

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

ROSIANE CRISTINA DE SOUZA

**ENTRE MISTÉRIOS E ENIGMAS: UM ESTUDO SOBRE O ROMANCE
POLICIAL PARA JOVENS NA SÉRIE *OS KARAS* DE PEDRO BANDEIRA**

MARINGÁ-PARANÁ
2011

ROSIANE CRISTINA DE SOUZA

**ENTRE MISTÉRIOS E ENIGMAS: UM ESTUDO SOBRE O ROMANCE
POLICIAL PARA JOVENS NA SÉRIE *OS KARAS* DE PEDRO BANDEIRA**

Dissertação apresentada à
Universidade Estadual de Maringá,
como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em
Letras (Área de Concentração:
Estudos Literários).

Orientadora: Prof^a Dr^a Rosa Maria
Graciotto Silva

MARINGÁ-PARANÁ

2011

ROSIANE CRISTINA DE SOUZA

**ENTRE MISTÉRIOS E ENIGMAS: UM ESTUDO SOBRE O ROMANCE
POLICIAL PARA JOVENS NA SÉRIE *OS KARAS* DE PEDRO BANDEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários).

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Rosa Maria Graciotto Silva
Universidade Estadual de Maringá-UEM
- Presidente-

Prof^a. Dr^a. Clarice Zamonaro Cortez
Universidade Estadual de Maringá-UEM

Prof. Dr^a. Ana Maria Martins da Costa Santos
Universidade Estadual Júlio Mesquita Filho – Presidente prudente/SP

Dedico este trabalho

A Deus, aos meus pais Roque e Celina e aos amigos Líiam Marins, Anderson Marques,
Maick, Lilica, Babí e Nina, por todo amor e carinho

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me permitiu estar viva e que colocou em meu caminho todas as pessoas que me ajudaram, como se fossem verdadeiros mensageiros de Sua vontade em me fazer feliz...

À minha família, por ter me dado a oportunidade de conviver entre ela, levando em consideração somente os laços do coração, me amando acima de tudo e me ajudando em cada um de meus objetivos;

À querida professora Rosa Maria Graciotto Silva, por ter me passado seus conhecimentos e colaborado com meu crescimento acadêmico, além de ter sido grande amiga, nos momentos de alegria e nos momentos difíceis; por ter me elogiado quando mereci e “puxado a orelha” quando foi necessário;

À Líliam Cristina Marins, por ter sido a amiga de sempre, a irmã de sempre e por ter confiado e acreditado em mim, quando nem mesma eu poderia mais...

Aos amigos, Anderson, Lilica, Maick, Babí e Nina pelo conforto nos momentos cansativos e pela alegria que me proporcionaram nos momentos de divertimento;

À Débora Kelly Herculano Machado, minha amada psicóloga, que me deu apoio além da conta quando eu achei que nada mais tinha sentido e por me ensinar que sou humana e passível de erros...

À Andréia Regina Previati, por todo profissionalismo e carinho com que me tratou ao longo desse período junto aos membros do Mestrado;

À Fundação Araucária, pela bolsa concedida, fundamental para minha dedicação total à dissertação que tanto sonhei.

[...] eu gostaria sempre de dizer que estamos vivos e esperamos que as coisas melhorem, por mais miseráveis que elas nos possam parecer [...] mas eu sou uma pessoa que tem esperança, eu jamais me desespero ou pelo menos eu luto para não ser um desesperado, por maiores que sejam os problemas que eu possa ver na sociedade. Eu diria que a minha missão, ou função, é tentar fornecer alimento para a alma de meus leitores, apontando-lhes uma luz no fim do túnel.

Pedro Bandeira

RESUMO

ENTRE MISTÉRIOS E ENIGMAS: UM ESTUDO SOBRE O ROMANCE POLICIAL PARA JOVENS NA SÉRIE *OS KARAS* DE PEDRO BANDEIRA

Essa pesquisa tem como meta observar de que forma as cinco obras da série *Os Karas*, *A Droga da Obediência* (1984), *Pântano de Sangue* (1987), *Anjo da Morte* (1988), *A Droga do Amor* (1994) e *Droga de Americana!* (1999) de Pedro Bandeira, podem contribuir para a formação da criticidade dos leitores jovens, levando-os à reflexão a partir dos temas propostos em cada livro. São levados em consideração os esquemas textuais e as técnicas da narrativa policial juvenil que as narrativas apresentam a fim de atingir o público adolescente e conquistar sua atenção. A pesquisa se justifica pelo reduzido número de estudos sobre a narrativa policial juvenil brasileira assim como sobre o autor Pedro Bandeira. O estudo apoia-se nas teorias da Estética da Recepção e Teoria do Efeito, sendo os principais teóricos abordados, Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss. Tais autores priorizam a participação ativa do leitor durante o processo de leitura, além de analisar os efeitos que uma obra pode provocar no leitor, levando-o a ampliar seus horizontes de expectativas e estimulando a criticidade. Além dessa teoria referente ao leitor, são abordadas as teorias referentes à narrativa policial, de sua criação à sua adaptação ao público jovens brasileiro, tendo como principais teóricos Boileau e Narcejac, Medeiros e Albuquerque, Sandra Lúcia Reimão, Tzvetan Todorov e Álvaro Lins. Os estudos realizados revelam como as obras de Pedro Bandeira rompem as expectativas do leitor, de forma a conduzir a uma reflexão sobre o mundo à sua volta e aos conflitos a que está sujeito. Ao se espelhar nos jovens protagonistas da série, o leitor tem oportunidade de sentir as tensões, raciocinar sobre os fatos, analisar possibilidades e refletir sobre as questões sociais presentes nas obras, podendo assim, estabelecer vínculos entre o fictício e o real e, conseqüentemente, transpor o que vivenciou e apreendeu naquele para este.

Palavras-chave: Narrativa policial juvenil, Estética da Recepção, Pedro Bandeira, Série *Os Karas*, Leitor.

ABSTRACT

BETWEEN MISTERIES AND PUZZLES: A RESEARCH ABOUT DETECTIVE NARRATIVES FOR YOUNG READERS IN THE SERIES *OS KARAS* BY PEDRO BANDEIRA

This study aims at observing how the five books of the series *Os karas*, *A Droga da Obediência* (1984), *Pântano de Sangue* (1987), *Anjo da Morte* (1988), *A Droga do Amor* (1994) and *Droga de Americana!* (1999), by Pedro Bandeira, can contribute to the development of young reader's criticism by leading them to reflection through the themes proposed in each book. Textual schemes and techniques of juvenile detective fiction are taken into consideration in order to reach the young audience and draw their attention. The justification for this research is the reduced number of studies about Brazilian detective narratives for young readers and about the writer Pedro Bandeira. The study is based on Aesthetic Response Theory and Aesthetic of Reception, concepts popularized by Wolfgang Iser and Hans Robert Jauss. These theoreticians prioritize reader's active participation during the reading process and analyzing the effects a literary book can provoke in the reader, which can lead them to expand their horizon of expectations and develop their criticism. In addition to this, theories about detective fiction are also considered, from its creation to its adaptation for Brazilian young audience, which the main theoreticians are Boileau e Narcejac, Medeiros e Albuquerque, Sandra Lúcia Reimão, Tzvetan Todorov and Álvaro Lins. The research shows how Pedro Bandeira's books break reader's expectations and conduct to a reflection about the world and the conflicts that the reader is subjected to. When the reader sees himself reflected on the young protagonists of the series, this reader has the opportunity to feel the tensions, think about the facts, analyze possibilities and reflect about social questions presented in the stories. Thus they can establish relations between the fictional and real world and, as a result, transfer fiction to reality.

Keywords: young detective stories, Esthetic of Reception, Pedro Bandeira, series *Os Karas*, reader.

SUMÁRIO

RESUMO.....	VII
ABSTRACT.....	VIII
CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
1. AS DIFERENTES ABORDAGENS A RESPEITO DAS CONCEPÇÕES DE LITERATURA, FUNÇÕES DA LITERATURA E LEITOR.....	15
1.1 AS CONCEPÇÕES DE LITERATURA.....	15
1.1.1. A literatura com o passar dos anos.....	15
1.1.2. Funções da literatura.....	21
1.2. O LEITOR.....	24
1.2.1. As concepções de leitor.....	24
1.2.2. O leitor e o texto, um diálogo através dos esquemas textuais.....	28
2. A NARRATIVA POLICIAL PARA JOVENS.....	34
2.1. A NARRATIVA POLICIAL JUVENIL: GÊNESE, TENDÊNCIAS, PRINCIPAIS AUTORES E OBRAS.....	34
2.1.1. O Romance de enigma.....	41
2.1.2. O Romance da Série Negra.....	42
2.1.3. O Romance de suspense.....	45
2.1.4. As características gerais do romance policial.....	47
2.1.4.1. O Detetive.....	48
2.1.4.2. A Vítima.....	50
2.1.4.3. O Criminoso.....	51
2.2. A TRAJETÓRIA DO ROMANCE POLICIAL BRASILEIRO.....	53
2.2.1. Narrativa policial juvenil no Brasil.....	55

3. A NARRATIVA POLICIAL DE PEDRO BANDEIRA: OS KARAS ENTRAM EM AÇÃO	65
3.1 O AUTOR DA SÉRIE OS KARAS.....	65
3.2. APRESENTAÇÃO DAS OBRAS DA SÉRIE <i>OS KARAS</i>	67
3.3. <i>A DROGA DA OBEDIÊNCIA</i> , O PRIMEIRO LIVRO DA SÉRIE.....	69
3.3.1. Aspectos da narrativa policial na obra.....	70
3.3.2. As estruturas textuais que formam a obra.....	74
3.4. A CONTINUAÇÃO DOS KARAS: <i>PÂNTANO DE SANGUE</i>	80
3.4.1. Aspectos da narrativa policial na obra.....	81
3.4.2. As estruturas textuais que formam a obra.....	83
3.5. OS KARAS E O <i>ANJO DA MORTE</i>	87
3.5.1. Aspectos da narrativa policial na obra.....	88
3.5.2. As estruturas textuais que formam a obra.....	90
3.6. <i>A DROGA DO AMOR: A QUARTA AVENTURA DOS KARAS</i>	98
3.6.1. Aspectos da narrativa policial na obra	99
3.6.2. As estruturas textuais eu formam a obra	102
3.7. <i>DROGA DE AMERICANA!</i> : A QUINTA AVENTURA DOS KARAS.....	105
3.7.1. Aspectos da narrativa policial que forma a obra.....	105
3.7.2. As estruturas textuais eu formam a obra	109
3.8. O CONJUNTO DAS OBRAS.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	120
APÊNDICES	125
ANEXOS	130

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As histórias de mistério, suspense e que possuem um enredo ambientado em uma atmosfera de descobertas, normalmente, estão entre os gêneros mais lidos pelos adolescentes. Visto que os jovens estão em uma fase de descoberta do próprio ser, nada mais natural que se interessem, também, pelas investigações criminais que envolvem a narrativa policial. Esse gênero textual, voltado ao público adulto, teve início no século XIX, em um conturbado período de industrialização e aumento das cidades, locais onde vários crimes eram cometidos contra a sociedade. Tantos criminosos impunes causavam na população um sentimento de descrença e falta de proteção. Esse conflito inspirou Edgar Allan Poe a escrever, em 1841, narrativas onde um brilhante detetive fosse capaz de desvendar crimes aparentemente inexplicáveis, possibilitando a prisão do delinquente. A forma com que a narrativa policial chamou a atenção das pessoas no período de seu surgimento chegou até os dias atuais e alcançou o público juvenil. Para que tais leitores fossem conquistados, algumas adaptações foram necessárias, como a presença de grupos de detetives jovens que são os responsáveis pelas investigações do crime.

Vários autores brasileiros se dedicaram à escrita de narrativas policiais juvenis e fizeram uso dessas adaptações, entre eles, João Carlos Marinho, Stela Carr, Marcos Rey e Pedro Bandeira se destacam. Eles elaboraram personagens na idade de seus leitores e fizeram com que vivessem diversas aventuras perigosas. Para esse estudo temos como *corpus* os livros de Pedro Bandeira, de uma série intitulada “Os Karas”: *A Droga da Obediência* (1984), *Pântano de sangue* (1987), *O Anjo da Morte* (1988), *A Droga do Amor* (1994) e *Droga de Americana!* (1999). Durante as narrativas, um grupo de detetives jovens arrisca suas vidas a fim de salvar os amigos e o mundo, possuem grande inteligência e coragem. Cada livro da série se propõe a abordar uma temática diferente, de caráter universal, para que possa ser refletida por povos e culturas diferentes. A série foi e continua sendo grande sucesso entre o público juvenil, que aprendeu a gostar da turma de detetives e de sua coragem sem limites.

Tendo em vista tais considerações a respeito dessa série policialesca, problematizamos nosso estudo tendo em vista as seguintes inquirições: Como a série Os Karas pode colaborar para a formação da criticidade do leitor adolescente? Como o uso

dos recursos do romance policial e esquemas textuais colaboram com a mediação do leitor junto à obra? Com que finalidade os espaços vazios são trabalhados nas obras? Como esses espaços vazios, juntamente à temática do texto, podem gerar diferentes possibilidades de interpretação por parte do leitor?

Em busca de resposta as essas questões delimitamos, como principal objetivo desse estudo, averiguar como as cinco obras da série *Os Karas*, de Pedro Bandeira, podem conduzir seus leitores à uma reflexão a respeito dos temas propostos em cada narrativa e contribuir para a formação da criticidade dos jovens leitores. Esse objetivo se estende em outros, mais específicos:

- observar como o uso das técnicas do romance policial e dos esquemas textuais podem colaborar com a mediação entre a obra e o leitor;
- identificar a presença de espaços vazios nos textos e como contribuem com a formação do leitor;
- analisar como os espaços vazios e a temática proposta em cada narrativa geram diferentes possibilidades de interpretação por parte do jovem.

O objeto dessa pesquisa foi proposto em consequência da grande apreciação da autora pelo gênero narrativo policial, na qual a série *Os Karas* se caracteriza como sua preferida desde a adolescência. Ao observar como outros adolescentes também apreciam a série em questão e se sentem retratados nos seus personagens, teve surgimento a ideia de fazer esse estudo, analisando como, porque e através de quais meios o leitor é conquistado por essas obras e como o seu senso crítico pode ser elaborado através das mesmas. Além disso, outro motivo importante nessa escolha é o fato de Pedro Bandeira ser um dos autores atuais mais lidos entre o público jovem, porém, não tão estudado no meio acadêmico. Outro fator determinante foi ser a narrativa policial um gênero instigador de curiosidade e veículo que desperta o interesse pela leitura e a necessidade de se estudar de forma mais atenta a relação do texto e de seus esquemas textuais na narrativa juvenil. Assim, é extremamente relevante que o leitor tenha a possibilidade de tomar contato com essa narrativa a fim de ocupar posições em relação à obra e ao mundo onde vive, além de desenvolver sua própria postura crítica a respeito do assunto abordado na narrativa.

No que se refere à narrativa policial juvenil brasileira, encontramos alguns estudos que foram realizados em meio acadêmico. Como forma de exemplificação, temos as seguintes dissertações e tese:

ASPECTOS DA LITERATURA FICCIONAL JUVENIL BRASILEIRA, por Jerusa Guijen Garcia. Mestrado pela Universidade De São Paulo, 2002. Essa dissertação estuda a relação do jovem com a obra literária e seu autor. A pesquisa engloba uma análise a partir do *boom* de 1970 até os dias atuais e toma como exemplo literário a produção de Pedro Bandeira, observando seus aspectos narrativos e a construção de suas personagens centrais. Além disso, a pesquisa analisa como é a literatura brasileira destinada a crianças e jovens e a relação desses adolescentes com o mundo.

DE SHERLOCK HOLMES A SHAKESPEARE, UM CAMINHO A SER DESCOBERTO. PROJETO DE ENSINO DE LITERATURA: O LEITOR COMO FOCO, O PROFESSOR COMO MEDIADOR, por Daniela Bortolon, dissertação desenvolvida na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, no ano de 2006. O estudo focalizou o ensino de literatura, tendo o professor como mediador entre obra literária e leitor. São ressaltadas as diferenças entre textos que são considerados cultos, os clássicos, e aqueles que recebem a nomenclatura de cultura de massa ou *Best Sellers*. O romance policial tem sua história e características focalizadas, por ser considerado *literatura de massa*, embora seja muito lido e apreciado pelos leitores.

MISTÉRIO E SUSPENSE NA NARRATIVA POLICIAL DE MARCOS REY, desenvolvida por Gilda Maria das Graças Gomes, no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, no ano de 2007. A pesquisa contempla aspectos referentes à narrativa policial, como gênese e evolução no contexto brasileiro. São apresentados os autores de destaque nessa gênero e as peculiaridades nacionais significativas ao gênero policial. A análise tem como foco o livro de Marcos Rey: *O mistério do Cinco Estrelas*, sendo observados nessa narrativa aspectos referentes aos personagens, trama, tempo e espaço. Por fim, o foco se dirige à literatura juvenil e aos estímulos críticos que o autor de uma narrativa pode conduzir os seus leitores por meio de textos prazerosos como as narrativas policiais.

NOIR À BRASILEIRA NO CARDÁPIO DO MERCADO: as origens do gênero policial no Brasil e sua manifestação na contemporaneidade, de Aline Goldberg, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2004. Tese que teve por objetivo um estudo aprofundado a respeito do nascimento da narrativa policial no Brasil, fazendo um percurso de sua origem, desdobramentos e manifestações até a atualidade. É apresentado um breve panorama da narrativa policial brasileira, principalmente do

romance de Simenon e as possibilidades de Aluísio Azevedo ter sido o precursor desse gênero no Brasil.

No que diz respeito à metodologia utilizada nesse trabalho, que é de natureza bibliográfica, os estudos têm fundamentação teórica que abordam aspectos referentes à literatura geral, leitor e estudos da relação entre texto e leitor a partir da estética da recepção, além da teoria do efeito; sendo os principais teóricos abordados Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Também foram utilizados como referencial teórico, materiais que se referem ao estudo do gênero policial desde sua origem, até aspectos característicos e autores que se destacaram nesse tipo de escrita. Os principais teóricos que embasam essa teoria são Boileau e Narcejac, Medeiros e Albuquerque, Sandra Lúcia Reimão, Tzvetan Todorov e Álvaro Lins. Dessa forma, o trabalho se constitui em três capítulos, além das considerações iniciais e finais.

O primeiro capítulo tem como função expor as teorias referentes aos estudos do leitor, da literatura e suas funções, de forma a conceituar as diferentes concepções que surgiram ao longo do tempo, além de ressaltar o papel do leitor durante o ato da leitura de um texto literário.

O segundo capítulo aborda aspectos referentes à narrativa policial: como e quando surgiu, suas principais características, as inovações pelas quais passou e os autores que se destacaram, tanto no mundo quanto, especificamente, no Brasil e na literatura destinada aos jovens.

O terceiro capítulo traz um panorama a respeito de Pedro Bandeira e sua obra, logo após, a aplicação dos aspectos teóricos na análise do corpus de estudo. Após a análise dos cinco livros, é feito um estudo que observa as obras em conjunto, como um todo, a fim de observar a ligação entre elas, suas permanências e modificações.

As considerações finais tratam, então, dos resultados que foram obtidos por meio dessa pesquisa que pode colaborar com os estudos críticos a respeito de Pedro Bandeira e de sua literatura, mas que não são conclusivas, pois podem ser aprimoradas em outros estudos.

1. AS DIFERENTES ABORDAGENS A RESPEITO DAS CONCEPÇÕES DE LITERATURA, FUNÇÕES DA LITERATURA E LEITOR

O presente capítulo tem como função explicar como o conceito de literatura foi entendido ao longo dos anos, em diversas teorias e por diferentes críticos literários. De forma complementar a essas considerações, focaliza-se o papel ocupado pelo leitor em cada concepção.

1.1 AS CONCEPÇÕES DE LITERATURA

1.1.1. A Literatura com o passar dos anos

A literatura pode ser considerada, primeiramente, uma forma de arte que utiliza a escrita como matéria prima. De acordo com Bosi (1986), a arte representa uma atividade fundamental do ser humano desde a Pré-História. As atividades produzidas que suscitam estados psíquicos são decorrentes de um processo que leva o indivíduo a sondar seu interior de modo específico, a entrar em relação com o universo à sua volta e consigo mesmo.

Bosi (1986) acredita que a arte é construção, é um fazer, um conjunto de “... atos pelos quais se muda a forma, se *transforma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura” (BOSI, 1986, p.13). Ao observar a arte por esse ângulo, podemos entendê-la como qualquer atividade humana, desde que essa seja conduzida a um determinado fim. Ao ver a arte como um conjunto de ações que geram a mudança da forma de uma matéria natural, entendemos a arte como uma forma de construção, uma ação que gera uma produção, um movimento que “... arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos” (BOSI, 1986, p.13).

A literatura como arte traz em si essa característica de transformar em belo o que era bruto, de harmonizar o que estava no caos e, com isso, causar a comoção do leitor. Max Bense, adepto de uma tendência construtivista, afirma em *Estética* (1960, apud BOSI, 1986), que a concepção de arte como jogo e recombinação de dados perceptivos (noção estabelecida por Lévi Strauss) não são “naturais”, mas culturais, visto que a arte traz consigo a co-realidade do artista que expressa as operações ordenadas de uma sociedade e não de um único indivíduo.

Bosi (1986) comenta, também, a respeito da noção de arte como conhecimento. Segundo o teórico, uma das mais antigas teorias a respeito da noção de arte a concebe como forma de representação, *mimesis*. O termo pode aludir à simples imitações de características ou gestos humanos ou significar a *reprodução* seletiva típica das pessoas ou coisas, revelando aspectos característicos de uma vida em sociedade. Ainda a respeito dessa representação da realidade, Bosi (1986) menciona Xenofonte, historiador-filósofo e escritor de Memorabilia (III, 10), com o argumento de que o poeta estabelece uma combinação de vários aspectos da vida através da observação da realidade, isto a leva a ser representada em sua arte e, conseqüentemente, essa arte seja a transmissora de conhecimento de dada época e certo povo.

Segundo Bosi (1986), outros estudiosos também focalizaram essa relação entre arte e real. Platão (427- 347 a.C.) acreditava que arte era a sombra de um reflexo: a realidade das idéias são refletidas no cotidiano, essa reflexão exposta na arte torna-se uma sombra: “A arte está para o real, assim como o real para a ideia, que na metafísica de Platão, é a instância absoluta” (BOSI, 1986, p.29). Aristóteles (384- 322 a. C.) também revela que a arte imita a realidade, no entanto, ao representá-la, o artista o faz da forma “mais bela” através de um realismo sublimado. Assim, a realidade é, de certa forma, alterada, idealizada, sendo que a noção de *mimesis* deixa aflorar a tendência antropológica de estilização: “A *mimesis* não é uma operação ingênua, idêntica em todas as épocas e para todos os povos. Conhecer quem mimetiza, como, onde e quando, não é uma informação externa, mas inerente ao discurso sobre o realismo na arte” (BOSI, 1994, p.31). Dessa forma, a arte é um resultado claro de um esforço para transcender a realidade e suas mudanças, que se dá através da fixação de modelos.

É possível notar que, com o decorrer dos anos, várias foram as modificações no conceito de ‘literatura’, pois cada povo e cada época, inseridos em seu ponto de vista particular, tiveram diferentes visões a respeito do assunto.

Normalmente quando se fala em literatura pode vir à mente relações com obras antigas e de vocabulário difícil, ou seja, pode-se dizer que o conceito de literatura é quase algo ideológico. Voltaire (1694-1778) já tentava definir o conceito de literatura:

Literatura; essa palavra é um desses termos vagos tão freqüentes em todas as línguas [...] a literatura designa em toda a Europa um conhecimento de obras de gosto, um verniz de história, de

poesia, de eloquência, de crítica [...]. Chama-se bela literatura as obras que se interessam por objetos que possuem beleza, como a poesia, a eloquência, a história bem escrita. A simples crítica, a polimatia, as diversas interpretações dos autores, os sentimentos de alguns antigos filósofos, a cronologia não são bela literatura porque essas pesquisas são sem beleza (VOLTtaire, in AGUIAR E SILVA, 1988, p. 4-5).

Segundo Costa (2009), a Estética da Recepção teve seu início em uma aula inaugural, em 1967, na Universidade de Constança, por Hans Robert Jauss (1921 – 1997). Na palestra intitulada *O que é e com que fim se estuda a história da literatura?*, Jauss fez uma crítica na qual abordava a história da literatura, refletindo a respeito dos métodos tradicionais. Essa conferência foi publicada com o título de *A história da literatura como provocação à teoria literária*, em 1969, logo após o autor ter ampliado suas ideias.

De acordo com Jauss (1994), a história da literatura não tem sido discutida com o devido merecimento. Os últimos cento e cinquenta anos não têm sido evolutivos, mas decadentes. Jauss (1994) acredita que a história da literatura esquiva-se da enumeração cronológica dos fatos e ordena seu material de acordo com tendências gerais, gêneros e outras categorias. Só então, aborda obras individuais consideradas relevantes para o estudo de tal período, aglutinando-se à biografia sintetizada dos respectivos autores. Assim, muitos autores considerados “pequenos” ou menos importantes são simplesmente deixados de lado, como se não tivessem contribuído para o desencadeamento dos fatos e escritos literários. Essa modalidade de história da literatura corresponde ao cânone de autores da Antiguidade Clássica. Na realidade aquilo que existe a respeito da história da literatura mal chega a ser uma pequena parte daquilo que realmente foi a história da literatura.

Gervinus (1805 – 1871), historiador e político alemão, escritor de *Fundamentos da teoria da história* (1837), acresce, por sua vez, que o historiador “... pode somente pretender apresentar séries acabadas de acontecimentos, uma vez que, desconhecendo as cenas finais, não lhe é possível julgar” (apud JAUSS, 1994, p.11). Jauss (1994) observa que as histórias nacionais só podiam ser consideradas acabadas quando os acontecimentos culminavam politicamente na concretização da unificação nacional ou, literariamente, encontravam-se no auge do modelo clássico nacional. Já que a história deveria ser contada sem subjetividades, o positivismo veio à tona com toda sua força ao

tomar emprestados os métodos das ciências exatas para a confecção de uma historiografia literária:

Da orientação definida pela escola positivista e pela idealista destacaram-se a sociologia da literatura e o método imanentista, aprofundando ainda mais o abismo entre poesia e história. Tal se revela com a máxima nitidez nas teorias literárias antagônicas da escola marxista e da formalista, escolas estas que constituirão o ponto central de meu panorama crítico da pré-história da ciência literária atual (JAUSS, 1994, p. 14).

No que se refere às duas escolas (marxista e formalista), Jauss (1994) nos descreve as diferenças com que ambas lidavam com aspectos literários: as duas escolas renunciavam o empirismo contido no positivismo, ambas tiveram o intento de resolver problemas relacionados à compreensão das obras literárias em sua sucessão histórica e, tanto uma quanto a outra, também estabeleciam uma nova relação entre contemplação histórica e contemplação estética. A teoria literária marxista tinha por tarefa relacionar a literatura com a sua realidade social em uma espécie de espelhamento. A teoria marxista tentou definir a literatura como um elemento constitutivo da sociedade:

Se a determinação social do homem é sua natureza, então há de resultar também dos atos passados de autotestemunho literário um quadro completo das contradições que a humanidade viveu ao longo da história. [...] A poesia move-se em direção a um ouvir. É por essa razão que nela se gesta a sociedade à qual ela se dirige: o estilo é sua lei – e, pelo conhecimento do estilo, pode-se decifrar também o destinatário da poesia (JAUSS, 1994, p.15).

Em contrapartida, conforme Jauss (1994), a teoria literária formalista desvinculou a obra literária de todas as condições históricas que a circundavam, pois todos os procedimentos artísticos empregados na realização de uma obra literária passaram a ser termos condicionantes para a definição de uma teoria literária. A arte deixou de ser formada somente pelo “belo”, passando a ser destacado o seu procedimento de escrita, tendo como marco distintivo a perceptibilidade da forma. O

conhecimento histórico evidenciado pela teoria marxista é deixado de lado, sendo o foco uma crítica baseada em um método racional. No entanto, com o passar do tempo, a historicidade reapareceu e a teoria formalista teve que reavaliar seus conceitos, tendo em vista a importância da diacronia para o estudo da literatura, já que se percebeu que a sincronia não determina todo o literário na literatura. Observou-se que era necessário levar em consideração a relação que uma obra tinha com as outras já existentes. Dessa forma a escola formalista teve que voltar seu caminho rumo à história. A teoria formalista passou a ter como um de seus princípios a *evolução literária*, que era vista e analisada como “... um processo que encerra rupturas, revoltas de novas escolas e conflitos de gêneros concorrentes” (JAUSS, 1994, p.19).

Jauss (1994) recupera o pensamento crítico de Chklovski e Tynianov: uma forma literária é canonizada e conquista seu lugar deixando as formas antigas em esquecimento, adquire dimensão e fenômeno de massa, para logo após ser substituída por uma nova forma literária. Foi através desse pensamento que a escola formalista compreendeu a história da literatura por meio da canonização e posterior decadência de gêneros.

De acordo com Jauss (1994), as duas escolas literárias, marxista e formalista, encerravam o fato literário em um círculo fechado quanto à sua função social, que era a dimensão da recepção e do efeito. O leitor, o ouvinte e o espectador tinham um papel limitado. O autor era focalizado, era necessário conhecer-lhe a posição social ou a sociedade em que vivia, mas o leitor não recebia atenção nos estudos literários, ele era apenas o sujeito da percepção. Contudo era necessário observar que os textos não eram escritos somente para os estudiosos e, sim, para um público que iria desfrutar de uma leitura sem intenção de estudá-la teoricamente.

É necessário ressaltar que a relação entre a literatura e o leitor possui implicações estéticas e históricas. *Estética* pelo fato de que a recepção de uma obra pelo leitor encerra certa avaliação estética, em função da comparação com outras obras já lidas por esse leitor, e *histórica* porque a cada geração de leitores de uma obra, a leitura tende a enriquecer, assim a obra ganha significado histórico com o passar das gerações. Visto que a obra literária não existe por si só e oferece a cada leitor de cada época uma perspectiva diferente de um mesmo aspecto, fez-se necessário uma renovação da história da literatura em que o leitor fosse focalizado e levado em consideração naquele meio onde se encontrava ao descaso.

Segundo Jauss (1994), a relação entre a literatura e o leitor atualiza-se tanto na esfera estética quanto na reflexão moral, uma vez que uma obra é lida e julgada em contraste com as anteriores e com as experiências vividas pelo leitor em seu cotidiano, é assim que uma obra adentra o horizonte de um efeito histórico. Nesse sentido, uma obra deve buscar contribuir com a vida social, não somente ser uma arte de representação. Devem ser focalizados os momentos da história em que há a provocação de tabus morais e dominantes ou ser oferecido ao leitor a oportunidade de encontrar novas soluções para a moralidade cotidiana da vida, podendo então, abrir um novo campo de pesquisa e possibilitar a descoberta de novos horizontes.

Eagleton (1997) discute a respeito dessas definições de literatura e propõe uma visão mais aberta a respeito, tendo a literatura como algo mutável, que vai variar de acordo com o leitor, a época e o contexto; dessa forma qualquer texto pode ser literário e essa escolha não vai depender da indústria cultural e de seus critérios de avaliação que se baseiam no sucesso de venda e visam manipular o leitor e levá-lo a consumir aquilo que é de seu interesse, usando de técnicas indutivas. Compagnon (2001) afirma que, desde a Antiguidade até a primeira metade do século XVIII, a literatura tinha por definição ser a imitação de ações humanas através da linguagem. Somente a partir da segunda metade do século XVIII é que o belo foi acentuado. Para compreender a literatura, deve-se ter em mente que os textos literários são parecidos com a realidade, mas não a reproduzem, somente a interpretam de acordo com um determinado ponto de vista. Iser (1999, p.8) declara que o texto literário “... difere de outras formas de escrita, porque não escreve sobre objetos reais nem os constitui”.

Pode-se notar o quão difícil é definir a literatura, termo complexo que envolve questões ideológicas, políticas e históricas, entre outras. Compagnon (2001) menciona que o substantivo “literatura” não tem tradução em diversas línguas, fato que comprova a complexidade do termo. De acordo com o autor, o termo tem seu sentido amplo e restrito: o primeiro se refere a todos os livros presentes em uma biblioteca, enquanto o segundo é variável, dependendo da cultura e da época em questão. Assim, é necessário ser cauteloso ao nomear um texto como “literário”, pois isso denomina outro texto como não-literário. Na opinião de Compagnon, é justamente nesse ponto que o leitor torna-se importante, já que, para esse espectador, literatura é o que ele lê, independentemente do gênero textual. Entretanto, faz-se importante salientar que, como instituição, a literatura é aquilo que os professores, a indústria cultural, a academia e

todas as demais autoridades no assunto afirmam que é; fato que acaba por diminuir a importância da literatura, tornando-a meramente uma questão de ordem política e hierárquica.

1.1.2. Funções da Literatura

Já foi visto que a literatura, como uma forma de expressão artística, carrega consigo a função de transformar o bruto em algo belo e de levar harmonia onde antes era caos, mas, no que se refere às funções específicas da literatura, Zilberman (1990) afirma que na Grécia, por volta do século V a.C., a literatura se chamava *poesia* e existia como forma de divertimento da nobreza. A poesia era declamada por profissionais e dirigida à uma aristocracia que, cansada de guerrear, preferia a paz. Foi nesse período que surgiram as obras *Ilíada* e *Odisséia*, de Homero (séc. VIII a. C.). Esses dois poemas épicos representavam muito aos gregos pois contavam a origem da nação helênica, a explicação das diferenças entre homens e deuses; era a principal justificativa para as normas de comportamento estabelecidas.

Esse caráter educativo da literatura é, de acordo com Zilberman (1990), a prova da necessidade da organização de concursos para declamação de epopéias, organizadas por Psístrato, que foi um modernizador da sociedade ateniense durante o século VI a. C.. Esses concursos eram o verdadeiro reconhecimento de que as epopéias ofereciam ao povo os seus padrões de identificação para uma convivência em sociedade.

Zilberman (1990) acredita que, possivelmente, o caráter educativo da literatura não tenha se manifestado somente nesse ponto histórico, visto que os mitos se antecipam aos paradigmas. Passaram-se vários séculos até que a literatura adquirisse o nome que a identifica atualmente. Até meados do século XVIII, a literatura foi vista como educativa, visto que transmitia os padrões de relacionamentos e as qualidades físicas e morais que o indivíduo deveria ter. Somente durante a Renascença é que a relação entre poesia e ouvinte perdeu o caráter social e passou ao particular e íntimo, o que levou ao enfraquecimento da influência do Estado sobre os indivíduos.

Zilberman (1990) declara que, indo além dessas funções, deve ser levado em consideração o efeito que a literatura causa no leitor, pois aciona sua fantasia, suscita um posicionamento intelectual e leva o leitor a refletir sobre sua rotina, incorporar

novas experiências e expandir seus conhecimentos. Todas essas visões diferentes podem ser inseridas em três grandes divisões que ressaltam as funções da literatura. Anterior aos teóricos já mencionados, Candido (1973) faz uma divisão da literatura que se baseia em uma visão social e resalta as funções que ela pode exercer como: *função total, social e ideológica*.

A *função total* diz respeito à intemporalidade e universalidade, que além de caracterizar a literatura, permitem que ela tenha sentido em épocas e lugares diferentes. Essa função deriva de uma elaboração de um sistema simbólico que irá transmitir certa visão de mundo através de instrumentos adequados. Além disso, exprime as representações de indivíduos e de sociedades, não em sua forma imediata, mas a longo prazo, ficando embutidos no patrimônio do grupo. Como exemplo, Candido (1973) cita a obra *Odisséia*, pois seu aspecto central tende a ferir tanto a sensibilidade quanto a inteligência dos seres humanos. Toda a experiência e a beleza que a obra deixou foram fixadas no patrimônio cultural e filosófico da humanidade, o que a leva a se desprender da função social que representava ao povo helênico. E essa é a característica que classifica as grandes obras: sua grandeza está em sua intemporalidade e universalidade, está na função total capaz de exercer, aquela que leva uma obra a sair da exclusividade de sua cultura e abranger todos os seres, saindo de um tempo e lugar local e ganhando o mundo. Candido (1973) afirma, também, que essa função é menos acentuada na literatura oral, visto que esta se limita a um grupo local na qual foi produzida, contudo, a partir do momento em que houver a possibilidade de diálogos entre os diferentes grupos, haverá a possibilidade desse caráter universal se desenvolver e se firmar, como é o caso da literatura erudita, que expressa experiências particulares de um grupo, mas encarna temas universais e atemporais. Isso explica o sentimento emotivo que um leitor sente ao ler as canções e lendas primitivas, porque elas conseguiram sair de seus contextos e atingir aqueles que estão fora.

Candido (1973) afirma que a *função social* desempenha um papel no estabelecimento de relações sociais e materiais e na mudança ou reavaliação de certa ordem na sociedade. Mais uma vez, tomando *Odisséia* como exemplo, é possível perceber que seus episódios, cantados durante festas gregas, serviam como reforço para os valores sociais, marcando as etiquetas e os deveres das classes helênicas, de forma a ampliar a solidariedade entre o povo e transmitir a cultura a outras gerações. A função social, dessa forma, independe da vontade ou da consciência dos autores e leitores de

obras literárias, mesmo que os artistas e público estabeleçam desígnios conscientes e formulam camadas significativas na obra.

Jauss (1994) acredita que a função social só pode se manifestar quando há uma experiência literária do leitor e esse consegue adentrar o horizonte de expectativas de sua vida prática e pré-formar seu entendimento de mundo, retroagindo sobre seu comportamento diante do grupo social. O autor também deixa claro que as relações entre literatura e sociedade são demonstradas pela sociologia tradicional da literatura que a entende como uma representação de uma realidade pré-determinada; relata, ainda, quais são as contribuições da literatura para a sociedade: a provocação e a quebra de tabus morais dominantes em cada época, discussões e estímulos ao encontro de novas soluções para aspectos da vida cotidiana e psique humana. Por isso o teórico acredita que é importante estudar a história da literatura, não como forma de descrever processos gerais, mas a ressaltar como a literatura contribuiu, assim como as outras artes e forças sociais, para o desenvolvimento humano, a citar a emancipação de laços naturais, religiosos e sociais relacionados ao homem.

A noção de literatura como forma de manifestação artística está inserida na segunda função, que leva em consideração que não é possível uma sociedade viver sem manifestações artísticas, já que estas funcionam como uma maneira de o indivíduo se expressar e agir no mundo, estabelecendo relações coletivas e individuais. Também são formas de comunicação e interação social, que estimulam o diálogo e promovem trocas de experiência. Esse aspecto social da literatura também é destacado por Colomer (2001), a qual afirma que a literatura é uma verdadeira representação cultural que expressa as experiências do mundo. Observa-se esse fato por meio das teorias de inevitabilidade da literatura no que diz respeito à construção social do indivíduo e da coletividade, que ressalta o quanto o texto literário é importante devido à sua capacidade peculiar de expressar a atividade humana. Além de viabilizar os instrumentos necessários à sua compreensão, também configura um espaço propício para a formação de construções de valores. Assim, a literatura tem tido o papel de formar o leitor, propiciando a todos os indivíduos, e não somente a uma classe alta, a possibilidade de promover diálogos para o enriquecimento crítico.

Já a *função ideológica*, segundo Candido (1973), refere-se a um sistema de idéias bem definido. Normalmente o autor de uma obra tem suas intenções ao escrever determinado texto, mas nem sempre o leitor recebe esse texto da forma que o autor

idealizou. Como exemplo, Candido cita *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e propõe que imaginemos o autor dessa obra dizendo que a escreveu com o intuito de mostrar como a vida engana o ser humano ou como as virtudes são realmente uma questão de aparência ou ponto de vista. Isso não significa que o leitor pode não ter depreendido essa concepção, pode ter detido sua atenção ao aspecto amoroso, por exemplo. Essa função é importante para o destino da obra e sua apreciação crítica. Geralmente essa função é mais clara quando a obra tende a alcançar críticas religiosas, políticas ou filosóficas.

Candido (1973) aconselha que seja feita uma aglutinação das três funções, de modo a compreender uma obra de forma equilibrada, sem preconceitos com relação aos povos (civilizados ou iletrados) e levar em consideração o momento e o local de sua produção, assim como a cultura e as crenças de cada grupo social, expandindo, dessa forma, os horizontes em contínuos processos de aprendizagem.

Portanto, é importante que as concepções da “literatura” não sejam definitivamente ratificadas; pois são de interesse social e cultural e precisam se abrir a discussões e novas perspectivas, ampliando sempre o espaço para novas idéias que podem sempre aprimorar a sociedade através do pensamento humano. Importante, também, é estudar aquele que dá vida à literatura: o leitor, tema do próximo tópico.

1.2. O LEITOR

1.2.1. As concepções de Leitor

Ao se ater aos diferentes significados de *leitor*, é importante observar que a palavra possui, em si, diferentes conceitos, conceitos amplos e conceitos que se atêm mais a um estudo científico. A palavra pode ser encontrada em uma ampla classificação, em dicionários destinados a um público geral, que, ao consultá-lo, não procura conceitualizações teóricas, mas uma abordagem geral do termo. Para “leitor”, no sentido de leitor de texto literário, foi encontrado a seguinte definição em um dicionário de grande circulação no Brasil: “ 1. Que lê; ledor, legente 2. Aquele que lê, ledor” (FERREIRA, 1999, p.1198). É possível observar que o significado expõe o termo em sua forma mais simples, sem entrar em detalhes abstratos ou diferenciar os conceitos

segundo o ponto de vista de teóricos no assunto, que seria, verdadeiramente, um tema amplo e difícil de ser elucidado e, conseqüentemente, merecedor de um meio mais propício para a elaboração de uma discussão a respeito do assunto que tende a ser longo. De acordo com Candido (1973), essas noções básicas de *leitor* que foram passando por “diversas formas de leitura” são determinadas por fatores ligados ao tempo, diferentes culturas, manifestações artísticas de cada povo e com pontos de vista individuais, condicionados pela ideologia social e ideológica do indivíduo. Essas concepções atravessaram o tempo e influenciaram de modo significativo o ensino da literatura ao longo dos anos.

De acordo com Eco (1994), o leitor pode ser classificado como leitor-modelo, e não se encontra dentro do texto, ele entra no texto e procura entender as estruturas textuais propostas. O leitor-modelo é “... uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p.15). Assim, esse leitor diferencia-se do leitor empírico (“real”, aquele que coloca suas sensibilidades e desejos na obra), que pode ler um texto de formas variadas e normalmente utiliza o texto como um espelho de seus próprios sentimentos. O que se deve ter como certo é que o leitor-modelo está presente em toda narrativa e é alguém que está disposto a “jogar o jogo” que essa lhe propõe. Normalmente, o autor coloca, em sua escrita, sinais específicos que irão orientar seu leitor-modelo criando uma espécie de guia que levará o leitor-modelo a se constituir.

A respeito do leitor-modelo, Eco (1994, p.22) afirma que este é construído por “[...] um conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais”. O autor acredita que o leitor-modelo colabora com o texto além de interagir, e mais: muitas vezes esse leitor nasce com o texto, sustentando sua estratégia de interpretação. O leitor-modelo deve ser competente para interagir e construir o texto, e esse último é quem lhe dá liberdade para ser construído. Deve-se ressaltar que os leitores-modelo estão presentes em textos abertos a diversos pontos de vista e também naqueles que prevêm seu leitor como muito obediente. O leitor-modelo, dessa forma, está fadado a ter liberdade construtiva até onde o texto lhe permitir, visto que é esse que apresentará as estratégias que definirão aquele.

A respeito da importância do leitor, durante o ato de leitura, Iser (1999) afirma que ele (leitor) não é o único ser a dar significado ao texto, não se deve esquecer de que

há, sim, a subjetividade, no entanto a leitura vai além de um ato inteiramente subjetivo. Um texto tem sua identidade própria e não deve cair na simples percepção subjetiva, deve representar algo e esse significado existe independentemente de possíveis reações singulares que possam ser despertadas em diferentes indivíduos. É esse significado aglutinado à subjetividade de cada leitor (e suas convicções) que irá gerar reflexões diferentes em diferentes épocas e em diferentes sociedades. Compagnon (2001) ressalta que a liberdade dada ao leitor está nos pontos onde o autor determinou, e aquele é, na verdade, um espírito aberto, liberal e generoso, que está disposto a fazer o “jogo” proposto no texto. Concepções como essa se assemelham à teoria do leitor-modelo, de Umberto Eco (tal denominação corresponde ao *leitor implícito* denominado por Wolfgang Iser). Assim, o leitor só existe através do ato da leitura e todo texto precisa de um leitor para dialogar. Diz-se “dialogar”, pois texto e leitor se complementam: “... todo texto literário convida o leitor a alguma forma de participação” (ISER, 1999, p.12).

No que se refere ao leitor e suas diferentes concepções, Compagnon (2001) acredita que este esteve “fora de cena” durante muito tempo, já que não era considerado uma parte significativa no processo de compreensão do texto. Muitas foram as negações ao leitor, até que Proust (apud COMPAGNON, 2001) passou a argumentar a favor desse, observando-o como um agente livre e independente, tentando compreender mais a si mesmo através da leitura do que ao próprio texto literário:

Lanson, apesar de sua teimosia positivista, ficara abalado com os argumentos de Proust a favor da leitura, que ele resumia nestes termos: “Não se atingiria nunca o livro, mas sempre um espírito reagindo [ao] livro e misturando-se a ele, o nosso, ou o de um leitor”. [...] Proust sustentara esse ponto de vista herético em 1907, nas “Jornadas de Leitura” (prefácio à sua tradução de *Sésame et lês Lys* [Sésame e os Lírios], de Ruskin, duas conferências sobre a leitura, na tradição vitoriana da religião do livro), em seguida em *O Tempo Descoberto*. Aquilo de que nos lembramos, aquilo que marcou nossas leituras da infância, dizia Proust, afastando-se do moralismo ruskiano, não é o próprio livro, mas o cenário no qual nós o lemos, as impressões que acompanham nossa leitura. A leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação [...] o leitor aplica o que lê à sua própria situação, por exemplo, a seus amores (COMPAGNON, 2001, p.143).

A *hermenêutica fenomenológica* e a *estética da recepção* são vertentes que também passaram a privilegiar o leitor dentro do processo de leitura, cada qual a seu modo. No que se refere ao pensamento fenomenológico, Compagnon (2001) acredita que essa teoria vê todas as realidades em sua volta como *puros fenômenos*, assim esse pensamento propõe estudar a realidade como elas são vistas e se apresentam em nossa mente, por isso sua relação com a Estética da Recepção, que focaliza o modo como o leitor recebe o texto que está sendo lido. A Estética da Recepção faz com que seja refletido como o leitor faz para ler determinado texto e quais processos são desencadeados durante a leitura. O leitor é considerado uma peça fundamental para se entender esses processos, visto que um texto e sua linguagem não dizem tudo, são realmente incapazes de transmitir todas as intenções do falante; e o autor deixou de ser aquele que é o dono do sentido do saber, embora seja ele quem articula a linguagem e os sentimentos no texto, ele não pode controlar o sentido que seu texto pode suscitar ou os sentimentos que seu leitor irá sentir durante a leitura. Assim, o leitor passa a ser uma instância responsável por dar atributos àquilo que lê. A estética da recepção focaliza, então, o leitor como ser determinante de uma obra literária. Desse modo o caráter artístico de uma obra é determinado a partir do efeito que esta produz no suposto público, atendendo, superando, decepcionando ou contrariando suas expectativas:

A distância entre o horizonte da expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária (JAUSS, 1994, p.31).

De acordo com Compagnon (2001), o Historicismo, Formalismo e *New Criticism* baniram o leitor, pois acreditavam que a leitura deveria ser fechada, objetiva e descritiva, já que a obra seria por si só auto-suficiente. Quando deram um lugar ao leitor, esse era abstrato ou perfeito e deveria se conformar com o que o texto esperasse dele. De acordo com o autor, um *arquileitor* (onisciente, sem identificação com o leitor real e com interpretação limitada), deveria se curvar às expectativas do texto. E com essa perspectiva, o leitor foi ignorado até meados do século XX, quando vários estudiosos passaram a lhe render atenções. Como Proust, por exemplo, ao dizer (em 1907, nas “Jornadas de Leitura”, em um prefácio à sua tradução de *Sésame et les Lys*, de

Ruskin) que o leitor aplica o que lê à sua própria situação, sendo a obra, um instrumento que permite ao seu leitor fazer uma leitura de si mesmo. E esse não poderia compreender um livro desde que não compreendesse a si mesmo. Leitura e escrita passaram a ser duas consciências que se comunicam: essa é uma leitura interior do autor e aquela uma nova tradução no livro interior do leitor. A Fenomenologia, Estética da Recepção e a Teoria do Efeito da Leitura foram movimentos de valorização do leitor e da leitura. Através desses, o leitor obteve a liberdade pelo texto, que, ao instruir, deixa o leitor construir. Por meio dessa visão, a obra literária passou a ser considerada constituinte de dois pólos: o *artístico*, texto criado pelo autor, e o *estético*, a realização da obra pelo leitor, que dá sentido ao texto. Ao leitor, passou-se, então, a dar nomenclaturas de acordo com suas funções dentro da interação leitor – texto. Iser (1996) comenta sobre o *leitor implícito*, um leitor com espírito aberto, liberal, generoso e disposto a fazer o jogo do texto. Esse leitor é uma verdadeira estrutura textual e não um leitor real. Dessa forma, Iser refere-se ao repertório do leitor, sua competência em determinado momento de leitura de uma obra. A esse leitor, Umberto Eco (1994), em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, dá o nome de *Leitor-modelo*.

1.2.2. O leitor e o texto, um diálogo através dos esquemas textuais

Iser (1996) afirma em *O ato da Leitura*: volume I que as estratégias textuais são as estruturas responsáveis pela projeção das condições de experiência do leitor por intermédio de um texto e o diálogo entre ambos. Essas estruturas recebem esse nome “estratégias” porque somente elas são as responsáveis por evidenciar os objetivos operacionais de um texto. Essas estratégias oferecem ao leitor possibilidades específicas de combinações entre diferentes elementos expostos no texto. Pode-se descobri-las pelas técnicas empregadas no texto, mas não devem ser resumidas a simples procedimentos de representação, pois necessitam do texto e do leitor em conjunto e nem sempre estão explícitas nas estruturas textuais.

Segundo Iser (1999), *o repertório* do texto é um esquema textual que possui duas funções: a primeira é incorporar uma realidade não textual ao texto (o conhecimento de mundo do leitor, aquilo que está consolidado) e a segunda é oferecer ao leitor determinados conhecimentos que ganharão o caráter de informação. Pode-se

dizer que um texto ficcional existe a partir de repertório de valores e disposições de seus leitores.

Para Iser (1996), o discurso de um texto irá se relacionar com o seu leitor e permitir-lhe pensar sobre seus significados baseados em um *feedback* constante de informações sobre o efeito que é produzido. Isso significa que, ao ler um texto, o leitor traz em cena todo seu conhecimento de mundo para compartilhar com a narrativa, dialogando com esta e completando-lhe os sentidos.

Os *espaços vazios*, brechas que o autor dá ao leitor para completar e “escrever” o texto juntamente com ele, são esquemas textuais que induzem o leitor a rever seu repertório a fim de conseguir manter o diálogo com o texto e entender suas inferências. “Assim a relação entre texto e leitor se estabiliza através do *feedback* constante no processo da leitura pela qual se ajustam as imprevisibilidades do texto” (ISER, 1996, p.125). Entende-se, então, que o valor estético de uma obra prioriza o papel do leitor, visto que são os efeitos produzidos por uma energia estruturante. No caso dos espaços vazios, por exemplo, são estruturas que contêm certo potencial de significado que não está explícito, precisando ser elaborado e atualizado.

Pode-se dizer que os elementos que compõem o repertório assumem diferentes formas no texto, os quais podem estar como pano de fundo e que sustentam uma informação nova, ou como a própria informação nova apresentada no texto. O novo não pode ficar separado do repertório já internalizado anteriormente, pois, ao ler um texto, o leitor sempre elabora seu diálogo tendo como referência aquilo que já conhece: “O novo que é necessário na arte não pode ser separado do velho” (MALECKI, Herbert. 1969, apud ISER, 1996, p.131). Durante o decorrer de uma narrativa, o próprio texto traz consigo uma seleção de possibilidades e “exige” certos conhecimentos de repertório, dialogando com o leitor e seu conhecimento de mundo. O valor do repertório se funda nessas decisões seletivas elaboradas durante a leitura, que são ou não, postas como pano de fundo para que seja possível a provocação de possibilidades antes negadas por um sistema.

Iser (1996) ressalta que o repertório é um elemento fundamental para que exista algo em comum entre o texto e o leitor, podendo, assim, haver a interação necessária. No entanto, se o texto se concentrar somente na repetição de algo familiar ao leitor, passa a ser desinteressante. O texto deve articular o já conhecido com o novo, a fim de passar conhecimento e criticidade ao leitor. Essa é a característica fundamental que liga

a estreita “ponte” que pode tornar um texto uma obra de arte ou uma leitura de entretenimento instantâneo.

Portanto, quando o leitor participa de um texto e estabelece relações dialógicas com o mesmo, está disposto a acolher o repertório e os elementos textuais ressaltados ou refutados por esse. Essa participação do leitor para com o texto vale tanto para o leitor contemporâneo, quanto para o leitor de épocas posteriores. Dessa forma a distância existente entre a época de escrita de um texto e a época em que o leitor o lê não faz com que o texto perca seu caráter inovador, podendo assumir formas diferentes para leitores diferentes:

Se o texto se origina do mundo do leitor, ele separa as normas que são transcodificadas no repertório de seu contexto de suas funções socioculturais e evidencia assim o limite de seus efeitos. Mas se as normas do repertório se tornaram históricas para o leitor, porque não mais participa do horizonte de valores que originou o repertório, as normas transcodificadas se lhe apresentam como referências ao horizonte original. Desse modo, a situação histórica, à qual o texto tinha reagido, é recuperada (ISER, 1996, p.145-146).

O repertório é capaz de incorporar o passado, trazer à tona tradições inteiras. Tal conhecimento possibilita que o leitor transcenda sua posição no mundo. Dessa forma o texto ficcional não é o reflexo de uma realidade, mas o seu complemento, a sua constituição e permite que seus leitores transcendam sua posição no mundo (Iser, 1996).

De acordo com Iser (1999), o *ponto de vista em movimento* pode ser designado como a presença do leitor no texto, que se define como a estrutura pela qual o texto se constrói e se desenvolve através dos horizontes inseridos na memória e expectativa. O movimento presente no ato da leitura promove constantes modificações na memória do leitor, assim como o aumento na expectativa no que se refere à sua complexidade. Dessa forma, o ponto de vista do leitor vai sofrendo constantes modificações por meio do movimento interativo produzido na leitura, em um constante desenrolar do texto em estruturas interativas, nas quais resulta a atividade de agrupamento em que a apreensão do texto será fundamentada. Gombrich (1962, apud ISER, 1999) afirma que tal processo ocorre primeiro no texto lido e logo após é transferido para a interpretação através de imagens, visto que todo texto escrito produz uma imagem mental em seu leitor.

O ponto de vista se movimentava com a ajuda de outros processos que se delineiam durante o ato de leitura, como as *sínteses*, o *hiato*, a *gestalt*, e os *desvios*.

As *sínteses*, segundo Iser (1999), são estruturas responsáveis pela condução do leitor no texto, são espécies de blocos constituídos de sentido que traduzem o texto para a consciência do leitor e assim o todo textual vai se constituindo como correlato da consciência mediante a sucessão de várias sínteses uma após a outra. É interessante ressaltar que as sínteses não se realizam após determinados momentos da leitura, mas continua a ser constituída a cada fase, conforme se move o ponto de vista do leitor. Com essa forma de construção, as sínteses podem ser classificadas como agrupamentos de sentidos que se interagem no texto, sendo um agrupamento referente ao outro. Essa continuidade de sentido proporcionada pela equivalência das sínteses dá origem ao ponto de vista em movimento. As sínteses são formuladas através de estruturas de protenção e retenção: durante a leitura de um texto, a expectativa e a memória do leitor se projetam uma sobre a outra e interagem com a estruturação do texto em um diálogo contínuo. São as sínteses as responsáveis por esse diálogo e que oferecem as relações entre os signos. Apesar de as sínteses serem projeções que emanam do leitor, o diálogo e a interação entre texto e leitor só são possíveis porque tais sínteses são dirigidas pelos signos projetados pelo texto. No entanto é difícil saber qual a linha divisória entre projeções e contribuições do leitor e as proporcionadas pelo texto.

O *hiato*, segundo Iser (1999), funciona como uma quebra da continuação do fluxo de uma leitura, no qual a frase seguinte não possui ligação com a anterior. Essa ligação é procurada pelo leitor que está predisposto a encontrar a continuação de uma frase na outra, conectando o processo de leitura sem que sejam necessários maiores esforços. Todavia, quando o leitor não consegue encontrar uma ligação perceptível que una duas frases, seu pensamento é detido e a surpresa ou indignação do leitor é o efeito catártico produzido pelo hiato, essa quebra no fluxo da leitura.

Iser (1999) acredita que o hiato funciona como um potencializador da leitura, que a riqueza do texto é constituída através dessas surpresas e quebras que conduzem o leitor a um pensamento mais profundo a respeito do tema. O hiato torna-se, então, fundamental para que seja possível a alternância das perspectivas do texto, pois, com sua presença, o leitor combina tais perspectivas e estabelece a sua própria, em uma continuidade do diálogo entre o texto e o leitor, sendo que a própria estrutura se torna uma condição para que o texto se transfira à consciência do leitor.

A *gestalt*, segundo Iser (1999), pode ser definida como uma junção de perspectivas: a do texto e do leitor. Esse processo demonstra que uma *gestalt* não está somente nas linhas do texto, mas necessita do leitor para existir, pois o texto contém sua perspectiva nas estruturas e o leitor dialoga com essas perspectivas textuais em conjunto com as suas próprias. A *gestalt* é um noema perceptivo – o qual, segundo Vorcaro e Magalhães (2002), é um signo lingüístico envolvendo todos os seus conceitos referenciais que lhe são englobados em uma só unidade, processada e realizada pelo leitor - que é criado por atos de apreensão do leitor, que ao identificar a relação de signos textuais, concretiza o sentido e a coerência. Só a partir desse momento é que o texto passa a existir em sua consciência. O agrupamento de sentidos, construído pelas *gestalts*, formam a fábula do texto e o agrupamento do texto com o leitor dá origem à trama textual; a *gestalt*, então, gera certa tensão no desvendar da trama, visto que gera um leque de possibilidades a serem elaboradas durante a leitura. Essas possibilidades são abertas ao leitor, que escolhe uma delas e deixa as demais em segundo plano, no entanto a última pode vir à tona a qualquer momento e ficar em primeiro plano (conceitos de tema e horizonte). Quando o leitor reage a essa *gestalt*, que ele mesmo produziu, o texto ganha o caráter de *evento*, que é quando podemos experimentar um texto como real e, dessa forma, fazer com que ele exista. Essa existência a que o texto está condenado só é possível devido à *ilusão* que ocorre durante o processo de *gestalt*, essa ilusão faz com que, ao ler a ficção, o leitor a sinta como realidade, passando por emoções compatíveis com essa (realidade). Quando lemos, deixamos para trás quem somos e nos envolvemos totalmente com o texto e seus personagens, assim, esse processo ilusório é a nossa própria projeção no texto ao se realizar uma *gestalt*.

Quanto às *relações de primeiro e segundo planos textuais*, ou *tema e horizonte*, Iser (1996) discorre que são condições centrais para a apreensão das estratégias textuais; essas relações estão em constante diálogo durante o processo de leitura. Funcionam como uma espécie de seleção realizada pelo leitor durante a leitura: ao focalizar determinado aspecto de um texto, o leitor permite que esse aspecto esteja em primeiro plano (*tema*) em sua consciência, enquanto os demais aspectos ficam em segundo plano (*horizonte*), e podem vir à tona a qualquer momento, ganhando o status de *tema*. Esse movimento é constante durante a leitura e não possui uma linha de separação definida, o que depende da subjetividade de cada leitor para ser construída. As normas sociais e literárias são condições para que sejam constituídas as *seleções* entre o que se torna

relevante ou não a cada momento: “Se a *seleção* produz uma relação entre primeiro e segundo planos, esta (seleção) permite a compreensão do texto. A *combinação* tem como tarefa organizar os elementos selecionados de tal forma que eles podem ser compreendidos” (ISER, 1996, p.179). Assim, se a *seleção* conduz à apreensão e a *combinação* à compreensão, essa diferença mostra que a *seleção* depende do acesso ao objeto textual, enquanto a *combinação*, das sínteses dos elementos selecionados.

Iser (1996) afirma que são, no mínimo, quatro, as perspectivas por meio das quais os elementos são selecionados: a perspectiva do narrador, da personagem, da ação ou enredo e do leitor. Essas perspectivas não se sobrepõem totalmente e sempre ultrapassam certa medida do paralelismo e tendem a se confundir umas com as outras, de forma a causar certas perturbações vez ou outra, como a diferença entre herói e personagem secundário, por exemplo. Essas perspectivas citadas representam os diferentes pontos de vista do mesmo objeto de análise e possibilitam a visão de vários desses, que é construída através das diferenciadas visões de cada leitor emanadas pelas perspectivas internas do texto: “... ele [o texto] é um objeto estético à medida que o leitor tem de produzi-lo por meio da orientação que a constelação dos diversos pontos de vista oferecem” (ISER, 1996, p. 180). As perspectivas se entrelaçam no texto e o leitor não pode reter todas ao mesmo tempo, por isso uma perspectiva está em primeiro plano enquanto outras estão em segundo, caracterizando o texto como um sistema de perspectivas que geram várias conseqüências: relação entre texto e leitor, oscilação de fenômenos representativos e reações diante de determinadas circunstâncias e a interação das perspectivas e esquemas textuais.

Isso significa que as relações entre leitor e texto realizam-se por meio de esquemas textuais em conjunto às inferências expostas pelo leitor, o que deixa claro que um não existe sem o outro: o texto só existe ao ser lido e o leitor só é leitor quando interage aos esquemas textuais. Nessa perspectiva, o estudo empreendido sobre as obras de Pedro Bandeira, tem o intuito de ressaltar como essa interação, através de esquemas textuais, ocorre entre o texto e o leitor na série policial juvenil dos *Karas*.

2. A NARRATIVA POLICIAL PARA JOVENS

Este capítulo contempla a história e as características da narrativa policial desde sua origem até a atualidade, tanto na literatura destinada a adultos, quanto à destinada aos jovens, foco principal desse trabalho.

2.1. A NARRATIVA POLICIAL JUVENIL: GÊNESE, TENDÊNCIAS, PRINCIPAIS AUTORES E OBRAS

Lins (1953) afirma que, ao se ater aos estudos dos gêneros, é importante levar em consideração que a divisão literária em gêneros encontra muitas dificuldades, visto que a imposição de regras a essa divisão pode ser prejudicial ao desenvolvimento literário. O “romance” é um gênero que em épocas clássicas foi desdenhado por ter suas origens entre os plebeus, todavia, nos séculos XIX e XX, foi a expressão literária por excelência, sendo a mais bem aceita entre os nobres. O “romance” também se depara com um fator entre suas exigências, de acordo com cada época: pode exprimir a realidade através da narrativa ficcional, ou retratá-la por meio de narração histórica, biografias, reportagens e etc. Lins (1953) ressalta que a forma e a técnica do romance varia de acordo com cada tendência momentânea, o que cria certas dificuldades para a modernidade defini-lo e conceituá-lo. Segundo Lins (1953), a narrativa policial carregada dessas características conceituais de um “romance”, traz consigo outro fardo: a de não ser aceita, por muitos, como um gênero específico da literatura: “O romance policial não é literatura no conceito estético desta palavra” (LINS, 1953, p.9).

De acordo com Reimão (1983), todas as narrativas policiais apresentam suas personagens marcantes: um criminoso, uma vítima e um detetive, no entanto, nem toda narrativa na qual esses elementos aparecem pode ser classificada como sendo do gênero policial: “Isto porque além da presença destes elementos, é preciso uma determinada forma de articular a narrativa, de construir a relação do detetive com o crime e com a narração” (REIMÃO, 1983, p.8). Essa forma peculiar de articular esses elementos foi elaborada, inicialmente, por Edgar Allan Poe, autor que deu início à construção do gênero policial em sua forma singular, que será melhor detalhada a seguir.

Segundo Lins (1953), muitos escritores como Voltaire (1694 – 1778), Balzac (1799 – 1850), Dickens (1812 – 1870) e Dostoievski (1821 – 1881) articularam elementos da ficção policial em seus textos, mas não realizaram especificamente esse tipo de narrativa. Lins (1953) afirma que, em *Crime e Castigo* (1866), Dostoievski elaborou uma luta entre um criminoso e um detetive, todavia, não propôs um enigma, já que, desde o começo, o leitor conhece quem é o elaborador do crime. Para Lins (1953), *O mistério de Edwin Drood* (Setembro de 1870) - romance inacabado de Charles Dickens, devido à morte do autor, causada por um derrame que ocorreu em 8 de junho de 1870 - coloca em foco um assassinato em que o criminoso seria descoberto nas últimas páginas, caracterizando um típico romance do gênero policial. Entretanto, o enigma nunca seria decifrado, porque Dickens carregou o segredo consigo para o túmulo, antes de escrever o último capítulo da trama policial.

Édipo Rei, tragédia escrita pelo grego Sófocles (496 a.C. – 406 a.C.), possui características semelhantes ao gênero policial e leva ao leitor uma história na qual um jovem, pertencente à nobreza, mata seu próprio pai a fim de se casar com sua mãe. No entanto, o jovem não sabe que possui esse parentesco com sua vítima, vindo a descobrir ser o assassino somente no final, fato que o leitor sabe desde o início. Mas, corroborando Lins (1953), a tragédia não se trata de uma novela policial, pois, apesar de ter elementos comuns ao gênero policialesco, a fase de descoberta do crime não existe ao leitor, que sabe quem é o assassino desde o início, somente o criminoso desconhece o fato de ter matado o próprio pai. Assim, a trama gira em torno do desvendar do enigma pelo próprio vilão e não pelo leitor.

Na narrativa policial, o leitor deve permanecer o maior tempo possível sem descobrir a identidade do criminoso, através de pistas que podem ser desvendadas, e isso não ocorre em *Édipo*, a tragédia não se classifica como pertencente ao gênero policial. Para ser classificada como tal, a ordem da trama deveria ser invertida de tal forma que o conhecimento do criminoso fosse transposto para o final, uma vez que, na história, todos o conhecem, menos o próprio Édipo, o assassino.

Reimão (1983), por sua vez, afirma que o romance policial é um gênero que foi criado, em sua essência, com as características próprias do gênero, por Edgar Allan Poe (1809 – 1849), no ano de 1841, com a publicação do conto *Assassinatos na Rua Morgue*, pela revista *Graham's Magazine*. Podemos perceber que os fatos da época se tornam relevantes para o surgimento dessa narrativa de enigmas. Os jornais tiveram

grande desenvolvimento na época, tornaram-se populares e aproveitaram-se do sentimento mórbido que o ser humano tem de saber da desgraça alheia (junto com a curiosidade de saber dos mistérios que estão envoltos nessa) para venderem seus exemplares, já que noticiavam sem demora toda e qualquer tragédia que ocorria na região. Nessa época, o público que comprava os jornais de grande circulação vivia num espaço diferente: a cidade, as grandes cidades industriais que se desenvolveram, ainda mais, com a Revolução Industrial. Esse novo público, interessado em ler esses mistérios circulantes, era totalmente propício à leitura daquele gênero, o qual Poe se dispôs a escrever. Vale ressaltar que é justamente nesse meio urbano que a maioria dos romances policiais terá sua ambientação: os labirintos de ruas, as grandes multidões e os lugares desconhecidos, fechados e macabros representam a verdadeira realidade cotidiana, por isso, são propícios a grandes crimes.

Outro fator a ser considerado é a *polícia*, que, naqueles anos, estava se estruturando. Os policiais eram recrutados entre aqueles que eram ex-condenados e era chefiada pelo ex-condenado mais famoso do local – Vidocq (1775 – 1857), o qual, inclusive, lançou suas memórias em 1828. No começo, essa instituição foi bem vinda aos cidadãos, mas, com o passar do tempo, a população ficou insatisfeita com a polícia: como confiar em um grupo de policiais que são compostos por ex-condenados? Segundo Boileau & Narcejac (1991), a polícia condenava mais pelas queixas do que pelas provas, o que fez com que o povo descreditasse de sua eficiência, fato que ajudou bastante no sucesso do romance policial, com seus detetives bons de alma e extremamente brilhantes. Outro grande colaborador para o nascimento do romance policial foi o Positivismo, crença dominante na época que tinha como conceito fundamental “... a afirmação de que os fenômenos são regidos por leis” (REIMÃO, 1983, p. 15). Nada melhor, então, do que uma narrativa cujo detetive, personagem principal, conduza à descobertas de crimes através dos fatos físicos.

Para Reimão (1983), outro fator favorável foi a concepção de *criminoso* como um inimigo da sociedade. Antes, os criminosos cometiam delitos individuais, mas, na nova concepção da população das grandes cidades industriais, o delinquente, ao cometer um crime contra as leis, estaria não só prejudicando alguém em particular, como toda a sociedade. O criminoso era considerado um verdadeiro doente mental, que estava carente de sentimentos éticos e morais e, por esse fato, deveria ficar afastado da sociedade. Foi a partir dessa ambientação que Edgar Alan Poe criou seu famoso detetive

Chevalier Auguste Dupin, o qual, trabalhando com seu cérebro brilhante, desvendou crimes difíceis e acumulou enigmas em seu currículo.

De acordo com Lins (1953), a leitura de um romance policial é uma troca de realidades, é adentrar um universo de natureza anormal, o do crime. Poe escreveu mais dois textos nesse gênero (além de *Assassinatos na Rua Morgue* (1841)): *A carta furtada* (1845) e *O mistério de Marie Roget* (publicado inicialmente em três episódios na Revista *Ladies Companion*, em novembro e dezembro de 1842 e fevereiro de 1843). Segundo Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979), esse último foi baseado nos fatos reais do assassinato de Maria Cecília Rogers, em Nova Iorque. Na época, enquanto a polícia tentava desvendar o crime, Poe acompanhava todas as notícias sobre o caso, por meio dos jornais, e escrevia o conto de acordo com seu raciocínio lógico. Muito tempo depois do conto concluído e publicado, duas testemunhas confirmaram detalhes do crime que Poe tinha citado em seu conto. A lenda de que Edgar Allan Poe tinha desvendado o crime durou muito tempo, até que o presidente da organização norte-americana *Mystery Writers of America*, Edward D. Radin, afirmou que o caso nunca foi realmente desvendado. Poe não descobriu o culpado, “somente” eliminou a suspeita que recaía sobre muitos inocentes, o que não deixou de ser uma grande colaboração para a realidade. A narrativa apaixona os leitores pelo efeito do extraordinário e também por sua secreta ligação com o mundo dos horrores. Segundo Lins (1953), a escrita policial é operada em circunstâncias que levam o mais virtuoso ou tímido dos homens à possibilidade de praticar atos anormais e criminosos, colocando em fatos aquilo que normalmente só existe no interior da alma humana.

O *Romance Policial* possui características que o definem como gênero, segundo Boileau e Narcejac (1991). A primeira delas é a presença dos três elementos principais: a vítima, o criminoso e o detetive, juntamente com três elementos que devem se articular: um crime misterioso, um detetive com inteligência avançada e a investigação propriamente dita. O romance policial deve ser uma narrativa que provoque medo e desperte imediatamente no leitor vários sentimentos, como pavor, por exemplo.

François Fosca, citado por Lins (1953), Boileau e Narcejac (1991) e Medeiros e Albuquerque (1979) traz em *Histoire et Technique Du Roman Policier*, obra publicada em 1937, referências a seis regras necessárias ao romance policial. De acordo com Fosca, em uma narrativa de mistério, o caso a ser desvendado deve ser apresentado como um enigma aparentemente inexplicável; normalmente um ou mais personagens

são consideradas culpadas ou suspeitas, porque há indícios superficiais que parecem indicá-los; os fatos devem ser observados minuciosamente, tendo como método o uso do raciocínio lógico, que vence toda e qualquer teoria apressada, um verdadeiro detetive nunca vai adivinhar como os fatos ocorreram, ele sempre irá observar e raciocinar; a solução que desvenda o mistério é totalmente imprevisível, mas concorda perfeitamente com os fatos; o caso é cada vez mais extraordinário na mesma proporção em que é fácil de ser resolvido; por fim, quando todas as impossibilidades são eliminadas, o que permanece é a solução correta.

Anterior a François Fosca, o teórico Willard Huntington Wright, conhecido no mundo literário como S. S. Van Dine (1888 – 1939) - crítico e escritor americano nascido em Charlottesville (no estado de Virgínia) foi o criador do detetive Philo Vance, que se tornou conhecido em livros, cinema e rádio - publicou um artigo na *American Magazine*, em 1928, expondo vinte regras a respeito de como deveria ser elaborado um romance policial (regras apresentadas no APÊNDICE desse trabalho). Todorov (1971), Boileau e Narcejac (1991) e Medeiros e Albuquerque (1979) revelam algumas regras propostas pelo teórico e fazem algumas críticas a respeito dessas. Das vinte regras elaboradas por Van Dine, Todorov (1971) cita oito como as principais e capazes de englobar todas as demais, enquanto Boileau e Narcejac (1991) cita doze regras, Medeiros e Albuquerque (1979) prefere considerar todas como forma de fidelidade ao que foi elaborado por Van Dine.

Ao se fazer a leitura de todas as regras de Van Dine, cada teórico considerou umas mais relevantes que outras. Ao serem comparadas, entre si (as regras de importância aos teóricos) obteve-se como comum as onze regras que se seguem:

- 1 - o romance policial não deve conter intrigas amorosas, já que a intriga deve ser apresentada e resolvida por mecanismos intelectuais;
- 2 - o romance policial deve sempre conter um ou mais cadáveres, o leitor deve gastar suas energias desvendando o assassino. Um belo assassinato faz despertar em quem lê sentimentos de vingança e horror;
- 3 - o romance deve ter um único detetive espetacular para que o leitor possa desvendar os crimes com ele; ter mais de um detetive seria desleal com o leitor, além de perturbar a clareza do raciocínio;
- 4 - o criminoso deve ser alguém que tenha desempenhado algum papel durante o romance, visto que apresentar um criminoso no último capítulo é considerado falta de

incapacidade do escritor em manter o detetive conectado ao leitor na descoberta. O leitor deve ter as alternativas de assassinos apresentadas a ele para poder tentar desvendar as pistas apresentadas que lhe são mostradas;

5 - o criminoso nunca pode ser alguém doméstico, como um cozinheiro ou faxineiro, isso é uma objeção dos princípios e a solução e o motivo seriam fáceis demais; o criminoso deve ser alguém que valha a pena a leitura;

6 - mesmo que o número de assassinatos seja mais de um, o assassino deve ser apenas um, pois o leitor deve concentrar sua raiva e seu desejo de vingança sobre uma única pessoa;

7 - o enigma deve ser bem contado para que o leitor possa ser capaz de captá-lo:

[...] quero dizer com isso que, se o leitor relesse o livro, uma vez desvendado o mistério, veria que, em um sentido, a solução saltava-lhe os olhos desde o começo, que todos os índices permitiam concluir pela identidade do culpado e que, se tivesse sido tão fino quanto o próprio detetive, teria podido descobrir o segredo sem ler até o último capítulo (apud BOILEAU & NARCEJAC 1991, p.39).

8 - a narrativa não deve conter longas passagens descritivas, uma vez que o mistério deve ser exposto com clareza e conquistar a simpatia do leitor; prolongar descrições pode ser exaustivo e fazer perder o interesse daquele que lê;

9 - o culpado não deve ser um profissional do crime, deve ser alguém totalmente inesperado para que o romance seja fascinante;

10 - o autor nunca deve, sob o risco de ser considerado ruim em escrever esse gênero, cometer os seguintes erros: falsas impressões digitais, o cão que não late (identificando que o criminoso é conhecido na casa), a presença de um irmão gêmeo do culpado que fez confundir as investigações, sessões espíritas onde o criminoso confessa o crime, o uso do soro da verdade, descoberta de um código cifrado que revela o criminoso;

11 - o detetive ou um dos investigadores nunca pode ser o culpado pelo crime cometido.

No que se refere à terceira regra, Todorov (1971) acredita que não faz sentido generalizá-la, visto que no romance negro, por exemplo, muitas vezes há mais de um detetive como em *Rainha das Maçãs* (1957[?]), de Chester Hymes (1909 – 1984) e mais de um criminoso como em *Du Gâteau* (1952), de J. H. Chase. Outro ponto que Todorov

chama a atenção é que quase sempre o criminoso é um profissional que não mata por razões pessoais, e pode ser um policial. De acordo com o teórico, essas regras são interessantes ao provar-nos que o romance policial passou por uma evolução que se fez sentir, principalmente em relação à sua parte temática.

Boileau e Narcejac, em *O romance Policial*(1991), cuja primeira edição reporta-se a 1975, comentam as regras de Van Dine, observando o tom bem humorado empregado pelo teórico ao descrever suas regras, como se o romance policial fosse um verdadeiro divertimento. Van Dine faz com que os personagens se pareçam a simples peças de um tabuleiro de xadrez, cada qual com seu exato valor e se deslocando de um determinado modo; as combinações dessas “peças” é que são as responsáveis por prender a atenção do leitor. É a partir de Van Dine que o romance policial vai descobrir e utilizar todas as possíveis combinações, sendo as mais inverossímeis, as melhores.

Medeiros e Albuquerque (1979), por sua vez, faz críticas a respeito de algumas dessas regras. De acordo com o autor, a primeira regra é “ridícula”, pois a origem do romance deve ter os princípios básicos do gênero romanesco para ter boa aceção do termo, o romantismo pode, sim, aparecer, desde que ocupe uma linha paralela ao conflito principal, servindo como uma chave base para melhorar a qualidade da obra. Quanto à segunda regra, o autor afirma que, quando Van Dine escreveu essa regra, ele realmente estava certo, contudo, posteriormente, surgiram grandes romances nos quais o detetive deve desvendar um roubo ou um rapto e esses se apresentaram de boa qualidade, mesmo sem a existência de um assassinato. A terceira regra é discutível, já que a maioria dos detetives necessita de ajudantes que lhe prestam serviços importantes, como Watson para Sherlock Holmes e Hastings para Hercule Poirot, por exemplo. A quinta regra seria irregular pelo fato de que mordomos e empregados podem ter problemas com a vítima como qualquer outro personagem. A sexta regra poderia ser válida em muitos casos, mas já apareceram grandes obras no gênero policial em que mais culpados são apresentados, como em *Assassinato no Expresso do Oriente* (1934), de Agatha Christie, que mesmo “violando” essa regra, escreveu um grande clássico. A décima primeira regra, aqui citada, é por Medeiros e Albuquerque, considerada falha, visto que limita ainda mais o campo de suspeitos.

Segundo Medeiros e Albuquerque (1979), deve ser levado em consideração que cada romance em si possui suas características próprias que o torna peculiar e único, assim, atualmente, essas regras de Van Dine são somente uma curiosidade, não devem

servir mais como forma de condução dos romances policiais. No entanto, Todorov (1971) afirma que essas regras, apesar de não serem seguidas integralmente, têm sua importância histórica devido ao fato de, através delas, ser possível observar como se deu a evolução do conceito de romance policial, assim como suas características e temáticas. Afinal, como em todo processo evolutivo em qualidade, o ponto de partida foi necessário e fundamental.

2.1.1. O romance de enigma

Todas as características do romance policial, já citadas, referentes à sua origem, dizem respeito, na realidade, às características do *romance de enigma* (que recebe a denominação de *romance-jogo* por Boileau e Narcejac (1991)). Assim, além das características já mencionadas, faz-se importante ressaltar as palavras de Todorov (1971), a respeito dessa narrativa peculiar.

Segundo Todorov (1971), o romance de enigma foi o ponto de partida do romance policial clássico e teve seu apogeu no período entre as duas guerras mundiais. Todorov (1971) cita algumas regras desse gênero apresentadas por Michel Butor em seu romance *L'emploi du temps* (1956). De acordo com Butor, autor de vários livros no gênero policial “todo o romance policial é construído sob dois assassinios, em que o primeiro, cometido pelo assassino, dá lugar ao segundo, em que o assassino é a vítima de um criminoso inocente e impune, o detetive” e que “ a narrativa [...] sobrepõe duas séries temporais: os dias do inquérito que começam com o crime e os dias do drama que levam ao crime (BUTOR, apud TODOROV, 1971, p.59). O romance seria, então, composto de dois momentos, ou duas histórias: a história do crime e a história posterior a esse, a do inquérito que investiga o criminoso. Todorov (1971) acrescenta que quando a segunda história começa, a primeira já foi finalizada, cabendo ao detetive a única tarefa de descobrir quem cometeu o crime, sem correr risco de morte ou de ser machucado e ferido; a segunda história não contém ação, mas pensamento e dedução, os detetives não agem, aprendem. Esse aprendizado é lento devido ao fato de que se deve analisar índice por índice, pista por pista até que se chegue a uma conclusão plausível. Pode-se dizer, então, que o romance de enigma é uma espécie de arquitetura, com suas perfeitas formas geométricas.

Para Todorov (1971), a história do inquérito tem uma forma muito peculiar: ela é contada e descrita por um amigo do detetive, seus processos são narrados e formam a narrativa em si, enquanto a história do crime nunca é narrada, nunca se confessa uma forma livresca. Todorov afirma que é possível, ainda, caracterizar essas duas histórias como: a história que se passou efetivamente (a do crime) e a história pela qual o leitor tomou conhecimento do crime (segunda história). Enquanto a primeira corresponde à realidade ocorrida, a segunda corresponde à narrativa, ao livro e seus aspectos literários dos quais o autor se utilizou.

Na primeira história, os fatos ocorrem na ordem cronológica, seguindo sua ordem natural, a segunda história pode manipular o tempo em que os fatos ocorreram, (o autor pode, por exemplo, nos apresentar os resultados antes dos fatos, o fim antes do início). Deve-se considerar, então, que se está falando de duas partes diferentes, mas dois aspectos da mesma história: são realmente dois pontos de vista a respeito do mesmo acontecimento. O romance policial coloca essas duas partes lado a lado, apresentando-as ao leitor em um verdadeiro paradoxo, necessário, no qual uma história é real, mas está ausente e a outra é insignificante, mas está presente. Essa última apresenta a consistência de cada informação que é determinada pelo ponto de vista de quem as descreve, sendo assim, o narrador nunca poderá ser onisciente, como acontecia no romance clássico, deverá sempre ser um narrador observador. O autor deve juntar as duas histórias de uma forma neutra, simples e imperceptível ao leitor, dando à narrativa todo o mistério e suspense que merece.

Sendo o romance de enigma a origem da narrativa policial, as demais nomenclaturas compõem as variações que ocorreram no gênero e que conquistaram um grande público: o romance da Série Negra e o romance de Suspense.

2.1.2. O romance da Série Negra

De acordo com Todorov (1971), no romance negro, a primeira e a segunda história (crime e descoberta desse, respectivamente) se fundem, a narrativa ocorre ao mesmo tempo em que o crime ocorre, diferentemente do romance de enigma, cujo crime a ser descoberto já ocorreu e acabou. No romance negro, não há retrospectiva dos fatos, há prospecção, ou seja, os fatos não são recuperados, mas estão ocorrendo

naquele momento. Assim, não há uma história a ser descoberta por um detetive genial, mas um mistério em meio a ação com o detetive envolvido e correndo riscos assim como a vítima. O interesse do leitor não é diminuído pelo fato de não ter adivinhações na história, só terá um interesse diferente: ele será levado pelo efeito de causa e consequência: a partir de determinado fato (crime) é preciso encontrar a causa (criminoso). No romance negro, toda e qualquer situação é possível, o detetive se arrisca e não tem imunidade.

Em relação à típica narrativa da Série Negra, Boileau e Narcejac (1991) a caracterizam como o “romance do criminoso”, porque o detetive é uma verdadeira réplica do assassino, como uma espécie de criminoso ao avesso. Ambientado em meio a muita violência, o detetive tende a proceder da mesma forma bruta utilizada pelo vilão, tanto no que se refere à linguagem, quanto às vestimentas e o modo de agir perigosamente. Além de refletir e formular hipóteses, esse indivíduo irá, também, verificá-las e correr os perigos envolvidos nessa investigação. Assim a narrativa ocorre ao mesmo tempo que o decorrer dos fatos, diferentemente da narrativa de enigma.

Reimão (1983) afirma que o romance negro surgiu em uma época às vésperas do *Crack* da bolsa em 1929 e chegou ao seu auge em 1945, na França, a partir da publicação dos contos de Dashiell Hammett (1894-1961) que haviam sido anteriormente publicados em 1925, na revista *Black Mask*. Reimão (1983) acredita que o autor do romance policial usa sua trama para mostrar o mundo real do crime presente na sociedade capitalista. O mundo do crime é uma verdadeira reprodução da sociedade que explora a sociedade. A narrativa denuncia a corrupção, o egoísmo e a falsa moralidade e tenta fazer com que o leitor veja a narrativa policial com os olhos reais do mundo cruel em que vivemos. Com relação a Dashiell Hammett, Boileau e Narcejac (1991) ressaltam sua importância nas produções cinematográficas de Hollywood. Além de ter um de seus livros transformado em filme (*O falcão maltês* (1930)), o autor foi uma das inspirações para a composição de filmes de gângsteres. Além disso, os *Thrillers* são gêneros de filmes baseados nas características do romance negro e têm a função de causar medo em meio à exploração de violência e cenas duras e eletrizantes.

Esse tipo de romance, representado nos livros e filmes, derruba a concepção apresentada pelo romance policial até então publicado. Apresentamos a seguir uma tabela comparativa que proporciona melhor visualização das diferenças existentes entre o romance de enigma clássico e o romance da Série Negra:

Romance de Enigma Clássico	Romance Negro
Apresenta otimismo, moralidade convencional e espírito conformista;	Imoralidade, não há conformismo;
Detetive brilhante que sempre resolve mistérios;	Detetive falível;
Presença de mistério;	Nem sempre há mistério;
Sempre haverá um detetive;	Nem sempre terá um detetive;
Amenização de cenas de ação;	Exploração detalhada de cenas violentas e brutais;
Sentimentos não tão presentes, predomínio do racional;	Exploração de todos os tipos de sentimentos como paixões e ódios ardentes;
Linguagem culta;	Linguagem coloquial, presença de gírias e palavrões;
Detetive bem educado, fino, elegante e sutil;	Detetive rude, vulgar, áspero e deselegante;
Detetive que desvenda crimes por hobby;	Detetive assalariado;
Abstinência sexual do detetive, visando a atenção só ao desvendar do enigma;	Relacionamentos afetivos – sexuais dos detetives, envolvimento com mulheres que não seguem os padrões morais aceitos pela sociedade;
O narrador é um personagem secundário, amigo do detetive;	O narrador não precisa ser, necessariamente, o amigo do detetive principal, pode ser outro personagem e, na maioria das vezes, o próprio protagonista;
Narrativa que começa pelo crime e depois segue só com as investigações;	Narrativa que segue o correr dos fatos e a ordem dos acontecimentos, a narrativa se dá ao mesmo tempo que a ação;
Romance escrito em forma de memória;	Narrativa que coincide com a ação, não há

	retrospectiva, o narrador e o receptor estão passo a passo;
Detetive que não comete enganos, pois a ação já foi realizada;	Detetive passivo de erros, assim como o leitor, já que a ação ainda está se realizando;
Imunidade física do detetive;	Não garantia de imunidade física do detetive;
O detetive não age, só detecta os fatos;	O detetive age e pode correr perigos;
Presença do super detetive;	Detetive frágil;
Detetives capazes de desvendar enigmas sem sair de sua casa;	Detetive que age para procurar pistas e resolver crimes;
A verdade apresentada pelo detetive no final é indiscutível.	A verdade apresentada pelo detetive não é inquestionável ou a mais plausível, pode haver ambigüidades.

O romance negro apresenta, portanto, características que divergem daquelas postuladas pelo romance de enigma, mas manteve as três características principais: detetive, criminoso e vítima, o que possibilita sua classificação como uma vertente da narrativa policial. Tais aspectos serão observados nas obras de Pedro Bandeira, da série Os Karas.

2.1.3 O romance de suspense

Segundo Todorov (1971), o romance de suspense foi uma forma de transição entre o romance de enigma e o romance da série negra e apresenta subdivisões: a primeira, podemos chamar de *história do detetive vulnerável*, que é representada pelos romances de Dashiell Hammett e Raymond Chandler. A sua principal característica é a perda de imunidade do detetive, que pode ser ferido e arriscar sua vida, deixando de ser um observador dos fatos para se integrar aos demais personagens; a segunda subdivisão do romance de suspense refere-se à *história do detetive - suspeito*, em que há um crime nas primeiras páginas e as suspeitas da polícia recaem sobre uma personagem específica; esse suspeito, por sua vez, deve desvendar os fatos sozinho e encontrar o

verdadeiro culpado a fim de provar sua inocência. São típicos dessa fase os romances de William Irish, Patrik Quentin e Charles Williams.

A respeito da narrativa de suspense, Boileau e Narcejac (1991) caracterizam-na como “romance da vítima”, pois essa será a personagem focalizada na trama. Enquanto na narrativa de enigma e na Série Negra, a vítima permanece “dormindo”, funcionando somente como ponto de partida da investigação e desempenhando um papel passivo, na narrativa de suspense, a vítima ainda corre perigo, ela olha, escuta e corre perigo por todos os lados, mas o perigo ainda não tomou forma concreta na morte. Esse, o perigo, ainda é uma *ameaça*, o leitor está na *expectativa* e a vítima vai sofrer uma *perseguição*. Os fatos a serem desvendados ainda estão em *suspense*. O tempo é dolorosamente sentido e vivido pelos personagens. A expectativa é constantemente retardada, torturante e está envolvida por uma perseguição em ritmo acelerado que confere emoção em relação ao tempo da trama: “Haverá ‘uma relação matemática’ entre o *tempo* e a ‘excitação’ produzida pela narrativa. Essa relação é precisamente o suspense” (BOILEAU E NARCEJAC, 1991, p. 67).

Ainda de acordo com Boileau e Narcejac (1991), um importante autor que se destacou na passagem do romance de detecção (enigma) para o romance de suspense foi Stanley Gardner, autor nascido em 17 de julho de 1887 em Malden, Massachussets. Formou-se na *Valparaiso University Schoole of Law* (no estado de Indiana, Estados Unidos) e tornou-se advogado criminalista e escritor de livros detetivescos. Em 1935, escreveu sua primeira obra do gênero policial: *This is Murder*; outros livros de destaque são: *Murder up my Sleeve* (1937), *The case of Turning Tide* (1941), *The case of the Smoking Chimney* (1943) e *The case of the Backward Mule* (1946), entre outros. Gardner morreu em 11 de março de 1970.

Boileau e Narcejac (1991) caracterizam Erle Stanley Gardner como o romancista americano que marcou a transição do romance de enigma para o de suspense. Afirmam que nas narrativas de Gardner sempre há a presença de uma vítima inocente que está ameaçada. Entretanto, o foco da narrativa não está nessa vítima e, sim, no detetive Perry Mason, que normalmente, ao representar a vítima como seu advogado, acaba por correr os mesmos riscos que seu cliente. “É esse par ‘advogado-vítima’ que marca a transição entre o romance do detetive e o romance da vítima sem defesa” (BOILEAU E NARCEJAC, 1991, p.68).

No entanto, é preciso ressaltar que essa narrativa não ficará em desordem devido ao ritmo frenético. A estrutura continuará a ser composta pela vítima, criminoso e detetive, só que esses elementos estarão dispostos de forma diferente: a vítima em primeiro plano, o detetive trabalhando obscuramente em segundo plano e o criminoso permanecendo, ainda, em potencial.

Boileau e Narcejac (1991) afirmam, ainda, que após Gardner dar o início à narrativa de suspense, William Irish (escritor nascido em Nova Iorque em 4 de dezembro de 1903) foi quem conduziu todos os recursos desse gênero a um grau de perfeição. Irish foi um novelista americano que escreveu diversos contos e novelas, entre esses, os de gênero policial. Morreu em 25 de setembro de 1968 e é considerado o mestre do suspense. Vários de seus livros foram publicados com seu nome, Cornell Woolrich, outros com W. Irish, seu pseudônimo. Dentre seus vários títulos, encontram-se, por exemplo, *The Bride wore Black* (1940), *The Black curtain* (1941), *Phantom Lady* (1942), *The Black Angel* (1943) e *I married a Dead Man* (1948), entre outros.

Faz-se importante retomar uma colocação de Lins (1953), afirmando que um fator a ser levado em consideração é o de que a aceitação do romance policial depende da estrutura psicológica e da cultura de cada povo em particular. Normalmente o romance policial não tem boa aceitação entre povos que tendem para a clareza e a transparência, mas em sociedades onde a força do mistério está impregnada. Esses povos sentem atração por mistérios de morte e tendem a acreditar em fantasmas, casas mal-assombradas e coisas terríveis e apavorantes que aguçam a fantasia e levam à necessidade de um cálculo objetivo. O romance policial é, pois, um gênero construído pela junção da imaginação que transcende os limites e da lógica objetiva da mente humana. Justamente por isso, essa subdivisão entre romance de enigma, romance negro e de suspense se faz interessante, pois cada um ressalta um personagem específico, seja o detetive, o criminoso ou a vítima; o que dá aos leitores diversas possibilidades de se sentirem envolvidos pela trama policial, cada qual ao seu gosto.

2.1.4. As características gerais do romance policial

É possível notar que os romances policiais muitas vezes apresentam características do romance de enigma misturado aos outros. Detetive, criminoso e vítima são elementos chave para os teóricos que se debruçam a desvendar os mistérios

desse gênero. Dessa forma faz-se necessário explicitar a visão desses estudiosos a respeito de cada uma dessas peças chave ao romance policial.

2.1.4.1. O detetive

Segundo Boileau e Narcejac (1991), o **detetive** que se propõe a investigar o caso deve ser infalível, ele não pode cometer erros e nem falhar em seu diagnóstico, deve desvendar toda a estrutura que foi montada pelo criminoso. Se o policial apresentado não for mais inteligente do que o mistério, o romance é considerado ruim. Esse detetive pode ser um profissional, ou amador, ou particular, pode ser detetive por *hobby*, ou por necessitar de dinheiro, pode ser um casal, um cego, uma senhora, um animal, um extraterrestre ou até mesmo um robô, enfim, há uma infinidade de opções, desde que seja muito inteligente para resolver o caso.

De acordo com Reimão (1983), Dupin (detetive criado por Edgar Allan Poe) tem como *hobby* a descoberta de crimes, caracterizando-se como um detetive amador e moderno, capaz de desvendar crimes hediondos sem sequer sair de seu quarto, utilizando-se, para isso, de rigorosas inferências em uma cadeia lógica de pensamento para descobrir enigmas. “...um arquétipo literário. O detetive amador, o homem que coleciona enigmas como os outros colecionam objetos” (LACASSIN, apud REIMÃO, 1983, p.16).

Auguste Dupin, afirma Reimão (1983), opõe-se aos policiais ex-condenados que estavam no comando da polícia. Foi uma proposta inovadora de Poe, visto que, diferente dos detetives anteriores, Dupin realiza suas investigações como um *hobby*, proporcionando ao leitor, uma narrativa estimulante e agradável. É um detetive amador, por não participar da entidade policial; suas investigações têm por base, unicamente, as informações e inferências que subtrai de noticiários e outras fontes. O homem formula uma cadeia de pensamentos baseada na forma do possível raciocínio dos criminosos envolvidos no caso.

Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979), anterior a Reimão, também destaca esse ponto ao afirmar que Dupin se interessa pelos demais personagens da trama somente como elementos de suas relações mentais; o detetive tenta adentrar a mente dos criminosos a fim de entender a forma com que articulam o crime, sem fazer julgamentos, tomar posicionamentos críticos ou se envolver emocionalmente com o

caso. Em *Assassinatos na Rua Morgue*, encontramos uma descrição de Dupin feita pelo narrador:

Em tais condições não podia deixar de notar e de admirar em Dupin (embora a rica idealidade de que ele era dotado a isso me conduzisse como era de esperar) certa habilidade analítica peculiar. Parecia, também, sentir acre prazer no exercitá-la, senão mais exatamente em exibi-la, e não hesitava em confessar a satisfação que isso lhe provinha. [...] Seus modos, nesses momentos, eram frios e abstratos; seus olhos tinham uma expressão vaga, ao passo que sua voz, geralmente de belo timbre de tenor, elevava-se agudamente, num tom que seria insolente, não fosse a ponderação e inteira segurança da enunciação (POE, apud MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p.39).

Apesar de tamanha inteligência investigativa, Dupin protagoniza somente três contos policiais de Edgar Allan Poe: *Assassinatos na Rua Morgue*, *O mistério de Marie Roget* e *A Carta Roubada*.

Segundo Medeiros e Albuquerque (1979), os detetives mais famosos e que inspiraram muitos outros detetives são: Sherlock Holmes, criado por Conan Doyle, o detetive que apareceu pela primeira vez em 1887 em *Um Estudo em Vermelho* nas páginas do *Strand Magazine* como um ser cerebral, frio e calculista, sem conhecimentos gerais, pois acreditava que uma pessoa deve-se ater apenas aos fatos que lhe são úteis em seu trabalho, dessa forma, sua cultura era bastante dirigida. Tem como ajudante o fiel Watson, um senhor que tem a medicina por profissão e está interessado nos casos analisados por seu amigo. O sucesso de Holmes foi tão estrondoso que mesmo após tê-lo matado, o autor Conan Doyle teve que ressuscitá-lo após tantas reclamações dos leitores. A fama do detetive tornou-se grande até os dias atuais, tanto que no local onde “existia” o número 221 B na *Baker Street*, nos anos 70 e 80, havia um prédio que ia do número 218 ao 230, onde funcionava a companhia hipotecária *Abbey National Building Society* e o número 221 recebia, até aquela época, inúmeras cartas endereçadas ao grande detetive, as cartas eram recheadas de casos e charadas, muita gente pedindo-lhe que resolvesse seus casos particulares ou que lhes desse conselhos sobre como proceder em seus problemas. Ainda hoje, segundo Medeiros e Albuquerque (1979), muitos turistas, quando vão visitar Londres, procuram pela casa onde “morou” o maior detetive de todos os tempos.

Ainda a respeito de como as pessoas transferem a ficção para a realidade, Lins (1953), em estudo que antecede os comentários de Medeiros e Albuquerque, relata que, depois da leitura de *O mistério da estrada de Sintra*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, obra publicada em formato de cartas anônimas em 1870 e como livro em 1884, os leitores deixaram de ir durante algum tempo à região de Sintra, por estarem apavorados com o crime que estava sendo revelado paulatinamente nos folhetins do Diário de Notícias.

Outro detetive de grande destaque foi Hercule Poirot, criado por Ághata Christie, que apareceu pela primeira vez em 1920 em *O Misterioso Caso Styles*. Poirot soluciona seus crimes por meio de deduções lógicas. Normalmente ele não se desloca em condições aventurescas, somente faz o papel de ser pensante, não se detendo em procurar pistas ou a se basear em resultados de laboratório, como Holmes. Quanto aos atributos físicos, é um homem que não chama atenção fisicamente, pode ser uma figura um tanto ridícula com seus longos bigodes e estatura baixa. Ele é uma espécie de sublimação de Sherlock Holmes: possui todas as virtudes do detetive, mas não seus defeitos. Holmes é frio, seco e fechado, enquanto Poirot, “nascido” na Bélgica, é exuberante, falante e carismático.

Ao observar tais detetives, é possível deduzir que esse personagem é muito mais que um simples desvendador de mistérios, pois normalmente a narrativa causa medo e pavor e o detetive, ao aparecer, vem como uma forma de colocar ordem em nossos espíritos, mudar o ambiente para um sentimento de que o crime pode ser vingado com a descoberta do assassino, ele traz confiança ao leitor e lhe proporciona alívio. O detetive aparece em uma ambientação que causa curiosidade mórbida e dolorosa, acalmando os ânimos dos leitores, começando o desvendamento lógico do caso, e o medo passa a ser explorado e modulado de maneira verdadeiramente artística pelo autor. Normalmente o público não simpatiza com a organização policial oficial, por isso, na maioria das vezes, os detetives são policiais amadores ou profissionais particulares.

2.1.4.2. A vítima

De acordo com Boileau e Narcejac (1991), **a vítima** é extremamente importante no romance policial, pois não há desvendamento de enigma se não houver uma vítima, um cadáver. A vítima é o ponto de partida para todo o mistério que se desenrolará, ela

desempenha um papel passivo, já que está morta quando o romance começa, ou será o atrativo do criminoso durante o decorrer da narrativa. A vítima é ameaçada, precisa correr, fugir da fatalidade que lhe aguarda, ela viverá uma ameaça, uma expectativa e uma perseguição. O autor pode abusar de sua imaginação neste elemento crucial, a vítima pode ser transferida para a narrativa como o próprio narrador, assim o narrador pode ser, até mesmo, o morto que investiga em forma de fantasma. A vítima pode aparecer de diversas formas: desde o começo do romance, mas engana o leitor quanto à sua identidade; pode ser conhecida só no final, pode ser cúmplice de seu assassino, ou a vítima pode mesmo até ser desconhecida até o final. A vítima pode ser uma pessoa ou um animal, um objeto ou uma planta, ou mesmo um extraterrestre, basta apenas que o autor seja hábil o suficiente para manipular as pistas e conduzir a narrativa. Segundo Medeiros e Albuquerque (1979), a vítima não precisa, necessariamente, morrer, bons romances de mistério surgiram em que o detetive tenta descobrir o autor de um rapto ou de um roubo. O fato de não aparecer nenhum cadáver em cena não se torna um fator determinante na qualidade da história.

2.1.4.3 O criminoso

A respeito do **criminoso**, Lins (1953) aponta para o fato de que esse deve causar um efeito consideravelmente sutil no leitor, não pode ser descrito como um indivíduo abominável e desprezível. Mesmo que seu crime seja horrendo, o criminoso deve conter algo de “romanticamente superior” em sua natureza. Ele faz o papel de um humano que, apesar de todas as leis, esteve disposto a arriscar tudo ao cometer um crime que coloca sua própria vida em risco. Sua inteligência e estrutura psicológica devem ser grandiosas a ponto de que, em outra situação, ele poderia ser o detetive. Deve-se considerar que no crime é projetada toda a personalidade do criminoso, é como se ele tivesse deixado sua assinatura, basta o detetive descobrir onde encontrá-la.

Para Boileau e Narcejac (1991) e Medeiros e Albuquerque (1979), o criminoso pode ser o maior problema que o autor pode encontrar. Ele deve estar presente na narrativa, não pode ser alguém que apareça só no final, uma vez que é injusto com o leitor lhe apresentar um assassino que ele não pode conhecer e, assim, tentar desvendar o enigma. O criminoso terá um motivo para cometer o crime: ciúmes, amor, ódio,

vingança, interesse, loucura, etc. Achar um motivo para o criminoso depende de muita habilidade do autor, pois a lista de motivos gira em torno de razões que já foram exploradas e o autor terá a difícil tarefa de tentar encontrar um motivo inédito. Além de ter de encontrar um motivo inexplorado, o autor deve conceber esse criminoso como alguém que mata com facilidade, sem preocupações com moralidades. Nesse sentido, crimes cometidos por conveniência são os melhores, pois estão de acordo com o egocentrismo do assassino e faz com que o leitor lhe transfira sua raiva e desejo de vingança. Dar um motivo amoroso, por exemplo, ao assassino pode fazer com que o leitor lhe sinta pena, o que não seria bom, já que o sentimento de pena não é o melhor sentimento a ser oferecido a um criminoso de romance policial.

O criminoso perfeito seria aquele capaz de cometer o crime perfeito, sem deixar nenhum vestígio para a solução do enigma. Um dos criminosos que virou história, na vida real, e até hoje aguça a imaginação de muita gente foi *Jack, o Estripador*. Este cometeu cinco crimes em série, totalmente perfeitos, levou os mais diversos estudiosos a muitas explicações diferentes, mas o mistério de quem seria o autor dos crimes ainda gera dúvidas. Tom A. Cullen, um grande jornalista americano, foi um dos autores que melhor trabalhou o caso de Jack. Além dele, muitos outros autores de outras nações escreveram romances, peças teatrais e óperas a respeito do assassino de Whitechapel. Os alemães foram grandes admiradores de Jack na década de 20, pois seus métodos brutais de manifestar seus sentimentos obscuros se assemelhavam às manifestações expressionistas da época. Há quem afirme que *Jack, o Estripador* tenha sido membro da família real, por nunca ter sido pego. O fato é de que nunca se chegou à prova alguma da autoria dos crimes, perfeitos e brutais.

Observa-se, assim, que o romance policial teve diversas facetas ao longo dos anos, ora dando destaque ao detetive (enigma), ora ao criminoso (série noire) e ora à vítima (suspense). Cada qual com suas características peculiares, mas que mantém a estrutura principal que envolve vítima, criminoso e detetive. Há, então, uma semelhança permanente entre as subdivisões do gênero, mesmo que algumas estruturas sofram modificações. Dessa forma, a afirmação de Todorov (1971) de que as caracterizações dos romances policiais podem não estar separadas como etapas de uma evolução, mas podem existir de forma simultânea, é perceptível nos livros do gênero, como acabou de ser descrito.

2.2. A TRAJETÓRIA DO ROMANCE POLICIAL BRASILEIRO

De acordo com Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979), o primeiro romance policial brasileiro chamado *O Mistério* foi publicado em 20 de março de 1920, escrito por Coelho Netto, Afrânio Peixoto, Viriato Correia e & (pseudônimo de José Joaquim da Costa de Medeiros & Albuquerque - que não deve ser confundido com o teórico citado nesse estudo, que coincidentemente possui o mesmo sobrenome). Foi publicado por *A Folha* em formato de folhetim no rodapé do jornal. Cada um dos quarenta e sete capítulos foi escrito por um dos autores, sendo surpresa a eles tanto quanto aos leitores o que seria escrito no capítulo seguinte, pois cada autor só sabia o que o outro havia escrito após a publicação, junto ao público. No total foram dezessete capítulos escritos por Afrânio Peixoto, quatorze, por Viriato Correia, nove por & e sete por Coelho Netto. *O Mistério* foi um verdadeiro sucesso e depois de transformado em livro já haviam sido lançadas três edições em 1928, em um total de dez mil exemplares, caracterizando-se como um verdadeiro *best seller* da época. A idéia do romance foi de Medeiros & Albuquerque, na época, diretor de *A Folha*, e ele queria criar um crime perfeito em todos os sentidos. Contudo, apesar de todos os esforços de Albuquerque, o romance acabou por adquirir características humorísticas.

Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979) afirma que o romance *O Mistério* teve seu valor por dois motivos: a reunião de quatro grandes escritores da literatura nacional e por ter sido o primeiro romance policial escrito no Brasil (independente da opinião crítica considerá-lo bom ou ruim). Dos quatro autores, José Joaquim da Costa de Medeiros & Albuquerque foi o único que continuou a escrever o gênero policial, sendo assim, o precursor da narrativa policial brasileira, embora o mesmo afirme que nem todos lhe dedicam essa glória: “É, portanto, o precursor da narrativa policial entre nós, glória que, infelizmente, lhe tem sido negada por alguns” (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p.209). O autor escreveu ainda *O assassinato do general* em 1926 e *Se eu fosse Sherlock Holmes* em 1932.

Em contrapartida, Carvalho (2006) afirma que a novela policial *Mattos, Malta ou Matta?* de Aluísio Azevedo, publicada em 1885, pode ser considerada a primeira narrativa policial brasileira. Alguns de seus folhetins, *Memórias de um condenado* e *Mistérios da Tijuca*, publicados em 1882, já apresentavam características do gênero policial, como a presença de um criminoso, uma vítima e um detetive (mesmo que esse

seja o próprio leitor), ambientados em uma articulação de suspense. A autora acredita que a ficção policial de Aluísio Azevedo foi uma forma de preparar seu público aos romances realistas e naturalistas que viria a produzir.

Quanto à novela *Mattos, Malta ou Matta?*, Aluísio baseou sua ficção em uma história real acontecida em 1884, tendo como ambiente o Rio de Janeiro imperial e a presença do caráter cômico na narrativa, que vem a estabelecer a incerteza quanto ao tema. Segundo Carvalho (2006), há na novela a presença de uma vítima, cuja identidade é incerta, visto que nem seu próprio cadáver foi encontrado; policiais que funcionam como possíveis criminosos e o detetive, representado pelo leitor. No entanto, esses elementos essenciais, mesmo presentes, não estão esclarecidos. Além disso, outro fator importante pode ser observado: a narrativa traduz os mistérios da cidade grande através de sua ficção, mas de forma tão elaborada que o leitor, muitas vezes, se encontra entre a dificuldade de distinguir realidade e ficção. Essa obra que foi publicada originalmente em formato de folhetim pela revista literária *A semana*, inaugurada em 3 de Janeiro de 1885, teve, durante muito tempo, seu autor desconhecido. Somente em 1985, após pesquisadores confirmarem a autoria de Aluísio Azevedo, é que o texto foi publicado em formato de livro.

De acordo com Medeiros e Albuquerque (1979), somente na década de 30 é que foi aparecer um novo escritor do gênero policial: Jerônimo Monteiro, que se utilizava do pseudônimo *Ronnie Wells*. Ronnie criou o detetive *Dick Peter* para uma série radiofônica em São Paulo. Somente após três anos é que esse personagem foi parar nos livros onde suas histórias misturavam mistério, ficção científica e detecção policial. Foram publicados como *As aventuras de Dick Peter* quatro volumes: o volume um contém *O fantasma da 5ª. Avenida*; *Dragão – O estrangulador*; *O alfinete da morte*. O volume dois traz *O colecionador de mãos*; *O crime do 9º. Andar*; *As mortes no observatório*. O volume três: *A ilha dos condenados*; e *O caso de Glória Maur*. Por último, o volume quatro: *Vênus, o Planeta do Pavor*. Jerônimo Monteiro trabalhou, também, na Editora Abril nas décadas de 1950 e 1960. Foi o primeiro editor da revista *O Pato Donald*, de Walt Disney, quando essa foi traduzida para o português. Além disso, foi o idealizador de uma das primeiras séries radiofônicas de ação a ser transmitida no Brasil pela Rádio Difusora de São Paulo. Por isso sua importância aos estudos do gênero.

Em 1940, Aníbal Costa publicou três aventuras do detetive Roberto Ricardo, duas novelas: *Roberto Ricardo no Parque de Diversões* e *Um Júri em Família*; e em estilo radiofônico: *Roberto Ricardo em Paris*. Ainda pela editora A Noite, do Rio de Janeiro, Aníbal Costa publicou nova aventura de Roberto Ricardo, intitulada *Morte no Cassino*. No rádio, Roberto Ricardo foi vivido por Alziro Zarur, que, durante muitos anos na rádio Mayrink Veiga, foi nosso Sherlock Holmes, adaptando as histórias de Conan Doyle e até mesmo escrevendo histórias “originais” com a famosa personagem.

Luiz Lopes Coelho foi o criador de um verdadeiro detetive brasileiro e publicou três volumes: *A morte no envelope* (1957), *O homem que matava quadros* (1961) e *A idéia de matar Belina* (1968). As histórias são consideradas aceitáveis de acordo com as exigências do gênero por Medeiros e Albuquerque (1979), mas o mais importante em suas obras é a criação de um detetive que representava a nacionalidade da ficção policial brasileira: o Doutor Leite.

Muitos outros autores escreveram narrativas policiais desde então. Na mesma década, Sylvan Paezzo publicou *João Juca Jr., Detetive Carioca* e Rachel de Queiróz e Dinah Silveira escreveram *O Mistério dos M.M.*. Medeiros e Albuquerque (1979) cita outro autor considerado bom em sua opinião: W. Bariani Ortêncio, um grande contista que publicou, em 1974, *Morte sob encomenda* pela editora Mundo Musical. No campo das histórias verídicas, teve destaque José Louzeiro com *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1975) e *Aracelli, Meu Amor* (1977).

Também ganham destaque as publicações do fascículo de número 23, da revista *Ficção*, voltado exclusivamente à publicação de contos policiais de autores brasileiros, entre eles: Victor Giudice Lúcia da Silva Gomes e Medeiros & Albuquerque.

2.2.1. Narrativa policial juvenil no Brasil

Com relação à narrativa policial infanto-juvenil brasileira, encontramos pontos de contato com o gênero em *A menina do Narizinho arrebitado*, de Monteiro Lobato, publicado em 1920. Durante a trama rebuscada de efeitos maravilhosos e com características de contos de fadas, aparecem vestígios de mistérios e perigos envolvendo as vítimas e criminosos terríveis. Durante sua visita ao Reino das Águas Claras, Narizinho recebe, uma noite, a visita de um sapo que tinha ouvido uma conversa a respeito de uma tentativa de homicídio contra o príncipe, um peixinho muito simpático

e amado pela garota. O criminoso era o terrível Escorpião Negro, que queria tomar o reino e o amor da menina para si. Começa, então, uma tentativa em salvar o príncipe, uma possível vítima, muito corajosa e que acaba por se salvar no final. Um dos trechos que evidencia o aparecimento das três personagens principais que caracterizam uma narrativa de mistério (vítima, detetive e criminoso), em meio a uma trama recheada de aventuras, é o seguinte:

A princípio me pareceu que o monstro cego falava consigo mesmo. Mas não era assim. O monstro conversava com o capitão da guarda, cuja voz conheço muito bem. Estavam conspirando contra o príncipe, e muito tempo levaram combinando os planos duma revolta afim de matar o príncipe e enforcar todos os nobres do reino. Combinaram também que subiria ao throno o Escorpião cego, sendo Narizinho obrigada a casar com elle (LOBATO, 1920, p.8).

Em *Reinações de Narizinho* (1931), Monteiro Lobato faz algumas alterações na história de Narizinho e acrescenta outras aventuras que ocorrem no Sítio do Pica-Pau Amarelo. O diálogo com a narrativa policial tem sua continuidade com o Visconde de Sabugosa, uma espiga de milho que vivia entre os livros da estante e, por isso mesmo, tinha amplo conhecimento e sabedoria. Visconde faz o papel de um ser muito inteligente e capaz de desvendar os difíceis enigmas que lhe são apresentados, um verdadeiro detetive. Sempre que se precisava desvendar um enigma ou uma charada, era ao Visconde que a família do Sítio do Pica-Pau Amarelo recorria. Normalmente Visconde resolvia os enigmas baseado em provas:

O Visconde pulou fora da latinha e berrou:

- E é mesmo! O tal gato ladrão é você, seu patife! Você nunca foi Gato Félix nenhum! Você não passa de um miserável comedor de pintos [...] provo e já! – urrou o Visconde. – tenho as provas aqui no bolso.

Disse e puxou do bolso dois pelinhos de gato. – Eis as provas! Este pêlo eu o encontrei no galinheiro, bem no local do crime e ainda manchado com o sangue da vítima. E este outro a Senhora Emília arrancou dessas fuças, seu miserável! Estão aqui as provas. Quem quiser pode examiná-la com o binóculo de Dona Benta. São perfeitamente iguais, até no cheiro. Ambas tem cheiro de gato ladrão!...

A prova era esmagadora. Tia Nastácia, passando a mão na vassoura, avançou feito uma onça para cima do falso Gato Félix. O gatuno deu um pulo e sumiu-se pela janela na escuridão da noite.
- Bravos! Bravos ao Visconde! – Exclamaram todos. – Viva o nosso Sherlock Holmes!... (LOBATO, 1983, p.91).

As interferências detetivescas do Visconde de Sabugosa não se constituem, entretanto, em elementos significativos para a presentificação da narrativa policial em Lobato. Tal fato somente se registra na literatura infantil e juvenil brasileira na década de 50 com a escritora Lúcia Machado de Almeida.

A autora Lúcia Machado de Almeida foi uma das pioneiras na elaboração de narrativas policiais juvenis. Segundo Coelho (1995), Lúcia Machado de Almeida pertence à geração literária que começou nos anos quarenta, sendo consagrada por ser dedicada à literatura infanto-juvenil. A autora nasceu na Fazenda Nova Granja em Santa Luzia, foi lá que viveu parte de sua infância. Com seis anos, mudou-se para Belo Horizonte com a família, onde morou até 1983, depois foi para São Paulo. Desde criança, ela era fascinada pelos estudos, cursou o ensino secundário em um colégio de freiras e sempre gostou de fazer cursos extras, como inglês, francês, literatura e história da arte, além de piano e canto. Lúcia fez várias viagens à Europa e aos Estados Unidos, onde participava, como pronunciadora, de várias conferências sobre cultura, arte e literatura brasileira. Recebeu várias honrarias, como: *Stella de la solidariedà* (medalha de mérito cultural do governo italiano), *Diplôme d'Honneur* (Alliance Française), *Chavalier des Arts ET des Lettres* (governo francês), *Medalha da Inconfidência* (por mérito cultural), *Medalha de Bronze da Academia Mineira de Letras* (por mérito cultural), *Medalha Rio Branco*, *Medalha de Ouro* (Bienal do Livro de São Paulo) e *Prêmio Othon Bezerra de Mello* (Academia Mineira de Letras). A autora pode ser considerada a primeira grande escritora de romances policiais para jovens, introduzindo o gênero no universo juvenil brasileiro.

Coelho (1995) afirma que Lúcia Machado de Almeida é consagrada como escritora dedicada à literatura infanto-juvenil, além de jornalista profissional. Sua vocação para escrever histórias começa já na infância quando contava histórias fantásticas para seus colegas. Iniciou sua carreira como escritora para público infanto-juvenil em 1942 com as aventuras de *Piabinha*. Seu título mais significativo ao gênero policial é *O Escaravelho do Diabo*, publicado em 1956. De acordo com O' Sague (2005), *O escaravelho do diabo* foi publicado em 1956 na revista O Cruzeiro e

reeditado em 1972 em formato de livro. (*O Cruzeiro* foi a principal revista ilustrada brasileira do século XX. Fundada por Carlos Malheiro Dias, começou a ser publicada em 10 de Novembro de 1928. Contava com seções de charge, política, culinária e moda, entre outras coisas. Entrou em declínio nos anos 60 com o desuso de suas fórmulas e o surgimento de novas publicações). Sua trama é um tanto irregular e não há a presença de um detetive empenhado na descoberta dos crimes, mas consegue levar o leitor em curiosidade até o final.

Segundo Coelho (1995), *O Escaravelho do Diabo* é uma novela policial que contém todos os elementos desse gênero literário: a trama está envolta por crimes misteriosos que são precedidos por “avisos” por parte de um criminoso. As pistas levam a diversas suspeitas, que um inspetor da polícia e um personagem central (que não é herói detetivesco) trabalham por descobrir qual o verdadeiro culpado. Coelho (1995) acredita que a autora deu grande atenção a um excessivo número de crimes ao invés de intensificar a tensão que envolve o mistério referente ao desvendar do crime. Todavia, foi eficiente na particularidade dos crimes, fato que foge às convenções do gênero: ao criar vítimas simpáticas e de personalidades positivas, a autora cria no espírito do leitor uma reação que vai além de tristeza ou pena, uma reação que liga a vítima ao leitor:

Quer-nos parecer que ao *Escaravelho do Diabo* não falta argúcia polialesca, mas apenas uma “dosagem” diferente dos ingredientes que o compõem. É o caso, por exemplo, da inclusão, na trama, de um elemento que enfraquece a tensão policial: o caso amoroso (Verônica/Alberto) que surge paralelo aos incidentes criminosos (COELHO, 1995, p.578).

É possível notar que, ao mesmo tempo que a obra pode ser considerada como a primeira trama policial brasileira para jovens, também possui aspectos não convencionais à narrativa detetivesca, que não deixa de ser uma inovação a fim de conquistar o público alvo.

Após Lúcia Machado de Almeida se dedicar à narrativa policial para jovens, houve uma ampliação da escrita desse gênero dedicado a esse público. Vários foram os fatores que colaboraram para essa expansão: nos anos 60, foram criadas diversas instituições com programas voltados para o desenvolvimento da leitura e discussão da literatura infantil, como a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do

Livro Infantil e Juvenil (1968), O Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973) e a Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil (1979). Essas instituições tiveram o apoio do Estado, que forneceu grande capital à literatura infanto-juvenil, inovando sua veiculação - os livros eram vendidos em bancas e nos próprios colégios - e também incentivou o ritmo de lançamentos de novos livros. Na escola, foram introduzidas outras formas de leitura, como as fichas de leitura dos livros, questionários e roteiros de compreensão, o que facilitou a discussão dos livros entre professores e alunos. Essa nova situação estimulou o aparecimento de livrarias especializadas em literatura infanto-juvenil, dessa forma, houve uma grande mobilização do comércio nessa área, visto que o capitalismo estava no seu ponto de inauguração. Isso porque, nos anos 60 e 70, o Brasil estava às voltas do golpe militar de 64, o que fez com que o país estreitasse sua dependência com os países ocidentais que viviam o capitalismo.

A burguesia tradicionalista estava agora se modernizando para uma burguesia industrial moderna. No governo do Marechal Castelo Branco, houve a realização de reformas políticas e institucionais que facilitaram os projetos das classes dominantes. O país se alinhou à política norte - americana e se adentrou para o grupo de países dependentes, pois o governo tinha como prioridade captar recursos financeiros para dar início ao seu desenvolvimento e, para isso, lançou-se mão de muitos empréstimos externos (vale salientar que esses empréstimos estrangeiros já eram feitos desde a época do governo de Juscelino Kubitschek). Esses anos foram demarcados pela expansão das indústrias automobilísticas e de construção civil e projetos como a Transamazônica e a Itaipu. O mercado interno teve um grande crescimento, o que favoreceu uma política modernizadora. Nesse contexto, as classes médias viviam um período de relaxamento econômico temporário, enquanto as classes baixas estavam no auge do arrocho salarial. E foi dessa forma que o governo conseguiu o capital que investiu na literatura infantil e juvenil.

Essa forte industrialização de livros voltados ao público infantil e juvenil foi responsável por dar um novo vigor à escrita e dedicação por parte de autores infanto-juvenis à escrita de romances policiais destinados aos jovens. Entre esses autores, têm destaque os seguintes:

João Carlos Marinho, de acordo com Coelho (1995), é um escritor paulista e advogado trabalhista, estreou sua carreira como escritor infanto-juvenil com um livro que se tornou um *Best-seller* no meio paulista: *O Gênio do Crime* (1969). João Carlos

Marinho nasceu no Rio de Janeiro em 25 de setembro de 1935, logo após, mudou-se para Santos, onde fez o primeiro grau. O ginásio foi cursado em São Paulo, no Colégio Mackenzie. Depois foi morar em Lausanne, na Suíça, onde estudou o colegial e conseguiu o diploma de *maturité fédérale suisse*. Quando voltou ao Brasil, cursou Direito em São Paulo e advogou até 1987 em Guarulhos. Então, voltou para São Paulo e passou a viver exclusivamente de direitos autorais. Ainda em 1969, publicou *O Gênio do Crime*, que ultrapassou a marca de sessenta edições. No total, são doze livros da turma do Gordo: *O Gênio do crime* (1969), *O Caneco de Prata* (1971), *Sangue Fresco* (1982), *O livro da Berenice* (1984), *Berenice Detetive* (1987) e *Berenice contra o Maníaco Janeloso* (1990), *Cascata de Cuspe* (1992), *O Conde Futreson* (1994), *O disco I – A viagem* (1996), *O Gordo contra os Pedófilos* (1998), *O disco II – A catástrofe do planeta ebulidor* (2001), e *Assassinato na Literatura Infantil* (2005).

Recebeu o Prêmio APCA e o Jabuti por *Sangue Fresco*. O livro *Berenice Detetive* rendeu-lhe o Prêmio Mercedes Benz. Em 1973, o livro *Berenice Detetive* foi levado aos cinemas com o título *O Detetive Bolacha contra o Gênio do Crime* pelo diretor Tito Tejido. O livro também foi traduzido para o espanhol como *El Genio Del Crimen*.

A respeito do livro *Sangue Fresco*, Lajolo (1982) afirma que a violência do texto não é maléfica ao leitor, mas essencial ao efeito catártico que é provocado pelo crime horrendo de que o livro trata. A violência é tão numerosa, os mortos são tantos, a sangria é tão grande e as formas de se matar pessoas é tão variada que essa violência acaba se tornando um ingrediente do ‘absurdo’, o que faz com que o leitor, mesmo o mais sensível, não fique horrorizado com a situação. Os personagens saem imunes aos atos violentos, uma vez que enfrentam a situação com grande desenvoltura, bom humor e criatividade. Lajolo (1982) diz que *Sangue Fresco* propicia ao leitor uma crítica ao mundo atual através do bom humor, tornando-se um livro bom e sem contra indicações.

A respeito do livro *Caneco de Prata*, Coelho (1995) afirma que a obra se enquadra em uma linha de renovação que se impôs nos anos 70: uma narrativa surrealista, em que a sátira e a paródia são constantes. O lúdico funciona como um desintegrador da lógica convencional e está lado a lado a um problema referente ao leitor a que o livro se destina: o leitor juvenil necessita de certa maturidade intelectual que pode fugir à idade cronológica em que se encontra. A obra tem sua importância pelo

aspecto crítico e satírico com que aborda os problemas a que propôs e se classifica como vanguardista da ficção contemporânea de raiz surrealista.

Segundo Zilberman (2005), João Carlos Marinho inaugurou na literatura infanto-juvenil brasileira uma nova trajetória, em que um grupo de meninos e meninas (da elite) resolvem os mistérios, que são insolúveis para os adultos, e são independentes e decididos, sendo que suas aventuras têm continuidade de uma obra para outra, caracterizando uma série. Além disso, Zilberman (2005) afirma que o autor desafiava a ditadura ao utilizar-se de símbolos para fazer suas críticas em *Caneco de Prata* (1970). Perroti (1986) acredita que, à primeira vista, *Caneco de Prata* pode parecer um livro comum, de desenvolvimento simples, onde o bem vence o mal através de uma lição de comportamento moral, mas, com o desenvolver dos fatos, é perceptível o quanto a obra deixa de ser um discurso utilitário e adota o discurso estético.

De acordo com Zilberman (2005), os livros de Marinho abordam temas críticos entre efeitos do “maravilhoso” em uma incrível combinação de realidade e fantasia. Esse sentido lúdico em nada afeta o andamento da narrativa, o ambiente é propício ao fantástico e maravilhoso e tornam aceitáveis ao leitor esses elementos do conto de fadas. Outro aspecto presente em suas histórias é a *carnevalização dos fatos*, visto que, em que vários momentos, seus personagens vivem situações extravagantes a fim de desvendar os enigmas a que se propõem. Até os dias atuais, a turma do gordo continua sucesso entre as crianças e jovens apaixonados pelo gênero policial.

Carlos de Marigny foi um advogado, professor de História na COSIPA (Companhia Siderúrgica Paulista) e escritor de vários jornais do Rio de Janeiro (O Jornal, Diários associados, Jornal do Brasil, O Globo e Última Hora), revelou-se nos anos 70 na literatura infanto-juvenil e, segundo Coelho (1995), procurava sempre manter a literalidade em alto nível, preocupando-se também com as mensagens transmitidas. Entre suas obras de destaque na narrativa policial, estão: *Os Fantasmas da Casa Mal-assombrada* (1976), *Detetives por acaso* (1976) e *Piratas da Baía* (1977). Normalmente seus personagens são adolescentes, de classe baixa ou alta, não há regras, que tem suas histórias ambientadas em locais de conflitos sociais e esse é o principal objetivo do autor: fazer críticas sociais em seus livros juvenis.

Stella Carr, poeta, ficcionista, desenhista e jornalista, pertence à geração literária da década de 60. Coursou Artes gráficas e Desenho na Academia Paulista de Belas Artes. É uma personalidade marcada pela contemporaneidade. Segundo Coelho

(1995), sua mente, olhar, e linguagem estão constantemente alertas para a redescoberta de um novo homem em um novo mundo, esse mundo constantemente em modificação à qual a sociedade atual está mergulhada. Sua estréia na literatura se deu com *Caderno de Capazul* em 1968 e, entre 1977 e 1982, a autora se dedicou à escrita de vários livros de narrativa policial para crianças e jovens que teve grande sucesso de público: *O Caso da Estranha Fotografia* (1977), *O Enigma do Autódromo de Interlagos* (1978), *O Incrível roubo da Loteca* (1978), *O Caso do Sabotador de Angra* (1980), *O Segredo do Museu Imperial* (1981), *O Esqueleto atrás da porta* (1982), *Eu Detetive – I* (1983, em parceria com Laís Carr Ribeiro), *O monstro do Morumbi* (1984), *O Enigma das Letras Verdes* (1985), *Eu Detetive – II* (1985, também com a colaboração de Laís Carr Ribeiro), *Estranhas luzes no bosque* (1986) e *Eles Morrem, Você Mata!* (1987).

De acordo com Coelho (1995), o experimentalismo é uma das características mais marcantes da autora, resultante da nova atitude que foi assumida pelos escritores atuais devido a uma sociedade em contínua movimentação. Por visar a comunicação imediata com seu leitor, a escritora (como os demais escritores do gênero) tenta se comportar como jornalista, pesquisadora, socióloga, etc, sem deixar de ser uma escritora inventiva e criativa. Souza (2001) afirma que Stella Carr com a intenção de escrever especificamente para jovens, acompanhava de perto a reação dos leitores em relação às suas obras. Carr pretendia dar aos seus livros os contextos reais brasileiros em que seus leitores viviam. De acordo com Souza (2001), estudar Stella Carr é constatar um movimento de real aproximação do leitor com os personagens, tamanha identificação levou a autora a ser recomendada como fonte de leitura e utilizada em escolas e em meio acadêmico como forma de estudo.

Marcos Rey, escritor, tradutor e cineasta, foi desde criança apaixonado por literatura, começou a escrever quando ainda era garoto: com 16 anos, teve seu primeiro conto publicado pela Folha da Manhã. Desde então, nunca mais abandonou a escrita, recebeu vários prêmios literários e teve vários de seus romances traduzidos em outras línguas. Em 1988, foi eleito para a Academia Paulista de Letras. Marcos Rey, muito atraído pelas relações humanas em seu cotidiano, sempre escreveu voltado para os dramas familiares e sociais. De acordo com Borelli (1996), Marcos Rey tem como marca definida, a pluralidade de atividades desenvolvidas: foi escritor, jornalista, redator publicitário, roteirista de rádio, cinema, televisão e teatrólogo. Dessa forma ele circulou por diferentes campos culturais e adquiriu grande experiência como produtor

policultural e com múltiplas faces. Estreou sua literatura infanto-juvenil com *Não era uma vez* (1980) e se destacou com suas narrativas policiais: *O Mistério do Cinco-Estrelas* (1981), *O Rapto do Garoto de Ouro* (1982), *Um Cadáver ouve Rádio* (1983), *Enigma na Televisão* (1987) e *Quem manda já morreu* (1989).

O autor apresenta, segundo Zilberman (2005), um diferencial dos outros livros policiais juvenis: seus personagens são jovens de classe média e convivem com as dificuldades financeiras. São poucas as possibilidades de ascensão social de seus personagens, o que os tornam figuras humanas mais próximas do cotidiano e ganham perspectivas mais realistas aos olhos do leitor.

De acordo com Gomes (2007), Marcos Rey insere o espaço urbano em sua obra como um verdadeiro personagem à parte, o que adentra o leitor no ambiente paulistano a ponto de esse quase poder perceber os personagens ao seu redor ou sentir os cheiros descritos. Depois do grande sucesso de *O mistério do Cinco Estrelas*, passou a escrever um livro por ano dedicado ao público juvenil. Em 1986, foi eleito para a Academia Paulista de Letras, ocupando a cadeira número 17. Morreu em primeiro de abril de 1999, devido às complicações de uma cirurgia. Sua esposa, dona Palma, continua lançando materiais inéditos como *O menino que adivinhava* (2000), *O diário de Rachel* (2004) e *Mano Juan* (2005).

É importante salientar que a narrativa policial continua a ser produzida até os dias de hoje. Entre os principais autores da atualidade que se dedicam ao gênero está Luis Dill.

Luis Dill nasceu em quatro de Abril de 1965 na cidade de Porto Alegre. É formado em Jornalismo pela PUC/RS e já trabalhou como assessor de imprensa em jornal, rádio, televisão e internet. Como escritor, teve sua estréia em 1990 com *A Caverna dos Diamantes*, uma novela policial juvenil. Ao todo são 27 livros publicados até agora. Foi finalista em diversos prêmios literários e recebeu o *Açorianos* na categoria *contos* por seu livro *Tocata e Fuga* e na categoria *juvenil* com o livro *De carona, com nitro*. Outros livros do autor que se destacam na narrativa policial são: *O livro dos homens* (2000), *Olhos de Rubi* (2003), *A noite das esmeraldas* (2003), *Lâmina Cega* (2004), *Sombras no asfalto* (2004), *O punhal de Jade* (2004), *Letras finais* (2005), *Letras perdidas* (2006), *Dó Menor* (2006), *O Clube da Cova* (2007), *Olhos vendados* (2007) e *Beijo mortal* (2009).

Todos esses autores apresentados têm grande importância para a literatura juvenil brasileira, já que colaboram para a expansão do gênero policial a um público específico, os jovens. Este público, por estar em fase de construção do pensamento, pode, ao ler e tomar gosto por esses livros, ter na leitura, possivelmente, uma forma de lazer, podendo, depois, tentar buscar leituras mais complexas, tornando-se leitores assíduos.

Outro autor que vem colaborando até a atualidade com seus livros infanto-juvenis é Pedro Bandeira, que também se dedicou ao romance policial juvenil, dentre outros estilos. Foi o criador da série *Os Karas*, objeto desse estudo, série essa que, com seus personagens jovens, conquistou os leitores, os quais, quase em sua maioria, anseiam pela continuação da série com os inesquecíveis Calu, Crânio, Chumbinho, Miguel e Magrí. No próximo capítulo, podemos acompanhar melhor a trajetória literária do escritor e suas obras que colaboraram na difusão do romance policial para jovens.

3. A NARRATIVA POLICIAL DE PEDRO BANDEIRA: OS KARAS ENTRAM EM AÇÃO

Eles são partes de uma mesma pessoa, o adolescente que eu idealizo, e que deve ter a liderança e a seriedade de Miguel, a beleza e a coragem de Magrí, o charme e o talento de Calu, a inteligência do Crânio e a esperteza e o idealismo do Chumbinho. Os cinco Karas são uma só pessoa: o meu leitor.

Pedro Bandeira (2010)

Esse capítulo é voltado ao estudo da série *Os Karas*, escrita por Pedro Bandeira. A série é composta por cinco obras, sendo elas: *A Droga da Obediência*, *Pântano de Sangue*, *Anjo da Morte*, *A Droga do Amor* e *Droga de Americana!*. Serão observadas as características do romance policial juvenil e as estruturas textuais que constroem a obra.

3.1. O AUTOR DA SÉRIE OS KARAS

Em 2009, a Editora Moderna lançou um livro para comemorar a exclusividade de Pedro Bandeira na editora. *Pedro Bandeira: um verdadeiro Kara* foi escrito por Marisa Lajolo e é o único a tratar especificamente sobre esse autor contemporâneo. De acordo com Lajolo (2009), Pedro Bandeira de Luno Filho nasceu em nove de março de mil novecentos e quarenta e dois, em Santos, na Rua do Nascimento, número nove, em um parto doméstico.

Na década de 40, ele ingressa no grupo escolar Visconde de São Leopoldo e, em 1954, entra para o ginásio, em Santos, no Colégio Estadual Canadá. Já em 1960, ganha o *Prêmio de Melhor Ator* por sua atuação na peça *O Escorial*, de Michel de Ghelderode, no Teatro Amador. No mesmo ano, participou da peça *Os Fantoches*. Durante o período de 1959 a 1961, Bandeira teve participação ativa no movimento teatral da cidade de Santos, trabalhou com Plínio Marcos e Patrícia Galvão em *A Árvore que andava* e foi maquiador dos participantes do bloco carnavalesco *Dona Dorotéia, Vamos Furar aquela onda?*. Em 1959, ingressa no Curso Científico do Colégio Estadual Canadá e,

em 1962, no curso de Ciências Sociais da USP (quando muda para São Paulo), também trabalha como *Jornalista da Última Hora* e apresentador de programas juvenis na televisão. Entre 1962 e 1967, participa de teatros profissionais em São Paulo: *Calígula* (de Albert Camus), *A visita da velha senhora* (de Durrenmatt), *A ópera dos três vinténs* (de Bertold Brecht), *Romão e Julinha* (de Oscar Van Phful) e *Veredas de Salvação* (de Jorge de Andrade). Em 1966, torna-se editor da Editora Senzala e, em 1969, casa-se com Lia.

Durante os anos 70, passa a ser editor da coleção *Livro da vida* e, em 1972, publica suas histórias infantis em revistas de banca da Editora Abril. Nessa mesma editora, entre 1972 e 1983, ocupa vários cargos, como redator, editor e gerente de marketing de revistas femininas e infantis. Somente em 1984, o autor sai da editora a fim de se dedicar exclusivamente à literatura infanto-juvenil. Em 1999, muda-se para São Roque, no interior de São Paulo, onde reside até a atualidade. Em 14 de Novembro de 2003, ganha o título de *Cidadão Paulistano* e, em 2007, é homenageado na FLIP (Feira de Literatura de Parati) e, em 2009, no governo de Passo Fundo, Rio Grande do Sul.

De acordo com Lajolo (2009), a produção ficcional de Pedro Bandeira engloba diversos gêneros, tem materialidades diferentes, em diversas dimensões. O repertório também é variado: narrativas, poesias, teatros, adaptações e traduções. Em mais de vinte anos, Pedro Bandeira vendeu quase vinte e dois milhões de livros, que chegaram aos seus leitores por diversos meios: livrarias, bibliotecas, programas governamentais, indicação de professores ou de amigos.

Pode-se ler no site oficial de Bandeira (www.bibliotecapedrobandeira.com.br), que ele é o autor de literatura juvenil que mais vende no Brasil. Até 2009, foram 10,8 milhões de livros vendidos e 11,2 milhões que foram adquiridos pelo governo a fim de distribuir para as bibliotecas. Pedro Bandeira também ganhou diversos prêmios: Prêmio Colunistas (1979), por melhor anúncio de mídia impressa; Prêmio Jabuti (Câmara Brasileira do Livro) em 1986 por melhor livro infantil com *O Fantástico Mistério de Feiurinha*; Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) em 1986 com *A marca de uma lágrima*, por melhor livro juvenil. Prêmio Adolfo Aizen (Academia Brasileira de Letras e União Brasileira de Escritores) em 1992, como melhor livro infantil com o livro *Chá de sumiço*; Prêmio Altamente Recomendável Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil em 2001 com *A princesa e o Pintor* na categoria

Tradução Informativo; Prêmio Altamente Recomendável Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil com *Caras, carinha e caretas – alimentos com sentimentos*, na categoria Reconto em 2001 e Título de Cidadão Paulistano em 2003 pela Câmara Municipal de São Paulo.

Os lançamentos mais recentes (no ano de 2010) de Pedro Bandeira são: *O mistério da fábrica de Livros* (segunda edição), na Editora Moderna; *Um crime mais que perfeito*, no livro *Histórias da Meia-noite*, pela Editora Record; *O último suspiro* em *Segredos do Terror*, na Editora Record; *Tia* em *Segredos de Amor*, na Editora Record e *Kindilin na floresta encantada*, pela Editora Moderna.

Visto que o autor trabalha, normalmente, com temas que visam explorar aspectos e sentimentos de ordem universal, vamos observar, a partir da próxima seção como tais elementos são trabalhados na Série *Os Karas*, além de outros aspectos referentes à escrita da obra.

3. 2. APRESENTAÇÃO DAS OBRAS DA SÉRIE OS KARAS

Os títulos da série *Os Karas* por ordem de publicação são: *A Droga da Obediência* (1984), *Pântano de Sangue* (1987), *O anjo da Morte* (1988), *A Droga do Amor* (1994) e *Droga de Americana!* (1999). A série teve sua última edição em 2009, pela editora Moderna, no entanto, teve outras publicações anteriores: *A Droga da Obediência* contou com três edições que foram publicadas respectivamente em 1984, 1992 e 2003; *Pântano de Sangue* foi publicado em 1987, 1994, e 2003; *O Anjo da Morte* teve três edições anteriores nos anos de 1988, 1994 e 2003; o quarto e o quinto livro da série, *A Droga do Amor* e *Droga de Americana!* foram editados duas vezes antes de 2009, sendo o quarto em 1994 e 2003 e o quinto em 1999 e 2003.

A última edição da série, publicada em 2009, que será utilizada nesse estudo, traz a capa das obras em formato mais clássico, sendo que cada livro tem uma cor: laranja, verde, roxo, vermelho e azul (respectivamente na ordem do primeiro ao quinto livro). A capa dos livros traz o desenho da silhueta dos cinco integrantes do grupo dos karas, os meninos Miguel, Crânio, Chumbinho e Calu (em edições anteriores era escrito Calú, mas optou-se por retirar o acento agudo na edição de 2009, devido à reforma ortográfica da Língua Portuguesa) e a menina Magrí, em interação com as letras dos

títulos das histórias; somente a quinta obra traz impresso o desenho de seis adolescentes, visto que nesse enredo a turma ganha uma nova integrante: Peggy.

Os livros contam com páginas referentes a paratextos importantes para as obras. Em todos eles, há um pequeno texto na contracapa, a respeito da série, escrito por Marisa Lajolo. Além desse texto, há, também, em cada livro, informações referentes à editoração, dedicatória, sumário de capítulos e um pequeno texto a respeito do autor Pedro Bandeira e outro que se refere aos objetivos que o autor tinha em mente ao escrever determinada história. Segundo Bandeira (2009), *A Droga da Obediência* tinha como objetivo levar a reflexão a respeito do poder de controle e suas conseqüências para a humanidade; *Pântano de Sangue* tem o intuito de dialogar a respeito das conseqüências do desmatamento, poluição e destruição da natureza, além do esmagamento de tribos indígenas e a distribuição errônea de terras no Brasil; em *Anjo da Morte*, o autor queria levar o leitor a refletir a respeito dos preconceitos de raças existentes no mundo e as possíveis conseqüências de se deixar levar por coisas ouvidas sem uma reflexão posterior; no enredo de *A Droga do Amor*, Bandeira quis abordar o amor como tema principal, sendo que esse é um sentimento comum entre os jovens, além disso, quis mostrar como a união é importante para a superação dos problemas da vida; no quinto livro, *Droga de Americana!*, Bandeira tinha em mente promover discussão a respeito dos conflitos mundiais e a forma com que estes afetam a população.

Com relação às ilustrações, aparecem somente no início de cada capítulo e no final, como forma de destacar os aspectos importantes ao momento e assinalar o início e o final dos capítulos. Assim, segundo Haddad (2008), ilustrações com esses fins tem a **função de pontuação** textual, o que caracteriza os livros como **livro texto-imagem**, pois vêm acompanhados de imagens, que são secundárias ao entendimento da narrativa.

Cada narrativa, porém, apresenta suas peculiaridades, na qual é relevante focar a atenção.

3.3. A DROGA DA OBEDIÊNCIA, O PRIMEIRO LIVRO DA SÉRIE

A obediência somente leva à repetição de velhos erros. Só o respeito pela liberdade de cada um pode garantir a sobrevivência da humanidade.

Pedro Bandeira (2009a)

De acordo com Pedro Bandeira (2009a), o livro *A droga da Obediência* (1984) teve seu surgimento idealizado a partir de uma terrível dor de cabeça que o afetou em determinada madrugada, por ser portador da Cefaléia de Horton. O autor relata que, durante essa crise, ele se dirigiu a sua mesa de trabalho para esperar que a dor passasse e, enquanto estava chorando e com a face inchada, começou a pensar sobre o sofrimento que as dores provocam no ser humano e que ele estava, naquele momento, com dor porque a única injeção que aliviava os sintomas dolorosos deixara de ser fabricada por meros interesses comerciais. Pensando no sofrimento causado pela dor e em como um laboratório pode manipular o sentimento ou a intensidade dessa, Bandeira chegou à conclusão de que o controle da dor e das mentes das pessoas é mais poderoso do que um exército, e percebeu, também, que a humanidade, ao se submeter a esse controle, deve-lhe obediência absoluta se não quiser sofrer. Por esses motivos, Pedro Bandeira resolveu abordar o tema em seu livro juvenil: *A Droga da Obediência*.

A Droga da Obediência conta a história de um grupo de jovens, denominado os “Karás”, que estudam no melhor colégio de São Paulo: O Elite. O grupo formado por Miguel, Calú, Crânio, Magrí e, posteriormente, Chumbinho, propõe-se a desvendar o caso do desaparecimento de jovens de vários colégios de classe alta da cidade. Conta, ainda, com a ajuda coadjuvante do detetive Andrade. O grupo procura todas as pistas possíveis, várias delas fornecidas por Chumbinho que tinha sido seqüestrado também. Os adolescentes descobrem que está sendo fabricada uma droga capaz de tornar as pessoas obedientes, sem contestações, com o intuito de manipular a sociedade. Tudo sob o comando do Doutor Q.I., o grande chefe que ninguém via o rosto e nem conhecia a verdadeira voz. Após o grupo descobrir o local onde os seqüestrados estavam, a polícia prende os organizadores, menos o Doutor Q.I.. No final da história, Miguel descobre que o Doutor Q.I. era o diretor do próprio Colégio Elite, o professor Cardoso, que é preso por seu crime.

3.3.1. Aspectos da narrativa policial na obra

É possível notar que o autor criou um grupo de detetives composto por adolescentes de alta inteligência, cada qual com sua qualidade que, juntamente ao grupo, forma um todo, e então chega à quase perfeição. O grupo é composto por meninos e uma única menina, sendo, dessa forma misto, e esse grupo se uniu com o nome “Karas”, o que, para o grupo, tem um símbolo próprio, o contrário de “coroas” e “caretas”, ou seja, aqueles que são jovens e modernos. Logo no início da narrativa, o narrador já descreve as qualidades dos personagens: Miguel, o espírito de liderança e um ótimo orador: “[...] Miguel não estava pensando nas regras democráticas do colégio, embora fosse um dos mais entusiasmados oradores das assembleias semanais” (BANDEIRA, 2009a, p.7); Calu, o melhor ator do grupo de teatro do colégio: “A professora de arte ficou chateada quando o ator principal da peça pediu para deixar o ensaio, pois não agüentava mais de dor de cabeça. - Está bem Calu. Vá tomar um comprimido” (BANDEIRA, 2009a, p.8); Crânio, possuidor de um alto grau de inteligência: “Ninguém entendeu quando Crânio abandonou aquela partida de xadrez, reconhecendo uma derrota que não existia, já que seu adversário estava irremediavelmente perdido...” (BANDEIRA, 2009a, p.8); Magrí, perfeito estado físico e inteligência para trabalhar em grupo:

Quando Magrí viu aquele K, estava no meio de uma cortada fulminante que não pôde ser aparada pelas jogadoras do outro time. E o professor de Educação Física teve de lamentar a saída da melhor jogadora de vôlei do Colégio Elite (BANDEIRA, 2009a, p.8-9).

Quanto a essas características dos personagens, Bandeira (2010), em entrevista via e-mail concedida à autora desse estudo, afirma que:

Eles são partes de uma mesma pessoa, o adolescente que eu idealizo, e que deve ter a liderança e a seriedade de Miguel, a beleza e a coragem de Magrí, o charme e o talento do Calu, a inteligência do Crânio e a esperteza e o idealismo do Chumbinho. Os cinco Karas são uma só pessoa: o meu leitor.

Durante a narrativa essas características sempre serão ressaltadas e aglutinadas à outros recursos textuais.

Notamos que há a utilização de vários recursos da narrativa policial para jovens, que já foram usadas por João Carlos Marinho, antecessor de Bandeira no gênero policial juvenil: há a presença de um grupo que vai tentar desvendar um mistério e um ato criminoso quando este os atinge particularmente; o problema e o mistério a serem resolvidos são desenvolvidos de forma rápida, normalmente o enigma vem logo após a apresentação dos personagens e é fundamental na narrativa policial juvenil, de forma a interessar e prender à leitura o público alvo:

Todos se calaram. A terrível onda de desaparecimentos estava apavorando a cidade. Em dois meses, vinte e sete estudantes haviam se evaporado sem deixar nem cheiro. A polícia rodava feito barata tonta, percorrendo a cidade com as sirenes abertas, batendo em todas as portas, dando entrevistas para todos os canais de televisão, e nem um bilhete ou uma nota de resgate tinha aparecido para jogar um pouco de luz naquele mistério. Agora parecia ser a vez do Elite (BANDEIRA, 2009a, p. 15).

Outra característica notável é a apresentação de uma divisão de tarefas feita pelo grupo, a fim de aproveitar aquilo que cada um tem de melhor. É importante ressaltar como o autor demonstra os benefícios de se trabalhar em conjunto:

– Muito bem, Karas, vamos agir. Magrí, tente descobrir se o Bronca tinha alguma namorada. Com cuidado. Pelo jeito, nem os pais, nem a polícia, nem o diretor querem que o desaparecimento venha a público. Eu vou descobrir onde ele mora e procurar os lugares que ele freqüentava. Calú, papeie com os colegas de classe do Bronca. Descubra que foi o último a falar com ele. Descubra tudo o que puder. Amanhã nos encontraremos aqui, no primeiro intervalo.

- E eu? – perguntou Chumbinho.

[...]

- Preste atenção, Chumbinho. Agora você é um dos Karas. Não se esqueça do seu juramento. Quero que você cole no Bino, mas com muito cuidado. Pergunte se ele já fez amizades no colégio, pergunte se ele conhece o Bronca... não force nada e não fale do assunto com mais ninguém. Amanhã você me fala o que conseguiu, ta?

[...]

- Quanto a você, Crânio...

- Eu? – riu-se o gênio da turma. – Eu vou pra casa!

- Pra casa?! – estranhou Chumbinho. – Numa hora dessas? Fazer o quê?
- Pensar, Chumbinho, pensar... (BANDEIRA, 2009a, p.17-18).

Boileau e Narcejac (1991), Reimão (1983) e Medeiros e Albuquerque (1979) concordam que, no romance policial, o detetive desempenha um papel importante durante a narrativa, pois será o responsável pelo desvendar do enigma e punição do criminoso. O detetive pode variar entre uma pessoa imune e que apenas analisa o crime depois de cometido, como é comum nos romances de enigma, ou um ser que vai correr tantos riscos quanto a vítima e enfrentar os fatos no tempo cronológico dos acontecimentos, sem imunidade aos perigos.

Na narrativa policial juvenil, os detetives principais são da mesma idade do leitor, jovens e idealistas. Há também detetives adultos, que desempenham papéis secundários na trama, mas dão o efeito de verossimilhança ao texto. Há, em *A Droga da Obediência*, um detetive adulto (detetive Andrade) para conferir esse efeito que imita o real. No entanto percebe-se que ele é um mero coadjuvante, visto que os detetives principais são os adolescentes do grupo dos “Karas”. Andrade tem as características de um detetive da Série Negra, pois é desleixado, suarento e veste roupas surradas, além de ser um tanto rude e nada simpático. Outro detetive com características do romance de enigma aparece, detetive Rubens, um homem jovem, rosto simpático, bem barbeado e vestido impecavelmente. O detetive Rubens também funciona como uma forma de trazer verossimilhança ao texto, no entanto, apesar das características de boa pessoa, no final, se revela um dos comparsas do criminoso.

Entre os detetives jovens, e os que realmente desvendam os crimes, o que mais se aproxima dos detetives da narrativa de enigma é o Crânio, que possui uma inteligência elevada e funciona como o cérebro da turma. Ele gosta de pensar e expor sua inteligência ao desvendar enigmas difíceis. O Doutor Q.I. funciona como um desafio a Crânio, que adora competições de inteligência com aqueles que considera estarem à sua altura; outro elemento que se aproxima da narrativa de enigma é a grande inteligência do criminoso, e essa inteligência faz-se necessária para que os enigmas sejam complicados de se resolver e, assim, aproximar o criminoso do detetive inteligente, único capaz de se igualar a ele e desvendar os mistérios. Ressaltamos que o criminoso é um adulto, enquanto os detetives são adolescentes: “– Eta sujeito brilhante!

– comentou Calu. - Um dos mais brilhantes criminosos que já conheci – concordou Andrade” (BANDEIRA, 2009a, p.182).

Como toda narrativa policial tem que ter um crime, um criminoso, uma vítima e um cadáver, o autor não poderia deixar de acrescentar o último nesse livro, a fim de demonstrar toda a crueldade de que o vilão é capaz: “- [...] *cadáver de um rapaz, encontrado com um tiro nas costas, na estação do metrô de Vila...*”. (BANDEIRA, 2009a, p. 108).

Outra característica da narrativa de Bandeira que se assemelha à de João Carlos Marinho é a situação financeira dos detetives mirins que não têm problemas econômicos. O fato de criar seus personagens dentro da classe rica proporciona mais flexibilidade para que possam desvendar os crimes a que se propõem:

– Obrigada! – a menina entrou no táxi e estendeu outras notas para o motorista. – Mais cinco para o senhor, se me levar voando para a Teodoro Sampaio com a avenida Doutor Arnaldo!
Era uma boa vantagem não ser pobre naquela hora. Em poucos minutos Magrí estava desembarcando do táxi em frente ao Instituto Médico Legal (BANDEIRA, 2009a, p.109).

Bandeira (2010) ao ser questionado a respeito da adequação da narrativa policial ao público juvenil e aos esquemas textuais que utiliza ao escrever seus livros de forma a chamar a atenção do público alvo, afirma:

Qualquer história pode agradar a qualquer público, de qualquer idade, porque a realidade é uma só, presenciada por todas as pessoas, não importa a idade que tenham. O que muda é o ponto de vista com que a ocorrência é observada. Para conquistar a atenção de alguém de uma idade específica, é necessário que o escritor narre o fato a partir do ponto de vista do leitor que quer atingir. Se eu quero falar de divórcio, isso só interessará a adultos que já tenham a experiência do casamento; assim, se eu quiser que esse assunto atraia os jovens, basta narrar a mesma história a partir do ponto de vista da filha adolescente do casal, por exemplo, que estaria sofrendo ao presenciar brigas entre seus pais (BANDEIRA, 2010).

Além dessas adequações referentes à narrativa policial, outras também são necessárias no decorrer do texto e se referem às estruturas que serão utilizadas a fim de possibilitar diálogo entre obra e leitor.

3.3.2. As estruturas textuais que formam a obra

No que diz respeito ao uso dos esquemas textuais, que possibilitam interação entre texto e leitor, podemos começar a observação pelo *repertório* que, de acordo com Iser (1999), é um conhecimento prévio que o leitor tem consigo, responsável por dialogar com o texto e com as novas informações que lhe são apresentadas. Durante o ato da leitura, ocorre uma aglutinação de três repertórios: o repertório do autor, que ao escrever seu texto, coloca seu conhecimento acerca do assunto e modos de escrita característicos do gênero escolhido na narrativa, influenciados pelo que ele acredita ser o repertório conhecido ao seu público alvo. O repertório do texto, que, ao ser construído, vai a cada linha se construindo. E o repertório do leitor, que possui seu próprio conhecimento de mundo e quando está lendo faz constantes voltas ao repertório já conhecido a fim de construir o novo a partir do agrupamento dos outros dois repertórios (do autor e do texto).

Em *A droga da Obediência*, o *repertório* é caracterizado por uma retomada das narrativas policiais juvenis anteriores à sua obra no que se refere às características do romance policial (grupos de detetives formados por jovens, vilões adultos, trama ocorre consecutivamente à ordem dos acontecimentos e detetive passível de sofrer atentados, entre outras), fazendo um jogo entre o repertório conhecido pelo leitor e a quebra do horizonte de expectativas desse (que será pormenorizado adiante). Durante a narrativa, o autor tende a elaborar seu texto de modo a surpreender o leitor a partir daquilo que ele conhece: ao identificar a trama como narrativa policial, o leitor primeiro vai buscar em seu repertório as características típicas de todo romance policial (de adultos e jovens), como presença de um detetive, uma vítima e um criminoso e a busca pela solução de um mistério. Logo após, o leitor tomará consciência de que aquela narrativa específica tem características peculiares do romance policial juvenil, como detetives jovens, criminosos adultos, formação de um grupo detetivesco, desvendar de um crime com cronologia referente à ordem dos fatos, etc. Assim, o autor irá construir seu texto de

forma a quebrar essas expectativas e surpreender seu leitor com elementos novos e diferenciados.

O texto em estudo apresenta quebra de expectativas à medida que se diferencia dos livros anteriores do mesmo gênero, como: *O Gênio do crime* (1969) e *O caneco de prata* (1971): os detetives mirins de João Carlos Marinho, constituídos por um grupo que se unia para desvendar mistério, eram um tanto frios, amigos, porém, individualistas; os detetives elaborados por Pedro Bandeira têm os sentimentos de união aflorados, preocupam-se muito com os demais integrantes do grupo e fazem qualquer coisa uns pelos outros. O grupo dos karas é formado por integrantes da classe alta, uma característica presente em livros do gênero, mas que foge, por exemplo, da construção de Marcos Rey, anterior à Bandeira, no qual o protagonista pertence a uma atmosfera de classe média, mais próxima ao leitor e seu ambiente, como em *O Mistério do Cinco Estrelas* (1981). Mas a situação financeira dos personagens não é um motivo para que sejam mesquinhos e frios, ao contrário, não se importam com a situação financeira para fazerem amizades e não têm preconceito com relação a lugares freqüentados por pessoas de classe social inferior. Diferente de Stella Carr, que criou como chefe do grupo de detetives, uma menina (Ritinha, em *Eu Detetive I*, publicado em 1983) e ambienta os acontecimentos em locais fictícios, o chefe do grupo dos karas é um menino com características de liderança e que comanda um grupo em uma cidade real, grande, com locais conhecidos pelo leitor e vivenciando problemas muitas vezes em comum com o leitor. Assim, as características descritas funcionam como quebras de expectativas dos leitores, pois estes aguardam por algo e se deparam com o inusitado. Tais quebras fazem parte de um conjunto de estruturas textuais que se aglutinam e colaboram para a interação entre o texto e o leitor.

De acordo com Iser (1999), as quebras de expectativas funcionam durante o ato de leitura de um texto e só existem se houver interação entre a escrita e um leitor. Quando essa interação ocorre, o leitor traz consigo certas expectativas que tem em relação ao texto, que quando são quebradas há um efeito de surpresa que prende o leitor, além de proporcionar efeitos que colaboram com a leitura eficaz. Na narrativa em análise, uma das quebras de expectativas refere-se ao conceito de obediência, que não é visto como algo bom à sociedade, indo de encontro ao que normalmente é proposto em uma comunidade. Isso é o que se depreende da fala de Miguel:

Não! A obediência somente leva à repetição de velhos erros. Só o respeito pela liberdade de cada um pode garantir a sobrevivência da humanidade. Só o respeito pelas opiniões divergentes pode garantir o progresso. Só a desobediência modifica o mundo! (BANDEIRA, 2009a, p.138).

Podemos notar que o autor contesta, por meio do título *A Droga da Obediência*, a noção enraizada de obediência como algo bom à sociedade: quando deixa transparecer que a liberdade está sendo ameaçada por aqueles que detém o poder, fica implícita ao leitor a ideia da importância de se contestar as regras tidas como boas e ser “desobediente”, dando origem à construção da *função social* – que, segundo Candido (1973), desempenha papel referente às relações sociais e que podem contribuir com a sociedade e o relacionamento entre os indivíduos – por meio das quebras de paradigmas estabelecidos.

Com relação às mudanças de foco sugeridas pelo texto e completadas pelos leitor (*tema e horizonte*) que, de acordo com Iser (1999), se referem às perspectivas que se encontram em primeiro e segundo plano, construídas por parte do leitor durante o processo de leitura, é possível observar que o narrador muda constantemente a perspectiva: os fatos são questionados, refletidos e criticados sob o ponto de vista de diferentes personagens, o que possibilita ao leitor o acompanhamento total dos fatos a que os outros personagens não têm acesso. Como exemplo, temos o trecho em que há uma discussão entre o Dr. Q.I. e Miguel, quando o garoto estava preso na *pain control*. A voz é dada em discurso direto ao vilão e Miguel tem a oportunidade de contestar os argumentos daquele, pelo mesmo discurso direto, como podemos observar no seguinte trecho:

- Você tem razão. A nossa missão é maior. Para a sociedade perfeita que planejamos, não é suficiente controlar a quantidade de doença ou de saúde que regula a humanidade. Não! Nós queremos uma sociedade perfeita como a das formigas, onde cada um conhece o seu lugar e nele permanece, produzindo aquilo que deve produzir, cumprindo as ordens que deve cumprir [...] foi aí que nós descobrimos a Droga da Obediência. [...]

– O senhor é um louco! Um louco perigoso! Vocês pretendem destruir a vontade, acabar com os desejos, anular a criatividade dos homens. Será que vocês não percebem que, com isso, estarão destruindo os próprios homens? (BANDEIRA, 2009a, p.136).

O leitor tem a possibilidade de conhecer os fatos por meio de diferentes perspectivas e opiniões sobre os prós e contras da “droga da obediência” e, assim, formular sua própria opinião a respeito do assunto, pois é como se fosse um juiz presenciando um debate entre defesa e acusação. As perspectivas de tema e horizonte trabalham para formar a criticidade dos jovens, mostrando diferentes ângulos que serão absorvidos pelo leitor.

Ao observar essas mudanças de perspectivas, temos a ocorrência de um *hiato*, caracterizado como uma quebra na sequência das significações, considerada como ponto positivo por Iser (1996) e ocorre exatamente no discurso final de Miguel, onde o garoto ressalta que a ‘obediência’ é o fator responsável pelo crescimento da humanidade. O ato de contestação de uma regra (obediência), até então estabelecida como essencial para a ordem social, é vista como errônea e passível de erros, podendo ser um motivo capaz de idiotizar a sociedade e transformar inteligência em simples máquinas manipuláveis. Durante toda a narrativa, a ideia é construída, até chegar ao seu ápice onde ocorre o hiato e o leitor pode ser surpreendido pela conclusão final de Miguel. Os *hiatos* são quase sempre acompanhados pelos *espaços vazios* que, segundo Iser (1999), são momentos em que há um espaço no texto em que o leitor deve completar por si só, onde o diálogo se concretiza realmente.

Em *A Droga da Obediência*, diversos são os espaços vazios, principalmente porque a narrativa de mistério exige, a todo momento, que o leitor depreenda os implícitos da narrativa, em uma constante quebra de perspectiva. Há espaços vazios marcados por asteriscos que separam diversos momentos dos capítulos, funcionando como uma pausa para que o leitor possa absorver e reter o que foi dito, além de entender o que está subliminar e fazer as inferências necessárias ao entendimento do que será exposto a seguir. Outro exemplo de espaço vazio no texto é o momento em que Chumbinho se dá conta do esquema elaborado para sequestrar os jovens de classes alta: “Ele seria o segundo estudante a desaparecer do Colégio Elite. Quem seria o terceiro? Mas... era óbvio! E Chumbinho sorriu por dentro ao descobrir quem seria o terceiro a sumir do mapa...” (BANDEIRA, 2009a, p.48). Nesse trecho o leitor se depara com um espaço vazio, onde a revelação do esquema não é exposta claramente, o que o obriga a refazer um percurso mental a fim de acompanhar o raciocínio de Chumbinho e juntamente ao garoto, descobrir a farsa dos criminosos. Também no trecho “Lutando

para libertar-se, Miguel sentiu o cheiro forte do clorofórmio” (BANDEIRA, 2009a, p.123), tem-se um espaço vazio, pois o leitor, ao conhecer os efeitos do clorofórmio, saberá que ao sentir seu cheiro, Miguel provavelmente desmaiou. A inferência feita pelo leitor é confirmada no parágrafo seguinte, quando Miguel acorda “A cabeça rodava e o estômago estava enjoado quando Miguel acordou” (BANDEIRA, 2009a, p.124). Como é possível notar, o verbo “desmaiou” em nenhum momento foi citado, mas o espaço vazio, juntamente aos signos escolhidos, possibilitou o entendimento e apreensão da idéia por parte do leitor.

Outro processo que se dá durante a leitura de um texto é a *gestalt*. De acordo com Iser (1999), os processos que geram *gestalts* são os responsáveis pelo diálogo entre texto e leitor. Ao serem produzidas, as *gestalts* vão se movimentando e dando origem ao *ponto de vista em movimento*. Um dos pontos discutidos por Bandeira e que auxilia o adolescente em seu crescimento individual é a forma com que os personagens principais, adolescentes inteligentíssimos, conduzem a investigação:

Os personagens são adolescentes normais, corajosos, mas não são infalíveis. Acertam, erram, tropeçam, descobrem, se enganam etc., mas tem capacidade para reconhecer seus erros e procurar novos caminhos (COELHO, 1995, p.925).

Essa caracterização dos personagens torna-se importante pelo fato de demonstrar ao leitor que errar é humano e que este deve ter uma mentalidade madura o suficiente para compreender que não pode voltar atrás e não errar, mas que pode consertar suas atitudes e pensamentos visando à melhoria das coisas. Podemos encontrar nessa parte um ponto importante da narrativa, que incentiva o leitor a pensar a respeito do conceito e tentar levá-lo para sua vida prática.

A opinião crítica se constrói durante todo o texto e foi essencial para a descoberta do criminoso: Miguel nunca tinha visto o rosto ou ouvido a voz do Doutor Q. I., mas foi capaz de identificá-lo por traços de sua personalidade e características ideológicas:

– Eu falei com o Doutor Q.I. somente através daquelas telas de comunicação que havia na *Pain Control*, mas falei. Não foi possível ver o seu rosto, porque ele estava sempre na sombra. Nem adiantaria tentar reconhecer a voz dele, porque o Doutor Q.I. usava uma espécie

de filtro que lhe alterava a voz. Era quase como falar com uma máquina. Existe, porém, uma característica da personalidade de cada um que é impossível esconder com sombras, com filtros de som ou com qualquer outro artifício. Essa característica é o pensamento.

[...]

O professor Cardoso recuou, como se empurrado pelas palavras de Miguel.

- O que é isso? Uma brincadeira?

- Não é uma brincadeira, professor Cardoso. Ou devo dizer *Doutor Q.I.*? (BANDEIRA, 2009a, p.178-179).

O enigma é desvendado, mas a discussão a respeito da “droga da obediência” ser boa para a humanidade continua levando o leitor a refletir sobre os aspectos positivos e negativos do assunto, relacionados à ética, ao conhecimento e ao poder de manipulação que a sociedade quer exercer em cada indivíduo.

Após a análise, foi possível identificar a maioria das características da narrativa policial no livro *A Droga da Obediência*, de Pedro Bandeira. O autor teve a preocupação de adequar o seu livro ao público alvo - o juvenil - colocando os detetives na mesma idade desse público, escolhendo um tema atrativo e fazendo críticas à sociedade de modo a instigar o adolescente a refletir sobre o tema proposto. De acordo com Zilberman: “Os Karas representam outra faceta da elite, não a do dinheiro ou a do poder, mas a da ética e da inteligência...” (ZILBERMAN, 2005, p.126). Observamos que, mesmo no final, o autor deixa a tematização em aberto, sem defender nenhum lado da questão, mas dando a oportunidade do próprio adolescente refletir a respeito do assunto, o que contribui expressamente para o raciocínio e desenvolvimento intelectual e argumentativo do leitor. Zilberman pondera que: “O livro, discutindo as alternativas com que a sociedade lida com os jovens, abre-se para a interpretação que se estende para além da trama policial, ampliando seu horizonte” (ZILBERMAN, 2005, p.126), o que corrobora o nosso entendimento de que *A Droga da Obediência* não é uma mera distração, mas um veículo de transformação e crescimento individual do público-alvo.

3.4. A CONTINUAÇÃO DOS KARAS: *PÂNTANO DE SANGUE*

[...] a sobrevivência de um povo, de todos os povos, estava nos livros...

Pedro Bandeira (2009b)

Em um pequeno texto informativo, no final do livro, a respeito de seu objetivo ao escrever *Pântano de Sangue*, Bandeira (2009b) afirma que sua intenção foi dialogar com seus leitores a respeito das consequências que o desmatamento, poluição e destruição da natureza podem afetar nossas vidas, além de abordar outros crimes como esmagamento das tribos indígenas e sua cultura e a grande concentração de terras nas mãos de poucos enquanto a maioria vive na miséria.

Em *Pântano de Sangue* (2009b) a turma dos Karas, Magrí, Miguel, Crânio, Calu e Chumbinho vão se deparar com uma grande organização criminal no Pantanal matogrossense. Tudo começa quando Crânio acredita que a morte de seu querido professor Elias, de Matemática, está vinculada a algum criminoso pantaneiro, pois o professor foi torturado e morto na rua sem que seus pertences fossem roubados; e ao examinar a maleta do professor, Crânio nota que alguns *slides* das fotos que o professor fez em sua viagem ao Pantanal estavam fora de ordem, demonstrando que alguns deles haviam sido retirados, tendo outras fotos do final colocadas em seu lugar. A dedução de Crânio foi que, certamente, essas fotos comprometiam alguém influente no Pantanal e revelavam fatos suficientes para “justificar” a morte do professor.

Ao expor tais suspeitas aos amigos do grupo, Crânio não é levado a sério, tendo suas suspeitas como algo infundado. Dessa forma o rapaz decide ir sozinho ao Pantanal, hospedar-se na casa de sua Tia Matilde e desvendar os mistérios desse crime hediondo. Ao começar suas investigações, seguindo as pistas por onde o professor Elias teria feito as fotografias desaparecidas, Crânio é preso pelos contrabandistas de couro de jacaré. Enquanto isso seus amigos do grupo dos Karas descobrem que as suspeitas de Crânio estavam corretas e juntos com o detetive Andrade vão ao Pantanal a fim de resgatar o amigo. Lá descobrem que o paraíso pantaneiro esconde grandes crimes como: tráfico de peles de jacarés e de drogas, destruição da natureza, que leva ao fim as tribos indígenas e suas culturas, e a grande quantidade de dinheiro nas mãos de poucas pessoas, que causa a miséria de outros. Os Karas enfrentam corajosamente os desafios que aparecem

em seu caminho, salvam Crânio e descobrem que o grande criminoso do Pantanal era a Tia Matilde, que estava o tempo todo encoberta pelo seu disfarce de senhora bondosa e simpática. Ela foge no final, mas acaba caindo no fundo do mar com seu avião em ouro maciço, enquanto os Karas se recuperam para a próxima aventura misteriosa.

3.4.1. Aspectos da narrativa policial na obra

Novamente vamos observar quais os aspectos da narrativa policial para jovens que estão presente na narrativa. Mais uma vez as características de cada integrante do grupo dos Karas são ressaltadas e continuam a apresentar as mesmas qualidades: Miguel ainda é o líder: “Perigos que nem mesmo ele, Miguel, o líder dos Karas, poderia ter imaginado” (BANDEIRA, 2009b, p.8); Calu continua a ser o melhor ator do grupo de teatro do colégio: “Calu, o colega e ator inigualável” (BANDEIRA, 2009b, p.10); Crânio, possuidor de um alto grau de inteligência: “ Crânio, o gênio dos Karas” (BANDEIRA, 2009b, p.8); Magrí, continua a ter grande inteligência e destreza física:

No momento em que o Centurião foi beber, Magrí, com um tapa no fundo da garrafa, enfiou-lhe o gargalo garganta adentro.

[...]

Saiu silenciosa como uma gata (BANDEIRA, 2009b, p.155).

Chumbinho um garoto extremamente corajoso e não dotado de medos, o que o leva a enfrentar qualquer situação com coragem e confiança: “ Com os *flaps* baixados no ângulo exato, o trem de aterrissagem do C-47 tocou o asfalto. Foi um pouso perfeito [...] como se aquele pequeno piloto nunca tivesse feito outra coisa na vida” (BANDEIRA, 2009b, p.177).

Os recursos do romance policial para jovens continuam, sendo o mesmo grupo de adolescentes detetives. Também o detetive Andrade permanece com suas peculiares características do romance negro, suarento, gordo e desleixado. Novamente o problema atinge os jovens, particularmente, sendo que dessa vez o foco da trama está em Crânio (em *A Droga da Obediência* era Chumbinho), é o garoto que corre perigo e seus amigos

vão defendê-lo. Em semelhanças com o romance da série negra, expostas por Reimão (1983), ao tentar desvendar o mistério, os detetives correm grandes riscos e a ação se dá ao mesmo tempo da narrativa. A abertura da história, no primeiro capítulo, faz com que o leitor se depare com uma cena chocante de assassinato, onde o cadáver de um professor é tratado com grande desleixo e brutalidade, fazendo com que a cena impactante cause um efeito catártico grande: o tamanho da punição deve ser compatível com o tamanho da crueldade e o criminoso capaz de tanta frieza vai ser procurado pelo grupo a que o leitor se relaciona: os Karas. Outras cenas contribuem para causar esse efeito chocante no leitor, como a descoberta de um bebê morto sendo utilizado como transporte de drogas:

– Não, a cocaína não estava nas roupas do bebê, senhor sobrinho da Tia Matilde. Estava no bebê. O corpo dele estava costurado do pescoço à virilha. Os bandidos esvaziaram as entranhas de um pobre cadaverzinho e o encheram com drogas (BANDEIRA, 2009b, p.42).

Outra cena impactante é o momento em que Crânio se depara com o cemitério de jacarés: “Ossos branqueavam ao sol, misturados às carnes putrefatas de centenas de jacarés. O cheiro era insuportável, mas a visão daquela barbaridade era pior” (BANDEIRA, 2009b, p.64); e logo após observa cadáveres pendurados nas árvores: “Pendurados no alto das árvores, doze corpos balançavam ao vento” (BANDEIRA, 2009b, p.65).

Observamos que as características do romance policial continuam a ser adequadas ao público juvenil e continuam a manter relações com o romance negro, através dos perigos e cenas de impacto. Apesar de a narrativa fazer parte de uma série de continuidade, o vilão agora é outro, mas não deixa de ser tão cruel quanto o Doutor Q. I. de *A Droga da Obediência*. Esse é outro ponto de semelhança com a narrativa da série negra, que de acordo com Boileau e Narcejac (1991), é um tipo de narrativa que se volta com mais ênfase ao criminoso e é ambientada em meio a muita violência e brutalidade. Durante toda a narrativa as cenas de crueldade são ainda mais ressaltadas pelos esquemas textuais, de forma a deixar transparente ao leitor toda a dureza dos crimes que são cometidos no Pantanal.

3.4.2. As estruturas textuais que formam a obra

Com relação aos esquemas textuais, Iser (1996) acredita que possibilitam interação entre texto e leitor, dando continuidade à leitura e seu entendimento. No que se refere ao *repertório*, que de acordo com Iser (1996) diz respeito ao conhecimento prévio que o leitor traz consigo para a leitura, podemos observar que, em *Pântano de Sangue*, esse esquema textual é caracterizado por uma retomada da narrativa policial anterior. Agora, ao começar sua leitura, o leitor já conhece o estilo de narrativa policial para jovens de Pedro Bandeira, pois leva em consideração sua leitura de *A Droga da Obediência*. Assim, já espera a presença do grupo de detetives Os Karas, onde cada integrante tem suas qualidades específicas; um detetive adulto, suarento, gordo e desengonçado; e a uma narrativa recheada de ações e mistério, em que os detetives descobrem o crime durante a ação desse e são passíveis de erros e sofrimentos.

Mesmo assim, o autor busca surpreender o leitor e *quebrar suas expectativas* iniciais à medida que se diferencia do livro anterior: a narrativa será conduzida em esquemas de sobreposições entre passado e presente, de forma a quebrar as expectativas do leitor e fazendo com que passado e presente se unam para que um explique o outro e desemboquem ao mesmo ponto em comum, o momento onde se encontram (passado e presente) e passam a ocorrer simultaneamente no momento presente. Assim, as características descritas funcionam como quebras de expectativas dos leitores, pois estes aguardam por algo e se deparam com o inusitado. Outra característica que funciona como uma *quebra de expectativas* é o conceito que o autor apresenta de ordem e progresso. Aqui o leitor pode se deparar com um conceito não tanto comum de que não se consegue progresso através da ordem, mas da desordem:

Não existe progresso com ordem, por mais que escrevam isso em todas as bandeiras. Progredir significa desorganizar tudo o que está em ordem, propondo um novo tipo de organização. Levar o progresso ao índio é o mesmo que destruí-lo. Significa quebrar o equilíbrio harmonioso do índio com a natureza. Significa matá-lo (BANDEIRA, 2009b, p.48).

Além de contestar essa noção de ordem e progresso, Bandeira também tenta mostrar em sua história que a noção enraizada de que o Pantanal é um verdadeiro paraíso, livre de ameaças e em constante paz reinante, é errônea e descreve através da fala dos personagens, os diversos problemas existentes no local, como a presença do crime organizado: “- [...] o Pantanal está dominado por contrabandistas, traficante de tóxicos e assassinos de jacarés. E o que é ruim sempre dá um jeito de piorar: o crime organizado internacional descobriu o Pantanal” (BANDEIRA, 2009b, p.23); os coureiros que matam centenas de jacarés para vender seu couro e com isso desequilibra o ecossistema: “- Quer dizer que o negócio de sapatos e bolsas de couro de jacaré é tão bom que está interessando até os grandes criminosos? Até a Máfia?” (BANDEIRA, 2009b, p.24); a grande quantidade de dinheiro e terras nas mãos de poucos fazendeiros, que leva à miséria de muitas pessoas: “Mas se você olhar direito, é capaz de chorar. A estupidez, a miséria e a ganância estão acabando com o Pantanal” (BANDEIRA, 2009b, p.25), “-[...] o problema do índio faz parte do grande problema que é a concentração de terras nas mãos de poucos. E o resultado é a miséria da maioria” (BANDEIRA, 2009b, p.47); a destruição da natureza vegetal e animal:

-[...] A derrubada e a queimada das árvores para criar pastagens vão levar o Pantanal à extinção em algumas décadas. Já não há lugar para pássaros, capivaras, onças e quatis. E, quando os arbustos novos começam a aparecer, mostrando o esforço de recuperação do Pantanal, os biocidas são pulverizados periodicamente para matar esses arbustos e manter ‘limpas’ as pastagens... o vento leva esses venenos para todos os lados, envenenando e matando animais e vegetação. Aqui, o povo chama esses produtos químicos de ‘mata-mato’. Só que isso está matando muito mais do que o povo pode suspeitar... (BANDEIRA, 2009b, p.49).

Aborda o problema do desaparecimento de tribos indígenas e sua cultura:

- Veja os índios, por exemplo. Você os encontra. Mas serão eles ainda índios? Será que podemos chamar índios esses seres sem espaço para caçar como sempre fizeram seus antepassados? Essas pessoas que já trocaram seus nomes tribais por Teresinha e Sebastião? Esses homens e mulheres cada vez mais atraídos pelas bugigangas dos homens

brancos? Cada vez mais contaminados pelas doenças eu estamos trazendo para cá? (BANDEIRA, 2009b, p.45).

E por fim, ressalta uma possível ‘solução’ para esse problema vivenciado pelos indígenas: a cultura. Bandeira deixa claro que é por meio da leitura que um povo pode dominar outro povo e conquistar aquilo que quiser, pois os livros têm a força de modificar o mundo pra melhor ou para pior: “Levantou o livro acima da cabeça [...] a sobrevivência de um povo, de todos os povos, estava *nos livros...*” (BANDEIRA, 2009b, p.174).

Com o diálogo que estabelece com o leitor, a propósito desses temas, a narrativa possibilita a construção da *função social*, exposta por Candido (1973) como aquela que possibilita uma reflexão a respeito da sociedade, através das quebras de paradigmas estabelecidos, visando a uma possível reflexão por parte do leitor a respeito dos assuntos abordados. Outros momentos também são exemplos dessa quebra de expectativa como quando o leitor é levado a pensar que era Crânio quem tocava a gaitinha perto do cadáver do professor Elias, pois o garoto costumava carregar consigo o objeto, mas depois descobre-se que quem tocava a gaita era Miguel porque Crânio estava desaparecido: “Desolado, Miguel tirou do bolso a pequena gaita prateada. A gaitinha, a marca registrada de Crânio, o companheiro desaparecido” (BANDEIRA, 2009b, p.8); ou quando se dá a entender que Crânio morreu, mas depois desperta no hospital ao lado do Senador: “ Aquela voz grossa era segura, confortadora. E a figura do Senador, meio debruçado sobre o leito do hospital, trouxe a Crânio um tranqüilo despertar” (BANDEIRA, 2009b, p.36).

Também há a presença das mudanças de foco especificadas por Iser (1999) como perspectivas de *tema e horizonte*, que se formam durante a leitura, quando o leitor atém a sua atenção a um aspecto em detrimento de outro. Essas são sugeridas pelo texto e completadas pelos leitor e contribuem para causar o efeito de expectativa e quebra de paradigmas. É possível observar durante toda a narrativa a mudança de perspectiva: os fatos são questionados, refletidos e criticados sob o ponto de vista de diferentes personagens, tendo o leitor a possibilidade de analisar diferentes opiniões para formar a sua opinião crítica. As estruturas de *tema e horizonte* são trabalhadas durante a história com o esquema, já citado, de mistura entre passado e presente, em que, a todo o momento, o leitor se depara com uma quebra da narrativa sendo obrigado a retomar o

tempo em que lia anteriormente. Essa quebra é, segundo Iser (1999), responsável pela perspectiva que estará em primeiro plano no momento da leitura e recebe o nome de *hiato*, quase sempre acompanhado pelos *espaços vazios*, momentos em que o narrador deixa o significado a ser completado pelo leitor.

Em *Pântano de Sangue*, diversos são os espaços vazios no texto, principalmente porque a narrativa de mistério exige, a todo momento, que o leitor depreenda aquilo que está implícito na história. Como exemplos de espaços vazios que funcionam como uma pausa para que o leitor possa absorver e reter o que foi dito, temos o instante em que Andrade mostra ao grupo dos Karas que uma gaitinha foi encontrada junto a um cadáver, demonstra o possível perigo que Crânio corria: “- Encontramos *isto* no bolso do piloto! Na mão do detetive Miguel viu uma gaitinha prateada” (BANDEIRA, 2009b, p.20); o trecho em que o leitor é levado a entender que Crânio morreu: “Agarrando bebê, Crânio escorregou suavemente para o chão. Tentou arregalar os olhos, tentou entender, mas sentiu-se entorpecido, enfraquecido, sentiu-se morrer” (BANDEIRA, 2009b, p.33) e mais uma vez, depois, a possível morte de Crânio: “As vozes, os latidos e toda a excitação desapareceram repentinamente dos sentidos de Crânio, como se alguém tivesse desligado um rádio” (BANDEIRA, 2009b, p.35); também há uma frase onde o leitor descobre com quem o bandido falava ao rádio: o piloto de Tia Matilde, o que deixa claro quem é o vilão (confirmação que logo em seguida é tida como confusa, pois Miguel acredita ser o Senador o vilão e não Tia Matilde): “- Alô... responda, Centurião... *Capito?*... É urgentíssimo.....” (BANDEIRA, 2009b, p.152); finalmente podemos entender por espaços vazios os códigos utilizados pelo grupo de detetives jovens, como a utilização do código Morse e o pio da coruja que os adolescentes usavam em situações extremas em que não podiam se comunicar livremente: “Um novo código sobrepunha-se ao código dos bandidos [...] Foi como um coro de anjos. A coruja piava em Morse! Crânio estava vivo! E viera libertá-la!” (BANDEIRA, 2009b, p.150); a utilização desse e de outros códigos também funciona como um *repertório* que o leitor do livro anterior (*A Droga da Obediência*) traz consigo, pois já conhece essa característica do grupo dos Karas e pode reconhecer seus significados, mesmo que o narrador não tivesse se preocupado em esclarecê-lo.

Finalmente, mais uma vez o ‘amor’ aparece como um ingrediente a mais na trama. Enquanto no livro anterior o foco amoroso era de Crânio por Magrí, em *Pântano de Sangue* o foco é nos sentimentos de Miguel pela garota: “Ao lado da garota, Miguel

sentia-se envolvido por aquele perfume que sempre o fazia sonhar...” (BANDEIRA, 2009b, p.10); ““ Chumbinho... Andrade... Magrí... Eu vou encontrar as suas pistas, minha querida Pequeno Polegar... Eu vou salvar você, meu amor...” (BANDEIRA, 2009b, p. 143). Visto que no romance policial os sentimentos amorosos não aparecem, de modo a focalizar toda a atenção ao enigma da trama, esse é um ingrediente extra que o autor colocou em sua narrativa, de modo a atrair a curiosidade do leitor por seu livro, já que leva em consideração um sentimento que na adolescência está sendo aflorado e é interessante ao público alvo.

Novamente o autor teve a preocupação de adequar o seu livro ao público alvo - o juvenil – continuando com os detetives na mesma idade desse público, escolhendo um tema que lhes atraia e fazendo críticas à sociedade de modo a instigar o adolescente a refletir sobre o tema proposto. Pode-se dizer, então, que a narrativa, assim como a anterior, foi bem sucedida naquilo que se propõe, ao abordar os assuntos que devastam o paraíso brasileiro: Pantanal. O texto, mais uma vez se construiu ao redor da curiosidade e dos espaços vazios, que são as deixas para que o leitor complete o livro com seu pensamento. O livro termina em aberto, dando a opção de reflexão ao leitor, sem uma solução definida, até porque a vilã fugiu no final, mostrando mais uma vez a incompetência da polícia em aprisionar vilões de grande porte.

3.5. OS KARAS E O ANJO DA MORTE

[...] como se fizesse voltar o tempo para uma época de crime e loucura, quando a liberdade e a inteligência foram ceifadas da face da terra.

Pedro Bandeira (2009c)

Segundo Bandeira (2009c, p.191) *Anjo da Morte* foi escrito a fim de “... aprender desde cedo a pensar com nossa cabeça, sem nos deixar levar por tudo que ouvimos, por tudo que nos é ordenado, sem julgamentos e sem crítica”. Além disso, o autor afirma o que teve vontade de mostrar em sua história:

[...] eu quis mostrar o quanto a História ainda afeta nossa vida, o quanto fatos que ocorreram muito antes do nascimento de meus leitores ainda são dificuldades vivas, ainda são barreiras a bloquear a construção de um futuro mais justo, mais livre e mais fraterno para todos (BANDEIRA, 2009c, p.191-192).

Para que pudesse abordar essa temática, Bandeira elaborou uma história envolvendo a ideologia nazista. De acordo com Arruda e Piletti (1997) os nazistas incorporaram em seu regime antigos princípios, mas com novos significados. As teorias *racistas* e *anti-semitistas* de Gobineau, Chamberlain e Wagner foram reunidas ao *neopaganismo* de Rosemberg, ao *Estado forte* e *regeneração nacional* de Espengler, às ideias do *Terceiro Reich* de Van Der Bruck e ao *nacionalismo exaltado* de Juger e Von Solomon. Hitler utilizou-se de todo esse conjunto e de seus talentos para a oratória a fim de convencer o povo de que suas ideias eram corretas e visavam a um mundo melhor. Seus ideais deram início às catástrofes da Segunda Guerra Mundial. É esse contexto conflituoso que a obra *Anjo da Morte* irá abordar em suas linhas.

3.5.1. Aspectos da narrativa policial na obra

Em *Anjo da morte*, o professor de teatro de Calu, Solomon Friedman, é assassinado pouco antes de entrar no palco para interpretar Rei Lear, de Shakespeare. Dessa forma o grupo dos Karas se vê envolvido em meio à descoberta do crime que tanto entristeceu o amigo Calu (da mesma forma que no livro anterior o professor Elias é assassinado e Crânio tenta encontrar o criminoso com a ajuda de seus amigos). Ao tentarem desvendar o crime, os jovens e o detetive Andrade se deparam com uma organização neonazista que pretende dominar o mundo e propagar a raça ariana. Seu chefe é Kurt Kraut, um antigo soldado nazista que foi o mandante de muitos crimes contra judeus no campo de concentração Sobibór, além de mandar empalhar as cabeças de dezoito mil crianças judias, a fim de fazerem estudos a respeito da raça considerada inferior. Kurt Kraut era tão mau que ficou conhecido como ‘anjo da morte’ e está lutando para preparar os domínios do suposto bisneto de Hitler. Mas, quando o grupo dos Karas, o detetive Andrade e a polícia federal descobrem que Chumbinho é muito parecido com o bisneto do líder nazista, o plano é elaborado: Chumbinho vai se passar pelo menino e Calu pelo acompanhante do garoto. Os dois tomam o lugar dos

verdadeiros “nazistinhas” e adentram o castelo onde Kurt Kraut lidera a organização. Apesar do perigo que correm, os meninos conseguem desvendar toda a trama e acabar com os planos dos neonazistas. Infelizmente, sem provas suficientes, escolhem prender o ‘anjo da morte’ somente pelo crime contra o professor de teatro (que nem foi ele quem cometera) e liberá-lo do crime maior que visava ao comando do mundo sob uma perspectiva preconceituosa e brutal.

Em *Anjo da Morte*, foi possível observar que as características dos protagonistas continuam as mesmas; sendo Miguel o líder, Crânio o mais inteligente, Calu o grande ator de teatro e dotado de grande beleza física, Chumbinho continua a ser muito corajoso e destemido e Magrí, uma garota com grande destreza física e capaz de raciocinar em momentos tensos. Também o detetive Andrade continua a ser o detetive suarento, comilão e amarrotado com as características típicas de um detetive da série negra, expostas por Reimão (1983).

As técnicas do romance policial para jovens têm sua continuidade da mesma forma como apareceram nos livros anteriores, sendo que o grupo dos Karas continua com os mesmos integrantes; há, novamente, a presença do detetive Andrade para dar verossimilhança ao texto e aparece um novo detetive da polícia federal, que confere ao texto uma verossimilhança maior, pois ainda não se encontra sob influência de sentimentalismos pelo grupo dos Karas como o detetive Andrade e por isso tende a ser mais realista, mesmo que no final se renda à ajuda essencial dos garotos para a resolução do crime.

Mais uma vez a narrativa tem o início com as características da narrativa de enigma, com um mistério a ser desvendado e logo depois dá espaço às características da série negra, em que os detetives desvendam um crime e correm tanto perigo quanto o ator do teatro, a primeira vítima: o risco de morte, além do desvendar do crime ocorrer consecutivamente aos fatos. O início da trama começa, assim como na narrativa anterior (*Pântano de Sangue*), com uma cena de impacto, onde uma platéia ansiosa aguarda a abertura de um espetáculo e o ator principal morre com um sorriso no rosto, vítima de um convidado seu para prestigiar a peça de teatro em que estaria atuando. O sentimento é ressaltado pela presença de Calu, seu aluno e fã, que foi o primeiro a chegar ao local. Esse momento colabora para acentuar o sentimento de justiça que o leitor cria dentro de si ao fazer a leitura de um crime, pois aproxima sentimentalmente o leitor da vítima. Como o leitor pode se espelhar e receber os sentimentos de Calu, durante o ato da

leitura, o leitor conseqüentemente tomará as dores de Calu pela morte de seu amigo, pois absorverá para si próprio aquilo que Calu está sentindo.

A história possui outros trechos em que a crueldade vem a colaborar com a confecção do sentimento de justiça que se forma no leitor. Um desses trechos é o momento em que fica claro que o *anjo da morte* foi o responsável pela morte de várias pessoas e friamente ordenou que as cabeças de dezoito mil crianças fossem empalhadas a fim de serem feitos estudos laboratoriais: “Depois que foi promovido a tenente e designado para o campo de concentração de Sobibór, treinou alguns prisioneiros para embalsamar a cabeça de cada criança judia que saía das câmaras de gás” (BANDEIRA, 2009c, p.48). Outro trecho que chama atenção por esmiuçar detalhes cruéis é quando há referências à forma de tratamento destinada aos judeus e demais presos nos campos de concentração durante a Segunda Guerra mundial:

Os velhos, as crianças e os mais fracos eram imediatamente levados para as câmaras de gás. Somente quem podia trabalhar, quem ainda tinha forças, permanecia vivo [...] Pessoas doentes, desidratadas, à beira da inanição, forçavam-se a trabalhar, procurando parecer saudáveis, para adiar a morte mais um pouco... só mais um pouco... (BANDEIRA, 2009c, p.57).

Tais trechos que demonstram tamanha crueldade funcionam, na narrativa, como efeitos à produção de catarse e também como uma busca de repertório, indo além do esperado pelo leitor. Essas características presentes na obra e que se referem à narrativa policial seguem as mesmas dos livros anteriores, *A Droga da Obediência* e *Pântano de Sangue* e em conjunto com as estruturas textuais conseguem prender a atenção do leitor.

3.5.2. As estruturas textuais que formam a obra

Os trechos mencionados, que exalam dureza e sentimentos de pena e raiva no leitor são constantes, visto que a história em si trata de um conceito que marcou, com a crueldade, um período da história mundial: A Segunda Guerra, ocorrida na década de 40 do século XX. Aliás, ao ler esse texto o leitor vai o tempo todo dialogar com o *repertório*, que de acordo com Iser (1999) faz com que o leitor utilize todo o seu

conhecimento de mundo a fim de dialogar com o texto. Em o *Anjo da Morte*, vários serão os momentos em que o repertório terá de ser utilizado para que a trama seja melhor compreendida. De início o repertório exigido será o conhecimento do Código Vermelho dos Karas: o autor inicia seu texto com uma frase em que tal código é empregado, fazendo com que o seu esquema de comunicação seja retomado pelo leitor, que prontamente recuperará o significado daquelas palavras aparentemente confusas e lhes dará significado ao se lembrar qual o esquema combinatório que confere sentido àquelas palavras:

- K!Inismenterdinsaistaismentertenter!
 Nomber enterscomberdenterrinisjomber sentercrentertomber.
 Aisvinissenter Craisninisomber enter Chuftermbinisnhomber....
 Miguel ouviu o *clic* do telefone que estava sendo desligado do outro lado. Esfregou os olhos para afastar o sono. Era a voz de Magrí. de sua querida Magrí. Falando em código. No *Código Vermelho* dos Karas (BANDEIRA, 2009c, p.7).

Mesmo partindo do pressuposto de que o leitor já conhece o código e é capaz de reconhecê-lo, o narrador dá seu esquema combinatório mais uma vez, pois leva em consideração que o leitor pode não ter lido as obras anteriores e por isso sair prejudicado no decorrer da leitura: “Era fácil traduzir o Código Vermelho. Mentalmente, Miguel repassou a mensagem telefônico de Magrí: era só trocar “ais” por “a”, “enter” por “e”, “inis” por “i”, “omber” por “o” e “ufter” por “u” (BANDEIRA, 2009c, p.14). Outro repertório que será amplamente exigido do leitor é o seu conhecimento histórico a respeito do nazismo, Adolf Hitler e a Segunda Grande Guerra, além de suas terríveis conseqüências devido às ideologias referentes ao domínio da raça ariana, pura e sem imperfeições. Um dos símbolos que representa a ideologia nazista é a suástica, e ao descrevê-la no texto, o narrador consegue que o leitor produza uma imagem mental desse símbolo, além de recordar todo o peso horror que ela representa naquele contexto bélico:

Uma cruz suástica! A medonha aranha negra do horror, com as quatro pontas girando no sentido contrário ao movimento dos ponteiros do

relógio, como se fizesse voltar o tempo para uma época de crime e loucura, quando a liberdade e a inteligência foram ceifadas da face da Terra. O temível símbolo nazista da insânia e do ódio! (BANDEIRA, 2009c, p.27).

Outro trecho que exige do leitor uma recuperação dos fatos referentes à guerra é esse: “... alguma sociedade de loucos que esteja com saudade das atrocidades cometidas pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial?” (BANDEIRA, 2009, p.29), que é capaz de fazer com que o leitor volte sua memória, reconhecendo as atrocidades cometidas pelos supostos líderes do regime nazista. E mesmo que o leitor não tenha essa informação de forma exata, provavelmente irá pesquisar devido à curiosidade que a leitura desperta em vista de misturar informações reais da guerra junto à ficção elaborada. O conhecimento do que seria um campo de concentração e do que ocorria dentro desses, também é estimulado pela frase a seguir: “Fugiu dos campos de concentração em 1944 e acabou no Brasil...” (BANDEIRA, 2009c, p.31). Por mais que o leitor não saiba ou não se recorde certamente do que seria um campo de concentração e sua função, sua mente é levada a entender que era algo doloroso e difícil de suportar, pois o trecho afirma que uma pessoa fugiu desse local em um período de guerra, o que significa que o local não era protetor, mas ameaçador. As tropas de elite de Hitler não deixam de ser lembradas, trazendo à tona, na mente do leitor, que eram eficientes, por serem de elite, mas usavam uniformes negros e eram terríveis, verdadeiros carrascos: “... última vez em que envergara o uniforme negro das SS, as terríveis tropas de elite de Hitler” (BANDEIRA, 2009c, p.32).

Quando a seguinte frase é enunciada é possível que o leitor também busque em seu repertório o significado de *Reich*, “reino, império” em alemão, a fim de melhor compreender, com o decorrer da leitura, o que seria um provável 4º. *Reich* mundial, sendo o terceiro, aquele que Hitler lutou por conseguir na década de quarenta e que deu origem à Segunda Grande Guerra: “‘ Eu lutei pelo 3º. Reich!’ Lembrava ele, com orgulho. O terceiro império alemão!”(BANDEIRA, 2009c, p.34). A saudação que os nazistas faziam para Hitler também é recordada em uma frase em que leitores, com repertório vasto a respeito do assunto, poderão associar à era feita por todos os soldados quando cumprimentavam o ditador e, também, em momentos em que exaltavam os ideais nazistas, em forma de concordância com a ideologia, era proferido com a mão em

forma de juramento, o corpo ereto em sinal de respeito e bradado em alto som: “ – *Heil Hitler!* – Saudou o velho alemão, quase num sussurro, pensando que aquele que fora um dia um brado orgulhoso transformava-se agora em um murmúrio...”(BANDEIRA, 2009c, p.36).

Quando Solomon Friedman explicava a Calu sobre a época em que estava no campo de concentração, ele faz uma pergunta que exige do leitor uma busca em seu repertório pessoal. A pergunta se refere à polícia secreta de Hitler e não dá maiores explicações a respeito dessa, pois parte do pressuposto de que o leitor já ouvira a respeito do assunto: “- Já ouviu falar da Gestapo, a polícia secreta de Hitler? É claro que sim, não é? Eu sabia que não conseguiria escapar da Gestapo por muito tempo. E acabei preso” (BANDEIRA, 2009c, p.55).

Um outro evento que não exige, propriamente, certo repertório do leitor, mas pode lhe ser importante, é a relação do personagem Kurt Kraut (*Anjo da morte*) com uma pessoa real, que participou da Segunda Guerra e ficou conhecida como ‘anjo da morte’: o médico Josef Mengele. De acordo com Oppermann (2006), em um artigo à revista Superinteressante, Josef Mengele nasceu em Gunzburg em 1911 na Alemanha. Tendo cursado Medicina na Universidade de Munique, trabalhou como Coronel-médico da SS, a tropa de elite nazista, em um campo de concentração: Auschwitz; sendo, em 1942, condecorado por bravura militar. Ficou conhecido como ‘anjo da morte’ devido às barbaridades que praticava: mandou executar 400.000 prisioneiros (judeus, ciganos, gays e deficientes físicos entre outros). Aqueles que conseguiam escapar da morte imediata iam para os ‘zoológicos’, barracões onde Josef fazia seus experimentos. O médico gostava de estudar principalmente irmãos gêmeos, anões e deficientes físicos, nos barracões costumava dissecar anões ainda vivos (para provar que eram fruto de grande miscigenação de raças), amputar pernas e braços de crianças (para tentar regenerá-los), jogava prisioneiros em água fervente a fim de ver o quanto suportavam e, com os gêmeos, suas cobaias preferidas, gostava de retirar o sangue de um e injetar no outro para ver a reação do organismo.

Seus objetivos nesses estudos era eliminar raças indesejadas e tentar comprovar cientificamente que as “deformidades” eram frutos de grandes misturas entre raças não arianas, mas Josef descobriu algo que o surpreendeu: “Existem dois povos superiores no mundo: os arianos e os judeus. Só existe lugar para um deles” (MENGALE, apud OPPERMANN, 2006, p.45). Mengale fugiu de Auschwitz no dia 17 de janeiro de 1945,

pouco antes das tropas soviéticas chegarem ao local. Ficou escondido na Alemanha até 1949, depois foi para a Argentina e finalmente, em 1970, veio para o Brasil, onde viveu em sítios nos arredores de São Paulo, sustentado por uma rede que ajudava antigos nazistas. Suas ocupações eram cuidar dos jardins e ouvir músicas clássicas. Utilizava um nome falso: Wolfgang Gerhard e morreu em 1979. Seus ossos foram descobertos em 1985, tendo sido confirmada essa informação em 1992 através de comparações entre seu DNA e de seu filho Rolf.

É possível observar as semelhanças entre ficção e realidade, por meio da personagem Kurt Kraut: esse também era cruel, conhecido como ‘Anjo da morte’, empalhava cabeças de crianças a fim de praticar estudos genéticos, gostaria de ser médico e trabalhava em um campo de concentração do qual não fugiu, mas que conseguiu escapar ileso das tropas soviéticas, que chegaram onde trabalhava. E, finalmente, também veio para o Brasil, onde teve que usar um nome falso a fim de esconder sua verdadeira identidade criminoso. Como observamos na seguinte passagem:

- *Herr* Doktor, o senhor é médico. Como médico, o senhor sabe que é preciso destruir os micróbios que infeccionam o organismo humano. Eu também quis ser médico, mas a guerra determinou outro destino para meu talento. E eu seria o maior médico do mundo! Seria o maior de todos porque aprendi que, para salvar as vidas que valem a pena, é preciso eliminar todas as outras que infeccionam a sociedade e ameaçam a superior raça ariana! Por isso é preciso destruir todas as raças que infestam o *Lebensraum*, o espaço vital ariano. Sem compaixão! Sem piedade! (BANDEIRA, 2009c, p.44).

Assim como Joseph Mengele, Kurt Kraut tornou-se conhecido como: “*Todesengel*... o ‘Anjo da morte’!” (BANDEIRA, 2009c, p.45), e a referência a sua participação nas tropas de elite nazistas: “O SS *Leutnant* Kurt Kraut, que passou para a História como o *Todesengel*, o ‘Anjo da morte’” (BANDEIRA, 2009c, p.87).

O conhecimento da existência real do ‘anjo da morte’ talvez não afete o entendimento do texto pelo leitor, mas poderia fazer com que as crueldades praticadas por Kurt Kraut adquirissem proporções mais realistas, pois o leitor entenderia que atos brutais realmente foram praticados por um homem insano. Sem esse conhecimento histórico talvez o leitor possa entender tais atos como crueldades fictícias e exageradas.

Assim, a credibilidade da história pode vir a ficar, de certa forma, comprometida sem o repertório citado.

Além desse assunto referente ao nazismo, outro ponto também exige a busca do repertório pelo leitor:

A mansão destoava totalmente das construções espalhadas pelos pequenos sítios em volta. Era uma arquitetura de estilo gótico solidamente construída, com uma torre típica de um castelo da Europa central e paredes bem altas, quase completamente encobertas de hera (BANDEIRA, 2009c, p.33).

Nesse trecho o leitor possivelmente retome seus conhecimentos a respeito do estilo gótico em construções arquitetônicas e o design das torres dos castelos europeus a fim de construir sua imagem mental do castelo onde Kurt Kraut morava. No entanto, mesmo que o leitor não conheça esses estilos citados, ele pode visualizar a imagem pela ilustração do livro que inicia o capítulo em que o castelo é descrito. Assim, a ilustração aparece como um complemento importante à construção da imagem mental, colaborando com o efeito catártico da trama. Segundo os postulados de Candido (1973), é possível depreender desses aspectos relacionados ao repertório que, através do diálogo entre texto e leitor estabelecido pela reflexão dos temas, a narrativa possibilita a construção da *função social e ideológica* – a primeira referente à reflexão a respeito da sociedade e a segunda referente às ideologias expostas no texto e que podem se referir às crenças do autor e de seu meio social. Na narrativa em questão é possível observar tais funções por meio da apresentação dos fatos históricos referentes à Segunda Grande Guerra e as ideologias nazistas, visando uma possível reflexão por parte do leitor a respeito dos assuntos abordados.

Outro esquema textual citado por Iser (1999) e que está presente no texto, colaborando para a busca de repertório é o *espaço vazio*: vários são os momentos em que aparecem a fim de dar um momento para o leitor buscar em sua mente seus conhecimentos de mundo e deduções a partir desses. Como exemplo podemos citar o momento em que Kurt Kraut leva Chumbinho e Calu ao alto da torre do castelo para que pudessem observar uma surpresa que ele guardava. A descrição dessa surpresa faz com que o leitor deduza de quem se trata o objeto surpreendente: “Ali estava o grande

segredo. Não aparentaria nem sessenta anos. O bigodinho e o cabelo bem alisado, caído na testa, eram inconfundíveis” (BANDEIRA, 2009c, p.159). Essas são características marcantes de Hitler, assim, mesmo que esse nome não fosse especificado, o leitor já saberia de quem se tratam.

Outro exemplo de espaço vazio é o momento em que fica implícito que Solomon Friedman tinha convidado alguém que gostava para assistir sua peça e foi essa pessoa quem o matou: “- Vocês não vão acreditar, meninos: o ingresso foi recebido e ofertado a alguém pelo próprio Solomon Friedman!” (BANDEIRA, 2009c, p.47). Logo após essa fala do detetive Andrade, aparecem os três asteriscos que interrompem momentaneamente a narrativa. O que deixa claro que as intenções do narrador era conceder espaço para que o leitor entendesse a informação e absorvesse a surpresa do fato, para, só depois, continuar com a narrativa. Narrativa essa, que muda constantemente as perspectivas de *tema e horizonte*, mudanças de perspectivas, citadas por Iser (1999) como referentes às mudanças de foco que o leitor elabora durante a leitura: ao se deparar com um narrador onisciente, o leitor tem acesso aos pensamentos e sentimentos das personagens.

Assim, a trama é narrada de forma a mostrar perspectivas diferentes: ora os pontos de vista de Kurt Kraut e suas ideologias que faziam sentido para ele; ora os pontos de vista de Solomon Friedman, no momento em que narra a Calu os sofrimentos pelos quais passou quando ficou preso no campo de concentração nazista e ora as opiniões e perspectivas do grupo dos Karas através dos discursos diretos e indiretos e dos fluxos de consciências, onde pensamentos são relatados ou fluem livremente.

Juntamente ao repertório, aos espaços vazios e às perspectivas de tema e horizonte, fazem parte desse conjunto de esquemas textuais, formativos da narrativa, elaborados por Iser (1996), as *quebras de expectativas*: pontos em que o leitor é surpreendido pela narrativa, podem ser exemplificados com o fato da descoberta de que o assassino de Solomon Friedman ser um amigo do ator e convidado desse para assistir sua peça e a surpresa final de que esse assassino, David Segal tinha mais a esconder: fazia-se passar por outro antigo prisioneiro e companheiro de cativo, Ferenc Gábor. Seu grau de frieza (de David Segal) levou-o a desconsiderar a amizade e a memória do amigo, fazendo-o pensar unicamente em interesses pessoais: um pintor morto seria mais valorizado e idealizado que um pintor sobrevivente. David Segal deformou o cadáver do amigo, tomando em seguida seu lugar, mas não contava com a sobrevivência de

Solomon Friedman e ao se sentir ameaçado, mais uma vez teve o sangue frio de ocultar a prova e testemunha de seu crime. Essa atitude poderá surpreender o leitor que não contava com o fato de uma das vítimas que era sensível a ponto de expressar suas dores através de uma arte tão sensível como a pintura, fosse capaz de ser um assassino frio e interesseiro.

Também pode causar surpresa no leitor o fato de Calu - um dos integrantes do grupo dos Karas, que luta tanto por justiça e um mundo melhor através da correção de atos que estejam contra a lei – aceitar prender um homem por um crime que não cometeu: a morte de seu professor de teatro. Kurt Kraut não havia atirado contra o professor de Calu, o assassino era outro, porém Kurt Kraut já havia cometido tantos crimes sem ter deixado provas, que a polícia não podia prendê-lo, de acordo com a lei. Ao se ver em condições de escolher se o antigo criminoso de guerra seria preso em nome de um assassinato que não cometeu, Calu ponderou se era justo deixá-lo à solta, após ter cometido tantos crimes ou soltá-lo por um único crime da qual não era o autor. Calu optou por condená-lo, em nome de todo sofrimento que causara no passado aos presos de guerra. Mesmo tendo uma atitude que aparenta ser a correta, Calu fez algo “errado” de acordo com a lei:

A decisão era difícil. Do ponto de vista estrito da justiça era até imoral. Mas todos compreenderam o enorme sacrifício de Calu, que deixaria livre o covarde assassino de seu querido professor de teatro para que a Humanidade pudesse punir o Anjo da morte, embora tardiamente, embora não com uma pena proporcional aos seus crimes hediondos... (BANDEIRA, 2009c, p.188).

Outro efeito que não seria especificamente uma quebra de expectativa, mas que causa surpresa, em um leitor de romance policial, é a presença de sentimentos amorosos envolvendo os jovens detetives. Em vários trechos pode ser observado o sentimento forte que os garotos têm por Magrí, no entanto essa obra dá maior enfoque nos sentimentos de Magrí por Calu. A menina fica extremamente preocupada com o rapazinho quando ele está no castelo dos nazistas, lembra dele o tempo todo e fica subentendido seu amor por ele, visto que o garoto não sai de sua mente e nem de seu coração: “A imagem sorridente do menino mais bonito do Colégio Elite não se afastava de sua memória. E do seu coração” (BANDEIRA, 2009c, p.161). Esse amor de Magrí

por Calu tem seu ápice no final da trama quando a menina, tentando acalmá-lo, dando-lhe um beijo nos lábios:

Mas, com o corpo colado ao corpo forte de Calu, Magrí só pôde levantar o rosto. Sua mãozinha apoiou-se na nuca do rapaz e trouxe seu rosto delicado em sua direção.

Calu sentiu a deliciosa pressão dos lábios de Magrí esmagando-se contra os seus (BANDEIRA, 2009c, p.190).

Normalmente não é típico e nem aconselhável que uma narrativa policial contenha intrigas amorosas, essa é, inclusive, uma das regras (a terceira) que Van Dine propõe para a elaboração de um romance policial de qualidade. A presença do amor seria um dos fatos que desviaria a atenção do leitor do foco principal: o assassinato a ser solucionado. No entanto, *Anjo da Morte* é uma narrativa policial juvenil que contém adaptações para que os jovens sejam estimulados à leitura e se sintam representados pelos personagens. Essa necessidade de adaptação ao público alvo justifica a presença de sentimentos amorosos na trama, pois é uma realidade vivida pelos adolescentes que estão descobrindo essas sensações. Por esse motivo o autor fez uso desse recurso a fim de conquistar seu público e abordar esse tema comum aos jovens.

Esse sentimento amoroso em meio à trama policial mudará de tema secundário para tema dominante no próximo livro da série: *A Droga do Amor*.

3.6. A DROGA DO AMOR: A QUARTA AVENTURA DOS KARAS

Nosso século, infelizmente, tem muitas pragas. A fome, a miséria, a ignorância...

Pedro Bandeira (2009d)

De acordo com Bandeira (2009d), a história *A Droga do Amor* foi escrita a fim de abordar o amor como tema, um sentimento que existe entre os jovens leitores que estão descobrindo. É no amor que o grupo dos Karas se apóia a fim de se manter unido e enfrentar todos os desafios que aparecem na vida. A história, assim, aglomera

narrativa policial em meio a um ambiente romântico, fazendo com que a atenção do leitor ora se focalize em um, ora se focalize em outro. Essa mistura entre narrativa policial e romance está ligada pelo nome da droga que foi roubada: droga do amor, sendo a parte policial da história totalmente ligada à temática diferenciada.

3.6.1. Aspectos da narrativa policial na obra

O livro *A Droga do amor* conta a história do roubo de uma droga pesquisada em laboratório e que tem a capacidade de acabar com a doença do século (não definida no livro). Em vista de tamanha tragédia para os pacientes em estágio terminal e que tem na droga pesquisada uma esperança de vida, o grupo de detetives jovens Miguel, Calu, Magrí, Crânio e Chumbinho resolvem se empenhar, mais uma vez, em uma perigosa aventura, a fim de encontrar a droga roubada e o seu criador, que foi seqüestrado junto ao seu invento. No entanto, além desse problema, o grupo dos Karas tem mais um desafio a ser superado: os meninos brigam e resolvem separar o grupo em vista do grande amor que cada um nutre por Magrí. Ao notar o problema, Chumbinho finge ser sequestrado, com a ajuda de Magrí, para que os amigos possam novamente perceber o quanto era necessária a união do grupo. A fim de encontrar o garoto, os meninos resolvem se juntar, de novo, para desvendar todos os mistérios do caso. Novamente, com grande inteligência, os adolescentes conseguem descobrir toda a verdade sobre o roubo da droga e se dão conta de que só unidos é que podem enfrentar todas as situações que possam vir a aparecer. O grupo dos Karas entende que a amizade entre eles é mais importante que o amor por Magrí e a garota resolve abrir mão de seu amor, Crânio, em nome da bonita união do grupo de amigos.

No que se refere aos aspectos referentes à narrativa policial, é possível notar que a trama apresenta uma mistura de enigma (mistérios e pistas a serem refletidas) e série negra (os fatos ocorrem concomitantemente ao desenvolvimento da narrativa, deixando os detetives não imunes aos transtornos). Os elementos que se assemelham à narrativa de enigma clássica, exposto por Boileau e Narcejac (1991), e que está presente na narrativa em questão, refere-se ao alto nível de inteligência do criminoso, importante para que os enigmas apresentados sejam de difícil resolução, o que aproxima esse criminoso do detetive inteligente da trama. Em *A Droga do Amor* o principal suspeito

de ser o malfeitor é o Doutor Q.I. (que aparece como principal vilão em *A Droga da Obediência*), as principais suspeitas dos atos horrendos recaiam sobre ele:

Seria um desastre para a sociedade se qualquer um dos prisioneiros, que eram fechados a sete chaves na Penitenciária de Segurança Máxima, conseguisse fugir. E, de todas aquelas feras humanas, um era o mais perigoso. Porque era o mais inteligente. E o mais amoral.

Andrade sabia. Tinha prendido aquele monstro inteligente, educado, culto, frio como uma navalha. Alguém para quem o crime era a razão de sua vida. Alguém que jamais tivera razões sociais, de pobreza ou ignorância, para escolher o crime. Aquele homem nascera com o crime no sangue. Ele era mau.

Sua ação devastadora pretendia apenas o poder. Considerava lícito usar jovens como cobaias, seqüestrar e assassinar, no seu sonho louco de controlar as vontades (BANDEIRA, 2009d, p.21- 22).

No entanto, com o decorrer da narrativa, o leitor se dá conta de que o Doutor Q.I. não é o responsável pelo sequestro da “droga do amor” e do cientista que a criou. Sendo assim, o Doutor Q.I. passa a representar um outro elemento típico da narrativa policial: um suspeito, que, entre outros fatores, tem a função de enganar o leitor e confundi-lo na elucidação do caso, junto aos demais personagens. Outro suspeito que tem a função de confundir o leitor é o anão que aparece a todo momento espionando os Karas: “Os olhos argutos do anão invadiram o quarto” (BANDEIRA, 2009d, p.83); “Por trás do banco onde os cinco amigos discutiam [...] escondia-se o anão” (BANDEIRA, 2009d, p.87); “Recortada contra a luz que entrava pela porta aberta, ela teve uma visão de pesadelo: o anão mais medonho que a imaginação de dona Iolanda poderia conceber. A lâmina de um canivete brilhou ao abrir-se” (BANDEIRA, 2009d, p.126). Somente no final as suspeitas de um leitor mais atento se confirmariam: o anão era Chumbinho disfarçado a fim de se manter por dentro das investigações dos amigos.

Sugundo Boileau e Narcejak (1991) o criminoso da narrativa policial normalmente se encontra livre de suspeitas, é o que se observa na trama em questão: o criminoso, descoberto depois, era uma pessoa livre de suspeitas, que frequentava o ambiente dos detetives e que acompanhava a vítima que foi sequestrada: Hector Morales, a pessoa menos provável de que as suspeitas do leitor recaíssem. Outra característica comum que tem a função de desviar a atenção do leitor do verdadeiro criminoso.

Além desses elementos da narrativa policial, o autor acrescentou na trama uma característica que não é comum no gênero policial: relacionamentos amorosos. Nas regras propostas por Van Dine (in Medeiros e Albuquerque, 1979), fica claro que envolver intrigas amorosas em meio a uma narrativa policial não é nada adequado, visto que o foco do leitor deve estar situado no elucidar do crime e seus sentimentos devem se concentrar no caso e não em assuntos paralelos ao enigma. Em *A Droga do Amor*, o amor não só é um elemento acrescentado, como é o foco temático principal da trama. Nos livros anteriores da série foi possível observar certos trechos referentes ao amor que os meninos do grupo sentiam por Magrí e também da menina pelos companheiros. Essa, inclusive, deixava transparecer certa dúvida em relação aos sentimentos reais que nutria por cada garoto em particular. Em *Anjo da Morte*, terceiro livro da série, subentende-se que Magrí está apaixonada por Calu, pois no final lhe dá um beijo nos lábios. No entanto, nessa quarta obra, a garota parece se decidir por um dos meninos do grupo e, contrariando as expectativas criadas, deixa claro seu amor por Crânio, selando esse sentimento com um beijo nos lábios, assim como o que deu em Calu no livro anterior. Fica claro que os conflitos amorosos vivenciados por Magrí e os meninos espelham o universo típico em que os adolescentes leitores da série vivenciam realmente.

A questão amorosa aparece, desse modo, como uma questão central na narrativa policial, em um verdadeiro paradoxo inovador, que confere a principal quebra de expectativa da trama, como podemos observar na expressividade desse sentimento em vários momentos da narrativa.

O amor de Miguel por Magrí: “Viver perto de Magrí, sem *ter* Magrí, para ele seria o fim” (BANDEIRA, 2009, p.14). O amor de Calu: “‘Eu amo você, Magrí... desesperadamente...’” (BANDEIRA, 2009d, p. 16). O amor de Crânio: “Mas como poderia suportar a ideia de Magrí ser de outro?” (BANDEIRA, 2009d, p.18). As dúvidas de Magrí: “Qual deles? Ai, qual deles? Os três são tão... são tão... Eu devo decidir? Escolher? Como escolher?” (BANDEIRA, 2009d, p.15); e a escolha final da garota, que se decide por Crânio: “ ‘ – Eu te amo , meu querido... eu sempre te amei...’ Dessa vez o beijo foi ardente, agarrado, mágico, total...” (BANDEIRA, 2009d, p.109).

Toda essa temática amorosa em meio a um ambiente de suspense é construída magistralmente por meio dos esquemas textuais da narrativa, considerados por Iser (1999) como importantes na interação entre texto e leitor.

3.6.2. As estruturas textuais que formam a obra

Os esquemas textuais apontados por Iser (1999) vêm, nessa obra, colaborar de forma particular, na relação estabelecida entre a narrativa policial e as questões amorosas, que passam de segundo para primeiro plano nessa história. Enquanto nos livros anteriores o amor estava na perspectiva de *horizonte* em meio ao *tema* enigmático, nessa história há a inversão: o amor ganha o posto de *tema* e o enigma passa a ficar com o status de *horizonte*, ou seja, em segundo plano.

O texto a cada momento faz com que o leitor busque em seu repertório, os conhecimentos necessários para o melhor entendimento da narrativa. Como exemplo, podemos citar o aparecimento do código vermelho dos Karas e também do código tênis polar, que um leitor da série, já identifica os códigos pelas características da escrita e pelo seu conhecimento anterior das chaves para desvendá-los:

MINISGSAIS
 VENTERNPOMBER UFTERSGOMBERLPOMBER.
 KINISSINISR OMBERM TOMBERSAISGENTER
 CHUFTERMBAISLHENTER (BANDEIRA, 2009d, p.9)

Mesmo pressupondo esse conhecimento prévio do leitor, o narrador expõe a fórmula do código tendo em vista um leitor que não tenha tido contato com as obras anteriores:

Com seu olhar treinado, a menina traduziu o texto de cabeça, na mesma hora. Era só aplicar o *Código Vermelho*, substituindo AIS por A, ENTER por E, INIS por I, OMBER por O e UFTER por U.

MIGSÁ
 VENPO USGOLPO.
 KISIR OM TOSAGE
 CHUMBALHE

O texto ainda não fazia sentido, mas Magrí sabia que, em seguida, bastava usar o *Código Tênis-Polar*, colocando a palavra ‘TENIS’ sobre a palavra ‘POLAR’, de modo que o T correspondesse ao P, o E ao O, o N ao L, o I ao A, o S ao R, e vice-versa. Daí era só trocar cada letra pela correspondente acima ou abaixo, mantendo as letras que não tinham correspondência com nenhuma das que as duas palavras continha.

Pronto. Lá estava o texto do telegrama:

MAGRÍ
VOLTE URGENTE.
KARAS EM PERIGO
CHUMBINHO (BANDEIRA, 2009d, p. 32-33)

Além dos códigos, outros repertórios de livros anteriores são recuperados pelos leitores ao ler *A Droga do Amor*, como o conhecimento de um antigo vilão que fora vencido pelos Karas, o Doutor Q.I. (vilão de *A Droga da Obediência*): “Sua ação devastadora pretendia apenas o poder. Considerava lícito usar jovens como cobaias, seqüestrar e assassinar, no seu sonho louco de controlar as vontades” (BANDEIRA, 2009d, p.21- 22). E também a constante menção às aventuras passadas protagonizadas pelos Karas e os antigos vilões combatidos, que para um leitor da série, só basta recuperar seu repertório, mas para um leitor novo, funciona como uma forma de instigar sua curiosidade.

Outro efeito constante na trama, que, de acordo com Iser (1999) visa à curiosidade do leitor e lhe dá uma deixa para a absorção dos fatos e refletir das situações é o *espaço vazio*. Esse livro, assim como nos demais da série, faz uso dos três asteriscos no decorrer da narrativa de modo a causar esse efeito de reflexão e completude de significado por parte do leitor. Outros momentos de espaços vazios ocorrem durante a narrativa, como exemplo, podemos citar o momento em que o detetive Andrade recebe o telefonema de que o Doutor Q.I. tinha escapado do presídio de segurança máxima, ele não especifica quem fugiu, mas deixa o leitor refletir a respeito: “Ele... *ele* conseguiu fugir?!” (BANDEIRA, 2009d, p.20).

Além dos espaços vazios, outros são os esquemas textuais presentes na obra, como as quebras de expectativas. Com relação a essas, podemos dizer que essa obra foi particularmente oposta ao que o leitor da série aguardava: acostumado a um ambiente de mistério, medo, crueldade e perigos, em que o amor é uma questão secundária, o leitor se depara com uma narrativa totalmente nova, onde o enigma é secundário e o amor é a temática principal, sendo, inclusive, o motivo do enigma, uma droga do amor que foi roubada. Essa fuga dos padrões clássicos da narrativa policial e da série dos Karas causa certo estranhamento no leitor acostumado aos esquemas até então apresentados, o que caracteriza-se na principal quebra de expectativas do livro.

Durante a trama policial, Pedro Bandeira propicia ao leitor um momento de reflexão a respeito da sociedade no que se refere às dificuldades pelas quais o mundo passa, denominando-as como ‘praga do século’. Ao deixar essa praga como indefinida, o autor faz com que o leitor pense a respeito de qual seria, se uma praga relacionada à doença ou a pragas sociais:

– A praga do nosso século não é uma só, meninos. Nosso século, infelizmente, tem muitas pragas. A fome, a miséria, a ignorância... Mas tudo isso é causado pela cobiça, pela avidez que cria monstros como esses, da Drug Enforcement, ou como o Doutor Q.I., para quem a conquista do poder e do dinheiro justificam tudo. Eu vivo prendendo criminosos pobres, ignorantes, que matam uma, duas, três pessoas. Mas jamais consigo pôr as mãos nesses verdadeiros criminosos, que matam milhares, que condenam milhões à fome e à morte sem esperanças (BANDEIRA, 2009d, p.124).

Notamos que essa praga do século é totalmente contrária ao amor, que a droga do amor seria o elemento de cura. Assim, o amor é colocado como ponto chave, pois, foi tema do livro, tema do enigma a ser desvendado e tema da crítica, não deixando dúvidas quanto ao foco da trama, que saiu totalmente dos padrões clássicos da narrativa policial.

Essa quebra com as expectativas do leitor adolescente instiga e leva o leitor a refletir sobre a sociedade em que vive. Além desse, outro ponto positivo permeia a história: é possível observar que a presença dos enigmas a serem desvendados estimulam os adolescentes à leitura, principalmente se forem aproximados à questão amorosa, típica dos adolescentes, da forma como foi observada nesse estudo. Pedro Bandeira, mostrou-se eficiente nesse requisito, além de acrescentar outros artifícios a fim de seduzir o leitor, como exemplo a colocação de detetives jovens capazes de desvendar enigmas e ajudar a sociedade a ser melhor. Dessa forma, ao se ver refletido na obra, o leitor se sente próximo ao mundo representado e tem maiores possibilidades de promover eficaz interação com o texto.

No entanto, talvez essa quebra nas expectativas não agrade plenamente a todos os leitores, tendo em vista que esse adolescente leitor da série possivelmente goste de narrativas policiais e não seja tão ligado a romances, normalmente os meninos. Assim, a

inovação foi proposta e tem seus pontos positivos, mas esses pontos dependem do leitor em particular, pois, talvez, para o leitor que não tenha gostado das inovações, essa seja uma forma de distanciá-lo da série que até então seguia um esquema próprio. Observaremos como se dá a continuidade da série no quinto livro: *Droga de Americana!*.

3.7. DROGA DE AMERICANA!: A QUINTA AVENTURA DOS KARAS

É chegada a hora de as nações ricas do mundo descobrirem que seu poder não terá o menos sentido enquanto houver outras nações à margem do progresso, outros povos mergulhados na fome, na ignorância e na miséria!

Pedro Bandeira (2009e)

Segundo Pedro Bandeira (2009e) a história relatada em *Droga de Americana!* teve como objetivo promover uma discussão a respeito dos conflitos mundiais e como estes afetam o contexto global, disseminando-se pelos povos e não se restringindo apenas a um local. Esses problemas seriam como um dos resultados da globalização, em um planeta que funciona como uma aldeia composta por povos diferentes, onde fatos e ideais estão totalmente interligados, expandindo consequências negativas e positivas. Assim, a trama visa mostrar aos leitores como os problemas alheios dizem respeito a todos, em conjunto, não devendo ser julgados como típicos de um local, mas pertencentes ao ser humano em geral. Mais uma vez o trabalho em grupo vem a ser ressaltado como necessário à resolução de conflitos aparentemente restritos.

3.7.1. Aspectos da narrativa policial na obra

Em *Droga de Americana!* o foco da história é o sequestro da filha do presidente dos Estados Unidos, Peggy, quando esta veio ao Brasil para uma apresentação de ginástica olímpica no Colégio Elite, ao lado de sua amiga Magrí. Apesar da alta proteção destinada à menina, dois criminosos entram no colégio para sequestrá-la, mas

ao confundi-la com Magrí, acabaram por levar a garota em lugar da americana. Então, o grupo dos Karas entra em ação para salvar a vida de Magrí e colocar os sequestradores na cadeia. Ao observar como aquele grupo era unido, inteligente e forte, Peggy fica com vontade de participar do grupo dos Karas. Com suas atitudes corajosas e destemidas, o grupo acaba por considerá-la capaz de ser uma integrante dos Karas e a aceitam. Mais uma vez os jovens detetives resolvem o mistério, salvam Magrí e deixam o detetive Andrade com toda a glória, na imprensa.

Uma das características de extrema necessidade no romance policial juvenil é a presença de um detetive adulto, que tem por finalidade conceder o efeito de verossimilhança ao texto. Todavia, notamos que ele é apenas um coadjuvante, visto que os detetives principais são os adolescentes do grupo dos Karas. Esse detetive apresenta as características da série negra que, descritas por Reimão (1983), normalmente é falível, rude, vulgar, áspero e deselegante. Assim foi possível observar o detetive Andrade durante todo o percurso da série, no entanto, nessa quinta obra, o detetive Andrade responsável pela verossimilhança do texto, perde mais espaço no desenvolver do conflito, não tendo tanta participação quanto nos livros anteriores. Mas, continua a ser a pessoa que fica com todos os méritos do crime resolvido no final:

Do Alasca à Austrália, quem ligasse a televisão só veria locutores comentando a inteligência e a valentia daquele humilde policial brasileiro, que havia superado as mais fabulosas máquinas de investigação do planeta, libertando Peggy MacDermott sem um arranhão e ainda prendendo os responsáveis pelo sequestro (BANDEIRA, 2009e, p.173).

No que se refere às características da narrativa policial que diz respeito ao fato de o narrador utilizar-se de artifícios visando confundir o leitor, o criminoso é a pessoa que mais está camuflada na história. Nessa trama o vilão era a pessoa de maior confiança da vítima, que, por lutar por sua causa, deixa de pensar na pessoa que ele mais gostava e que também mais tinha carinho e respeito para com ele:

Enquanto era carregado por cerca de oito policiais brasileiros, Sherman Blake gritava:

- Perdoe-me Peggy! Perdoe-me! Mas você precisa compreender. A América está acima de tudo! Está acima da minha própria vida! Está acima até de sua vidinha preciosa, querida, que eu tanto amo! Compreenda que não há sacrifícios que a grandeza da América não justifique! Até mesmo a sua morte, minha querida Peggy, até mesmo a sua morte! (BANDEIRA, 2009e, p.170).

Uma outra característica da narrativa policial, explanada por Van Dine (1928, apud: BOILEAU E NARCEJAC, 1991), é a presença de cadáveres, a fim de demonstrar toda a crueldade de que o vilão é capaz e provocar no leitor o sentimento de raiva e vingança. Em *Droga de Americana!* esse aspecto surge já na abertura da história:

Estranhas gravatas vermelhas, pegajosas, escorriam do pescoço de cada um deles, maculando-lhes o branco das camisas. Os dois sisudos e mal-encarados agentes de segurança da filha do presidente dos Estados Unidos tinham sido praticamente degolados... (BANDEIRA, 2009e, p.7).

Também os códigos, típicos das narrativas de mistério e da série em estudo, não deixam de aparecer nessa obra. São códigos já conhecidos pelos leitores da série, mas mesmo assim, explicados em notas de rodapé e durante todo o decorrer do texto:

“[...] com apertões curtos e longos, usava o código Morse – Apertão, inventado pelos Karas para ser usado quando tinham de falar um com o outro no meio de um monte de gente, sem que ninguém notasse” (BANDEIRA, 2009e, p.132).

“Por isso, o Geninho dos Karas estava distante quando Miguel ouviu o combinado pio de Coruja: -Uh-uh...” (BANDEIRA, 2009e, p.100).

“Só pode ser isso! Vamos aplicar o código Tênis – Polar! Rapidamente, Crânio pegou o guardanapo e escreveu a palavra TENIS logo acima da palavra POLAR (BANDEIRA, 2009e, p.132).

Em conjunto com a trama policial, o autor propicia uma reflexão sobre questões que se referem ao âmbito da sociedade contemporânea, expondo os fatos sob a perspectiva do outro, como podemos observar, por exemplo, na concepção que o estrangeiro tem da polícia brasileira:

- A polícia do Brasil não serve para nada, *mister* Android! Leve seu pessoal daqui e vá cuidar do trânsito, que é melhor! [...] - O senhor é um policial do Brasil, é? E quais as providências que vocês tomaram? Sua maldita aeronáutica não tem helicópteros, não tem aviões para perseguir o helicóptero dos seqüestradores? Vocês não têm sequer um radar para rastrear o helicóptero? [...]

- Só *ouviu*?- cortou Blake, malcriado.- O senhor não *viu* nada? O senhor é cego? Só há cegos na polícia de seu país? Será que vocês aprenderam com os palermas do Hooper, é? (BANDEIRA, 2009e, p.51-52).

O leitor é levado a refletir, também, sobre a falta de privacidade que ronda as pessoas famosas, e ao modo como o público acredita que elas sejam desprovidos de sentimentos e preocupações:

- Em toda a minha vida política, Augusto, nunca consegui me acostumar com essa atitude da imprensa, que pensa que pessoas como nós tem respostas para tudo – lembrou MacDermott.- Será que ninguém nota que somos gente como as outras? Que temos família, que queremos a felicidade de nossos filhos como qualquer pessoa? Que temos os mesmos sonhos? As mesmas esperanças? [...] -E as mesmas dúvidas também, Wilbur – acrescentou Rodrigues Lobo, que tratava o colega americano como se fossem velhos amigos.- Esse pessoal exige demais de nós. Muito mais do que somos capazes de fazer! [...] Concordo plenamente, Augusto. Enquanto as relações internacionais forem ditadas pelo poder da ganância, só as coisas ruins serão exportadas. E é isso que eu quero mudar! (BANDEIRA, 2009e, p.38-39).

Outra crítica presente no texto é a respeito da manipulação que os países ricos exercem sobre os pobres e também quanto ao poder bélico desses países e suas

prováveis conseqüências. O autor tenta mostrar ao leitor o quanto as armas e as guerras fazem mal ao mundo e que essa não é a melhor solução para se resolver problemas:

É chegada a hora de as nações ricas do mundo descobrirem que seu poder não terá o menor sentido enquanto houver outras nações à margem do progresso, outros povos mergulhados na fome, na ignorância e na miséria!(BANDEIRA, 2009e, p.158).

Mais adiante, a voz do autor funde-se ao discurso do presidente americano que conclama os cidadãos para novas atitudes:

– Meus irmãos do mundo inteiro! Nosso sonho de paz nunca será possível enquanto um país poderoso como os Estados Unidos ainda insistirem em manter um arsenal nuclear, capaz de arrasar o planeta milhares de vezes, uma depois da outra, e enquanto conservarmos um estoque de armas químicas e biológicas capazes de impor epidemias mortais às populações inocentes de outros países. Por isso, precisamos ter coragem de, unilateralmente, destruir por completo essas armas antes que elas nos destruam! Proponho um desmantelamento total das armas nucleares, químicas e biológicas do mundo inteiro, a começar pelas nossas, as armas dos Estados Unidos. Nesse momento, meus assessores estão distribuindo à imprensa um mapa do meu país, com a localização de todos os arsenais, laboratórios e fábricas de artefatos nucleares, químicos e biológicos. Convido a Organização das Nações Unidas para que envie comissões de fiscalização para testemunhar a destruição das armas do Juízo Final. O Apocalipse, nunca!! (BANDEIRA, 2009e, p.162-163).

Essas críticas juntamente à caracterização da narrativa policial são aglutinadas a outro fator de extrema importância nessa obra: os esquemas textuais.

3.7.2. As estruturas textuais que formam a obra

Os esquemas textuais colaboram, particularmente, na confecção de uma relação a ser estabelecida, no texto e pelo leitor, entre a narrativa tipicamente policial e as questões amorosas, que voltam em segundo plano nesse quinto livro da série Os Karas. Foi possível observar que *Droga de Americana!* retoma os esquemas propostos nos três

primeiros livros da série, onde a narrativa policial está em primeiro plano, na perspectiva de *tema* e as questões românticas voltam a receber características de segundo plano, *horizonte*; lembrando que de acordo com os postulados de Iser (1999), o primeiro, o *tema*, refere-se à característica em destaque, que é tomada pelo leitor durante a leitura do texto literário, enquanto o segundo, o *horizonte*, é referente à característica que em determinado momento não se encontra em destaque, recebendo menos foco.

Apesar dessa volta à construção das narrativas anteriores, essa obra traz ao leitor certas características novas, que ganham destaque nessa última trama, devido às necessidades específicas, como o uso do Inglês, por exemplo. Em outras obras (*A Droga da Obediência* (2009a) e *A Droga do Amor* (2009d), o uso da língua inglesa colabora para a confecção de um efeito impactante no que se refere à aparição de personagens estrangeiros e empresas grandiosas que englobam poder mundial. Especificamente em *Droga de Americana!*, com a participação especial de uma norte americana de papel de destaque na trama, a utilização do inglês foi mais que um simples coadjuvante, foi necessário para o efeito de verossimilhança da obra.

Uma outra diferença relacionada ao aspecto da língua inglesa, é a forma com que foi utilizada: enquanto no livro *A Droga do Amor* (2009d), as frases em inglês eram traduzidas em notas de rodapés, em *Droga de Americana!* as frases são faladas em Inglês e em seguida já traduzidas no próprio decorrer do texto: “- *I’m the president’s daughter! What do you think you’re doing?* Eu sou a filha do presidente! O que vocês pensam que estão fazendo?” (BANDEIRA, 2009e, p.7). “- *What is going on? Take your hands off me!* O que está havendo? Me largue!” (BANDEIRA, 2009e, p.13). Talvez um recurso utilizado a fim de simplificar o entendimento do leitor e não deixá-lo cansado ao ter que quebrar o curso da leitura para se dirigir a uma nota de rodapé, o que poderia fazer com que a leitura ficasse maçante e desagradável.

Com relação às inovações da obra, pode-se dizer que são várias e funcionam como uma espécie de fecho, visto que se trata do quinto livro da série. Essas inovações dão uma deixa para futuras obras que possam vir a ser escritas. As características, até então constantes nas personagens, sofrem modificações que podem representar o crescimento e a maturação dos adolescentes.

Chumbinho, por exemplo, o mais jovem dos integrantes do Karas, não dava atenção às questões amorosas, como ocorria com seus companheiros. Nessa trama, por

sua vez, esse personagem apresenta interesse pelo sexo oposto, revelando, dessa forma, sua passagem da infância para a adolescência. Vários são os trechos em que Chumbinho se sente atraído pelos encantos femininos: “E o garoto [Chumbinho] arrepiou-se ao imaginar aquela ninhada de lindas gatinhas a despir-se para o chuveiro...” (BANDEIRA, 2009e, p.15); “Grudado no corpinho de Peggy, abraçando seu próprio moletom, Chumbinho desejava que o tempo parasse. Assim, deitados, juntinhos, Peggy nem parecia mais alta do que ele...” (BANDEIRA, 2009e, p.148):

De olhos fechados, revia a imagem da graça que era a Natália da oitava, toda fresquinha, jogando para trás aquele manto perfumado de cabelos negros ao preparar-se para alguma evolução. Pena que Natália fosse quase um palmo mais alto que ele... (BANDEIRA, 2009e, P.14).

Mas, no meio dessa loucura, Chumbinho não pensava nas ameaças do futuro. Depois de ter contemplado a beleza nua daquele corpinho, depois de te-lo carregado nos ombros, depois de todos os lances que os tinham trazido até aquela situação e, agora, de roupas de baixo, abraçado ao corpo da filha do presidente americano, sentindo o perfume de seus cabelos, a beleza morena de Natália esvanecia-se do coração do garoto como um torrão de açúcar se dissolve na água... (BANDEIRA, 2009e, p.83).

Ocorrem mudanças com relação aos sentimentos de outros personagens também: até então os três adolescentes do grupo, Miguel, Crânio e Calu, só se sentiam atraídos por Magrí, como menina, pois o conjunto de atributos dela, como beleza, inteligência e coragem era um agrupamento que não encontravam em outra garota. No entanto, com o aparecimento de Peggy, uma nova garota tão espetacular quanto Magrí, Miguel e Calu se vêem atraídos por ela, tanto quanto por Magrí. Miguel se interessa por Peggy: “Em seu coração, ao pensar na americana, vinha-lhe aquele aperto que ele só sentia quando pensava em Magrí. Por quê? O que tinha acontecido com ele? E por que ele se sentia tão só?” (BANDEIRA, 2009e, p.188); Calu se interessa por Peggy também, porém tem seu sentimento correspondido: “Os lábios dos dois se encontraram, num beijo longo, carinhoso, cheio de estrelas...” (BANDEIRA, 2009e, p.186). Crânio continua a amar Magrí e essa, que antes estava disposta a sacrificar seu amor pelo garoto em nome do grupo dos Karas, arrepende-se por não ter ficado com o geninho (quando pensou que

iria morrer) e no final resolve lhe dar um beijo, sem se preocupar com o grupo, mas pensando em si e em seu sentimento:

No fim da multidão, quase conseguindo o isolamento que desejava, um casalzinho estava abraçado.

-Magrí...

-Oh, Crânio...

Os potentes alto-falantes espalhavam a bela voz do tenor, embalando o beijo apaixonado daqueles dois... (BANDEIRA, 2009 e, p.187).

A narrativa possui, também, como inovação a presença de vários momentos de sensualidade à flor da pele das personagens. Antes somente os sentimentos amorosos e psicológicos eram ressaltados, mas nessa obra as sensações físicas entram em cena, vários são os trechos que comprovam tal afirmação: “Essa Peggy não é tão boa atleta quanto Magrí. Mas ela é... hum... uma gatinha!” (BANDEIRA, 2009e, p.24):

Com o corpo quase colado ao dele, a garota erguia o rosto e o encarava, com um sorriso doce e quente. Suas mãos pousavam delicadamente no peito do rapaz, enquanto as pequenas narinas comprimiam-se, como se quisessem aspirá-lo para dentro dela (BANDEIRA, 2009e, p.25).

Apesar do frio intenso, uma onda de calor veio subindo, subindo pelo corpo de Peggy e ela sentiu-se flutuar sobre os telhados, como se nada de sólido a prendesse, quando os braços do rapaz a envolveram, protegendo-a. por um louco momento, Peggy esquecia-se do imenso perigo que estava enfrentando. Nada mais havia, senão aquele rapaz... (BANDEIRA, 2009e, p.102).

Os lábios do rapaz tremeram, seu corpo estremeceu, sentindo o calor e a maciez do seio de Peggy MacDermott na palma de sua mão. Foi como se uma descarga elétrica, carregada como os mais deliciosos volts do mundo, tivesse percorrido o seu corpo. Sob a palma de Peggy, o coração de Miguel pulava como um cabrito solto no pasto (BANDEIRA, 2009e, p.130).

-*Oh, honey* – ronronou a menina. - Vamos deixar essa lição para depois... Amor não se ensina. Amor a gente faz...

- Oh, Peggy...

Os lábios dos dois se encontraram, num beijo longo, carinhoso, cheio de estrelas... (BANDEIRA, 2009e, P.186).

Também as quebras de expectativas juntam-se às inovações a fim de conquistar o leitor. Por exemplo, o momento em que o leitor acredita que a filha do presidente está sendo seqüestrada e se depara com a informação de que supostamente Magrí foi levada em seu lugar: “Essas foram as últimas palavras de Magrí no momento em que estava sendo seqüestrada em pleno vestiário do Colégio Elite...” (BANDEIRA, 2009e, p.8). Tal frase causa certa confusão no leitor, que tem um espaço para absorver o impacto da cena e entender o que deve ter havido. Caracterizando, também, esse momento de reflexão como um *espaço vazio*, exposto por Iser (1999), como um espaço de dúvida e reflexão por parte do leitor.

Outros exemplos de *espaço vazio* da trama são:

O que estariam os outros Karas fazendo depois de terem sido expulsos do ginásio de esportes? Chumbinho apostava que os três estariam pensando em Magrí. E ele mesmo sabia muito bem qual deles o coração de Magrí tinha escolhido... (BANDEIRA, 2009 e, p.14-15).

O narrador dá margem à recordação do leitor, deixando-lhe um espaço para a lembrança de fatos passados, buscando seu repertório (conceito exposto por Iser em o Ato da Leitura, 1999, que diz respeito aos conhecimentos sobre determinados assuntos que estão armazenados na memória do leitor) nas obras anteriores. Outros exemplos de busca de repertório se encontram nos seguintes trechos da narrativa: “Havia momentos em que ele queria ficar só, com seus pensamentos e com as lembranças dos perigos excitantes que vivera com seus amigos Miguel, Magrí, Crânio e Calú” (BANDEIRA, 2009 e, p.14); “[...] Bom, parece que agora eles estão livres de confusões...”, pensava

ele, lembrando-se de como aqueles garotos o haviam ajudado em tantas ocasiões” (BANDEIRA, 2009 e, p.27).

Na semana anterior, tinha sido acalorada a reunião entre J. Edgar Hooper, o todo poderoso diretor da CIA, a Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos, onde a palavra ‘inteligência’ na verdade queria dizer ‘espionagem’ (BANDEIRA, 2009 e, p.8).

O segredo dos Karas é revelado e uma nova garota passa a integrar o grupo, Peggy a filha do presidente americano: - Oba! - comemorou Chumbinho - Unanimidade! Peggy é uma de nós! Agora temos de furar o dedo dela e ela vai ter de escrever o juramento com sangue e...(BANDEIRA, 2009 e, p.139).

É possível observar como a junção entre narrativa policial, as inovações amorosas e sedutoras e os esquemas textuais dão origem a um texto curioso que acaba por se tornar importante, ao alcançar significativo sucesso no mercado livreiro, demonstrando a sua aceitação pelo público leitor, constituído de jovens, que ao se verem refletidos pelos personagens adolescentes, sentem-se muito mais próximos do mundo representado e, com isso, com maior possibilidade de interagir com o texto e de se identificar com os heróis, como almeja o autor, em suas considerações ao finalizar a obra: “É você, são vocês que terão de enfrentar o futuro, com uma sólida consciência ética, honesta, corajosa e solidária. Como eu coloquei na boca de Miguel, no fim da história, ‘contra tanta coisa, a favor de tanta coisa eu tenho de lutar! Ah, a vida é um trabalho para os Karas!’(BANDEIRA,2009e, p.192).

3.8. O CONJUNTO DA OBRA

Ao ter em mente que as obras pertencentes à série *Os Karas* caracterizam-se como um todo constituinte de sentido, podemos dizer que algumas características se mantiveram enquanto outras foram se modificando de uma obra à outra.

Foi possível verificar que se mantiveram, durante a série, os mesmos personagens principais que formam o grupo de detetives juvenis: Miguel, Calu, Crânio, Chumbinho e Magrí, sendo que somente na quinta narrativa, *Droga de Americana!*, é que uma nova integrante adentra o grupo e passa a fazer parte da turma: Peggy, uma

americana, amiga de Magrí. O detetive Andrade, adulto que confere verossimilhança à trama, também se mantém como personagem secundário durante as narrativas, não sofrendo nenhuma evolução significativa.

Com relação aos personagens que compõem o grupo, notamos que houve modificações na passagem para a quinta obra, pois começam a analisar as situações por outros ângulos e ver novas possibilidades para o mesmo fato. Aprendem, por exemplo, que podem admirar outra garota além de Magrí e que essa não é a única inteligente, bonita e simpática que existe ao redor. Tal modificação no modo de pensar e agir deve-se à maturação normal de um adolescente, que passa de sua fase do primeiro amor romântico e incondicional para um estágio onde está presente os desejos comuns da adolescência. Pedro Bandeira (2010), em entrevista, afirma que não se inspirou em pessoas reais para construir seus personagens. Eles constituem as partes de um adolescente perfeito idealizado pelo autor: sério, idealista, bonito, charmoso, talentoso e esperto. Assim, o grupo ao se juntar, torna-se um único ser que pode ser capaz de refletir e mudar o mundo à sua volta. Essa idealização do autor demonstra o que é sua concepção de um ser humano que pode tornar o mundo um lugar melhor para se viver, um lugar onde a injustiça não tenha força e os problemas sejam encarados como desafios a serem superados.

Quanto às técnicas da narrativa policial, Bandeira (2010) afirma que ao adaptá-las ao jovem, teve a preocupação de estudar a respeito do universo juvenil, a fim de entender como determinados fatos são entendidos e vividos a partir da ótica de um adolescente e poder escrever de acordo com essa visão. Só dessa forma é que Bandeira acredita ser possível atingir um público específico e conquistá-lo durante a narrativa. Ao analisar as obras, percebemos que as características policiais se mantiveram constantes, como presença de detetives jovens, inteligentes e corajosos; detetive adulto que ajuda nas investigações, criminosos inteligentes e terríveis, narrativa em tempo cronológico, que confere ação e risco no decorrer dos fatos; presença de cadáveres e enigmas a serem desvendados. No entanto, há a presença de sentimentos amorosos nas tramas, por parte dos jovens que amam Magrí. Tal fato é mais bem aprofundado na quarta obra, *A Droga do Amor* e melhor elaborado, psicologicamente, pelos personagens em *Droga de Americana!*, pois os meninos conseguem se desvincular de Magrí e observar que outras garotas também têm qualidades e atributos interessantes que valem a pena conhecer.

Os temas também se modificam de uma obra para outra, mas se mantêm ligados pelo caráter universal dos sentimentos que expressam, além de levarem à reflexão por meio dos esquemas textuais e espaços vazios. O autor Pedro Bandeira (2010) afirma, em entrevista, que um dos impasses que encontra para continuar com a série *Os Karas* é justamente a dificuldade em encontrar um tema universal que possa ser abordado. Até mesmo tentou continuar a série com um sexto livro: *A Droga Virtual*, mas chegou à conclusão de que a tecnologia evolui muito e a obra se perderia no tempo, dessa forma, resolveu tirá-la de circulação. O autor prefere, então, trabalhar com temas que se refiram a sentimentos, visto que esses nunca mudam. Ao ser questionado a respeito de outra narrativa que continue a série e as modificações que teria, o autor revela que está tentando a escrever, mas além da dificuldade com relação à temática, acredita que, como pessoa, ele tenha mudado muito no decorrer dos anos e não gostaria de repetir o que já foi mencionado em livros anteriores.

Portanto, notamos que apesar de cada obra em particular abordar uma temática específica, ao observar a série como um conjunto contínuo, essas mesmas temáticas se misturam e acabam por serem reforçadas obra a obra. Os personagens acompanham essa evolução, através de um processo de maturação psíquica. Também aprendem cada vez mais com suas experiências e responsabilidades enormes para um adolescente. Dessa forma, o ciclo é evolutivo e contínuo em um constante processo de aprendizagem e o nascimento de novos desafios a serem superados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante esta pesquisa notamos que a narrativa policial, formada por meio de técnicas específicas, pode conter em si uma linguagem que causa curiosidade e emoção ao leitor. Em sua história a narrativa policial fez uso de elementos que são capazes de despertar o leitor para uma série de fatos que intensificam sua curiosidade inata. Ao triângulo **criminoso – vítima – detetive jovem**, cabe a função de representar cada sentimento do leitor durante o desenrolar dos fatos; enquanto aos espaços vazios, esquemas textuais e pistas oferecidas pela narrativa policial ficam as funções de conduzir o leitor a um mundo de emoções que possam despertar-lhe a capacidade de raciocínio e a abertura necessária para o diálogo. Exatamente pelo jovem se encontrar em uma fase de descobertas, em um processo transitório em que deixa para trás sua infância e migra para a idade adulta, é que se torna importante que tenha contato com obras literárias que expressem seus temores internos e estimulem seu pensamento crítico a respeito de vários temas. Além disso, a obra literária dialoga com o leitor e pode emocioná-lo diverti-lo e sensibilizá-lo. O mundo cruel que aparece nesses textos pode, também, preparar o jovem para uma ampla visão a respeito dos conflitos sociais que poderão ser observados ao longo da vida, e instigam-no a encontrar a melhor solução para os fatos.

A série *Os Karas* aglutinou técnicas do romance policial aos esquemas textuais. Durante cada capítulo em que as obras foram analisadas separadamente, foi possível observar como tais técnicas foram trabalhadas de forma contínua, visando à interação com o leitor e a conquista do interesse desse público juvenil. O grupo de detetives adolescentes, por exemplo, foi mediador entre essas técnicas e o leitor. Além disso, reproduzem os sentimentos e conflitos que o jovem enfrenta em sua realidade. Tal representação se torna importante a partir do momento em que o leitor tem a oportunidade de se basear nos personagens e observar como lidaram com suas dúvidas, e assim, poder dialogar consigo mesmo e buscar soluções eficientes para seus próprios conflitos.

Pedro Bandeira encontrou uma maneira de narrar esses conflitos de forma interessante aos adolescentes. Isso se comprova pela grande quantidade de vendas que os livros da série têm atualmente, nas indicações de professores de escolas, na paixão de muitos jovens ao serem questionados a respeito de Miguel, Calu, Crânio, Miguel e

Chumbinho. Esse fato comprova que a narrativa policial é fundamental na formação de criticidade do jovem e pode questionar conflitos sociais em sua trama, além do crime principal. Isso dá abertura a diversas possibilidades de discussão. Assim, juntamente a grandes autores de narrativa policial juvenil brasileira, podemos dizer que Pedro Bandeira tem grande importância, pois consegue, a seu modo, estimular os jovens na leitura de textos literários e na reflexão de temas que colaboram com a formação da criticidade. Há a necessidade de que mais escritores se dediquem ao público juvenil e a escrita de narrativas policiais com o intuito de formar o espírito crítico.

Observamos que as narrativas têm caráter inovador à medida que pretendem transparecer ideias, mas não impõem conceitos prontos, deixando que o leitor construa a sua própria opinião. No entanto, os leitores são guiados pelos jovens idealizados por Pedro Bandeira, jovens que possuem as características que esse autor acredita serem necessárias ao jovem real. Além disso, as cenas chocantes, que são descritas nos textos, também são importantes ao ativar a imaginação do leitor e causar efeito catártico que possa colaborar com o processo de aprendizagem, pois suscitam sentimentos de justiça diante de atos errados e controversos.

Ao responder as questões iniciais, propostas nesse estudo, podemos dizer que as cinco obras que compõem a série *Os Karas* colaboram com a formação da criticidade do leitor adolescente, pois, ao abordar os temas propostos, foram utilizados espaços vazios e esquemas textuais que dão margens ao leitor para que este questione o que leu e analise os fatos sob sua perspectiva. Esses espaços vazios o são apenas no nome, pois na realidade são momentos em que o leitor poderá ter um tempo para si mesmo e analisar aquilo que foi lido, dialogando com seu repertório. A partir daí, seu pensamento passa por um processo analítico que pode destruir paradigmas pré-estabelecidos e/ou construir uma nova visão sobre determinado aspecto. Juntamente a esses esquemas, as técnicas do romance policial aparecem nas obras de forma adequada ao público alvo, fato que colabora com a mediação entre texto e leitor, que poderia não ser eficiente caso não houvesse adaptação. Também instigam a curiosidade devido ao ambiente de enigmas e perigos.

O leitor implícito presente nas narrativas também dá margens ao leitor real para que seja buscado na memória os conhecimentos de mundo que colaborem para a melhor compreensão dos fatos. Vários são os temas que, de forma mais abrangente ou peculiar, podem possibilitar que diferentes tipos de leitores recorram ao seu conhecimento de

mundo para lembrar aspectos referentes ao contexto mencionado. Por exemplo, o contexto da segunda guerra mundial, as práticas e costumes nazistas, como era a discriminação aos judeus ou como os campos de concentração funcionavam. Outro tema foi a exploração de animais silvestres e o desrespeito que a natureza e as tribos indígenas sofrem com as atitudes humanas. Essas e outras temáticas podem suscitar no leitor recordações do que já ouviu ou leu a respeito do assunto, trazendo à tona conceitos que podem ser questionados ou arraigados pelo jovem. Além disso, o leitor poderá sempre recorrer a esse processo de construção do pensamento crítico quando ouvir ou ler sobre qualquer outro assunto, criando sua própria opinião através da análise dos fatos.

Sendo assim, as obras dessa série contribuem com a função social, trazendo conhecimentos a respeito de pessoas, costumes, locais e ideologias, ao propor temas que visam à revisão de conceitos arraigados pela sociedade, ou abordando assuntos diversos. Havendo identificação ou estranhamento do leitor pela obra, ocorrerá um diálogo com essa, que vai se tornando enriquecedor na medida em que intensifica o processo de desenvolvimento do pensamento crítico. A pergunta inicial que questiona a importância da série *Os Karas* para a formação da criticidade do leitor jovem tem por resposta a grande colaboração das narrativas para o processo reflexivo, visto que estimulam o pensamento crítico através do diálogo com o leitor a respeito dos sentimentos humanos. É importante que sejam feitos novos estudos e análises das obras em questão.

REFERÊNCIAS

REFERENCIAL TEÓRICO

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.

ARRUDA, José Jobson de A.; PILETTI, Nelson. *Toda a História: História Geral e História do Brasil*. São Paulo: Ática, 1997.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O Romance Policial*. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1986.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1973.

CARVALHO, Patrícia Alves. *Mattos, Malta ou Matta? O policial em Aluísio Azevedo*. Literatura como se faz, in Cadernos do Cnlf, volume X, número 8, correspondente às atas do X Congresso Nacional de Linguística e Filologia, realizado em Agosto de 2006, no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro p.139 - 151 – disponível em <http://WWW.filologia.org.br>)

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira – Século XIX e XX*. 4ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

COLOMER, Teresa. *La enseñanza de la literatura como construcción del sentido*. In: Lectura y vida Revista Latinoamericana de lectura. Coden Lviddg, ISSN 0325/8637, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

EAGLETON, Terry. O que é literatura? In: *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 01-22.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HADDAD, Lara. *A ilustração literária*. Londrina: Ilustres Ideias, 2208.

ISER, Wolfgang. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. In: *Cadernos do centro de pesquisas literárias da PUCRS – Série Traduções*. Tradução de: Maria Angela Aguiar. Porto Alegre: PUCRS, 1999. Volume 3, Número 2.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético (vol. I)*. Trad. Johannes Kretschner. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético (vol. II)*. Trad. Johannes Kretschner. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LAJOLO, Marisa. *Pedro Bandeira: um verdadeiro Kara*. São Paulo: Moderna, 2009.

LAJOLO, Marisa. Sangue Fresco. In: *Jornal da tarde*. 12 nov 1982. Disponível em: http://globoeditora.com.br/joaocarlosmarinho/marisa_lajolo.htm.

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. [s.l.]: Ministério da Educação e Saúde – Departamento de Imprensa Nacional, 1953.

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

OPPERMANN, Álvaro. O Anjo da Morte. *Revista Superinteressante*, São Paulo, ano 20, n.2, edição 223, p.45, Fevereiro. 2006.

O’SAGAE, Peter. Investigação da saudade por Lúcia Machado de Almeida. In: *Dobras da Leitura*. Ano VI – no. 24 – Abril 2005. Disponível em <http://dobrasdaleitura.com/vitrine/200x/s04lma.html>. Acesso em 22 ago 2010, 17h 15m.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Icone, 1986.

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

SOUZA, Malu Zoega. *Literatura Juvenil em Questão: aventuras e desventuras de heróis menores*. 2ª Ed. São Paulo: Cortez, 2001, vol. 8.

SOUZA, Glória Pimentel Correia Botelho. *A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem, obrigada!*. São Paulo: DCL, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. São Paulo: Edições 70, 1971.

VORCARO, Leticia e MAGALHÃES, Marcos. *The act of A theory of A esthetic response by Wolfgang*. (Artigo científico) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2002. (Disponível em: www.users.rdc.puc-rio.b/imago/site/recepcao/textos/marcos-letc.html - Acesso em: 02/dez/2010).

ZILBERMAN, R.; SILVA, E.T. *Literatura e pedagogia: ponto e contraponto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

ZILBERMAN, Regina. *Como e Porque Ler Literatura Infantil Brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

TESES E DISSERTAÇÕES CONSULTADAS

BORTOLON, Daniela. *DE SHERLOCK HOLMES A SHAKESPEARE: Um caminho a ser descoberto projeto de ensino de literatura: o leitor como foco, o professor como mediador*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

COSTA, Márcia Hávila Mocchi da Silva. *ENCONTROS E DESENCONTROS NA POESIA: A trajetória de pai e filho em Duelo do Batman contra a MTV, de Sérgio Capparelli*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2009.

GOMES, Gilda Maria das Graças. *MISTÉRIO E SUSPENSE NA NARRATIVA POLICIAL DE MARCOS REY*. Dissertação (Mestrado) - Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007. Disponível em: <http://ww.academia.com.br/node/3301>. Acesso em 22 ago 2010, 20h 04m.

GOLDBERG, Aline. *NOIR À BRASILEIRA NO CARDÁPIO DO MERCADO*. Tese (Doutorado) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

OBRAS DE LITERATURA

BANDEIRA, Pedro. *A Droga da Obediência*. 4ª Ed. São Paulo: Moderna, 2009a.

BANDEIRA, Pedro. *Pântano de Sangue*. 4ª Ed. São Paulo: Moderna, 2009b.

BANDEIRA, Pedro. *Anjo da Morte*. 4ª Ed. São Paulo: Moderna, 2009c.

BANDEIRA, Pedro. *A Droga do Amor*. 3ª Ed. São Paulo: Moderna, 2009d.

BANDEIRA, Pedro. *Droga de Americana!*. 3ªed. São Paulo: Moderna, 2009e.

LOBATO, Monteiro. *A menina do Narizinho Arrebitado*. São Paulo: Monteiro Lobato e Companhia, 1920.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

BANDEIRA, Pedro. *Entrevista com Pedro Bandeira*. Set/2010. (ANEXO).

www.globoeditora.com.br/joaocarlosmarinho/biografia.htm. Acesso em 22 ago 2010 20h07m.

<http://bibliotecapedrobandeira.com.br> Acesso em 23 ago 2010, 09h40m.

www.lpm-editores.com.br. Acesso em 21 de nov 2010 12h54m.

www.wikipedia.org/wiki/S._S._Van_Dine . Acesso em 22 nov 2010 08h40m.

www.wikipedia.org/wiki/cornell_woolrich . Acesso em 22 nov 2010 08h15m.

www.org/wiki/Erle_St Stanley_Gardner . Acesso em 22 nov 2010 08h30m.

APÊNDICE

As vinte regras expostas por Van Dine são:

- 1 . “O leitor deve ter oportunidade igual, comparada à do detetive, de solucionar o mistério. Todas as pistas devem ser claramente descritas e enunciadas.
- 2 Nenhum truque ou tapeação proposital deve ser utilizado pelo autor, senão os que tenham sido legitimamente empregados pelo criminoso, contra o próprio detetive.
- 3 Não deve haver interesse amoroso no entrecho. Trazer amor à cena é atravancar a obra puramente intelectual com sentimentos que não vêm ao caso. A questão a ser deslindada é a de levar o criminoso ao tribunal, e não a de levar um casal enamorado ao altar.
- 4 Jamais o detetive ou um dos investigadores deverá ser o culpado. Isso seria tapeação da mais deslavada, correspondente a oferecer a alguém uma moeda de níquel, nova e luzidia, em troca de uma moeda de ouro maciço. Seria impostura.
- 5 O culpado deverá ser encontrado mediante deduções lógicas e não por acidente, coincidência ou confissão, à qual não tenha sido levado forçosamente. Solucionar um problema criminal desse modo é como mandar deliberadamente o leitor a uma empreitada inútil e dizer-lhe, então, após seu fracasso, que por todo o tempo tínhamos o objetivo escondido na manga do paletó. O auto assim não passa de um brincalhão.
- 6 A novela de detetives precisa ter um detetive e esse não o será a menos que *detecte* alguma coisa. Sua função é juntar as pistas que venham mais tarde a indicar a pessoa que faz a sujeira, logo no primeiro capítulo; e se o detetive não chegar às suas conclusões mediante análise dessas coisas não terá solucionado o problema, assim como o escolar que apanha as respostas prontas, em outra página do livro.
- 7 É necessário que haja um cadáver na novela de detetives, e quanto mais defunto este cadáver, melhor. Nenhum crime menor do que o homicídio será suficiente. Trezentas páginas são trabalhadeira demais para qualquer crime que não seja o homicídio. Afinal de contas, o trabalho que tem o leitor, bem como seu dispêndio de energia precisam ser recompensados. Os leitores são criaturas

essencialmente humanas e, portanto, um assassinato de primeira desperta-lhes o sentimento de vingança e horror. Desejam levar o criminoso à justiça, e quando ‘o assassinato mais bárbaro, dos melhores’ houver sido cometido, inicia-se a perseguição, com todo o entusiasmo justificando de que o leitor tão gentil é capaz.

- 8 O problema do crime deve ser solucionado por meios rigorosamente naturais. Métodos tais, para tomar conhecimento da verdade, como a leitura das mentes, reuniões espíritas, bolas de cristal, coisas assim, acham-se excluídos. O leitor tem oportunidade quando usa o raciocínio em competição com um detetive dotado de raciocínio, mas se tiver de competir com o mundo dos espíritos e sair divagando pela quarta dimensão da metafísica, estará batido desde o começo.
- 9 É preciso que haja apenas um detetive – isto é, apenas um protagonista, no terreno da dedução – um deus *ex-machina*. Levar as mentes de três, quatro ou, às vezes, toda uma turma de detetives para examinar um problema constitui não apenas dispensar o interesse e romper o fio da lógica, como também tirar vantagem injusta do leitor, que, desde o início, utiliza seu raciocínio contra o do detetive, e assim trava a batalha mental. Se houver mais de um detetive, o leitor não saberá quem é o seu co-dedutor. É preciso levar o leitor a uma corrida de revezamento.
- 10 O culpado deverá ser uma pessoa que desempenhou papel mais ou menos destacado no entrecho – isto é, pessoa com quem o leitor se familiarizou e pela qual se interessa. Se um autor atribuir o crime, no capítulo de encerramento, a alguém que tenha desempenhado papel de todo destituído de importância na história, estará admitindo sua incapacidade de travar torneio intelectual com o leitor.
- 11 Criados – tais como mordomos, valetes, guardas florestais, cozinheiros e afins - não devem ser escolhidos pelo autor como culpados. Isso é uma questão de princípio, pois constitui solução fácil em demasia. Mostra-se insatisfatória, leva o leitor a achar que desperdiçou o tempo. O culpado deve ser a criatura decididamente merecedora – alguém que de modo comum, não estaria sob suspeita, pois se o crime foi obra sórdida de um trabalhador braçal, o autor não deveria apresentar em livro.

- 12 Deve haver apenas um culpado, por maior que seja o número de homicídios cometidos. Esse culpado poderá, naturalmente, dispor de um auxiliar de menos importância, mas toda a responsabilidade deverá repousar em uma só pessoa: a indignação completa do leitor deve ser levada a concentrar-se em uma só alma negra.
- 13 As sociedades secretas, camorras, máfias etc. não devem ter lugar em histórias de detetives. O autor, nesse caso, entraria em ficção e aventura, no setor de romances de serviços secretos. O assassinato fascinante e verdadeiramente lindo está comprometido, de modo irremediável, por qualquer culpabilidade por atacado desse tipo. É bem verdade que o assassino, em uma novela de detetive, deve contar com uma possibilidade, mas estaríamos indo longe demais, se lhe concedêssemos participação em alguma sociedade secreta (com seus esconderijos por toda parte, proteção em massa etc.) e da qual pudesse valer-se. Nenhum homicida de coturno e com amor próprio quereria dispor de tais vantagens, em seus torneios com a polícia.
- 14 O método utilizado para o assassinato e o meio de descobri-lo devem ser lógicos e científicos. Isso corresponde a dizer que pseudociência e os dispositivos puramente imaginativos ou especulativos não serão tolerados no *roman policier*. Como exemplo disso, o assassinato de uma vítima por elemento recém-encontrado – um *super-radium*, digamos – não constitui problema legítimo. Tampouco uma droga rara e desconhecida, que só exista na imaginação do autor, pode ser administrada. O autor de histórias de detetives deve limitar-se, pelo ponto de vista toxicológico, à farmacopéia existente. Uma vez que se tenha adentrado no reino da fantasia à moda de Jules Verne, o autor passa além dos limites da ficção policial, com piruetas nos recantos ignotos de aventura.
- 15 A verdade do problema deve estar à vista, em todos os momentos - desde que o leitor seja arguto bastante para percebê-la. Com isto quero dizer que se o leitor, depois de tomar conhecimento da explicação para o crime, voltar a ler o livro, perceberá que a solução, de certo modo, estivera bem clara – que todas as pistas realmente indicavam o culpado – e que se houvesse sido tão perspicaz quanto o detetive, poderia ele próprio ter solucionado o mistério, sem chegar ao último capítulo. [...]

- 16 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”. Tais questões não têm lugar essencial em um assentamento de crime e de dedução. Elas retardam a ação e carregam questões que não importam, no tocante ao objetivo principal, qual seja o de enunciar um problema, analisá-lo e levá-lo a uma conclusão válida [...]
- 17 Jamais se deve atribuir a um criminoso profissional a culpabilidade do crime em uma estória de detetives. Os crimes cometidos por arrombadores e bandidos estão na alçada da polícia – e não na de autores e detetives amadores dos mais brilhantes. Crimes assim pertencem ao trabalho rotineiro do Departamento de homicídios. O crime verdadeiramente fascinante é o cometido por alguém que seja uma coluna-mestra da Igreja ou alguma solteirona conhecida por seus atos de caridade.
- 18 O crime, em uma estória de detetives, jamais deverá ocorrer por acidente ou suicídio. Encerrar uma odisséia de investigações com tamanho anticlímax corresponde a cometer um truque imperdoável contra o leitor. Se o comprador do livro viesse a exigir a devolução do dinheiro alegando que o crime foi uma embromação, qualquer tribunal com sentido de justiça dar-lhe-ia ganho de causa e haveria de sair-se com uma repreensão das mais cáusticas ao autor que assim houvesse esbulhado o leitor confiante e de bom coração.
- 19 Os móveis de todos os crimes, nas estórias de detetives, devem ser de natureza pessoal. Tramas internacionais e política de guerra são algo que pertence a uma categoria diferente de ficção – relatos de serviço secreto, por exemplo. Mas a estória de homicídio tem de ser mantida *gemuttlich*, por assim dizer. Deve refletir a vivência cotidiana do leitor, proporcionando-lhe certo escapamento para seus próprios desejos e emoções reprimidos.
- 20 E [...] relaciono, a seguir, alguns dos dispositivos que nenhum autor de estórias de detetives, dotado de amor próprio, irá utilizar. Foram empregados com frequência demasiada e se mostram conhecidos de todos os verdadeiros amantes do crime literário. Usá-los é confessar a inaptidão do autor, sua falta de originalidade.

- a) Determinar a identidade de um culpado comparando uma ponta de cigarro deixada na cena do crime com a marca fumada por algum suspeito.
- b) A reunião espiritualista e de embromação, para assustar o culpado e assim levá-lo a denunciar-se.
- c) Impressões digitais forjadas.
- d) O álibi do manequim, que substitui o corpo de alguém.
- e) O cachorro que não late e, desse modo, revela o fato de que é sua conhecida a pessoa que se aproximou.
- f) A atribuição final do crime a um gêmeo ou a algum parente que tenha aparência idêntica à da pessoa de quem se suspeita, mas que é inocente.
- g) A seringa hipodérmica e as drogas soporíferas.
- h) A confissão do assassinato em aposento trancado, após a polícia ter entrado no mesmo.
- i) O teste de associação de palavras, para descobrir a culpabilidade.
- j) A carta cifrada, que acaba sendo traduzida pelo investigador (VAN DINE, trad. Affonso Blacheyre, IN: MEDEIROS & ALBUQUERQUE, 1979, p.24 – 34).

ANEXOS

From: pband@uol.com.br
To: rosianechris@hotmail.com
Subject: RES: dissertação de mestrado - UEM, de uma antiga fã...
Date: Wed, 29 Sep 2010 16:01:49 -0300

Querida Rosiane, aqui vão as respostas.

Mil beijocas do

Pedro Bandeira

ENTREVISTA COM PEDRO BANDEIRA

1. Depois de escrever livros com temas não relacionados à narrativa policial, como lhe surgiu a ideia de adentrar no mundo juvenil com essa temática?

O público que eu queria atingir, os jovens, são como eu fui: adeptos de histórias de mistério, de suspense, de aventuras. Assim, eu teria mesmo de lançar mão desse tipo de enredo para atrair meus leitores, não é?

2. No que se refere à adequação da narrativa policial ao público juvenil, como o senhor elaborou os esquemas textuais necessários, visando atingir o público adolescente?

Qualquer história pode agradar a qualquer público, de qualquer idade, porque a realidade é uma só, presenciada por todas as pessoas, não importa a idade que tenham. O que muda é o ponto de vista com que a ocorrência é observada. Para conquistar a atenção de alguém de uma idade específica, é necessário que o escritor narre o fato a partir do ponto de vista do leitor que quer atingir. Se eu quero falar de divórcio, isso só interessará a adultos que já tenham a experiência do casamento; assim, se eu quiser que esse assunto atraia os jovens, basta narrar a mesma história a partir do ponto de vista da filha adolescente do casal, por exemplo, que estaria sofrendo ao presenciar brigas entre seus pais.

3. Os jovens Miguel, Calú, Chumbinho, Crânio e Magrí possuem características próprias constantes nos livros. O senhor se inspirou em algum conhecido para elaborá-los?

Não. Eles são partes de uma mesma pessoa, o adolescente que eu idealizo, e que deve ter a liderança e a seriedade do Miguel, a beleza e a coragem da Magrí, o charme e o talento do Calu, a inteligência do Crânio e a esperteza e o idealismo do Chumbinho. Os cinco Karas são uma só pessoa: o meu leitor.

4. Por que mesmo depois de editado, se tomou a decisão de retirar de circulação o livro *A Droga Virtual*? O senhor pretende, ainda, reformulá-lo?

Não. O livro baseava-se na tecnologia do computador e isso muda demais, a cada momento: antes de ser publicado, o livro ficava obsoleto, nem adiantando tentar atualizá-lo. Com isso aprendi que nunca posso basear uma história em tecnologias; só em emoções, pois essas não mudam nunca!

5. Mesmo após tantos anos a turma dos Karas continua a despertar o interesse de todos os adolescentes. A que o senhor atribui tamanha química entre os livros da série e os adolescentes da época de publicação até os atuais?

Justamente no que eu disse antes: meus livros estão se tornando clássicos por que tratam de temas imutáveis – as emoções dos adolescentes, seus sonhos, seus temores, suas esperanças, seus amores, suas paixões.

6. Pretende continuar com a escrita da série? Haveria algumas modificações na caracterização dos personagens ou a inclusão de novos adolescentes na turma; ou a aparição de uma nova turma, com os filhos de Crânio, Magrí, Calú, Chumbinho e Miguel, (uma saga), que representaria o jovem moderno e sua época, por exemplo? Ou o senhor continuaria com os mesmos esquemas e personagens que conquistaram o público?

Ando tentando escrever mais uma aventura com os Karas. Mas está difícil talvez porque eu mesmo tenha mudado no decorrer desses anos todos... Vamos ver o que eu consigo fazer...

7. Como o senhor escolhia os temas a serem abordados e criticados em suas histórias? Se fosse hoje, quais lhe viriam à mente?

Não sei. Talvez este seja justamente o impasse que estou vivendo ao tentar mais uma aventura com os Karas. Preciso de algo universal, algo que seja eterno, como o amor, como a luta pela justiça, pela liberdade, pela democracia... Como já tratei de tudo isso nos livros anteriores, tenho receio de me repetir...

De: Rosiane Cristina Souza [mailto:rosianechris@hotmail.com]
Enviada em: domingo, 19 de setembro de 2010 22:03
Para: Pedro Bandeira
Assunto: dissertação de mestrado - UEM, de uma antiga fã...

Olá Pedro Bandeira,

meu nome é Rosiane Cristina de Souza e eu sou sua fã desde pequena. Amo suas histórias! Minha paixão por livros de mistério é grande, por isso fiz faculdade de Letras aqui na Universidade Estadual de Maringá e atualmente estou fazendo mestrado no mesmo local. Quando tive que escolher um assunto em que teria que me aprofundar e escrever minha dissertação, resolvi escrever sobre algo que eu fosse gostar sempre e pela qual sempre fui apaixonada: Os Karas... narrativa policial juvenil. Já estou escrevendo o trabalho e gostaria muito de ter anexado nele algumas respostas dadas pelo próprio autor da série: o senhor!! Se puder me responder eu agradeço de coração, estou enviando as questões em anexo. Grande abraço e desde já: Obrigada!!Abraço. Rosiane