

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

VICTÓRIA AFONSO MACIEL GERACE

Romance policial na coleção Vaga-Lume:

A contribuição de Marcos Rey para a formação de jovens leitores no Brasil

São Paulo

2024

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

VICTÓRIA AFONSO MACIEL GERACE

Romance policial na coleção Vaga-Lume:

A contribuição de Marcos Rey para a formação de jovens leitores no Brasil

Trabalho de conclusão de curso de graduação em
Editoração, apresentado ao Departamento de Jornalismo e
Editoração. Orientação: Prof. Dr. Jean Pierre Chauvin

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Gerace, Victória Afonso Maciel
Romance policial na coleção Vaga-Lume:: a contribuição
de Marcos Rey para a formação de jovens leitores no
Brasil / Victória Afonso Maciel Gerace; orientador, Jean
Pierre Chauvin. - São Paulo, 2024.
30 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Jornalismo e Editoração / Escola de
Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Romance policial. 2. Literatura infantojuvenil. 3.
Série Vaga-Lume. 4. Marcos Rey. I. Chauvin, Jean Pierre.
II. Título.

070.5

CDD 21.ed. -

Nome: Gerace, Victória Afonso Maciel

Título: Romance policial na coleção Vaga-Lume: a contribuição de Marcos Rey para a formação de jovens leitores no Brasil

Aprovado em: ____/____/____

Banca:

Nome: Jean Pierre Chauvin (Presidente)

Instituição: ECA, USP

Nome: Sr. Tito Prates

Instituição: ABERST/Revista Mystério Retrô

Nome: Plínio Martins Filho

Instituição: ECA, USP/Edusp

AGRADECIMENTOS

Foram muitos os percalços internos e externos até conseguir chegar aqui e concluir este curso, com o qual eu tanto sonhei e que foi, por muito tempo, meu único objetivo. Mas sei que não teria chegado sem o apoio incondicional dos meus pais, Fátima e Marcos, que nunca, nem por um segundo, saíram do meu lado. Sou grata a vocês por muito mais do que eu sou capaz de expressar.

Ao caminhar, não esqueço de onde eu vim, e não poderia ter vindo de uma família melhor. É um imenso presente poder carregar nossas memórias. Minha madrinha, Maria, meu avô João, meus tios Adauro, Wilma e Tauana; Bruno e Letícia, os primos que cresceram comigo, e Enzo e Maria Clara, os primos que eu vi crescer; os incontáveis e doces tios e tias que sempre acreditaram tanto em mim. E, claro, aqueles que já não estão mais aqui, mas ocupam meu coração e meus pensamentos, todos os dias: minha avó Geracina, meu avô Arlindo, meu padrinho Adilson e minha tia Cida.

Obrigada, Lucas, meu amor, por dividir comigo os dias, por me incentivar a ir em frente e me mostrar que sou capaz de alcançar meus objetivos. Obrigada por me dizer “primeiro escreve, depois edita” quando eu insisto em esquecer a ordem dos processos. É um privilégio ser amada por você. Obrigada, Luciene e Silvino, por me acolherem como uma filha na família de vocês.

Érika e Gabriela, conhecer vocês foi, com certeza, uma das partes mais legais de ser Edit; jogar conversa fora com vocês é, com certeza, uma das partes mais legais da minha vida hoje.

Cíntia e Luiza, para sempre meu trio, minhas parceiras de série adolescente, vocês me conhecem como ninguém. Antonio, obrigada por me fazer rir, ouvir meus desabafos e contar as melhores histórias. Renato, o tempo não mudou nada, ainda passaria 12 horas numa praça conversando com você.

Muito obrigada, professor Jean Pierre Chauvin, por orientar este trabalho e enriquecê-lo com contribuições valiosas, e aos membros da banca, pela disponibilidade e atenção.

RESUMO

Este trabalho procura investigar a popularidade e as estruturas do romance policial, retomando suas origens e inserção na literatura brasileira; o contexto e a contribuição da série Vaga-Lume para a literatura infantil no Brasil; e como Marcos Rey, especialmente por meio das obras *O Mistério do Cinco Estrelas*, *O Rapto do Garoto de Ouro*, *Um Cadáver Ouve Rádio* e *Um Rosto no Computador*, traduziu para este público o apelo das histórias de detetive, demonstrando domínio de suas técnicas, sem ser limitado por elas.

Palavras-chave: Romance policial. Literatura infantojuvenil. Série Vaga-Lume. Marcos Rey.

ABSTRACT

This work aims to investigate the popularity and structures of crime fiction, revisiting its origins and discussing how it became part of Brazilian literature; the context and contribution of the Vaga-Lume series to children's literature in Brazil; and how Marcos Rey, especially through the works *O Mistério do Cinco Estrelas*, *O Rapto do Garoto de Ouro*, *Um Cadáver Ouve Rádio* and *Um Rosto no Computador*, was able to translate to this readers the appeal of detective stories while demonstrating deep knowledge of the genre without being restricted by it.

Keywords: Crime fiction. Children's literature. Vaga-Lume. Marcos Rey

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 ROMANCE POLICIAL	11
2.1 GÊNEROS E CARACTERÍSTICAS	12
2.1.1 O romance de enigma	13
2.1.2 O romance negro.....	14
2.1.3 O romance de suspense	15
2.2 O DETETIVE E O NARRADOR	15
2.3 O ROMANCE POLICIAL BRASILEIRO.....	16
3 A SÉRIE VAGA-LUME	18
3.1 O GÊNERO POLICIAL NA SÉRIE VAGA-LUME.....	20
4 MARCOS REY E O ROMANCE POLICIAL PARA CRIANÇAS	22
4.1 <i>O MISTÉRIO DO CINCO ESTRELAS</i>	23
4.2 <i>O RAPTO DO GAROTO DE OURO</i>	25
4.3 <i>UM CADÁVER OUVE RÁDIO</i>	26
4.4 <i>UM ROSTO NO COMPUTADOR</i>	28
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	30
REFERÊNCIAS	31

1 INTRODUÇÃO

A narrativa policial, nas diversas configurações que assume, é capaz de instigar a imaginação de leitores de todas as idades com os enigmas que propõe. Marcos Rey é um importante representante do gênero no Brasil, e grande parte de sua produção destinou-se a crianças e adolescentes, durante o período em que foi publicado pela série Vaga-Lume, da editora Ática, cujo objetivo era despertar na juventude o interesse pela leitura. Logo, o objetivo deste trabalho é investigar o apelo e as estruturas do romance policial, o contexto e a contribuição da série Vaga-Lume e da obra de Marcos Rey para a formação de leitores no Brasil. Para isso, retomam-se as origens do romance policial, as características da série Vaga-Lume e como ela está inserida no cenário da literatura infantil brasileira. Por fim, foram analisadas, de acordo com os conceitos estabelecidos nos tópicos anteriores, quatro obras do autor na coleção: *O Mistério do Cinco Estrelas* (1981), *O Rapto do Garoto de Ouro* (1982), *Um Cadáver Ouve Rádio* (1983) e *Um Rosto no Computador* (1992).

Sendo assim, o primeiro capítulo trata do romance policial enquanto gênero, o contexto em que surgiu, algumas formas possíveis de classificá-lo, as consequentes problemáticas dessas delimitações e como ele se adaptou ao cenário nacional. O segundo capítulo, por sua vez, aborda a série Vaga-Lume, a importância que exerceu – e ainda exerce – enquanto difusora da literatura infantil no Brasil para várias gerações de leitores. Além disso, o capítulo também discute questões relativas à literatura para jovens, como os riscos de um conteúdo pasteurizado e moralizante, e as especificidades do romance policial para esse público. Já o terceiro capítulo dedica-se a entender a posição de Marcos Rey nesse contexto. Um dos autores de maior sucesso da coleção, teve o policial como gênero mais frequente em suas obras. As narrativas selecionadas para análise foram aquelas protagonizadas pelo mesmo grupo de detetives, a fim de proporcionar um olhar mais detalhado a esses personagens e às características do autor.

2 ROMANCE POLICIAL

A oportunidade de resolver quebra-cabeças, enigmas e mistérios atrai muitas pessoas e, a partir do século XIX, o romance policial passa a dar vazão a esse desejo, pois tem “o privilégio de colocar o leitor diante do mistério da morte, aquele que mais excita, inquieta e apavora a natureza humana” (Lins, 1953, p. 19).

O início do século XIX na Inglaterra foi marcado por motins, motivados pela “escassez de alimentos e alta dos preços durante o bloqueio continental de Napoleão” (Thompson, 1987, p. 34), além dos primeiros sinais de organização sindical – proibida pelas leis contra associações –, por parte dos operários, os quais tomavam medidas ilegais, inclusive contra membros da própria classe que se recusassem a se unir à causa, como intimidação e até mesmo assassinato. “Os casos mais sensacionais eram amplamente divulgados, e geravam na mente de pessoas de classe média até simpatizantes um profundo medo ao caráter violento dos sindicatos secretos” (Thompson, 1987, p. 81). Assim, esse período, em que as pessoas saíram do campo para viver nas novas e grandes cidades industriais, teve como consequência um considerável aumento da criminalidade, familiar ao cenário urbano, que exacerba as desigualdades e tensões sociais. Em meio à multidão de rostos desconhecidos, cresce, entre a classe média, uma sensação de insegurança, reforçada, em vez de mitigada, pela recém-criada força policial, constituída por ex-condenados, os quais, em tese, seriam bons agentes de segurança justamente por conhecerem o outro lado da lei. Segundo Reimão (1990, p. 13), até aquele momento,

o crime era considerado como um delito entre indivíduos, que podia ser negociado e sanado entre as partes lesadas, depois do surgimento do Poder Judiciário, e da figura do procurador, aos poucos vão-se criando, solidificando e divulgando a ideia de crime como uma infração às leis do Estado e a ideia de criminosos com um inimigo público.

A afirmação da autora permite observar como essa ideia do criminoso como inimigo público contribuiu para a desconfiança da população em relação à polícia, além do interesse crescente pelos crimes, muitas vezes sem solução, publicados nos sensacionalistas jornais de massa, os quais também foram responsáveis pela popularização do folhetim. Esse contexto, aliado à influência do positivismo, possibilitou o aparecimento do romance policial, na Inglaterra (Freitas, 2004; Reimão, 1990), uma vez que o gênero “é permeado por esses vários elementos advindos do contato do homem com o outro e com o desconhecido – medo, mistério, investigação, curiosidade, assombro, inquietação, que são dosados de acordo com os autores e as épocas” (Freitas, 2004, p. 71).

Derivado do romance de aventuras, o romance policial, ou romance de mistério, como sugere Paulo de Medeiros e Albuquerque, já dava sinais de existência quando, por volta de 1840, Edgar Allan Poe concebe, com seu detetive Chevalier Auguste Dupin, a forma como o gênero passa a ser reconhecido (Albuquerque, 1979). Assim, de acordo com a fórmula estabelecida a partir de Poe, o romance comumente conta com um detetive – não policial –, que entra em cena após um crime, persegue as pistas deixadas pelo assassino, interroga os envolvidos e revela os acontecimentos no final (Reimão, 1990). Os maiores representantes do gênero, além do próprio Poe, são Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, com os detetives Sherlock Holmes e Hercule Poirot, respectivamente.

Com Dupin, Poe criou a primeira visão do detetive amador: uma *máquina de pensar*, capaz de resolver enigmas por meio do uso da razão, em conformidade com as ideias positivistas, sem interesses amorosos ou envolvimento emocional com outros personagens – suspeitos a serem interrogados para chegar à solução do crime (Albuquerque, 1979; Reimão, 1990).

2.1 GÊNEROS E CARACTERÍSTICAS

O ato de narrar e trocar experiências está no cerne da existência humana, por isso, não é uma surpresa que o romance – ou relato – de aventuras seja o primeiro tipo de história a ser contada, “a primeira manifestação literária da inteligência humana” (Albuquerque, 1979, p. 2). Heróis em longas jornadas derrotam monstros e vilões numa eterna batalha entre bem e mal, confortando o leitor com a ideia de que o mundo pode ser consertado e os problemas, solucionados (Chauvin, 2020; Eco, 1978). Ulisses, tentando voltar para casa, encara todo tipo de criatura, derrota Polifemo, faz um acordo com Circe; Davi derrota Golias, contra todas as chances, para salvar seu povo; Dom Quixote luta contra seus moinhos de vento. Assim, esse tipo de romance domina, por muito tempo, o imaginário das pessoas (Albuquerque, 1979).

Depois, em busca de novas formas de expressão, o romance de aventuras se ramifica, e dele surgem o romance de espionagem e o romance policial. O cerne do romance de aventuras está na derrota do mal pelo bem por meio da ação e, embora o romance policial mantenha essa dicotomia, a razão e o raciocínio lógico passam a se sobressair em relação à ação. Os detetives, como Dupin, Holmes e Poirot, são os representantes do bem responsáveis por solucionar crimes, ou o mal, por meio da investigação, interrogando suspeitos e analisando evidências (Albuquerque, 1979).

Nessa busca de algo novo, podemos dizer que o romance de aventuras se dividiu, embora lentamente, em três fases: a primeira, preservou o mesmo

espírito, apenas aumentando seu campo de ação; a segunda, fez surgir o romance de espionagem, que na verdade já existia, porém não rotulado como tal [...] e finalmente, a terceira fase, com o aparecimento do chamado romance policial, onde interveio pela primeira vez, suplantando a força e a ação, o raciocínio lógico (Albuquerque, 1979, p. 3).

O romance policial, por sua vez, desenvolveu suas próprias vertentes. Nos Estados Unidos, por exemplo, são várias as subdivisões que tentam definir o gênero: *detective stories*, *hard boiled*, *pulp fiction*, *thriller*, *crime fiction* etc. (Ezequiel, 2010). Ainda que limitada, como toda tentativa de classificar obras literárias em gêneros, Todorov (2003) propõe agrupar o policial entre o romance de enigma, o romance negro e o romance de suspense.

2.1.1 O romance de enigma

Essa é considerada a forma clássica do romance policial, conforme as características encontradas em *Assassinatos na Rua Morgue* (1841), *O Mistério de Marie Roget* (1842) e *A Carta Roubada* (1844), de Poe: um detetive, preferencialmente amador, investiga um crime. Nesse tipo, segundo Todorov (2003), há duas histórias a serem levadas em consideração: a do crime, ausente, e a do inquérito, presente. Ou seja, o crime ocorre *antes* de a história começar, o leitor não tem acesso ao momento da transgressão, a qual funciona como catalisadora da narrativa, pois é a partir dela que entra em cena o detetive. É comum o livro ter início a partir do momento em que o detetive fica sabendo da ocorrência do problema, por meio dos jornais ou de carta solicitando sua intervenção. O que vemos, então, é o inquérito, isto é, a investigação desse crime pelo detetive; a reconstituição do acontecimento por meio de evidências e, principalmente, do interrogatório dos suspeitos, que levam à solução do caso, revelada no final da narrativa. De acordo com Todorov (2003), essa segunda história não teria importância em si mesma, pois seu papel seria apenas contar como o crime ocorreu.

Um artifício comum entre os autores desse tipo de romance é recorrer ao narrador memorialista, geralmente um amigo do detetive, o qual deixa explícito se tratar da escrita de um livro, conferindo naturalidade e verossimilhança à história, além de servir como intermediário entre o leitor e o detetive. Esse narrador só pode contar como o crime ocorreu a partir das observações de outros personagens, nunca o crime em si: “o teor de cada informação é determinado pela pessoa daquele que a transmite, não existe observação sem observador; o autor não pode, por definição, ser onisciente, como era no romance clássico” (Todorov, 2003, p. 97).

O surgimento desse tipo de romance, com Edgar Allan Poe em *Assassinatos na Rua Morgue* (1841), inaugura uma série de tentativas de classificá-lo e encaixá-lo numa fórmula

única, capaz de reunir todas as obras do gênero. Ainda que sejam indicadores de características dessas obras, alguns dos melhores exemplares do romance policial não as seguem em totalidade; isso demonstra que pensar no romance policial apenas como literatura de massa e fechá-lo nessas definições seria desvalorizá-lo, pois uma obra não deve ser classificada antes de sua concepção ou ter seu valor determinado por essa classificação (Todorov, 2003).

Poder-se-ia dizer que, a partir de certo momento, o romance policial sente como um peso injustificado os constrangimentos de tal ou tal gênero e deles se desembaraça para constituir um novo código. A regra do gênero é sentida como um constrangimento a partir do momento em que ela se torna pura forma e não mais se justifica pela estrutura do conjunto (Todorov, 2003, p. 103).

Dentre essas tentativas, as mais conhecidas são as vinte regras de Van Dine (Albuquerque, 1979; Todorov, 2003), que descreveriam a fórmula clássica do romance policial, especialmente a categoria de enigma. A primeira delas determina que o leitor deve estar em igualdade com o detetive, em posse das mesmas informações para que seja capaz, por meio do raciocínio lógico, de desvendar o mistério (Albuquerque, 1979). Contudo, o leitor não pode acessar o processo mental do detetive – pois prejudicaria o desfecho –, assim justificando a presença do narrador.

2.1.2 O romance negro

O romance negro surge nos Estados Unidos entre a Grande Depressão e a segunda guerra, opondo-se à visão otimista do romance policial europeu, influenciado pelo positivismo (Reimão, 1990). Nesse tipo de narrativa, as duas histórias – a do crime e a do inquérito – se fundem para priorizar o tempo presente, a ação, à medida que esta ocorre. Não há mais um mistério a ser desvendado pelo leitor, cujo interesse é mantido pela expectativa de saber o que acontecerá a seguir juntamente com o detetive, que muitas vezes é o narrador. Enquanto no romance de enigma o detetive e o narrador são imunes, no romance negro não há essa segurança: o detetive arrisca sua vida e pode, de fato, perdê-la. Apesar de continuar atuando como uma representação do bem, aqui essa figura também perde as virtudes: a violência e as paixões são parte fundamental dessas obras, o detetive não é mais um exemplo de caráter imaculado, também não é uma máquina de pensar; comete erros, se engana e é enganado, com frequência não é capaz de revelar os culpados.

2.1.3 O romance de suspense

Ainda segundo a divisão proposta por Todorov (2003), o romance de suspense combinaria características dos dois anteriores: assim como o romance de enigma, há duas histórias e um mistério a ser resolvido, entretanto, como no romance negro, o interesse maior estaria na segunda história, a da investigação. O detetive, que não é imune, pode ser inclusive um suspeito do crime buscando provar sua inocência (Todorov, 2003).

O leitor está interessado não só no que aconteceu, mas também no que acontecerá mais tarde, interroga-se tanto sobre o futuro quanto sobre o passado. Os dois tipos de interesse se acham pois aqui reunidos: existe a curiosidade de saber como se explicam os acontecimentos já passados; e há também o suspense: que vai acontecer às personagens principais? Essas personagens gozavam de imunidade, estamos lembrados, no romance de enigma; aqui elas arriscam constantemente a vida. O mistério tem uma função diferente daquela que tinha no romance de enigma: é antes um ponto de partida, e o interesse principal vem da segunda história, a que se desenrola no presente (Todorov, 2003, p. 101-102).

Essa classificação, no entanto, pode soar como uma tentativa de homogeneizar as diversas formas que o romance policial é capaz de assumir, sem conseguir abranger sua multiplicidade e a capacidade narrativa de seus autores, especialmente porque Todorov parte da ideia de que o sucesso de um romance policial, enquanto “literatura de massa”, depende de seu enquadramento nessas definições.

Já Álvaro Lins (1953) defende o romance policial como um mundo autônomo, com regras próprias, destacado, sim, do que se entende por literatura, mas não inferior:

Ele tem a sua existência autônoma, com a sua técnica, com os seus processos, com as suas regras próprias. Recursos que no romance literário seriam erros ou golpes falhados são nele instrumentos legítimos e adequados de realização. O essencial é não aplicar-se a um e a outro critérios idênticos de gosto e julgamento. Qualquer romance, quando integralmente construído, é um mundo fechado, do qual o leitor participa, durante a leitura, esquecendo a existência ordinária. O romance policial, mais do que os outros, é um mundo particular e fechado, com os seus personagens, com os seus episódios, com as suas emoções, com os seus encantos, com as suas grandezas e misérias, tudo diferente do mundo normal em que vivemos (Lins, 1953, p. 11).

2.2 O DETETIVE E O NARRADOR

Há um ponto em comum entre Dupin, Holmes e Poirot: os três contam com amigos fiéis, menos inteligentes, dedicados a escrever suas aventuras e tornar públicos seus muitos méritos. O narrador de Dupin permanece anônimo para o leitor, enquanto Watson (Holmes) e Hastings (Poirot) se tornaram personagens familiares.

Essa figura do narrador memorialista é um intermediário entre o detetive e o leitor, do qual se aproxima em sua capacidade intelectual, inferior à do genial detetive. Assim como o leitor médio, ele não percebe as pistas, chega a conclusões equivocadas e deixa passar detalhes fundamentais. Por isso, sua relação com o amigo genial pode ter atritos, uma vez que este aponta com frequência suas falhas. Poirot, por exemplo, sempre instiga Hastings a usar as “células cinzentas”, pergunta as teorias (incorretas) do capitão reformado e se diverte ao esconder o que sabe para surpreender o amigo, satisfazendo, assim, a própria vaidade. E Hastings não é passivo a esse comportamento: frustrado, ele aponta e se irrita com a arrogância extravagante do belga e com a própria limitação (Albuquerque, 1979; Reimão, 1990).

Embora diferentes em suas funções, há uma tônica entre eles: são todos mais ou menos infantis, obtusos. A solução do mistério é alcançada pelo detetive, muitas vezes através de uma observação fortuita de seu auxiliar; o leitor inteligente e observador poderá também chegar ao mesmo resultado. No entanto, o auxiliar apresentará sempre uma verdadeira obstrução cerebral, só entendendo o fato depois dele ser exaustivamente explicado pelo herói.

Alguns – como Watson, Hastings ou Goodwin – são também memorialistas dos detetives famosos. Mas sempre com aquela constante de bancarem o marido enganado: são os últimos a saber (Albuquerque, 1979, p. 87).

Apesar de ser obtuso, Hastings faz observações sensíveis a respeito dos ambientes e das outras personagens, dando a elas dimensão e profundidade, como se vê em sua descrição de Theresa Arundell e do apartamento da moça em *Poirot Perde uma Cliente* (Chauvin, 2020). Watson também, a despeito de suas limitações intelectuais, não é um mero transcritor das aventuras de Holmes, ele seleciona quais devem ser publicadas, observa e tenta entender o raciocínio do detetive (Reimão, 1990).

2.3 O ROMANCE POLICIAL BRASILEIRO

Em 1920, o jornal *A Folha* começou a publicar *O Mistério*, de Paulo de Medeiros de Albuquerque, Coelho Netto, Afrânio Peixoto e Viriato Correia, o primeiro romance policial brasileiro. Albuquerque idealizou um crime perfeito que, sob os cuidados de outro dos autores, adquiriu uma veia cômica que seria muito característica dos detetives brasileiros que surgiram depois (Albuquerque, 1979; Reimão, 2014).

Albuquerque (1979) relata uma certa resistência da crítica brasileira ao romance policial, o que dificultou sua introdução no país. Sandra Reimão (2014, p. 16) também aponta essa dificuldade, que atribui à “dificuldade da vida cotidiana e a violência policial”. Já Lins

(1953) acredita que o romance policial necessita de certas condições para florescer e, segundo ele, em países latinos, essas condições não são propícias, devido à “tendência para clareza e transparência” (Lins, 1953, p. 14) de seus povos, o que talvez se traduza nas observações de Reimão (2014) a respeito de um aspecto cômico que seria característico da produção brasileira como uma forma de “sublinhar as limitações das regras vigentes nos clássicos policiais, bem como para assinalar que, em solos brasileiros, essas regras precisam ser alteradas” (Reimão, 2014, p. 16). A partir da década de 1990, houve um crescimento do mercado literário brasileiro, que se tornou mais receptivo a livros nacionais voltados para o entretenimento. Com isso, foram publicados romances policiais com detetives cujas

características pessoais alteram o modelo narrativo da literatura policial clássica, pois têm algo a ver com uma difusa ideia de brasilidade, a qual resulta em: exacerbação dos sentimentos e da sexualidade; misticismo; ingenuidade; e limitação intelectual. Essas especificidades, na maioria das vezes, conferem a chave cômica ao enredo. Desse modo, por meio de suas histórias, indica-se que quanto mais brasileira for uma personagem, mais patente se torna a discrepância entre esta e a literatura policial enquanto modelo transposto, e mais necessária se torna a chave cômica para assinalar e, ao mesmo tempo, dar a dimensão desta defasagem (Reimão, 2014, p. 21).

O romance policial brasileiro também assume, em especial durante a ditadura militar, um caráter de denúncia social – Marcos Rey e Rubem Fonseca, por exemplo, têm obras que tratam de assuntos como contrabando e tráfico de drogas (Freitas, 2004; Reimão, 2014). Rey, inclusive, aborda a questão do tráfico também em obras direcionadas ao público infantojuvenil.

Mas foi com Lúcia Machado de Almeida que começou a se popularizar no Brasil o romance policial para jovens. A autora publicou títulos como *O Caso da Borboleta Atíria* (1951) e *O Escaravelho do Diabo* (1953), sucessos de vendas (Albuquerque, 1979; Souza, 2011). Essa vertente do romance policial encontrou solo fértil nas editoras brasileiras, com coleções como a Vaga-Lume, publicada pela editora Ática, que ajudaram a difundir autores como Almeida e Marcos Rey. O autor, que já escrevera livros policiais para adultos, como *Malditos Paulistas* (1980), publicou, para os jovens, títulos como *O Mistério do Cinco Estrelas* (1981), *O Rapto do Garoto de Ouro* (1982), *Um Cadáver Ouve Rádio* (1983) e *Enigma na Televisão* (1985).

3 A SÉRIE VAGA-LUME

Em 1973, a série Vaga-Lume fazia sua estreia na editora Ática com *A Ilha Perdida*, de Maria José Dupré, publicado pela primeira vez em 1944. A coleção foi concebida para jovens entre 9 e 14 anos, e buscava associar entretenimento e aprendizado. Um dos recursos utilizados para esse fim era o suplemento que acompanhava cada volume, no qual o jovem leitor encontrava perguntas e jogos, como caça-palavras, que só poderiam ser respondidos após a leitura. O editor e professor Jiro Takahashi, idealizador da coleção, conta que notava, durante as aulas, muita resistência dos alunos aos livros clássicos da literatura brasileira, cuja leitura era exigida pelo currículo escolar (Conversas [...], 2023). Os primeiros livros da série foram escolhidos a partir de indicações de professores e de testes de leitura feitos com estudantes, que recebiam e avaliavam os livros; contudo, o critério para a publicação era não a nota, mas a velocidade da leitura, indicando as histórias favoritas dos jovens leitores. Jiro Takahashi ressalta, ainda, que os professores eram livres para escolher trabalhar as obras em sala de aula ou não, pois elas não eram exigidas no currículo (Conversas [...], 2023).

Segundo Catia Toledo Mendonça (2007), a Vaga-Lume tentava responder a uma demanda por livros paradidáticos, e estavam classificados, no catálogo da editora, de acordo com os temas principais e transversais abordados em cada obra e com a faixa etária a que se destinava, como é possível verificar ainda hoje¹. A autora afirma ainda que o objetivo dessas obras estava de acordo com a tendência moralizante da literatura infanto-juvenil brasileira observada especialmente na década de 1970 (Lajolo; Zilberman, 2017):

A literatura escrita para jovens no Brasil, atualmente, confunde-se com a paradidática, embora a natureza desses textos apresente diferenças fundamentais, como por exemplo, a pobreza da fábula do segundo em oposição à importância que a intriga adquire no primeiro. Por outro lado, as obras escritas para jovens vêm, a cada dia, se aproximando mais do modelo de literatura de entretenimento, ainda que assimilem as exigências escolares. [...]

Essa literatura então deve obedecer a critérios diferentes daquela escrita para o público em geral, pois sua função, além de ideológica, é formadora, não só da personalidade, como também do processo de leitor, razão pela qual sua publicação foi, inicialmente, incentivada pelo governo. Por isso, a literatura escrita para jovens tem, já a princípio, dois leitores distintos: o professor e o aluno. Esses leitores têm níveis de conhecimento e relações diferentes com a obra. O professor tende a vê-la como parte do conteúdo a ser desenvolvido e o aluno como objeto de cobrança e, às vezes, prazer.

O que aconteceu com a série Vaga-Lume é que, em função de seus textos serem narrativas leves, marcadas pela trivialidade e, portanto, exercerem certo fascínio sobre o leitor, muitos deles deixaram de ser vistos

¹ Disponível em: <https://www.coletivoleitor.com.br/nossos-livros/>. Acesso em: 25 mar. 2024.

como leitura obrigatória para se tornarem preferências dos leitores, como é o caso das obras de Marcos Rey e Maria José Dupré (Mendonça, 2007, p. 58).

A discussão a respeito do papel da literatura infantil e juvenil é muito ampla; Lajolo e Zilberman (2017), por exemplo, apontam como a moralização dos temas abordados nesses livros tiram deles a possibilidade de inovação, pasteurizando o conteúdo². É válido, então, pensar o que, na Vaga-Lume, é responsável por causar esse fascínio no leitor (Mendonça, 2007). Segundo Lajolo e Zilberman (2017, p. 79),

Muito embora se possa acreditar que os leitores escolhem os livros que querem ler, em certas situações, nem todos desfrutam dessa desejada autonomia. Sobretudo os leitores mais jovens. Para este segmento do público, muitas vezes as instâncias que fazem a mediação com a obra não levam em conta a vontade do leitor, embora costumem falar em nome dele.

Se os primeiros livros da série foram indicados por professores e avaliados por estudantes, esse sistema mudou com a chegada de Marcos Rey à Vaga-Lume. O autor, que na época trabalhava como roteirista da adaptação televisiva do *Sítio do Picapau Amarelo*, escreveu apenas sinopses de possíveis histórias e essas foram enviadas para estudantes não só avaliarem, mas também opinarem. Takahashi observa, por exemplo, que a protagonista de *Sozinha no Mundo*, Pimpa, só foi uma menina por sugestão das alunas que leram a sinopse; como essa, outras decisões em relação às histórias foram tomadas com base nas sugestões dos leitores (Conversas [...], 2023).

É evidente o viés mercadológico por trás desse sistema: a identificação do leitor aumenta as vendas da editora, mas também pode ser apontada como um dos possíveis motivos para essas histórias ainda não terem se tornado obsoletas para os leitores que as encontram no presente. Além disso, como destaca Takahashi (Conversas [...], 2023), a série, que começou durante o período da ditadura militar, mantinha-se “chapa branca”, sem grandes questionamentos à ordem social vigente, postura responsável por mantê-la incólume diante da censura aplicada às publicações da época. É possível que, além da nostalgia, essa ausência de questionamentos diretos seja também uma das causas do carinho e do incentivo dos adultos ao

² Um exemplo dessa moralização pode ser encontrado na própria Vaga-Lume, em *A Ilha Perdida*, primeiro volume da coleção, uma vez que o objetivo da obra, imposto pelo narrador, é ressaltar a importância da obediência aos valores familiares, em uma clara intenção pedagógica (Ferreira, 2008; Silva, 1981). Silva (1981) aponta que a ilha, apesar de parecer representar o mundo selvagem, imprevisível e desconhecido, é na verdade uma extensão da fazenda, complementando-a por meio dos ideais representados por seus habitantes, responsáveis, ao lado das personagens adultas, pela moralização dos jovens. “O livro é de aventuras, mas é destruidor da própria aventura” (Silva, 1981, p. 100). Essa leitura é corroborada por Jiro Takahashi, quando menciona que *A Ilha Perdida* foi escolhida por ser menos a conservadora entre as obras da autora (Conversas [...], 2023). Ainda assim, uma escolha curiosa para a década de 1970, na qual vários autores passavam a “distinguir formação de edificação, liberando a literatura para crianças de seu compromisso com a pedagogia [...]” (Perrotti, 1986, p. 139).

apresentarem essas obras aos jovens ao longo dos anos. Segundo Eco (1978), uma das principais características do romance popular – que pode ser aplicada ao contexto da Vaga-Lume – é a proposição de situações que perturbam a visão de mundo do leitor, mas não de forma definitiva, restituindo a ordem no final, com a resolução do problema:

Os leitores, por seu lado, pedem ao romance popular (que é um instrumento de divertimento e evasão) não tanto que lhes proponha novas experiências formais ou subversões dramáticas e problemáticas dos sistemas de valores vigentes, mas exatamente o contrário: que reforce os sistemas de expectativa integrados na cultura vigente e com ela conformes (Eco, 1978, p. 81).

Em 2023, a série completou 50 anos, e as reportagens dedicadas a celebrá-la ressaltam principalmente essa característica: a passagem do tempo não tem impedido o encontro dos livros com novos leitores. Esse contato, no entanto, não parece estar acontecendo por meio da escola, mas sim da nostalgia dos pais que guardam os livros, os quais, por sua vez, são encontrados pelos filhos (Bernardo, 2023; Série..., 2023).

3.1 O GÊNERO POLICIAL NA SÉRIE VAGA-LUME

O primeiro romance policial da coleção Vaga-Lume foi *O Escaravelho do Diabo*, de Lúcia Machado de Almeida, em reedição de 1974. Não foi o único da autora, pioneira no gênero no Brasil (Souza, 2011), que também escreveu *O Caso da Borboleta Atíria* (publicado na Vaga-Lume em 1975), ambos grandes sucessos do romance policial infantojuvenil.

No entanto, Marcos Rey foi quem mais publicou histórias do gênero na Vaga-Lume. *O Mistério do Cinco Estrelas* (1981), *Um Cadáver Ouve Rádio* (1983), *Enigma na Televisão* (1987) são alguns dos livros do autor escritos para a coleção, campeões de vendas, segundo Jiro Takahashi (Conversas [...], 2023).

Em sua autobiografia, Marcos Rey conta que os editores, Anderson Fernandes Dias e Jiro Takahashi, ressaltaram não querer que ele alterasse seu estilo ou tentasse passar lições de moral, “a finalidade maior era despertar o gosto pela leitura” (Rey, 2012, p. 109). Essa não deixa de ser uma intenção pedagógica, contudo, não foi o que se destacou nos livros na perspectiva dos leitores. O autor considera que muitos dos temas tratados eram mais complexos que o esperado de livros voltados para a juventude e, para ele, “talvez estivesse aí, nesse esforço para cima, a explicação do interesse dos adolescentes [...] pois mesmo nas histórias detetivescas havia um retrato da sociedade instigador para discussões na classe” (Rey, 2012, p. 111). Assim, fica claro que

O gênero policial não apresenta facilidades, mesmo quando se trata de ficção para crianças, pois é preciso seguir, de um lado, algumas regras próprias ao modelo literário escolhido, de outro, garantir o interesse específico do destinatário da faixa etária a que o livro se dirige. Um dos princípios básicos da literatura policial é a consumação do crime já nas primeiras páginas, que, no caso da narrativa dirigida à infância, precisa se relacionar a um assunto conhecido pelo leitor e que o atraia (Zilberman, 2005, p. 111).

4 MARCOS REY E O ROMANCE POLICIAL PARA CRIANÇAS

Edmundo Donato (1925-1999) nasceu em São Paulo e teve, desde cedo, em razão do pai, encadernador, e do irmão, jornalista e escritor, acesso a livros que lia com afinco, construindo as bases de seu trabalho como escritor. Começou jovem sua carreira na literatura, com a publicação de um conto no jornal, quando adotou o pseudônimo que acompanharia suas obras: Marcos Rey. Apesar disso, conciliou a escrita de ficção com outros trabalhos durante a maior parte de sua vida. Trabalhou no rádio como redator, foi publicitário, editor, roteirista e autor de telenovelas. “Logo adquiri certa noção da carpintaria das histórias, da criação de sequências de suspense, do ritmo e de seu desenvolvimento geral. Ajustar a palavra à ação era coisa que me sentia capaz de fazer” (Rey, 2012, p. 17).

Durante boa parte de sua carreira, Rey dedicou-se a escrever livros para adultos; entre eles *Memórias de um Gigolô* (1986), *Um Gato no Triângulo* (1953) e *O Enterro da Cafetina* (1967), primeiro em que o autor notou o interesse do público jovem (Rey, 2012).

Muitas de suas obras, inclusive as televisivas, foram fortemente marcadas pelo romance policial, mas carregadas também da veia cômica que caracteriza o gênero no Brasil (Reimão, 2014).

Descobri que havia pouco outro Edgar, o Allan Poe, o americano, o pai do conto policial, dono de uma narrativa densa como uma floresta virgem. Um estilo maciço, que lembrava uma catedral gótica ou castelo, sem fresta para a luz. Comecei lendo *Os Assassínatos na Rua Morgue*, depois “O Escaravelho de Ouro” e nem sei quantas vezes o notável “O barril de Amontillado”. [...] Poe abriu-me as portas para um gênero pouco conceituado, o policial, mas que exige uma carpintaria sólida e uma capacidade impecável de desenvolver enredos. Depois de Poe conheci o inglês Conan Doyle e seu detetive Sherlock Holmes, para mim mais que um entretenimento. A ficção policial, muito técnica, não permitia o improviso e a divagação, lição que servia à prática de qualquer gênero (Rey, 2012, p. 41-42).

Nos anos 1980, começou a escrever livros para jovens na série Vaga-Lume, e foi no gênero policial que inscreveu a maior parte de suas obras, nas quais ele explorou as possibilidades do gênero, não limitadas às categorias apresentadas por Todorov (2003) – romance de enigma, romance negro e romance de suspense. Os elementos característicos do gênero se mesclam a adaptações que aproximam o público jovem das obras, como a inclusão de assuntos relacionados ao universo desses leitores (Zilberman, 2005). O maior exemplo disso é o trio de detetives Leo, Gino e Ângela, que encaram as investigações como aventuras e retornam depois do primeiro livro, *O Mistério do Cinco Estrelas* (Rey, 1993a), para outras três histórias – *O Rapto do Garoto de Ouro* (Rey, 1993b), *Um Cadáver Ouve Rádio* (Rey, 1998) e, anos depois, *Um Rosto no Computador* (Rey, 2015).

Ainda que não escapem à dicotomia entre o bem e o mal e aos finais capazes de confortar o leitor com o restabelecimento do mundo conhecido (Eco, 1978), os personagens de Rey tendem a apresentar conflitos e contradições. Em *O Rapto do Garoto de Ouro*, Leo, Gino e Ângela iniciam as investigações motivados por uma agenda recolhida no local do crime, que eles se recusam a entregar para a polícia por quererem descobrir por conta própria o criminoso. Já em *Um Cadáver Ouve Rádio*, a acusação infundada do trio leva um homem inocente a ser agredido. Em *Um Rosto no Computador*, Gino cultiva sentimentos pela namorada do primo, Ângela. Ou seja, embora sejam os heróis, são adolescentes, agem por impulso, colocam-se em situações de perigo e sofrem as angústias típicas da idade.

Descobri também que as histórias devem ser localizadas em algum cenário, de preferência conhecido do autor, e num tempo bem definido. A cor local e o calendário eram indispensáveis. E descobri ainda que os personagens precisam ser marcados não apenas pela descrição física, mas também pelos diálogos, onde transparece melhor seu recheio psicológico (Rey, 2012, p. 36-37).

Essas obras foram selecionadas para análise em razão da recorrência das personagens que atuam como detetives nas quatro histórias – Leo, Gino e Ângela –, que permite observar com maior detalhamento suas características e mudanças ao longo do tempo.

4.1 O MISTÉRIO DO CINCO ESTRELAS

Primeiro livro de Marcos Rey na série Vaga-Lume, *O Mistério do Cinco Estrelas* apresenta Leo Fantini, *bellboy* do Emperor Park Hotel, hotel de luxo em São Paulo. A história começa quando, no quarto de um hóspede muito rico e reconhecido como filantrópico, o Barão, o garoto nota os pés de um homem sob a cama. Mais tarde, ele volta ao quarto à procura de pistas, porém, é ao visitar a lavanderia que encontra o corpo, mas leva uma pancada na cabeça e desmaia. Ao acordar, o corpo já não está lá. Ele tenta denunciar ao gerente, com o apoio de Guima, antigo amigo de sua família e porteiro do hotel, mas o garoto é acusado de roubo pelo Barão e acaba sendo demitido.

Quando o corpo é encontrado no rio Tietê, Leo tenta falar com o delegado Arruda, que não acredita nele, pois o Barão é muito poderoso e tido como excelente pessoa. Com medo de ser novamente acusado de algo que não cometeu, o garoto passa a se esconder, com o apoio da família, primeiro no apartamento de Guima e, depois, na casa de sua tia Zula e do primo Gino. Os dois primos, então, se unem para investigar o crime e limpar o nome de Leo. Para isso, eles se valem de raciocínio lógico a fim de definir possíveis suspeitos e planos de ação.

Ao longo da investigação, Leo passa por diversas situações de perigo: é perseguido e sequestrado pelos criminosos que trabalham para o Barão, e foge todas as vezes, disfarçado ou nadando. Por fim, a trama revela um esquema de tráfico de drogas.

No final, o Barão e os outros criminosos são presos, o delegado admite o erro e agradece a Leo e Gino, que enfim podem relaxar com a família nas cantinas do Bexiga. A participação de Ângela no enredo ainda é pequena: a moça é retratada como interesse amoroso de Leo, cujo romance é dificultado por uma aparente indiferença da moça e pelas classes sociais distintas a que pertencem. Ela ajuda o garoto a se esconder e a fugir em um momento, mas permanece distante a maior parte da narrativa.

O corpo visto por Leo no quarto 222 pertencia a Ramon Vargas, um criminoso cuja morte foi motivada por suas chantagens ao Barão. Ele não era, portanto, uma pessoa inocente que foi vítima de assassinato. Não é por ele, mas sim por Leo que o leitor quer justiça. O homem é o catalisador do mistério na narrativa, que cresce até levar ao dismantelamento da quadrilha de traficantes. É esse, de fato, o acontecimento responsável por restabelecer a ordem do mundo.

Apesar de não ser o primeiro policial na Vaga-Lume, Rey faz escolhas inovadoras: tratar o tema do tráfico em uma narrativa para jovens, por exemplo, não era comum, em 1981, nas obras para a faixa etária, embora interessasse aos leitores, pois se popularizava, no Brasil, o uso de drogas entre públicos mais jovens e de classe média e alta (Rolim, 2019). Esse é um dos exemplos de temas complexos a que o autor atribui o sucesso de suas obras (Rey, 2012); o crime organizado, ao contrário daquele cometido por motivações pessoais, expõe problemas da sociedade. Além disso, ele também introduz a questão da diferença de classes, à qual retorna outras vezes. O assunto, porém, é tratado de forma sutil, por meio de Leo, adolescente que trabalha por necessidade e estuda à noite, e Ângela, garota por quem é apaixonado, mas é de classe mais alta que a dele, empecilho para o romance, pois os pais dela desaprovam. Assim, é possível notar que Rey, desde o início de sua produção para jovens, estava atento à ideia de que o crime deve “se relacionar a um assunto conhecido pelo leitor e que o atraia” (Zilberman, 2005, p. 111).

Um dos tópicos colocados por Zilberman (2005) para o desenvolvimento do romance policial para crianças e jovens é a falta de recursos materiais dos jovens detetives. Rey resolve a questão ao escolher adolescentes, já com mais autonomia que crianças, para liderar as investigações. Quando precisam, encontram apoio em adultos como Guima e em suas famílias, sempre compreensivas, que não colocam obstáculos – apenas preocupações carinhosas – a suas aventuras.

4.2 O RAPTO DO GAROTO DE OURO

Alfredo é sequestrado enquanto se prepara para comemorar o sucesso de sua carreira como cantor com sua família e seus amigos do Bexiga. Lutando para escapar, ele rasga o bolso do sequestrador. Leo e Ângela, seus amigos, vão procurá-lo, mas encontram a guitarra quebrada, uma janela aberta, a casa revirada e uma agenda de endereços caída ao lado de um pedaço de tecido – que Leo guarda e não entrega para a polícia. Quando os dois, mais tarde, decidem se juntar a Gino, primo de Leo, começa a investigação. O trio decide entrevistar as pessoas listadas na agenda – a qual presumem ser do sequestrador – e pedem ajuda a Jaime, um corretor de imóveis, ex-radialista, amigo da família de Alfredo e responsável por revelar o talento artístico do rapaz.

A investigação é intercalada com breves vislumbres do cativo do cantor, que percebe os arredores e tenta entender onde está e como pode sair. Seguindo a tradição do romance policial, o autor deixa pistas para o leitor descobrir sozinho o autor do crime, nas percepções de Alfredo, nas entrevistas e nas atitudes das personagens. A reviravolta ocorre quando Jaime é exposto como sequestrador: queria dinheiro para se casar com uma antiga paixão e seu negócio já não ia bem.

Ao contrário do que sucede a Ramon, Alfredo é um garoto querido pela família, pelos amigos, obediente e gentil; é vítima de um homem com motivações gananciosas, não de um possível assassino: o plano de Jaime não incluía matá-lo. Essa diferença reforça a ideia de bem contra o mal, uma vez que a fuga do garoto e a descoberta do criminoso devolvem a normalidade para a vida no bairro, e o *status quo* permanece inalterado.

Em *O Rapto do Garoto de Ouro*, diferentemente do que acontece em *O Mistério do Cinco Estrelas*, o crime tem motivações pessoais, mas o motivo está nas circunstâncias da vítima – carreira de sucesso, ascensão financeira –, não em suas atitudes. Além disso, enquanto no primeiro livro Leo se expõe a perigos diversos, nesse os detetives estão imunes, já que o criminoso se aproveita da confiança de todos para se camuflar. O único momento de perigo – mais cômico que perigoso – é o confronto com o ex-marinheiro Zorba.

O enredo revela, então, que a agenda encontrada por Leo não pertencia a Jaime, mas sim ao pai de Alfredo; apesar disso, Leo não demonstra preocupação com as possíveis consequências do engano. A polícia, assim como no primeiro livro, é quase inútil, e aparece somente seguindo pistas erradas ou para prender o contraventor, depois de os detetives provarem sua identidade.

4.3 UM CADÁVER OUVE RÁDIO

No terceiro livro protagonizado por Leo, Gino e Ângela, Boa-Vida, sanfoneiro conhecido nos arredores, é encontrado morto em uma obra abandonada, onde se ouve o rádio ligado.

Como Boa-Vida é estimado por todos, o trio de detetives, acreditando que a polícia não se importaria em resolver a morte de um homem pobre, decide assumir a investigação. As pistas iniciais são a arma do crime – uma adaga chinesa – e a falta da sanfona de Boa-Vida. Leo, seguindo o mesmo padrão do livro anterior, pega um livreto da cena do crime.

Logo, os três passam a acreditar que o criminoso foi um antigo rival do músico, o também sanfoneiro João Valentão, o suspeito mais óbvio, pois é violento e tem um estilo de vida bem diferente do tradicional, sem moradia ou emprego fixo. Tentando descobrir se a sanfona de João Valentão é a de Boa-Vida, Leo se coloca em perigo e é agredido pelo homem, mas confirma que a sanfona é, de fato, a mesma.

Enquanto isso, os detetives também conhecem a esposa de Boa-Vida, Elvira, de quem ele vivia separado; o primo Sandoval, com quem a vítima também não tinha contato; e Muriçoca, que encontrou o corpo e vive com medo de ser considerado culpado.

O desfecho se dá quando, com ajuda da polícia, Gino confronta Sandoval e o desmascara como assassino. Como o sonho de Boa-Vida era viajar o mundo, ele nunca deixava de jogar na loteria, e, tão logo o rádio anunciou o resultado e ele descobriu que finalmente havia ganhado o prêmio, Sandoval, com quem estava na hora, apunhalou-o com a arma mais próxima, a adaga chinesa – presente de Elvira. O assassino deixou o bilhete e planejou reclamar o prêmio depois, enquanto herdeiro do primo. Para isso, também matou Elvira, empecilho em seu plano, pois ele não sabia do casamento, e tentou reforçar as suspeitas contra João Valentão. O crime é resolvido quando Gino ouve no rádio que um dos ganhadores da loteria ainda não tinha se apresentado: a polícia não sabia do fato, já que o bilhete estava no livreto que Leo pegou da cena do crime.

Nesse terceiro livro – de Rey na Vaga-Lume e dos três detetives – a crítica social é mais nítida e direta. Já nas primeiras páginas Muriçoca hesita em contar para a polícia que encontrou o corpo e, quando o faz, está assustado e pronto para ser acusado do crime:

— Por que demorou tanto para vir?

Muriçoca contraiu-se todo como se fosse aquela a pergunta mais temida. O investigador olhou maliciosamente para o delegado, prevendo, com a pergunta, a possibilidade de uma confissão. Às vezes o sentimento de culpa já nasce com o endereço da delegacia.

— Andei marombando por aí, parando nas esquinas, tomando café nos botecos, me molhando na chuva.

— Você não respondeu, moço — disse doutor Arruda, enérgico.

Muriçoca baixou a cabeça, o queixo no peito, os punhos de novo prontos para as algemas.

— Medo de me encalacrar, doutor. O pobre sempre é suspeito de alguma coisa, inda mais quando tem um cadáver por perto (Rey, 1998, p. 6).

Boa-Vida, a vítima, não é como Ramon, mas também não é como Alfredo. É um homem querido por todos, mas não se encaixava nos padrões esperados: fugia de trabalho fixo, sobrevivia de bicos, pedia dinheiro para Elvira e Sandoval, bebia e andava em más companhias.

— Em sua companhia Alexandre [Boa-Vida] deve ter vivido melhor que naquela obra onde o encontraram morto.

Elvira, inesperadamente, achou graça.

— Vivia, sim. Aqui, quando tinha problema, resolvia vendendo por conta própria algum canário belga, cardeal, beija-flor, papagaio, qualquer coisa que tivesse penas, para tomar cerveja e jogar. E se eu o acusasse de roubo, berrava que não roubara nada: libertara os pássaros porque não suportava vê-los engaiolados. Isso, mais a cambada de amigos, uns malandrões, mais aquela sanfona, que tocava sem parar, abalou meu sistema nervoso. Um dia, farta, abri sua gaiola e ele voou (Rey, 1998, p. 29).

O destino de Boa-Vida lembra o de Fleur-de-Marie, de *Os Mistérios de Paris* (folhetim escrito por Eugene Sue e publicado entre 1842 e 1843). A moça é inocente, mas carrega a marca da prostituição, situação em que ela se encontra depois de passar por abandonos, abusos e aprisionamento, até ser salva por Rodolfe, herói da narrativa. Quando a trama revela que ela é filha de Rodolfe e, portanto, uma princesa, ela não consegue superar a vergonha de sua condição anterior e morre (Eco, 1978).

Narrativamente a coisa funciona, mas sob a óptica dos códigos morais do público, a esmola agora foi excessiva. Um passo mais é insuportável. Fleur-de-Marie não poderá também reinar feliz e contente. Desmoronariam todas as identificações possíveis com a situação-romance em seu conjunto. Portanto, Fleur-de-Marie, consumida pelo remorso, morrerá. O que é exatamente aquilo que o leitor de bem deve esperar da justiça divina e do senso das conveniências [...] Depois de ter impressionado o leitor dando-lhe o que ele não sabia, agora o tranquiliza, reforçando o que ele já sabe (Eco, 1978, p. 71).

É precisamente essa a ideia que justifica, para Sandoval, o assassinato do primo: como poderia um “boa-vida” ficar milionário e viver feliz, viajando, enquanto ele não receberia aquilo de que se entendia merecedor?

Assim como Sandoval, João Valentão e Muriçoca também são exemplos dos problemas de julgar pelas aparências, algo que Leo, Gino e Ângela fazem com frequência,

mas parecem não perceber. João, Valentão à noite e Tio Valentim, sucesso entre as crianças de dia, é agredido por uma multidão enlouquecida quando é levado para a delegacia; naquele ponto, ninguém duvida de sua culpa, pois tinha motivos e a sanfona do morto. Muriçoca é medroso e arisco, mas vive procurando emprego e tentando melhorar de vida por meio do trabalho. Sandoval, de quem o grupo só suspeita quando não há mais opções, estava de acordo com a ideia do homem de sucesso, acima de qualquer suspeita.

Assim, *Um Cadáver Ouve Rádio* expõe contradições e toca em temas sensíveis, ainda que não seja revolucionário, isto é, no fim da história, a ordem é novamente restabelecida e nada se altera para os personagens.

4.4 UM ROSTO NO COMPUTADOR

Embora Rey tenha escrito diversos outros livros para a Vaga-Lume, policiais ou não, foi apenas em 1992, com *Um Rosto no Computador*, que o trio de detetives voltou a aparecer. Na história, Leo, agora gerente dos *bellboys* do Emperor Park Hotel, está namorando Ângela, contra a vontade dos pais dela, claro, e Gino comprou um computador, em uma tentativa de integrar as novas tecnologias à narrativa.

Camélia finge ser maior de idade e entra como clandestina em um avião rumo a São Paulo, onde o Emperor Park Hotel sediará um concurso de beleza no qual Bandeira, agente de modelos que pretende explorar a beleza da moça, a inscreveu. Depois do concurso, quando seu tio se esforça por levá-la de volta para Salvador, ela tenta fugir e acaba sendo sequestrada por um hóspede do hotel, identificado apenas como Jota.

Jota se hospeda no cinco estrelas depois de convencer seus pais, ricos, a viajarem sem ele. O rapaz coleciona fotos de moças bonitas e fica obcecado pelas participantes do concurso, especialmente Camélia, que passa a adotar o pseudônimo Lia. A conversa a respeito do nome é ouvida por Jota, que então começa a enviar camélias para ela, acompanhadas de um bilhete assustador. É em razão do conteúdo do bilhete que ela procura Leo, reconhecido por sua habilidade em desvendar crimes e responsável por cuidar das participantes do concurso. Jota observa as interações entre eles e, sabendo também do relacionamento de Leo e Ângela – a quem ele reconhece, a partir de fotos publicadas em jornais nas aventuras anteriores – ele passa a se sentir ameaçado pelo rapaz, com quem compete diretamente.

Quando Camélia é sequestrada, o trio decide investigar. Assim como em *O Rapto do Garoto de Ouro*, durante o cativeiro, o leitor tem acesso ao ponto de vista da vítima: Jota deixa, além de comida, uma televisão e o filme que o inspirou a cometer o crime, *O Colecionador* (William Wyler, 1965). Entretanto, a estrutura narrativa de *Um Rosto no*

Computador tem diferenças notáveis em relação aos primeiros três livros: o leitor sabe desde o início quem é o criminoso, graças às mudanças de perspectiva que apresentam o personagem e seu comportamento incomum. Aqui, o foco está na relação entre o detetive e o criminoso.

Jota vê em Leo uma figura ameaçadora: tem ciúme da atenção que o rapaz recebe das garotas, além de ser instigado pelo conhecimento das habilidades investigativas dele. Passa, então, a desafiá-lo, provocando, usando a posição social superior para tentar atingir seu orgulho etc. A trama leva ao conflito entre eles, e Leo consegue, com a ajuda de Ângela, Gino, Guima e Víviam, amiga de Camélia, resgatar a moça.

Nos três primeiros livros de Rey para a Vaga-Lume, o criminoso estava encoberto por mistério – mesmo Jaime, cuja perspectiva foi cuidadosamente escondida para desviar as suspeitas do leitor. No quarto, entretanto, o autor tenta explorar os conflitos dessa mente; o crime não está ausente, acontece à medida que Jota toma decisões: “o criminoso projeta no ato a sua própria personalidade como se ali houvesse deixado uma assinatura” (Lins, 1953, p. 25).

A polícia, retratada ainda pelo doutor Arruda, é, ainda mais que nas outras histórias, um acessório, pois não participa nem da emboscada final, além de passar a maior parte da narrativa seguindo teorias infundadas. Camélia é, assim como Alfredo, uma vítima inocente, por isso também não corre risco real de ser morta, apesar de o sequestrador, ao contrário de Jaime, ter intenção de matá-la. Jota é, sem dúvidas, entre o Barão, Jaime e Sandoval, o vilão que melhor representa o mal, em uma antítese direta à virtude de Leo. É um “louco”, uma mente que não funciona como as demais e, portanto, também não abala de forma permanente as convicções do leitor.

Outra constante na obra de Marcos Rey, observada com clareza principalmente ao longo dos três primeiros livros analisados, é o protagonismo da cidade de São Paulo, descrita com vivacidade, enquanto os personagens percorrem suas ruas. No último, porém, as ações se concentram no ambiente fechado do hotel.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance policial surgiu na Inglaterra, no século XIX, a partir das obras de Edgar Allan Poe, em um contexto de industrialização recente que acentuou as tensões sociais em razão das péssimas condições de trabalho da classe operária, cujas estratégias de enfrentamento e revolta por vezes recorriam à ilegalidade. Os crimes eram amplamente divulgados por jornais de massa sensacionalistas, causando na classe média uma sensação de insegurança que a força policial, além de não acalmar, piorava. É a partir desse cenário e dessa desconfiança – além da exaltação positivista ao pensamento racional – que o detetive amador faz sua estreia e se torna uma figura popular.

No Brasil, o gênero encontrou maneira própria de existir, a partir do século XX, incorporando a tendência para a comédia e a irreverência características dos autores brasileiros, entre eles, Marcos Rey e Rubem Fonseca.

A partir de nomes como João Carlos Marinho, Lúcia Machado de Almeida e do próprio Marcos Rey, o gênero policial encontrou lugar também entre os jovens. Os autores encontraram formas de adaptar para esse público as possibilidades intrigantes do crime. Detetives mirins que encaram como aventuras os perigos de enfrentar assassinos e criminosos, situações relacionadas ao universo infantil ou, como no caso de Rey, a tentativa de aproximar dos jovens temas considerados adultos, como o tráfico de drogas e a diferença de classes.

Assim, observou-se que o autor utiliza como recurso, nas primeiras obras para crianças, a recorrência de personagens, criando familiaridade entre eles e os leitores, que aguardam as próximas aventuras. Os enredos são variados, passando pelo desmantelamento de uma rede de tráfico de drogas, pela resolução de sequestros e assassinatos. Leo, Ângela e Gino se expõem a situações perigosas, mas não são personagens rebeldes, pois suas famílias, apesar de preocupadas, não os impedem de praticar o heroísmo. O final é sempre positivo para o trio e, apesar de a crítica social estar presente nas histórias, as estruturas não se alteram.

As narrativas seguem as características consideradas próprias ao gênero policial, mas não são engessadas por elas: o crime pode ou não acontecer durante a história, os detetives se expõem a perigos, o leitor pode saber desde o começo quem é o criminoso e acessar sua perspectiva, mesmo quando os detetives ainda não desvendaram sua identidade. As obras analisadas, porém, demonstraram a capacidade do autor de manter a tensão e instigar, até o final, a curiosidade do leitor, seja para obter respostas, para presenciar o desenlace do conflito entre heróis e vilões ou descobrir o destino da vítima, o que explica a popularidade de Rey e do romance policial entre os jovens que têm a chance de conhecê-los.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- BERNARDO, André. Série Vaga-lume: os 50 anos da coleção que estimulou prazer da leitura em milhões de jovens. *BBC News*, Rio de Janeiro, 25 mar. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/clj7wykjykd0>. Acesso em: 25 mar. 2023.
- CHAUVIN, Jean Pierre. Como (não) ler o romance policial: o caso Agatha Christie. *Revista de Graduação USP*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 41-50, 2020.
- CONVERSAS Cruzadas #23. Vaga-lume, você vai chorar de nostalgia! Com Jiro Takahashi. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (69 min). Publicado pelo canal Donny Correia – Uma Teia de Ideias. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E2TFI9Lb0Lk>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- ECO, Umberto. *O super-homem de massa*. Tradução de: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- EZEQUIEL, José Xavier. *Policial: a grande literatura menor*. Lisboa: Oficina do Crime, 2010.
- FERREIRA, Eliane A. G. R. Cercado por todos os lados: o papel do leitor na obra *A Ilha Perdida*, de Maria José Dupré. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LEITURA E LITERATURA INFANTIL E JUVENIL, 1., 2008, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: PUCRS, 2008.
- FREITAS, Adriana Maria Almeida de. Romance policial: um fenômeno urbano. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 67-80, 2004.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. A interferência da escola e o papel do Estado. In: LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: uma nova/outra história*. Curitiba: Champagnat, 2017. p. 79-91.
- LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. Brasília, DF: Ministério da Educação e Saúde, 1953. (Os Cadernos de Cultura).
- MENDONÇA, Catia Toledo. *À sombra da Vaga-lume: análise e recepção da série Vaga-lume*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.
- REIMÃO, Sandra. Literatura policial brasileira: dificuldades e especificidades. *Miscelânea*, Assis, v. 16, p. 15-33, 2014.
- REIMÃO, Sandra. *O que é romance policial?* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- REY, Marcos. *O caso do filho do encadernador: romance da vida de um romancista*. São Paulo: Global, 2012.
- REY, Marcos. *O mistério do cinco estrelas*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1993a.

REY, Marcos. *O rapto do garoto de ouro*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1993b.

REY, Marcos. *Um cadáver ouve rádio*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1998.

REY, Marcos. *Um rosto no computador*. São Paulo: Global, 2015.

ROLIM, Rivail Carvalho. Drogas e juventude no pensamento jurídico-penal durante o regime militar. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2019, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Anpuh, 2019.

SÉRIE Vaga-lume: coleção de livros completa 50 anos e segue estimulando novos leitores. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Jornalismo TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nrzFJSXF2io&t=192s>. Acesso em: 25 mar. 2024.

SILVA, Pedro Câncio da. A moral pedagógica de *A ilha perdida*. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n. 43, ano 14, p. 98-105, 1981.

SOUZA, Rosiane Cristina de. *Entre mistérios e enigmas*: um estudo sobre o romance policial para jovens na série *Os Karas* de Pedro Bandeira. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2011.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 3. v.

TODOROV, Tzvetan. A tipologia do romance policial. In: TODOROV, Tzvetan, *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 93-104.

ZILBERMAN, Regina. Detetives mirins. In: ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. p. 110-126.