

Pequenos detetives: o leitor e o herói na ficção policial brasileira para crianças e jovens

Flávio Martins Carneiro¹

Resumo: A ficção policial e a ficção infantil e juvenil sempre foram consideradas gêneros menores pela crítica hegemônica no Brasil. Esta não é, porém, a única afinidade entre elas. Na história da ficção policial, tanto no período clássico quanto na sua fase moderna, é recorrente a identificação do leitor com a figura do detetive, o que contribuiu para a popularização do gênero. Na ficção policial infantil e juvenil, isso também ocorre, com a diferença de que, nesta, o lugar do detetive é ocupado não por um único personagem, mas por um grupo de crianças. O objetivo deste artigo é entender que estratégias são utilizadas por nossos autores de ficção policial infantil e juvenil para buscar tal identificação e, ainda, tentar mostrar que o gênero, ao trabalhar não apenas com o raciocínio lógico mas, sobretudo, com a imaginação, contribui para a formação do leitor e do cidadão. Como apoio teórico e crítico, o artigo conta com obras de José Paulo Paes, Maria Helena Werneck, Todorov, Sandra Reimão, Vincent Jouve. Como *corpus* ficcional, abordaremos obras brasileiras contemporâneas de ficção policial infantil e juvenil que dialogam com a tradição do gênero na sua versão para adultos.

Palavras-chave: Ficção; Crianças; Jovens; Detetives.

A ficção policial e a ficção infantil e juvenil sempre estiveram à margem do cânone estabelecido pela crítica e pela história hegemônicas. Se, por um lado, as narrativas ficcionais para crianças e jovens sempre foram vistas como sublitteratura, feitas, de um modo geral, para entreter (e preparar) os pequenos leitores até que possam atingir a vida adulta e, aí sim, serem capazes de usufruir de uma literatura de qualidade, o policial, desde seus primórdios, foi tido como narrativa de mero entretenimento. Os casos de Edgar Allan Poe e Lewis Carroll e, entre nós, por exemplo, Rubem Fonseca e Monteiro Lobato, são exceções que apenas confirmam a regra.

Junte-se a isso o fato de serem, ambos, gêneros de grande sucesso num disputado mercado editorial, seja pelo interesse de boa parte do público leitor adulto, em busca de uma narrativa que de alguma forma resgate do século XIX a febre dos folhetins – a ficção servida em fatias para o ávido e insaciável leitor –, seja por imposição da escola, em leituras obrigatórias e, muitas vezes, também prazerosas.

¹ Professor Titular na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com pós-doutoramento em Linguística, Letras e Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Graduado em Letras (Português/Literatura) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Orcid ID: <http://orcid.org/0000-0002-8518-4923>. E-mail: fcarneiro7@gmail.com.

Ora, o fato de alcançar grande número de leitores nunca foi bem-visto pela crítica e pela história literárias praticadas por aqui. Na verdade, os próprios escritores, de um modo geral, conscientes ou não disso, acabaram por reforçar a – falsa – distinção entre alta e baixa literaturas, como observa José Paulo Paes (1990, p. 27):

Se não tiram os literatos, de sua dedicação em tempo parcial ao ofício das letras, os ganhos que lhes possibilitariam dedicar-se a ele em tempo integral, consola-os ter o nome registrado nas páginas da história literária, no melhor dos casos, ou, no pior, pertencer a alguma academia de letras, federal, estadual, municipal ou até mesmo distrital. Numa cultura de literatos como a nossa, todos sonham ser Gustave Flaubert ou James Joyce, ninguém se contentaria em ser Alexandre Dumas ou Agatha Christie. Trata-se obviamente de um erro de perspectiva: da massa de leitores destes últimos autores é que surge a elite dos leitores daqueles, e nenhuma cultura realmente integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento.

É certo que o artigo de Paes fica um pouco comprometido pela visão um tanto simplista no tratamento de uma questão bastante complexa, ao dividir a literatura em apenas dois lados (“entretenimento” e “proposta”), seguindo os passos, como o próprio crítico afirma, do que foi teorizado por Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* (1979), sem considerar os casos, bem mais interessantes, em que se estabelece uma terceira via, aquela em que uma ficção sofisticada, original, transgressora (a seu modo) pode servir, também, a um público mais amplo, sendo simultaneamente literatura de entretenimento e literatura de proposta.

Paes, no entanto, é preciso ao apontar o equívoco de se tomar como algo menor uma ficção feita para o grande público, como a policial e a infantil e juvenil. Equívoco, aliás, que Maria Helena Werneck (1988) já percebera, em artigo um pouco anterior. Num viés diferente do proposto por Paes, mas caminhando na mesma direção, Werneck descarta o lugar-comum, qual seja, o de colocar a ficção policial e a infantil e juvenil como literatura menor.

Juntando as duas pontas, Werneck ressalta a importância da ficção policial infantil e juvenil para os pequenos e jovens leitores, para além da sala de aula. Ao se perguntar o motivo das preferências de leitura de crianças e adolescentes por este ou aquele gênero, por este ou aquele autor ou personagem, a autora comenta:

A preferência pela narrativa policial marca a entrada do leitor na adolescência e, antes ainda, na pré-adolescência, uma época de retração da opção leitura,

que é substituída por outras formas de lazer ou, então, ameaçada pelo dilema dos rótulos “infantil” x “adulto”. Nesta faixa de idade, o apelo à leitura fica menos sujeito às recomendações escolares e passa a ser comandado pela propaganda ou pela independência na escolha da leitura que satisfaz a curiosidade e dá prazer. Uma vez conquistado, o leitor parte *sozinho* em busca de outros títulos do autor descoberto, onde reencontrará o mesmo núcleo básico de personagens em novas e seguidas aventuras.

O exercício de uma independência que começa a se manifestar enquanto desejo e pré-condição para o crescimento, e que se desdobra das atitudes cotidianas para o gesto de escolher o livro de leitura, cria na relação do leitor com o texto da narrativa policial infantil um sistema de homologias e identificações que fisgam irremediavelmente este leitor (Werneck, 1988, p. 34-35).

Complementando o que diz Werneck, acredito que a identificação entre texto e leitor se dê, sobretudo, a partir de uma identificação mais específica, a do pequeno leitor com a figura do detetive. O mesmo acontece, aliás, na ficção policial para adultos.

A popularidade de um Sherlock Holmes talvez esteja no fato de que, num mundo em transição, no qual antigos dogmas vão aos poucos sendo substituídos, ou pelo menos relativizados, pela predominância da razão, ou, ainda, num mundo em que o embate entre razão e mistério, que terminava muitas vezes com a vitória deste, passa a ter um novo vencedor (ou vencedora), Holmes possa servir como alento, alçando-se à figura, quem sabe, do primeiro grande herói da modernidade.

Num tempo marcado pelas teorias de Darwin, pelo determinismo de Taine, pela (no campo literário) tese do romance experimental de Zola, ter em suas mãos narrativas em que a razão – personificada em Holmes – decifra qualquer enigma, vencendo o suposto obscurantismo das crenças no sobrenatural, é possível que o leitor encontre no mais famoso dos detetives sua face no espelho (ou pelo menos vislumbre, no espelho, a face que gostaria de ter).

A ficção policial se estabelece como gênero na segunda metade do século XIX, em plena vigência do positivismo (lembramos que as obras inaugurais de Comte, em que o filósofo estabelece os parâmetros da chamada Filosofia Positiva, aparecem na década de 1830). Sandra Lúcia Reimão, aliás, aponta a relação entre o positivismo e os contos de Poe que inauguram o gênero, afirmando que a voga positivista teria “um papel decisivo na proposta literária de Poe e na criação de seu detetive Dupin” (Reimão, 1983, p. 14).

De fato, Dupin é a encarnação do espírito cientificista da época e servirá de modelo para Sherlock, Poirot e tantos outros na galeria dos detetives racionais, cujo método de investigação será sempre guiado pelo intelecto, não se deixando contaminar por nada que fuja à observação

e dedução (ou indução), digamos, científicas. Trata-se do que Todorov (1979) definirá como *romance de enigma*, por ele considerada a fase clássica do gênero.

E mesmo décadas depois, quando vemos despontar a suposta contraface da narrativa policial clássica, criada por Poe e firmada por Conan Doyle, Agatha Christie e outros, na figura emblemática de um Sam Spade, detetive de boa parte da obra de Dashiell Hammett, ou de Marlowe, de Raymond Chandler, permanece o efeito de identificação entre leitor e detetive.

O mundo é outro, não mais a Inglaterra vitoriana – em que a lei e a ordem podem ser identificadas de um lado, e a desordem e a criminalidade no seu oposto –, agora estamos nos Estados Unidos da grande depressão, da Lei Seca, do contrabando, tempo de Al Capone e companhia, e ainda assim a identificação permanece.

Nessa terra de ninguém, a figura de um Sherlock Holmes não dá conta dos anseios do leitor da época, vivendo num mundo em que não se sabe mais exatamente em quem confiar, já que o crime, em especial o da corrupção, pode estar no lado tanto da polícia quanto do ladrão. Para se ter uma ideia do que isso quer dizer, basta ler a apresentação feita por Marcel Duhamell à coleção *Série Noir*, publicada na França e que, nas décadas seguintes ao surgimento da revista *Black Mask* – onde Dashiell Hammett publica os contos que marcam a entrada num segundo momento da história do gênero, a do *romance negro* – consolidam a nova ficção policial:

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da *Série Noire* não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas à Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco [...]. O espírito é raramente conformista. Aí vemos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem (Duhamell *apud* Reimão, 1983, p. 52).

Apesar das evidentes diferenças entre as duas escolas, a de enigma (Poe, Conan Doyle) e do romance negro (Dashiell Hammett, Raymond Chandler), com seus emblemáticos detetives, há algo que as une. Em ambas, o grande alcance de público depende de um mesmo fator: a identificação entre o leitor e o detetive.

É verdade que, no modelo criado por Poe, a escolha por um narrador anônimo (inspiração para a criação de Watson), de raciocínio mediano, estabelece desde o início uma afinidade entre quem narra e quem lê, considerando que o leitor também é esse tipo mediano, com conhecimentos e destreza intelectual dentro da média, o que não ocorre no romance negro (muitas vezes o narrador é o próprio detetive). Assim, no romance de enigma, a identificação

do leitor não seria com o detetive (Sherlock), mas com seu assistente (Watson). Tal estratégia ficcional, no entanto, tem como efeito justamente a valorização, ao final da trama, daquele que se pode chamar de herói: o detetive.

Como Dupin, também Sherlock e Poirot reservam para o leitor, ao final da história, suas conhecidas performances, em que todo o processo de investigação, pautado pela correta observação dos signos (pistas) e pelo raciocínio lógico, é finalmente revelado a uma plateia composta não apenas pelos personagens, mas pelos leitores. Nós, leitores, reles mortais, nos rendemos enfim à perspicácia do herói. O que vivemos, então, ao longo da leitura, é a experimentação simbólica do sentimento de insegurança – afinal, quem cometeu o crime? Por quê? Como? –, a que se seguirá o retorno a um lugar seguro, que nos é restituído nas últimas páginas do livro.

No romance negro teríamos, a princípio, efeito diverso. Não temos aí um Watson a mediar nossa relação com o detetive. Além disso, o crime, ou sua parte mais violenta, muitas vezes não aconteceu ainda quando começamos a ler. Todorov (1979, p. 98) afirma que, na escola clássica, há duas histórias que se entrelaçam: a do crime é anterior à da investigação e é esta que lemos, ao passo que o romance negro funde as duas histórias, “ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda”. Ou seja, o leitor acompanha o detetive no meio mesmo do perigo, já que o criminoso ainda não concluiu sua *obra*.

O leitor, então, vivenciaria a insegurança de forma mais aguçada, o perigo rondando cada página. Isso de fato acontece, mas, ao final, o detetive, ainda que errando muito (e apanhando muito), sai sempre inteiro (ou mais ou menos), pronto para encarar o próximo caso no livro seguinte. Em suma, também aqui o detetive faz as vezes de herói. E o faz, também, porque, no meio de um mundo no qual não se sabe direito em quem confiar, o detetive mantém toda uma ética, nunca se deixando levar para o lado da corrupção, vencendo a tentação do dinheiro fácil, da posição de poder que pode alcançar se optar por mudar de lado. Em relação ao detetive do romance de enigma, ele pode ser mais inseguro, vulnerável ou, numa palavra: mais humanizado. No entanto, é nele que o leitor confia, é ele que vai trazer ao leitor, ao final de toda uma experimentação simbólica de violência, medo, insegurança, o conforto de saber que ainda existe alguém a desempenhar o papel de herói.

Importante deixar claro que apontar para essa identificação do leitor com o herói-detetive não quer dizer, em absoluto, que se está negando a autonomia do leitor, sua capacidade não apenas de receber, mas de fabricar sentidos à medida que lê. Vale lembrar o que afirma

Umberto Eco, em *Lector in fabula* (1986), observando que o texto literário é uma espécie de mecanismo que depende da leitura para funcionar: “Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (Eco, 1986, p. 37).

Antes dele, na década de 1950, Maurice Blanchot (1987) já alertava para o fato de que uma obra literária só existe efetivamente quando alguém não apenas a decodifica, mas nela interfere simbolicamente, criando sentidos que nem sempre estiveram à vista. A ideia de um texto literário “inacabado”, ou seja, que só vai realmente ser finalizado quando o leitor nele deixar suas próprias marcas, fica clara na passagem abaixo, destacada de um dos seus livros mais conhecidos. Para Blanchot (1987, p. 204), a leitura:

Não é um anjo voando em redor da esfera da obra e fazendo girar esta em seus pés munidos de asas. Ela não é o olhar que, do lado de fora, através da vidraça, capta o que se passa no interior de um mundo estranho. Ela está vinculada à vida da obra, está presente em todos os seus momentos, é um deles, não é somente a lembrança deles, a sua transfiguração última, retém em si tudo o que realmente está em jogo na obra, e é por isso que ela carrega sozinha, no final, todo o peso da comunicação.

A teorização sobre a importância da participação do leitor na construção final de um texto literário é vasta e, para não me estender demais no tema, trago apenas mais um comentário, de um dos nossos teóricos da leitura literária, Roberto Corrêa do Santos, que, no seu *Para uma teoria da interpretação* (1989), arremata o que se está tentando reafirmar aqui:

A interpretação – força, produção e jogo, excessivos e econômicos – não se encaminha nem para o descritivismo “neutro”, nem para a paráfrase lamuriosa. Não visa tampouco a se debruçar sobre um texto com vista à notícia, à informação, à venda. Não se quer como divulgador rancoroso ou paternal. [...] O que pretende [...] é entrar no jogo da escritura, quebrando a passividade de uma leitura que tenda a seguir, sem brincar e sem considerar a ação escritural, um fio unitário de estória cujo desenlace se quer conhecer. A interpretação quer escrever sempre, diferente cada vez que tocar um texto. Como quem toca rasga (Santos, 1989, p. 20).

Feita a ressalva, sigamos adiante, deixando claro que, em momento algum, se está falando aqui de uma recepção passiva, em que o leitor se deixe levar docilmente pelo que lhe conta o narrador ou pelas façanhas do detetive. Pelo contrário. O que se pede dele, leitor, pelo

menos nas boas narrativas policiais – para crianças, jovens ou adultos – é que seja coautor do que está lendo.

E sem a intenção de empreender análises aprofundadas, que demandariam um outro artigo, desviando-nos dos principais objetivos deste, convido o leitor a um breve passeio pela ficção policial brasileira publicada nas últimas décadas, de modo a rastrear a presença da figura do detetive como herói que de algum modo atrai para as páginas o pequeno leitor.

Na ficção policial infantil e juvenil brasileira da segunda metade do século XX e início do XXI, a opção de alguns autores pelo protagonismo de detetives crianças, ou adolescentes ou pré-adolescentes, talvez tenha sido o fator principal de sua popularização, auxiliando na criação da referida afinidade entre o leitor e o herói.

Nas aventuras em série – como acontece na narrativa policial para adultos – este efeito talvez seja mais visível. O leitor sabe que Sherlock ou Spade não vai morrer ao final da história que está lendo (se assim fosse, a *mídia* já o teria informado disso, sem dúvida), o que lhe dá a garantia de que, ao final, o herói – mesmo enfrentando vários percalços e inimigos extremamente astutos, cruéis, violentos – sairá vencedor.

É o caso da série de romances policiais de João Carlos Marinho iniciada com o *Gênio do crime* (2005), com a turma formada por Bolachão, Berenice, Pituca e o líder do grupo, Edmundo, garotos de uma escola em São Paulo no final dos anos 1960, época de Rivelino e companhia, estampados nos álbuns de figurinhas dos grandes ídolos de futebol da criançada.

Depois de árdua batalha em busca das figurinhas, álbum finalmente completo, as crianças vão enfim retirar o tão ansiado prêmio – uma bola número três e um jogo de camisas do time que escolhessem – e se deparam com um grande problema. Alguém andou falsificando as figurinhas. Há uma fábrica clandestina, de onde saem todos os dias réplicas perfeitas das figuras originais. À beira da falência, o dono da fábrica original não confia na polícia e recorre a Edmundo:

– Meu bom menino, você é minha última esperança. Esse negócio de figurinhas pertence ao mundo das crianças; um adulto investigando logo desperta suspeitas. Você é valente, decidido, venho lhe pedir: me descubra a fábrica clandestina! (Marinho, 2005, p. 17).

Caberá então aos pequenos detetives conduzir a perigosa (mesmo!) investigação, contando com a torcida dos leitores, identificados com a perspicácia, ousadia e criatividade da menina e dos meninos da turma.

É o caso, também, da série de romances policiais de Pedro Bandeira com os karas, pequeno grupo secreto formado por crianças, alunos de um supostamente democrático colégio na cidade de São Paulo do início dos anos 1980: Miguel (o líder), Crânio, Calú e a única menina do grupo, a poliatleta Magrí. Um quinto membro, Chumbinho, viria se incorporar ao grupo no decorrer da primeira aventura da série, *A droga da obediência* (1992).

Como no romance de João Carlos Marinho, a identificação se dá não exatamente com um único personagem-detetive, mas com o grupo. O grupo ocupa o espaço privilegiado destinado ao herói, é o coletivo que importa, embora não se abra mão de um líder.

Cada uma dessas crianças traz uma característica que faz parte do mundo, real ou imaginário, desse pequeno leitor. Miguel é um líder nato (e, melhor do que muitos líderes adultos, está o tempo todo se autoquestionando, com receio de ser ou ter sido autoritário), Magrí é fisicamente ágil, firme, quase uma acrobata, Crânio é a inteligência acima da média, Chumbinho é a coragem em pessoa. E Calú, o ator-mirim, é o grande mestre dos disfarces, o menino brincando de ser o que quiser, verdadeira versão do mais saudável faz-de-conta.

Apostando nas habilidades de cada um e na força do conjunto, as crianças vão tentar descobrir que mente maligna (e genial, como no romance de Marinho) está por trás de uma poderosa droga, distribuída (clandestinamente) nos principais colégios da cidade, para os meninos e meninas de melhores condições físicas e/ou intelectuais. Ao ser ingerida, a droga provoca nas crianças o senso de obediência absoluta, além de aumentar em muito sua potência física, criando quase um exército invencível de crianças sem vontade própria, aptas apenas a obedecer aos comandos maquiavélicos do vilão:

– [...] 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 conheça o seu lugar e nele permaneça, produzindo aquilo que deve produzir, cumprindo as ordens que deve cumprir! [...] Com a Droga da Obediência, não haverá mais o desejo de fazer revoluções. Porque não haverá mais desejos de espécie alguma. Só o *nosso* desejo, só a *nostra* vontade comandando a espécie humana! (Bandeira, 1992, p. 103).

Como em várias histórias classificadas como ficção científica e que se misturam quase sempre com a ficção policial, os pequenos heróis detetives não buscam salvar apenas a própria pele, mas toda a humanidade!

Sem a mesma ambição, mas também exercendo o papel de heroicos detetives trabalhando em grupo no arriscado exercício de decifração de enigmas, temos a menina e os dois meninos protagonistas dos livros de Flávia Lins e Silva, os pequenos detetives de um conhecido prédio azul.

Os romances são inspirados na série de sucesso da televisão *Os detetives do prédio azul* (2012). Flávia Lins e Silva, criadora e roteirista da série televisiva, passa para os livros as aventuras de Capim, Tom e Mila, inaugurando nova série, agora de papel e tinta, que tem início com *Os detetives do prédio azul: primeiros casos* (2013).

A história é narrada por Capim, filho do porteiro do prédio, na zona sul do Rio de Janeiro, que aceita a oferta de emprego sem sequer saber qual seria o seu salário e as condições de trabalho, preocupado apenas em ter um lugar para morar com o filho, depois de terem perdido a casa numa enchente. No prédio, Capim conhece Tom e Mila, com quem formaria o grupo de pequenos detetives, amigos inseparáveis. Num engenhoso diálogo entre conto e romance, em cada capítulo do livro Capim narra uma investigação do trio, que voltará no livro seguinte.

Em *Os mistérios de Mila* (2014), permanece o jogo de histórias curtas costuradas por um fio condutor, um mistério maior perpassando os outros:

Existe também outro mistério que nunca revelei aos meus amigos e que, ano após ano, tento desvendar. Sempre morei sozinha com meu pai, e se me perguntam algo sobre minha mãe digo que se chama Alice e que foi embora quando eu ainda era bebê. Mas a verdade é que não tenho a menor ideia do que houve com ela, e cada vez que tento conversar com meu pai sobre isso ele vem com uma história diferente (Silva, 2014, p. 10).

Neste segundo livro, quem narra é a menina, Mila, em busca da verdade sobre o que aconteceu com sua mãe, numa aventura que, como nos outros romances da série, o cotidiano se mistura com a magia, ensaios da banda formada pelos detetives-músicos (Tom no teclado, Capim na guitarra, Mila na bateria) dividem a cena com feitiços e maldições (sempre tendo como principal suspeita a supostamente maligna bruxa que vem a ser a síndica do prédio, Dona Leocádia) e sanduíche de queijo com banana, canela, mel e sorvete de pistache divide as páginas

com receitas para transformar instrumentos musicais normais em instrumentos mágicos, misturando na dose certa crina de cavalo, língua de camaleão, pena de bem-te-vi e três gotas de um ingrediente secreto.

Diferentemente dos romances em série da turma do gordo, de João Carlos Marinho, e dos karas, de Pedro Bandeira, nos de Flávia Lins e Silva com os detetives do prédio azul não há, de fato, um líder do grupo. A cada livro, o foco recai sobre um deles, que assume a voz narrativa – Tom terá sua vez em *As aventuras do detetive Tom* (2016). Aqui, portanto, de certo modo intensifica-se a ideia do grupo como força coletiva. E aqui também, como nos romances policiais de Marinho e Bandeira, surge a figura do adulto como representação do interdito à imaginação, ao jogo infantil do deciframento, sobretudo na afirmação categórica de Dona Leocádia: “Detesto jogos de adivinha” (Silva, 2014, p. 79).

Nos três autores – Marinho, Bandeira, Silva –, os pequenos detetives, como antes deles os adultos Holmes e Poirot, Spade e Marlowe, saem ilesos no final da história. Além de serem crianças com atributos que normalmente as crianças têm ou gostariam de ter, em situações passadas no cotidiano de grandes cidades (Rio e São Paulo), os pequenos detetives sempre se salvam dos perigos que enfrentam, garantindo a seus pequenos leitores que neles, sim, se pode confiar – eles estarão sempre lá, enfrentando com coragem, inteligência, bom humor e espírito de grupo os representantes do mal, como heróis que são.

Nos romances citados, o que se vê é uma ficção que não abre mão da participação do leitor, convidado a jogar, com os detetives, o mesmo jogo: a decifração de enigmas (signos) em busca de uma resposta não apenas possível, mas convincente.

Na ficção policial brasileira para adultos, o processo de identificação entre o leitor e o detetive passa muitas vezes pelo humor. Sandra Lúcia Reimão (2014), ao tratar da narrativa policial comenta que, para de algum modo marcar uma diferença entre a produção brasileira e os clássicos americanos e europeus, boa parte de nossos autores buscou incorporar, à imagem do detetive, traços considerados típicos do brasileiro em geral:

Quanto à personagem principal das narrativas policiais – o detetive –, vimos que a introdução de características de alguma forma presentes na ideia de povo brasileiro, como misticismo, sensualidade, ginga, malícia e limitação intelectual (sic), faz com que seja necessário à narrativa assinalar a diferença dessa personagem em relação aos seus modelos, e essa sinalização se faz, muitas vezes, pelo viés cômico (Reimão, 2014, p. 30).

No seu artigo, Reimão se refere à paródia dos clássicos policiais, utilizada como recurso literário para, de algum modo, firmar uma diferença no modo de composição de uma narrativa policial brasileira. Concordo em parte, por considerar que a melhor ficção policial brasileira – como, por exemplo, a de Luiz Alfredo Garcia-Roza e Rubem Fonseca – não segue esse caminho, firmando-se não pela paródia, mas por uma espécie de reescritura, crítica e criativa, da tradição do gênero.

De todo modo, a observação de Sandra Lúcia Reimão realça a importância do humor – no caso, paródico – como uma das estratégias utilizadas por alguns de nossos escritores na busca por espaço num mercado editorial marcado pela ficção estrangeira. E pode-se dizer, também, que o humor funciona como forma de criar um vínculo entre o leitor e um detetive menos sisudo que Sherlock Holmes e menos truculento que Sam Spade, um detetive mais bem-humorado, do tipo bonachão, que não se descuida do seu trabalho de investigador, mas o leva menos a sério que seus predecessores na galeria dos clássicos da ficção policial.

Na verdade, o humor sempre esteve presente no gênero. Na ficção policial brasileira para crianças e jovens dos séculos XX e XXI, porém, não creio que possamos falar do humor paródico destacado por Reimão, nem na ironia do romance de enigma (sobretudo britânico) ou no sarcasmo do romance *noir* estadunidense. Penso num humor quase puro, inocente, criado às vezes por um simples jogo de palavras ou por uma cena inusitada dentro do universo infantil.

Na coletânea de contos *Sete casos do detetive Xulé* (2002), de um dos autores mais lidos pelas crianças brasileiras, Ulisses Tavares, o detetive é um adulto, mas justamente por ser adulto e na maior parte do tempo agir quase como criança – e ainda assim decifrando o mistério no final de cada um dos sete contos do livro –, de forma um tanto atabalhoada (para um adulto), é que acaba provocando o riso e soando simpático aos pequenos leitores.

Seu apelido já aponta para a estratégia de se produzir um humor bem ao gosto infantil, assim como o nome e a forma como é apresentado seu cachorro, eterno companheiro do detetive da Delegacia da Mooca, em São Paulo, senhor Oduvaldo Sampaio Pires da Silva, mais conhecido (à sua revelia e sempre sob protestos) como Xulé:

Entre no Gol 1.0 especial dos investigadores, equipado com dois pneus carecas, uma buzina encrascada e algumas gotas de gasolina no tanque.
E fui buscar o mais importante, o melhor amigo do homem Oduvaldo: Ferinha, meu cachorro.
[...]

Ferinha é um cachorro policial. Da polícia secreta, pois vive disfarçado de vira-lata (Tavares, 2002, p. 26).

Em *Uni Duni e Tê* (1999), a premiada escritora e ilustradora de livros infantis Angela Lago parte para estratégia diferente na construção do humor, recorrendo a um jogo ficcional que retoma personagens de histórias e cantigas do folclore brasileiro, bem conhecidas do público leitor (infantil ou adulto). Ao reconhecer, em determinada cena, os versos da cantiga ou a história de que faz parte aquela personagem, o leitor se vê como alguém que está no grupo dos que entendem a piada, o grupo dos *incluídos*.

A história narra um mistério que se ajusta ao universo infantil: alguém anda assaltando geladeiras nas casas do bairro, deixando sempre um bilhete escrito a mão (em um deles há uma pequena variação, que serve como pista para a decifração do enigma):

Uni duni e tê
Salame mingüê
Um sorvete colorê
Uni duni e tê (Lago, 1999, p. 3).

A graça surge quando o leitor vai reconhecendo, no decorrer da trama, os versos da cantiga que serve de ponto de partida para o jogo intertextual. Por exemplo:

Zé do Cravo se chamava Zé da Silva até que arranjou um cravo no pé, que doía o bastante para fazer mancar. Foi aí que ganhou o apelido. E gostou. Comprou um paletó de segunda mão e passou a usar um cravo na lapela. Pois bem. Ele se apaixonou pela Rosa assim que soube seu nome. De cara, a pediu em casamento.
Casaram? Que nada! Namoram e brigam. Brigam e namoram. Há anos. Põe anos nisto. Há décadas!
A última briga foi debaixo de uma sacada. O Cravo saiu ferido e a Rosa despedaçada. O Cravo ficou doente. A Rosa foi visitar. O Cravo teve um desmaio e a Rosa pôs-se a chorar (Lago, 1999, p. 4-5).

O livro de Angela Lago oferece ao leitor duas investigações. Se a principal consiste no processo de deciframento do enigma – quem seria o malvado assaltante de inocentes geladeiras? –, corre em paralelo uma outra, mais sutil, a do desafio proposto ao leitor, que vai seguindo as páginas em busca das descobertas das cantigas cifradas embutidas na trama central:

O delegado já tinha recebido as queixas do bilhete do Zé do Cravo, do filho do conde e do senhor general.

Depois foi o bilhete da Terezinha de Jesus e mais três: o primeiro do seu pai, o segundo do seu irmão e o terceiro daquele que Tereza deu a mão (Lago, 1999, p. 16).

Nessa mesma linha se constrói *Quem pegou uma ponta do meu chapéu de três pontas que agora só tem duas?* (2013), de Cesar Cardoso. Também trabalhando a intertextualidade com os personagens das cantigas de roda, e ampliando o leque numa narrativa mais longa, o autor vai traçando paralelos entre os personagens tão familiares ao leitor e a intriga em si, centrada num menino chamado Jorge e seu cachorro falante Alfabeto.

A trama tem início quando, certa manhã, Jorge vai pegar seu chapéu de três pontas e nota que está faltando uma. Jorge e Alfabeto, com o auxílio de ninguém menos que Dona Chica-cá, vão investigar o misterioso sumiço daquela ponta, contracenando com, entre outros, Pai Francisco, o Boi da Cara Preta, Dona Baratinha, Terezinha de Jesus, o Soldado da Cabeça de Papel.

Cesar Cardoso, em seu livro, vai além do jogo da intertextualidade com o imaginário popular, investindo também num humor que caminha pelo *nonsense*, lembrando um pouco as conhecidas aventuras de Alice – no país das maravilhas e através do espelho. Exemplo dessa estratégia é a passagem em que a arquifamosa detetive Dona Chica-cá – indicada ao menino por uma discípula, a também conhecida detetive Sambalelê – resolve cobrar do narrador, Jorge, seus merecidos honorários:

– Garanto que Sambalelê esqueceu de contar quanto eu cobro, não foi? Foi! Ora se não foi? Claro que foi! Estou vendo pela cara de espanto de vocês dois. Pois saibam que cobro um pirulito que bate-bate de chocolate e um pirulito que já bateu de abacaxi.

– Eu tenho um pirulito que bate-bate de chocolate – gritei, feliz da vida, tirando o pirulito do bolso.

Alfabeto também foi tirando um pirulito do bolso e gritando:

– E eu tenho um pirulito que já bateu de... – Ele parou, olhou e falou, desanimado. – Hum, é de morango. Não é nem um pouquinho nem um pouquézimo de abacaxi! (Cardoso, 2013, p. 67-68).

Outra estratégia ficcional cujo efeito, ou um deles, é provocar alguma afinidade entre leitor e texto ou, mais especificamente, entre leitor e narrador, é a metaficção. Entendida, a metaficção, como “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por

dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”, na precisa definição de Gustavo Bernardo (2010, p. 9). Em certos casos, como os que interessam para estas considerações, a metaficção opera uma aproximação entre o texto escrito e a oralidade.

Como vemos em nossa história literária, não apenas a policial ou a infantil, o gesto do narrador de dirigir-se ao leitor ou de tecer comentários sobre o próprio andamento do que se narra – estratégia levada a cabo com maestria por Manoel Antônio de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias* (1982), por exemplo – atrai talvez por nos remeter à boa e velha figura do contador de histórias. Narrador, este, bem conhecido dos adultos, pelo menos em tempos pré-modernos, como afirma Walter Benjamin no clássico “O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (1987), e das crianças, desde sempre e ainda hoje.

Na ficção brasileira para crianças e jovens produzidas recentemente, vemos a estratégia ser usada com alguma frequência. A título de exemplificação, pode-se encontrá-la em *O dia em que Felipe sumiu* (2020), de Milu Leite. A turma de pequenos detetives, aqui, é formada por Dora – a garota que brilha, craque no futebol, indispensável (sobretudo aos olhos de Felipe) –, o sempre solidário Farelo, o aprendiz de intelectual Hipotenusa e pelo dramático e tenso Felipe, que um belo dia some misteriosamente de casa, sem deixar rastros, a não ser para seu cachorro Tobias, que no início não poderá ajudar muito nas investigações, já que “cachorro normalmente não fala (e nesta história também não vai falar)” (Leite, 2020, p. 12).

O romance já começa com o jogo metaficcional e aponta para a possibilidade de o leitor estar diante de uma espécie de narrativa em processo, que vai se construindo ali mesmo, diante dos olhos de quem está lendo:

Imagine uma casa bonita, de paredes brancas e janelas azuis. Imagine a sala dessa casa, um lugar arrumado e acolhedor. Imagine agora um sofá amarelo, daqueles bem fofos, cheio de almofadas e...

Opa, mas hoje o sofá está sem as almofadas. Elas estão esparramadas pelo chão. Esqueça essa história de ‘um lugar arrumado e acolhedor’. A casa normalmente é assim, mas hoje não é o que se pode chamar de um dia normal. A sala está uma bagunça, há livros por todos os cantos e, no sofá amarelo, no lugar das almofadas, encontramos confortavelmente deitado um menino. Ele está com os pés onde não deveriam estar (isto é, em cima do encosto), e com uma das mãos fuça o buraco do nariz, caprichando nas bolotas de meleca que tira de dentro da narina e cola embaixo do sofá. Na outra mão ele tem um livro. ‘*Crimes ambientais*’ está escrito na capa (Leite, 2020, p. 7).

Ao perceber que acabou se esquecendo de apresentar o protagonista, diz o distraído narrador, laconicamente: “Ah, o garoto. O nome dele é Felipe. Fez aniversário ontem” (Leite, 2020, p. 7). E toca a mudar de assunto, indo e voltando na narrativa, como se estivesse contando uma história “de boca”, no improviso típico da oralidade.

A camaradagem com o leitor segue pelas páginas, na conhecida machadiana estratégia de se dirigir ao leitor como se fosse a um amigo próximo:

E aí, meu caro leitor, o Tobias, em vez de latir e correr para salvar seu dono, fugiu o mais depressa que pôde e foi se enfiar embaixo da mesa da sala – de onde só saiu quando percebeu que todo mundo na casa não parava de gritar ‘Felipe, Felipeeeee!’ (Leite, 2020, p. 12).

O narrador, onisciente, ao mesmo tempo em que narra ao leitor o que está acontecendo, antecipa estrategicamente uma ou outra cena, intensificando o suspense pela criação do gancho que irá segurar o leitor pelas cenas seguintes, até, no final, a resposta ao mistério (já sugerida nas primeiras páginas da história). É o que acontece no momento em que Farelo se lembra da última frase que ouviu de Felipe antes do seu sumiço, concluindo que a tal frase não tem a mínima importância para a solução do enigma: “Daqui a algumas horas, já vou adiantando, ele vai ver que está enganado. Afinal de contas, a frase revela sim uma intenção muitíssimo importante (não só porque sou eu que estou dizendo isso; há fatos, meu caro leitor, há fatos!)” (Leite, 2020, p. 17).

No livro de Milu Leite temos também, como nos livros anteriormente citados, inclusive os de Angela Lago e Cesar Cardoso – talvez apenas no de Ulisses Tavares isso não aconteça de forma tão marcante –, o lugar do detetive sendo ocupado não apenas por um personagem, mas um grupo, uma turma de crianças. E temos também a presença do humor. São aspectos que, como foi visto, ajudam a construir uma afinidade com o pequeno leitor.

Neste, porém, pelo jogo da metaficção, ou pelo menos dessa modalidade de metaficção, a ponte se estabelece desde o início com o narrador, no gesto de se dirigir ao leitor e comentar o processo narrativo do próprio texto, simulando uma contação de histórias feita ali, na hora, diante desse mesmo leitor.

No artigo “A ficção falsa” (2005), alerta para o perigo de certas narrativas que se disfarçam de ficção para, de modo prazeroso (e perverso), transmitir as mais diferentes mensagens ideológicas, com estatuto de verdade absoluta a ser seguida pelas crianças.

Reconheço a importância das fábulas e contos de fadas – em que há o referido disfarce – para a formação da criança, mas chamo a atenção para o processo de controle que atravessa as histórias em que prevalece o maravilhoso não como abertura para o imaginário, sempre plural, mas para a imposição de valores sustentados pelos que, de um modo ou de outro, detêm o poder.

A essa modalidade narrativa – a que acrescento outras, como histórias infantis e juvenis que, não sendo fábulas ou contos de fada, mantêm a estratégia de transmitir esta ou aquela mensagem no final, e, ainda, agora já pensando no leitor adulto, histórias que se enquadram em certa vertente do lucrativo mercado dos livros de autoajuda – chamo de *ficção falsa*.

O artigo começa com a transcrição de um conto de Malba Tahan, “Uma fábula sobre as fábulas” (1957). No conto, a Verdade, depois de algumas infrutíferas tentativas de entrar, quase nua, no suntuoso palácio do poderoso sultão Harum Al-Raschid, decide vestir-se com ricos trajes, cobrir-se de joias e adornos, envolver o rosto num diáfano manto de seda e, ao perguntarem seu nome, dizer: sou a Fábula. Quando faz isso, abrem-se de par em par as portas do grande palácio. Quando se veste de ficção, a Verdade “entra pela porta da frente no reino do pequeno leitor, erguendo belos palácios, é certo, mas também provocando grandes estragos” (Carneiro, 2005, p. 65). E complemento:

Quando esse tipo de estratégia funciona, a ficção morre. Quando a ficção morre, morre sempre um pouco a imaginação. Quem leu *Peter Pan* sabe que quando uma criança diz “não acredito em fadas”, uma fada morre instantaneamente. Mas há outras formas de se matar uma fada. Por exemplo, se utilizando dela para instaurar não a diferença – condição de existência de qualquer ficção autêntica – mas a norma (Carneiro, 2005, p. 68).

Sou contra qualquer narrativa que, disfarçada de ficção, busca a imposição de valores, por mais bem intencionados que sejam. E vejo a ficção falsa ocupando boa parte das leituras dos pequenos e jovens, funcionando não como chamada para o imaginário, para seu espaço quase infinito, em que o leitor se vê diante de vários caminhos que por sua vez se bifurcam em outros tantos, mas para a falsa questão que permite apenas duas alternativas, certo ou errado, bem ou mal.

Trago para a discussão, no texto citado, um breve ensaio sobre a leitura, do linguista francês Vincent Jouve (2002, p. 117), que afirma:

É [...] a criança que fomos que permite acreditar nas narrativas romanescas. Havia uma época em que reinava a lenda, em que o ser e o parecer não se distinguiam (quem nunca acreditou em Papai Noel?). Esse consentimento eufórico na ficção nunca desaparece totalmente (nossa relação com a figura de Papai Noel sobrevive à tomada de consciência de sua ficcionalidade). Nossas crenças infantis, reativadas em certas condições (entre elas a situação de leitura), subentendem nossas crenças de adultos. Assim que abrir um romance, é a criança que renasce (pelo menos em certo nível).

E é a criança que fomos que renasce, diferente, quando abrimos as páginas, por um exemplo, de um romance policial.

Maria Helena Werneck (1988), em artigo citado, faz referência aos conhecidos estudos de André Jolles (1976) sobre as chamadas “formas simples”, como a adivinha, tão conhecida das crianças sob a forma: “o que é, o que é?”. Para Jolles, a adivinha, forma breve, é um jogo de pergunta e resposta, de ciframento e deciframento de um enigma, que teria migrado para a narrativa policial.

A concordar com Jolles, podemos afirmar que a ficção policial é, assim, terreno fértil para o renascimento do imaginário de alguma forma cerceado na infância, na juventude, na vida adulta. No caso específico da ficção policial infantojuvenil em que crianças desempenham o papel de detetive, há, além disso, um outro fator de interação entre o pequeno leitor e as páginas do livro. Afirma Werneck (1988, p. 36):

Segundo Jolles, a adivinha moderna é um meio de pôr à prova a perspicácia do adivinhador. Entre aquele que interroga e aquele que adivinha se instala uma sabedoria a ser compartilhada. A resposta do adivinhador, ou resolução do enigma, garante-lhe o acesso a esta sabedoria e, por extensão, funciona como comprovante de que ele pode ser admitido no grupo dos que sabem. A adivinha é uma “palavra de passe”. Entre a formulação da pergunta e sua resolução, via resposta, o que está em jogo é um processo de iniciação. Assim, na narrativa policial infantil, a descoberta do criminoso, etapa final de resolução de um enigma, adquire o valor simbólico de comprovação de uma sabedoria, registro de uma competência que iguala crianças e adultos. Fica explicada, então, a sua oportunidade como texto de transição entre duas fases, infantil e adulta, da experiência do leitor.

O que Maria Helena Werneck defende, no seu artigo, é a ideia de que a narrativa policial infantil resgata, de algum modo, uma experiência da infância que estaria fora do livro, experiência da vida cotidiana, na escola, em casa, na rua, e que essa experiência – a decifração de um enigma – funciona como processo de iniciação (palavra de passe) e pertencimento. A

essa tese, com a qual concordo, pode-se acrescentar a frase lapidar de Vincent Jouve, no texto citado: “A leitura é, antes de mais nada, uma desforra da infância” (Jouve, 2002, p. 118).

Desforra, diria, que só é possível a partir da ficção, de qualquer ficção (de boa qualidade). E se é pela ficção autêntica – que não se sujeita a ser mera passadora de recados, como na ficção falsa –, de qualquer gênero, que renasce em nós a criança que fomos, no universo das narrativas policiais o jogo talvez esteja ainda mais presente, por trazer de volta nosso espaço de expansão do imaginário e, ao mesmo tempo, resgatar da infância o jogo da decifração, que, das mais diversas formas, vai nos acompanhar vida afora.

Referências

- ALMEIDA, M. Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ática, 1982.
- BANDEIRA, P. *A droga da obediência*. São Paulo: Moderna, 1992.
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CARDOSO, C. *Quem pegou uma ponta do meu chapéu de três pontas que agora só tem duas?* São Paulo: Gaivota, 2013.
- CARNEIRO, F. A ficção falsa. In: OLIVEIRA, I. *O que é literatura infantil e juvenil?* Com a palavra o escritor. São Paulo: DCL, 2005. p. 61-76.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ECO, U. *Lector in fabula*. Tradução: Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- JOLLES, A. *Formas simples*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JOUBE, V. *A leitura*. Tradução: Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.
- LAGO, A. *Uni Duni e Tê*. Belo Horizonte: Compor, 1999.
- LEITE, M. *O dia em que Felipe sumiu*. 3. ed. São Paulo: Biruta, 2020.

MARINHO, J. C. *O gênio do crime*. 58. ed. São Paulo: Global, 2005.

PAES, J. P. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). In: PAES, J. P. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 25-38.

REIMÃO, S. L. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIMÃO, S. L. Literatura policial brasileira: dificuldades e especificidades. *Miscelânea*, Assis, v. 16, p. 15-33, 2014.

SANTOS, R. C. dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

OS DETETIVES do prédio azul. Criação e roteiro: Flávia Lins e Silva. Rio de Janeiro: Globo, 2012. Série televisiva.

SILVA, F. L. e. *Os detetives do prédio azul: primeiros casos*. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2013.

SILVA, F. L. e. *Os detetives do prédio azul: os mistérios de Lila*. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2014.

SILVA, F. L. e. *As aventuras do detetive Tom*. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2016.

TAHAN, M. Uma fábula sobre a fábula. In: TAHAN, M. *Minha vida querida*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957. p. 93-98.

TAVARES, U. *Sete casos do detetive Xulé*. 5. ed. São Paulo: Saraiva, 2002.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 93-104.

WERNECK, M. H. Narrativa policial infantil: regra e exceção. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4-5, p. 34-39, 1988.

Little detectives: the reader and the hero in Brazilian detective fiction for children and young people

Abstract: Detective fiction and children's and youth fiction have always been considered minor genres by hegemonic critics in Brazil. This is not, however, the only affinity between them. In the history of detective fiction, both in the classical period and in its modern phase, the reader's identification with the figure of the detective is recurrent, which contributed to the popularization of the genre. In children's and youth detective fiction, this also occurs, with the difference that, in this case, the detective's place is occupied not by a single character but by a group of children. The objective of this article is to understand what strategies are used by our authors of children's and youth detective fiction to seek such

identification and, furthermore, to try to show that the genre, by working not only with logical reasoning but, above all, with imagination, contributes for the formation of readers and citizens. As theoretical and critical support, the article includes works by José Paulo Paes, Maria Helena Werneck, Todorov, Sandra Reimão, Vincent Jouve. As a fictional corpus, we will address contemporary Brazilian works of children's and youth detective fiction that dialogue with the tradition of the genre in its version for adults.

Keywords: Fiction; Children; Young people; Detectives.

Recebido em: 12 de junho de 2024.

Aceito em: 31 de julho de 2024.