



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS  
LITERÁRIOS



**LIDIANE CARVALHO NUNES**

**O CRIME COMO MÉTODO: UM ESTUDO DA LITERATURA  
POLICIAL NA OBRA DE MAYRANT GALLO**

Feira de Santana - BA  
2014

**LIDIANE CARVALHO NUNES**

**O CRIME COMO MÉTODO: UM ESTUDO DA LITERATURA  
POLICIAL NA OBRA DE MAYRANT GALLO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Roberval Alves Pereira

Feira de Santana - BA  
2014

### **Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado**

N926c Nunes, Lidiane Carvalho  
O crime como método: um estudo da literatura policial na obra de  
Mayrant Gallo / Lidiane Carvalho Nunes. – Feira de Santana, 2014.  
119 f.

Orientador: Roberval Alves Pereira.

Dissertação (mestrado)– Universidade Estadual de Feira de Santana,  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2014.

1. Literatura brasileira – Estudo e crítica. 2. Literatura policial. 3.  
Gallo, Mayrant – Crítica e interpretação. I. Pereira, Roberval Alves,  
orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81)-34.09

**LIDIANE CARVALHO NUNES**

**O CRIME COMO MÉTODO: UM ESTUDO DA LITERATURA  
POLICIAL NA OBRA DE MAYRANT GALLO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós  
Graduação em Estudos Literários – PROGEL, da  
Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS,  
como requisito para obtenção para obtenção do título  
de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em \_\_\_\_\_

---

Prof. Dr. Roberval Alves Pereira  
*Orientador – UEFS*

---

Prof. Dr. Márcio Roberto Soares Dias  
*Membro – UESB*

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alana de Oliveira Freitas El Fahl  
*Membro – UEFS*

Não é incomum ouvirmos dizer que a narrativa policial é um gênero menor. Ora, menores são as obras escritas por autores menores. E não estou falando de anões.

*Mayrant Gallo*

## RESUMO

Neste trabalho, analisamos os contos policiais do escritor Mayrant Gallo — um dos mais fecundos autores da Bahia na contemporaneidade — tentando demonstrar a temática do crime como uma metáfora, uma metonímia do mundo em que vivemos, muitas vezes violento e corrupto. Na obra do autor em foco — assim como na de tantos outros escritores de histórias policiais — evidenciamos a representação do universo criminal como um método, um meio de levar o leitor a reflexões bem mais amplas do que ao mero questionamento do “quem matou”. Objetivamos desmitificar a ideia, que ainda perdura entre os críticos literários, de que a narrativa policial é um “gênero menor”. Para tanto, discutimos as características, semelhanças e diferenças dos tipos da modalidade estudada: de enigma, *noir* e “de ação”. Este último, apesar de ter sido praticado por escritores como Edgar Allan Poe e Jorge Luis Borges, por exemplo, teve a sua terminologia cunhada apenas em 2005, por Mayrant Gallo, que, além de escritor, é professor e teórico da literatura policial, pouco divulgada no âmbito universitário.

**Palavras-chave:** Literatura Policial. Método. Contos. Mayrant Gallo.

## **ABSTRACT**

In this dissertation, we analyze the short crime stories by Mayrant Gallo — one of the most productive writers from Bahia presently — trying to demonstrate the theme of crime as a metaphor of the world we live in, which is often violent and corrupt. In the work of the author in question — as well as in the work of many others crime fiction writers —, we show clearly that the representation of the criminal universe is a method or a means of making the reader reflect on things more widely than the simple “who killed” questioning. We aim to demystify the idea very widespread among literary critics that crime fiction is a “minor genre”. In this regard, we discuss the characteristics, similarities and differences between its types: detective fiction, *noir* and “action” fiction. This last type, although practiced by writers like Edgar Allan Poe e Jorge Luis Borges, for example, had its terminology coined only in 2005, by Mayrant Gallo, who is also a teacher and a crime fiction theorist, a genre which has been insufficiently researched in the academy.

Key-words: Crime Fiction. Method. Short Stories. Mayrant Gallo.

Aos que amo.



## AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao Deus no qual acredito, por ser o meu porto seguro.

Ao professor Roberval Pereyr que, além de grande poeta, grande amigo e um ser humano raro, se mostrou também um orientador exemplar que — sem pressões desnecessárias — sempre atento e competente em seu ofício, me auxiliou a conduzir essa pesquisa. Sem a sua orientação, paciência e amizade, não teria chegado até aqui.

Ao escritor e grande amigo Mayrant Gallo, que antes de ser o autor cuja obra é o foco deste trabalho, foi o primeiro professor a me ensinar o amor pela arte. A ele, devo muito do que sei sobre literatura, cinema, vida, e todo o agradecimento ainda é pouco.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL), pelas aulas e ensinamentos transmitidos. Agradeço, sobretudo, às professoras e amigas Alana Freitas e Flávia Aninger, que deram sugestões, durante a banca de qualificação, fundamentais para o andamento da minha pesquisa.

À professora e diretora do Departamento de Letras, Mávis Dill Kaipper, pela generosidade em ter me dispensado um turno de trabalho, durante todo o período do mestrado, o que foi de grande importância para a conclusão do curso. Agradeço ainda aos colegas do DLA e amigos especiais, Dênio Cerqueira e Marinez Almeida, por todo carinho, cuidado e total compreensão pelos dias que precisei me ausentar para escrever.

A todos os amigos que acompanharam de perto essa importante etapa de minha vida acadêmica, em especial ao meu amigo-irmão Thiago Lins — um frequente leitor e quase um coorientador dessa pesquisa —, pela enorme força e inestimável presença.

A todos os colegas, especialmente a Ana Clara Teixeira, Davi Lara, Ricardo Thadeu e Vitor Nascimento Sá, que se tornaram, acima de tudo, grandes amigos.

À dona Branca, pelo humor que nos arrebatava dos momentos mais tensos e pelo cuidado que sempre dispensou — e dispensa — a todos os alunos do PROGEL.

Por último, mas não em lugar de importância, a minha família, a minha base, sem a qual não teria o apoio necessário para fechar mais esse ciclo de minha formação.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 NEM GÊNERO, NEM NARRATIVA MENOR: LITERATURA POLICIAL</b> .....	15
1.1 GÊNEROS LITERÁRIOS: ALGUMAS DEFINIÇÕES .....	15
1.2 A NARRATIVA POLICIAL: POR UMA LITERATURA “MAIOR” .....	19
1.2.1 O cânone em questão .....	19
1.2.2 A crítica e a literatura policial .....	21
1.2 A ORIGEM DO “GÊNERO” POLICIAL: ANTECEDENTES .....	23
1.4 O DIALOGISMO NA NARRATIVA POLICIAL .....	32
1.4.1 A literatura policial e os seus mestres .....	34
<b>2 LITERATURA POLICIAL: TIPOLOGIA, INFLUÊNCIA E TRANSGRESSÃO</b> .....	37
2.1 A NARRATIVA POLICIAL DE ENIGMA .....	37
2.2 A NARRATIVA POLICIAL <i>NOIR</i> .....	41
2.2.1 Os detetives falíveis .....	42
2.2.2. O poder do dinheiro .....	45
2.2.3 A mulher fatal e a desilusão dos detetives .....	47
2.3 A NARRATIVA POLICIAL DE AÇÃO .....	50
2.3.1 Jorge Luís Borges e a literatura policial de ação .....	54
2.3.2 A transgressão na literatura policial .....	58
2.4 UM POUCO DA LITERATURA POLICIAL NO BRASIL .....	62
2.4.1 A primeira narrativa policial no Brasil: <i>O mistério</i> .....	62
2.4.2 A literatura policial e os autores consagrados .....	65
2.4.3 A narrativa de Rubem Fonseca .....	67

<b>3 UMA INVESTIGAÇÃO DA CONTÍSTICA DE MAYRANT GALLO .....</b>	<b>69</b>
3.1 MAYRANT GALLO: NOTA BIOGRÁFICA .....	69
3.2 O CRIME COMO MÉTODO: OS CONTOS DE MAYRANT GALLO .....	71
3.3 PIO GATILHO E NICOLAU & RICARDO .....	74
3.3.1 O paradoxal Pio Gatilho: um profissional do crime .....	74
3.3.2 Nicolau & Ricardo: detetives do ano .....	78
3.4 OUTROS CONTOS, OUTRAS REFLEXÕES .....	84
3.4.1 O amor não escolhe: desejo, salvação e dor na literatura policial .....	84
3.4.2 A infância (a verdadeira vida) e o absurdo da existência .....	88
3.4.3 Sobre a banalização da violência e a crítica à polícia .....	92
3.4.4 Motivações para o crime: ou uma fuga possível .....	97
3.5 A LITERATURA POLICIAL E O DIÁLOGO COM OUTROS MODELOS LITERÁRIOS .....	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>109</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>116</b>

## INTRODUÇÃO

Em 2005, tivemos a oportunidade de conhecer um pouco mais sobre a literatura policial através de uma oficina ministrada, na UEFS, pelo professor Mayrant Gallo. Antes, possuíamos, assim como muitas pessoas que desconhecem essa modalidade, certo preconceito em relação às histórias de crime. Na referida oficina, o professor Mayrant Gallo discorreu sobre as características da literatura policial, sua tipologia e seus principais representantes. Em seguida, fez a leitura de alguns contos.

Na época, não nos ocorreu nenhum estranhamento quando o ministrante dividiu a literatura policial em três tipos: de enigma, *noir* e de ação. Já que pouco tínhamos lido e menos ainda discutido sobre a narrativa policial, a divisão estava mais do que clara e bem fundamentada. Não fizemos qualquer questionamento quanto a ela. Após o término da oficina, estávamos encantados pelas histórias policiais e começamos a lê-las com mais afinco. Sentimos, portanto, a necessidade de nos aprofundar na teoria. Começamos a pesquisar o assunto, simplesmente por prazer, e só então estranhamos o fato de não encontrarmos nenhuma referência à literatura policial “de ação”.

Depois de muito procurarmos em livros e na internet, achamos um artigo sobre literatura e cinema policiais, escrito por um aluno da Universidade Federal de Pernambuco, no qual ele se referia ao policial “de ação” e citava um ensaio escrito por Mayrant Gallo, publicado na *Revista Entrelivros*. Começamos, portanto, a desconfiar de que o criador dessa terminologia tivesse sido o nosso professor. Em 2011, quando pensamos em tentar o mestrado e estudar a modalidade policial, perguntamos a Mayrant Gallo — que já era um amigo —, se a criação da terminologia policial “de ação” era obra dele. Ele confirmou, observando, porém, de que apenas foi o primeiro a discutir e dar um título para esse tipo de literatura policial, que já era praticada há muito tempo, inclusive por Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges, Camus e tantos outros autores.

Ficamos contentes com a descoberta e admirados pelo fato de um professor, escritor e teórico baiano ter criado uma terminologia para mais uma das vertentes da narrativa policial, com base em seus estudos, e ter publicado ensaios e artigos sobre ela. Percebemos, porém, não existir ainda uma discussão mais ampla sobre essa tipologia da literatura policial que, para nós, fazia grande sentido, afinal, algumas narrativas consideradas policiais, inclusive publicadas como tal, realmente não se “encaixavam”

na literatura policial de enigma ou *noir*, pois, de fato, tinham características próprias e necessitavam, portanto, ser classificadas de outra forma. Mayrant Gallo, depois de muito pesquisar, veio suprir essa necessidade, e a terminologia policial “de ação”, em nossa opinião, precisava ser estudada e discutida também em âmbito universitário.

Decidimos tentar o mestrado e, procurando um autor para ser o foco de nossa pesquisa, o nome de Mayrant Gallo foi o primeiro a surgir. Primeiro, por ser um escritor que já havia publicado vários livros, reconhecido por críticos de renome, como Miguel Sanches Neto, Hélio Pólvora, Raduan Nassar, e que, até o momento, não tinha sido objeto de pesquisa num curso de mestrado. Segundo, por ser um escritor de nossa predileção e que, além de escrever contos policiais, havíamos acabado de descobrir também como teórico da modalidade e criador de uma nova terminologia para ela.

Assim, escrevemos o projeto da nossa pesquisa na pós-graduação, com o objetivo de discutir a literatura policial, tentando desmitificar, pelo menos um pouco, a ideia de “literatura menor”, que ainda ronda a mente de leitores e críticos literários; divulgar a terminologia literatura policial de ação, criada por Mayrant Gallo; e estudar os contos do referido autor, que, além de possuírem as características da narrativa policial de ação, demonstram que a literatura policial é uma forma, entre tantas outras, de um autor se utilizar da metáfora do crime para refletir sobre a condição humana.

No primeiro capítulo deste trabalho, discutimos brevemente – com o aporte teórico de Platão, Aristóteles, Wellek e Warren, Aguiar e Silva, Staiger e Fiorin – o conceito de gêneros literários e suas teorias, questionando o rótulo “gênero policial”, pois, em nosso entendimento, a literatura policial não se constitui propriamente num outro gênero, mas tão somente numa modalidade distinta, pertencente ao gênero narrativo. Postulamos então que a já arraigada denominação “gênero policial” apenas vem contribuindo, na prática, para colocar a modalidade à margem. Em seguida, tratamos da questão do cânone e do preconceito ainda presente ao se mencionar a narrativa policial, na maioria das vezes, considerada como literatura menor, destinada apenas ao entretenimento dos leitores. Nesse percurso, nos auxiliaram estudiosos como Roberto Reis, Harold Bloom, Leila Perrone-Móises, Baileau-Narcejac, Jorge Luis Borges, entre outros. Na continuação, abordamos a origem da literatura policial, os eventos que propiciaram o seu surgimento e os primeiros autores a produzir esse tipo de narrativa, desde os profetas da Bíblia Sagrada até Edgar Allan Poe. Por fim, discutimos

o dialogismo que marca as narrativas policiais, uma vez que os autores contemporâneos estão constantemente inovando, criando variantes e transgredindo algumas "regras" da literatura de crimes mais clássica, no entanto, nunca deixando de referenciar as suas matrizes, os seus fundadores. Julia Kristeva, T. S. Eliot, Sandra Reimão, Fernando Sabino, o próprio Mayrant Gallo, entre outros, nos orientaram nesta empreitada.

No segundo capítulo, discorremos sobre as tipologias da literatura policial. A primeira delas, a clássica, criada por Edgar Allan Poe, em 1841. A segunda, a da série *noire*, criada por Dashiell Hammett, nos Estados Unidos, no período entreguerras. E a última, a literatura policial de ação, que se produziu concomitantemente com as outras tipologias, porém só teve sua terminologia cunhada pelo escritor contemporâneo Mayrant Gallo, que, além de teórico e estudioso da literatura policial, também escreve contos policiais. Para Gallo, a literatura policial de ação talvez tenha sido criada, também, por Poe, com o conto "O barril de amontilhado" (1846). Discutimos, portanto, sobre essas três tipologias, caracterizando-as, evidenciando as suas semelhanças e diferenças, exemplificando-as através da produção literária de vários autores, dentre eles: Agatha Christie, Conan Doyle, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Boileau-Narcejac, Jorge Luis Borges e Mayrant Gallo. Tentamos demonstrar ainda o caráter transgressor da literatura policial *noir* e de ação, em relação à narrativa policial clássica; mudanças tanto de estrutura, quanto de conteúdo. Finalizando, analisamos a literatura policial escrita no Brasil, onde se destacam escritores como Rubem Fonseca. Nesse tópico, recorremos a Sandra Reimão, Jorge Luis Borges, Todorov, Ricardo Piglia, Paulo de Medeiros e Albuquerque, Mário Pontes, Mayrant Gallo, entre outros.

No terceiro e último capítulo, iniciamos com uma nota biográfica do escritor Mayrant Gallo. Em seguida, discutimos sobre a literatura como forma de representação do mundo, remontando a Platão, Aristóteles e chegando a Vargas Llosa e outros teóricos. Com base no ensaio de Gallo, "O crime como método" (2005), no qual ele defende a literatura policial como um método, um meio através do qual o autor pode utilizar o crime para mergulhar em assuntos mais amplos, analisamos contos do referido autor, tentando mostrar que ele próprio escreve histórias de crimes com o intuito de levar o leitor a pensar sobre a condição humana, o absurdo da existência, enfim, o mundo a sua volta. Discutimos os contos de Mayrant Gallo, também em seu aspecto formal, explicitando a tipologia policial de ação, apontando a transgressão de algumas "regras" do policial mais tradicional, o que resulta também numa espécie de paródia da

modalidade clássica e numa mistura articulada das tipologias estudadas nos capítulos anteriores. Analisamos ainda, na narrativa de Mayrant Gallo, alguns traços acentuados da noção do absurdo, desenvolvida por Albert Camus. Objetivamos evidenciar, a partir da análise dos contos do autor em foco, que a literatura policial não é, essencialmente, uma narrativa de qualidade duvidosa — embora existam muitas narrativas policiais mal escritas, assim como em qualquer outra modalidade literária —, pelo contrário, é um meio formal através do qual o autor pode transcorrer sobre a complexidade da vida real, cotidiana. Além disso, pudemos refletir também acerca do resultado da criatividade de um autor que, mesmo bebendo nas narrativas policiais clássicas, firma sua singularidade, introduzindo diferenças e produzindo inovações. Pretendemos, assim, a partir das reflexões suscitadas pelas obras de Mayrant Gallo, atestar o valor literário da ficção policial, que, sem o estudo adequado, continua sendo preconceituosamente considerada literatura menor, por muitos daqueles que se dizem "críticos" da literatura.

# 1 NEM GÊNERO, NEM NARRATIVA MENOR: LITERATURA POLICIAL

## 1.1 GÊNEROS LITERÁRIOS: ALGUMAS DEFINIÇÕES

"Falar do conto policial é falar de Edgar Allan Poe, criador do gênero. Mas, antes de falar do gênero, convém discutir um pequeno problema que se apresenta previamente: existem ou não os gêneros literários?" (BORGES, 1987, p. 31). Seguindo o conselho do escritor Jorge Luís Borges, tentaremos discutir um pouco sobre o conceito de gênero literário para, só então, passarmos a falar sobre a literatura policial.

A palavra "gênero" vem do latim, *genus-eris*, que significa origem, nascimento, espécie. Na literatura, ao longo do tempo, as obras têm sido classificadas em categorias que reúnem um conjunto de traços, de características comuns. Essas categorias são os chamados gêneros literários. Alguns teóricos mais radicais defendem a imutabilidade dos gêneros; outros, mais flexíveis, acreditam que estes são variáveis.

O filósofo Platão, em seu livro *República*, publicado em 394 a.C, foi o primeiro a fazer referência, no Ocidente, aos gêneros literários. Para ele, todo texto literário é uma narrativa de acontecimentos, que pode ser classificada de três formas: mimética (tragédia, comédia), narrativa pura (dítirambo) e mista (epopéia), cada uma delas com as suas regras próprias, que devem ser rigorosamente seguidas.

Aristóteles, por sua vez, na *Poética*, provavelmente registrada entre os anos 335 a.C. e 323 a.C, apresenta uma nova maneira de perceber a arte, que, por ser a representação de uma realidade possível, é mais elevada do que a própria História. Aristóteles defende que a imitação é algo presente em toda a literatura, porém, também é o que diferencia as suas espécies. Dentro dos gêneros apresentados pelo filósofo – épico, lírico e dramático – as obras de arte diversificam-se, ainda, de acordo com o conteúdo social sobre o qual versa a mimese apresentada, ou seja, se o texto trata sobre personagens da alta classe (epopéia e tragédia) é superior, se trata do povo (comédia) é inferior. Semelhante ao pensamento de Aristóteles é o de Dante Alighieri quando, na *epistola a Can Grande Della Scala*<sup>1</sup>, afirma que todas as obras literárias podem pertencer ao estilo nobre (epopéia e tragédia), médio (comédia) ou humilde (elegia).

---

<sup>1</sup> O pensamento de Dante Alighieri, na *Epistola a Can Grande Della Scala*, foi citado por Luiz Costa Lima, em seu ensaio "A questão dos gêneros", 2002. p. 253-292.



Claro está, nestas divisões, a hierarquização dos gêneros na tradição clássica, que, segundo Wellek e Warren (1971, p. 292), não pode ser confundida com a moderna, afinal a teoria clássica é normativa, prescritiva e "acredita não só que cada gênero difere dos outros quanto à natureza e ao prestígio, mas também que os gêneros devem ser mantidos separados, que não deve ser permitida a sua miscigenação." Um gênero "sério", como a tragédia, não poderia se contaminar com um gênero "menor", a exemplo da comédia. Na modernidade, diante da diversidade e da liberdade da produção literária existente, a teoria se torna mais aberta a discussões, não limita o número de categorias, de modalidades para os gêneros e nem cria regras aos autores que querem escrever textos "elevados". Admite-se até mesmo a mistura dos gêneros, como é o caso da tragicomédia, e nem por isso a obra literária deixa de ter valor estético.

É na segunda metade do século XVIII que as teorias começam a admitir a variabilidade dos gêneros, a partir do movimento do pré-romantismo alemão *Sturm und Drang*<sup>2</sup>. Segundo Angélica Soares (2007, p. 17), com ele "reintroduz-se a ideia de gênero como um fenômeno dinâmico, em incessante mudança". Os formalistas russos também possuíam uma ideia evolutiva dos gêneros, "cujas transformações adquirem sentido no quadro geral do sistema literário e na correlação deste sistema com as mudanças operadas no sistema social, e por isso advogaram uma classificação historicamente descritiva dos gêneros". (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 373).

Mikhail Bakhtin (1977) chamou a atenção para outro fator importante na literatura: a percepção. Para ele, os gêneros mudariam seguindo os valores sociais de cada cultura. Uma vez que cada obra responde à sua época, não seria lógico cobrar dos autores que dessem continuidade ao modelo clássico, tido como um padrão que precisa ser imitado para se escrever uma obra de valor. Fiorin (1990, p. 97) alerta para essa questão quando diz que: "as tipologias elaboradas até hoje não são suficientemente finas para apreender os múltiplos tipos de discursos que circulam numa formação social, porque foram estabelecidas com base num único parâmetro". Portanto, a literatura sempre pede novidade, não se contentando com a repetição das fórmulas tradicionais.

Outra grande contribuição aos estudos sobre os gêneros literários foi dada pelo suíço Emil Staiger, através do seu livro *Conceitos fundamentais de poética*, no qual ele se distancia das concepções clássicas – sempre fechadas e exigentes da tal "pureza dos

---

<sup>2</sup> Tempestade e ímpeto.

gêneros" – e admite o hibridismo entre eles. Staiger (1977, p. 15) era um defensor de que, "qualquer obra autêntica, participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente". Assim, toda obra teria os "traços estilísticos" dos três gêneros e seria definida como épica, lírica ou dramática por uma questão de predominância, não se concebendo mais a ideia de gênero puro ou nobre. A teoria dos gêneros passaria a ser encarada como importante para o estudo, principalmente histórico, da literatura, mas nunca servindo como critério de julgamento de uma obra.

Dessa forma, percebemos não ser mais cabível – depois dos recentes estudos sobre a teoria dos gêneros – categorizar ou rotular um dado gênero, como menor ou maior, levando em consideração os modelos estabelecidos pela tradição. O que define uma obra como literária, de fato, não são os seus elementos, "mas sim a maneira pela qual estes se encontram reunidos e a sua função". (Wellek e Warren, 1971, p. 298). Além do mais, o prazer que um texto instala no leitor é, em grande parte, devido ao seu grau de novidade, de transgressão em relação aos padrões anteriores.

Outro aspecto importante a ser discutido é o fato de que esse preconceito não abrange apenas os gêneros literários, atinge também as suas modalidades. Um exemplo claro é o da literatura policial que, a rigor, não pode ser considerada – como continua sendo, equivocadamente – um gênero. O policial não é um gênero, é uma modalidade literária que, aliás, pode se concretizar em qualquer gênero. Claro, predominantemente, temos a literatura policial como um subgênero<sup>3</sup> do gênero narrativo, no entanto, pode-se escrever, sem prejuízo estético, uma tragédia policial (gênero dramático).

O escritor ensaísta Maurice Blanchot, em sua obra *O livro por vir*, de 1986, defende a abolição da ideia de gênero. Segundo ele, não existiam gêneros literários, apenas o livro importava e era necessário que as obras se recusassem a ser colocadas em um lugar fixo, isolado, determinando a sua forma e categoria, afinal:

Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro depende tão somente da literatura, como se esta detivesse antecipadamente, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas, os únicos que permitem dar ao que se escreve realidade de livro. Tudo se passaria, pois, como se,

---

<sup>3</sup> Quando utilizamos, neste trabalho, o termo "subgênero", não nos referimos ao sentido pejorativo da palavra, como um gênero menor, inferior ou de pequena relevância, o sentido é apenas o de uma categoria mais restrita dentro de uma categoria mais ampla. Assim, a tragédia é um subgênero do drama, que engloba não somente a tragédia, mas a farsa, a comédia, entre outras modalidades dramáticas.

tendo-se dissipado os gêneros, a literatura se afirmasse sozinha, brilhasse sozinha na claridade misteriosa que ela propaga e que cada criação literária lhe devolve multiplicando-a — como se houvesse, por conseguinte, uma essência da literatura. (BLANCHOT, 2005, p. 293).

Tzvetan Todorov discorda dessa assertiva e acredita na existência dos gêneros. Para o teórico, no entanto, não podemos reunir quaisquer textos com características comuns e criar um gênero. Não seria algo tão simples assim. Porém, em seu livro *Os gêneros do discurso*, o teórico defende que, se existem vários textos apresentando características parecidas, e se essas características se repetem em outras produções literárias ao longo dos anos, então, poderemos enquadrar esses textos em um gênero:

Pode-se sempre encontrar uma propriedade comum a dois textos e, portanto, reuni-los numa classe. Há interesse em chamar de “gênero” o resultado de tal reunião? Penso que estaríamos de acordo quanto ao uso corrente da palavra e que, ao mesmo tempo, disporíamos de uma noção cômoda e operante se conviêssemos em chamar de gêneros apenas as classes de textos que foram percebidas como tais no decorrer da história. (TODOROV, 1980, p. 47).

A nosso ver, apesar da ideia de Todorov de que, para além da divisão aristotélica, se um tipo de texto se repete historicamente, poderá ser considerado um novo gênero, ainda assim, a literatura policial não se constitui num gênero literário. Afinal, porque não consideramos os romances históricos, que são escritos há séculos, como participantes do gênero histórico? Os romances de tese deveriam ser tidos, então, como pertencentes ao gênero de tese? Podemos observar que, seguindo essa lógica, somente a narrativa policial parece, para os críticos, ter fundado um novo gênero.

Assim, a designação atribuída à literatura policial, como "gênero literário" não aparenta ter sido em razão da sua estrutura, repetida por vários autores, e nem mesmo para elevá-la, mas sim para deixá-la à margem, como se esta não pudesse fazer parte dos gêneros literários já existentes. Do mesmo modo que existem os romances históricos, psicológicos, de cavalaria, entre outros, existem os romances policiais, todos pertencentes ao gênero narrativo. Não seria a atitude mais pertinente, portanto, isolar a literatura policial, chamando-a de "gênero policial", como se fosse um gênero menos relevante, “de massa”, e perpetuarmos a ideia da teoria clássica, a da existência de uma modalidade literária menor. E é isto que tentaremos abordar nos tópicos a seguir.

## 1.2 A NARRATIVA POLICIAL: POR UMA LITERATURA "MAIOR"

### 1.2.1 O cânone em questão

O termo cânon ou cânone, deriva da palavra grega *kanon* (espécie de vara de medir) e, como o nome já deixa claro, trata-se de um conjunto de modelos sobre um dado assunto, em geral ligado ao mundo das artes e da religião, tendo como fim julgar o que sobreviverá ao tempo, aquele cujas qualidades o tornarão "imortal", (con)sagrado. O cânone é, assim, a escolha entre os textos que lutam pela permanência.

Na literatura, os livros contemplados nessa perspectiva adquirem, também, o título de clássicos que, segundo o escritor Italo Calvino (1994, p. 10-11), “exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual”. Desse modo, os livros canônicos seriam aqueles tidos como atemporais, imortais, por resistirem a inúmeras leituras ao longo de anos, ou ainda aqueles que, mesmo "morrendo" em certo período, possuem o poder de ressuscitar.

A lista de livros e autores pertencentes ao cânone existe, então, como uma indicação daqueles de leitura imprescindível, uma vez que não se possui tempo para a leitura de todos, como afirma o teórico Harold Bloom (1994, p. 23): “Quem lê tem de escolher, pois não há, literalmente, tempo suficiente para ler tudo, mesmo que não se faça mais nada além disso”. No entanto, a partir do século XX, o cânone vem passando por grandes revisões, principalmente, contestando-se os critérios para a canonização de determinadas obras e a consequente exclusão de algumas outras. Nesse sentido, compreendemos o questionamento do teórico Roberto Reis (1992, p. 93):

Seria o caso de perguntar, então, quem articulou o cânon – de que posição social falava, que interesses representava, qual seria seu público-alvo e qual sua agenda política, qual o seu estatuto de classe, de gênero ou étnico, por quais critérios norteou a sua eleição e rejeição de obras e autores.

Reis sugere, em seu texto *Cânon*, que por trás das noções de linguagem, cultura, escrita e literatura, está oculta a noção de poder e, por isso, não se deve trabalhar o conceito de cânon sem questionar a canonização e os mecanismos que estiveram à frente do processo. Para o autor, não temos acesso ao mundo *real*, todo documento é uma versão, e é consciente disso que devemos refletir o conceito de cânon.

Reis afirma que se observarmos as obras canônicas da literatura ocidental, perceberemos a grande presença de autores europeus, em detrimento de brasileiros, mulheres, não-brancos e das minorias sexuais; ou seja, dos menos favorecidos da pirâmide social, o que confirma o fato de o cânon estar a favor da elite intelectual.

No entanto, mesmo tendo razão sob vários aspectos do seu argumento, Reis parece se esquecer de que, independentemente do cânon ter sido selecionado por uma elite detentora do poder ou não, se ele permanece é porque as obras canônicas possuem aspectos – estéticos, literários, dentre outros – que lhes permitiram essa sobrevivência, como defende o teórico Harold Bloom (1994, p. 33): “Toda forte originalidade se torna canônica.” Reis também demonstra seu ponto de vista fortemente culturalista ao criticar a literatura brasileira romântica e modernista, como se esta tivesse a obrigação de estar, todo o tempo, alimentando um discurso revolucionário, a favor das classes menos favorecidas, não contempladas pela elite intelectual que, para ele, elegeu o cânon de forma aleatória e sem critérios, o que mais uma vez é contestado por Harold Bloom (1994, p. 32): “Se é arbitrário que Shakespeare ocupe o centro do Cânone, então, precisam mostrar porque a classe social dominante o escolheu em vez de, digamos, Bem Jonson, para este papel arbitrário”. É preciso, claro, dizer que Bloom comparou dois escritores ingleses, o que talvez não tivesse o mesmo peso se Shakespeare fosse brasileiro, por exemplo. Mas, ainda assim, é necessário avaliar as qualidades temáticas e formais dos textos shakespearianos e perceber que o autor merece esse prestígio literário, e se um dia ele deixar de tocar a sensibilidade do leitor, deixar de ser lido e admirado por gerações, provavelmente, como consequência, perderá o seu lugar no cânone.

Assim, Reis demonstra uma atitude parcial em relação ao cânon, apesar de iniciar seu texto parecendo pretender uma certa relativização. O que pensamos ser um coerente questionamento ao processo de canonização, se revela um grande repúdio ao cânon. Porém, se é certo que os escritores que pertencem ao cânone possuem méritos para tanto, igualmente correto é perceber que aqueles que estão fora do cânone podem ter sido relegados a um segundo plano por preconceito e falta de capacidade julgadora da crítica e não do leitor. Acreditamos que um bom caminho para o questionamento do Cânone é o inverso do feito por Reis, ou seja, não se dá pela tentativa de retirar de lá aqueles que, por terem qualidade estética, galgaram o seu lugar, mas em perceber que muitos que mereciam também ser canonizados, não o são, por falta de oportunidade de ter a sua arte reconhecida, devido a condenações historicamente arraigadas.

## 1.2.2 A crítica literária e a literatura policial

Provavelmente, nenhum escritor escreve apenas para si, e sim para ser lido por alguém. Daí, quem sabe, nasce o medo da mortalidade e o desejo de ser canônico, de fazer parte da memória coletiva. Contudo, para um artista chegar ao cânone, é preciso tempo para legitimar-se e o apoio da Crítica (Krínein) que, segundo Leila Perrone-Moisés (2000, p. 340), “como seu próprio nome indica, supõe julgamento”.

E este julgamento não se dá apenas em relação a escritores, mas também a gêneros e suas modalidades literárias, como discutimos anteriormente. A literatura policial ainda hoje é considerada "menor", apenas para entretenimento do público leitor menos exigente. Todorov, em *Tipologia do romance policial* (1968, p.58), escreve: "O romance policial tem as suas normas: fazer 'melhor' do que elas exigem é ao mesmo tempo fazer pior: quem quer 'embelezar' o romance policial faz 'literatura', já não faz romance policial". É notório que o romance policial, como o romance de tese ou de formação, possui as suas características próprias, assim, aliás, como qualquer modalidade literária. O ponto que precisamos relativizar é quando o teórico afirma que, transgredindo essas regras, fazemos literatura e não romance policial. Ora, o romance policial então não é literatura? Todorov evidencia, de forma clara, um forte preconceito. O renomado teórico, que demonstra ser um grande leitor e admirador das histórias policiais, surpreendentemente, deixa claro que, para ele, a narrativa de crimes não pode ser considerada sequer como uma obra literária. Além do mais, a literatura não é "embelezamento", ela se constrói também com um texto enxuto, direto.

Da mesma forma que Todorov, pensam vários outros estudiosos da literatura policial, a exemplo dos escritores franceses Boileau-Narcejac (1991), excelentes autores de narrativas policiais, que provam, com suas obras, que este tipo de literatura é muito mais do que simples entretenimento, mas que, contrariando a isso, afirmam que na narrativa policial não é necessário haver "folhos literários", pois o leitor não procura valor estético na obra e, sim, uma mera atividade intelectual, um quebra-cabeça. Aqui, como Todorov, eles confirmam duas visões preconceituosas: a da literatura policial como um mero jogo para o intelecto e a da literatura, de modo geral, como “adorno”.

Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979, p. 15), outro estudioso da literatura policial, discorda da assertiva dos autores que citamos anteriormente. Para ele, a

importância do romance policial é tão grande que, de modo algum, se restringe a um simples jogo de raciocínio, pelo contrário, "todos os ingredientes clássicos do romance em geral, em todas as suas modalidades, são encontradas nas histórias policiais de hoje".

Podemos afirmar, assim, que é tão fácil o público leitor gostar dos livros policiais, quanto um crítico colocá-los à margem. No entanto, autores célebres como o argentino Jorge Luis Borges e o norte-americano William Faulkner se dedicaram a esta modalidade literária, sem nenhum preconceito. No século XIX, a narrativa policial nunca foi considerada "menor", ao invés disso, era lida pela elite intelectual com grande deleite. Como observa Barreiros e Gallo (2007, p. 368), "a ideia de que há gêneros literários restritos à cultura de massa (voltada para o entretenimento) ou à cultura de proposta (interessada na problematização do mundo e da arte) é de nossa época".

Claro está que na literatura policial temos vários escritores que publicam inúmeros livros por ano. A quantidade de histórias de crimes penduradas nas bancas ou expostas nas prateleiras das livrarias é enorme e, conseqüentemente, encontramos muitas narrativas de qualidade duvidosa, escritas apressadamente, sem qualquer apuro artístico. E é dessa forma que "o romance policial se degrada e dá luz a uma sublitteratura que nos arriscamos a confundir com ele." (BAILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 87). Mas em toda plantação, em meio ao joio, florescem também as boas sementes. Não é diferente em se tratando da literatura policial. É notório que temos livros policiais de pequeno valor estético, assim como temos livros de qualidade duvidosa, que não são classificados como policiais, tanto em verso quanto em prosa. Da mesma forma, temos também livros com histórias policiais bem escritas, que tocam a sensibilidade do leitor.

Aliás, o escritor experiente se aproveita dessa "aparente facilidade" que é atribuída à literatura policial, e da sua famigerada popularidade, para criar "trapaças" para o leitor. Por ser taxada de simples leitura de entretenimento, atrai o leitor que quer apenas distração e o coloca numa armadilha. Superficialmente, a narrativa policial oferece ao leitor uma mera história de crimes, mas, nas entrelinhas, desvenda não apenas o mistério de um assassinato, mas o da própria existência humana. E mais, o jogo que este tipo de história faz é análogo ao próprio jogo da obra literária enquanto tal. É metaficcional. O enredo policial é apenas um método, uma forma de representar, metonimicamente, o mundo em que vivemos e a própria literatura. Assim defende o escritor Mayrant Gallo (2005, p. 2), que também teoriza sobre a literatura policial. Para

ele, "há muito tempo que o relato policial deixou de ser um gênero de massa e se tornou uma espécie de meio formal para que grandes autores, mediante o procedimento literário que mais lhes convenha no momento, reflitam sobre a realidade à sua volta".

Na matéria da *Revista Entrelivos* (2005, p. 33), o professor de arte, literatura e cultura no Brasil, da USP, Adriano Schwartz, acredita que é "complicado definir a ficção policial como literatura menor ou maior, de modo vago. Borges escreveu alguns contos policiais e pelo menos dois deles estão entre as obras-primas do século 20". Na mesma matéria, o escritor Marçal Aquino<sup>4</sup> considera que "o gênero policial pode ser visto como entretenimento na medida em que toda literatura o é. Mas há outras implicações. E o que interessa é a qualidade do texto e a sua capacidade de sedução".

Borges, no ensaio "O conto policial" (1987, p. 40) afiança: "Em defesa do conto policial, eu diria que ele não precisa de defesa. Lido com certo desdém agora, está, contudo, salvando a ordem em uma época de desordem". Concordando com Schwartz, Aquino e Borges, sabemos que há as histórias que sobrevivem ao longo dos anos, e as datadas, que se esgotam, em qualquer modalidade literária. Assim, podemos afirmar que a literatura policial possui as suas grandes histórias e os seus grandes mestres.

### 1.3 A ORIGEM DO "GÊNERO" POLICIAL: ANTECEDENTES

Para os estudiosos da narrativa policial, essa nasceu com o escritor Edgar Allan Poe, em 1841, e alguns eventos influenciaram fortemente o seu surgimento, como, por exemplo, a expansão urbana. A grande cidade, onde se aglomera uma multidão de pessoas, é o ambiente ideal para as histórias de crimes, uma vez que se torna muito mais fácil para um criminoso se esconder em meio aos moradores de uma metrópole, se camuflar entre uma população massificada, de rostos desconhecidos. "A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria, não os denuncia ela" (RIO, 1995, p.4).

No conto "O homem da multidão", de Edgar Allan Poe, a tensão entre o indivíduo e a multidão é incisiva. Ao contemplar as pessoas que passavam pela janela de um Café, um homem se interessa, subitamente, por um senhor que caminha pela rua. A curiosidade o domina, ele quer saber o que esconde aquele rosto que lhe é anônimo. Decide, assim, seguir o ancião. Ao fim da tarde, depois de não perder o velho de vista o

---

<sup>4</sup> Marçal Aquino é jornalista, roteirista de cinema e escritor. Publicou, entre outros livros, *O invasor* (2011) e *O amor e outros objetos pontiagudos* (2000, ganhador do Prêmio Jabuti).



dia inteiro, ele percebe que aquele homem, que apenas caminhava em meio à multidão, continuaria a ser um mistério: “Este velho, eu disse afinal, é o modelo e o gênio do crime profundo. Vai ser inútil segui-lo; pois não vou aprender mais nada, nem com ele, nem com seus atos”. (POE, 2001, p. 400). O homem na multidão segue no anonimato entre a turba de pessoas, é ele o exemplo do mal, daquilo que “não se deixa ler”, afinal, “a essência de todo crime permanece irrevelada” (POE, 2001, p. 392).

A urbe, assim, "desponta como o asilo que protege o antissocial contra seus perseguidores. Entre todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente; está na origem dos romances policiais". (BENJAMIN, 1989, p. 38). Talvez em nenhuma outra espécie de narrativa a feição fragmentária e obscura da cidade tenha tanta influência. Além do delinquente não precisar se ruborizar por seus atos diante de um bando de anônimos, as ruas movimentadas passam a ser cúmplices do malfeitor, facilitando a sua fuga, e adversárias do detetive, que precisa arriscar-se pelos becos escuros. Em um trecho do miniconto "Crime", do escritor Mayrant Gallo (2010, p. 40), presente no livro *Nem mesmo os passarinhos tristes*, lemos: "O som monótono das máquinas em ação na gráfica. O barulho de entulho caindo dentro do caminhão ao lado. O suficiente para abafar os gritos, passos na escada e depois na rua, fugindo...".

Com o desenvolvimento dos labirintos urbanos, o criminoso pode, portanto, agir mais tranquilamente, fazendo crescer o número de delitos e assassinatos, tornando necessária a criação de um personagem que pudesse ir à caça desse delinquente e garantir a segurança da população, já que a polícia, na época em que Poe inaugurou a narrativa policial, ainda não era tão respeitada enquanto instituição. Esse personagem é o detetive, aquele que fará com que a justiça, afinal, possa prevalecer, principalmente quando, com o extraordinário crescimento das fábricas e do comércio, o dinheiro passa a ser um grande alvo, trazendo com ele a corrupção e a sujeira das ruas e do homem.

Outro aspecto importante que provavelmente contribuiu para o nascimento da literatura policial foi o predomínio do Positivismo, que tomava posse da filosofia da época e pregava ser a ciência e a observação de dados concretos as únicas formas de obter o “verdadeiro” conhecimento. Em meados do século XIX, a ênfase positivista no raciocínio e na lógica era de extrema importância e não é à toa que se tornou central no romance policial de enigma, inaugurado por Edgar Allan Poe, em 1841.

O investigador do romance policial precisa saber o nome do assassino, do inimigo público que deve ser punido, sendo que o desejo do leitor comunga com o do detetive. O enigma é o crime; e o cientista, o detetive. A sensação de se desvendar um

mistério é catártica e prazerosa, como afirma Poe (2006, p. 87): "As características mentais geralmente denominadas analíticas são, em si mesmas, pouco suscetíveis a uma análise de seus efeitos. Sabemos delas, entre outras coisas, que quando possuídas em grau incomum, sempre são, para seu possuidor, uma fonte do mais vivo prazer".

Assim, observamos também que o desejo de conhecer é inerente a todo indivíduo. Sentimos total angústia enquanto não atingimos o entendimento de um determinado problema. Para Hegel (1999), a curiosidade impulsiona o homem para a busca do saber, que está sempre se renovando e se negando. A partir do momento em que fazemos uma nova descoberta, a anterior pode não ter mais sentido. Igualmente, a cada nova pista encontrada, o detetive confirma ou nega as suas suspeitas, até chegar à explicação do ato criminoso. Partindo da ideia de que o homem também é objeto de estudo científico, o crime passa a ser estudado por este mesmo método de análise. E um grande auxílio para se chegar ao conhecimento dos fatos é através do meio jornalístico.

Mais uma influência notória para o aparecimento da literatura policial foi, sem dúvida, o aumento do público leitor de jornais, cenário cotidiano do crime. Segundo os escritores Boileau-Narcejac (1991, p. 15), surgidos durante o século XIX, na Europa, os jornais de grande tiragem exibiam, na primeira página, o "fato do dia", que era quase sempre algum episódio banal, comum, como um incêndio, um acidente qualquer, ou "o relato de um crime misterioso". Era a partir desses jornais que as pessoas tomavam nota dos novos acontecimentos e tentavam desvendar o enigma, que nem sempre se resumia ao famoso "quem matou?", mas também ao "como e por que matou?". O romance policial, aproveitando o interesse do público leitor pelas narrativas de crimes, ganha espaço. É o que explica a ensaísta Sandra Reimão (1983, p. 13):

Satisfazendo esses prazeres e, ao mesmo tempo, habituando certo tipo de público à leitura regular dessas narrativas, esses jornais criam condições para o surgimento e divulgação de narrativas outras que de alguma forma lidam, trabalham, se articulam sobre os mesmos elementos ou elementos semelhantes aos que são articulados por estas narrativas de jornais populares, entre elas o romance policial.

Os próprios autores das histórias policiais não deixam de mencionar a importância da imprensa para a exposição dos crimes, o que serve de auxílio, tanto para as pessoas comuns, como para os investigadores obterem conhecimento sobre os fatos. Em "Assassinatos na Rua Morgue" (1841), Dupin – detetive das histórias de Edgar A. Poe – investiga um crime apenas se atualizando com as notícias divulgadas e decifra o mistério sem precisar ir à cata do criminoso. O máximo de seu deslocamento é até a

casa onde houve o homicídio, para dar uma olhada no local e tentar encontrar algum vestígio. O resto é fruto de sua capacidade analítica e das leituras dos jornais.

O mesmo acontece em "Maigret se diverte" (1957), romance do escritor belga de língua francesa Georges Simenon, no qual o comissário investiga e soluciona um assassinato, apenas acompanhando as notícias. Maigret não é acostumado a ficar no seu gabinete, tentando decifrar o mistério sem ir atrás, pessoalmente, dos envolvidos. Ele não é um investigador clássico, que fuma cachimbo e descobre tudo com seu raciocínio fora do comum. Entretanto, Maigret tira férias e decide não se deixar levar pelo anseio de conhecimento, pelo desejo de desemaranhar um enigma. Ele está longe do trabalho e precisa descansar, se divertir, passear com a esposa, que há tanto tempo não tem recebido a devida atenção, mas sente a enorme necessidade de "eliminar o sofrimento que nos domina enquanto não atingimos a compreensão de uma dada questão". (FREITAS, 2004, p. 69). Assim, entre um jantar e outro, entre uma caminhada e outra com a senhora Maigret, o detetive, que está longe do seu escritório, se rende aos jornais: "O comissário tinha pressa de saber detalhes, mas agora que não estava nos bastidores precisava, como o público, esperar pelos jornais da tarde". (SIMENON, 2009, p. 22).

Assim, os leitores de jornais, ávidos por saber o andamento de determinado crime, a fim de testar as suas habilidades investigativas, tornaram-se também leitores da modalidade narrativa desenvolvida por Poe. Segundo Jorge Luis Borges (1987, 32), Poe criou não apenas o romance policial, mas também o leitor de narrativas policiais, "porque o leitor de contos policiais é alguém que lê com incredulidade, com desconfiança, uma desconfiança especial". O leitor de histórias policiais, então, é um cético, que precisa encontrar certa lógica no que está escrito para poder seguir adiante.

A metáfora do leitor-detetive não é nova, nem exclusiva da literatura policial. Ricardo Piglia (1994, p. 73) defende que, no fundo, todas as narrativas se estruturam como uma investigação. Compagnon, em seu *O demônio da teoria* (2010, p. 35), ainda vai além ao dizer que o "indivíduo é um leitor solitário, um intérprete de signos, um caçador ou um adivinho". Porém, com a narrativa de crimes, Poe deu ênfase a essa ideia do jogo do texto com o leitor, sempre em busca de pistas para decifrar um mistério.

Edgar Allan Poe, influenciado pelas ideias Positivistas, muito em voga na época, queria mostrar que a literatura, de modo geral, também poderia ser realizada através de um processo racional, um jogo intelectual, tal qual um problema matemático. Para Poe, qualquer história, não apenas a narrativa policial, necessitaria ser escrita já tendo em mente o seu desfecho, para que todos os acontecimentos pudessem se encadear de forma

precisa. No ensaio "A filosofia da composição", publicado em 1846, Edgar Allan Poe deixa claro que o seu poema "O corvo" não foi escrito de um modo intuitivo. Ele descreve o *modus operandi* da obra, explicitando a sua rigorosa elaboração. E declara:

Nada é mais claro que o fato de que cada trama digna desse nome deva ser elaborada a partir de um desfecho antes de se tentar novas coisas com a pena. É apenas com o desfecho constantemente em vista que poderemos dar a uma trama o seu toque indispensável de consequência, ou causação, fazendo com que os incidentes, e especialmente o tom de todos os aspectos e detalhes tendam para o desenvolvimento de uma intenção. (POE, 2012, p. 47-48).

Num trecho do conto de Poe "Assassinatos na Rua Morgue", Dupin, depois de alguns minutos caminhando em silêncio ao lado do seu companheiro de aventuras, faz um comentário que traduz, exatamente, aquilo que o outro estava imaginando. Espantado, o amigo pede que ele explique como adivinhou o que se passava em sua mente. Dupin, com toda a calma de um bom investigador, responde que precisou apenas seguir uma associação de ideias e, em seguida, esclarece, nos mínimos detalhes, como e quando teve a certeza daquilo que o parceiro pensava. Antes, porém, ajuíza:

Há poucas pessoas que não tenham, em determinado período de suas vidas, se divertido a tentar retrair as etapas através das quais conclusões particulares de suas próprias mentes possam ter sido atingidas. Essa ocupação muitas vezes é cheia de interesse; e aquele que tenta realizá-la pela primeira vez pode ficar assombrado pela distância aparentemente ilimitada e incoerente entre o ponto de partida e o objetivo alcançado. (POE, 2006, p. 98)

Essa afirmação de Poe sobre o fazer literário de forma racional, sabendo de antemão qual o desfecho de um conto ou poema, pode ser contestada, porém, por críticos e leitores, afinal, um texto literário nunca é totalmente preciso, ou antes, é de uma "precisão imprecisa", de uma "objetividade ambígua", como é a realidade humana. Até mesmo no trecho citado, o narrador nos fala do assombro em perceber o caminho feito pela mente humana, o que evidencia o aspecto imprevisível dessa trajetória. A literatura, inclusive a policial, é uma linguagem que se articula operando uma fusão dos opostos, afinal, o processo criativo também se dá de forma consciente e inconsciente.

No entanto, se hoje essa passagem do conto de Poe pode parecer inverossímil, ou pelo menos comum, para a época, em meados do século XIX, era absolutamente genial. A literatura policial se mostrava a mais racional de todas, a mais bem estruturada. Para Sergei Einsenstein (1988, p. 49), "o gênero policial é o meio mais eficazmente comunicativo, o mais puro e elaborado entre todos os gêneros literários".

Porém, se para muitos, a narrativa policial nasce com Edgar Allan Poe, para outros não foi com o escritor norte-americano que nasceu o interesse pelas narrativas de crimes e mistérios. Alguns teóricos, como Ricardo Piglia (1994, p. 73), afirmam que "não há nada além de livros de viagens ou histórias policiais. Narra-se uma viagem ou um crime. Que outra coisa se pode narrar?". Raimundo Magalhães Júnior (1973), por sua vez, defende que a origem mais antiga da literatura policial está nas narrativas bíblicas. Em seu texto "O conto policial", ele cita dois episódios que têm como protagonista o profeta Daniel, considerado pelo teórico como uma espécie de ancestral de Dupin, de Sherlock Holmes e dos demais investigadores modernos.

Magalhães Júnior nos conta a história de Suzana<sup>5</sup>, mulher formosa, temente a Deus, esposa de Joaquim, filha de Elcias. O marido, muito rico, possuía um belo jardim perto de sua casa. Num dia em que Suzana resolveu se banhar e despediu as criadas, dois juízes se aproximaram, fizeram confidências sobre a paixão que os dominava e pediram-lhe que se entregasse a eles, caso contrário, eles dariam testemunho contra ela. Suzana, por sua vez, não aceitou a proposta desonrosa, preferindo ser acusada por eles, mesmo inocente, do que cometer o pecado da infidelidade. Eles, então, cumpriram o que prometeram, dizendo que viram Suzana com um rapaz, debaixo de uma árvore, cometendo adultério. Como eles eram velhos e gozavam do respeito e da credibilidade do povo, em conformidade com a tradição, as pessoas acreditaram no falso testemunho, mesmo ficando admiradas, pois nunca se ouvira falar tal coisa de Suzana, mulher sempre justa e honesta. Suzana foi condenada. O jovem Daniel, profeta, ao ouvir Suzana orando a Deus e dizendo que seria morta injustamente, acreditou nela e disse a todos que não se poderia punir com a morte uma mulher sem antes investigar o caso. Pediu, assim, para interrogar os juízes. Primeiro, questionou um dos anciãos, querendo saber perto de que tipo de árvore Suzana estava com o rapaz, e ele respondeu: "Estavam embaixo de um lentisco". Depois, separadamente, fez a mesma pergunta ao segundo velho que, sem saber da resposta do comparsa, disse: "Estavam debaixo de um carvalho". Percebida a contradição nos testemunhos, foi descoberta a mentira dos acusadores, que foram mortos, segundo determinava a lei. Para Magalhães Júnior (1973, p. 211), "há, nessa história bíblica, o embrião do sistema de investigação criminal, ainda hoje utilizada na rotina policial como nos contos e romances do gênero".

---

<sup>5</sup> A história de Suzana está no livro de Daniel, capítulo 13, versículos de 1 a 64, porém, só foi adicionada na Bíblia da Igreja Católica. O próprio Jerônimo (padre apologista cristão), que fez a tradução da Bíblia, do grego antigo e do hebraico para o latim, admite, em 407 d.C, em comentário ao livro de Daniel, que a história de Suzana não estava presente nas Escrituras Sagradas, sendo considerada, assim, como apócrifa.

O teórico cita, ainda, várias outras passagens da Bíblia, com o profeta-detetive Daniel, como a do culto ao deus dos babilônios <sup>6</sup>, Bel, que, segundo os seus adoradores, comia e bebia, todos os dias, a comida a ele oferecida no altar. Daniel, sabendo que Bel era um deus de pedra, e não um deus vivo, compreendia que ele não se alimentava de nada e que algo estava errado. Propôs ao rei da Babilônia que oferecesse a comida ao deus Bel e lacrasse todas as portas do templo. Feito isto, recomendou que os criados espalhassem cinzas ao redor do altar. No dia seguinte, a comida havia sumido e o rei louvava o deus Bel, que realmente existia. Daniel, porém, rindo, pediu ao rei para olhar o chão, onde pegadas de homens, mulheres e crianças podiam ser vistas. O esconderijo secreto por onde as pessoas entravam e roubavam o alimento do deus Bel foi, assim, revelado. Magalhães Júnior (1973, p. 212) conclui que esta é "na verdade, uma história policial perfeita, na qual o detetive habilmente prepara uma armadilha contra os criminosos, forjando a prova que corroborará o que antes era uma simples suspeita".

Continuando as suas especulações sobre a origem da literatura policial, o teórico nos lembra da novela *Zadig*, escrita por Voltaire e publicada em 1747. A narrativa leva o nome do personagem central, homem observador e dono de uma enorme capacidade dedutiva. No terceiro capítulo, intitulado "O cão e o cavalo", temos:

Ora, estando um dia a passear pelas proximidades de um bosque, aconteceu-lhe ao encontro um eunuco da rainha, seguido de vários oficiais que demonstravam a maior inquietação e vagavam de um lado para outro, como pessoas desorientadas que houvessem perdido a maior preciosidade deste mundo.

— Jovem — disse-lhe o primeiro eunuco, — não viste o cão da rainha?

— É uma cadela, e não um cão, respondeu Zadig discretamente.

— Tens razão — tornou o primeiro eunuco.

— É caçadeira, e por sinal que muito pequena — acrescentou Zadig.

— Deu cria há pouco; manqueja da pata dianteira esquerda e tem orelhas muito compridas.

— Viste-a, então? — perguntou o primeiro eunuco, esbaforido.

— Não — respondeu Zadig, — nunca a vi na minha vida nem nunca soube se a rainha tinha ou não uma cadela.

(VOLTAIRE, 1747 *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 213)

Resposta parecida deu Zadig quando outro serviçal lhe perguntou se tinha visto o cavalo do rei. Os dois homens que estavam à procura dos animais desconfiaram, então, que Zadig os tivesse roubado e o levaram a julgamento. Nem havia terminado a

---

<sup>6</sup> A história do culto ao Deus Bel, está no livro de Daniel, capítulo 14, versículos de 1 a 22, apenas na Bíblia Católica, porque, pelos mesmos motivos da história de Suzana, também é considerada apócrifa.

sessão e os dois bichos foram encontrados. Pediram, assim, que Zadig explicasse como sabia tanto sobre os animais sem os ter visto. Em relação ao cão, ele justificou:

Eis o que me aconteceu. Passeava eu pelas cercanias do bosque onde vim a encontrar o venerável eunuco e o ilustríssimo monteiro-mor, quando vi na areia as pegadas de um animal. Descobri facilmente que eram as de um pequeno cão. Sulcos leves e longos, impressos nos montículos de areia, por entre os traços das patas, revelaram-me que se tratava de uma cadela cujas tetas estavam pendentes, e que portanto não fazia muito que dera cria. Outras marcas em sentido diferente, que sempre se mostravam no solo ao lado das patas dianteiras, denotavam que o animal tinha orelhas muito compridas; e, como notei que o chão era sempre menos amolgado por uma das patas do que pelas três outras, compreendi que a cadela de nossa augusta rainha manquejava um pouco, se assim me ousou exprimir.

(VOLTAIRE, 1747 *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 214)

De forma semelhante foi a explicação referente ao cavalo do rei. Zadig quase morre queimado como feiticeiro. Segundo Magalhães Júnior (1973, p. 215), já no século XVIII, temos uma narrativa que nos revela um verdadeiro investigador, do tipo sherloquiano, "de causar inveja a qualquer grande detetive da moderna ficção policial". Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979, p. 8) não concorda com essa hipótese. Para ele, "Zadig se aproxima muito mais dos rastreadores do que de um verdadeiro detetive. Ademais, essa foi a única incursão de Voltaire no domínio do policial".

Rodolfo Walsh (2011), no ensaio "Dois mil e quinhentos anos da literatura policial", acredita que em um trecho de *Dom Quixote*, romance publicado em 1605, já temos uma incursão na narrativa policialesca. No trecho que conta a história do "velho da bengala", mais especificamente na segunda parte, capítulo XLV, vemos Sancho Pança, como governador da ínsula, fazer o julgamento de um caso de dívida entre dois anciãos. Um deles lamenta ter emprestado dez escudos de ouro ao outro e não ter recebido pagamento. O devedor diz estar disposto a jurar que já os devolveu e, cumprindo as suas palavras, pede que o credor segure a sua bengala (que parece o incomodar), enquanto ele profere o juramento. O velho lesado, então, se conforma com a jura e vai saindo, achando que deveria estar com algum problema de memória. Sancho Pança, porém, pensa por algum tempo, chama os dois velhos, pede a bengala do devedor, entrega ao credor e manda-o ir com Deus, pois já se encontra pago. Confuso, o velho pergunta o porquê daquilo, uma vez que uma bengala não valeria dez escudos. Sancho Pança afirma que sim e, ao se quebrar a bengala, dentro está o ouro emprestado.

Fica evidente, nessa passagem, a grande esperteza do devedor que, ao pedir para o velho credor segurar a bengala, poderia jurar, sem falsidade, ter devolvido o ouro ao seu verdadeiro dono. Sancho Pança, com a capacidade dedutiva de um investigador, percebeu isto e resolveu a questão. Para Walsh (2011, p. 225), o lavrador da Mancha denuncia "com três séculos de antecedência o maior de todos os detetives".

Outros estudiosos, a exemplo de Flávio René Kothe (1961), defendem que, na tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, escrita por volta de 427 a.C, já se encontra uma narrativa policial. De fato, há um desejo de conhecer no personagem do rei Édipo, uma ânsia em decifrar a sua origem, o que culmina numa investigação, em que todas as pistas levam para um único suspeito: o próprio Édipo. O personagem grego preenche, assim, os papéis de criminoso, ao matar o pai e praticar incesto com a mãe; de detetive, ao tentar descobrir de onde veio; e, por fim, de juiz, quando se descobre culpado de todos os males que assolavam a cidade e se pune, furando os próprios olhos.

Segundo Ricardo Piglia (2004, p. 52), "o gênero policial se assemelha à tragédia, uma vez que a relação entre a lei e a verdade é também constitutiva desse gênero". Diante da sugestão de Piglia e de outros críticos, o rótulo de sublitteratura, atribuído à narrativa policial, se torna ainda mais sem sentido, já que para os defensores do gênero puro, a tragédia – isto é, o drama em forma de tragédia – devido ao tema tratado, era considerada, pela teoria clássica, o mais elevado dos gêneros literários.

Percebemos, assim, que o norte-americano Edgar Allan Poe apenas trabalhou exaustivamente o crime, dando uma ênfase maior à racionalidade, o que lhe conferiu a glória de ter cunhado a denominada narrativa policial que, na verdade, já tinha a sua essência presente, ainda que de forma esporádica, em obras anteriores, e de resto na própria inclinação humana, como esclarece o conceito freudiano de "pulsão de morte".

No livro *O vocabulário da psicanálise*, Laplanche e Pontalis (1991, p. 394) defendem que a pulsão é um "processo dinâmico que consiste numa pressão ou força que faz o organismo tender para um objetivo". Segundo Freud (1996), todos os indivíduos abrigam a pulsão de morte, uma vontade imperativa e autodestrutiva, mas que muitas vezes se volta para o exterior, para o outro, e é difícil de ser controlada.

No conto "O demônio da perversidade", de 1845, Poe escreve: "A indução, *a posteriori*, teria levado os frenólogos a admitir uma coisa paradoxal como princípio inato e primitivo das ações humanas, algo que denominaremos *perversidade*, na falta de um termo melhor". (POE, 2006, p. 9). E mais adiante: "O impulso transforma-se em desejo, o desejo domina a vontade, esta assume o caráter de um anseio incontrolável e o



anseio (para profundo remorso e mesmo vergonha daquele que está falando, apesar de todas as possíveis consequências) é imediatamente satisfeito". (POE, 2006, p. 11).

A rigor, podemos afirmar que as características da literatura policial, notadamente as ligadas ao prazer do crime e ao intelecto, fazem parte da nossa própria psicologia e são tão velhas quanto o homem. "O caçador da pré-história que encurralava uma fera inatingível com risco de vida, e devia, para vencer, imaginar alguma armadilha sutil, já vivia uma história policial". (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 10).

Nada mais natural, portanto, que o prazer na leitura das narrativas policiais, uma vez que elas dão destaque a uma tendência comum ao ser humano e mostra que "no homem mais virtuoso ou mais tímido existe a possibilidade de praticar o ato anormal do criminoso". (LINS, 1953, p. 11). No entanto, a atração por este tipo de literatura não reside apenas aí, ou na satisfação em decifrar um enigma insolúvel, mas na apreciação de um enredo bem elaborado, de uma história trabalhada artisticamente por escritores que conhecem o seu ofício e nos propõem uma reflexão mais ampla do que o mero desvendamento de um mistério. Afinal, como observa Borges (1987, p. 31), "os gêneros literários dependem, talvez, menos dos textos do que do modo como são lidos".

#### 1.4 O DIALOGISMO NA NARRATIVA POLICIAL

"Todo texto é absorção e transformação de outro texto", assim nos observa Julia Kristeva (1974, p. 64), que seguindo o caminho primeiramente trilhado por Tynianov (1919) e Bakhtin (1928), criou o termo "intertextualidade". Assim, toda escrita é, em partes, a assimilação de textos anteriores. Evidentemente que a amplitude do diálogo entre os textos está ligada ao "conhecimento de mundo" do leitor. Apenas se percebe o fenômeno da intertextualidade, quando o leitor verifica a presença de outras vozes naquela em que está lendo. Poderíamos pensar nos conceitos de fonte e influência. A fonte seria o texto fundador, que influencia outros autores na construção de suas obras.

Podemos citar inúmeras formas de intertextualidade, como a paráfrase, a paródia, a estilização, a citação e a referência, ou simples alusão. Sem dúvida, todo escritor trabalha com base em outras leituras, o que não quer dizer que toda escrita seja uma cópia de outra, pelo contrário, muitas vezes, a obra posterior supera a fonte, aquela na qual o escritor bebeu. Se pensarmos que o surgimento da literatura policial se deu com "Zadig", de Voltaire, por exemplo, verificamos que Poe foi ainda mais longe que o iluminista francês e acabou considerado pai da narrativa policial.

Claro está que nenhum autor é totalmente original, "nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho". (ELIOT, 1989, p. 39). O processo de escrita é o resultado de leituras anteriores e de experiências vividas. No entanto, é possível também, como nos alertou o argentino Borges, constatar a semelhança das obras de alguns autores, levando em consideração a literatura de um outro, que, paradoxalmente, veio depois. Explicando melhor: certos escritores não têm nada em comum entre si, a não ser o diálogo com um outro autor que surgiu posteriormente. No ensaio "Kafka e seus precursores" (1952), após citar vários antecessores de Kafka, Borges relata o fato desses escritores só terem traços parecidos nas suas escritas por terem semelhanças com o escritor tcheco: "Em cada um desses textos reside a idiossincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria." (BORGES, 2007, p. 129).

Resumindo, eles só podem ser chamados de "kafkianos", porque a existência de Kafka, posterior à deles, permitiu que pudessem ser chamados assim. É a narrativa de Kafka que explica a dos autores que vieram antes. Conforme Borges (2007, p. 130): "O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica a nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro". Assim, o ensaísta Jorge Luís Borges propõe uma nova ideia de tradição, invertendo o olhar sobre os diálogos entre os escritores, tornando possível verificarmos a multiplicidade e a complexidade de interações em suas obras. A leitura de um autor, portanto, pode iluminar a releitura dos seus precursores, a cujas obras poderemos dar outra interpretação.

A literatura policial não se furta a essa característica dialógica, pelo contrário, além de percebermos a influência de vários autores e obras, os próprios textos policiais criam as suas vertentes através da assimilação e, ao mesmo tempo, da transgressão de algumas normas das suas narrativas "modelos", escrita por seus fundadores.

#### 1.4.1 A literatura policial e os seus mestres

Foi em 1841 que Edgar Allan Poe publicou o conto que é considerado a primeira narrativa policial, "Os crimes da Rua Morgue". A estudiosa da modalidade, Sandra Reimão (1983), destaca que Poe inventa o detetive moderno como uma máquina de raciocínio, aquele que desvenda todos os mistérios a partir da dedução. O detetive a que Reimão se refere é Auguste Dupin, que influenciou a criação de vários outros

investigadores famosos como Sherlock Holmes, de Conan Doyle, e Hercule Poirot, de Agatha Christie. Assim, a literatura policial de Edgar Allan Poe seria a precursora.

O escritor e teórico, Van Dine (1928), escreveu o texto: "Vinte regras para escrever histórias policiais". Segundo ele, para ser considerada literatura policial, a narrativa teria, obrigatoriamente, que respeitar certas leis: ter um detetive e uma investigação; o detetive, o defensor da justiça, nunca poderia ser o culpado; o entrecho amoroso não era bem-vindo, perdendo lugar para o crime; o mistério deveria ser resolvido com bases realistas, entre outras. Assim, todas as narrativas policiais, a rigor, deveriam seguir aquelas normas que foram estabelecidas com base nos contos de Poe.

Muitos sucessores de Edgar Allan Poe não só seguiram os passos do mestre, como explicitamente fizeram alusão a ele em suas obras. O argentino Jorge Luis Borges, leitor das narrativas policiais, se aventurou na modalidade e escreveu alguns contos, entre eles, "Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto", publicado no livro de contos *O Aleph*, em 1949, onde reproduziu toda a lógica policial e referenciou as suas matrizes: "– Não multipliques os mistérios – disse. – Estes devem ser simples. Lembra a carta roubada de Poe, lembra o quarto fechado de Zangwill. – Ou complexos – replicou Dunraven. – lembra o universo". (BORGES, 1972, p. 117).

Ainda que as referências no conto de Borges tenham aparecido apenas com o objetivo de relativizar as normas arraigadas na literatura policial e fazer repensar os dogmas presentes nos clássicos de mistério – afinal, nem sempre a solução de um enigma está na superfície, nem sempre é fácil compreender o que se passa à nossa volta, como pregavam os primeiros escritores policiais – o diálogo com dois grandes escritores da literatura de enigma está posto de forma aberta para os leitores.

Em *Um estudo em vermelho* (1887), de Conan Doyle, escutamos a voz do Dr. Watson, o amigo-narrador do detetive Sherlock Holmes: "É bastante simples, quando explicado – disse sorrindo. – Você me lembra o Dupin de Edgar Allan Poe. Não fazia ideia de que esses indivíduos existiam fora das histórias" (DOYLE, 2007, p. 29). Mais tarde, o próprio Doyle será aludido por outros escritores, como, por exemplo, pelo autor Sandor Márai (1957), que, em tom de ironia e paródia – bastante comum na literatura húngara –, escreverá no seu conto "O criminoso: esboço para um romance policial":

Logo a seguir, apresenta-se o detetive. Faremos de conta que o leitor sabe tudo a respeito; por isso ele não dirá "well", não acenderá o

cachimbo, não esfregará as mãos, não repetirá a cada instante que "o caso é sobremaneira misterioso". Como se Sherlock Holmes nunca houvesse existido numa das ruas laterais de Baker Street, o leitor deverá imediatamente ser posto a par do segredo do detetive, tornar-se seu cúmplice ou seu auxiliar. (MÁRAI, 1957, p. 252).

Podemos citar ainda a novela "O outro gume da faca", que integra o livro *A faca de dois gumes* (1985), de Fernando Sabino, e que foi inspirada no romance *O assassino* (1935), de Georges Simenon. O narrador de Sabino é Aldo Tolentino, que conta a sua história, a de um advogado traído pela mulher e pelo colega de escritório e que comete um crime perfeito, saindo impune da justiça, mas não da sua consciência. A vingança e a culpa andam de mãos dadas nessa novela policial de narrativa ágil, irônica e perturbadora. Apreciador das histórias de crimes e a fim de homenagear Georges Simenon, um dos mais refinados autores policiais, Sabino cria, ao fim do capítulo 5 da novela, o seguinte acróstico: "se **isso me era necessário ou não**" (SABINO, 1999, p. 40). Na edição da Ática, a novela de Sabino vem precedida de uma entrevista do autor, na qual ele afirma que apesar de nunca ter cometido um assassinato, a sua narrativa foi inspirada, de certa forma, em uma experiência pessoal, pois o escritor é, "como todo mundo, inconscientemente, um criminoso potencial". (SABINO, 1999, p. 7).

Rubem Fonseca também presta homenagem aos seus mentores. No prólogo do conto "Romance negro" (1992), lemos o trecho de um poema de Poe: "Tudo o que vemos ou parecemos ver / não passa de um sonho dentro de um sonho". (FONSECA, 1996, p. 41), Além da citação do pai do policial clássico, Fonseca aproveita-se da ambiguidade do termo "negro" e mescla, em sua narrativa, características do romance gótico, surgido durante o pré-romantismo inglês, e do romance *noir*, criado, segundo os críticos, pelo escritor policial Dashiell Hammett, em pleno período entre guerras.

O personagem principal do conto "Romance negro", o escritor Winner, ao realizar uma palestra sobre a literatura policial, observa que um dos presentes está dormindo, talvez, por achar o assunto tedioso. O ouvinte, que usa um cachimbo, abre os olhos e diz: "Eu não estava dormindo. Gosto de fumar e ouvir com os olhos fechados. Se eu estivesse a dormir o cachimbo cairia da minha boca". (FONSECA, 1996, p.703). Mais adiante, sabemos como se chama o homem que parecia dormir, Inspetor Papin, que pelo nome e pelo cachimbo, lembra o detetive Dupin, de Poe. Durante todo o conto, Fonseca resgata a tradição policial, clássica e *noir*, citando, explicitamente, autores consagrados, como Ellroy, P. D. James, Edgar Wallace, Poe, Hammett, entre outros.

O escritor baiano Mayrant Gallo, admirador confesso da literatura de crimes, também homenageia os escritores policiais que influenciam em sua obra. Em "Você não é Sam Spade", conto que integra o livro citado, o escritor referencia, já no título, um dos mais famosos detetives da ficção policial, Sam Spade, personagem de Dashiell Hammett, a quem se deve a criação do noir norte-americano. E no conto "Caras que não costumam ler livros", encontramos o personagem Pio Gatilho, matador profissional, citando o seu criador. Mais uma vez, o dialogismo tão presente na narrativa policial.

Meu trabalho, vocês sabem... Quem leu os contos do Gallo já me conhece. Eu mato. Sou pago para matar. Gente rica, e até gente pobre, me contrata com frequência. Mas também já matei para fazer cumprir a justiça. Instinto de nobreza, uma coisa assim do Zorro, que não faz de ninguém um sujeito melhor nem pior — muito menos eu — e que, sobretudo, não nos salva do injustificável: o fim do túnel lá adiante e o salto, afinal, no abismo. (GALLO, 2013, *online*).

Nos romances policiais clássicos é frequente também a relação intratextual, a menção de um escritor às suas próprias obras, por meio de personagens que se mantêm em várias histórias (como é o caso de Sherlock Holmes, que precisou ser ressuscitado pelo autor para atender aos pedidos dos leitores indignados com a morte do detetive) ou através de casos que o investigador já resolveu, habilmente, em outras narrativas e que são aludidos por ele ou por um amigo. Podemos mencionar o exemplo de Dr. Watson, que no conto "A carta roubada", de Edgar Allan Poe, recorda dois enigmas já decifrados pelo amigo, o detetive Auguste Dupin: "No meu caso, entretanto, eu estava discutindo mentalmente certos tópicos que haviam constituído o assunto de nossa conversação em um período anterior a essa mesma noite; especialmente, estava pensando no caso da Rua Morgue, e o mistério envolvendo o assassinato de Marie Roget". (POE, 2011, p. 7).

Além disso, a literatura policial desenvolveu outras vertentes, criando variações e transgredindo algumas "regras" e características já amplamente enraizadas em sua modalidade mais tradicional, mantendo, porém, o crime, foco principal das narrativas de mistério, portanto, não deixando de se conservar fiel, de certo modo, ao modelo de literatura policial clássica e aos seus criadores. É o que vamos ver em seguida.

## 2 LITERATURA POLICIAL: TIPOLOGIA, INFLUÊNCIA E TRANSGRESSÃO

Segundo os teóricos da literatura, a tipologia da narrativa policial está dividida em três: de enigma, *noir*, e de ação. A novidade, neste trabalho, salvo engano, será conceituar e exemplificar a literatura policial de ação que — embora já exista e venha sendo publicada há anos, desde o nascimento da tipologia de enigma, a mais tradicional, com Edgar Allan Poe — nunca foi estudada, por ter tido a sua terminologia e teoria criada pelo escritor — também de contos policiais — Mayrant Gallo, apenas em 2005.

Por isso, antes de analisarmos os contos do autor em foco, se faz necessário explicar as semelhanças e as diferenças entre os três tipos de ficção policial, a fim de historiar o percurso transgressor dessa modalidade narrativa e também de justificar a inserção da obra do escritor baiano Mayrant Gallo na tradição da literatura policial, principalmente, na tipologia cunhada por ele e intitulada “policial de ação”.

### 2.1 A NARRATIVA POLICIAL DE ENIGMA

A literatura policial de enigma tem uma fórmula simples: um criminoso, um detetive, uma vítima e um crime a ser investigado. Essas são as características da modalidade criada por Edgar Allan Poe, em 1841. No policial de enigma, também chamado de clássico ou tradicional, o detetive investiga por prazer e é uma máquina de raciocinar, desvenda todos os crimes sem precisar sair do seu gabinete. Ele conta apenas com a ajuda da lógica, da associação de ideias, e o mistério mais complexo se desfaz. Geralmente, o enigma é algo banal, mas, por isso mesmo, complicado de ser percebido.

Dupin, detetive das histórias de Edgar Allan Poe, em "Assassinatos da Rua Morgue", nos diz: "A verdade nem sempre se encontra no fundo de um poço. Na realidade creio que aquilo que mais importa conhecer é, invariavelmente, superficial." (POE, 2006, p. 113). Dessa forma, apenas os seres com grande capacidade analítica, como os detetives das histórias policiais, conseguem chegar ao criminoso e explicar, no desfecho da narrativa, os passos que os levaram à solução incontestável do mistério.

E esses passos são sempre contados em forma de memórias. Quem narra as aventuras de Dupin, por exemplo, é um narrador anônimo, amigo do detetive. Outras duplas famosas de detetives e narradores também podem ser lembradas, entre elas, Sherlock Holmes e Dr. Watson e Hercule Poirot e Capitão Hastings. A presença desse

narrador-memorialista é uma característica importante nas histórias de enigma, uma vez que o leitor se identifica com ele, tem uma visão igual à dele, ou seja, admira a sagacidade do protagonista e se surpreende com a resolução do caso, tanto quanto o narrador. Se a narração fosse em primeira pessoa, talvez não houvesse a surpresa final. No entanto, em alguns momentos, a argúcia do leitor é até mais elevada do que a do narrador, o que, segundo Sandra Reimão, faz com que ele sintasse “gratificado pela sensação de superioridade mental em relação ao narrador”. (REIMÃO, 2005, p. 10).

Outro aspecto da literatura policial de enigma é o fato de sempre começar com um crime, que, na maioria das vezes, é gratuito. Não há um motivo forte e coerente: o criminoso está ali apenas para bagunçar a ordem da sociedade. O detetive precisa, portanto, descobrir a identidade do criminoso, pois este deverá, firmemente, ser punido, já que se tornou um inimigo social. “O romance de enigma é o império do final feliz, onde o criminoso é sempre apanhado, a justiça é sempre feita, o crime não compensa e no final a legalidade, os valores, a sociedade burguesa sempre triunfam”. (MANDEL, 1988, p. 80). Caso isso não aconteça, o erro é do autor, que escreveu uma narrativa ruim e mal estruturada. O bom detetive, que tem o raciocínio fora do comum, é visto, então, como um herói, como aquele que pega o criminoso, aplica a lei e reestabelece a paz.

Sherlock Holmes, personagem criado por Conan Doyle, em 1887, é um exemplo desse herói na literatura policial de enigma. Ele não era, na verdade, nem policial, nem detetive particular, era uma espécie de auxiliar dos investigadores. Quando um detetive não conseguia desvendar o mistério de um crime, procurava a ajuda de Holmes, sempre infalível. Dono de um vasto conhecimento sobre os crimes passados, Holmes passava o dia no laboratório químico ou na sala de dissecação. Era capaz de dizer a idade de um homem pelo tamanho de sua passada; a origem de uma mancha na lama, pelo exame do solo; e até mesmo a marca de um cigarro pela cor e textura das cinzas caídas no chão. Dr. Watson, seu amigo, espantado com toda a destreza do detetive consultor — como o próprio Holmes se chamava — perguntava como ele conseguia deduzir tanta coisa em tão poucos segundos. O detetive explicava, pacientemente, mas não de todo:

— Não vou lhe dizer muito mais sobre o caso, doutor. Você sabe que um mágico não recebe nenhum crédito depois de ter explicado o seu truque, e se eu ficar lhe mostrando como funciona o meu método de trabalho, você vai chegar à conclusão de que sou um sujeito comum.

— Jamais chegarei a essa conclusão — respondi. — Você transformou a atividade do detetive numa ciência quase exata de um modo que jamais será igualado neste mundo.

(DOYLE, 2007, p. 49)

No final de toda narrativa de enigma, porém, o detetive sempre explica o caso nos mínimos detalhes, ao narrador e ao leitor, enumerando todos os passos da sua mente brilhante, e com Holmes, não era diferente: “Bem, este era um caso em que o resultado era dado, e todo o resto tínhamos que descobrir por nossa própria conta. Agora vou procurar lhe mostrar os vários passos de meu raciocínio”. (DOYLE, 2007, p. 160). Ao fim da explanação, Watson, com a capacidade dedutiva sempre aquém da do detetive, está admirado: “Maravilhoso! – gritei. – Os seus méritos deviam ser publicamente conhecidos. Você deveria publicar um relato do caso.” (DOYLE, 2007, p. 164).

Detetive também infalível e admirado por seu amigo-narrador Capitão Hastings, que conta suas investigações sempre bem sucedidas, é o conhecido Hercule Poirot, personagem mais conhecido da escritora policial Agatha Christie (1920). Os romances de Christie seguem a mesma linha dos seus predecessores: um detetive genial, um criminoso encontrado e punido, e a ordem de volta ao seu lugar. No entanto, “a rainha do crime” foi uma das primeiras a inovar na trama do romance policial de enigma.

Se observarmos as regras criadas pelo escritor Van Dine (1928), perceberemos que Agatha Christie rompe com várias delas, sendo a principal aquela que proíbe uma análise mais profunda dos personagens: “Uma novela de detetives não deve conter compridas passagens descritivas, nenhum rebuscamento literário em questões secundárias, nenhuma análise sutilmente elaborada dos personagens, nenhuma preocupação atmosférica”. (VAN DINE *apud* ALBUQUERQUE, 1979, p. 30).

Christie, em *Os cinco suspeitos* (1942), quebra essa “regra” ao fazer uma análise psicológica bastante cuidadosa de cinco personagens da história. No romance, o detetive Hercule Poirot é contratado por Carla Lemarchand para investigar o assassinato do pai e inocentar a mãe, que morreu na cadeia, após ser acusada de matar o marido. O crime aconteceu há dezesseis anos. Dias antes de morrer, quando Carla ainda tinha cinco anos, a mãe escreve uma carta – que só deveria ser entregue à filha quando esta estivesse com vinte e um anos – jurando inocência e pedindo justiça. Poirot é, então, convidado a descobrir o verdadeiro assassino do famoso pintor Amyas Crale, pai de Carla: “– Ouvi



falar em si. Nas coisas que fez. Na forma como as fez. É a psicologia que o fascina, não é assim? Pois essa não muda com o tempo.” (CHRISTIE, 2008, p. 12).

Apesar de continuar presa a várias regras impostas pelos defensores da literatura policial clássica, Agatha Christie já apresentava inovações na modalidade policial, como a que acabamos de citar. No entanto, um autor policial que podemos apontar como, de fato, um escritor de transição entre a literatura policial clássica e a literatura *noir* — que analisaremos em seguida — é Georges Simenon. Esse escritor belga de língua francesa tornou os personagens seres comuns, muitas vezes carentes, frágeis, cansados, cheios de feridas, ou seja, transformou criminosos e vítimas em seres com uma psicologia que merecia ser estudada e valorizada pelo detetive. Embora o comissário Maigret, o investigador das histórias de Simenon, resolva todos os casos e traga a ordem de volta, a vítima e o assassino não são para ele apenas peças de um quebra-cabeça.

Em *Maigret e a jovem morta* (1954), o detetive se envolve tanto com o caso que investiga, que uma garota assassinada se torna íntima dele, como se ele a tivesse conhecido e convivido com ela há anos. Através de entrevistas com pessoas que conhecia a jovem Louise Lamboine, ele fica conhecendo profundamente a moça, seus pensamentos, seus desejos, seus medos. Ao final da narrativa, ele descobre o assassino e como tudo aconteceu, simplesmente por não acreditar numa falsa pista dada por uma das pessoas interrogadas, ou seja, Maigret adentrou de forma tão precisa o psicológico da vítima, que sabia que ela jamais teria feito aquilo que testemunharam sobre ela:

“– Sua história é perfeita à primeira vista – murmurou. – Quase perfeita demais. E eu teria acreditado se não conhecesse a moça. Albert, surpreendido, perguntou sem querer:  
– Conhecia a moça?  
– Acabei por conhecê-la muito bem.  
(SIMENON, 1987, p. 149)

Assim, ele percebeu a mentira da testemunha, desconfiou e desvendou o enigma. Ao contrário do seu colega, investigador Lognon, que, trabalhando no mesmo caso, seguiu o caminho errado, por não conhecer a personalidade da vítima. Falando sobre o fracasso do seu companheiro, Maigret observa: “Técnicamente não cometera erro algum, e não há curso de polícia que ensine a colocar-se na pele de uma jovem educada em Nice por uma mãe semi-louca”. (SIMENON, 1987, p. 154).

P. D. James, também escritora de histórias policiais e estudiosa da modalidade, no livro *Segredos do romance policial* (2012, p. 168) fala sobre a obra de Simenon:

Procuramos Simenon para uma narrativa forte, para um cenário que é brilhante e sensivelmente evocado, para um elenco no qual cada personagem, por menor que seja, é especialmente vivo, para encontrarmos acuidade psicológica e termos empatia com a vida secreta de seus homens e mulheres aparentemente comuns, tudo num estilo que combina a economia de palavras com força e elegância, e que lhe valeu uma reputação literária rara entre romancistas de crime.

Simenon é considerado pelos críticos como um dos poucos escritores policiais que conseguiu elevar as histórias de detetive a um patamar literário, além de também violar algumas leis das histórias clássicas. Outras transgressões, até mesmo maiores, em relação à literatura policial de enigma, analisaremos a partir do próximo tópico.

## 2.2 A NARRATIVA POLICIAL *NOIR*

Após a década de 30, a literatura policial de enigma altera as normas vigentes, que eram rigorosamente seguidas pelos autores clássicos, e cria outros tipos da narrativa de crimes: “Poderia dizer-se que, a partir de certo momento, o romance policial sente, como peso justificado, as regras de um ou outro gênero e desembaraça-se delas para constituir um novo código”. (TODOROV, 1968, p. 66).

Assim, surgiu a série *noire*, também chamada de literatura *noir* ou *hard boiled*, que, para Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979), um dos grandes estudiosos da modalidade policial no Brasil, surgiu nos Estados Unidos, em 1929, no período pós-guerra, com o escritor norte-americano Dashiell Hammett, um verdadeiro mestre da narrativa policial, marcando presença e criando escola. E dessa escola vieram vários outros escritores, a exemplo do melancólico e irônico Raymond Chandler.

Talvez a principal diferença entre a literatura policial de enigma e a série *noire* esteja na caracterização dos detetives. Na narrativa de crimes tradicional, o detetive é aquele ser genial que decifra mistérios apenas com o seu poderoso raciocínio, sem precisar sair do seu gabinete ou largar o seu cachimbo. O detetive *noir* é um profissional, trabalha por dinheiro, faz a sua investigação *in loco*, acaba se envolvendo com os criminosos e até mesmo ocasionando outros crimes, afinal, “[...] tudo é possível, e o detetive arrisca a sua saúde e até a própria vida” (TODOROV, 1968, p. 62). Em *O*

*longo adeus* (1954), de Raymond Chandler, o detetive Marlowe não só sai do seu modesto escritório em busca do assassino, como também apanha durante a investigação:

Comecei a me levantar. Ainda não havia me equilibrado quando ele me atingiu. Me acertou no queixo com a esquerda e arrematou com o outro punho. Campainhas tocaram, mas não eram chamadas para jantar. Sentei pesadamente e sacudi a cabeça. Dayton continuava por lá. Estava sorrindo agora. (CHANDLER, 2006, p. 53-54).

Além disso, os detetives da série *noire* têm a fama de duros e violentos, mas existem exceções, como Marlowe, sempre sensível, quase um romântico tardio. Ao ser questionado por uma das suas mulheres, que queria saber como ele conseguia ser tão duro e tão gentil, Marlowe responde: “Se eu não fosse duro, não estaria vivo. Se eu não pudesse nunca ser gentil, não mereceria estar vivo. (CHANDLER, 2007, p. 161).

### 2.2.1 Os detetives falíveis

Os detetives da série negra são também mais humanos, são falíveis, por mais que se lancem e investiguem, nem sempre conseguem decifrar os mistérios. No romance *Ingênua perigosa* (1975, p.70), de Raymond Chandler, o detetive Marlowe diz: "Não sei tudo, o que sei é que algo não é o que parece ser e que o velho, mas sempre seguro palpite, me diz que estou caminhando no sentido errado". Em outros casos, o detetive não é um profissional, é um simples amador ou apenas alguém em busca de vingança, como no romance *A lua na sarjeta*, escrito em 1953, pelo escritor norte-americano David Goodis, no qual o investigador é o irmão de uma moça assassinada numa viela. O mistério inicialmente proposto pelo narrador não é desvendado, porém, o culpado torna-se a rua em que ele habita. O criminoso, portanto, é algo personificado, uma novidade nas histórias de detetive, que transgride as velhas fórmulas da literatura policial clássica.

A rua Vernon, localizada nos subúrbios da Filadélfia, é o cenário principal do romance, que nos apresenta o protagonista William Kerrigan, mais conhecido como Bill, irmão inconformado com a morte de Catherine, que cometeu suicídio depois de ter sido violada. Neste romance, David Goodis, muito mais do que revelar ao leitor a história de um crime, desvela a atmosfera de dor, frustração, medo, solidão e violência em que vivem os moradores dos becos da Vernon. São seres retratados através do ambiente imundo no qual se encontram e, ao mesmo tempo, em contraste com o mundo de sonhos, onde o brilho da lua é magnífico, ainda que para poucos.

Kerrigan está sempre de volta ao beco, onde as marcas de sangue da irmã se recusam a desaparecer. Esse crime misterioso o persegue e ele persegue algo que prove a identidade daquele que violentou Catherine. No entanto, depois de muito procurar o criminoso, de desconfiar até mesmo de Frank, seu irmão, Kerrigan descobre que a morte de Catherine não foi culpa de nenhum homem. Na verdade, a culpa era da Rua Vernon e de suas vielas escuras e podres demais para pessoas sensíveis:

Ficou ali parado e disse a si mesmo que estava chegando à resposta. Sabia que a coisa não tinha a ver com nenhum rosto ou cara de homem nenhum. Concentrava o olhar na janela que dava para a Rua Vernon. Olhou através do vidro sujo e viu o luar refletido na saliência das pedras arredondadas do calçamento. Era um brilho verde-amarelado que atravessava a Vernon e formava poças de luz na sarjeta. Viu o brilho na calçada de piso sulcado e viu que o luar descia na direção de todos os becos escuros onde inúmeros seres da noite brincavam de esconde-esconde.

E onde quer que os mais fracos estivessem escondidos, jamais escapariam do luar da Vernon. Estavam encurralados. Predestinados. Mais cedo ou mais tarde, seriam espancados e surrados e esmagados. Aprenderiam da maneira mais difícil que a Rua Vernon não era lugar para corpos delicados e almas tímidas. Eram a caça, isso mesmo, e se destinavam à goela sempre faminta da sarjeta da Vernon.

Kerrigan olhou para a rua enluzada. Sem emitir som, disse:

— Você fez isso com Catherine. Você.

(GOODIS, 1984, p. 168)

O leitor desse tipo de narrativa ganha um papel de grande relevância, de coautor, porque depara, muitas vezes, com a incerteza ao final da história, ainda mais por não encontrar, no desfecho, a palavra final do detetive, explicando todos os passos do seu raciocínio, o que preenchia todas as lacunas que o leitor identificou durante o percurso.

Os escritores norte-americanos queriam proporcionar uma ligação do relato policial com a realidade do mundo do crime, que parecia estar dissociada das histórias de enigma tradicionais. Além disso, procuravam criar narrativas mais condizentes com a época em que viviam, ou seja, em plena crise americana do final dos anos 20. Nesse contexto, um detetive como Sherlock Holmes soaria incoerente e anacrônico. O criador e diretor da “Série Noire”, Marcel Huhamell, escreveu, em 1945, num texto que tinha o objetivo de apresentar a coleção aos leitores, ainda incautos, dos primeiros volumes:

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da Série Noire não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigma à Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. [...]. Aí vemos

policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então? (DUHAMELL apud REIMÃO, 1983, pp. 52-53).

Podemos perceber, assim, que a literatura policial é, sobretudo, uma literatura da atualidade, retratando o momento em que é escrita. Enquanto o Positivismo imperava e a ciência era a única fonte de conhecimento, o romance policial de enigma, envolto numa atmosfera de racionalismo, estava em consonância com aquilo que os leitores esperavam. Porém, num contexto de crise e de guerras, durante o qual não há mais certezas e toda verdade é relativa, a narrativa policial precisou adaptar-se, renovar-se. A literatura policial *noir* constrói, por meio da linguagem, uma metonímia do mundo atual, torna-se um microcosmo representando o macrocosmo em que vivemos.

Raymond Chandler, um dos principais escritores da narrativa negra norte-americana, no ensaio intitulado “A simples arte de matar” (1944), ao falar do seu mestre Dashiell Hammett, que para ele é o responsável por trazer maior realidade às histórias policiais, tirando o crime dos quartos fechados e jogando-os nas ruas, escreve:

Hammett primeiramente (e quase até o fim de sua vida) escreveu para pessoas que possuíam uma atitude perspicaz e agressiva perante a vida. Pessoas que não tinham medo do lado menos atraente das coisas; elas viviam nele. A violência não as fazia esmorecer; ela se encontrava logo ali, em suas ruas. Hammett devolvia o assassinato para o tipo de gente que o cometia por razões, não só para oferecer um cadáver; e com os recursos à mão, não com um duelo de pistolas feitas à mão, curare e peixes tropicais. Ele colocava essas pessoas no papel como elas eram e as fazia falar e pensar na linguagem que costumeiramente usavam para esses fins. (CHANDLER, 2009, p. 22)

No policial *noir*, a cidade se revela corrupta, suja, com indivíduos violentos e cheios de vícios: drogas, álcool, cigarro, sexo. A justiça não existe, nem sempre há solução para os crimes, nem punição para o culpado, e a lei e a moral são movidas pelo dinheiro, é ele que impera nas relações sociais. Mais ainda: ele é a chave nesse tipo de narrativa policial. Como já foi dito, o detetive na literatura *noir* trabalha por dinheiro, não por prazer, e muitas vezes se envolve com chantagistas cheios de grana, prontos para interromper qualquer investigação, apenas oferecendo algumas notas graúdas.

### 2.2.2 O poder do dinheiro

Para Piglia (2006), é exatamente a relação com o dinheiro que baliza a principal diferença entre o romance de enigma e o romance negro. Na série *noire*, o crime é o retrato da sociedade. Tudo está corrompido, tudo se vende, tudo se compra, inclusive o homem. E os detetives não estão fora desse comércio: “Se me oferecem 10 mil dólares e eu os recuso, não sou um ser humano”. (CHASE *apud* PIGLIA, 2006, p. 93).

No romance *O longo adeus* (2006, p. 301), de Raymond Chandler, um desses gângsteres, tentando convencer o detetive Philip Marlowe, diz: “Há uma coisa especial em relação a dinheiro — continuou. — Em grandes quantidades, tende a ter vida própria, até mesmo uma consciência própria. Fica muito difícil se controlar o poder do dinheiro”. O problema é que o Sr. Potter, não sabia que, talvez, estivesse lidando com um dos personagens-investigadores mais honestos da literatura: Philip Marlowe.

O irônico e virtuoso Marlowe trabalha por vinte e cinco dólares mais despesas e isso lhe basta. Quando aceita um caso, ele investiga a fundo para saber onde está se metendo e sempre age da forma que acha ser a melhor possível, sem nunca se deixar corromper pelo dinheiro. Já chegou várias vezes a recusar algumas vantagens:

— A conta está paga, Sr. Marlowe. Recebi instruções. E pedimos desculpas pela noite passada. Mas elas não valem muito, valem?  
— Quanto seria a conta?  
— Não muito. Doze e cinquenta, talvez.  
Coloquei o dinheiro no balcão. Jack olhou para a grana e franziu o cenho.  
— Eu disse que não havia conta, Sr. Marlowe.  
— Por que não? Eu ocupei o quarto.  
— O Sr. Brandon...  
— Algumas pessoas nunca aprendem, não é? Bom ter conhecido vocês dois. Gostaria de um recibo por isso. Pode ser deduzido do imposto.

(CHANDLER, 2007, pp. 170-171)

O personagem criado por Chandler é uma clara exceção. Nem todos os investigadores saem ilesos das armadilhas do dinheiro. Da mesma forma, o dinheiro é o principal responsável pelos assassinatos na narrativa policial *noir*. Em *O falcão maltês*, romance do criador das narrativas da série *noire*, Dashiell Hammett, essa característica se prova sem maiores esforços. A história gira em torno da estatueta de um falcão, de valor inestimável, a qual os personagens querem ter em mãos e, para isso, morrem e matam, mesmo em detrimento daqueles pelos quais se possa ter algum agrado:

“— Bem, Wilmer, lamento muito ter de perder você e quero que saiba que eu não poderia ter mais afeição por você, ainda que fosse meu filho; mas... bem, por Deus!... Quando se perde um filho, pode-se arranjar outro, ao passo que só existe um falcão maltês.”

(HAMMETT, 2001, p. 261).

Portanto, podemos dizer que o dinheiro na literatura *noir* fabrica criminosos, ou melhor, os funda, para anuir ao pensamento do teórico Ricardo Piglia (1994, p. 80): “O que é roubar um banco comparado com fundá-lo, dizia Brecht, e nessa pergunta está — se não me engano — a melhor definição da *série noire* que conheço”. No entanto, mesmo concordando com Piglia quanto ao poder do dinheiro nas narrativas policiais da *série noire*, é preciso frisar que, nessa modalidade, apesar de o detetive trabalhar por dinheiro, algumas vezes ele vai além do que foi contratado, por vingança ou pelo simples prazer de desvendar um mistério, mesmo que não tenha sido pago para isso.

No romance, *Os pecados dos pais* (1976), de Lawrence Block, uma moça é assassinada por um rapaz com o qual dividia um apartamento, e o pai adotivo, que não tinha notícias da filha desde que ela foi morar em outro país, contrata o detetive Scudder para que desvende quem era, de fato, a sua filha, pois ao saber que Wendy estava desempregada e morando em um prédio de luxo, desconfiou que ela pudesse estar sendo bancada por homens. Scudder, depois de muito investigar, confirma que a garota, realmente, estava se prostituindo e já poderia, portanto, levar a sua descoberta para o pai, que o contratou para isso. Porém, durante a investigação, o detetive acabou se interessando pela história da garota (a ponto de não conseguir dormir) e queria saber mais: quem era o rapaz que morava com ela, de nome Richard Vanderpoel, o porquê de ele ter cometido o crime, qual o verdadeiro motivo do assassinato de Wendy. Perguntas que não foram feitas pelo pai, mas que ele, Scudder, pretendia responder:

Assim, eu não podia declarar o caso terminado, apenas porque encontrei as respostas às questões de Cale Hanniford. Eu tinha uma ou duas questões próprias, para as quais não sabia a resposta. Eu já possuía a maior parte das informações, ou pensava que as tinha, mas existiam ainda, alguns espaços em branco e eu gostaria de preenchê-los. (BLOCK, 2002, p. 109).

Como pudemos perceber ao discorrer sobre a literatura de Simenon — um autor de transição entre o policial clássico e o *noir* — desde Maigret temos detetives que se envolvem, verdadeiramente, com a vida das vítimas que investigam em detrimento do crime, o que, para os escritores da literatura negra, era algo bastante comum. O que nos

mostra, portanto, mais uma grande diferença em relação ao policial de enigma, no qual não se atribui valor à vítima, muito pelo contrário, ela é apenas uma peça de um quebra-cabeça que o detetive, cheio de habilidade e coragem, precisa desvendar. Mas, de uma forma ou de outra, o motor central, nas histórias policiais da literatura *noir*, para os assassinatos e para que o detetive investigue um caso (mesmo que venha a se interessar por ele, gratuitamente, depois) é, sem dúvida, o dinheiro e tudo o que ele pode comprar.

### 2.2.3 A mulher fatal e a desilusão dos detetives

No entanto, além do dinheiro, há outro grande incentivo para o crime e para a desestruturação do próprio detetive: a presença da *femme fatale*. O termo francês, criado para designar a mulher fatal, está presente em quase todas as narrativas da literatura *noir*. Se na literatura policial tradicional era proibida a intriga amorosa, sob pena de se desviar a atenção do enigma e criar um inapropriado romance, na literatura da série negra a companhia feminina é algo natural. Na maioria das vezes, elas são o fio condutor dessas histórias e um assassinato é cometido depois do pedido “caloroso” de uma misteriosa dama. Envolvido pelos apelos sedutores de mulheres ameaçadoras, encontramos também, em algumas tramas, o próprio detetive que, por sorte, antes do desfecho da narrativa, acaba se livrando da influência maliciosa da mulher fatal.

Em *O falcão maltês* (1930), de Hammett, o detetive Sam Spade é convidado a trair os seus princípios e ajudar a senhorita Wonderly, cujo nome verdadeiro — se saberá depois — é Brigid O'Shaughnessy, a conseguir uma relíquia de valor incalculável. Ao contrário das narrativas policiais tradicionais, nas quais um crime acontece e é papel do detetive desvendá-lo, em *O falcão maltês* os maiores delitos só começam a aparecer quando o investigador, acompanhado da *femme fatale*, entra em ação. Porém, o esperto Spade perceberá a tempo o caráter da mulher com a qual está lidando, embora, no início, não tenha resistido à sua atração de risco e aos seus encantos:

— Eu mereço isso — disse ela. — Eu mereço isso, mas... ah!... Eu quis tanto que você me ajudasse. E quero muito isso, e preciso disso, muito mesmo. E a mentira estava no modo como eu falei e não em tudo que disse. — Ela lhe deu as costas, já não se mantinha mais ereta. — É culpa minha, se você agora não pode mais acreditar em mim. O rosto de Spade enrubescou e ele voltou os olhos para o chão, murmurando: — Nossa, você é perigosa.

(HAMMETT, 2001, p. 50)



James Cain também cria a sua mulher fatal ao escrever *O destino bate à sua porta*, publicado em 1934, quando o livro foi condenado por imoralidade e proibido de circular em Boston. Frank Chambers é o personagem principal, um aventureiro sem terra firme, sempre parando numa cidade e noutra, jogando, ganhando uma grana, mas caindo novamente na estrada. Numa dessas andanças, conhece Cora Papadakis, por quem irá se apaixonar. Cora é a mulher do grego Nike Papadakis, dono de um posto de gasolina e restaurante onde Frank se emprega. Ao longo da história, Cora, num jogo de sensualidade e calculismo, convence Frank a matar o marido:

- Não posso ter uma criança grega e gordurenta, Frank. Não posso, é tudo. O único homem de quem terei um filho é você. Gostaria que você prestasse para alguma coisa. Você é esperto, mas não presta.
- Tem razão, mas eu amo você...
- É verdade, e eu amo você também.
- Ganhe tempo com ele. Só esta noite.
- Certo, Frank. Só esta noite.

(CAIN, 1998, p. 40)

Diferentemente do que pregava o escritor Van Dine (1928) e outros críticos, que numa narrativa policial genuína o detetive nunca se apaixona, percebemos que, no romance da série negra, o investigador tem relacionamentos amorosos e, ainda assim, desempenha muito bem a sua missão. Philip Marlowe, embora seja um solitário e tente não se envolver com mulheres, também se relaciona emocionalmente, sem prejuízo ao seu trabalho como investigador ou para o caráter de uma narrativa instigante:

- Não tenho sido fiel a você, Linda. Não pensei que fosse vê-la novamente. Não sabia que você esperava que eu fosse fiel.
- Não esperava. Não espero. Estou apenas tentando dizer que amo você. Estou pedindo que case comigo. Você disse que isso não duraria seis meses. Mas por que não tentar? Quem sabe... pode durar para sempre. Estou implorando. O que uma mulher tem que fazer para conseguir o homem que ela quer?
- Não sei. Nem mesmo sei como ela pode querer ficar com ele. Vivemos em mundos diferentes. Você é uma mulher rica, mimada. Eu sou um picareta cansado e com um futuro duvidoso. Seu pai provavelmente garantiria que eu não tivesse nem mesmo um futuro.
- Você não tem medo do meu pai. Você não tem medo de ninguém. Você só tem medo do casamento.

(CHANDLER, 2007, p. 172)

Assim, os detetives da literatura policial *noir* se envolvem com mulheres, porém, é preciso observar (talvez, com uma ou duas exceções, como, por exemplo, o comissário Maigret, personagem do francês Georges Simenon, que é casado), vivem

sozinhos. Quase sempre não querem um compromisso mais sério, como o casamento, não porque isso iria atrapalhar o trabalho como investigador, e sim porque são céticos, desencantados, vestem a casca de durões, mas estão quase sempre à beira do fracasso, corroídos pelo tempo, pela profissão, destilando desdém e estoicismo perante a vida.

Talvez por lidarem com as mortes, até mesmo de inocentes, eles não acreditam mais que o mundo possa ter solução. Alguns, que trabalham na polícia, se recusam a permanecer fazendo parte de um sistema corrupto, que aplaude uma atitude que levou a óbito uma criança. Em *Os pecados dos pais* (1976), o detetive Scudder mata, sem intenção, uma garota de seis anos, com uma bala perdida que lhe atinge o cérebro. Mas não é repreendido por seus colegas, o que o faz desistir do emprego: “— Ninguém me culpou, de nada. Na verdade, ganhei um elogio do meu departamento. Aí me demiti. Decididamente, não queria mais ser policial. Nunca mais”. (BLOCK, 2002, p. 16).

O ceticismo inerente à literatura policial é também fruto da realidade retratada nessa modalidade narrativa. No romance policial *noir*, ainda mais do que nas histórias de enigma, temos uma metáfora atemporal de uma sociedade que não “cheira bem”. Como escreveu Chandler no ensaio *A simples arte de matar* (1944), este “não é um mundo perfumado, mas é o mundo em que vivemos.” (CHANDLER, 2009, p. 26).

Como já vimos, alguns críticos acusam a modalidade policial de ser uma narrativa menor. E não se pode afirmar que o preconceito deva-se apenas às fórmulas e quebra-cabeças lançados ao leitor, haja vista que, na literatura policial *noir*, esse jogo lógico e repetitivo é quase inexistente e, ainda assim, é considerada de pequeno valor. Parece que o juízo negativo existe apenas por se tratar de um tema tradicionalmente sem prestígio: o crime. Não percebem os preconceituosos que usando o mundo do crime como metáfora, os autores policiais oferecem ao leitor “além de um romance policial, a possibilidade de percepção de uma visão de mundo abordável em vários níveis, não algo casual”. (REIMÃO, 1983, p. 66). Além disso, as obras literárias são únicas.

Com tramas aparentemente despretensiosas, os autores da literatura policial *noir* revelam o crime como consequência da sociedade em que estão inseridos, afinal, “a literatura é uma expressão da sociedade”. (WELLEK e WARREN 1971, p. 114). Mas longe de serem relatos locais, são universais, pois cada escritor estrutura suas histórias de forma que todos possam extrair delas a sensibilidade necessária para entender um pouco mais da sua existência, em qualquer lugar do mundo, sempre um enigma.

### 2.3 A NARRATIVA POLICIAL DE AÇÃO

A narrativa policial de ação não surgiu pelo desenvolvimento da narrativa policial de enigma, nem como combinação desta com o *noir*<sup>7</sup>, pois ela sempre existiu e era publicada paralelamente às outras duas, no entanto, a sua terminologia foi criada apenas em 2005, por Mayrant Gallo, com base em suas pesquisas e, em parte, através de sua própria produção literária. Para ele, todo relato policial *noir* é também um policial de ação, já que esse tipo de narrativa não é relatada em forma de memórias, como a de enigma, que o narrador é quase sempre o amigo do detetive, como é o caso do Dr. Watson, companheiro fiel de Sherlock Holmes. No policial *noir*, "ênfatisa-se a ação, e cabe ao leitor, a partir dessas descrições externas, deduzir o caráter, a personalidade, os sentimentos das personagens". (REIMÃO, 1983, p. 55). Porém, nem todo policial de ação pode ser classificado como *noir*: há os relatos policiais especificamente "de ação".

Qual a diferença, então? A maior diferença entre o relato de ação e os outros dois estudados parece ser o fato de que "o foco não é mais a investigação, mas o crime em si, sua gradual realização, das primeiras causas aos últimos efeitos. O crime acontece em estado bruto diante do leitor. Vemos o criminoso se deslocar, preparar a ação, executá-la. E isso nos faz cúmplices". (GALLO, 2005, p. 44). A narrativa policial de ação seria assim uma inversão das modalidades mais conhecidas: o seu ponto de chegada é o ponto de partida da narrativa de enigma, por exemplo. Na literatura policial clássica, a história começa com o crime que deverá ser investigado e quando termina a investigação e é encontrado o criminoso, termina, então, a história. Na literatura policial de ação, o leitor acompanha as pegadas do criminoso e o crime é o último a ocorrer. Além disso, é o único elemento obrigatório neste tipo de narrativa policial. Nem sempre há investigação, nem punição para os criminosos, talvez nem mesmo um detetive. Já na literatura policial *noir*, apesar de se ter mais ação do que mistério, sempre há uma investigação de um crime que também acontece no início, assim como na de enigma.

Alguns leitores podem questionar sobre como a narrativa especificamente "de ação" pode ser considerada pertencente à literatura policial sem ter necessariamente uma investigação ou até mesmo a presença do elemento policial, propriamente dito — de

---

<sup>7</sup> Embora, paradoxalmente, a literatura policial especificamente "de ação" apresente características que, assim como na literatura *noir*, são uma espécie de retomada e de transgressão da literatura policial mais clássica. Por exemplo, no policial de ação não temos a punição para o criminoso, o que algumas vezes acontece também na narrativa *noir*, mas que seria contra as "regras" da literatura policial clássica.

onde vem o nome dessa modalidade —, mas apenas um crime que o leitor acompanha. Segundo Reimão (1983, p. 14), "é interessante notar que no plano da criação literária todos os primeiros grandes detetives serão não policiais, serão investigadores que não pertencem à polícia enquanto instituição". Medeiros e Albuquerque (1979, p. 3), também questiona o termo "policial" e chega a uma conclusão:

Por que romance policial? O termo quase que obriga a existência de uma personagem, "o policial". No entanto, nos romances policiais modernos, nem sempre é o elemento do policial — muito pelo contrário — que soluciona o mistério.

Portanto, o policial não é o mais importante numa narrativa policial, por mais paradoxal que isso possa parecer. Aliás, na Inglaterra, o termo designado para essas histórias é *crime fiction*, muito mais adequado à realidade desse tipo de texto literário, que "é ainda fluido, muito variado para ser facilmente classificado, desenvolvendo ainda suas tendências em todas as direções". (CHANDLER, 1988, p. 93).

A modalidade policial de ação surgiu, portanto, paralelamente à narrativa policial de enigma e se desenvolveu bastante também através da atmosfera *noir* que "reúne, de certa forma, as duas vertentes, pois, ao mesmo tempo que alguém investiga um crime, outros crimes são cometidos, e muitas vezes pelo próprio detetive ou por influência de suas ações durante a investigação". (GALLO, 2013, *entrevista*).

O escritor e teórico Mayrant Gallo — cuja obra será discutida no próximo capítulo — além de estudioso da modalidade policial, escreve contos e minicontos policiais. Em seu livro *As aventuras de Nicolau e Ricardo: detetives* (2014), lemos o miniconto "Acordo noturno", no qual os detetives, na estrada, provavelmente voltando de mais uma investigação, acabam cometendo um crime:

Nicolau consultou o relógio, e foi neste precioso momento que avistaram a mulher, mas era impossível parar... O baque, mais físico que auditivo, os fez estremecer: Bronc! Desceram e comprovaram que a vítima estava no fim, morrendo, que não havia nada que pudesse amenizar seu sofrimento, nem o deles. Então voltaram ao carro e foram embora. Mais adiante, um grave acidente — do qual não se viam senão os veículos, com os faróis ainda acesos, emborcados no acostamento — justificava a atitude da mulher lá atrás, a caminhar tonta pelo meio da pista. Eles prosseguiram velozes, sem se voltar, e nunca mais falaram daquele episódio. Por mais de um mês, nenhum dos dois abriu os jornais. (GALLO, 2014, p. 33-34).

Nas narrativas com a dupla de detetives Nicolau e Ricardo temos uma mistura do policial noir — uma vez que há detetives, que saem para investigar e acabam até mesmo cometendo homicídios, ainda que sem intenção — e do policial especificamente “de ação”, já que os culpados nem sempre são descobertos e punidos. Em outras narrativas de Gallo, como as do livro *Dizer adeus* (2005), o crime acontece na frente do leitor, durante o desenrolar da história, o criminoso é conhecido desde o princípio, não há mistério quanto à sua identidade, apenas a curiosidade em saber o que irá acontecer até o desfecho da narrativa, e é isso que segura o leitor, que já foi fisgado pela história.

Em “O intruso”, o protagonista do conto, não nomeado, após visitar a irmã Naná, que há muito tempo não vê, presencia um homem desconhecido invadir o banheiro onde sua irmã toma banho e atacá-la. Ele a defende. Somente no último parágrafo do conto, o crime é cometido e o assassino, imediatamente, conhecido:

As pernas de minha irmã se debatiam no ar, e seus braços, como galhas ao vento, se esforçavam no vazio. A boca, vedada pela mão do homem, não emitia qualquer som. Foi então que vi (ou julguei ver), em meio à confusão, uma lâmina. Não hesitei. E quem hesitaria? Mesmo que não fosse minha irmã, entre um ser humano e um urso, sacrifica-se o urso. Descarreguei o revólver. E logo Naná se tornou uma sucessão de gemidos sob o peso de um corpo. E eu, um criminoso.” (GALLO, 2005, p. 41).

Boileau-Narcejac, pseudônimo forjado pela dupla de escritores policiais franceses Pierre Boileau e Thomas Narcejac, publicou, em 1980, o romance *Os intocáveis*, um claro exemplo do policial de ação. O romance conta a história de dois párias: o desempregado Jean-Marie Quéré e o ex-prisioneiro Ronan De Guer. No decorrer da história, o leitor fica sabendo sobre o assassinato do comissário Barbier, cometido dez anos antes por Ronan que, na época, era um ativista político. Após ser solto, este conta com a ajuda de um amigo da juventude, Hervé, para encontrar o paradeiro de Quéré, que, segundo Ronan, o delatou para a polícia, fazendo com que fosse preso e que a sua noiva, Catherine, grávida e em desespero, cometesse suicídio.

Portanto, há também uma investigação. Mas não exatamente como acontece nas outras modalidades policiais. O detetive contratado por Hervé não procura o assassino do comissário Barbier, pois esse já foi denunciado e punido. O leitor conhece o assassino e a vítima já no início da história. A busca é por Quéré, suposto delator. E a

intenção de cometer um novo crime é anunciada por Ronan desde o início da narrativa. Caberá ao leitor acompanhar toda a ação, o que o torna cúmplice desse assassinato.

— Sr. Queré? Está aqui uma pessoa que pergunta se pode ir vê-lo em seu quarto.

— Quem é?

— Sr. Ronan de Guer.

Queré se calou.

— Posso deixá-lo subir?

— Pode — murmurou Queré.

Enfim, chegara a hora. “Se ao menos eu soubesse quem eu sou”, pensou Queré. Com todas as suas forças, ele procurava distinguir os sons. Ao longe, o barulho do elevador era claramente perceptível. Ele ouviu a parada no andar e notou que sentia frio. O carpete do corredor abafava os ruídos. Teve um sobressalto, quando bateram à porta. Havia dois metros a vencer. Cruzou as mãos.

— Meu Deus, não sei se você está aí.

Deu três passos, parou, passou a mão nos olhos.

— Se está, Senhor, então faça com que isso termine de uma vez.

Abriu a porta. A bala atravessou o seu coração.

(BOILEAU-NARCEJAC, 1987, p. 160)

Portanto, para este crime — que acontece na última linha do livro — não há mistério, não há investigação, nem punição alguma. O desfecho do romance é totalmente previsível, como dizem alguns críticos, mas isto não diminui a qualidade da narrativa. O que, de fato, interessa ao leitor é a angústia de Queré, casado com Héléne, a quem se conhece através das cartas que este envia para um amigo religioso. O que o toca é a agonia de Queré, um homem desempregado, que se sente inútil, fraco e que desistiu da fé. O que desperta o leitor é a dor; o desejo de vingança de um rapaz que perdeu a namorada e que apenas tem como meta a morte daquele que acredita tê-lo privado do sentimento que o guiava. O que emociona é a paralisia de um antigo padre, que, consciente da sua existência absurda, acaba, no último minuto, deixando-se assassinar. A investigação desse novo crime ou sua punição não é mais necessária.

O romance termina depois de um assassinato que o leitor acompanha e presencia. E nem por isto o livro deixa de ser uma narrativa policial genuína. Inclusive, o livro foi publicado no Brasil como romance policial, pela editora Globo. Apenas o tema central do livro não é a elucidação de um enigma, mas o crime, as motivações do criminoso, a dor e o destino de duas vidas destruídas por um passado comum.

Outra característica presente em algumas obras da literatura policial de ação: o crime não precisa ser explícito, basta ficar subentendido, como no conto Bar, de Ivan Ângelo, publicado em 1986. Nele, uma moça vai ao bar fazer uns telefonemas para o namorado e para a mãe e, nesse ínterim, é observada, maliciosamente, pelos frequentadores do local. Ao fim, após a garota perguntar o preço das ligações, temos:

O homem da caixa não estava mais lá e falou pra você não é nada gostosa, atrás dela. A moça se voltou rápida e viu que todas as portas do bar estavam fechadas. Os três homens, narinas dilatadas, formavam um meio círculo em torno dela. (ÂNGELO, 1986, p. 26).

Está claro para o leitor atento o que vai acontecer. O crime, que nem sempre é o assassinato — neste caso, o que está sugerido é um estupro — fica evidente. E como acontecerá apenas ao final da narrativa, transforma o leitor em um cúmplice, pois, desde as primeiras linhas do conto, sendo experiente, este perceberá atitudes estranhas, desejos lascivos dos que observam a moça. Exemplo semelhante podemos dar com o conto “Vacina”, de Mayrant Gallo. Nele, temos a personagem Virgínia, que corta o pé e precisa tomar uma vacina contra o tétano. Acorda bem cedo, então, e vai com o marido ao posto de saúde. Como não pode tomar a tal vacina no mesmo dia, volta para casa com medo da morte e passa a enxergar o mundo, as pessoas, as coisas simples à sua volta, de uma maneira mais sensível, como nunca havia visto antes. Mas, após tomar a vacina, volta ao seu cotidiano, à sua rotina, como se nada tivesse acontecido. Certo dia, descobre que seu marido a está traindo e resolve sair de casa. O conto termina quando ela se vê sozinha, sob a luz de um poste, sem saber para onde ir, enquanto o narrador chama a atenção para “dois vultos maciços e corpulentos” que se aproximam dela:

Virgínia continuou parada, sentada no meio-fio. Talvez não os visse, mas talvez os visse e por isso mesmo continuasse imóvel. Nunca saberemos ao certo o que é que arde dentro de cada homem, de cada mulher. O que é isso que os impulsiona e, às vezes, sem mais nem menos, os imobiliza debaixo de um poste de luz, numa noite nada especial e até mesmo monótona...

(GALLO, 2003, p. 94)

### 2.3.1 Jorge Luís Borges e a literatura policial de ação

E para os críticos mais céticos que apenas valorizam as obras escritas por autores consagrados, o escritor Jorge Luis Borges, admirador declarado da narrativa

policial, também publicou alguns contos que se enquadram na literatura policial de ação: um deles é o conto "O jardim das veredas que se bifurcam", presente no livro *Ficções* (1941). O próprio autor denomina o seu conto como policial, no prólogo da segunda parte do livro: "As sete peças deste livro não requerem elucidação maior. A sétima (O jardim das veredas que se bifurcam) é policial; os seus leitores assistirão à execução e a todos os preliminares de um crime, cujo propósito não ignoram, mas que não compreenderão, julgo eu, até ao último parágrafo". (BORGES, 2007, p. 59).

A descrição de Borges, que acabamos de ler, deixa bem claro tratar-se do policial de ação, pois o leitor acompanha o assassino e todos os antecedentes de um homicídio que se realizará apenas no final da narrativa. Não há detetives e nem qualquer investigação posterior. Borges apenas não nomeou esse tipo de narrativa policial como "de ação", pois essa terminologia só foi cunhada, como já vimos, por Mayrant Gallo, em 2005, em ensaio publicado no *Correio da Bahia*<sup>8</sup>, com base em seus estudos. Porém, percebemos que, pela descrição de narrativa policial dada por Borges, ele não se refere ao policial de enigma, tampouco ao *noir*, afinal, nos dois, temos o crime no início.

Em "O jardim das veredas que se bifurcam", Yu Tsun é o principal personagem. Ele é um espião que trabalha para o império alemão, durante a Primeira Guerra Mundial. Sabendo que poderia ser assassinado a qualquer momento, Yu Tsun decide fugir do capitão Madden, seu perseguidor, porém, antes disso, precisa arranjar uma forma de enviar aos ouvidos do exército alemão o nome da cidade onde se encontra o novo parque de artilharia britânico. Para isso, ele procura, na lista telefônica, o nome de uma pessoa que pudesse ajudá-lo em sua missão e segue até Ashgrove, onde encontra Stephen Albert, cuja casa se localiza no centro de jardim que lembra um labirinto.

O avô de Yu Tsun, o velho Ts'ui Pen, fora um governador que deixou a sua profissão para se dedicar à construção de um labirinto e à escritura de um romance. "Treze anos dedicou a estes heterogêneos esforços, mas a mão de um forasteiro assassinou-o e o seu romance não fazia sentido e ninguém encontrou o labirinto". (BORGES, 2007, p. 62). Albert é quem revelará a Yu Tsun o enigma da criação do seu avô: o labirinto e o livro eram uma mesma obra. O romance caótico de Ts'ui Pen era, na

---

<sup>8</sup> A primeira vez que o escritor, e teórico da modalidade policial, Mayrant Gallo, discorreu sobre a literatura policial de ação foi no ensaio intitulado "O crime como método", publicado em outubro de 2005, no *Jornal Correio da Bahia*, no qual o autor foi colunista durante o período de 2000 a 2006.



verdade, um labirinto de signos, o genuíno jardim das veredas que se bifurcam e não o local onde morava. O livro era uma bifurcação não no espaço, mas no tempo:

A releitura da obra confirmou a teoria. Em todas as ficções, sempre que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Tsui Pên, opta - simultaneamente - por todas. Cria, assim, diversos porvires, tempos, que também proliferam e se bifurcam. (BORGES, 2007, p. 65).

Stephen Albert, após desvendar o mistério que abrigava o livro-labirinto de Ts'ui Pen, acaba conquistando a admiração de Yu Tsun, mas mesmo assim é assassinado por ele, pois o seu nome "Albert" iria servir para anunciar ao comandante alemão, através das notícias nos jornais, o local do abrigo da artilharia britânica:

Albert levantou-se. Alto, abriu a gaveta da alta escrivaninha; virou-me por um momento as costas. Eu já tinha preparado o revólver. Disparei com extremo cuidado: Albert tombou sem um ai, imediatamente. Juro que a sua morte foi instantânea: uma fulminação.

O resto é irreal, insignificante. Nesse momento irrompeu Madden e prendeu-me. Fui condenado à força. Abominavelmente ganhei: comuniquei a Berlim o secreto nome da cidade que devem atacar. Ontem bombardearam-na; li-o nos mesmos jornais que propuseram à Inglaterra o enigma de o sábio sinólogo Stephen Albert ter morrido assassinado por um desconhecido, Yu Tsun. O Chefe decifrou este enigma. Sabe que o meu problema era indicar (através do estrépito da guerra) a cidade que se chama Albert e que não achei outro meio senão matar uma pessoa com esse nome. Não sabe (ninguém pode saber) a minha inenarrável contrição e cansaço.

(BORGES, 2007, p. 68)

Podemos perceber, com nitidez, que o conto "O jardim das veredas que se bifurcam" é um conto policial de ação, pois conta a história de um espião que foge para não ser encontrado e, em meio a isso, tenta enviar uma mensagem para o capitão para o qual trabalha. E a única forma que encontra para isso é matando uma pessoa com o nome da cidade que o comandante deverá atacar. O crime, portanto, acontece no final da narrativa, como alertou Jorge Luís Borges no prólogo do livro. O leitor acompanha todos os passos do assassino. Não há inquéritos, nem qualquer investigador na história.

Quem é leitor do grande escritor argentino sabe que o enredo policial em Borges não importa tanto quanto as reflexões sobre o tempo, e sobre a própria literatura, que ele imprime em suas obras. A literatura policial, neste caso, "é somente um meio, um

método. Poderia ser o humor, o fantástico ou a sondagem psicológica. A escolha, qualquer que fosse, não faria a menor diferença, se o propósito, no fim das contas, é avaliar o homem, o que o faz maior ou menos nesta vida". (GALLO, 2005, p. 2).

Além do supracitado conto, Borges também escreveu "A morte e a bússola", considerado por Ricardo Piglia (1994, p. 78) como "o Ulisses do conto policial". Nele, o autor nos oferece um grande exemplo de jogo narrativo. O enredo gira em torno do detetive Eric Lonnröt, que investiga, com o comissário Treviranus, um assassinato no Hotel Du Nord. Por terem acontecido outros crimes parecidos, Lonnröt, que se considera um Dupin, acredita se tratar de assassinatos em série. Além disso, eventos estranhos criam uma espécie de ritual próprio desse tipo de homicídio: as mortes são sempre no dia 3; as vítimas todas judias; a distância simétrica entre os locais dos crimes, que formaria um triângulo; uma frase sempre repetida, que levaria, teoricamente, a um nome secreto. No entanto, todas essas pistas são falsas, apenas colocadas ali para seduzir e atrair o investigador. E tanto para o leitor de clássicos policiais, quanto para o leitor de Borges, fica fácil perceber que não encontraríamos uma trama simples.

As pistas dadas ao detetive são apenas iscas para trazê-lo ao local onde será morto. Lonnröt, o raciocinador, é o menos sábio da história, e é também a próxima vítima do criminoso que procura. Um detetive-vítima e que não consegue decifrar a cilada para ele próprio é mais uma ironia de Borges aos clichês das histórias policiais e, sem dúvida, a transgressão mais audaz do conto<sup>9</sup>. A surpresa maior que o leitor terá ao final da narrativa não será, portanto, o nome do criminoso, mas a identidade da vítima. Uma armadilha também para o leitor, um labirinto narrativo, bem ao estilo de Borges: "Borges dinamita ainda mais as convenções do gênero e faz com que o leitor ora pense estar lendo uma trama centrada na figura do investigador, ora na do criminoso, para, ao final, descobrir que de fato estivera acompanhando, desde o início, as vítimas". (SCHWARTZ, 2004, p. 332). E mesmo havendo crimes no início e durante o desenvolvimento do conto, além de uma investigação, podemos dizer que temos, em "A morte e a bússola", outro conto policial de ação, já que a principal vítima só é conhecida pelo leitor — em um crime que ele acompanha — no final da narrativa. Neste conto de Borges temos a presença e a transgressão da literatura policial clássica. Seria, assim, uma mescla e, ao mesmo tempo, uma violação da tipologia policial mais tradicional.

---

<sup>9</sup> E talvez seja também uma metáfora da própria situação do criador literário, que só domina, conscientemente, uma parte do processo criativo, sendo levado pelo fluxo da escrita.

### 2.3.2 A transgressão na literatura policial

Como foi explicado anteriormente, para Mayrant Gallo, criador da terminologia literatura policial “de ação”, esse tipo de narrativa talvez tenha surgido também com Poe, no conto “O barril de amontilado”, de 1846. Agora que já compreendemos o conceito da modalidade policial de ação, vamos tentar perceber as suas características dentro do referido conto de Poe. O personagem principal, não nomeado, depois de ser insultado por Fortunato, promete a si mesmo vingar-se. No entanto, não seria uma simples punição, ele desejava “não só punir, mas punir com impunidade. Não se desagrava uma injúria quando o castigo recai sobre o desagravante”. (POE, 1990, p. 67). Dessa forma, ele acaba atraindo o seu “amigo” para uma armadilha. Convida-o a verificar alguns vinhos que acabara de comprar, em sua adaga, e assim conduz Fortunato aos extremos úmidos de uma catacumba. Ao final, dentro de um nicho, acorrenta e empareda o companheiro bêbado:

— Fortunato!

Nenhuma resposta. Chamei de novo:

— Fortunato!

Nenhuma resposta ainda. Lancei uma tocha através da abertura remanescente, e deixei-a cair lá dentro. Como resposta ouvi apenas o tinir dos guizos. Senti um aperto no coração... devido à umidade das catacumbas. Apressei-me em terminar meu trabalho. Empurrei a última pedra em sua posição. Argamassei-a. Contra a nova parede, reergui a velha muralha de ossos. Já faz meio século que mortal algum os remexeu. *In pace requiescat!*

(POE, 1990, p. 78)

Descanse em paz, é assim que o assassino se despede de sua vítima. O leitor segue, junto com Fortunato, o caminho que o criminoso percorre até chegar ao local onde consuma o homicídio. Após isso, o conto termina. Não há inquéritos. Temos, neste exemplo, o conto policial de ação. O argumento do conto é semelhante ao de Borges que comentamos anteriormente, e o crime é o último a acontecer.

Entretanto, apesar da literatura policial de ação ser tão antiga quanto a de enigma, ela parece ter ganhado relevo apenas nos séculos XX e XXI, quando a narração detalhada de um crime não soa estranha, mas a investigação e todo o trabalho lógico do detetive em busca de uma resposta, de uma verdade inquestionável, sim, pois:

[...] nada é mais incompatível com a descrença pós-moderna do que a narrativa policial, cuja origem se encontra na afirmação do raciocínio lógico como instrumento para se atingir a verdade. Se

perdemos a ilusão do conhecimento, se só existem verdades simuladas, o que seria para nós desvendar um mistério?

(FIGUEIREDO, 1988, p. 87)

A literatura policial de ação, atualmente, vem ganhando força dentro da narrativa contemporânea, justamente porque o raciocínio, a lógica, o desvendamento de um enigma, nada disso parece ter grande relevância, pois não se adapta mais ao nosso tempo. “Não é por acaso que a epopeia é possível numa época, o romance numa outra, o herói individual desta opondo-se ao herói coletivo daquela: cada uma dessas escolhas depende do quadro ideológico no interior da qual ela se dá”. (TODOROV, 1980, p. 50).

Nas raras vezes em que, nas histórias policiais escritas hoje, inclusive nas que seguem o modelo clássico, se encontra a verdade procurada, ela é posta de lado, desacreditada. Em *Quem matou Palomino Molero?* (1986), romance policial de Mario Vargas Llosa, o tenente Silva e o oficial Lituma resolvem o mistério e encontram o assassino de um jovem aviador, porém, de nada adianta, pois a desconfiança nas instituições faz com que o povo não aceite a versão dada pela polícia. Além disso, ao acusarem pessoas importantes, os “peixes grandes” da cidade, os policiais são punidos:

Está vendo, seu pedaço de burro – admoestou o chefe, com algum efeito. – Tanto queria esclarecer o mistério de Palomino Molero. Pronto. Já esclareci. E que foi que ganhamos? Que o mandem para a serra, longe do seu calorzinho e da sua gente. E para mim talvez um buraco bem pior. É assim que se agradecem os bons serviços nesta Guarda Civil para a qual você teve a babaquice de entrar. (VARGAS LLOSA, 1986, p. 195).

Como defende T.S Eliot, no ensaio *Tradição e talento individual* (1989), se o passado deve orientar o presente, não se pode estranhar também o fato do presente modificar o passado. Isso se dá também por meio da transgressão aos modelos pré-estabelecidos, como a narrativa policial de ação vem fazendo: rompendo com as amarras da literatura policial clássica, que tinha mais coerência na época em que foi criada. No entanto, apesar de quebrar regras, a modalidade policial de ação configura-se apenas como outra vertente da literatura policial, e não outra modalidade narrativa.

O fato de a obra “desobedecer” a seu gênero não o torna inexistente; somos quase levados a dizer: pelo contrário. E isso por uma dupla razão. Primeiro, porque a transgressão, para existir como tal, necessita de uma lei que será, precisamente, transgredida. Poderíamos ir mais

longe: a norma não se torna visível – não vive – senão graças às suas transgressões. (TODOROV, 1980, p. 44-45).

A transgressão é algo comum no processo criativo da arte de modo geral. Transgredir as características de uma obra já existente é o que, aliás, faz todo autor, criador, artista. Ainda que não exista originalidade total, como nos alertou o escritor T.S Eliot, ainda que a tradição literária, que os autores mortos estejam, de uma forma ou de outra, orientando a nova criação, qualquer escritor que pretenda ser um pouco original precisa ser também um investigador e um assassino. Um investigador para perceber o que já foi feito em termos de criação artística e um assassino para matar, sem maiores escrúpulos, obras já escritas — inclusive, por ele mesmo — e fazer nascer outra, diferente, jovial, mesmo que guardando os vestígios de sangue das que foram mortas.

A literatura policial *noir* e a literatura policial de ação se constituem como variantes da literatura policial clássica, de enigma. Os ecos da narrativa tradicional, no entanto, não são suprimidos. Há ainda o suspense, o desejo de desvendar um crime — mesmo que não se desvende nada — ou apenas a vontade de seguir os passos do assassino, a curiosidade de saber o que acontecerá com aqueles personagens que um escritor experiente e criativo fez o leitor conhecer, e até mais, se envolver. Existe também a investigação — mesmo na narrativa puramente de ação existe uma busca, ainda que não de natureza policial —, pois investigar não é apenas chegar ao nome de um culpado, mas perseguir respostas para as dúvidas sobre os impasses do homem e da própria criação literária. Além disso, com todas as variações existentes na literatura policial, uma característica se mantém fixa: a ocorrência de um crime.

Segundo o teórico Álvaro Lins (1953, p. 19), “o verdadeiro núcleo do romance policial está no assassinato, que tem além de tudo o privilégio de colocar o leitor diante do mistério da morte, aquela que mais excita, inquieta e apavora a natureza humana”. O leitor de uma narrativa policial tem o estranho prazer em conhecer os detalhes de um homicídio, as motivações de um assassino, o seu grau de crueldade e, até mesmo, de acompanhar passo-a-passo os preparativos para um crime hediondo. Temas que causariam, em algumas pessoas, repulsa e terror, através de um conto policial, por exemplo, será capaz de fascinar e capturar o leitor até o final da narrativa, afinal, é perceptível que “toda a arte, inegavelmente, por proporcionar uma perspectiva estética, por enformar e articular, torne agradável de contemplar o que seria penoso de experimentar ou, até, de presenciar na vida”. (WEELEK E WARREN, 1971, p. 265).

No conto policial de ação “A última cena” (2005), de Mayrant Gallo, acompanhamos a história de quatro jovens: Paulo, sua irmã Mônica, Marcelo e o narrador, não nomeado. Em um encontro na casa de Paulo, este vai beber com o amigo Marcelo, enquanto o narrador e a sua irmã confundiam os seus corpos no sofá da sala. De repente, o casal escuta várias batidas na porta. Ao abrir, se depara com Marcelo, suado, chorando e chamando-os para testemunhar a morte de Paulo:

Aos nossos pés, Paulo agora trepidava, como um motor velho. Os três o admirávamos, espantados. Estávamos na idade do amor ao estranho, da curiosidade pelo mórbido, do prazer pelo insólito. Descortinávamos o mundo e seus segredos. O meio das pernas de Mônica, há pouco, não era mais belo que aquele corpo em agonia. (GALLO, 2005, p. 28).

Os personagens do conto sentem, portanto, prazer em presenciar o estertor de Paulo. Por mais que estivessem assustados com a cena, estavam também fascinados. No último parágrafo, temos: “Foi então que eu vi a pá ao lado do corpo e compreendi seu uso”. (GALLO, 2005, p.28). O leitor percebe que houve ali um ritual de crime. E, nesse momento, percebemos que se trata de um conto policial de ação, mesmo que o crime não tenha sido narrado. Mas o assunto do conto também é outro. Além do assassinato, o leitor, assim como os personagens, depara-se com os prazeres e os horrores de estar vivo e contemplar a morte. Os jovens do conto de Gallo sabiam que não seriam mais os mesmos, depois daquela última cena, devastadora, tanto quanto a de um conto que o personagem Marcelo pretendia escrever. A pá encontrada junto ao corpo de Paulo, além de ter sido a arma usada para um assassinato — talvez cometido por um impulso — poderá ser também a ferramenta que esconderá o corpo, selando um pacto de silêncio entre os três personagens. A interpretação está aberta para o leitor. O crime, de todo modo, metaforiza toda essa perda da inocência e a consciência abrupta e estranha do mundo, da existência, o que o narrador chama de uma “inesperada compreensão”. (GALLO, 2005, p. 28). O leitor provavelmente sofrerá o mesmo, e não conseguirá sair ileso, afinal, como afirma a estudiosa Adriana Maria de Almeida Freitas (2004, p. 79):

A literatura pós-moderna é capaz de propiciar níveis de leitura variados, desde o simples prazer de fruir uma história bem contada, até a reflexão problematizadora de questões inerentes à compreensão do mundo e da própria escrita literária. Estariam apagadas, dessa forma, as fronteiras entre cultura erudita e cultura de massas.

A literatura policial de ação, portanto, não apenas se limita à busca por um assassino, pelo contrário, várias reflexões podem ser extraídas dessa modalidade, assim

como em qualquer narrativa literária. Não há obrigatoriedade de se encontrar o criminoso, nem de haver investigação. Como explicado anteriormente, basta um crime acontecer ou ser sugerido. No prólogo do livro *Contos de crime*, o organizador Flávio Moreira da Costa (2008, p. 9), ao ser questionado sobre o tipo de conto em sua coletânea, responde: “Conto criminal e conto policial? A linha, na verdade, é tênue e um tipo de conto pode estar embutido no outro”. Por nossa parte, respaldados nas pesquisas de Gallo, observamos que um conto criminal pode ser também considerado um conto policial. Se um crime ocorre, ou é sugerido, ao final da narrativa, por exemplo, e o leitor sabe, desde o início, a identidade do criminoso, temos a modalidade policial de ação.

## 2.4 UM POUCO DA LITERATURA POLICIAL NO BRASIL

### 2.4.1 A primeira narrativa policial brasileira: *O mistério*

A literatura policial teve início no Brasil, segundo os estudiosos, com o romance *O mistério*, publicado em folhetim, no ano de 1920, e escrito a oito mãos por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa. No jornal *A folha*, de Medeiros e Albuquerque, saiu a seguinte nota, no dia 20 de março:

Começamos hoje a publicação do romance *O mistério*, escritor por Coelho Netto, Afrânio Peixoto, &, Viriato Correia. O folhetim de hoje é precisamente do &. Ele serviu apenas para tirar a fieira... O de segunda-feira será assinado por Coelho Netto, o de terça por Afrânio Peixoto e o de quarta-feira por Viriato Correia. Seria atualmente impossível reunir três nomes de prosadores que superassem em mérito os autores do folhetim, cuja publicação hoje iniciamos. O que há de interessante nele, além do raro valor literário dos três grandes nomes que o vão escrever, é o fato da surpresa contínua em que viverão os leitores. E a surpresa aqui é tanto mais infalível, quanto os próprios autores a terão. Nenhum deles sabe o que os outros vão fazer. É lendo o que o seu colaborador da véspera produziu, que cada um decide o que tem de escrever. Haverá, portanto, a indagação sempre renovada: “Como vai Coelho Netto ou como vai Afrânio Peixoto, ou como vai Viriato Correia deslindar esta meada? E tudo será feito não com o descuidado estilo de fabricantes de rodapés sem arte, mas com a superioridade de três dos maiores nomes de nossa literatura”.

(*apud* MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 205-206).

O “&”, presente na nota jornalística é o próprio Medeiros e Albuquerque que, modesto, disse ter sido apenas para “tirar a fieira...”. O folhetim *O mistério* teve

quarenta e sete capítulos: dezessete de Afrânio Peixoto, quatorze de Viriato Correia, nove do &, e sete de Coelho Netto. Depois de transformado em livro, *O mistério* fez enorme sucesso: em 1928, apenas oito anos depois do lançamento, já haviam sido publicadas três edições e vendido um total de dez mil exemplares.

A escrita em parceria é algo comum na narrativa policial. Temos a dupla de franceses Boileau-Narcejac, já citada neste trabalho, por exemplo, e os primos norte-americanos, Manford Lepofsky e Daniel Nathan, mais conhecidos como Ellery Queen, autor-detetive dos mais famosos da narrativa policial. Em terras brasileiras, a parceria entre escritores aconteceu também em 1949, com *O homem das 3 cicatrizes* e, em 1964, com *O mistério dos MMM*, as duas coordenadas por João Condé e assinadas por dez autores, entre eles Rachel de Queiroz, Herberto Sales, Jorge Amado e Guimarães Rosa. Talvez, por este motivo — ter sido desenvolvida por vários escritores — sem um planejamento antecipado e sem uma revisão que viesse a unificá-la, é que a primeira narrativa policial brasileira, *O mistério*, apresenta um estilo não tão sério, mas lúdico, irônico, até mesmo paródico — em relação à narrativa clássica — em tom de brincadeira.

Temos, nesse romance, o personagem descrito como o “Sherlock Holmes da cidade”, o Major Mello Bandeira, que investiga um caso de homicídio. Porém, diferentemente do detetive criado por Conan Doyle, Bandeira sempre acaba se saindo mal em suas investigações e sendo alvo das ironias dos companheiros. Em um dos episódios, Mello Bandeira coloca cães rastreadores à caça do criminoso, mas eles se voltam para o próprio detetive, que esquecera as luvas do assassino em seu bolso.

Outra passagem irônica dessa narrativa policial brasileira se relaciona com o detetive “máquina de pensar”. Mello Bandeira tenta ser como os investigadores clássicos, que valorizam apenas o raciocínio em detrimento do amor, mas, ao final, vamos surpreendê-lo com gracejos amorosos com uma das garotas chamadas para investigação. Outra crítica feita pelos autores é em relação à própria polícia: denuncia-se o comprometimento dos detetives ante a elite econômica, a relação subordinada com a imprensa, as formas violentas de obter informações e a corrupção na instituição.

Mas não são apenas sobre o personagem principal e a polícia que se centram as críticas da narrativa brasileira. Segundo Sandra Reimão (2005, p. 15), “a própria narrativa é ironizada em três dos seus aspectos”. Em primeiro lugar, temos uma desvalorização da modalidade. Logo no primeiro capítulo, na apresentação do assassino,



lemos que este “lera centenas de romances e contos policiais, não pelo prazer que pudesse fazer essa baixa literatura, mas pelo desejo de estudar todos os meios de levar a cabo o crime que projetava e de escapar à punição”. (*apud* REIMÃO, 2005, p. 16).

*O mistério* não se auto-ironiza apenas com relação ao seu pertencimento à narrativa policial, mas pelo próprio enredo da narrativa. Os autores, por meio de seus personagens, chegam a debochar do excesso do nome Rosa. Se o romance fosse um policial clássico, essa característica não seria em vão, pelo contrário, teria que ser analisada, pois, provavelmente, estaria ligada à solução do crime. Já em *O mistério*, não há lógica nenhuma por trás desse fato, o que reforça apenas o humor da narrativa.

Outra ironia dos quatro escritores da primeira narrativa policial brasileira se dá quanto a uma tendência da literatura policial a criar citações e jogos intertextuais. Em *O mistério* isso é levado ao extremo, a começar pelo epíteto do protagonista, o “Sherlock da cidade”. Mas o ápice da “brincadeira” é quando os autores começam a se citar, o que acaba fazendo com que um dos escritores, Viriato Corrêa, vire personagem: advogado de defesa do assassino Pedro Albergaria. Por fim, Pedro Albergaria confessará o crime e, ainda assim, será solto. “A apresentação na narrativa de um crime impune, que poderia ter vários sentidos e funções, tem, nesse texto, um objetivo bem preciso — é uma crítica, por via do cômico, ao sistema judiciário nacional”. (REIMÃO, 2005, p. 17). Segundo a narrativa, “brasileiro é piedoso, consente, vá lá que se mate e roube... mas que o assassino ou ladrão sejam presos, coitados! Isto é que não, isso é que é demais — na rua com eles!”. (*apud* REIMÃO, 2005, p. 18).

Assim, percebemos que a primeiro romance policial brasileiro se insere como uma grande crítica à literatura policial clássica, por via do cômico e da ironia dos autores. Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa, tiveram, portanto, um papel importante a favor da literatura policial no Brasil.

Podemos afirmar que o policial brasileiro já se inicia nesse momento de transição, no qual a narrativa transgride e, até mesmo, contrapõe algumas regras da literatura policial mais tradicional, do mesmo modo que fazem os autores do *noir* norte-americano. Como vimos, a série negra, nos Estados Unidos, promove também uma grave crítica, ironizando as narrativas de enigma, dos detetives que fumam cachimbo e, sem sair da cadeira, desvendam os mais intrincados mistérios.

## 2.4.2 A literatura policial e os autores consagrados

O escritor Flávio Moreira da Costa considera Machado de Assis um antecipador da literatura policial no Brasil, tanto que o inseriu em sua antologia de contos policiais brasileiros: *Crime feito em casa* (2005). Em uma entrevista, para o site do Grupo Editorial Record, ao ser questionado por sua escolha inusitada, responde:

Ora, na época de Machado não havia um “modelo anglo-saxão de literatura policial”. E está bem claro já no sumário que ele está ali incluído entre os “(bons) antecedentes”; não pelo plot, mas pelo clima, pela “dramaturgia” e pelo personagem do enfermeiro, antecipatórios do gênero. Já imaginou se este conto tivesse sido escrito por Edgar Allan Poe? Ou filmado por Hitchcock? Aí ninguém o colocaria em dúvida. (COSTA, 2005, *online*)

Da mesma forma que Flávio Moreira da Costa coloca o conto “O enfermeiro” (1896), de Machado de Assis, como um conto antecipador do policial brasileiro, Mayrant Gallo e a professora Liliane Barreiros defendem que já no século XIX, os autores brasileiros, a exemplo de Machado de Assis, escreviam e inovavam as narrativas policiais. Segundo eles, o conto “A cartomante”, publicado em 1884, pode ser considerado como pertencente à literatura policial de ação. O Bruxo do Cosme Velho “se apropria, sem nenhum preconceito, embora não possamos afirmar se conscientemente, da estrutura do relato policial de ação para narrar um estudo especulativo sobre o destino do homem.” (BARREIROS e GALLO, 2007, p. 268).

O conto “A cartomante” nos revela um típico triângulo amoroso. Vilela e Rita, casados. Camilo, amigo de Vilela, amante de Rita. Depois de um tempo se relacionando com Rita, Camilo começa a receber bilhetes anônimos, que o acusam de imoralidade. Certo dia, o bilhete recebido pelo amante é do próprio Vilela, pedindo para que Camilo compareça a sua casa, pois precisa lhe falar com urgência. Preocupado, e receoso em atender ao chamado do amigo, imaginando que este já poderia saber do seu caso com Rita, Camilo, apesar de todo o seu ceticismo, decide consultar uma cartomante, que o tranquiliza, dizendo não haver nenhuma ameaça no bilhete de Vilela e que ficaria tudo bem. Com sua tranquilidade reestabelecida, Camilo vai, então, à casa de Vilela e é assassinado por este, do mesmo modo que fora Rita, que jazia no chão.

Segundo Ricardo Piglia (1994), todo conto conta duas histórias: uma visível e uma secreta. Assim, podemos analisar “A cartomante”. A história visível (a felicidade

de Rita e Camilo) e a história secreta (a morte deles). E é com o suspense do que irá acontecer com os amantes que se desenvolve a atmosfera do conto policial de ação. O leitor é arrastado para o fluxo da narrativa e tem os mesmos sentimentos dos protagonistas. Quando eles sentem medo, o leitor também sente; quando eles se tranquilizam, o leitor fica aliviado: “[...] tudo lhe parecia agora melhor, as outras cousas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras joviais”. (ASSIS, 2004, p. 19). No entanto, quando nem Camilo nem o leitor imaginavam, aparece à tona a história secreta, afinal, “o presente que se ignora vale o futuro”. (ASSIS, 2004, p. 19-20).

Exemplo perfeito da narrativa policial de ação: o leitor acompanha os passos das vítimas até chegar a um crime para o qual não haverá inquérito. Machado de Assis, provavelmente, se utilizou da literatura policial para chamar a nossa atenção para o fato de que o ser humano, de maneira alguma, é capaz de perscrutar o futuro, tentar prevê-lo ou evitá-lo, alterá-lo. É certo que, desde as tragédias clássicas, este é um assunto revisitado pela literatura. A novidade, para Barreiros e Gallo (2007, p. 370), “seria a forma como o autor o trabalha neste conto, apropriando-se do gênero policial, e, mais ainda, de um tipo de relato que mal fora esboçado, o que faz de Machado, talvez, depois de Edgar Allan Poe, um dos criadores deste gênero, o relato policial de ação”.

Além de Machado de Assis, “não raro, escritores de grande categoria abordam o conto policial”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 224). Os próprios críticos literários apontam Fiódor Doístoievski e William Faulkner, como escritores policiais. E outros ainda podemos enumerar, a exemplo de Albert Camus, Jorge Luis Borges — já citado neste trabalho —, além de Fernando Pessoa, que não só criou o personagem Abílio Fernandes Quaresma, um médico sem clínica, alcoólico e fumante compulsivo, que ajudava a polícia a decifrar misteriosos crimes na Lisboa do século XX, como também se confessa, em 1914, um admirador dessa modalidade narrativa:

Entre o número áureo e reduzido das horas felizes que a vida deixa que eu passe, conto por do melhor ano aquelas em que a leitura de Conan Doyle ou de Arthur Morrison me pega na consciência ao colo. [...] talvez seja para os senhores como que causa de pasmo, não o eu ter estes por meus autores prediletos e de quarto de cama, mas o eu confessar que assim os tenho. (PESSOA, 1966, p. 93).

Retomemos a discussão sobre a literatura policial no Brasil, centrando-a nos autores contemporâneos. Alguns se destacam, tanto por uma narrativa bem escrita, quanto pelo grau de transgressão às outras modalidades policiais, e nomes como Luiz

Alfredo Garcia-Roza, Toni Bellotto, Marçal Aquino, Tabajara Ruas, Patrícia Melo, Rubem Fonseca e Mayrant Gallo — foco desta pesquisa — precisam ser lembrados.

No entanto, a fim de não nos alongarmos em exemplificações, já que o objetivo desse tópico é apenas fazer um breve panorama da literatura policial no Brasil, e para não perdermos o foco do trabalho, faremos um recorte e falaremos somente sobre o romance *A grande arte*, de Rubem Fonseca — um dos mais cultuados autores policiais brasileiros contemporâneos —, que tem grande importância para a modalidade no Brasil. *A grande arte* revelará as características presentes na produção da maioria dos autores policiais brasileiros, não sendo necessário, portanto, discuti-los um a um, somente os contos de Mayrant Gallo, obviamente, serão analisados no próximo capítulo.

#### 2.4.3 A narrativa policial de Rubem Fonseca

O escritor mineiro Rubem Fonseca, ao mesmo tempo em que transgride, refina as características da literatura policial. O seu personagem-detetive é um advogado, Mandrake, que, no romance *A grande arte* (1983), é convidado a defender uma massagista-prostituta chamada Gisela, ameaçada de morte por Roberto Mitry, cliente a quem tentara chantagear com a posse de uma fita de vídeo. Mandrake não aceita o caso. Em seguida, a prostituta aparece morta, assim como a sua colega Danusa, ambas estranguladas e com um P na face, desenhado com uma faca. O advogado se interessa pela história e começa a investigar. Ao final, não encontram nada na tal fita cassete e o nome do criminoso é apenas sugerido por Mandrake, após a leitura de um caderno de anotações. Com esse desfecho, não só a verdade é relativizada, como o próprio detetive acaba sendo acusado, como perceberemos no diálogo entre o detetive Raul e Mandrake:

Ouçá, Mandrake, essa história nunca foi contada direito. Você afirma que Lima Prado matou as massagistas, mas eu não tenho certeza disso. Está nos Cadernos.

Você interpretou assim. Ninguém consegue ler aquela merda. Eu estive com eles nas mãos, já se esqueceu? Duvido que você tenha entendido direito aquela letrinha. Você também interpretou essa história de Rosa ter assassinado Cila. A única coisa que eu sei, com certeza, é que Lima Prado era um dos grandes do tráfico de entorpecentes, mas isso jamais poderá ser provado.

(...)

E quem matou as massagistas?

Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake.

Acendi um Panatela, escuro, curto.

Abre outra garrafa, eu disse, e explica melhor como fui eu.

Uma delas foi ao teu escritório, a outra saiu com você, na véspera

de aparecerem mortas.

(...)

Só comprei a Randall depois que elas foram mortas. Eu não sabia usar uma faca antes. E ainda não sei.

Desenhar um P qualquer um desenha. E estrangular, a gente nasce sabendo. Você inventou que decifrou os Cadernos e pode, assim, inventar a história que quiser.

(FONSECA, 1983, p. 295-96)

No trecho acima fica óbvio que a forma usada por Mandrake para encontrar o nome do assassino não foi confiável. Como o próprio advogado assume: “Talvez as coisas tivessem acontecido assim. Certeza eu não podia ter. Podia imaginar, concluir, deduzir - não havia feito outra coisa naquela história toda”. (FONSECA, 1983, p. 291). Assim, o caso foi apenas deduzido, imaginado pelo advogado e a verdade tornou-se inatingível. Uma transgressão, portanto, do policial clássico, afinal, como defende Mandrake, “o comportamento humano não é lógico e o crime é humano”. (FONSECA, 1983, p. 172). Além do mais, no policial de enigma, o detetive nunca poderia ser o culpado, nem sequer o suspeito de um crime. Apesar disso, e mesmo que não se tenha uma resposta final para o mistério, o interesse do leitor pela narrativa se mantém.

Rubem Fonseca é somente um exemplo de autor brasileiro que escreve literatura de qualidade, escrevendo literatura policial, o que não é negado pelos críticos atuais. Podemos dizer que ele é autor de ficção policial e grande autor. Não há contradição nessa assertiva. Ele consegue ser acessível ao público sem deixar de ser artístico:

Essa postura dialética e cínica da arte que finge não ser arte para melhor ser é a grande via de Rubem Fonseca. [...] É esse o jogo. Ora simulacro da obra de arte, ora essência artística historicamente possível, não se pode negar a esse romance de Rubem Fonseca o título de Grande Arte. (KHÉDE, 1987, p. 10-11).

Da mesma forma que Rubem Fonseca, muitos outros escritores brasileiros contemporâneos estão escrevendo literatura policial, seja de enigma, *noir* ou de ação, sem nenhum prejuízo estético para qualquer modalidade literária. Não seria correto afirmar, no entanto, que a literatura policial está amplamente desenvolvida no Brasil, mas é certo que, desde Machado de Assis, ela vem se afirmando, se solidificando e galgando o seu lugar. Entre tantos autores brasileiros, o escritor baiano Mayrant Gallo — além de teorizar sobre a modalidade policial — é um dos que inovam na escritura desse tipo de ficção e, razão pela qual também merece ser estudado, no âmbito da academia.

### 3 UMA INVESTIGAÇÃO DA CONTÍSTICA DE MAYRANT GALLO

#### 3.1 MAYRANT GALLO: NOTA BIOGRÁFICA

Nascido em Salvador, em 1962, Mayrant Gallo residiu, por quase vinte anos — de 1967 a 1985 — no Rio de Janeiro. Hoje, mora em sua cidade natal. Foi colaborador do jornal *Correio da Bahia*, de 2000 a 2006, com mais de 300 textos, entre crônicas, contos e ensaios, publicados sempre aos domingos. Mantém os blogues literários: *Não Leia* e *Infiltrados*, este último exclusivamente sobre literatura e cinema policiais.

Sua primeira publicação foi em 1989, com o livro de poesia intitulado *Pequena antologia antecipada*, em parceria com o escritor carioca Helton Timoteo. Em seguida, publicou *O ritual no jardim* (1993, novela), *Pés quentes nas noites frias* (1999, contos), *Dia sim e sempre* (2000, poesia), *O inédito de Kafka* (2003, contos), *Recordações de andar exausto* (2005, poesia), *Dizer adeus* (2005, contos), *Nem mesmo os passarinhos tristes* (2010, minicontos), *Branco reflexo ao longe* (2011, contos), *Três infâncias* (2011, novelas), *Os encantos do sol* (2013, romance), *Cidade singular* (2013, contos), *O gol esquecido* (2014, contos) e *As aventuras de Nicolau e Ricardo: detetives* (2014, minicontos). Além da publicação dos livros, participou de várias coletâneas, a exemplo de *Concerto lírico a quinze vozes* (2004, poesia), *As baianas* (2012, contos), *Tardes com anões* (2011, minicontos) e *82, uma copa, quinze histórias* (2013, contos).

Mestre em Letras pela Universidade Federal da Bahia (2000), Mayrant Gallo foi professor de Teoria da Literatura na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), de 2002 a 2006. Em 2008, começou a trabalhar na Fundação Pedro Calmon (FPC), órgão vinculado à Secretaria de Cultura do Governo do Estado (SECULT). Em 2011, foi promovido a Diretor do Livro e da Leitura da FPC, cargo que exerceu até fevereiro de 2013. Durante a sua gestão, editais foram lançados, livros raros foram republicados em edições fac-similares e eventos foram organizados em bibliotecas públicas, a fim de promover o encontro dos leitores com os autores, principalmente baianos. Como escritor, Mayrant Gallo já participou de vários encontros literários e ganhou os prêmios: II Concurso Nacional de Roteiro de Quadrinhos da Ediouro (1995), Literatura para Todos, do MEC (2009) e MinC-Petrobrás de Criação Literária (2010).

As narrativas de Mayrant Gallo mostram personagens, na maioria das vezes, em situações-limite, sob a atmosfera da cidade, que mais exclui do que acolhe. Os seus

contos surpreendem o leitor, tanto em relação ao assunto, quanto à forma, à linguagem empregada, concisa, irônica e cheia de significação. Segundo Hélio Pólvora, em seu livro *Itinerários do conto* (2002, p. 220), Gallo é “um escritor de verdade, desses que revelam o seu grau de consciência e maturidade numa única frase”.

Leitor e admirador de escritores como Machado de Assis, Albert Camus e Kafka, Mayrant Gallo evidencia em sua obra ficcional o toque cético que ronda os textos desses autores. Seus personagens são seres desajustados que, geralmente, passam por um momento epifânico. Gallo revela, em suas narrativas, de forma irônica e impiedosa, a rotina vazia e sem sentido do homem em meio a crises existenciais.

Miguel Sanches Neto, na orelha do livro *O inédito de Kafka* (2003), escreve: “A latitude de Mayrant Gallo é a da incerteza, a dos seres desgarrados do bando, roídos por todas as dúvidas”. Numa entrevista concedida ao poeta José Inácio Vieira de Melo, para a *Revista Iararana*, em 2004, ao ser perguntado sobre o fato de alguns críticos apontarem o ceticismo que parece migrar dos seus textos, Gallo responde:

Quanto ao peso dos contos, ou meu aparente ceticismo, não poderia ser diferente, já que a realidade é cruel e arrebatada os homens. Meus contos refletem isso, o fardo que é a vida, a dor que é viver num determinado contexto social sem qualquer piedade pelo homem, e ao qual ele se entrega como se estivesse ao sabor de um inevitável fluxo. Não conheço outra realidade. (GALLO, 2004, p. 10)

Para o homem cético, nada é permanente, e a existência é desalentadora, vazia. Viver é uma perda de tempo e a única certeza é a da morte, dessa terrível condenação humana. E é essa visão, de um mundo absurdo, que percebemos de forma constante nas narrativas do autor. Em outra entrevista, dessa vez para a *Revista Verbo 21*, quando questionado pela professora e escritora Eliana Mara Chiossi sobre o “motivo” de ser considerado por muitos como “derrotista” e “pessimista”, Mayrant Gallo afirma:

[...] uma visão negativa do mundo não está necessariamente relacionada a um trauma, uma ferida, uma privação, uma traição. A mim não falta nada; é ao mundo que falta: se me sinto condoído em ver um cão agonizando, enquanto, num país qualquer, coloca-se uma bomba num ônibus cheio de crianças, quem é o anormal? Minha desilusão é, creio, com a raça humana. Desde criança que sou assim. Não acredito no gênero humano. Não acredito nem mesmo em mim. É inevitável, portanto, que muito dessa minha visão de mundo migre para os meus textos. Afinal de contas o estilo é o homem.

(GALLO, 2009, *online*)

Em resenha para a *Revista Iararana* (2000, p. 90), o jornalista e escritor Elieser Cesar avalia o tom de pessimismo nas histórias de Mayrant Gallo como algo inevitável, uma vez que, quase sempre, seus personagens “acabam, de um jeito ou de outro, experimentando uma dessas patadas da vida; um desses coices traiçoeiros do destino”.

O forte ceticismo em Mayrant Gallo está presente, sobretudo, nos contos de ambientação urbana, tendo como cenário uma Salvador suja, degenerada, longe dos cartões-postais, e nas narrativas da modalidade policial, nas quais os personagens destilam desdém, cinismo, sarcasmo e uma atitude estoica perante o absurdo da vida.

### 3.2 O CRIME COMO MÉTODO: OS CONTOS POLICIAIS DE MAYRANT GALLO

Como mencionamos no capítulo anterior, para o teórico e escritor Mayrant Gallo, a narrativa policial é, sobretudo, um meio que os escritores adotaram para representar e refletir sobre o mundo a sua volta. Os autores das histórias policiais, assim como quaisquer outros, fazem uma escolha formal, um recorte, ou seja, através do crime presente em suas obras, pretendem, por exemplo, pensar — e nos levam a fazer o mesmo — sobre o sentimento que arde dentro de um homem e o torna capaz de tirar a vida de outro, quais as suas motivações, dores e desejos. Assim como num conto fantástico ou de ficção científica, histórico ou de humor, através de um conto policial podemos também abordar temas como amor, miséria, decepção, ciúme, solidão, dor, infância, traição, enfim, qualquer assunto é passível de ser trabalhado numa narrativa de crimes. A morte, o assassinio, nada mais é do que um pretexto. O universo criminal seria o pano de fundo, o cenário escolhido para o estudo de questões mais amplas. Um conto policial de valor estético não se limita ao “quem matou”? Essa pergunta se configura mais como um convite ao leitor curioso e perspicaz para adentrar mais fundo a narrativa.

A literatura policial, assim como toda manifestação artística, possibilita uma recriação da realidade. As considerações sobre a literatura como representação do mundo real existem desde a Antiguidade Clássica, quando surgiram no Ocidente as primeiras formas literárias e se tentou conceituar os gêneros. Platão, no século IV a.c, já discorria sobre o termo “mimese”<sup>10</sup> que, para o filósofo, significava imitação, criar algo que se assemelha a outra coisa. Segundo o conhecimento platônico, a arte promove a mimese, criando uma imitação do mundo real. É importante salientar, no entanto, que

---

<sup>10</sup> O conceito de “mimese” é trabalhado por Platão no Livro X, de *A república*.



Platão entendia o mundo real como um mero simulacro do mundo das ideias. Assim, a mimese seria apenas uma imitação de uma imitação, ou seja, uma imagem de uma imagem já refletida, o que não mostraria um verdadeiro reconhecimento da realidade.

Aristóteles, por sua vez, rejeita o mundo das ideias e valoriza a arte como a representação da essência do mundo real e não simples duplicação de uma imagem. Ele afirma, em sua *A arte poética* — provavelmente registrada entre os anos 335 a.C. e 323 a.C — que a configuração mimética cria um mundo paralelo, um mundo outro, despertando o leitor para um conhecimento profundo da natureza do homem.

Segundo Mario Vargas Llosa (2004, p.14), até mesmo na narrativa fantástica, à qual os críticos inexperientes podem tentar atribuir inverossimilhança, a “irrealidade” transmitida na obra: “[...] se transforma, para o leitor, em símbolo ou alegoria, quer dizer, na representação de realidades, de experiências que se podem identificar na vida”. Luis Costa Lima (1986), por sua vez, também afirma que, na mimese, não existe uma imitação da realidade, mas uma recriação da realidade, na qual o leitor poderá ter outra experiência, ou até mesmo encarar o que já foi vivido com outro olhar.

A literatura, assim como toda forma de arte, tem o poder de nos dar outra vida, de nos permitir uma existência ficcional. Quando lemos um romance ou um conto, quando assistimos a um filme ou a uma peça teatral, não somos os mesmos. Experimentamos outras vidas, temos outras experiências — e até aprendemos com elas — sem precisar vivê-las de fato. Podemos afirmar que, através da vida daquele personagem criado por um artista, conhecemos um pouco mais de nós mesmos.

Da mesma forma acontece numa narrativa policial. Como já vimos, essa modalidade não é menor, nem diferente de nenhuma outra. O universo criminal é uma metáfora ou uma metonímia do mundo em que estamos inseridos. Refletindo sobre a morte, sobre o ato criminoso, tentando entender a mente de um homicida, as suas motivações, certamente passamos a compreender melhor o próprio homem.

A defesa feita por Mayrant Gallo no ensaio publicado no Correio da Bahia, “O crime como método” (2005), de que o crime numa narrativa policial é “uma espécie de meio formal para que grandes autores, mediante o procedimento artístico que mais lhes convenha no momento, reflitam sobre a realidade à sua volta” (GALLO, 2005, p. 2), ele próprio demonstra em seus contos. Nas narrativas do autor, o universo do crime é o ambiente escolhido para nos fazer refletir sobre uma existência muitas vezes absurda, fria e sem perspectivas. Longe de apenas oferecer ao leitor um quebra-cabeça a ser

montado ou um nome a ser descoberto, os contos policiais de Gallo descortinam personagens em situações-limite, desestruturados, que cometem crimes, quase sempre para se sentirem vivos. É o que podemos perceber, por exemplo, no conto “Varrer rua”, presente no livro *O inédito de Kafka*, publicado em 2003, pela editora Cosac Naify.

Em “Varrer rua”, conto policial de ação, acompanhamos o narrador até este cometer o crime, que será sugerido no final da narrativa. Rodrigo Paulo, o narrador-personagem, é um desempregado que tem nível superior e termina por conseguir apenas um trabalho como varredor de rua. A situação incompatível em que se encontra, que o leva a sentir-se humilhado e impossibilitado do acesso a tudo que sempre desejou, resulta numa espécie de fome. Desajustado, não habituado ao fato de ter que varrer ruas, observando garotas inacessíveis, sentindo tédio, cansaço e tendo que dividir o almoço com os colegas garis, ele pressente que está prestes a cometer um ato ilícito: “Minha fome era grande, e eu tinha que fazer alguma coisa para saciá-la, antes que eu cometesse alguma loucura, antes que acabasse preso, no fim que não era o fim, apenas o começo de outras desgraças”. (GALLO, 2003, p. 108). No desenlace da narrativa, acaba estuprando uma garota e apresentando a seguinte justificativa para o ato: “A vida reunida nas mãos, a grande fome me comendo por dentro. Porque sentem fome, os animais comem. Porque têm fome, os homens...”. (GALLO, 2003, p. 119).

Podemos inferir, a partir desse conto, que uma das motivações de um crime é também a fome (real ou simbólica). Um estupro que, na maioria das vezes, é visto como um ato gratuito de violência pode não ser de tão simples explicação. A violência é também um reflexo da sociedade, e quando essa sociedade oprime, nem sempre a resposta é previsível e pacífica. Em “Varrer rua”, percebemos ainda que o crime foi um fruto não apenas de condições sociais impróprias, mas motivado, também, por um profundo sentimento de solidão, de desajuste diante da insuportável rotina.

As manifestações de brutal agressividade multiplicam-se nos centros urbanos desenvolvidos. E tudo resulta da FOME. Desde os mais clássicos estudiosos do homem e de sua vida, sabe-se que há uma fome que brota do estômago e faz doer a vida e outra fome, igualmente dolorosa, que nasce e se esparrama pelos espíritos carentes e ofendidos. (RÉGIS, 1981, p. 90).

A fome que o personagem Rodrigo Paulo sentia era mais uma carência de sentido para a sua existência insatisfatória do que de comida. Assim, Gallo nos mostra outra faceta da miséria humana. Segundo Régis de Moraes (1981, p. 86), há “um bom número de brutalidades que nascem do vazio existencial. São tendências destrutivas que

resultam de um tédio crescente, entendendo-se que tédio é o apelido que se dá a uma perda total de fé no futuro, a uma morte das esperanças pessoais e coletivas”.

Temos aí, portanto, um conto policial de ação em que o crime não é uma mera peça de jogo, mas um ato que nos permite pensar sobre as “fomes” que nos assolam, sejam elas físicas ou da alma. O sentimento de Rodrigo Paulo não é simples imaginação de um escritor, é algo que acomete a muitos e até os transforma em criminosos. Não se trata, pois, de um espelho torto, trata-se da encenação criativa — e, portanto, complexa — daquilo que está a nossa volta. “E é essa relação com a vida real que liga o romance policial à literatura”. (BOILEAU-NARCEJAC, 1979, p. 41).

Em muitas narrativas policiais de Mayrant Gallo encontraremos reflexões sobre o homem e o mundo que o cerca. Abordaremos, nos próximos tópicos, a contística do autor em foco, com esse olhar detetivesco, tentando demonstrar que o crime em sua obra é “um meio de” reflexão sobre assuntos mais amplos, e não apenas “um fim em si”. Para levar a cabo essa investigação literária, vamos inicialmente discutir alguns contos e minicontos que nos ajudarão a conhecer melhor alguns personagens fixos criados por Mayrant Gallo: o matador Pio Gatilho e os detetives Nicolau e Ricardo.

### 3.3 PIO GATILHO E NICOLAU & RICARDO

#### 3.3.1 O paradoxal Pio Gatilho: um profissional do crime

Um leitor e aficionado pela literatura policial, o escritor Mayrant Gallo cria o personagem Pio Gatilho, um matador profissional que irá acompanhá-lo em muitas de suas histórias. Morador do bairro Politeama, em Salvador, Bahia, num apartamento simples para não levantar suspeitas, Pio Gatilho namora Dani Dark, que sabe de suas atividades, mas não reclama delas. Calaborador eventual da polícia baiana — quando esta lhe pede um serviço sujo para limpar a cidade —, Gatilho trabalha por dinheiro, mas também por prazer. E ainda há os casos em que mata por solidariedade.

Conforme o próprio nome sugere<sup>11</sup>, Pio Gatilho é o paradoxo em pessoa, pois é capaz de cometer atos da maior brutalidade e, ao mesmo tempo, mostrar-se sensível aos sofrimentos alheios. Ele mesmo confirma essa constatação, em “Piedosamente”, que faz parte do livro *O gol esquecido* (2014). Nesse conto, Pio Gatilho retorna a sua cidade natal, a fim de fazer o seu trabalho: perseguir um homem e matá-lo. Ao chegar, fica

---

<sup>11</sup> O sentido sugerido pelo nome do personagem é o de alguém “pio” (bondoso, piedoso) e, ao mesmo tempo, de alguém que manipula o “gatilho” das armas de fogo, afinal, trata-se de um matador.

sabendo, através de uma prima, que um amigo de infância, com o qual jogava futebol, estava gravemente doente, morrendo em casa. Resolve visitá-lo:

Não o encontrei logo: tinha mudado e mudado e mudado muitas vezes... Mas enfim o achei, numa rua escura, de periferia, atolada em lama, lixo e pobreza. Antes eu jamais fora ali, e naquela tarde fui com algum receio, certo constrangimento. Eu proporcionava a morte, às vezes sem piedade, mas não podia suportá-la agindo por si mesma, gradualmente, em silêncio. Pode parecer um paradoxo — e é —, contudo, sou assim, não posso ser outra coisa. (GALLO, 2014, p. 69).

Ao encontrar o amigo na cama, envelhecido, triste, quase sem voz, arfando, pálido e tão magro que os ossos saltavam à vista, Pio Gatilho não suporta. Sente, mais uma vez, a tentação de fazer o que para ele seria uma forma de justiça diante da dor do antigo companheiro. Apanha o travesseiro e esmaga contra o rosto do outro:

Todo seu corpo era agora um trem lutando contra o sentido inusitado dos trilhos. Pensei em futebol, em música, e torci para que ele também pensasse nestas coisas...

Ajeitei o travesseiro debaixo de sua cabeça e saí.

A tarde escapara sem que eu percebesse. Ao trocar a escuridão compulsória do quarto pelo negror espontâneo da noite, não vi diferença.

A visão dos ossos de Ricardo sob a pele não me saía da mente. Não eram somente ossos. Eram seres, outros seres, iguais a ele e que também sofriam — e que não sei se matei.

(GALLO, 2014, p. 72).

Na passagem que acabamos de ler — além do lirismo que Mayrant Gallo imprime em sua narrativa, mesmo tendo a morte, o assassinato, como assunto —, encontramos um Pio Gatilho solidário, sensível, piedoso. O que nos mostra que mesmo um profissional do crime, como o personagem criado por Gallo, é um ser humano como qualquer outro, que pode matar por dinheiro, mas também, muitas vezes, pode tirar uma vida para suprimir o sofrimento de alguém ou, até mesmo, não aceitar um trabalho, se achar que seria um ato injusto ou de uma crueldade demasiada. Tudo isso, evidentemente, concorre para uma caracterização complexa do personagem.

Pio Gatilho surge pela primeira vez nos contos de Mayrant Gallo com a publicação de *Dizer adeus* (2005), que reúne, em sua maioria, contos policiais de ação. Num deles, intitulado “Cabelos”, o matador é contratado para assassinar uma família inteira: pai, mãe e duas crianças, duas meninas de quatro e dois anos. Pio Gatilho se recusa a matar as garotas. E além de não matá-las, as conduz, ainda sonolentas, ao seu

carro e segue para um convento: “Deitei a mais nova no banco de trás e a irmã na frente, com a cabeça em meu colo. Enquanto dirigia, acariciei sua cabeça, os fios úmidos de seus cabelos finos e pesados, também sua testa lisa, sua têmpora morna”. (GALLO, 2005, p. 70). Ao chegar, entrega as garotas a uma priorosa — com a qual já havia conversado antes, de um modo que pudesse ser entendido — para que cuide delas:

Na noite fria, quieta agora e por algum tempo livre de surpresas, eu tinha a consciência leve, bem mais leve. Mais leves também meus dedos, que experimentaram aqueles cabelos.

(GALLO, 2005, p. 71).

Nesse conto, Pio Gatilho demonstra toda a sua complexidade psicológica, pois consegue ser, ao mesmo tempo, sensível à infância, ao momento em que qualquer ser humano exala inocência, e cruel, afinal poupa a vida das meninas, para deixá-las sem pais. Podemos perceber a chocante normalidade de Gatilho também no conto “Brinquedo perdido”, publicado em *Cidade singular*, em 2013. Nele, um granjeiro, rejeitado por uma garota com a qual se deitou por alguns meses, solicita o trabalho de Gatilho. Queria que ele a seguisse e desse um susto, apenas para amedrontá-la. O matador logo avisa: “Mato, sou contratado para matar”. (GALLO, 2013, p. 14). O contratante, imediatamente pensa nessa possibilidade, no entanto, Gatilho o aconselha a mudar de ideia, pois a moça é menor de idade e poderá deflagrar uma grande investigação por parte da justiça, o que não seria bom para nenhum dos dois, embora a polícia já soubesse sobre Pio Gatilho, fato que ele acaba deixando subentendido.

“Deus, a polícia sabe!”, ele deixou escapar, num tom mesclado de desespero e alívio. O gordo estava atônito e a meio caminho de se scandalizar. “Sendo assim, qual é então o papel da polícia?”, perguntou, num ímpeto de inocência e retórica. Não demorei a responder, pensando: “Talvez, fingir que tudo vai bem, sob controle”.

(GALLO, 2013, p. 15).<sup>12</sup>

Ficou combinado que Pio Gatilho seria pago apenas para dar uma lição na moça. Júlia — era o nome dela — dividia com a irmã e uma prima, um apartamento na Federação, que pertencia ao granjeiro. Este alugou o imóvel por um preço ínfimo, bem abaixo do valor do mercado, por “amizade”. E apesar desse favor, além de uma mobília nova e algumas reformas, após alguns meses, foi descartado pela garota, como um

---

<sup>12</sup> Essa crítica à justiça brasileira e ao papel da polícia que encontramos no conto “Brinquedo perdido” é assunto recorrente nos contos policiais de Mayrant Gallo e será discutido mais adiante.

objeto, que lhe é conveniente enquanto útil. O granjeiro não aceitou, pois também a tinha como um objeto e a queria de volta. Gatilho agiu, portanto: levou a garota, de carro, até um acostamento a uns cinquenta metros de uma passarela e aguardou:

Esperei até que a turba escasseasse e, quando bem poucos iam vagorosamente, e descontraídos, a mente imersa na dor, e o corpo exausto, mal orientando os passos, posicionei o rifle na janela, meio de costas para Júlia, fiz pontaria no vulto mais próximo, uma mulher, e atirei. O corpo embolou e caiu. Desferi mais dois disparos, certos, e mais duas mulheres tombaram. A cada tiro, Júlia soltava um grito e ia ficando cada vez mais histérica, propensa a morder as mãos, crispadas de pavor. Alvejei mais três pessoas. O corpo de um homem alto e magro despencou da passarela sobre a pista e acabou sacudido de um lado a outro pelo fluxo dos carros. (GALLO, 2013, p. 21).

Uma passagem sem dúvida chocante, tamanha a crueldade de Gatilho. Ele foi contratado para assustar uma garota, não precisaria matar para isso, mas o faz, talvez porque não consiga fazer o seu trabalho sem ter que lidar com a morte. Pio Gatilho, então, brinca com a vida daquelas pessoas no viaduto, como se exercitasse um jogo de tiro ao alvo. Funciona, e Júlia volta para o granjeiro, que tem o seu brinquedo perdido novamente nas mãos. Neste conto, temos, portanto, três personagens que fazem uso da vida das pessoas como se elas não passassem de meros utensílios: Júlia, se aproveitando financeiramente, até quando achou que devia, e depois descartando o granjeiro; este, obrigando-a, por meio do medo, a voltar a se relacionar com ele; Pio, matando pessoas simplesmente para deixar uma moça horrorizada com a cena.

O leitor poderá associar, nesse conto de Mayrant Gallo, a atitude dos personagens não apenas a um aspecto negativo da natureza humana, mas também a uma crise de valores que assola, principalmente, o mundo contemporâneo. O dinheiro é o mais importante, a ponto de manipular a vida das pessoas e até mesmo de fazer com que elas próprias se deixem manipular. A narrativa policial de ação, assim como a narrativa *noir*, transfigura em linguagem, e de forma complexa, um mundo cruel, violento e corrupto, onde o poder e o dinheiro, a serviço do abuso, ocupa lugar de destaque.

Além disso, vemos em “Brinquedo perdido” um matador aparentemente contrário àquele que se sentiu mais leve ao acariciar os cabelos de uma criança, que sacrificou um amigo por não suportar vê-lo morrendo aos poucos. Mas este é o matador criado por Mayrant Gallo, paradoxal, capaz de experimentar as emoções mais antagônicas e deixar-se guiar por elas no exercício de sua profissão.

### 3.3.2 Nicolau & Ricardo: os detetives do ano

Outros personagens criados por Mayrant Gallo e que protagonizam uma série de minicontos são os detetives Nicolau e Ricardo. As aventuras da dupla de investigadores começaram a ser publicadas, de forma esparsa, na internet, em 2009, quando foram também publicadas no *Jornal Rascunho*<sup>13</sup>, com ilustração de Tereza Yamashita<sup>14</sup>. Em 2010, tiveram a sua primeira temporada, com 22 episódios (minicontos), publicada no livro de microficção *Nem mesmo os passarinhos tristes*. Em 2014, as histórias foram lançadas, em duas temporadas, num total de 44 minicontos — os da primeira temporada e mais 22 inéditos —, no livro *As aventuras de Nicolau & Ricardo: detetives*.

Os minicontos que têm como personagens principais os dois investigadores são uma mescla da modalidade policial *noir* e da “de ação”. Da série *noire*, pela presença de dois detetives, que saem as ruas para investigar, pelo tom irônico e desencantado da dupla, pela atmosfera noturna que envolve as histórias. Da narrativa policial de ação, o fato de que, em muitos minicontos — até mesmo por alguns serem apenas argumentos não desenvolvidos — não há mistérios sobre o crime, muito menos investigação ou punição para o criminoso. Assim como é recorrente nas histórias policiais de hoje, os minicontos com a dupla utilizam o crime para, com humor e ironia, fazer uma paródia das regras da narrativa policial clássica e, ao mesmo tempo, criticar a atuação da polícia, nos fazer refletir sobre as motivações para um assassinato, entre outras coisas.

Nicolau é casado; Ricardo, noivo. Pouco tempo dedicam às suas companheiras, afinal, “o crime não para” (GALLO, 2014, p. 25). Detetives exímios na profissão, gostariam de ter um pouco mais de tempo livre, porém, como grandes investigadores, receberam, em Brasília, o prêmio de detetives do ano e, com a fama e o prestígio, o trabalho apenas aumentou. No miniconto “Balanço de verão”, temos:

Nicolau e Ricardo estão cansados, mas os criminosos tiram energia do sol e se renovam como insetos. Nicolau e Ricardo gostariam de passar três semanas na praia vivendo só de vento e espuma, mas os criminosos preferem pensar cédulas e contar papelotes. Nicolau e Ricardo gostariam de ir para a cama todas as noites à mesma hora e amar suas mulheres, mas os criminosos passam as noites em claro e,

---

<sup>13</sup> Curitiba, abril de 2009, ano 9, edição 108

<sup>14</sup> Tereza Yamashita nasceu em 1965, em São Paulo. É designer gráfica: cria capas e projetos gráficos para livros e coleções de todos os tipos. Tem livros publicados em coautoria com Luiz Bras, como *Bia Olhos Azuis* pela editora Alaúde, *Dias incríveis* e *Nosso gato desbotado*, pela Callis Editora (também lançado no México), *Pitua e a chuva*, pela Editora Paulinas, entre outros.

firmes como rochas, volúveis como água, só raramente cedem aos encantos de um ventre. Nicolau e Ricardo acham que, no fim das contas, pesados os extremos, os criminosos levam vantagem.

“Talvez até sejam mais felizes”, Nicolau reflete.

“Livres, sem dúvida”, conclui Ricardo.

(GALLO, 2014, p. 25)

No trecho supracitado já podemos perceber uma diferença em relação à literatura policial de enigma, criada por Edgar Allan Poe. Dupin, detetive protagonista das histórias do escritor norte-americano, era uma espécie de máquina. Além de resolver os casos sem sair de seu gabinete, estava sempre disposto ao trabalho. Da mesma forma, Sherlock Holmes que, além de tudo, era entusiasmado pelo seu dom investigativo, ajudava os outros detetives, ou a polícia, sem nem sequer esperar reconhecimento. Nicolau e Ricardo, a exemplo dos detetives da série *noire*, são mais humanos, sentem-se exaustos com o trabalho que executam por dinheiro, para sobreviver. Ainda que sem terem um caso sequer para investigar, eles precisam dar plantão na delegacia, o que causa tamanho tédio que os faz desenhar num caderninho qualquer ou somente devolver “o fone ao gancho, para que alguma coisa aconteça”. (GALLO, 2014, p. 94).

São também falíveis, afinal, como vimos nos capítulos anteriores, a lógica não é mais a opção para se decifrar enigmas, para se investigar crimes. Desde a narrativa *noir*, ela deu lugar à intuição, à ação. Assim, acabam se deixando enganar pelos bandidos, apesar de toda a experiência na polícia, como observamos no miniconto “Perseguição”: “Na BR 324, Nicolau e Ricardo seguem a pista de um escroque. Param num restaurante à beira da estrada e bebem, enquanto o observam. Mas não observam o suficiente, pois não veem quando o bandido foge no carro deles...”. (GALLO, 2014, p. 53). E como se não bastasse, são capazes de omitir um assassinato por cansaço, tédio. Em “O suicídio”, Ricardo chega à janela de seu apartamento, num dia de domingo sem movimento nas ruas e passa a observar dois homens que atiram outro por sobre o muro de um viaduto. O detetive se espanta, mas não havendo ninguém por perto, prefere silenciar:

Ninguém viu coisa alguma. Não há em volta nenhum movimento perceptível, exceto o olho esquerdo de Ricardo, cujo cílio, num impulso irreal, treme na tarde. E Ricardo, sendo quem é, não conta. Nem vai telefonar para Nicolau, falando do que viu. É a polícia que estabelece se é assassinato ou suicídio, e para ele, naquele domingo, foi um suicídio. Já não se veem os assassinos, que fugiram correndo.

(GALLO, 2014, p.65).



Há aqui, além da demonstração do cansaço dos detetives, uma crítica à função da justiça, através da omissão do conhecimento de um homicídio que foi presenciado por um representante da lei e que deveria ter sido investigado, mas não foi. Esse miniconto representa também a ineficiência da polícia brasileira, instituição já tão questionada em outras narrativas da modalidade policial, escritas no Brasil, a exemplo de *O mistério* (1920), que discutimos no capítulo anterior. Em meio a tantos casos para investigar, o policial, muitas vezes, deixa de realizar o seu trabalho de forma correta.

Outra temática que sempre aparece nos minicontos com as histórias dos detetives é a da banalidade da violência cotidiana, na contemporaneidade. No miniconto “A filha”, Nicolau e Ricardo são seguidos e só percebem quando atiram contra eles. Uma bala vara o ombro de Nicolau e outra atinge a coxa de Ricardo que, na queda, perde a pistola. Um homem se aproxima e diz que a sua filha merecia mais respeito. Diante de tantos casos, envolvendo garotas, os detetives — já restabelecidos — olham fotos e mais fotos nos arquivos da polícia, tentando descobrir “a quem o atirador se referia: se às 87 mulheres assassinadas no Estado ao longo de um ano ou às 413 estupradas que tiveram coragem de procurar a polícia”. (GALLO, 2014, p. 46).

Essas tantas mulheres, vítimas de estupro e de homicídio, viraram apenas números, estatísticas nas mãos da polícia. Por ter que lidar com inúmeros atos de violência, todos os dias renovados, talvez a polícia não consiga fazer um trabalho minucioso, detalhado, como deveria ser feito, por falta de tempo e disposição. E isso quando os investigadores não se deparam com um crime que, desde o início, mostra que será prematuramente arquivado, como observamos no miniconto “Escuridão”, no qual os detetives Nicolau e Ricardo encontram o corpo de um rapaz que fora assassinado numa rua mal-iluminada e deserta: “Mais um crime sem solução — de periferia, de subúrbio. Um ponto escuro, uma escuridão.” (GALLO, 2014, p. 70). Fica evidente também nesses exemplos, a atmosfera *noir* dos contos policiais de Mayrant Gallo que — assim como Dashiell Hammett, Raymond Chandler e outros escritores da literatura negra — revela situações que a polícia e os investigadores, realmente, enfrentam. Nem sempre os crimes podem ser resolvidos, como acontecia nos romances dos detetives clássicos.

No miniconto “Ostentação”, observamos que, algumas vezes, nem sequer há um crime, mas lá estão Nicolau e Ricardo, prontos para o trabalho, correndo atrás de pistas de um assassinato inexistente, apenas para cumprir as ordens de alguém, conforme

foram convocados. Sobre um mero acidente de trânsito, que um político acha ter se tratado de um atentado ao colega, os detetives investigam e não demoram a esclarecer:

— Preocupado em se ostentar em público, ele simplesmente não viu o caminhão de lixo, que de súbito o devorou.

— Sei, sei — o secretário evadiu e, ato contínuo, com um breve aceno de mão, dispensou os dois detetives, recomendados como os melhores, mas pelos quais ele, agora, alimentava total desprezo.

No corredor, a caminho dos elevadores, Nicolau disse:

— Sabe nada, coisa alguma, sabe é sentar e pedir, sorrir e peidar. Um lixo querendo culpar o lixo.

(GALLO, 2014, p. 90).

Aspecto também importante nos minicontos da dupla de detetives é o humor, como podemos verificar no trecho acima. Um humor que foi ressaltado e elogiado pelo escritor paulista Nelson de Oliveira, conforme afirma Mayrant Gallo na apresentação do livro: “Sem nenhum acanhamento, reconheço que me senti regozijado com o elogio, pois o Nelson ressaltou nos minicontos um motivo que muitas vezes as pessoas não levam em conta em minha obra: o humor”. (GALLO, 2014, p. 9).

O humor e a ironia são recursos (ou atitudes) modernas por excelência, pois fazem oscilar os valores, comportamentos e normas sociais, com o intuito de revelar ao leitor uma realidade instável e em crise permanente. Assim, o humor e a ironia colocam o mundo sob suspeita, expressam o ridículo, as contradições dos seres humanos e caracterizam — na literatura moderna e contemporânea — a figura dos anti-heróis, num mundo em que o heroísmo, em seu sentido clássico, não é mais possível.

Essa visão está de acordo com as palavras de Octavio Paz (1982, p.265), quando afirma que o anti-herói se manifesta através de personagens “tão ambíguas quanto a realidade que as sustém”. O anti-herói, segundo Paz, é aquele que duvida e que é duvidoso, do qual não se sabe se é anjo ou bandido. É uma figura hostil a um mundo que lhe é hostil, e pelo qual não vale a pena se sacrificar. O autossacrifício consciente, sob certas condições, e em função de certos valores, é o que caracteriza os heróis; hoje não há mais nem os valores, nem as condições para isso, daí a postura irônica que caracteriza uma relação ambígua do indivíduo com o seu mundo e consigo mesmo.

Assim, os minicontos com os anti-heróis — pois humanos, duvidosos e falíveis — Nicolau e Ricardo se aproximam das narrativas *noir* e de ação e se distanciam das

histórias policiais clássicas, que se pretendiam sérias, intelectualizadas e protagonizadas por personagens que, na época, eram considerados heroicos: os detetives.

Em “Os torcedores”, outra narrativa com os investigadores Nicolau e Ricardo, encontramos mais uma ironia, e dessa vez Mayrant Gallo ironiza e brinca com a própria literatura policial, assim como fizeram os autores do romance *O mistério*, ou Rubem Fonseca, no romance *A grande arte*, ambos discutidos brevemente no capítulo anterior. Nesse miniconto, Nicolau e Ricardo encontram o corpo de um rapaz que, aparentemente, caiu do décimo oitavo andar de um prédio. Para esclarecer se foi uma queda ou se o garoto foi jogado, investigam, ouvindo o depoimento dos vizinhos. Um idoso afirma que o rapaz vivia brigando com o pai em dias de jogos de futebol. Para o velho, num dia em que o time do pai estava sendo goleado pelo do filho, o pai o atirou pela janela. “— O senhor lê muito, não? — Nicolau perguntou. — Tipo assim: Agatha Christie, Poe, Simenon, Sherlock Holmes... — emendou Ricardo. O velhote sorriu”. (GALLO, 2014, p. 62). Essa crítica a outras modalidades da própria literatura policial — nesse caso, a de enigma —, por meio da citação de seus autores, é algo comum na narrativa de crimes, conforme estudamos no primeiro capítulo<sup>15</sup> deste trabalho.

A linguagem poética também é uma constante na prosa de Mayrant Gallo. Não raro os seus versos possuem característica narrativa e a sua prosa é marcada pela poesia. Assim também ocorre em seus contos policiais, o que demonstra o fato de que na narrativa policial — que segue sendo considerada “menor” — tem lugar para a poesia, o que atesta o seu apuro formal. Essa característica presente na obra policial de Mayrant Gallo comprova também que as suas narrativas estão em consonância com o momento histórico-cultural a que pertencem, pois transgridem as “leis” da literatura policial de enigma, para a qual essa fusão dos gêneros lírico e narrativo tiraria a objetividade da trama e o foco da investigação. Nos minicontos com os detetives Nicolau e Ricardo o tom lírico é facilmente percebido, como em “O engano”, narrativa na qual o narrador onisciente penetra os pensamentos do criminoso, no momento de sua morte:

A primeira mulher que amou. O rosto de sua mãe. O quarto onde se escondia com seus gibis. Ondas. Pipas. A fanfarra de pombos diante do Elevador Lacerda... O coelho de sua irmã. Morto.

O nada. A sensação inequívoca de estar nascendo.

(GALLO, 2014, p. 52).

---

<sup>15</sup> Ver o subcapítulo: 1.4.1 A literatura policial e os seus mestres.

Atingido por um dos tiros dos detetives, o criminoso está morrendo. Então, aquele famoso filme de tudo que viveu começa a passar em sua mente, mas a sensação não é a da morte, contrariamente, é a de estar nascendo. Períodos curtos, concisos, oferecem ao leitor um ritmo de poesia e o tom lírico se sobressai. Da mesma forma, podemos observar o lirismo do miniconto “Bom bandido”:

Ele vinha descendo das montanhas para o mar. Nas mãos e nos pés doíam-lhe as feridas. O ar fresco, à medida que ele se aproximava de seu destino, banhava-lhe o rosto de um inesperado alívio. Não o suficiente, no entanto, para que pensasse em perdão. Pelo contrário. Prestes a alcançar a areia e o mar e o elemento que fora, talvez, o catalisador do seu nascimento, de sua queda, ele pensava, citando qualquer autor: “Todos os homens são para mim milagres que eu gostaria de esquecer, velas que acendi para o nada”. E foi com esse espírito que ele desapareceu sob as ondas, sem olhar para trás, antes que Nicolau e Ricardo o alcançassem”. (GALLO, 2014, p. 40)

Mais um miniconto sob a perspectiva do criminoso. É ele que se dirige para as águas, preferindo se entregar ao mar a ser capturado pelos detetives e, mesmo sem olhar para trás, era como se sentisse uma espécie de alívio. A poesia que a narrativa imprime é notória. O tom subjetivo do miniconto “Bom bandido”, de certa forma, desvela também uma ironia, identificada pelo pessimismo e pela falência de esperanças que podemos entrever na atitude do criminoso que se entrega ao mar, mas não se arrepende, não pensa em perdão, e para quem os homens são velas acendidas para o nada.

A poesia nos minicontos de Mayrant Gallo contribui, entre outras coisas, para adensar a linguagem, ampliar o grau de ambiguidade e de sugestividade, o que implica apuro forma e domínio da linguagem. Aliás, essa é uma característica também do miniconto, modalidade narrativa que é mais subjetiva, mais sugere do que conta, deixando ao leitor o papel de preencher as lacunas. Na apresentação do livro *As aventuras de Nicolau & Ricardo: detetives*, Gallo fala de suas influências literárias:

Ao olhar em retrospectiva, tenho a impressão de que quatro livros me inspiraram indiretamente: *Histórias de Nasrudin* (Dervish, 1994), de Khawajah Nasr-Al-Din (século 14), *Histórias do Sr. Keuner* (Brasiliense, 1989), de Bertolt Brecht (1898-1956), *Histórias naturais* (Landy, 2006), de Jules Renard (1864-1910), e *111 ais* (L&PM, 2000), de Dalton Trevisan. O humor sufista de Mullá Nasrudin mesclou-se à ironia fria do Sr. Keuner, à poesia natural das coisas naturais do maravilhoso livro de Renard e às historietas mundanas de Trevisan, e assim surgiram de minha pena, como se dizia no passado, *Nicolau & Ricardo*. (GALLO, 2014, p. 10).

Esses são os detetives criados por Mayrant Gallo, cansados da profissão, cheios de tédio diante do cotidiano e da banalidade da violência e, por isso, descompromissados; mas, ao mesmo tempo, irônicos, bem-humorados, inteligentes, sensíveis, além de críticos do mundo a que pertencem. Algumas vezes, se mostram corrompidos, não pelo dinheiro, mas pela inadaptação à vida. Ou seja: são humanos. Os minicontos que envolvem a dupla — além de ter a literatura policial de ação como uma das modalidades mais presentes — criam um intertexto com a narrativa *noir* e operam uma espécie de retomada e de transgressão da literatura policial clássica, tradicional.

### 3.4 OUTROS CONTOS, OUTRAS REFLEXÕES

Agora que já conhecemos, um pouco mais, alguns dos personagens criados por Mayrant Gallo — Pio Gatilho e os detetives Nicolau e Ricardo — que participam com frequência das suas histórias policiais, vamos tentar, nas próximas linhas, demonstrar o que o próprio escritor postula no ensaio “O crime como método”, ou seja, que a literatura policial é mais uma opção do autor para imergir, através da metonímia do mundo do crime, sobre os temas que integram a nossa existência precária.

#### 3.4.1 O amor não escolhe: desejo, salvação e dor na literatura policial

“O amor não escolhe” é um conto policial de ação. Nele, existe um assassinato do qual temos conhecimento desde o início da narrativa, mas que apenas ocorrerá no desfecho dela. O tema central não é o crime em si ou a descoberta do criminoso. O que importa ao leitor não é chegar ao nome do assassino, afinal ele sabe quem é desde os primeiros parágrafos do texto. E também não importa se haverá punição ou não, pois quem acompanha os contos com o personagem do matador profissional Pio Gatilho tem consciência de que ele nunca é punido pela polícia. Assim como no conto “O jardim das veredas que se bifurcam”, de Jorge Luis Borges — que o próprio autor afirma se tratar de um conto policial, como vimos no segundo capítulo — o relevante no conto policial que analisaremos agora são as reflexões que ele lega ao leitor, no caso de “O amor não escolhe”, sobre temas como o desejo sexual e o amor, talvez como únicas fontes de sentido, mesmo que momentâneas, para aqueles que têm os dias contados.

O conto em foco está no livro *Dizer adeus* (2005). A história é narrada por Pio Gatilho, que foi contratado para tirar a vida de um barão que tinha decidido morrer, mas

não queria se matar, queria ser morto por um profissional e de forma rápida e indolor. No entanto, “antes de morrer gostaria de realizar alguns desejos”. (GALLO, 2005, p. 90). O que o homem queria era mulheres: dormir, a cada dia, com uma diferente, durante um mês. Depois disso, Pio Gatilho faria o seu serviço.

A sociedade impõe ao homem a repressão dos seus instintos, o que caracteriza uma espécie de “poder disciplinar que constrói corpos, controlados e regulados em suas atividades, em vez de espontaneamente capazes de atuar sobre os impulsos do desejo”. (SANTOS, 2009, p. 92). Porém, no conto “O amor não escolhe”, o barão, na iminência da morte — momento que o faz, portanto, não se importar com os comentários — se desapega das convenções sociais e liberta o seu desejo de possuir várias mulheres.

Todos os dias, Laura – mulher contratada para arranjar as mulheres para o barão – levava um catálogo para o chefe, logo pela manhã, para que fosse escolhida a sua presa e ela pudesse, juntamente com outro homem contratado, sair à procura da beneficiada, que sairia do quarto no dia seguinte com a bolsa cheia de dinheiro. No último dia, porém, uma surpresa: a companhia noturna do barão “era um homem”. (GALLO, 2005, p. 95). Assim, percebemos que o protagonista do conto “O amor não escolhe” se aproveita da proximidade da morte para também satisfazer a um outro desejo, que talvez tenha deixado latente durante sua vida: o desejo homossexual.

Mas a escolha do barão não nos parece relacionar-se apenas de libertação sexual, como também a uma forma de encontrar, antes da morte, uma espécie de ressignificação da breve existência que restava, de ter um prazer pleno, uma satisfação que o fizesse esquecer o peso da sua resolução em dizer adeus à vida, afinal, como queria Bauman (2004, p.13), “o amor pode ser, e frequentemente é, tão atemorizante quanto a morte. Só que ele encobre essa verdade com a comoção do desejo e do excitamento”.

Segundo Santos (2009, p. 83), o desejo tem uma marca divina, transmite ao indivíduo “até no âmago da perversão, a possibilidade de salvar-se”. É o que os amantes procuram um no outro, embora seja uma salvação momentânea, “pois a morte, apesar de tudo, permanece [...]”. (COMTE-SPONVILLE, 1998, p. 255). O conto de Mayrant Gallo leva o leitor, também, a essa reflexão, de que nem mesmo o amor, nem o desejo, são capazes de salvar o homem do absurdo da existência. “O desejo jamais é satisfeito porque tem origem e sustentação na falta essencial que habita o ser humano, daquilo que jamais será preenchido e, por isso mesmo o faz sofrer [...]”. (SANTOS, 2009, p. 86). Em certo momento da narrativa, o narrador fala:

A beneficiada da última noite seguia com eles, a bolsa cheia de dinheiro e presentes. Nem imaginava que se deitara com um homem condenado, um homem que nem todo o amor do mundo seria capaz de salvar, um homem que, à medida que amava, ficava mais distante da vida, se despedia do amor. (GALLO, 2005, p. 92).

Entendemos que, quando Gallo cria o personagem do barão condenado à morte, está, por meio de uma metáfora, se referindo a nós mesmos. Afinal, todo homem está condenado a morrer. Já nascemos condenados. Como podemos ler também nos célebres versos do poeta Cassiano Ricardo (1972, p. 88): “Desde o instante em que se nasce / Já se começa a morrer”. Um dia a mais de vida é um dia a menos, como o próprio contista afirma em um trecho da entrevista concedida à escritora Eliana Mara Chiossi: “Assim como não há vida eterna, não há felicidade em vista. A vida humana é uma condenação. Estamos contando os dias para o fim. Só isso.” (GALLO, 2009, *online*).

No conto em análise, temos ainda a história da paixão de Pio Gatilho por Laura. O matador profissional, acostumado a viver só, logo depois de ser apresentado à moça, se apaixona por ela. Revela Gatilho: “Desde aquele momento, fui tomado de uma paixão estranha e humilhante, que logo se intensificou”. (GALLO, 2005, p. 91).

A paixão é também carência, é falta. E não podemos esquecer que o desejo “é uma relação peculiar, porque, afinal, não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele objeto de desejo. Desejamos ser desejados, donde a célebre definição do desejo: o desejo é desejo do desejo do outro”. (CHAUÍ, 1990, p. 25). Gatilho conclui que, se Laura correspondesse ao seu desejo, a sua paixão, ele deixaria até mesmo de matar. O que não seria uma atitude estranha ou inverossímil para o leitor, uma vez que “o amor apaixonado é especificamente perturbador das relações pessoais, [...] arranca o indivíduo das atividades mundanas e gera uma propensão às opções radicais e aos sacrifícios”. (GIDDENS, 1993, p. 48). Pio Gatilho, então, se declara:

Comecei a elogiar-lhe a fisionomia recém-saída da cama e já enigmática, arrebatadora, selvagem. Ela sorriu, incrédula. Parecia não acreditar na honestidade do elogio. Ou então achou que eu estava brincando. Tentei prosseguir, mas engasguei. O amor não é uma arma. É impossível manipulá-lo. (GALLO, 2005, p. 93).

Posteriormente, ele consegue falar da sua paixão a Laura, que o recusa, primeiro respeitosamente, depois, dizendo com todas as letras não gostar dele: “[...] como eu poderia amar um homem que ganha a vida matando pessoas?”. (GALLO, 2005, p. 94).

Gatilho se afasta de Laura, quer esquecê-la. Mas o desejo é também uma indignância, uma submissão, e o matador, dilacerado pela paixão, vai ao encontro da moça:

À noite, insensato, bati à porta de seu quarto. Ela a abriu parcialmente. Mesmo de roupão, não se mostrou e, quando me viu, fechou-a com violência. Bati mais uma vez, desesperado, e mais outra, outra, e até cheguei a chamá-la pelo nome, baixinho, num tom de inconsolável apelo. Inútil. (GALLO, 2005, p. 94-95).

Se Pio Gatilho tivesse podido escolher (como era a diversão final do chefe condenado), ele não teria se apaixonado por Laura, porém, “não amamos o que queremos, mas o que desejamos, mas o que amamos e que não escolhemos”. (COMTE-SPONVILLE, 1998, p. 241). No arranjo para o assassinato do barão, ficou combinado que apenas Pio Gatilho ficaria na casa e, após sua tarefa, este ligaria para Laura e lhe diria sim. E foi o que ele fez: “Ao ouvir a sua voz, falei, com firmeza: ‘Sim’. E do outro lado, como se tudo não passasse de um óbvio código amoroso, ela também disse sim, com entusiasmo”. (GALLO, 2005, p. 95). Pio Gatilho, então, ironiza com esse amor correspondido tardiamente e brinca com uma frase que conhecemos bem, reformulando-a: “Sempre é tarde demais na vida para alguma coisa”. (GALLO, 2005, p. 95).

O amor, o desejo e a paixão, herdeiros de Eros, implicam falta, ausência do outro, da metade separada pelos deuses. Além disso, “o amor é aquilo pelo que os mortais, embora nunca sendo sempre iguais, tendem a se conservar e a participar, tanto quanto podem, da imortalidade”. (COMTE-SPONVILLE, 1998, p. 255). Assim, o amor seria uma maneira de nos sentirmos menos vazios, de suportarmos a vida cotidiana, de nos salvar da existência no mundo, mesmo que por pouco tempo.

Porém, nem sempre é o que acontece. A realidade se mostra, na maioria das vezes, aterradora. No conto “O amor não escolhe”, o barão era um homem condenado. Por mais que escolhesse mil mulheres, os seus dias estavam contados. Nem o amor, nem o sexo poderiam afastá-lo dessa verdade. Pio Gatilho não escolhe, mas se apaixona por Laura, ao ponto de se sacrificar por ela, pois a presença do desejo é, no caso, “uma afronta e uma humilhação” (BAUMAN, 2004, p. 12), já que a moça se recusa satisfazê-lo, ao dizer-se incapaz de amar alguém que tira a vida das pessoas.

Aqui, a escolha do modelo da ficção policial permite também ao autor do conto a encenação de um impasse relativo ao amor não correspondido: o fato de ser o amante um matador. Dessa forma, a narrativa policial, como obra literária, contribui ainda para a transfiguração de uma situação-limite relativa a esse aspecto importante na condição



humana. Segundo Freud (2004), nem sempre que desejamos podemos satisfazer os nossos desejos, pois o princípio da realidade impede que o princípio do prazer se realize de maneira plena. O conto permite uma ampla reflexão sobre essa temática, e talvez venha nos mostrar que só nos resta mesmo a eterna busca, quase sempre malograda, pelo preenchimento dessa lacuna que, por ser constitutiva, é comum a todos os homens.

### 3.4.2 A infância (a verdadeira vida) e o absurdo da existência

Segundo André Breton, “a infância é talvez o que se aproxima mais da verdadeira vida”.<sup>16</sup> Geralmente a criança é vista como um ser puro, inocente, que nada conhece das dificuldades da vida, porque não tem problemas, haja vista passar o tempo em meio a brincadeiras e aventuras. Assim sendo, a infância parece ser a melhor fase da nossa existência. É certo que essa visão não é de todo equivocada, porém, nem sempre a infância é desprovida de feridas, de dores, pois, muitas vezes, a criança precisa amadurecer cedo, e é quando ela percebe que a fantasia não dura para sempre.

No conto “Mãos dadas”, que integra o livro de contos policiais de ação intitulado *Dizer adeus* (2005), podemos pensar um pouco sobre essa questão. Já é quase um dogma a assertiva que defende a genuína arte como aquela que, mesmo trabalhando com um assunto visitado inúmeras vezes, o aborda de uma forma nova, ou seja, é aquela que nos diz a mesma coisa de outra maneira. No conto supracitado, o que chama a nossa atenção, já no início, é, principalmente, a estrutura. Os capítulos são divididos por letras. No capítulo A, como nos demais, períodos curtos, o dizer-muito-com-pouco: “Uma criança, um pai. O pai que desce a escada, e a criança que o segue, na noite: Pai, quero ir também... Um rosto que se volta: Não. Passos. Dois pés que descem. Dois pezinhos que sobem.” (GALLO, 2005, p. 115). Essa linguagem lírica e, ao mesmo tempo, cinematográfica, imagética, fragmentada, nos permite “ver” toda a cena.

O desejo da criança, explicitado no fragmento acima — seguir com o pai — lhe foi negado. No capítulo B, presenciamos o olhar sonhador do menino, diante daquele que fora um bicho de estimação, o seu cachorro, morto, uma mancha negra que ninguém recolhe. Os dois primeiros capítulos: negação e dor. Mais adiante, deparamos com o garoto e a mãe, sem o pai, que está em viagem. “Em casa, à mesa, os dois tomam café. Por um nada, um pouco de café da xícara pro pires e deste para a toalha, a mãe lhe

---

<sup>16</sup> A frase de Breton foi retirada da epígrafe da novela “O ritual no jardim”, presente no livro *Três infâncias*, do escritor Mayrant Gallo, publicado pela editora Casarão do Verbo, em 2011.

diz que vai lhe cortar fora o braço. E pega a faca de pão e finge... E do fingimento sai sangue”. (GALLO, 2014, p.116). A mãe, mesmo sem intenção, corta o braço do garoto, uma dor física que, de certa forma, irá também prepará-lo para dores maiores.

Um dia, ao perguntar ao pai sobre o que havia dentro de uma velha lata e se havia sido comprado para ele, o pai responde que não, que comprava para si, e o menino tem o seu primeiro momento de descoberta. Apesar de ter apenas quatro anos de idade, ele percebe “que o mundo o precede em muito tempo, em atos, objetos, cores e ocasos. Que o mundo vem de muito fundo, de um longínquo quando”. (GALLO, 2014, p. 118).

Esse momento epifânico pelo qual a criança passa é uma temática sempre revisitada na obra de Mayrant Gallo e, embora alguns leitores possam ver nisso certa inverossimilhança, não é raro que a infância seja deixada de lado depois do fracasso de um sonho ou do sentimento precoce de falta, de ausência. O mundo infantil não é somente feito de alegrias, há também instantes de tristeza que levam a um amadurecimento forçado, ao conhecimento prematuro de uma existência limitada. A criança, por mais ingênua que seja, é capaz de sentir, de perceber o que se passa a sua volta e sofrer, mesmo em companhia de outras crianças, mesmo em meio a brincadeiras:

Na casa ao lado, dizem, há fantasmas. Mas ele, com seus olhos, nunca os viu, embora por fim lhe fosse exigido fingir. E súbito um dia só ele vê, de fato, alguma coisa, mas os primos, cruéis, o fazem se sentir tolo, triste, todos dizendo em uníssono e noutro tom, de grupo, teatral, que ele é um bobo, um fingido, porque fantasmas não existem. Lágrimas lhe saltam, e pela primeira vez ele não sabe o que é esta dor. (GALLO, 2014, p. 118-119).

O menino não sabe que dor é aquela, porque não é mais a dor do corte que a mãe lhe causou no braço, é outra, muito mais intensa. É a dor de uma decepção, de sentir-se tolo, de se ver humilhado pelos primos, provavelmente mais velhos, pelos quais, talvez, tivesse admiração. Mas essa não será a sua única dor mais forte, ainda na infância:

A mãe ausente. A babá. Que parece não gostar dele. Após um instante a olhá-lo brincando sobre o tapete, ela lhe toma das mãos o trenzinho. Ele chora. É tímido, aceita seu destino e apenas chora. Prova então a presença da ausência. E não só do pai e da mãe. Das coisas. (GALLO, 2005, p.116).

A dor da ausência, da mãe, do pai, do brinquedo. A dor da falta que talvez nunca seja curada. A babá não tinha um motivo para tirar a diversão do garoto, mas o fez. A

vida também nos fere, cotidianamente, mesmo que não alcancemos um sentido. A criança, que naquele instante não tem como se defender, apenas aceita e chora, o que nos permite associar essa passagem ao absurdo de Camus. O sentimento absurdo, para o escritor franco-argelino é exatamente esse: sentir-se impotente diante da dor causada por um mundo sem sentido. É quando a razão constata os seus limites, quando despertamos diante da fratura entre a utopia de felicidade e a verdade da dor. Enfim, é um sentimento de frustração diante da incompatibilidade entre o sonho e a realidade.

E assim como no “Mito de Sísifo” (1941), ensaio de Albert Camus, no qual o herói — condenado a rolar uma pedra para o alto de uma montanha e repetir esse trabalho, eternamente — aceita o castigo dos deuses, o garoto também aceita o seu destino. Assim como Sísifo sofre, porque está consciente do absurdo de sua existência, o menino chora em vão, porque não sabe outro modo de dizer-se inocente.

Naquele momento, apesar da tenra idade, o menino percebe que está envolto em várias perdas, contra as quais não pode lutar e, estagnado, tem o choro como forma de protesto. Mas podemos intuir que essas lágrimas, além de expressar a revolta da criança, por lhe ver tirado o pouco que tinha, pode ser ainda um meio de sugerir ao leitor que aquela impotência infantil é, metonimicamente, a nossa própria fraqueza, é a inércia do ser humano diante da força e do acaso da natureza e da vida, do absurdo da existência.

Certamente, toda criança tem os seus momentos de alegria, de encanto, como quando recebe um presente de alguém que ama incondicionalmente, e quando percebe que esse sentimento é recíproco. Em “Mãos dadas”, o garoto recebe uma encomenda pelo correio, enviada pelo pai, ausente, em mais uma viagem. “Ele queria o pai. Mas ainda assim se alegra e abraça a ambos, num folguedo único”. (GALLO, 2005, p. 120). Talvez, por isso, André Breton afirma que a infância é quando mais nos aproximamos da vida real, verdadeira, porque não é momento de simples “faz de conta”, é o instante em que começamos a conhecer o mundo, com um olhar mais sensível, perspicaz, de quem está nascendo para a existência e terá lições que levará para toda a vida.

O conto de Mayrant Gallo que estamos discutindo é, como dissemos, policial, pois além da história do menino que sente, pela primeira vez, uma falta que, talvez, sempre o acompanhará, temos também uma história criminal. A mãe do garoto, provavelmente por não suportar a ausência do marido, sempre distante, acaba tendo um relacionamento fora do casamento. Começa a se encontrar com um homem em outra casa e leva o filho, em companhia da babá. Um dia, o menino conta ao pai sobre as

saídas da mãe, de uma forma pueril, mas que é compreendida sem maiores esforços. No último capítulo do conto, a frase: “Sangue na noite”. (GALLO, 2005, p. 121).

Para um leitor acostumado às histórias policiais, não é preciso narrar mais nada. O crime aconteceu. No entanto, este não é o centro da narrativa, não é o foco. Como um genuíno conto policial de ação, não haverá investigação sobre esse assassinato, o criminoso já deduzimos que seja o pai; a vítima, a mãe. Pistas foram deixadas durante toda a narrativa, como as viagens longas do pai, o hábito da mãe de sempre sair com o menino para longe, a fim de visitar um homem, e a passagem do dia em que o garoto e a mãe “vão à igreja, há um casamento, e a mãe sente inveja”. (GALLO, 2005, p. 116). Percebemos nesses trechos que a mãe está infeliz no casamento e que, pelo que está sendo narrado, há uma traição acontecendo. Ao desfecho da narrativa, mesmo que não existisse o último parágrafo, o leitor já intuiria o que poderia ocorrer. A frase final só veio confirmar as suspeitas daquele que acompanhou a história com um olhar detetivesco. Portanto, não é necessário qualquer inquérito policial, não existe mistério a ser desvendado. No conto policial de ação o que mantém o leitor atento, além do suspense, da curiosidade, são as reflexões que são postas para o leitor. No caso do conto “Mãos dadas”, o centro da narrativa, a discussão maior é sobre a infância, sobre as marcas que um crime — em suas diversas formas — pode deixar numa criança. Afinal, um leitor perpicaz saberá ler na história em foco outro tipo de punição para os crimes cometidos, e que não é para o criminoso, mas para o garoto, que além de perder a mãe, é marcado por uma dura e prematura compreensão da vida e de suas dores.

Já refletimos, no capítulo anterior, em relação à defesa de Ricardo Piglia (1994) de que todo conto conta duas histórias, uma visível e uma secreta. Em “Mãos dadas”, podemos dizer que temos duas histórias visíveis: a de uma traição seguida de assassinato e a do destino daquela criança, que cresce entre vazios e frustrações, sem poder se defender. Nesse caso, a história secreta é certamente a de cada leitor que, ao ler e recriar a obra, muitas vezes relê e revê o seu próprio destino.

### 3.4.3 Sobre a banalização da violência e a crítica à polícia

Segundo Mayrant Gallo, “o conto ‘capta uma crise de alma, ou antes capta almas em estado de crise’. Esta é uma afirmação antes de tudo óbvia. Sem uma crise ou um problema, ou um dilema, ou uma angústia, não há o que contar.” (GALLO, 2000, p.

103). E nessa crise existencial, que observamos no homem contemporâneo, talvez esteja implícita uma visão um tanto cética da vida, do mundo, da própria humanidade. E a literatura policial é uma grande representante desse pessimismo na literatura, uma vez que os detetives, ou os narradores, geralmente carregam — por motivos óbvios — uma visão negativa das leis, da própria polícia e da sociedade, muitas vezes também corrupta, criminosa. É o que observamos ainda em outros contos policiais de Gallo.

No conto “Não fui eu”, também do livro *Dizer adeus*, o personagem Victor Vhil — espécie de alter ego do próprio Mayrant Gallo —, começa: “— O crime é hoje solução para tudo”. (GALLO, 2005, p. 84). E essa frase resume uma das reflexões recorrentes em vários contos policiais do escritor em foco. Não é preciso haver um motivo consistente para se cometer um assassinato, tudo é motivo para o crime.

Em “Não fui eu”, um homem estava num bar, ao lado de sua esposa, quando se ausentou para ir ao banheiro e, assim que retornou, a mulher havia sumido. O marido procura por toda a cidade e, não a encontrando, volta para casa. A sogra liga e ele decide, então, contar tudo, em busca de encontrar um auxílio para o impasse. Vão a uma delegacia. “O delegado era amigo da família — e foi por isso que se deslocaram até ali, pois, no fim das contas, todos os casos, dos mais simples aos mais complexos, só andam por impulso de algum conhecimento íntimo...”. (GALLO, 2005, p. 85).

O delegado, acostumado a lidar com vários casos parecidos, pede que a família se prepare para o pior: sequestro, estupro, morte. Uma semana depois, dá o caso como sem solução, por não haver pistas. “Era evidente que para o policial o caso não passava de mais uma mancha na parede. Como muitas.” (GALLO, 2005, p. 87). Os familiares da mulher colocaram a culpa no marido e deixaram de falar com ele. Até que, um dia, o irmão e o pai da desaparecida, o procuram, dizendo que descobriram uma pista. Levam o homem com eles e, já dentro de um prédio, o empurram para um colchão velho. Queriam retirar dele uma confissão, queriam que assumisse que assassinou a mulher. O homem, em desespero, apenas afirmava não ter sido ele. O cunhado, por fim, lança no colchão — que estava embebedado em álcool — a chama de um candeeiro: “— Não fui eu... Não fui eu... — ele sustentou, até morrer. Não, não foi. A mulher telefonaria dias mais tarde, de uma cidade de Minas, para pedir o divórcio...”. (GALLO, 2005, p. 89).

Nesse conto, está clara para o leitor a arbitrariedade da violência, o que se torna um dos motivos para o pessimismo dos policiais, ao ponto de dizerem para a família não ter esperanças quanto ao aparecimento da filha. Mata-se por qualquer motivo. Em

“Não fui eu”, foi a vingança, mesmo sem ter certeza de que o marido havia matado a esposa. Era preciso fazer alguma coisa: no caso, fazer a “justiça com as próprias mãos”.

Outro ponto a ser analisado nessa narrativa é a existência de uma forte crítica à polícia, pois além do conto narrar sobre a necessidade de se ter um “conhecimento íntimo” com algum dos policiais para que o caso tenha um encaminhamento rápido, percebemos que o assassinato do marido só aconteceu por falha na investigação. No início, não havia crime, a mulher não estava morta. O crime só aconteceu porque a polícia não foi capaz de encontrar o seu paradeiro. Se tivesse investigado melhor e encontrado a mulher, o marido não teria sido morto sem ter culpa e de forma tão cruel. Mas o desaparecimento foi arquivado, como insolúvel, e um inocente foi assassinato.

E assim como se assassina por “vingança”, mata-se também por ciúme, por um momento de raiva, por um impulso depois de sentir-se ultrajado, de ouvir o que não gostaria de ter ouvido, como podemos observar no conto “Só estava brincando”, publicado no livro *Pés quentes nas noites frias* (1999). Nele, três recrutas vão até a casa do personagem Robson, buscar droga. Como não o encontram em casa, um dos recrutas, chamado Dinho, pensa em entrar e procurar pela sua mulher e expõe essa vontade para os colegas. Robson, que vinha chegando, escuta o que Dinho fala e, obviamente, não gosta. Pensa em esmurrá-lo ali mesmo, mas apenas o encara e se controla. Os quatro entram no prédio e Robson chama, num tom grave, pela garota, Fátima — que sai do quarto, de camisa longa, ainda sonolenta —, e diz que Dinho quer ter uma conversa com ela. Nesse momento, Robson saca um revólver e aponta para os recrutas. Transtornado, ordena que Dinho transe com Fátima, na frente dele. Para ele, tudo se tratava de um jogo, que lhe serviria para despejar o seu rancor. Se Dinho gozasse em 10 minutos, sairia vivo e com a droga; se não conseguisse, morreria. Dinho, desesperado, se recusa:

— Não?! — Robson repetiu, quase se engasgando com o próprio ódio.  
— Pois vou te dizer uma coisa. Você tava doido pra transar com minha mulher e se eu não chegasse você ia subir e subir nela, agora eu tô a fim de te dar ela de presente e você fica de onda? E tem mais uma coisa, se você não fizer isso, não quiser jogar, eu vou te matar de qualquer jeito, e também vou matar seus amigos, cornos de merda! Lixo do exército! Comedores de droga!

(GALLO, 1999, p. 104).

Dinho urina no chão, de medo. Robson, sarcástico, diz que ele terá que lamber aquilo. Fátima tenta defender o recruta, o companheiro a manda ficar quieta. Apesar de

sempre obedecer a Robson, dessa vez a garota se levanta, envolve os pés de Dinho com uma camiseta e limpa todo o líquido. Depois volta a se estender no sofá, resignada, a espera de Dinho: “— Que que cê tá esperando? — Robson falou pra Dinho. — Ela é toda sua. Agora, vou logo avisando, nada de urinar nela, ouviu?” (GALLO, 1999, p. 105).

Dinho, nervoso, treme, corpo em arrepios e sem qualquer ereção. Fátima colabora, como se quisesse acabar logo com aquilo. Robson e os outros recrutas observam. O revólver continua apontado. Robson ia anunciando os minutos que faltavam para o término do jogo. Algum tempo depois, Fátima geme de prazer. O disparo é ouvido, um apenas, que atinge Dinho nas costas. Não satisfeito, Robson mata os outros dois recrutas e ainda os chuta, possuído por um ódio incontrolável.

Nesse momento, um vizinho gordo chega à porta e espera. Fátima abre a porta e o vizinho cai, perto das poças de sangue. Assustado, pergunta por que Robson os matou e leva uma pancada no rosto, que o faz sangrar. Fátima pede para o marido parar. Mas ele “tinha chegado a um ponto do qual já não podia mais voltar. Era continuar matando e fugindo ou ficar ali sentado à espera da irremediável punição”. (GALLO, 1999, p. 110). No entanto, Robson acaba tendo piedade do gordo, o amarra e foge com Fátima.

Em “Só estava brincando”, a violência é brutal. Robson, tomado por um desejo de morte, não se contenta em matar Dinho, que quis possuir a sua mulher, mas mata também os outros dois recrutas, e só não faz o mesmo com o gordo, talvez, porque “o ar infantil deste, ali, à sua frente, indefeso, torturado, o tivesse comovido”. (GALLO, 1999, p. 110). Num instante de ódio, mata-se; num momento de comoção, apieda-se e permite-se viver. A vida e a morte nas mãos dos impulsos de um homem, uma espécie de deus, que aponta o revólver e decide pelo destino daqueles que o cercam.

Mayrant Gallo, nesse conto que acabamos de resumir, parece ter tido uma grande influência da literatura de Rubem Fonseca. Nas histórias do livro *Feliz Ano Novo* (1975), escrito pelo autor mineiro, lemos trechos em que a violência é explícita e aparentemente gratuita. Uma influência, dentre tantas outras, que o próprio Gallo admite, na apresentação do seu livro de contos *Cidade singular*, publicado em 2013:

Há aqui e ali, ecos do relato noir norte-americano ou francês (Goodis, Cain, Chandler, Hammett, Malet), de Tchekov, John Fante, Machado de Assis, Carver, Camus, João Antônio, Rubem Fonseca, Simenon e até Borges. Aos leitores que, porventura, me imputem certa incapacidade de escrever sem influências, me predisponho a esclarecer que não seria ninguém — como efetivamente não sou — se

não fosse a admiração que alimento por cada um destes autores e por mais alguns outros, oriundos dos quatro cantos do mundo.

(GALLO, 2013, p. 8).

O jornalista e escritor Elieser Cesar afirma, num ensaio escrito para a *Revista Iararana*: “com sua carga de brutalidade, de violência intermitente, a realidade urbana parece saltar das manchetes policiais para as páginas de ‘Só estava brincando’”. (CESAR, 2000, p. 91). E esse é outro aspecto da literatura de Mayrant Gallo, destacado não apenas pelos críticos literários, mas pelos leitores: o cenário urbano.

Os contos de Gallo são ambientados na cidade, muitas vezes em Salvador, no Rio de Janeiro, Feira de Santana e até em Lis, uma cidade fictícia. A visão da cidade na obra do autor é anti-turística, pois revela uma urbe suja, violenta, vista como um espaço de banalização da vida e do desencanto do homem, quase sempre acuado, jogado num labirinto de medos e de incertezas. “Se é verdade que assaltos, latrocínios e homicídios não existem somente no grande centro urbano, é verdade também que em nenhum outro lugar se temem essas coisas com mais intensidade”. (RÉGIS, 1981, p. 84).

Na orelha do livro “Pés quentes nas noites frias” (1999), Hélio Pólvora considera Mayrant Gallo como “um observador impiedoso da realidade urbana dos nossos dias”. Nos contos de Gallo podemos perceber também que a violência, muitas vezes, nasce de um estado de desconforto do homem diante do seu destino, e que talvez a única alternativa que um criminoso encontre, em meio ao desespero, é continuar matando, a fim de não pensar na situação em que se encontra e que o faz sofrer.

Como vimos, Robson poderia matar apenas Dinho, e estaria vingado, mas matou os outros comparsas e quase faz o mesmo com o vizinho. Não havia motivos claros para esses homicídios, mas ele se viu forçado a tomar uma decisão e optou por cometê-los. Os personagens de Mayrant Gallo são, em sua maioria, seres dilacerados pela vida e pela crueldade da qual são vítimas e, muitas vezes, algozes. E em meio a situações-limite, quase sempre deparam com o crime, afinal, “a morte, assim a concebe Heidegger, é a última situação-limite do homem”. (PENHA, 1992, p. 33). Nesse ponto, podemos fazer um paralelo com o romance *O estrangeiro* (1942), de Albert Camus. Nele, o protagonista Meursault mata um árabe, num dia de sol, numa praia da Argélia:

Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo começou. Sacudi o suor



e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça. (CAMUS, 2010, p. 60).

Quatro batidas na porta da desgraça é o que esse assassinato representou para Meursault, porque ele sequer precisava ter matado por causa de uma briga, quanto mais disparar quatro vezes num corpo sem vida. Quando perguntado sobre motivo de ter matado o árabe, o protagonista responde ter sido por causa da luz do sol, que o cegava, deixando-o confuso. Essa justificativa, apesar de absurda, talvez fosse levada em consideração, se ele não tivesse apertado o gatilho tantas vezes, quando um único tiro seria o bastante. Essa atitude sugere uma crueldade maior do que a que o personagem, de fato, possuía. Mas contra fatos não há argumentos, e Meursault prefere não tentar se defender, pois, para ele, isso significaria acatar as regras de um jogo que ele recusa.

A violência, como nos mostra Camus e nos faz refletir Mayrant Gallo, faz parte do ser humano, afinal todos podem cometer um assassinato, seja por vingança, seja por ódio ou por qualquer outro motivo, por mais sem sentido que este possa parecer:

Quem se espanta com o espetáculo de horror diversificado que o mundo hoje oferece, faria bem se tivesse o dicionário como livro de leitura diurna e noturna. Pois ali está, na letra M, a chave do temperamento homicida, que convive no homem com suas tendências angélicas, e convive em perfeita harmonia de namorados. O consulente verá que matar é verbo copiosamente conjugado por ele próprio. (DRUMMOND, 1978, p. 55)

A literatura policial de ação mostra, através de suas narrativas, a exemplo dos contos de Gallo, que o crime não está ali apenas para entregar um cadáver ao leitor. Não é um mero jogo de quebra-cabeça. Existem motivações para um crime e a literatura policial de ação tenta manter o seu foco no criminoso, que o leitor acompanha, tentando entender o que o impulsiona a cometer um delito. Característica essa também presente nas narrativas da série negra, mas que tem maior força na literatura policial de ação. Ainda que a violência pareça gratuita, ainda que o crime aconteça “por causa do sol”, o absurdo do ato muitas vezes provém de uma existência igualmente absurda. Nos próximos tópicos, abordaremos outras motivações para um crime — por mais banais que possam ser — ou até mesmo a falta de uma motivação, o que, em tempos de aridez e de dores, também é capaz de transformar pessoas, até então inofensivas, em criminosos.

### 3.4.4 Motivações para matar: ou uma fuga possível

No miniconto “O pensador”, que integra a segunda temporada do livro *As aventuras de Nicolau e Ricardo*, os detetives recebem a ligação de um homem que matou a esposa e resolveu se entregar. A figura do assassino, bem vestido, imóvel e pensativo, impressiona o narrador em terceira pessoa, que começa a especular sobre o que deveria ter passado pela mente daquele homem para ele ter cometido o homicídio:

Pensa talvez no fim do mundo. Ou no fim de sua própria existência. Ou em qualquer coisa que perdeu e que jamais tornará a recuperar — o amor, por certo, ou um sonho, que o acompanhava desde a infância e que, agora, não passa de uma lembrança tênue, um arranhão na lente de seus óculos.

(GALLO, 2014, p. 81).

O narrador, afinal, nos apresenta um motivo: “O dinheiro que *não ganhou* no dia anterior é toda a sua essência. E é por isso que ele matou a mulher, num impulso.” (GALLO, 2014, p. 81). Nicolau e Ricardo trabalham no caso e, num momento, sentem falta do criminoso, que está do lado de fora, contemplando o vazio. Nicolau esclarece que não há perigo de fuga, pois o próprio homem ligou para a polícia. Porém, depois de um silêncio intenso, se escuta um tiro: “Era — ou melhor, use-se o mais-que-perfeito —, fora uma cabeça, com pensamentos, lembranças, desejos, artifícios, culpas. Era agora um amontoado de qualquer coisa, uma simples sujeira no chão.” (GALLO, 2014, 82).

Num impulso o homem mata a mulher que, provavelmente, não tinha nada a ver com o dinheiro perdido no dia anterior. E também num impulso, talvez, o homem se mata. O miniconto termina sem que o narrador não mais especule ou apresente o motivo desse suicídio. Mayrant Gallo deixa essa tarefa para os leitores que, principalmente em uma micronarrativa, precisam fazer o papel de coautores. O homem teria se matado por culpa, por remorso de ter assassinado a esposa? Por pensar que sem dinheiro e sem mulher a vida não teria mais sentido? Seria por medo do que enfrentaria na prisão? Nunca poderemos ter certeza. Mas podemos refletir (e nos colocar) em cada uma dessas hipóteses e talvez essa seja a função essencial da literatura: fazer-nos pensar também sobre a nossa condição humana, nossas dores, limitações, nossos medos, nossos delitos.

Levando em consideração o título do miniconto em foco, talvez possamos concluir que os dois crimes tenham sido cometidos pelo marido ter pensado demais nos

problemas, afinal, “começar a pensar é começar a ser atormentado”. (CAMUS, 2010, p. 20). Em relação ao suicídio, podemos conjecturar que ele pensou em seu futuro, preso, sem perspectivas. Nesse sentido, a motivação para o suicídio teria sido a falta de motivação para a vida. Outra possibilidade é a do seu arrependimento, e o suicídio seria uma autopunição. Para Camus (2011, p. 328), só existe “uma maneira de se reconciliar com o seu ato criminoso, se a tanto chegou: aceitar sua própria morte e o sacrifício. Mata-se e morre-se para que se torne bem claro que o assassinio é impossível”.

De todo modo, “O pensador” nos permite refletir sobre o motor que impulsiona — e que muitas vezes, na história da humanidade, impulsionou — um homem a matar a sua esposa e, em seguida, a se matar. Após a leitura, continuamos com a dúvida e com a sensação de que nunca conseguiremos conhecer, de fato, o que se passa na mente humana. Mas essa incerteza quanto ao conhecimento do homem, essa inquietude que sente o leitor, é efeito recorrente da obra de Mayrant Gallo que, para o escritor Elieser César (2003, p. 12), “não apascenta consciências; dissemina incômodos”.

Em outro miniconto, “A exigência”, o assassino, que sempre frequentava o espaço de uma escola sem sequer ser notado, resolve mudar essa realidade e escolhe uma garota. Ao ser perguntado pela vítima o que queria com ela, o criminoso responde: “Que você me olhe”. (GALLO, 2014, p. 71). A moça, indiferente ao seu apelo, fica de pernas abertas, mas sem olhá-lo, com o rosto virado para o lado. Os detetives Nicolau e Ricardo, ao encontrarem o corpo, que tinha evidências de estupro, comentam:

- Teve o pescoço quebrado...
- Segundo o legista, pela ação de um único movimento, brusco e rotativo.
- Também lhe arrancaram os olhos...
- O que é um mistério.

(GALLO, 2014, p. 72)

O mistério existe apenas para os investigadores, não para o leitor, que leu os preliminares do crime e sabe da exigência do criminoso, que foi capaz de matar apenas por ter-lhe a vítima negado um olhar, razão pela qual o corpo foi encontrado com os olhos arrancados e o pescoço quebrado. O leitor de uma história policial de ação acompanha o assassinato, como já discutimos anteriormente. O que fica para o leitor do miniconto “A exigência”, portanto, no lugar do mistério, é a frustração daquele homem, que comete um crime em busca de um pouco de atenção e que, ainda assim, não consegue se livrar da indiferença da vítima, que morre por não querer contemplá-lo.

Mata-se ainda por inveja, despeito, como lemos em “Ademir”, conto presente no livro *O gol esquecido*, que reúne histórias sobre futebol. Ademir era jogador de um time de rua, em Caldeira, Rio de Janeiro. Quando jogava, despertava a admiração de todos que o assistiam. Diziam que ele, um dia, seria o melhor do mundo. Algum tempo depois, Ademir se tornou profissional, embora ainda num time pequeno, mas sempre um craque em campo: “— Ninguém para esse cara!” (GALLO, 2014, p. 37).

A casa de Ademir ficava perto de uma base militar. Quando não jogava, rondava pelos arredores, com os amigos, admirando os aviões, as armas, os uniformes. Certo dia, alguns garotos acabaram pulando a cerca e roubando, dos militares, uma caixa de madeira, com algo escrito na tampa, em outro idioma. Os oficiais começaram a procurar por toda a região e ameaçavam prender todos, se não confessassem ou dessem o nome do criminoso. Ademir, inocentemente, foi acusado. Soldados invadiram a casa do jogador, violaram suas irmãs, bateram em sua mãe e o levaram para ser torturado:

Tortura: golpes gravitando em torno. Dor. Escuridão. Abismo. Um subido descortinar: luz. Os últimos fiapos de um sonho. A multidão que não *houve*, a vibração suspensa, parada, como se a uma ordem divina a existência se toldasse.

Futebol. Os que não jogam vibram, e até param por isso.

Pararam Ademir.

(GALLO, 2014, p. 39).

Um conto cuja temática é o futebol, mas que nos mostra muito além de um placar de jogo. Ademir foi morto por um abuso de poder, mas foi entregue aos oficiais, pelos próprios “amigos”, talvez por inveja, despeito, intolerância. Ademir tinha todo profissionalismo necessário para ser um jogador com destaque mundial, afinal, nunca era parado por nenhum outro jogador dentro de campo, porém, fora dele, foi parado antes do tempo. Um conto policial de ação que se disfarça em um conto de futebol que, por sua vez, trata das fraquezas humanas e dos muros que nos cercam.

Mas as grandezas do homem, os sentimentos nobres, como a solidariedade, são igualmente capazes de levar um homem a cometer um crime, por mais contraditório que isso possa parecer. Alguns exemplos já vimos nos contos que têm como protagonista o matador profissional Pio Gatilho. Em “Solidariamente”, conto também integrante do livro *Dizer adeus*, Gatilho frequenta uma academia de ginástica e se solidariza com a dor de uma professora de educação física que, certo dia, depois da aula, chora

copiosamente. O matador pergunta a razão de suas lágrimas, oferece ajuda, mas só depois de muito insistir, a garota lhe conta que apanha do marido e mostra as marcas:

Pio não quis saber o porquê daquelas manchas... Coisas de marido e mulher, sem dúvida... Nem tampouco a consolou... Não sabia o que era isso, consolo, nem talvez que houvesse entre as pessoas este ou aquele sentimento: ternura, gratidão, amor. Julgava errado um fato e outro certo. E daí agia. Foi o que fez. (GALLO, 2005, p. 45).

Pio Gatilho resolve matar o marido da professora, aponta a sua arma e atira, do seu carro, à distância, como era o seu método. Não demora muito e uma pequena multidão se faz em volta ao corpo inerte, a contemplá-lo. Os jornais noticiaram o assassinato, a professora concede algumas entrevistas e chora, inconsolável. Gatilho matou achando estar fazendo um bem para a moça, mas desconhecia o fato de que “alguns problemas não passam de emoções disfarçadas, de estados que não pedem senão, em silêncio, continuação óbvia”. (GALLO, 2005, p. 47). Depois de algum tempo, o matador volta à academia e percebe que a professora não trabalhava mais lá e que ninguém se lembrava dela, como se ela nem sequer houvesse existido.

Nesse conto, podemos analisar também o quanto uma tragédia já se tornou um acontecimento banal para as pessoas, pois apenas desperta a curiosidade dos passantes por um momento, as notícias surgem sem ênfase, e a lembrança de uma mulher que sentiu a dor de perder o marido é esquecida como num passe de mágica. Assim um crime, por mais cruel que tenha sido, logo é suplantado pelas trivialidades da vida.

Outro aspecto bastante presente nos contos policiais de Mayrant Gallo é o prazer que muitas pessoas sentem em praticar ou contemplar a morte. No miniconto “A humanidade não presta”, Nicolau e Ricardo estão à procura de uma jovem desaparecida. Depois de muito investigar o caso, entrevistar colegas, parentes, vizinhos, e não chegar a nenhuma pista, os detetives conjecturam o que pode ter acontecido: a garota ter fugido com o namorado; ter sido sequestrada, mas ainda estar viva; ter sido sequestrada, estuprada e morta; simplesmente ter desaparecido sem deixar vestígios.

Dias depois, descobrem, na internet, um site de apostas em que essas hipóteses estão listadas e se surpreendem com o fato de a terceira ser a mais votada. Era como se as pessoas estivessem torcendo para esse desfecho, uma vez que nenhuma evidência maior existia para a possibilidade de estupro ou morte da garota: “como se todos estivessem a sugerir, ou confessar, sob o afã de ganhar dinheiro, um coletivo desejo assassino”. (GALLO, 2014, p. 96). E, ao fim, eles estavam certos. Neste miniconto,

existe, portanto, uma inovação: um deslocamento para o contexto da internet, o que acaba por solucionar a trama, antes mesmo dos detetives e suas investigações.

Esse prazer em contemplar a morte ou essa vontade de saber sobre um crime, ou uma tragédia qualquer, é perceptível também em “O quarto vermelho”, miniconto que integra o livro *Nem mesmo os passarinhos tristes*, publicado em 2010, onde lemos:

Sob a janela que se abre para o beco, passa um casal abraçado. Dois frutos maduros num cesto. De fato, um dia após, dois corpos nus tombados. Dois corpos, e muitos outros, imóveis, a ver o que eles fizeram. Nada que os condenasse, porém. Nada. Nem agora nem antes. Mas o mundo — o mundo não se pode sem sangue.

(GALLO, 2010, p. 55).

Retomando a discussão sobre as motivações para um crime, na literatura policial de ação muitas vezes uma morte acontece sem que se tenha qualquer intenção ou motivação, mas simplesmente em decorrência de uma investigação ou perseguição a um criminoso. O mesmo podemos perceber na literatura *noir*, como em *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett, no qual um assassinato acontece, mas é a partir da investigação que inúmeras mortes começam a ocorrer. Assim verificamos no miniconto “O fugitivo”:

Nicolau e Ricardo perseguem um delinquente que, de súbito, à porta da delegacia, escapou de suas mãos. Depois de uma quadra de perseguição e fuga em meio ao trânsito de pessoas e carros, Nicolau, que é mais velho e há tempos esqueceu os exercícios físicos, para sem fôlego para puxar um pouco de ar. Ricardo, que ainda poderia continuar, faz a mesma coisa. E ficam os dois, curvados com as mãos nos joelhos, olhando o chão e respirando. Ouve-se um alarido de freios e em seguida o baque surdo de um impacto. Ricardo sorri. Correm na direção do acidente.

“Punição!”, diz Ricardo, certo de que a vítima foi o fugitivo.

Não. Foi uma mãe, com seu bebê. Este, sobre um tapete vermelho, ainda treme a mãozinha (não se sabe até quando), enquanto a mãe, caída na calçada, contempla a vitrine de uma loja com o olhar vítreo.

Ao longe, no fim da rua, o fugitivo ainda corre.

(GALLO, 2014, p. 19-20).

No miniconto citado na íntegra, uma mãe e um bebê morrem, vítima de um acidente de trânsito. Não houve intenção para essa morte, porém, podemos interpretar que essa fatalidade pode ter sido ocasionada pelo fato do tal fugitivo estar correndo em meio aos carros, gerando, assim, uma situação de culpa tanto para o criminoso em fuga, quanto para os detetives, que, se não tivessem perdido o delinquente que já estava em

suas mãos, ou tivessem uma melhor preparação física que lhes permitisse alcançá-lo e não terem que parar para descansar, talvez a morte de dois inocentes não ocorresse.

Outra reflexão também é posta para o leitor de “O fugitivo” — talvez seja o tema central desse miniconto: enquanto Ricardo imagina que o fugitivo foi atingido por um carro e que essa seria a sua punição, o narrador nos mostra a história secreta, a da ironia da vida, que não faz distinção entre aqueles que devem ou não ser punidos, entre culpados ou inocentes, bons ou maus, pelo contrário, entrega todos à morte.

### 3.5 A LITERATURA POLICIAL E O DIÁLOGO COM OUTROS MODELOS LITERÁRIOS

Característica comum também à literatura policial é o diálogo que esta trava com outras modalidades narrativas. Muitas vezes, um conto policial é também um conto de humor, um conto de ficção científica, um conto histórico, um conto fantástico, entre outros. Assim como as demais modalidades narrativas, a ficção policial não apresenta limitação de qualquer natureza: ela pode assumir todas as feições e explorá-las de forma articulada e complexa, dependendo apenas da qualidade do autor.

Como exemplo desse aspecto na narrativa de Mayrant Gallo, discutiremos o conto “Antes que eu mude de ideia”, que consta no livro *Branco reflexos ao longe* (2011). Numa briga de escola, o narrador-personagem do conto acaba quebrando os dentes e o nariz de um colega, humilhando-o na frente dos outros rapazes e das garotas. Depois desse episódio de juventude, a vida separa os dois, que passam muito tempo sem se ver. Já adulto, o narrador-personagem, não nomeado, vai trabalhar numa empreiteira, onde era o responsável pelos pagamentos. Certo dia, reconhece, entre os peões, o cara cujo nariz havia quebrado e também é reconhecido. Quando precisa fazer o pagamento aos empregados, o outro, que, após anos, mantinha o nariz torto, sequer o olha.

E sem me olhar assinou a lista de controle. Sua mão era firme, não tremia. Nem seu corpo, esguio e sólido; tampouco seus lábios. E eu queria que tremesse, que todo ele tremesse, pois queria ver seus dentes, saber se ele os tinha reparado, apagado o vestígio de minha violência. Curiosidade, apenas isso, ou orgulho, ou qualquer coisa assim de obscuro que nos sobe de assalto, às vezes.

(GALLO, 2011, p. 9).

No mês seguinte, em sua sala, o narrador encontra o cofre — a que apenas ele tinha acesso — totalmente aberto e limpo. Nem documentos, nem dinheiro e sem

nenhum sinal de arrombamento. Surpreso e desconcertado, ele fica no escritório até mais tarde, saindo duas horas depois do expediente. Adormece bêbado e, pela manhã, resolve entregar-se, afinal, ninguém iria acreditar em sua história, pois só ele possuía o segredo do cofre. Antes, porém, talvez munido de uma última esperança, ele abre o cofre novamente, e lá estavam os documentos e o dinheiro, todas as cédulas, sem faltar um centavo. Aliviado, senta em sua mesa e encontra um pequeno cartão, com a mensagem: “Assim como fiz desaparecer por algumas horas a soma que agora devolvo, posso matá-lo. Vá embora, mude de cidade, suma, antes que eu mude de ideia. O dinheiro não me serve, mas sua vida sim. Nariz Torto.” (GALLO, 2011, p. 12).

Repetindo o erro que cometeu na escola, talvez por orgulho, o narrador não atende ao “pedido” do Nariz Torto, preferindo ignorá-lo. Passam-se três meses sem nenhuma novidade e, quando o narrador já havia se esquecido de Nariz Torto e de suas ameaças, os seus dois auxiliares, que trabalhavam diretamente com ele na empreiteira, aparecem mortos. Um deles, “tivera o corpo coberto por várias cédulas ensanguentadas, numa espécie de mensagem cifrada, que deixou a polícia de cabelos brancos. Era de se esperar que os crimes não fossem esclarecidos, e não foram”. (GALLO, 2011, p. 14).

O narrador-personagem é intimado a depor e, mesmo dando um depoimento claro e sem contradição, continua sendo chamado para novos esclarecimentos. Entediado, decide viajar com a namorada e, quando retorna, encontra o seu apartamento incendiado e a sua sala, na empresa, invadida. Ele, então, decide procurar a polícia e conta o caso do Nariz Torto. O delegado não acredita nele e depois de procurar pelo Nariz Torto sem encontrá-lo, nem mesmo na empresa, acusa o narrador de todos os crimes. Ele é condenado a dezoito anos de prisão. Depois de doze anos cumpridos, é solto. Antes de ser libertado, porém, recebe a visita do Nariz Torto que, vestido de preto, senta à sua frente, apenas o olha, inabalável. Não diz absolutamente nada e, depois de algum tempo, se levanta e vai se afastando para o corredor da prisão. O narrador-personagem apenas olha para o Nariz Torto que, de repente, desaparece:

Mas não demorou a reaparecer, e de novo a desaparecer e voltar, assim, rápido, muito rápido, como um curto-circuito, uma centelha, um pisca-pisca de árvore de Natal. Por um segundo desaparecia, ficava longe, não sei onde, e depois voltava. Até que voltou definitivamente e continuou a caminhar, rumo à saída, indiferente ao meu olhar de assombro — e compreensão. (GALLO, 2011, p. 18).



Todos esses acontecimentos poderiam revelar uma trama inverossímil se o desfecho não viesse mostrar para o leitor que se trata de um conto fantástico. Para Todorov, um dos teóricos responsáveis pela difusão do termo no meio acadêmico:

[...] o fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é. (TODOROV, 1975, p. 165-166)

De acordo com o pensamento de Todorov, quando o leitor não consegue definir se o que está lendo é real, sobrenatural ou se é apenas um devaneio, uma ilusão do personagem ou do narrador, temos uma narrativa fantástica. Assim, podemos dizer que o conto de Mayrant Gallo, “Antes que eu mude de ideia”, além de ser policial de ação, insere-se também na literatura fantástica, afinal, Nariz Torto, antes de deixar o seu rival na prisão, revela-lhe como fez tudo aquilo para incriminá-lo. Ao se dirigir para a saída da delegacia, o assassino desaparece e volta, como um curto-circuito ou um pisca-pisca. O narrador-personagem, enfim, compreende como Nariz Torto abriu e fechou o cofre sem ter o segredo; como entrou na sala em que ele trabalhava, à qual só ele e os auxiliares tinham acesso; como matou os seus auxiliares, incendiou o seu apartamento e sumiu, durante a investigação da polícia, sem ser encontrado. O Nariz Torto tinha essa capacidade sobrenatural, insólita, e ainda mais crimes poderia cometer. O leitor, que duvidou, durante o decorrer da narrativa, daquilo que estava lendo, e achou até mesmo que a trama estivesse apresentando inverossimilhança, ou que o narrador estava tendo alucinações, ao final da história compreende o caráter fantástico da narrativa.

Podemos intuir também que a visita de Nariz Torto ao narrador-personagem, além de uma revelação, pode ter sido uma espécie de aviso, de como ele ainda poderia utilizar os seus poderes para destruir a vida do rival. Talvez o narrador-personagem, mesmo saindo da prisão, nunca se liberte do Nariz Torto, que foi embora, mas pode voltar a qualquer momento. Partindo dessa análise, podemos associar esse conto de Mayrant Gallo à novela *Luna caliente* (1983), do escritor argentino Mempo Giardinelli.

Nela, o personagem principal, Ramiro, ao voltar de uma viagem e ser convidado para dormir na casa de um amigo de seu pai, tira a virgindade da filha deste, uma menina de não mais que 13 anos, chamada Araceli. O sexo não teve o consentimento da

garota, que, com medo, ameaça gritar. Ramiro então, durante o ato, aperta um travesseiro contra o rosto dela e, ao final — Araceli imóvel —, ele acredita tê-la matado.

Sai da casa do pai da garota decidido a pegar o carro e fugir, mas o velho está do lado de fora, bêbado e insiste em acompanhá-lo num passeio. Ramiro, depois de dar carona ao pai de Araceli e passar um bom tempo tentando se livrar dele, acaba matando-o. Depois empurra o carro num despenhadeiro e forja um acidente de automóvel. Volta para casa e tenta dormir, mesmo imaginando que a polícia logo estaria a sua procura. É acordado pela mãe, chamando-o para atender a uma visita: a jovem Araceli.

Ramiro, surpreso, pergunta a Araceli se ele a machucou, pois não teve a intenção. A garota diz que não ficou machucada, pelo contrário, gostou da experiência e quer outra vez. Ramiro acaba se envolvendo com a menina, que tem um apetite sexual inigualável, até obsessivo, para quem descobriu o sexo há pouco tempo e é tão jovem. Sendo investigado e acusado pela polícia por causa da morte do pai de Araceli, Ramiro quer se livrar da menina, pois o relacionamento, de certa forma, levanta suspeitas aos investigadores. Entretanto, não consegue, pois tem uma atração enorme pela garota, que o manipula. Depois de um tempo, Ramiro sente que virou um escravo sexual de Araceli e, certo dia, quando a garota está com ele num carro, acaba estrangulando-a:

E apertou com toda a sua alma e pensou que outra vez estava louco. Louco porque estava preso àquela criatura, porque sua vida estava arruinada, porque de qualquer maneira já era um assassino. E apertou mais porque a odiava, porque não podia deixar de possuí-la a cada vez que ela queria e assim seria pelo resto da vida, porque tinha medo, pânico e já nada lhe importava. E enquanto pensava e apertava, pôs-se a chorar. (GIARDINELLI, 2012, p. 123)

Ramiro, certo de que cometeu mais um homicídio, abandona Araceli numa estrada deserta e segue para o Paraguai. Preso a um quarto de hotel, Ramiro não tem dúvidas de que o corpo de Araceli será encontrado em breve e que ele será procurado pela polícia. Portanto, apenas aguarda que o telefone toque, e toca:

Naquele momento tocou o telefone, ele saltou da cama. Finalmente vinham prendê-lo. Pegou o aparelho. Era o empregado da portaria.

— Senhor, está aqui uma senhorita à sua procura.

Ramiro apertou o aparelho, contente a respiração. Olhou pela janela, negando com a cabeça. Logo olhou para a Bíblia, na mesa de cabeceira, e pensou em Deus. Mas ele não tinha Deus. Não havia Deus. Só havia, então e para sempre, a lembrança da lua quente do

Charco, instalada num pedaço de pele, a pele mais excitante que jamais conheceria.

— Que é que você disse?

— Que o procura uma senhorita, quase uma criança.

(GIARDINELLI, 2012, p. 133-134)

A novela encerra com o retorno da menina, inferno do protagonista, que por mais que a machuque, nunca morre, ou morre e torna a viver. O leitor, assombrado não tem certeza do que acontece com Araceli, sabe apenas que ela sempre volta para atormentar a vida de Ramiro. Uma novela policial de ação, como podemos perceber e, ao mesmo tempo, uma novela fantástica. Assim também o conto “Antes que eu mude de ideia”, de Mayrant Gallo, afinal, Nariz Torto, de modo semelhante, tem a capacidade de sumir e reaparecer, sendo também o inferno do narrador, e sua ruína.

Observamos, portanto, que as narrativas policiais dialogam entre si e com outras obras, outras modalidades, se voltam para a própria linguagem, refletem sobre o mundo. A narrativa policial de ação — que existe há séculos, só não era nomeada como tal — mais do que qualquer outra narrativa de crimes, consegue se relacionar com outras formas literárias e mostrar que um assassinato, um estupro, ou qualquer outro delito, são temas que podem se abrir a inúmeras reflexões sobre o homem e suas experiências. Seja de enigma, *noir* ou de ação, a literatura policial continua sendo escrita e publicada — a exemplo da obra inquietante do escritor Mayrant Gallo — sem, contudo, ter de abrir mão da qualidade estética e sem limitações de qualquer natureza.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, nosso objetivo foi estudar a narrativa policial, encarando-a como uma modalidade literária de valor estético, e tentando comprovar que, apesar de continuar sofrendo preconceitos e sendo considerada, por muitos críticos, um “gênero menor”, ela tem sido praticada, ao longo dos anos, por escritores conscientes do seu ofício e que oferecem ao leitor muito mais do que um simples jogo para o intelecto. Ademais, a literatura policial, pelas suas características, pode ser vista como uma metonímia do próprio fazer literário, na medida em que sempre leva a cabo uma “investigação”, afinal todo artista é uma espécie de “investigador” da realidade, e o desfecho de toda narrativa não deixa de ser o resultado de uma apuração da busca pelo desvendamento de um enigma ou de uma história secreta por trás da história visível.

Ao mesmo tempo, intentamos também apresentar a tipologia “policial de ação” que, embora escrita e publicada por autores de renome, a exemplo de Edgar Allan Poe e Jorge Luis Borges, só foi estudada e intitulada como tal pelo teórico e escritor Mayrant Gallo, em 2005. Por último — e não exatamente nessa ordem de prioridade —, objetivamos estudar a obra do referido autor baiano, em especial os seus contos policiais, e demonstrar que o mundo do crime na literatura policial, conforme defende o próprio Mayrant Gallo, é também um meio formal, um pano de fundo, um cenário escolhido pelo escritor para refletir sobre o homem e o mundo que o cerca.

Criada em 1841, como uma modalidade narrativa que atraía o leitor desejoso de testar a sua mente, montar um quebra-cabeça ou desvendar um mistério, a literatura policial de enigma ganhou popularidade e, com ela, a fama de literatura “de massa”. No entanto, os admiradores e defensores das histórias de crimes conseguiram enxergar nela mais do que um mero entretenimento. Em fins de 1920, surgiu o policial *noir*, com detetives mais humanos e enredos coerentes com a época em que foi criado. No ano de 2005, Mayrant Gallo, também estudioso da modalidade, cunhou o termo “literatura policial de ação” para um tipo de narrativa de crimes que se diferenciava das outras duas, mais conhecidas, mas que já vinha sendo publicada há muito tempo, talvez até mesmo juntamente com a narrativa policial de enigma e *noir* e, apesar disso, ainda não havia sido discutida teoricamente. Alguns críticos chamavam — e ainda chamam — a narrativa policial de ação de literatura policial “contemporânea” ou “atual”, devido ao fato dela ter ganhado maior destaque em nosso tempo, mais transgressor.

No que tange à literatura policial de um modo geral, podemos perceber que mudou bastante com o passar do tempo, renovou as suas leis e criou outras tipologias narrativas, com características diversas daquela inaugurada por Edgar Allan Poe. No entanto, apesar das variações, a essência não mudou. Se não há mistério no enredo, há um crime, um criminoso a ser estudado, acompanhado; se há enigma, mas este não é desvendado, ao menos existe um investigador atuando para isso, mesmo que seja mais humano, falível, e não tenha uma capacidade dedutiva igual à de um Dupin; se não há um detetive na trama, há o leitor que acompanha os passos de um criminoso, tornando-se cúmplice de um crime e coautor da história. Por mais que a modalidade tenha se alterado, em fidelidade à realidade contemporânea, os seus autores não deixaram de referenciar e reverenciar os seus mestres, de uma forma ou de outra.

"E agora? Aonde vai o romance policial? Ele não vai a lugar nenhum. É uma macieira que dá diferentes variedades de frutas, mas são sempre maçãs". (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 88). O que a literatura policial *noir* e de ação fizeram — e continuam fazendo — foi uma releitura do policial clássico, atualizando-o. Dizemos que se realiza um processo de estilização, que seria um desvio tolerável das características de uma modalidade e nunca uma traição aos seus textos fundadores. Assim, observamos ao analisar os contos do escritor Mayrant Gallo, que, apesar de inovadores, tendo o criminoso quase sempre como o foco da narrativa, e nos fazendo refletir, desde sobre as motivações para um crime, até sobre a infância, o amor e as fomes que assolam o homem, também referenciam as obras policiais clássicas, com a criação dos detetives Nicolau e Ricardo e do matador profissional Pio Gatilho, recorrente em suas narrativas.

Vale ressaltar a importância desse estudo, mas também a nossa consciência dele se configurar como um ponto de partida para um trabalho mais aprofundado em relação à literatura policial, suas tipologias, características, variações. A modalidade policial de ação, tão escrita e publicada, mas até aqui nunca pesquisada academicamente, e as obras de Mayrant Gallo, também pouco estudada no âmbito universitário, merecem ainda o desenvolvimento de um projeto de maior fôlego. Tópicos como as obras policiais publicadas no Brasil ou o diálogo da literatura policial com outros modelos literários, explorados rapidamente aqui, caberiam em outros estudos. Porém, de acordo com a nossa proposta e com os objetivos do nosso trabalho, realizamos apenas análises introdutórias de vários tópicos, tendo em vista, sobretudo, a obra do autor em foco.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Verbo Matar. In: **De notícias e não-notícias faz-se a crônica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ÂNGELO, Ivan. Bar. In: **A face horrível**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- AQUINO, Marçal. A solução do crime compensa. **Revista Entrelivros**. São Paulo, n.6, p. 30-42, out. 2005.
- ARISTÓTELES et al. **A poética clássica**. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- ASSIS, Machado de. A cartomante. In: \_\_\_\_\_. **Várias histórias**. Edição organizada por Hélio de Seixas Guimarães. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- BANZOLI, Lucas. **Desmascarando os livros apócrifos - Parte 2**. Disponível em: <http://www.apologiacrista.com/index.php?pagina=1086905743>. Acesso em: 29 out. 2013.
- BARREIROS, Liliane; GALLO, Mayrant. **A cartomante, de Machado de Assis: exemplar do gênero policial**. In: I Seminário de Teoria e História Literária, 2007, Vitória da Conquista. Anais do I SETHIL. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2007. v. 1. p. 362-263.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Volume 3. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERNARDO, Gustavo. (Org.). **Ceticismo e liberdade**. São Paulo: Annablume, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOCK, Lawrence. **Os pecados dos pais**. Tradução de José Almiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

- BOILEAU-NARCEJAC. **O romance policial**. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- BOILEAU-NARCEJAC. **Os intocáveis**. Tradução de Gabriel Trajan. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto. In: **O aleph**. Tradução de Flávio José Cardozo. Porto Alegre: Globo, 1972.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luís. O conto policial. In: \_\_\_\_\_. **Cinco visões pessoais**. Brasília: Editora UnB, 1987.
- CAIN, James. **O destino bate à sua porta**. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CALVINO, Ítalo. **Porque ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 2011.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- CESAR, Elieser. **Mayrant Gallo: uma estreia com o pé quente**. Revista Iararana. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000.
- CHANDLER, Raymond. **A simples arte de matar – volume 1**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.
- CHANDLER, Raymond. **Ingênuo perigosa**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- CHANDLER, Raymond. Letters. In: Pistas para uma autópsia do romance policial. **Revista Matraca**, n. 4-5. Rio de Janeiro: UERJ, 1988.
- CHANDLER, Raymond. **O longo adeus**. Tradução de Flávio Moreira da Costa. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.
- CHANDLER, Raymond. **Para sempre ou nunca mais (Playback)**. Tradução de Pedro Gonzaga. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adalto. (Org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHRISTIE, Agatha. **Os cinco suspeitos**. Portugal: Edições ASA, 2008.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

COSTA, Flávio Moreira da Costa. (Org.). **Contos de crime: clássicos escolhidos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

COSTA, Flávio Moreira da Costa. (Org.). **Crime feito em casa**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

COSTA, Flávio Moreira da Costa. **Crime feito em casa: entrevista**. [2005]. Disponível em: [http://www.record.com.br/autor\\_entrevista.asp?id\\_autor=491&id\\_entrevista=237](http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=491&id_entrevista=237)  
Acesso em: 18 de abril de 2014. Entrevista concedida ao Grupo Editorial Record.

DOYLE, Conan Arthur. **Um estudo em vermelho**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. In: Mosaico de sugestões sobre o gênero policial. **Matraga** – Revista do Instituto de Letras da UERJ. Rio de Janeiro, v.2, n. 4-5, Jan-Ago, 1988.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T.S. **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **O assassino é o leitor**. Matraga – Revista do Instituto de Letras da UERJ. Rio de Janeiro, v.2, n. 4-5, Jan-Ago, 1988.

FIGUEREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FIORIN, José Luiz. Sobre a tipologia dos discursos. **Significação: Revista Brasileira de Semiótica**. São Paulo. n. 8 / 9, p. 91-98, out. 1990.

FIORIN, José Luiz. Sendas e veredas da Semiótica narrativa e discursiva. **DELTA. Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 15, n.1, p. 177-207, 1999.

FONSECA, Rubem. **A grande arte**. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

FONSECA, Rubem. Romance negro. In: \_\_\_\_\_. **Romance negro, Feliz Ano Novo e outros contos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

FREITAS, Adriana Maria Almeida de. **Romance policial: um fenômeno urbano**. Acervo. Rio de Janeiro. v. 17, n. 1. p. 67-80, jan/jun 2004.



- FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GALLO, Mayrant. **Alicerces do conto brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Pós Graduação em Letras e Linguística da UFBA) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.
- GALLO, Mayrant. **As aventuras de Nicolau e Ricardo: detetives**. Rio de Janeiro: Penalux, 2014.
- GALLO, Mayrant. **Branco reflexo ao longe**. Salvador: Livro.com, 2011.
- GALLO, Mayrant. Caras que não costumam ler livros. In: **Diversos Afins**. Disponível em: <http://diversosafins.com.br/?p=5582> Acesso em: 04 dez. 2013.
- GALLO, Mayrant. **Cidade singular**. Simões Filho: Editora Kalango, 2013.
- GALLO, Mayrant. **Entrevista com Mayrant Gallo**. Disponível em: <http://www.verbo21.com.br/> Acesso em: 25 set. 2009. Entrevista concedida a Eliana Mara Chiossi.
- GALLO, Mayrant. **Dizer adeus**. São Paulo: Edições K, 2005.
- GALLO, Mayrant. **Mayrant Gallo, semeador de incômodos: entrevista**. [Dez. 2004]. Salvador: Revista Iararana. Entrevista concedida a José Inácio Vieira de Melo.
- GALLO, Mayrant. **Nem mesmo os passarinhos tristes**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.
- GALLO, Mayrant. **O crime como método**. Correio da Bahia Salvador, Caderno Correio Repórter, 2 de outubro de 2005, p. 2.
- GALLO, Mayrant. **O gol esquecido: contos de futebol**. São Paulo: A girafa, 2014.
- GALLO, Mayrant. **O inédito de Kafka**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- GALLO, Mayrant. **Pés quentes nas noites frias**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, FUNCEB, EGBA, 1999.
- GALLO, Mayrant. **Sobre a literatura policial: entrevista**. [12 mar. 2013]. Entrevista concedida por e-mail a Lidiane Nunes.
- GIARDINELLI, Mempo. **Luna caliente: três noites de paixão**. Tradução de Sérgio Faraco. São Paulo: Geração Editorial, 2012.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.
- GOODIS, David. **A lua na sarjeta**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- HAMMETT, Dashiell. **O falcão maltês**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HEGEL. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- JAMES, P. D. **Segredos do romance policial**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- KHÉDE, Sônia Salomão. **Os preferidos do público**: os gêneros de literatura de massa. Petrópolis: Vozes, 1987.
- KOTHE, Flávio René. **A narrativa trivial**. Brasília: Editora UnB, 1961.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: \_\_\_\_\_. **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 233-292.
- LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LINS, Álvaro. **No mundo do romance policial**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura (MEC); Serviço de Documentação, 1953.
- LLOSA, Mario Vargas. A verdade das mentiras. In: \_\_\_\_\_. **A verdade das mentiras**. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.
- LLOSA, Mario Vargas. **Quem matou Palomino Molero?** Tradução de Remy Gorja Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- MAGALHÃES JR, Raimundo. O conto policial. In: \_\_\_\_\_. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch, 1973. p. 207-226.
- MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MÁRAI, Sándor. O criminoso. In: RÓNAI, Paulo. (Org.). **Antologia do conto húngaro**. Tradução de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- MORAIS, Regis de. As duas caras do crime. In: **O que é violência urbana**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PENHA, João da. **O que é existencialismo**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PERRONE- MOISÉS, Leyla. Que fim levou a crítica literária? In: \_\_\_\_\_. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de auto-interpretação**: Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

PIGLIA, Ricardo. A leitura de ficção. In: \_\_\_\_\_. **O laboratório do escritor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGLIA, Ricardo. Leitores imaginários. In: **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIGLIA, Ricardo. Os Sujeitos trágicos. In: **Formas breves**. Tradução de José Carlos de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Sobre o gênero policial. In: \_\_\_\_\_. **O laboratório do escritor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

POE, Edgar Allan. **A carta roubada**: e outras histórias de crime e mistério. Tradução de William Lagos. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: BARROSO, Ivo. (Org.). **O corvo e suas traduções**. São Paulo: Leya, 2012.

POE, Edgar Allan. **Assassinatos na rua Morgue**: e outras histórias. Tradução de William Lagos. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.

POE, Edgar Allan. O homem na multidão. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 392-400.

POE, Edgar. O barril de amontilado. In: **Manuscrito encontrado numa garrafa e outros contos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

PÓLVORA, Hélio. **Itinerários do conto**: interfaces críticas e teorias da moderna *short story*. Ilhéus, Bahia: Editus, Editora da UFSC, 2002.

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

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.) **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RICARDO, Cassiano, **Seleta em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

RICARDO, Cassiano. **Melhores poemas**. Seleção e prefácio de Luiza Franco Moreira. São Paulo: Global, 2003, p. 47.

- RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- SABINO, Fernando. A faca de dois gumes. In: **O outro gume da faca**. São Paulo: Ática, 1999.
- SANTOS, Manoel Messias Rodrigues. **A via crucis do desejo**: a aprendizagem do amor homoerótico nas veredas do Grande Sertão. 2009. 179 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, São Cristóvão, 2009.
- SCHWARTZ, Adriano. A estratégia do crime. In: **Folha de São Paulo**, Caderno Mais! Ano 83, n. 27.8 fev. 2004.
- SCHWARTZ, Adriano. A solução do crime compensa. **Revista Entrelivros**. São Paulo, n.6, p. 30-42, out. 2005.
- SIMENON, Georges. **Maigret e a jovem morta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SIMENON, Georges. **Maigret se diverte**. Tradução de Celina Portocarrero. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2007.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: \_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- VAN DINE, S. S. Vinte regras para escrever romances policiais. In: ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- VOLTAIRE. Zadig. In: \_\_\_\_\_. MAGALHÃES JR, Raimundo. O conto policial. In: \_\_\_\_\_. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.
- WALSH, Rodolfo. Dois mil e quinhentos anos da literatura policial. In: \_\_\_\_\_. **Variações em vermelho**: e outros casos de Daniel Hernández. São Paulo: Editora 34, 2011.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

## ANEXOS

## SOBRE A LITERATURA POLICIAL: ENTREVISTA

**Lidiane Nunes:** Qual a primeira narrativa policial que despertou o seu interesse?

**Mayrant Gallo:** Os contos de Arthur Conan Doyle e Edgar Allan Poe. Depois, *O destino bate à sua porta*, de James M. Cain. Mais tarde, *O estrangeiro*, *Rei Édipo*, *A cartomante*, *O longo adeus*, *A lua na sarjeta*, os contos e novelas de Fernando Sabino, os contos de Nelson Rodrigues e Borges, e aí não parei mais.

**Lidiane Nunes:** Atribui-se a criação da narrativa policial de enigma ao escritor Edgar Allan Poe, com o conto “Os assassinatos da Rua Morgue”, de 1841. Posteriormente, surge o policial *noir*, iniciado por Dashiell Hammett, em 1930, com *O falcão maltês*. Para você, quando surgiu a literatura policial de ação?

**Mayrant Gallo:** Com Poe, em “O barril de Amontilado”, pois este conto acompanha os atos do assassino, não é um policial de mistério. A narrativa está invertida: expõe a ação do crime e conclui quando a investigação vai começar. Quanto à criação da literatura policial de enigma ou mistério, esta modalidade é muito anterior a Poe e a Voltaire, como muitos teóricos defendem. Está na Bíblia, em Sófocles e até em Cícero. O escritor Rodolfo Walsh demonstra isso muito bem no ensaio *Dois mil e quinhentos anos de narrativa policial*, embora ele esqueça *Rei Édipo*.

**Lidiane Nunes:** Como você chegou à terminologia “literatura policial de ação”, quais as características dessa variação e de que modo ela difere do policial clássico e do *noir*?

**Mayrant Gallo:** O policial de mistério ou enigma narra a investigação, está centrado na figura do detetive, do investigador. O policial de ação narra o crime, os atos do criminoso, que é o protagonista da trama; quando ele conclui seu trabalho, começaria, a rigor, o trabalho do investigador. Mas isso não nos interessa mais, pois já sabemos quem é o criminoso. Por isso, chamo também de narrativa policial invertida. Em *Cidade do prazer*, Ed McBain trabalha as duas filiações numa única obra. A primeira parte é o crime, a segunda, a investigação daquele crime. Obviamente que, numa, o ponto de vista é do criminoso e, na outra, dos detetives. À sua maneira, meio trepidante, o gênero policial *noir* reúne, de certa forma, as duas vertentes, pois, ao mesmo tempo que alguém

investiga um crime, outros crimes são cometidos, e muitas vezes pelo próprio detetive ou por influência de suas ações durante investigação. Os melhores exemplos são *O longo adeus* e *O falcão maltês*.

**Lidiane Nunes:** Sabe-se que você escreveu minicontos policiais – com os detetives Nicolau e Ricardo – que foram publicados no livro *Nem mesmo os passarinhos tristes*, da editora Multifoco, em 2010. Em 2005, no entanto, você já havia escrito o livro *Dizer adeus*, publicado pelas Edições K, no qual encontramos vários contos que você chama de “conjunto meio *noir*”. Você considera essas primeiras narrativas ou esses “rituais de crimes” – como prefere chamar – pertencentes à literatura policial?

**Mayrant Gallo:** Sim, embora não fosse uma intenção deliberada escrevê-los de modo a associá-los à literatura policial, pelo menos não todos. As histórias foram simplesmente acontecendo, e muitas tinham o crime como núcleo, e sempre com o criminoso como protagonista, o que acaba por filiar-las aos relatos policiais de ação. Na verdade, em muitas de minhas histórias, os personagens se libertam do autor e passam a me conduzir, em lugar de eu a eles. *A Bonnie dos Barris* é o maior exemplo. Tornou-se, aos poucos, uma mocinha letal.

**Lidiane Nunes:** Escritores consagrados se dedicaram (ou fizeram incursões) à literatura policial, como Borges, Faulkner, Camus, entre outros. Da mesma forma, o número de leitores da modalidade, com gosto literário apurado, só tem crescido ao longo dos anos. De onde você acha que vem, portanto, o preconceito contra a narrativa policial?

**Mayrant Gallo:** O preconceito é acadêmico, da crítica brasileira, que está confinada às Faculdades de Letras. Em outros países, o policial é um tronco, um ramo da ficção literária realista, e ponto final, assim como a ficção científica é um ramo da literatura fantástica. Um livro como *O longo adeus* é mais do que um romance detetivesco. É um estudo da natureza humana e é, de fato, superior a muitos romances considerados canônicos, mas que, se comparados a ele, perdem luz e vigor. Infelizmente, esta é a verdade. O mesmo ocorre com *Santuário*, de Faulkner, e tantos outros romances americanos ou franceses. *O ovo de ouro*, de Tim Krabbé, estabelece, inclusive, esta premissa: o crime foi cometido para que se comprovasse que mesmo um homem de bem é capaz de um ato hediondo, sem nenhum remorso.

**Lidiane Nunes:** Quais as histórias policiais de sua predileção e o que faz delas obras de arte?

**Mayrant Gallo:** *O longo adeus*, quase todos os contos de Poe, os romances e contos de Sir Arthur Conan Doyle, os contos de G. K. Chesterton, *O falcão maltês*, vários romances de Graham Greene, os contos policiais de Borges, *A cartomante*, *O destino bate à sua porta*, muitos romances de Ed McBain, *O falcão maltês*, *O estrangeiro*, *A morte feliz*, *Crime e castigo*, *Santuário*, alguns romances de Balzac, *Rei Édipo*, os contos *Quase menino* e *A garota do outdoor*, de Elieser Cesar, muitos relatos de Fernando Sabino e do baiano Herberto Sales, que, inclusive, escreve um romance que simula uma biografia ficcional filtrada por uma investigação de caráter quase policial, em *Dados biográficos do finado Marcelino*. São obras de arte porque produzem deslocamentos, investem na linguagem, reelaboram a estrutura da narrativa, são irônicas e desencantadas, fixam um universo específico e nos colocam em contato com ele, nos permitindo aprender mais sobre nós mesmos e sobre as pessoas em geral. Revelam a verdadeira face do mundo. Quem disser que isto não é arte não sabe o que é arte.

**Lidiane Nunes:** Por fim, há quem diga que a literatura policial é ampla e imprecisa demais, preferindo denominações como “literatura criminal” ou “literatura negra”. Para você, toda e qualquer narrativa de crime pode ser caracterizada como policial?

**Mayrant Gallo:** Sim. Ou são narrativas policiais de mistério ou são de ação. Ou as duas formas, simultaneamente, que é o que acontece com a narrativa *noir*. A literatura comparece na linguagem empregada, mais sintética ou analítica, mais exata ou poética, nos deslocamentos de ponto de vista e nas violações que os autores promovem. Neste sentido, até o romance de ficção científica *Solaris*, do polonês Stanislaw Lem, é uma narrativa policial. Arte é procedimento. Algo existe, e vem o autor e faz de outra forma. O policial é só o assunto de uma intenção, o motivo de execução de um delírio criador.