UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

CAMILA KOSHIBA GONÇALVES

Mistério no ar

Primeiros tempos do radioteatro policial no Brasil.

Versão corrigida

São Paulo

2019

CAMILA KOSHIBA GONÇALVES

Mistério no ar

Primeiros tempos do radioteatro policial no Brasil.

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Doutora em História.

Orientador: Prof. Dr. Elias Thomé Saliba

São Paulo

2019

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

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G635m Gonçalves, Camila Koshiba Gonçalves
Mistério no ar. Primeiros tempos do radioteatro
no Brasil. / Camila Koshiba Gonçalves Gonçalves ;
orientador Elias Thomé Saliba Saliba. - São Paulo,
2019.
201 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. radioteatro. 2. ficção policial. 3. Sherlock
Holmes. 4. Roberto Ricardo. 5. Anibal Costa. I.
Saliba, Elias Thomé Saliba, orient. II. Título.

fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Camila Koshiba Gonçalves

Data da defesa: __09__/_08__/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Elias Thomé Saliba

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, __01__/_10__/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: GONÇALVES, Camila Koshiba.

Título: Mistério no ar. Primeiros tempos do radioteatro policial no Brasil.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em História.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Elias Thomé Saliba

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr. Julio Cesar Pimentel Pinto Filho

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Eduardo Vicente

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr. Leandro Antonio Almeida

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Para o Léo.

Agradecimentos

Ao professor Elias, agradeço o acolhimento, a aposta no projeto, as palavras de incentivo e a orientação precisa e cuidadosa. Em especial, agradeço a sua compreensão e confiança, além da leitura cuidadosa do Relatório de Qualificação. As suas sessões de atendimento, mesmo que remotas, diminuíram o peso e a solidão da pesquisa.

Ao Leandro, colega querido da graduação, agradeço a leitura atenta do Relatório de Qualificação, especialmente o trecho sobre *O mistério*. Lamento não ter podido discutir suas ideias sobre o livro “policial” de João de Minas, que acabou não entrando na pesquisa por falta de tempo.

Ao professor Fábio Franzini, agradeço a leitura atenta do Relatório de Qualificação e as suas considerações em relação ao cronograma de trabalho. Elas me ajudaram a reorganizar os temas e reduzir expectativas em relação à tese final.

Um agradecimento especial ao Fernando Lyra Krieger, do Instituto Moreira Salles, que me ajudou (e segue ajudando) com os originais da revista *Cine-Rádio Jornal*. Ao pessoal da Cinemateca do MAM, em especial ao Fábio Vellozo e ao Hernani Heffner, que não apenas separaram os exemplares da *Cine-Rádio Jornal* de que eu precisava, mas também me forneceram a preciosa indicação do acervo de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Sem eles, esta pesquisa teria tomado um rumo muito diferente.

Agradeço também à Paula, ao Lu e ao Cauê, porque eles nunca desistiram de mim.

Ao Douglas, agradeço seu carinho e compreensão.

À CAPES, agradeço a bolsa recebida.

Devo uma gratidão especial aos meus pais, José Carlos e Clara, que novamente estiveram ao meu lado do início ao fim da pesquisa, compartilhando comigo as dificuldades, as angústias e as alegrias resultantes do trabalho (e as da vida).

Ao Léo, que usou as folhas do meu Relatório de Qualificação para criar os primeiros rabiscos de sua vida, vai dedicado esse trabalho.

Resumo

GONÇALVES, Camila Koshiba. Título: *Mistério no ar*. Primeiros tempos do radioteatro policial no Brasil. 2019. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A presente pesquisa tem como objetivo mapear a história do radioteatro no Brasil entre as décadas de 1920 e 1930, enfocando especificamente a produção de peças policiais, adaptadas das histórias de Arthur Conan Doyle ou produzidas especificamente para o rádio, que começaram a ser irradiadas a partir do final da década de 1930. A análise das peças policiais emprestou das reflexões sobre o radioteatro conceitos como palco acústico e respiração da peça e, da crítica literária, conceitos como fórmula e convenção. A pesquisa também procurou estabelecer balizas cronológicas mais seguras para a história da ficção policial no país, avaliando o romance *O mistério*, considerado como obra fundadora da nossa tradição ficcional do gênero policial.

Palavras-chave: radioteatro; ficção policial; adaptação; crítica literária; Sherlock Holmes; Roberto Ricardo; Aníbal Costa; Heloisa Lentz de Almeida

Abstract

GONÇALVES, Camila Koshiba. Título: *Mystery in the Air*. Early times of Radiodrama and Detective Fiction in Brazil. 2019. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This thesis aims to map the history of radio drama in Brazil during the 1920s and 1930s and focuses primarily on the relationship between detective fiction and radio drama. Several radio plays are analyzed, including short stories by Arthur Conan Doyle adapted into radio plays and plays originally written to the new media. These analyses are based on concepts taken from literary criticism and from specialists on radio drama. This research also aims to establish different patterns for the history of detective fiction in Brazil after evaluating the novel *O mistério*, seen as the first detective novel written in the country.

Keywords: radio drama; detective fiction; adaptation; literary criticism; Sherlock Holmes; Roberto Ricardo; Aníbal Costa; Heloisa Lentz de Almeida

Sumário

1. Introdução	10
2. O radioteatro no Brasil	15
2.1. Genealogia do radioteatro	17
2.2. Programas musicais e programas falados	24
2.3. Não adaptarás	28
2.4. Do palco ao estúdio	37
3. O radioteatro policial no Brasil	61
3.1. Heloisa Lentz de Almeida e as histórias do Dr. Watson	67
3.2. Peças policiais escritas especificamente para o rádio	95
3.2.1. O detetive Roberto Ricardo, de Aníbal Costa	99
4. Notas sobre a literatura policial no Brasil	122
4.1. Um crime sem cadáver	122
4.2. Prelúdio a' <i>O mistério</i> , “romance de aventuras, policial, amoroso etc.”	128
4.3. Narrador, delator	129
4.4. A ficção policial, convenção terrível, perversa, compulsiva	136
4.5. Leitor, esse cúmplice.....	141
4.6. Vítima como vilão.....	149
4.7. Desenlace.....	153
5. Considerações finais.....	155
6. Fontes.....	160
7. Bibliografia.....	166
8. Anexo.....	174

1. Introdução

Na era das séries por *streaming*, quando os sons da palavra *radioteatro*, que é o tema de nossa pesquisa, foram captados pelos ouvidos e transmitidos ao cérebro das pessoas com quem conversávamos, eles geralmente provocaram... um sorriso amarelo. É claro que as duas palavras eram reconhecidas imediatamente por nosso interlocutor, mas a ausência do “e” entre elas causava estranheza. Invariavelmente, o sorriso amarelo dava lugar à polida exclamação “Que interessante!”, que era sucedida por um cenho franzido e uma pergunta: “Mas... o que é radioteatro?” Após desistir de empregar conceitos mais precisos, acabávamos por afirmar que o radioteatro era... o *Black Mirror* do rádio.

A definição imprecisa atingia o nosso objetivo, deixava o interlocutor contente e a conversa podia transcorrer normalmente: “Mais especificamente, estudamos o radioteatro policial,” dizíamos. São várias peças do Sherlock e do [voz alterada] *intrépido* detetive brasileiro Roberto Ricardo.” Neste caso, o reconhecimento era imediato e um “Que interessante!” mais genuíno encerrava o assunto.

Em parte, as pessoas com quem conversávamos se satisfaziam com a alusão à série britânica criada por Charlie Brooker para a *Netflix* porque percebiam de imediato que o radioteatro era um programa dramático composto de capítulos independentes entre si, mas com alguma coisa em comum. No caso de *Black Mirror*, o que une os episódios é a relação conflituosa entre “a natureza humana e a tecnologia de ponta”¹; no caso do radioteatro policial, formato que nosso interlocutor distinguia prontamente, o alinhavo era feito pela presença de um detetive (sempre o mesmo) que solucionava crimes enigmáticos. Esta última explicação era desnecessária, já que o inglês Sherlock Holmes é praticamente conhecido por *todo mundo*, estava associado ao brasileiro Roberto Ricardo naquela frase e, portanto, era bem provável que este fosse semelhante àquele, com a exceção manifesta da nacionalidade.

O estranhamento em relação ao radioteatro e a familiaridade com os detetives nos levam a crer que o formato das histórias policiais ainda é parte – das mais relevantes – da nossa experiência com a ficção, mas que, no Brasil, o radioteatro *foi* uma maneira de difundir histórias que hoje está virtualmente ausente do dia a dia das pessoas comuns. É claro que os mais nostálgicos, os amantes da cultura nacional “antiga”, das saudosas

¹ Sinopse da série *Black Mirror* extraída do site da Netflix. Disponível em <https://www.netflix.com/br/title/70264888>. Acesso em 19 mai. 2019.

novelas da TV Tupi ou das radionovelas da Rádio Nacional e muitos pesquisadores conhecem o termo. Porém, mesmo eles talvez o conheçam de maneira um tanto opaca e imprecisa, como veremos no item 2, “O radioteatro no Brasil.” Para fins de pesquisa, estava claro que era necessário acercarmo-nos do nosso radioteatro criando balizas mais seguras de análise. No item 2, essa tentativa foi feita por meio da criação de uma genealogia com dados coletados em fontes dispersas em jornais e revistas de época.

Então, para que possamos nos aproximar do radioteatro *de tipo policial*, “Imaginemos uma cena do *Teatro Policial*.” Trata-se de um programa de radioteatro que irradiava histórias escritas especialmente para o rádio e que tinham como protagonista o detetive Roberto Ricardo. O fragmento foi extraído de um artigo escrito por Pedro Bloch (1914-2004) sob o formato de diálogo, o seu preferido. É um trecho quase banal de tão habitual; o formato da peça radioteatral e a música incidental são quase óbvios, e é possível imaginar todo o enredo da peça apenas a partir deste trechinho:

“[...] Foi cometido um crime. (Ouve-se a sirene de um carro de polícia. **Música rápida**). No local – a sirene – provoca alarme. Há correrias. Gritos. Fulano rola de uma escada (sincronização). Fulano ergue-se (**acorde musical**). Caminha pé ante pé (**acordes ritmados**) – Pare ou atiro!! (**acorde fortíssimo**) – (um grito do criminoso que corre e atira). Fuga. Sincronização – a princípio. **Depois – música**). Um tiro! Um grito!... O criminoso cai...
– Aí aparece o Roberto Ricardo, não?
– É. Aí aparece o [...] Roberto Ricardo, e desembrulha o enredo todo.”²

É provável que o leitor deste artigo de Pedro Bloch tenha imaginado gente correndo e gritando, a vítima de um crime, um homem de fato rolando a escada e um segundo que vinha logo no seu encalço. Talvez sua memória auditiva possa tê-lo ajudado a lembrar de uma “música rápida” de perseguição e dos “acordes ritmados” de que fala o autor. A chegada do Roberto Ricardo pode tê-lo surpreendido, porque ela muda o sentido da narrativa, mas ao tomar conhecimento de que ele chega para “desembrulhar o enredo,” compreende que se trata de uma história típica em que o detetive resolve o enigma do crime. Quem sabe o leitor tenha ficado curioso para saber qual foi o crime cometido pelo homem “que corre e atira” e tenha montado mentalmente a cena de sua preferência. Apesar de ser apenas um esboço de peça, é até possível que o fragmento de Bloch tenha divertido o leitor, já que esse era o principal objetivo das peças de radioteatro.

² BLOCH, Pedro. “Os recursos musicais do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 13 jun. 1940, n. 101. p. 11. Grifos do autor.

É quase certo também que muitos dos leitores de Bloch não se tenham dado conta de que, apesar da confusão e de todo o enredo sugerido, há apenas dois atores no palco: o criminoso que grita depois de um “Pare ou atiro!!” dito por um policial. O trechinho é puro fluxo sonoro (de fato ele é simplesmente um despretenso e bem-humorado artigo de revista, mas a sugestão do seu autor é notável e deliciosa...). Esse fluxo sonoro torna-se incidental mesmo no caso de um fragmento escrito porque não prestamos atenção ao som em si, mas às coisas que eles nos sugerem. Essa faculdade do radioteatro é toda sua, não existe no teatro ou no cinema (que empregam o estímulo visual além do sonoro), permitiu-lhe ser imediatamente compreensível (e divertido) e atingir qualquer pessoa capaz de ouvir um aparelho de rádio. Esse tema também é esmiuçado no item 2.

É preciso ressaltar que a trivialidade e reconhecimento imediatos da trama, da confusão da perseguição, da função dos personagens no enredo e da música para que a peça seja bem-sucedida estavam muito distantes da realidade dos autores e atores nos anos 1930 e 1940 (em parte, é por isso que Pedro Bloch escrevia sobre o tema em uma revista especializada). Eles não estavam muito confortáveis com a linguagem do radioteatro e suas especificidades e ainda experimentavam o formato mais adequado para a peça radioteatral de gênero policial, como procuramos demonstrar no item 2. De fato, a passagem de Pedro Bloch soa e aparenta trivial para nós porque o radioteatro, em conjunto com outros modernos meios de comunicação, ajudou a construir um padrão para a difusão de histórias policiais que é, em alguma medida, o formato sobre o qual o gênero até hoje se baseia. Essa hipótese é avaliada apenas parcialmente no item 3, “O radioteatro policial no Brasil,” em que analisamos algumas peças policiais adaptadas ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida e outras criadas especialmente para o rádio por Aníbal Costa.

O radioteatro, contudo, tornou-se objeto de nossa pesquisa apenas tardiamente. Durante um longo período, fizemos um percurso distinto, cujo objetivo era mapear a produção de histórias policiais produzidas por autores brasileiros em livros e, principalmente, em revistas que por aqui circularam nos anos 1920 e 1930. A baliza cronológica se justificava porque um dos temas mais caros da crítica literária que se preocupou com o tema girava em torno de dois eixos: a (ausência de) produção nacional de ficção policial e o fato do gênero policial ser considerado menor, “subliterário”, *apesar de* sua ampla (e, para alguns, incômoda) popularidade. Como veremos no item 4, “Notas sobre a literatura policial no Brasil,” para a crítica, a literatura policial teria nascido no país com a obra *O mistério*, em 1920, mas só seria retomada com mais vigor em 1940, com a publicação do livro *As aventuras de Roberto Ricardo*, de Aníbal Costa, um livro

com três contos policiais que foram escritos originalmente para radioteatro. Diante dessa cronologia, era evidente que havia algo entre 1920 e 1940 que não fora ainda reconhecido pelos críticos ou *O mistério* não poderia ser considerado uma obra fundadora.

Um levantamento preliminar dos dados demonstrou que as duas hipóteses não eram excludentes, que a primeira afirmativa era verdadeira e que a segunda merecia uma discussão mais aprofundada. Esta discussão aparece como tema central do item 4, em que avaliamos a popularidade do romance policial no período estudado e discutimos a primazia de *O mistério* em nossa tradição literária do gênero policial.

Assim, a presente pesquisa teve como principal objetivo começar a preencher os espaços em branco que existem entre a publicação de *O mistério* e d'*As aventuras de Roberto Ricardo* com a análise de algumas peças radioteatrais do gênero policial, produzidas em um momento em que os profissionais do radioteatro ainda buscavam uma linguagem e características próprias daquela arte.

Neste sentido, é quase imperdoável que a maior lacuna deste trabalho seja a ausência da análise das obras de Jeronymo Monteiro, as primeiras fontes com que tivemos contato durante nossa pesquisa.³ Por conta de dificuldades heurísticas, esse paulistano nascido no Brás, que assinava com o pseudônimo de Ronnie Wells, não foi contemplado neste texto. Em 1936, Ronnie Wells já estampava seus contos protagonizados pelo detetive Dick Peter nas páginas do *Correio Paulistano* e distribuía as “célebres *Aventuras do Capitão Sanderson nas florestas do Brasil central*” em “pacotes do Café Jardim.”⁴ Alguns destes contos tinham características do gênero policial. Um ano depois, o mesmo Café Jardim patrocinou o primeiro (e dos mais longevos) programa de radioteatro policial pela Rádio Difusora de São Paulo, baseado em peças radioteatrais escritas por Jeronymo e com Dick Peter solucionando mistérios.⁵ Posteriormente, ele publicou com relativo sucesso dez romances policiais na série intitulada *As aventuras de Dick Peter*. Em seus livros, de forma pioneira, Jeronymo Monteiro foi capaz de livrar-se do melodrama, do romance de costumes e da língua peculiar do radioteatro para criar uma linguagem nova, ágil e enxuta, típica da literatura policial. Dick Peter, a vítima, o criminoso e demais coadjuvantes assumiram, então, uma dupla identidade: a sonora e a escrita. A importância

³ A família de Jeronymo Monteiro mantém o seu acervo pessoal e garante que há peças de radioteatro preservadas. Além disso, ele escreveu por anos um diário íntimo que já foi objeto de estudos de diversos estudos acadêmicos. Para fins de pesquisa, não nos foi possível acessar as peças ou o diário.

⁴ Wells, Ronnie. “O homem que queria ser célebre”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 17 set. 1936. p. 13; id. “uma estranha aventura”. *Id.* São Paulo, 8 out. 1936. p. 20; id. “Um fantasma divertido”. *Id.* São Paulo, 15 out. 1936. p. 10 e id. “O fantasma que levou o meu relógio”. *Id.* São Paulo, 27 jun. 1937. p. 10.

⁵ “Amanhã, o famoso detetive Dick Peter na Difusora”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 23 mai. 1937. p. 9.

da análise da obra de Jeronymo Monteiro reside no fato de que a nossa ficção policial de caráter, digamos, “moderno”, pode ter nascido a partir das ondas do rádio, (e também do teatro, mas esta é uma outra história) e não das letras impressas em livros e revistas de papel barato. Será preciso, então, compreender por meio de pesquisa empírica futura quais foram as operações empreendidas pelo autor para obter este resultado.

A nosso ver, o radioteatro ajudou decisivamente a conformar uma tradição da qual derivaram dois ramos da ficção brasileira de tipo policial: de um lado, a obra lapidar de Luiz Lopes Coelho⁶ e, de outro, uma tradição ainda pouco estudada do sensacionalismo popular, exemplificadas em programas como *O crime não compensa* ou *Estou pagando o meu crime*, inspirados em crimes que ainda estavam na memória coletiva ou nos acervos das polícias estaduais.⁷ As peças de detetives analisadas neste trabalho são uma primeira tentativa de compreender essa tradição.

⁶ A bibliografia sobre a obra de Luiz Lopes Coelho é praticamente inexistente. Ver, por exemplo, PATREZI, Tássia Bellomi. *Na trilha da narrativa policial brasileira: Luiz Lopes Coelho e Rubem Fonseca*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras-UNESP. Araraquara, 2009.

⁷ Manuscritos de Oswaldo Molles e Thalma de Oliveira para o programa *O crime não compensa*; GUERRINI JR., Irineu. *O rádio dramatiza a realidade: Estados Unidos e Brasil (1938-1973)*. Relatório de Pós-Doutorado – ECA-USP. São Paulo, 2016.

2. O radioteatro no Brasil

O dramaturgo Pedro Bloch, para oferecer a um amigo a significação exata do termo *radioteatro*, afirmou que ele “não é teatro”, não é cinema e “não devia sequer ter este nome”. Esse dedo de conversa ficou registrado em um dos artigos da série “Técnica de radioteatro” que ele escreveu à revista *Cine-Rádio Jornal* em 1940. Aristóteles era o amigo imaginário de Pedro Bloch. Apalermado, Aristóteles perguntava muito, mas entendia pouco:

- “[Aristóteles] – Pois diga.
 [Bloch] – Radioteatro não é teatro.
 – Até aí morreu o Neves.
 – [...] Não é teatro nem cinema.
 – Não compreendo o que tem o cinema a ver com isso.
 – Muita coisa! [...]
 – Fiquei na mesma.
 – Não ficou, tal. O que eu quero dizer é que o radioteatro [...] É uma forma de representação toda especial, com recursos ‘específicos’, com ‘efeitos’ próprios [...].
 – Não compreendi.
 – Puxa!... Com você, hem?”⁸

Bloch não desistiu, e “conversou” ao menos mais cinco vezes com o amigo para ajudá-lo a compreender o que era *radioteatro*. Bloch oferecia exemplos e mais exemplos para que Aristóteles compreendesse: “Quer um exemplo? Nada como um exemplo para esclarecer as coisas”.⁹ Ao que tudo indica, o dramaturgo desistiu da empreitada, pois em um dos últimos diálogos com o interlocutor, soltou um sonoro “Cale a boca, Aristóteles!”

Pedro Bloch foi injusto com Aristóteles. A quem procura compreendê-lo, o radioteatro parece mesmo ser um fenômeno nebuloso, sem definição, desprovido de história e de memória, sem origem definida e, apesar do esforço de Bloch e de outros críticos e autores, destituído de caráter. É até provável que o dramaturgo tenha criado um interlocutor fictício em seus artigos para ajudá-lo, a ele próprio, a considerar um tema tão novo e sobre o qual “ninguém [havia feito, ainda,] estudo amplo e minucioso [...] em parte alguma do mundo”.¹⁰ Nem mesmo os britânicos, cuja tradição radioteatral é infinitamente mais vigorosa do que a nossa e cujos acervos são mais bem organizados do que entre nós, estavam satisfeitos com a compreensão que tinham do radioteatro nativo, sessenta anos

⁸ BLOCH, Pedro. “Os recursos cômicos do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 98, 30 mai. 1940. p. 11.

⁹ Id. “O galo e o corvo”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 133, 23 jan. 1941. p. 11.

¹⁰ Id. “Os recursos trágicos do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 99, 6 jun. 1940. p. 11.

depois de Pedro Bloch reclamar da falta de bibliografia sobre o tema.¹¹ Por aqui, até os pesquisadores que estudaram a dramatização no rádio passaram de maneira apressada pelo termo. Diferentemente de Pedro Bloch no trecho acima, não discutem sua definição e alcance¹² ou utilizam radioteatro e radionovela como sinônimos.¹³ Daí decorre a avaliação equivocada de que a dramatização pelo rádio “nasceu” (de pai cubano) em 1941, com a irradiação da (popularíssima) radionovela *Em busca de felicidade*, escrita por Leandro Blanco e adaptada à língua portuguesa e ao Brasil por Gilberto Martins. Mesmo as instituições de pesquisa, seguindo a imprecisão inócua e compreensível de quem era do *métier*, classificam o radioteatro ora como precursor da radionovela¹⁴, ora como uma espécie de padrão sob o qual a radionovela teria se apoiado¹⁵. É preciso, portanto, estabelecer algumas balizas mais seguras para reconhecer com maior precisão a que nos referimos quando escrevemos o termo *radioteatro*.¹⁶

¹¹ Ver, por exemplo, LEWIS, Peter (org.). *Radio drama*. Londres/Nova York: Longman, 1981, especialmente a Introdução, p. 1-11 e CROOK, Tim. *Radio drama*. Theory and Practice. Londres em Nova York: Routledge, 2001, especialmente o Capítulo 1. p. 3-11.

¹² Ver, por exemplo, CALABRE, Lia. *O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006. p. 105 e 150. A preocupação da autora são as radionovelas, mas ela menciona a existência de radioteatro na grade de programação da Rádio Nacional e de um departamento de um radioteatro na emissora, ao qual os diretores, produtores e artistas de radionovelas estavam subordinados; e MEDEIROS, Ricardo. *Dramas no rádio*. A radionovela em Florianópolis nas décadas de 50 e 60. Florianópolis: Insular/Fundação Franklin Cascaes, 1998. p. 27 e 98.

¹³ Ver, por exemplo, SALVADOR, Roberto. *A era do radioteatro*. O registro da história de um gênero que emocionou o Brasil. Rio de Janeiro: Gramma, 2010. Ver, por exemplo, “Introdução”, p. 23-25, “O radioteatro entra em cena para valer”, p.41-43, e “Em busca de felicidade”, p. 43-47; e AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. p. 85, em que o autor afirma “O dia 5 de junho de 1941 ficou na história do rádio brasileiro como a data mais importante *do radioteatro ou, mais precisamente, da novela radiofônica*”. Grifos nossos.

¹⁴ É o caso, por exemplo, de José Medina, em depoimento ao Centro Cultural São Paulo concedido em 1977. Despreocupado, Medina disse: “Ninguém fazia novelas à noite. Faziam programas de radioteatro, sim, porque quem iniciou o radioteatro, o verdadeiro radioteatro, foi o Oduvaldo Vianna. Ele chegou a escrever novelas de radioteatro [...]”. Arquivo Multimeios, transcrição TR 1752.

¹⁵ Cf. Programa 4 – Radionovela. Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios. FT 2155K P01191 CM. Lado B.

¹⁶ Cronologicamente, o radioteatro precedeu a radionovela em mais de uma década, se levarmos em conta os depoimentos de radialistas que consideram os primeiros esquetes curtos como peças de radioteatro, em fins dos anos 1920 e início de 1930, e o lançamento de *Em busca da felicidade*, em junho de 1941. Em geral, acredita-se que a diferença entre radioteatro e radionovela é o fato de que o primeiro tem episódios mais ou menos independentes, como os seriados, ou com uma trama que se resolve em alguns poucos capítulos, ao passo que a segunda é formada por capítulos que se sucedem por longo tempo. Como o leitor verá, para fins desta pesquisa, iremos considerar a radionovela como um formato possível de radioteatro. Arnaldo Câmara Leitão, crítico de rádio, nos oferece em seu depoimento uma definição que demonstra aspectos do valor atribuído a esses dois gêneros: “A [rádio]novela não deixa de ser radioteatro, mas era um radioteatro assim, de segunda categoria, né? Sob o ponto de vista literário...” Cf. Depoimento de Arnaldo Câmara Leitão ao Centro Cultural São Paulo, em 1984. Arquivo Multimeios, transcrição TR 1581.

2.1. Genealogia do radioteatro

Assim como vamos, vamos mal...¹⁷

Em março de 1938, o crítico de rádio Edmundo Lys estava animado. O motivo era a irradiação, pela Rádio Nacional, da “primeira ‘revista-radiofônica’ brasileira”. Tratava-se de *Carioca da gema*, escrita por Geysa Boscoli e Jorge Murad.

“‘*Carioca da gema*’ é, tanto artística quanto tecnicamente, 100% do que se poderia desejar nesse terreno [do radioteatro]. E tem o mérito de, sendo a primeira e sendo padrão, abrir um caminho às realizações futuras das outras emissoras”.

A “revista-radiofônica”, que contava com “‘*sketches*’ cômicos e sentimentais, cortinas, ótimos números de música compilada, boas piadas, crítica e sátira, tudo, absolutamente tudo, abafou!”¹⁸

Mais adiante voltaremos à ideia de pioneirismo de *Carioca da gema*. Neste momento, devemos apenas evidenciar que a experiência de *Carioca da gema*, considerada notável e pioneira por Edmundo Lys, teria inaugurado uma nova fase do radioteatro nacional. Para exercício de análise, vamos admitir como acertada essa avaliação de Lys. Sob esse ponto de vista, subentende-se que *Carioca...* foi, em parte, decorrência das primeiras tentativas mais ou menos erráticas para radiofonizar contos, poemas, peças teatrais e esquetes, embora o crítico não as mencione explicitamente. O bom humor de Edmundo Lys seria, então, sintoma dos sucessos obtidos pelo autor, diretor artístico e intérpretes do rádio no sentido de vencer “as dificuldades fundamentais [...] para que se tenha uma boa irradiação teatral”, como informar o ouvinte, por meio de ruídos, “dos diversos movimentos de uma cena” ou a “escolha de vozes” e a “precisão das réplicas, que devem ser dadas segundo reações de uma plateia invisível”. Além desses obstáculos, Edmundo Lys reconhecia que

“a ‘revista’, para o rádio, encerra dificuldades muito mais complexas do que o drama e a comédia. Mudanças bruscas de cenários, isto é, de ambientes; entradas frequentes de personagens acidentais; ligação imprescindível entre as cenas; ação interrompida aqui e continuada além; ruídos de fundo e auxiliares, mil outros detalhes de grande influência [...]”.¹⁹

¹⁷ ED (pseudônimo de Edmundo Lys). “O Globo no T.S.F. – Radioteatro”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 2 fev. 1938. p. 6.

¹⁸ Id. “O Globo no T.S.F. – ‘Carioca da gema’”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 2 mar. 1938. p. 6. Embora a coluna seja assinada por Ed., o crítico informa ao leitor que quem forneceu as impressões sobre o espetáculo irradiado foi o crítico de teatro, autor e jornalista Mário Hora, cujo texto Lys transcreveu.

¹⁹ Id. *Ib.*

Ainda que o cronista não tenha vencido as amarras impostas pelo palco e pelo vocabulário oriundo do teatro, ele começa a reconhecer a necessidade de criação de uma linguagem “especificamente radiofônica” para o radioteatro.²⁰

Não há dúvida de que o conhecimento sobre o radioteatro, todo o seu léxico e, a princípio, o formato que os artistas imprimiram à novidade nos anos 1920, derivam da literatura e do teatro (e, para alguns, também do cinema). Voltaremos a esse tema mais adiante. Por ora, basta dizer que, por um lado, a origem do radioteatro estaria na incorporação da literatura pelo rádio, quando um artista declamava sonetos ou lia contos ao microfone²¹, ou quando da irradiação de programas “lítero-musicais”²², em que a “parte literária” da irradiação em geral “ficava a cargo” de algum autor, professor ou artista, que poderia ser cantor, ator ou *speaker*.²³ Por outro lado, o cinema havia sido o “inspirador” para alguns diretores artísticos, como Teófilo de Barros, da Rádio Tupi, que afirmou que “do cinema extraímos o ritmo musical que acompanha[va] quase todas as sequências por nós transmitidas”. Segundo ele, dessa forma, ao invés de oferecer ao ouvinte a “ilusão de um legítimo espetáculo teatral, preferimos dar-lhe a ficção cinematográfica já [...] na expressão genuinamente radiofônica do nosso teatro”.²⁴ O radioteatro também teria como precursoras as peças encenadas nos teatros, que eram transmitidas ao vivo pelas emissoras, e as primeiras experiências de irradiar, do estúdio, peças teatrais adaptadas ao rádio (algumas chegavam a durar mais de 4 horas!).²⁵ Contudo, foi o teatro ligeiro, mais ágil, quem forneceu ao rádio o formato dos esquetes, e que inspirou Geysa Boscoli e Jorge Murad a criar *Carioca...* Esses esquetes curtos aparecem na documentação sob a denominação de “radioteatro”, “radiolettes clássicos”, “rádio *sketch*”; eles foram amplamente utilizados pelas emissoras de rádio até o advento da televisão.²⁶

²⁰ “Alziro Zarur era um menino triste e calado”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1940, n. 111. p. 11. O termo “especificamente radiofônico” e “radioteatro específico” são recorrentes no repertório da crítica radiofônica.

²¹ Ver, por exemplo, “Radiotelefonía”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 19 jun. 1930. p. 7; Id., *ib.*, 9 dez. 1928. p. 11; e SCARPARO, Silvana Martos. *A voz amiga em seu lar*. Análise das formas de relacionamento entre ouvintes e radionovelas em São Paulo nas décadas de 40 e 50. Campinas: Unicamp, 1994. p. 17.

²² “O Globo no T.S.F.”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 3 jan. 1928. p. 7.

²³ Ver, por exemplo, “Radiotelefonía”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 19 jun. 1930. p. 7; Id., *ib.*, 9 dez. 1928. p. 11.

²⁴ “O grande Teatro Tupi visto dos bastidores”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 1 set. 1938, n. 3. p. 3.

²⁵ “Olavo de Barros e o radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 8 ago. 1940, n. 109. p. 15.

²⁶ Ver, por exemplo, “O Globo no T.S.F.” *O Globo*. Rio de Janeiro, 25 jun. 1935. p. 2.

Um dos pioneiros desta fase “primitiva” do radioteatro que, digamos, precedeu *Carioca...*, foi o tenor italiano Felício Mastrangelo. Considerado por alguns como um “visionário” do teatro irradiado, foi tido como o “iniciador dessa obra de cultura e de diversão”²⁷, na época em que ele foi cantor, *speaker*, ator e diretor da rádio Mayrink Veiga, entre 1923 e 1928.²⁸ Ao seu lado, para o concurso do que posteriormente foi denominado de radioteatro, atuaram “Olga Navarro, Ítala Ferreira, [...] dr. José Perruci Junior, Sadi Cabral”, entre outros. Na mesma época, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro irradiava programas literários e esquetes com as vozes de “Anna Amelia, Maria Eugênia Celso e o sr. Olegário Mariano”.²⁹ Em São Paulo, há registros de que, em meados dos anos 1930, pequenos esquetes de 15 minutos eram irradiados na Rádio Record pela companhia de Manuel Durães e de Edith de Moraes e também por Otávio Gabus Mendes. Na mesma época, “Amaral Gurgel lia histórias ao microfone”.³⁰

A origem do radioteatro, sabemos, tem pouca serventia caso seja utilizada para determinar precursores ou pioneiros, ou para encerrá-lo em uma categoria (em geral estanque e de pouco proveito metodológico) de determinado gênero artístico ou midiático. Mas ela pode nos ajudar a compreender a matriz utilizada pelos artistas e pela crítica radiofônica em sua busca, muito marcante na documentação, por um denominador comum, pela definição e identidade do radioteatro.

Esta matriz é fundamental para o pesquisador. Como sabemos, os registros sonoros dos primeiros programas radioteatrais são inexistentes. O que chegou até nós são apenas fragmentos da programação radiofônica veiculada pelos jornais. Mesmo os inúmeros dramas radiofônicos lidos por censores da ditadura estadonovista que o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) (in)felizmente preservou, nos oferecem, entre outras coisas, o nome dos personagens, a trama, as intervenções do estúdio, do controle, e as sugestões do diretor para a inflexão dos artistas. Falta-lhes, contudo, o som, matéria-prima do radioteatro.

Para suprir essa ausência, é preciso, claro, usar a imaginação. Mas a palavra dos críticos, impressa em papel-jornal, também nos ajuda a “ouvir com os olhos”. Os textos são relativamente numerosos e constituem raros vestígios (daqueles com que nos

²⁷ FONSECA, Martins da. “O teatro de operetas”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 24 ago. 1939, n. 56. p. 8.

²⁸ Cf. levantamento realizado no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro para o ano de 1928.

²⁹ FONSECA, Martins da. “O teatro de operetas”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 24 ago. 1939, n. 56. p. 8.

³⁰ SCARPARO, Silvana Martos. *A voz amiga em seu lar*. Análise das formas de relacionamento entre ouvintes e radionovelas em São Paulo nas décadas de 40 e 50. Campinas: Unicamp, 1994. p. 17.

entusiasmos durante a pesquisa) sobre o início da atividade radioteatral no país. É significativo (e surpreendente, já que a memória do rádio é marcada pela busca incessante de pioneiros) que esses mesmos críticos pouco se preocuparam em localizar cronologicamente o início do radioteatro ou nomear seus precursores. A eles, como veremos, importava sobretudo a criação de uma linguagem radioteatral, cujo formato não estava, ainda, plenamente estabelecido na passagem dos anos 1930 para os anos 1940 e que, em parte por essa razão, foi o período selecionado para a realização da pesquisa.

O termo radioteatro começou a aparecer com mais frequência nos textos desses críticos entre 1929 e 1930. Nesse momento, teriam ocorrido as primeiras tentativas de desenvolver peças “com sentido acentuadamente radiofônico”, assinadas por escritores de qualidade reconhecida, como Carlos da Veiga Lima, Oduvaldo Vianna (que teria escrito *Noites de baile* e *Garoa paulistana* para o rádio, segundo Martins da Fonseca) e Menotti del Picchia (cujo “folhetim radiofônico” intitulava-se *As recepções em casa de Mme. X*). Outras peças “especificamente radiofônicas” deste período seriam *Olga foi à cartomante*, de Heitor Modesto, *Apuro de um speaker*, de Flávio Goulart de Andrade, e *O autofalante*, de Gilberto de Andrade. Não encontramos maiores referências sobre essas peças, e é provável que elas realmente não tenham chegado até nós. Mas é possível perceber que, ao arrolar essas obras e autores em seu artigo de 1939, o jornalista de *Cine-Rádio Jornal* nos forneceu uma genealogia do nosso radioteatro. Um dos argumentos que ele utilizou para legitimar essa genealogia é o fato de que, para ele, “radioteatro [era] coisa antiga”, pois dele “tom[ou] parte ativa”:

“Para ele [o radioteatro] também, concorri com alguns ‘*lever du rideau*’, apresentados na antiga Educadora, quando instalada na rua Senador Dantas, no Programa Lammounier e na Mayrink Veiga, na fase de Felício Mastrangelo”.³¹

Essa genealogia encontra respaldo, por exemplo, no depoimento de Olavo de Barros. Em 1933, o radioator e, posteriormente, diretor do Grande Teatro Tupi, da rádio Tupi do Rio de Janeiro, encenou “radioteatro” na Rádio Club do Brasil³², mas se reconhecia como “radioator” desde 1929, quando ingressou na Mayrink Veiga para atuar em esquetes:

“em fins de 1929, na então PRAK (Rádio Mayrink Veiga) e sob a direção de Felício Mastrangelo [tive] o meu primeiro contato com um microfone de estúdio.

³¹ FONSECA, Martins da. “O teatro de operetas”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 24 ago. 1939, n. 56. p. 8.

³² “O que será irradiado hoje”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 31 out. 1933. p. 2 e Id., 14 dez. 1933. p. 2.

Com a atriz Anita Spá, tremendo como qualquer colegial em dia de prova, irradiei um diálogo de minha autoria, sobre um soneto do saudoso Hermes Fontes”.³³

Na Mayrink, Olavo de Barros também encenou “algumas centenas de *sketches*”, cujas “cortinas musicais” eram “transmitidas por uma vitrola, colocada no estúdio, junto ao microfone”. É curioso notar como Olavo de Barros, radioator veterano, não era capaz de desvencilhar voz, música e ruídos em um espetáculo radioteatral. Em 1932, quando foi para a Rádio Club, além de esquetes e radioteatro, Olavo de Barros tomou parte do “Grande Teatro”, que irradiou peças em diversos quadros, e trouxe uma novidade, anunciada previamente na “*reclame*” feita pelos próprios atores ao microfone: contava “com os mesmos processos de contrarregra que os usados nos filmes sincronizados”. Eram “quatro vitrolas no estúdio com quatro discos de ruídos diversos”.³⁴

De maneira semelhante, o jornalista, radioator e escritor Alziro Zarur menciona a existência de uma “fase literária” do rádio a partir de 1937, baseada em radioteatro (e não nos pequenos esquetes inaugurados por Mastrangelo) e na divulgação de obras literárias ou teatrais por meio de radiofonização ou adaptação de textos. É verdade que, como o leitor irá perceber, ele deslocou os marcos cronológicos para o final dos anos 1930, talvez por referir-se especificamente à Rádio Transmissora ou, talvez, para enfatizar seu pioneirismo na nova fase da emissora.

“Em princípios de 1937 fui para a Rádio Transmissora [...] quase sem anúncio. Isto possibilitou-me transformar [...] horas de discos em cartaz lítero-musical de apreciável sucesso. Considero-me, por isso, o pioneiro da nova *fase literária* do rádio carioca, visto que não havia, nesse tempo, nenhum programa dessa espécie, nem havia radioteatro, excluo o pequeno radioteatro de ‘*sketches*’. Mais tarde é que apareceram ‘*Biblioteca do Ar*’, ‘*Serenata*’ e ‘*Rádio-revista*’ [...]”.³⁵

Zarur demarca, portanto, que essa nova “fase literária” do rádio foi marcada, com o perdão da insistência, por programas assemelhados ao *Biblioteca do ar*, *Serenata* e *Rádio-revista*. Temos dados seguros a respeito do primeiro. Em trinta minutos, esse programa concebido por Genolino Amado tinha como objetivo divulgar diferentes gêneros literários aos ouvintes, e contava com a leitura de textos de um autor previamente selecionado.³⁶

³³ FONSECA, Martins da. “O teatro de operetas”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 24 ago. 1939, n. 56. p. 8.

³⁴ “Olavo de Barros e o radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 8 ago. 1940, n. 109. p. 15.

³⁵ “Alziro Zarur era um menino triste e calado”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1940, n. 111. p. 11. Grifos nossos.

³⁶ COSTA, Patrícia Coelho da. *Educadores do rádio: concepção, realização e recepção de programas educacionais radiofônicos (1935-1950)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012. p. 142-161.

Alziro Zarur ficou também conhecido por suas atuações nos programas radioteatrais *Teatro Sherlock* e *Teatro Policial*, que ele menciona mais adiante em sua entrevista à *Cine-Rádio Jornal*.

“No [Programa do] Casé, introduzi o radioteatro policial, conduzindo para lá: Heloísa Lentz de Almeida, com as adaptações dos enredos de Conan Doyle, no teatro que batizei de ‘Teatro Sherlock’; e Aníbal Costa, com as peças de sua autoria, com o detetive brasileiro ‘Roberto Ricardo’, cujo nome foi também uma ideia minha no ‘Teatro Policial’. Tive, por conseguinte, o prazer de introduzir o radioteatro policial no rádio carioca, o adaptado e o original. [...] Criei, como ator radiofônico, dois tipos permanentes em radioteatro: o britânico Sherlock Holmes, de Conan Doyle, e o brasileiríssimo Roberto Ricardo, de Aníbal Costa”.³⁷

Como vemos, nos dois trechos selecionados de sua entrevista, Zarur identifica um aumento de programas que não estavam voltados exclusivamente à música em uma “nova fase literária” do rádio. Esse processo teria originado duas vertentes de programas, marcadas pela primazia da fala: os literários (como o *Biblioteca...*, *Serenata* e *Rádiorrevista*) e os de radioteatro (que teriam substituído o “pequeno radioteatro de ‘sketches’” dos tempos de Mastrangelo).

De fato, por mais imprecisa que seja, a contabilidade elaborada pelos pesquisadores aliada aos dados precários da época, fornecidos principalmente pelo IBOPE, instituto de pesquisas recém-implantado no país, revelam que, nesse período, os programas falados passaram a ocupar maior quantidade de horas de irradiação, ainda que os programas dedicados à música permanecessem na liderança.³⁸ Alguns tinham até a sensação de que os programas falados haviam se tornado uma verdadeira “epidemia”.³⁹ As razões que explicam esse fenômeno são diversas, e a crítica e a pesquisa acadêmica ainda não se debruçaram suficientemente sobre o tema para chegarmos a conclusões seguras.

Algumas dessas razões serão destacadas no próximo capítulo, quando examinaremos os mecanismos utilizados pelos artistas para radiofonizar obras literárias e a criar enredos “especificamente para o rádio”. A hipótese a ser verificada é de que uma nova conformação da linguagem sonora dos programas falados teve impacto positivo no público ouvinte e, conseqüentemente, nos anunciantes e no tempo de irradiação. Mas nesse momento, apenas cabe salientar que a crítica radiofônica não só acompanhou de

³⁷ “Alziro Zarur era um menino triste e calado”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1940, n. 111. p. 11.

³⁸ Ver, por exemplo, CALABRE, Lia. *Op. cit.* p. 73-87.

³⁹ “Em cartaz”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 23 jul. 1941, n. 159. p. 2.

perto o processo de ampliação dos programas falados, como aplaudiu a transformação operada nas emissoras. Esta aprovação, é claro, não era isenta; vinha carregada de preconceitos e de estereótipos em relação ao público ouvinte e à separação apressada que a crítica estabeleceu entre alta e baixa cultura. Tais preconceitos fizeram com que, rapidamente, a animação dos críticos fosse substituída por decepção, seguida de enfurecimento. Aparentemente, os rumos seguidos pela radiofonia nacional, porque imprevisíveis e impossíveis de serem controlados (pela crítica...), descontentaram profundamente seus mais sinceros animadores. Este será o tema da seção seguinte.

Antes de passarmos a ela, contudo, precisamos voltar à *Carioca da gema*. Algo mais sereno e melancólico ocorreu com Edmundo Lys em relação a essa revista-radiofônica. Não sabemos o motivo, mas a pesquisa realizada nos mostrou que o crítico não mais voltou a tratar da elogiada irradiação. Talvez a época de carnaval tenha arrebatado o autor, já que o tema predominou nas linhas da sua seção “O Globo no T.S.F.” naquele mês de março. Mesmo quando voltou a tratar de radioteatro, o crítico não se lembrou da peça pioneira. Exatamente um mês antes da crítica de *Carioca...*, ele desabafou:

“O radioteatro está se tornando uma calamidade. [...] A gente liga o rádio e ouve:
 ‘– Ai! minha mãe, que infortúnio!’
 Gira-se o dial:
 ‘– Infame! Vais pagar com a vida o teu nefando crime!’
 Passa-se adiante:
 ‘– Paulo, meu Paulo, vingança!’
 Francamente, para tanta desgraça junta não vale a pena ter teatro radiofônico...”

Depois da crítica que escreveu sobre *Carioca...*, Edmundo Lys voltou a se sentir acabrunhado. Ele retomou a postura de desaprovação dos rumos que o radioteatro tomava, típicos da fase anterior àquela experiência pioneira, reafirmando que “Assim como vamos, vamos mal...”⁴⁰

Assim, para Edmundo Lys e para a crítica radiofônica, *Carioca da gema* não se tornou um marco na história do radioteatro. Diferentemente do crítico, contudo, não estamos em busca de pioneiros. Basta dizer que a irradiação da revista-radiofônica foi suficiente para que Edmundo Lys sintetizasse as inquietações da crítica (“Até agora, no Brasil, o radioteatro tem se limitado a ‘ser teatro pelo rádio’”) e o percurso tortuoso que os artistas realizavam naquele momento (o radioteatro substitui “o olho pelo ouvido”⁴¹).

⁴⁰ ED (pseudônimo de Edmundo Lys). “O Globo no T.S.F. – Radioteatro”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 2 fev. 1938. p. 6.

⁴¹ Id. “O Globo no T.S.F. – Radioteatro”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 2 mar. 1938. p. 6.

Logo, há implicações incontornáveis para a criação de uma linguagem sonora específica para o radioteatro). Estes também serão o tema da seção seguinte.

2.2. Programas musicados e programas falados

“[...] não vou perder o meu tempo ouvindo
esses sambinhas mambembes que repetem por aí.”⁴²

Como vimos, os redatores da revista *Cine-Rádio Jornal* faziam uma análise correta da radiofonia nacional quando afirmavam, no início dos anos 1940, que “por longo tempo era difícil ouvir-se um programa que não fosse cantado [...] e [...] musicado”.⁴³ As estatísticas mais seguras indicam que cerca de 60% das horas irradiadas pelas emissoras cariocas eram compostas de programas musicais.⁴⁴

Entretanto, o projeto original para a radiofonia brasileira tinha diferentes horizontes em vista. Na época das primeiras transmissões, decorrentes dos esforços do grupo da Academia Brasileira de Ciências que em 1923 criou a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, acreditava-se que o rádio deveria incluir em sua programação não apenas a música “vocal e instrumental”, mas também informações, notícias, conferências literárias, artísticas e científicas além de poesia e programas infantis.⁴⁵ Nesse período, a programação das emissoras era muito intermitente e de alcance limitado, e era obra de radioamadores, sendo que muitos deles não viam com bons olhos a ideia de profissionalização no meio radiofônico. Mas à medida que as emissoras se popularizavam, os programas musicais, principalmente de música popular, tornaram-se o carro-chefe da programação, pois atraíam ouvintes e não exigiam altos custos de realização.⁴⁶ Esse processo é um dos sintomas da acomodação no país do modelo de rádio comercial, mais assemelhado ao formato norte-americano, e que solapou, em parte, o plano original baseado no rádio educativo.⁴⁷

⁴² BLOCH, Pedro. “Os recursos musicais do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 13 jun. 1940, n. 101. p. 11.

⁴³ “Em cartaz”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 1 jul. 1942, n. 208. p. 2.

⁴⁴ CALABRE, Lia. *Op. cit.* p. 82.

⁴⁵ COSTA, Patrícia Coelho da. *Op. cit.* p. 29.

⁴⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. “Rádio e música popular nos anos 1930”. *Revista de História*. São Paulo, n. 140, 1999. p. 84. Disponível em http://revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/140/RH_140_-_Jos_Geraldo_Vinci_de_Moraes.pdf. Acesso em 18 nov. 2018.

⁴⁷ A literatura sobre o tema é vasta e produziu inúmeras discussões relevantes para entendermos melhor a produção cultural e o papel do Estado em seu desejo de forjar uma cultura genuinamente nacional por meio do rádio. Destacamos aqui apenas alguns desses trabalhos: MATOS, Claudia. *Acertei no milhar*. Samba e

Eduardo Vicente já indicou a armadilha que a tradição de estudos de rádio armou para si mesma ao opor rádio comercial e educativo, popular e elitista.⁴⁸ Será necessário retomar essa discussão adiante. Nesse momento, devemos somente lembrar que uma parte da crítica e dos intelectuais brasileiros acabou por associar música popular ao rádio comercial e à sua baixa qualidade artística.⁴⁹

Para se ter uma ideia do julgamento desses críticos, eliminaremos, a seguir, as supressões da citação do primeiro parágrafo desta seção. Vale notar que o redator, nesse editorial, é relativamente sereno e ponderado:

“[...] Por longo tempo era difícil ouvir-se um programa que não fosse cantado, quase sempre mal cantado, e regularmente musicado. Era, então, o domínio e predomínio dos cantadores de sambas e de outras manifestações da nossa música popular ou como tal admitida pela maioria. Foi quando começamos pleiteando uma alteração nesse gênero coletivo de atrações pelo rádio”.⁵⁰

Os termos “mal cantado”, “regularmente musicado”, “cantadores de samba” e “como tal admitida pela maioria” constituem um julgamento de valor típico de uma parcela da sociedade que não via manifestações musicais urbanas e populares com bons olhos, dada a força com que elas emergiram para a vida pública por meio dos modernos meios de difusão da música. Em relação a esse tema, Djalma Maciel, que foi cronista do *Diário de Notícias* e da *Revista da Semana*, não era tão temperado quanto seu colega. Após avaliar que o rádio carioca havia entrado “numa fase de melhor aproveitamento literário”, “o gosto do público, enfim desiludido da virtuosidade dos intérpretes de sambas, principia[va] a dar atenção aos números falados”. Conhecido por sua audácia e por “alfinetar cavalheiros que vieram, apenas para uma vida espetada de sebastião e que

malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; GURGUEIRA, Fernando. *Integração nacional pelas ondas: o rádio no Estado Novo*. São Paulo: USP, 1995; CALABRE, Lia. *Op. cit.* p. 37-71; p.84; HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992; PEDRO, Antonio. *Locomotiva no ar: rádio na cidade de São Paulo (1924-1934)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.

⁴⁸ VICENTE, Eduardo. *Radiodrama em São Paulo*. Política, Estética e Marcas Autorais no Cenário Radiofônico Paulistano. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. Ver, a esse respeito, o capítulo 1, em que o autor discute a narrativa fundadora da história do rádio brasileiro a partir da obra de Gisela Ortriwano.

⁴⁹ A pesquisa acadêmica já demonstrou que a música urbana, que emergia com força nos espaços públicos e privados, dialogou intensamente com a indústria cultural em implantação no país. Na realidade, a relação entre elas é ainda mais íntima, pois configuram-se como elementos indissociáveis: não se pode pensar em uma manifestação cultural nos séculos XX e XXI desvinculada a história dos meios de comunicação de massa. MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia*. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 1930. São Paulo: Estação Liberdade, 2000; SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. *O nacional popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982; SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001; FRITH, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*. Nova York: Pantheon Books, 1981.

⁵⁰ “Em cartaz”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 1 jul. 1942, n. 208. p. 2.

querem bancar [...] de S. Jorge a cavalo”⁵¹, Maciel não parou por aí. Neste artigo, como em quase todas as suas crônicas radiofônicas, a sensação que se tem é de que ele jamais levou para casa um desaforo sequer:

“[...] o melhor exemplo dessa vitória radiofônica da inteligência escrita sobre a burrice musicada temo-lo, mesmo, na Educadora. O afastamento de Alziro Zarur do seu microfone [...] pareceu aos menos observadores que a velha estação dos fadinhos caixeirais voltaria à antiga forma. No entanto, a lembrança e a experiência da passagem intelectualizante de Zarur foram mais fortes [...] resultando daí, o abandono definitivo do sistema de ‘broadcasting diversão’, que antes constituía a diretriz mestra das programações da rua 1º de março. A inteligência venceu a estupidez, que tocava guitarra o dia inteiro para disfarçar...”⁵²

O posicionamento de Djalma Maciel coincide com uma vertente (paternalista, para dizer o mínimo) do pensamento sobre a produção cultural brasileira que vem sendo discutido intensamente nos meios acadêmicos.⁵³ Por razões metodológicas evidentes, a crítica que desmereceu a música “nacional” (que ajudou o rádio e o disco a fundar uma tradição musical baseada nos modernos meios de comunicação) teve menor destaque nos estudos acadêmicos sobre música popular. Aqui, contudo, como nosso recorte dá ênfase a um tipo específico de programa falado, essa crítica que reagiu (mal) à música popular gravada ou irradiada despontou com força, produziu argumentos e desejou, embora sem sucesso, conduzir a radiofonia nacional por um caminho específico. Na verdade, a chave para compreender a reclamação de Maciel era que a música que adentrou as casas das pessoas por meio de discos e do rádio não foi apenas Chopin e Mozart, mas também os “sambinhas moleques”⁵⁴ com seus batuques impertinentes e incontroláveis.⁵⁵ Diante da derrota, esses críticos parecem ter depositado na “alta” literatura e no teatro “de

⁵¹ G. F. “Radio-variedades”. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 29 out. 1940. p.11.

⁵² MACIEL, Djalma. “Literatura e marmelada”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 22 mai. 1941, n. 150. p. 2.

⁵³ Referimo-nos aos trabalhos acadêmicos que se debruçaram sobre o pensamento modernista que, embora rico e fecundo, olhou com certo receio para a produção cultural urbana da primeira metade do século. A literatura é vasta e se desdobrou em relação a diversas manifestações culturais do período. Podemos citar os trabalhos de WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*. A música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1983 SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 2000; MACHADO NETO, Carlos Gonçalves. *O enigma do homem célebre*. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth (1863-1934). Música, história e literatura. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004; ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994, entre outros.

⁵⁴ “Em cartaz”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 16 jul. 1941, n. 158. p. 2.

⁵⁵ SALIBA, Elias Thomé. *Op. cit.* p. 286-287.

qualidade” suas esperanças de ver a radiofonia nacional no caminho da “boa estrada da divulgação das grandes obras e do critério dos comentários inéditos”.⁵⁶

Entretanto, não devemos entrar na discussão conceitual do nacional-popular na cultura brasileira neste momento, ainda que as palavras dos cronistas sejam estimulantes nesse sentido. Interessa-nos identificar que, diante do que considerou um problema em julho de 1942, o redator de *Cine-Rádio Jornal* propôs uma solução: as emissoras deveriam investir em “programas falados [...], literários, radioteatrais”⁵⁷, para substituírem os de música.

O esforço dos cronistas foi prolífico. Já em 1938, era inegável que tinha havido uma “difusão mais intensificada na irradiação de peças de todos os gêneros”⁵⁸; existia até mesmo o desejo de criar “modalidades” de radioteatro, como o programa *Radioteatro Sintético*, concebido por Dias Gomes, que procurava unir a intelectualidade em torno do rádio, ao irradiar um ato variado e “uma sessão de declamação e de leitura de contos, versos e crônicas”⁵⁹, ou como os programas que irradiavam especificamente ficção policial ou adaptações de obras de “grandes” escritores. Em 1940, um dos editoriais de *Cine-Rádio Jornal* atestava que

“Já agora nota-se mais pendor no ‘*broadcasting*’ carioca para os programas falados. Antigamente, raríssimas eram as programações isentas de música, o que fazia crer que o público jamais aceitaria iniciativas literárias no rádio. [...] Hoje, o que se vê é uma quantidade enorme de programas exclusivamente falados, uns no terreno de literatura, outros no ramo noticioso, cinematográfico, teatral, esportivo etc. Tudo isso, sem falarmos no ‘radioteatro’, modalidade adotada já em todas as emissoras da cidade. Está destruída assim afirmativa passadista de que é o rádio é apenas um transmissor de música”.

Segundo o redator, os programas “noticiosos” eram “informativos”; o *Biblioteca do Ar* (da Rádio Mayrink Veiga), ao lado de *Relicário* (da Rádio Ipanema) e *Serenata* (da Rádio Nacional) eram “proveitoso[s] e instrutivo[s]”, concorrendo para o “desenvolvimento dos nossos escritores”. Tendo isso em mente, o redator chamou a atenção do leitor para o fato de que, mesmo com seu caráter culturalmente elevado, esses programas não deixavam de gozar de ampla “popularidade entre o público ouvinte”.⁶⁰

⁵⁶ MACIEL, Djalma. “Literatura e marmelada”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 22 mai. 1941, n. 150. p. 2.

⁵⁷ “Em cartaz”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 1 jul. 1942, n. 208. p. 2.

⁵⁸ “Em cartaz”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 6 out. 1938, n. 9. p. 2.

⁵⁹ ED. (pseudônimo de Edmundo Lys). “O Globo no T.S.F. – Radio Sociedade Fluminense”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 jan. 1938, p. 5.

⁶⁰ “Em cartaz”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 11 jul. 1940, n. 105. p. 2.

Djalma Maciel também entendia que ele vivia um novo “estágio” na radiofonia nacional:

“o gosto do público [...] principia a dar atenção aos números falados, quer sejam eles apresentados como simples curiosidades literárias, quer revestidos de imponência um pouco amedrontadora de programações de intelectuais para intelectuais. Em todas as estações do Rio, multiplicam-se as crônicas, as reportagens radiofônicas, as adaptações de biografia de literatura de ficção, marcando o fenômeno, sem dúvida, um interessante estágio na evolução moral e artística do ‘*broadcasting*’ brasileiro”.⁶¹

Tratava-se, ao que tudo indica, de uma vitória dos programas falados sobre os programas musicais. Diante dela, e daquela que nos interessa em especial, a vitória do radioteatro, os cronistas iniciaram, então, uma série de esforços no sentido de obter uma linguagem especificamente radiofônica para os programas falados e, em especial, para o radioteatro. Empreenderam uma verdadeira guerra pela sua emancipação em relação a seu irmão mais velho, o teatro⁶², pela busca de sua autonomia como gênero, e pela sua afirmação como arte que diverte o povo e eleva o seu nível cultural.⁶³ Para isso, era preciso promover ajustes no repertório e no elenco, na organização das emissoras e na sua relação com os anunciantes, com os autores e com os artistas.

2.3. Não adaptarás

“um fragmento de pérola é ainda pérola, mas já sem valor...”⁶⁴

A documentação nos leva a crer que foi entre 1935 e 1938 que a palavra radioteatro começou a ser utilizada para denominar um fenômeno artístico com características próprias. Nessa época, termos como “radioteatro”, “esquetes radiofônicos”, “peças irradiadas”, “audição teatral” ou mesmo “peça fono-cênica”⁶⁵ ganharam contornos mais precisos, pois envolviam a encenação de um texto (que poderia ou não ter sido criado ou adaptado para o rádio) e sonoplastia. Esses termos são utilizados aleatoriamente pelos cronistas, muitas vezes no mesmo artigo. Entre 1938 e 1940, a crônica finalmente foi se

⁶¹ MACIEL, Djalma. “Literatura e marmelada”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 150, 22 mai. 1941. p. 2.

⁶² Id. “Fingindo crítica de radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 18 abr. 1940, n. 92. p. 5.

⁶³ FIGUEIREDO, Eugênio de. “Radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 2 mai. 1940, n. 94. p. 2. Como se vê, a função educativa ou de entretenimento do rádio, após quase 20 anos de radiofonia e 10 do decreto de 1932 que liberava a publicidade no rádio, continua provocando debates acalorados.

⁶⁴ LYS, Edmundo. “Sobre radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 28 dez. 1939, n. 75. p. 5.

⁶⁵ ED. (pseudônimo de Edmundo Lys). “O Globo no T.S.F. – A ‘lei áurea’ e o radioteatro”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 mai. 1938, p. 4.

fixando na palavra radioteatro e a utilizando na acepção, digamos, “moderna” do termo (que caracteriza aquilo em que o radioteatro se transformou ao longo dos anos 1940): “peças” (ou “dramas”) escritas para serem irradiadas (o que implicava uma linguagem própria, sonoplastia e, com o tempo e com a sofisticação das irradiações, intervenções do estúdio, de contrarregras, da discoteca etc.)

Em fins dos anos 1930, já era evidente que o radioteatro, apesar de se “alimentar” do teatro, do cinema e da literatura por meio das adaptações de peças, roteiros e livros, era todavia “coisa bem diferente”, já que tinha “uma estética própria, toda ela norteadas por princípios de ordem artística”.⁶⁶ “Em matéria de teatro, o rádio exig[ia, de fato,] uma noção completamente nova”.⁶⁷ Essa novidade notável era a “falta do elemento visível”⁶⁸, a necessidade de se substituir o “olho pelo ouvido,”⁶⁹ tornando premente criar uma espécie de “cartilha do teatro cego”.⁷⁰ Não se tratava, é claro, de escrever um livro organizado que ensinasse de maneira sistematizada aos artistas, aos técnicos e aos dirigentes das emissoras como criar “radioteatro específico”, mas produzir uma série de reflexões “teóricas” (a tarefa da crítica) sobre peças e encenação diante do microfone (a tarefa de autores e artistas) que fosse profissional e comercialmente viável tanto para os artistas quanto para os dirigentes das rádios.

Um dos principais objetivos que orientava os cronistas de rádio era o da melhoria da qualidade do repertório. Em busca da peça perfeita, esses críticos às vezes exigiam adaptações de grandes obras literárias ou de roteiros de cinema, outras vezes afiavam a pena contra elas, outras, ainda, exigiam peças escritas especialmente para o rádio.

A princípio, quando eram raros os dramas escritos para irradiação, o que incomodava os críticos era a seleção de originais a serem adaptados. O crítico radioteatral Sergio Peixoto afirmou em 1938 que o “empenho máximo” dos “diretores dos programas teatrais”, “desde a Mayrink até a Rádio Clube”, era o de “proporcionar aos ouvintes todo

⁶⁶ FONSECA, Martins da. “O teatro de operetas”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 56, 24 ago. 1939. p. 8.

⁶⁷ “Temos programas de recomendem a nossa radiofonia? – Enquete de *Cine-Rádio Jornal*.” *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 89, 28 mar. 1940. p. 7.

⁶⁸ FONSECA, Martins da. “O teatro de operetas”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 56, 24 ago. 1939. p. 8.

⁶⁹ ED (pseudônimo de Edmundo Lys). “O Globo no T.S.F. – Radioteatro”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 2 mar. 1938. p. 6.

⁷⁰ FILHO, Gomes. “Este é o ano do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 128, 19 dez. 1940. p. 4.

aquele repertório de dramalhões de capa e espada que fizeram a delícia da classe caixeiral dos áureos tempos do sino do Aragão”, típicos do gênero “bacalhau à Gomes de Sá”.⁷¹

Segundo Peixoto, “os responsáveis pelos elencos de radioteatro” diziam que era esse tipo de peças que os ouvintes queriam. Justificavam a seleção de originais afirmando, “com cartas na mão,”

“que, enquanto recebiam meia dúzia de cartas elogiando o trabalho do elenco na representação de uma boa peça, recebiam um milhar, uma verdadeira consagração, quando ocupavam o microfone com um drama da força de ‘*João José*’, ‘*Dama das Camélias*’ ou ‘*Amor de Perdição*’”.

Sérgio Peixoto, como outros críticos, apostavam no bom-senso e na capacidade dos ouvintes, afirmando que esses diretores “estavam enganados”, pois “o público não quer[ia] a literatura de porta de engraxate, que só satisfaz[ia] e [era] aceita pelos simplórios e semianalfabetos.”⁷² Mas havia reações mais mal-humoradas, como as de Djalma Maciel:

“Não se compreende que os diretores artísticos das emissoras cariocas, ou orientadores das diversas ‘companhias’ radioteatrais revivam entulhos de livrarias procurando dramalhões do tempo do onça [...]. Definitivamente, é preciso acabar com as adaptações de romances célebres ou mesmo de peças teatrais. O povo quer? Não se faz a vontade do povo, pronto! O rádio, como a imprensa, deve orientar e educar a massa e não ser orientado por ela. [...] Relegue-se às teias de aranha dos porões de estúdio as ridículas bambochatas da espécie de ‘*A mártir*’ e do ‘*Soldado de São Marcial*’. O teatro de ribalta já se emancipou da tutela do dramalhão; o seu irmão menor, o radioteatro, faça o mesmo [...].”⁷³

Preconceitos à parte, segundo a crítica radiofônica, a antiguidade dos originais e a pretensa baixa qualidade do repertório provocariam, pela repetição e insistência, o

⁷¹ PEIXOTO, Sérgio. “Do gênero cinema poeira ao sistema bloqueano. 3 fases do nosso radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 128, 19 dez. 1940. p. 4. O sino a que se refere o cronista é o sino da igreja de São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro. A expressão “sino do Aragão” se popularizou quando o desembargador Francisco Alberto Teixeira de Aragão imprimiu o toque de recolher na cidade nos anos 1820 para reprimir o crie. Às 21h no inverno (e às 22h no verão), o sino dava o alerta aos habitantes da cidade. Cf. SANTOS, Noronha. “Fontes e chafarizes do Rio de Janeiro”. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. n. 10, 1946. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=3222>. Acesso em 11 nov. 2018 e N.C. “O toque do Aragão”. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 3 jan. 1956. p. 13. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=56972&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em 11 nov. 2018. Exemplos do “gênero bacalhau à Gomes de Sá” seriam *João José* (peça sobre a qual não encontramos referência), *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, *Os dois sargentos*, de A. D’Ennery, *A doida de Lamemoor* (provavelmente *Lucia de Lammermoor*, ópera de Gaetano Donizetti a partir do romance de Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*).

⁷² PEIXOTO, Sérgio. “Do gênero cinema poeira ao sistema bloqueano. 3 fases do nosso radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, 19 dez. 1940, n. 128. p. 4.

⁷³ MACIEL, Djalma. “Fingindo crítica de radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 92, 18 abr. 1940. p. 2.

desânimo do radiouvinte e a ruína do radioteatro nacional. Por isso, os cronistas de rádio encamparam uma verdadeira “*blitzkrieg* contra os dramalhões”⁷⁴, tendo sido, a princípio, bem-sucedidos:

“Felizmente [...] De lá para cá todos passaram a aprimorar os programas teatrais. Vimos então, jubilosos, o radioteatro, ainda sob o sistema das adaptações, ir buscar no repertório internacional trabalhos de grande valor [...]. E o público, com o gosto educado pelo bom radioteatro, passou a preferir este e já não engole mais a ‘bacalhoadá’ sonora de há dois anos”.⁷⁵

De fato, as peças “do tempo do onça” pareciam, mesmo, ter desaparecido do repertório radioteatral. Como Sérgio Peixoto, Edmundo Lys também identificou essa passagem das adaptações do dramalhão às de “trabalhos de grande valor”:

“Depois do largo aproveitamento do dramalhão, aquelas terríveis [...] tragédias ‘à la Chatelet’, descarregadas todas as pistolas vingadoras, alagados de sangue todos os espadagões de duelo, parece haver agora, passando de um polo ao outro, uma tendência pela adaptação do teatro artístico dos mais artísticos, aliás...”

O “aliás” final de Edmundo Lys era irônico, e prenunciava os problemas acarretados pelo uso do “teatro artístico” como referência para a criação de dramas radiofônicos:

“Os diretores de nosso radioteatro desconhecem o ‘*in medius virtus*’... Passaram do teatro de torrinhas para o teatro de sala particular, pulam do picadeiro, com ‘*Os Bandidos da Serra Morena*’, para o alto teatro, de Shakespeare [...] de [Gabriele] D’Annunzio, de [Maurice] Maeterlinck, de Oscar Wilde. Foi por isto que a Mayrink nos ofereceu uma terrível *Monna Vanna* a que nem o talento dramático de Cordélia Ferreira, nem a reconhecida dedicação do sr. César Ladeira puderam salvar... Não se fez esperar a réplica: a Cruzeiro, dias depois, dava-nos a ‘*Salomé*’, de Oscar Wilde. Justamente, a mais imprópria das peças de Oscar Wilde para uma transmissão de rádio [...], puro poema dramático que [...] só Sarah Bernhardt, a imortal, [...] ousou e pôde enfrentar à altura”.

O problema que ele identificou era o da adaptação apressada, da ousadia de mexer em “pequeninas pérolas do mais puro Oriente e esfacelar a obra [...], já que um fragmento de pérola é ainda pérola, mas já sem valor...” E demonstrava ao leitor da revista a inadequação de adaptar *Salomé* ao rádio, já que seus “diálogos floridos” eram “o que mais se distancia[vam] do rádio-diálogo, que exig[iam] a fala curta e incisiva”.⁷⁶

⁷⁴ GOMES FILHO. “Este é o ano do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n.128, 19 dez. 1940. p. 13.

⁷⁵ PEIXOTO, Sergio. “Do gênero cinema poeira ao sistema bloqueano. 3 fases do nosso radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 128, 19 dez. 1940. p. 4.

⁷⁶ LYS, Edmundo. “Sobre radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n.75, 28 dez. 1939. p. 5. Ao que tudo indica, *Os Bandidos de Serra Morena* foi um dos mais populares dramas históricos da Espanha. Versátil, a peça foi adaptada ao picadeiro, ao cinema e ao teatro, sendo muito popular no Brasil, desde a

Vemos, portanto, que o contratempo identificado pelos cronistas, que impedia o desenvolvimento pleno do radioteatro, não era apenas o da seleção de repertório, mas também o da realização das adaptações. Alguns reconheciam que “Às vezes, a adaptação [era] cuidada, primorosa, à altura, quando sa[ía] das mãos de um Sadi Cabral, uma Heloísa Lentz de Almeida [...]”. Mas, em geral, eram quase sempre uma verdadeira

“obra de afogadilho em que [...] apenas entram os ‘cortes’, o lápis riscando aqui e acolá para encurtar a peça no abuso e no desrespeito ao pensamento do autor e a própria inteligência do entrecho. Acontecem neste capítulo, coisas furiosas, outras hilariantes. Costumam cortar até personagens indispensáveis, porque mesmo aproveitando o ‘contrarregra’ e a telefonista, o elenco não chega para a distribuição dos papéis...”⁷⁷

Contudo, parece ter havido uma percepção generalizada entre os críticos e os artistas de rádio de que os autores de dramas radiofônicos não eram os únicos responsáveis pela baixa qualidade do que produziam. A crônica reconhecia que “Adaptar [era] tarefa muito difícil e exig[ia] talento invulgar porque para interessar na maioria das vezes é preciso refazer a peça [original]”.⁷⁸ Para isso, no entanto, era preciso que as emissoras reconhecessem a especificidade do radioteatro:

“Enquanto em teatro, para um público limitado, uma peça, mesmo fraca, é representada de 15 a 20 vezes seguidas, no rádio, para um público imenso, uma boa peça não deve ser irradiada mais do que duas vezes. Isso é duro! [...] Precisamos muito, e já, de quem escreva originais para os programas radioteatrais [...]. Para isso, basta apenas um pouco de boa vontade dos anunciantes e dos diretores das nossas emissoras, melhorando o direito autoral, pois não é crível esperar que se produzam peças a cem mil-réis por programas. Enquanto se não resolver este caso, continuaremos, bem a contragosto, apresentando aos ouvintes do Brasil, em vez do bom e legítimo radioteatro, o nem sempre interessante teatro pelo rádio.”⁷⁹

O problema também foi mencionado por Vitor Costa, nome de peso na história do radioteatro. Ele foi diretor de radioteatro na Rádio Nacional e, depois, seu diretor-geral, tendo sido o responsável por criar a “fábrica de sonhos”, uma casa de madeira que ficava dentro do estúdio de radioteatro da emissora, pronta para criar todo o tipo de sons e ruídos para uma peça. Em entrevista ao jornalista da *Cine-Rádio Jornal*, ele reconheceu que

época de Benjamin de Oliveira e de Grande Otelo até os dias de hoje, quando companhias circenses seguem apresentando o argumento da peça. Cf. CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: 34, 2007. p. 307; LIMA, Heloisa Pires. *Benjamin, o filho da felicidade*. São Paulo: FTD, 2007. p. 43; MARÍA, José. *Los Bandidos de Sierra Morena*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1892. Disponível em <https://archive.org/details/josemariaolosban3612moli/page/n3>. Acesso em 12 nov. 2018.

⁷⁷ LYS, Edmundo. “Sobre radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 75, 28 dez. 1939. p. 5.

⁷⁸ FONSECA, Martins da. “O teatro de operetas”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 56, 24 ago. 1939. p. 8.

⁷⁹ “Olavo de Barros e o radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 109, 8 ago. 1940. p. 15.

“o maior entrave ao progresso mais acentuado no nosso radioteatro, é mesmo a falta de escritores. A tabela de ‘direitos autorais’ é irrisória e ninguém há de querer fazer uma peça de uma hora pela quantia de cem mil-réis.

– E a solução?

– Pagar mais ao autor. Assim como um cantor pode receber oito e dez contos de réis mensalmente, é justo que se remunere um escritor radioteatral com uma quantia compensadora. Eu se tivesse uma verba de três contos por mês, apresentaria quatro escritores produzindo cada um deles, uma peça por semana, garanto que conseguiria a colaboração de escritores e penas notáveis. Um Joracy Camargo, por exemplo, escreverá uma peça por oitocentos mil réis para o rádio, mas nunca se sujeitará aos cem mil réis de praxe. [...]”⁸⁰

O celebrado dramaturgo Joracy Camargo, aliás, foi convidado em 1938 por Lourival Fontes, então diretor do antigo Departamento Nacional de Propaganda (DNP) para escrever uma peça radiofônica por ocasião “das comemorações do jubileu do 13 de maio”.⁸¹ Outros experimentos foram realizados pelo DNP, e houve a produção de diversas peças de caráter cívico. Algumas delas trataram da Inconfidência Mineira e da Proclamação da República; e o drama de Marília e Dirceu, encenado diante do microfone, foi considerado “mais convincente para transmitir o senso de amor cívico” do que “o puro relato dos fatos”.⁸² Edmundo Lys viu no convite a Joracy uma possibilidade de criação de um departamento de radioteatro do DNP, o que poderia se tornar, “de certa maneira [...] também uma lei áurea [...] do radioteatro do Brasil”, dada a importância e talento do escritor carioca e a capacidade do Estado Novo em financiar uma produção radioteatral nacional de excelência.⁸³

O desejo do cronista acabou não se concretizando, ao menos não da maneira que ele imaginou, e a baixa remuneração dos autores permaneceu uma constante na história do radioteatro brasileiro. No início dos anos 1940, a quantia de “cem mil-réis” paga ao autor por uma peça de três atos parece mesmo acertada, pois aparece de maneira recorrente na documentação. Por isso, Gomes Filho, considerava como “heróis” os escritores de dramas radiofônicos, e sugeriu um “aumento na tabela dos direitos autorais, pelo menos na base do dobro: duzentos mil-réis por peça em três atos”. Segundo ele, uma solução que também poderia agradar aos bolsos dos autores e adaptadores seria a

⁸⁰ “Vitor Costa, o homem que tem horror aos sábados”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 159, 23 jul. 1941. p. 2.

⁸¹ ED. (pseudônimo de Edmundo Lys). “A ‘lei áurea’ e o radioteatro”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 mai. 1938. p. 4.

⁸² VELLOSO, Mônica Pimenta. “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo”. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, n. 9, 1997. p. 70. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39298/24117>. Acesso em 13 nov. 2018.

⁸³ ED. (pseudônimo de Edmundo Lys). “A ‘lei áurea’ e o radioteatro”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 mai. 1938. p. 4.

“a repetição dos trabalhos, pelas demais emissoras do país. Não haveria nenhum constrangimento em uma estação apresentar o trabalho irradiado por outra. [...] A repetição das peças radioteatrais por várias estações, solucionaria o caso dos escritores, animaria bastante a classe, chamaria novas penas e outras que ainda não se resolveram, bem como o rádio teria a lucrar com a medida, divulgando os trabalhos de reais méritos”.⁸⁴

A “repetição dos trabalhos” não se tornou usual entre as emissoras, e era evidente que a situação dos escritores era delicada. Os mais renomados, que podiam negociar um cachê mais elevado com as emissoras, produziam peças semanais e, mesmo assim, afirmavam que não podiam viver do rádio. Aníbal Costa, um dos escritores de dramas radiofônicos mais celebrados pela crítica afirmou a um jornalista que, na verdade, era “trabalhoso produzir uma peça por semana”:

“– [...] mas devo esclarecer que nem toda semana escrevo uma peça. Tenho comigo um pequeno ‘stock’ de trabalhos. Quando, por qualquer motivo, não escrevo durante determinada semana, apelo para a reserva que possuo, suprimindo assim a minha falta. Para compensar, semanas há em que escrevo mais de uma peça, ficando a excedente como parte do ‘stock’ já mencionado.
– Financeiramente compensa ser autor radioteatral?
– Sem querer melindrar quem quer que seja, confesso que não é rendoso produzir para o radioteatro. O direito é pequeno e o rádio não oferece probabilidades da mesma obra render várias vezes o direito autoral.
Encarando a questão pessoalmente, não sou dos mais desfavorecidos, pois a Educadora tem comigo um contrato que supre em parte esse inconveniente. Atualmente estudo também uma proposta que me trará lucros maiores, pois, segundo pretendem, *As Aventuras de Roberto Ricardo* serão irradiadas em São Paulo e Minas Gerais”.⁸⁵

Berliet Júnior, autor de adaptações para o radioteatro seriado *Defensores da Lei*, sustentava a família com seus originais. Segundo seu depoimento, ele havia produzido 600 originais em três anos (!).⁸⁶ Para se ter uma ideia da produtividade impressionante de Berliet, vejamos a experiência de Jorge Marinho, que produzia peças para o seriado *Teatro Mistério*, irradiado pela Rádio Cruzeiro do Sul. De maneira bem-humorada, Marinho comentou o tema ao jornalista de *Cine-Rádio Jornal*:

“– A Cruzeiro desejava introduzir novas programações em suas irradiações. Apelou para todos os elementos da estação no sentido de apresentarem sugestões. Foi nessa ocasião que me lembrei de trazer para a PRD-2 um programa policial, como já o faziam outras emissoras. [...]”

⁸⁴ “Gomes Filho não quis ser médico e Juraci Araújo já foi juiz de futebol”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 170, 8 out. 1941. p. 9.

⁸⁵ “Como Aníbal Costa escreve suas peças policiais”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 132, 16 jan. 1941. p. ?.

⁸⁶ “Vinte e tantas profissões já teve Berliet Júnior”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 156, 2 jul. 1941. p. 8-9.

– O que disse Paulo Roberto [diretor da Rádio Cruzeiro do Sul] ao saber da sugestão?

– Ele achou-a interessante mas perguntou-me: ‘Você seria capaz de fazer ‘uma peça’ por semana?’ Uma gargalhada estridente interrompeu as palavras do diretor artístico da estação. Não pode contê-la ao mesmo tempo que exclamava: ‘Uma só?... Até duas!’

Fez-se silêncio. O nosso entrevistado sacudia a cabeça como se lhe causasse remorsos a lembrança de tão precipitada declaração. E continuou:

– E hoje, meu caro, quando a semana até me parece menor e estou sempre às voltas com minhas peças, embarçando-me, por vezes, em conseguir um assunto com as características para agradar ao público, não posso esquecer a minha audaciosa proposta de escrever duas peças semanais...”⁸⁷

Distanciado desses acontecimentos por cerca de 25 anos, o dramaturgo paulistano Thalma de Oliveira demonstrou, em uma carta institucional, que a obrigatoriedade de manter a alta produtividade associada à baixa remuneração dos autores não arrefeceram com o tempo. Pelo contrário; a sensação que se tem com a leitura da carta é de que a multiplicação das emissoras e dos programas acentuou o problema. Em seu texto, Thalma se refere a um dos formatos assumidos pelo radioteatro, a radionovela. Trata-se de uma carta endereçada à empresa de publicidade McCann Erickson em busca de patrocínio “para a produção [adequada, sob o seu ponto de vista,] de uma radionovela para Kolynos”.

“Há pessoas inteligentes, cultas, competentes, escrevendo novelas de rádio; mas o número desses escritores é ínfimo em relação à solicitação de novelas por parte do rádio brasileiro; com isso, o arrivismo de elementos menos capazes, menos competentes, escrevendo um gênero aparentemente fácil mas que no fundo, e por isso mesmo, é enormemente difícil dado que ‘se escreve como se fala’. E daí a série de descabros, de sub-trabalhos, de ‘scripts’ que não resistem à mais simples análise [...].

[A estagnação da radionovela deve-se] À repetição e ao volume de novelas, provocando uma *produção em massa*, sem o carinho e a dedicação de um trabalho que se deveria considerar quase que puramente artístico. [...] Realmente, um escritor que venha escrevendo, ano após ano, duas, três, quatro novelas simultaneamente, e que tenha de escrevê-las para ganhar o seu pão diário, acaba se tornando [...] um alinhavador de diálogos e sustentador de situações que não deixam de ser [...] quase sempre as mesmas, na sua essência, no seu fundo. [...] [...] Importava [...] escrever um número X de páginas em um número X de minutos para passar, depois, a outro capítulo de outra novela e em seguida a outro de outra, e assim por diante”.⁸⁸

⁸⁷ Jorge Marinho era o pseudônimo utilizado por um antigo oficial da Polícia Civil de cujo nome só obtivemos as iniciais: H. D. M., e por sua esposa, Maria Helena de Moura Marinho. As peças do *Teatro Mistério* eram produzidas a quatro mãos. Quando produziam sozinhos, o marido utilizava o pseudônimo de Luiz Cláudio e a esposa, de Silvia Regina. Cf. “O público gosta de ser enganado!” *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 194, 25 mar. 1942. p. ?.

⁸⁸ OLIVEIRA, Thalma de. “Como realizar (bem) uma novela de rádio.” Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios. DT 2915 (ou DT 2913). Grifos nossos.

Em fins dos anos 1930 e no início dos anos 1940, a “produção em massa” a que se refere o dramaturgo não era tão reconhecível e evidente; então, era ainda possível imaginar que a história levaria o radioteatro a outros rumos, diferentes daquele vivido por Thalma de Oliveira e contra o qual ele reagiu. Nesse momento em que o radioteatro era, ainda, um fenômeno artístico cuja linguagem estava em construção, os críticos podiam exigir de seus autores que eles fossem, simplesmente, melhores.

Da mesma forma que havia problemas com a produção de adaptações de peças para o rádio, a carência de atores especializados era um outro problema a ser enfrentado pelas emissoras, caso desejassem que o radioteatro florescesse plenamente. Muitas vezes, esses atores eram “apanhados de improviso entre varredores, telefonistas e cabineiros de elevador”, pois, aparentemente, os “donos do nosso rádio” relutavam em “abrir a gaveta dos lucros e contratar elementos razoáveis”⁸⁹, o mesmo ocorrendo com contrarregras e demais profissionais radiofônicos. “Por que não se cogita”, pergunta-se um jornalista,

“a sério, de melhorar os salários dos intérpretes desse gênero de programas? Alguns radio-artistas têm, hoje, muito maior número de ouvintes que tantos cantores medíocres, aos quais, no entanto, se pagam salários muito mais elevados”.⁹⁰

A resposta a esta questão talvez fosse que os elencos de radioteatro, muito heterogêneos, ao mesmo tempo em que contavam com excelentes profissionais, eram também compostos de meros “‘canastrões’, ‘speakers’ ou leitores de anúncios”, alguns deles até bem-intencionados, “mas apenas isso”.⁹¹ Para evitar esses desvios, uma outra solução para o problema do elenco radioteatral era a contratação de atores oriundos do teatro. Vitor Costa, por exemplo, era um entusiasta da ideia, pois acreditava que eles possuíam “qualidades suficientes para ótimo desempenho ao microfone”.⁹²

Contudo, importar atores da ribalta poderia ser um equívoco, pois esse tipo de profissional,

“Acostumado a se valer do jogo de fisionomia, da mímica e de outros recursos, quando enfrenta a temível rodela prateada [– o microfone –, no silêncio do ‘aquário’, é forçado a ler apenas o papel, tirando unicamente das inflexões de voz o que costuma obter com auxílio dos gestos, das luzes, dos cenários, da expressão

⁸⁹ GOMES FILHO. “Este é o ano do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. n.128, 19 dez. 1940. p. 13.

⁹⁰ “Em cartaz”. *Cine-Rádio Jornal*. n.183, 7 jan. 1942. p. 2.

⁹¹ LYS, Edmundo. “Sobre radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 75, 28 dez. 1939. p. 5.

⁹² “Vitor Costa, o homem que tem horror aos sábados”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 159, 23 jul. 1941. p. 2.

do colega com quem contracenava. (...) A ausência de plateia, longe de facilitar o trabalho do ator emprestado ao rádio, resulta em seu prejuízo”.

Por isso, o “ator da ribalta dificilmente se adapta[va] ao estúdio”.⁹³

No próximo capítulo, poderemos avaliar mais concretamente de que maneira o desempenho dos intérpretes e dos autores foi visto pelos críticos. Neste momento, apenas ressaltamos que, em parte, esse imprevisto na seleção de profissionais (adaptadores ou atores) era fruto da novidade da radiofonia e da sua linguagem característica, mas que ainda estava sendo recriada constantemente por aqueles que “faziam o rádio”. Era, também, resultado da ausência de reflexões sistemáticas a respeito do radioteatro, como reclamou Pedro Bloch⁹⁴, o que impedia experimentações mais conscientes, dirigidas e com mais chances de sucesso. Mas não podemos nos esquecer que essa precariedade era, igualmente, o efeito de uma racionalidade perversa típica da nossa indústria cultural incipiente, que via na precariedade da profissionalização dos artistas uma forma de potencialização dos lucros e de controle da mão de obra.⁹⁵

É possível avaliar sob essa mesma chave analítica a reação dos cronistas contra os dramalhões, as adaptações equivocadas e os intérpretes ordinários. Era uma guerra mais ou menos consciente, muito genuína, que não procurava eliminar algo ou alguém, e que se colocava a favor da autonomia do radioteatro em relação ao teatro, de maneira que as peças adaptadas e os seus intérpretes fossem capazes de abandonar o palco e, finalmente, conquistar o estúdio.

2.4. Do palco ao estúdio

Só interessa o que eles dizem.⁹⁶

Como vimos, durante cerca de quinze anos, a leitura de textos literários, a encenação de “dramalhões de capa e espada” e os esquetes curtos foram substituídos por adaptações de peças de teatro e de películas cinematográficas. Por fim, essas adaptações

⁹³ MACIEL, Djalma. “Fingindo crítica de radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. n. 92, 18 abr. 1940. p. 5.

⁹⁴ BLOCH, Pedro. “Os recursos trágicos do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. n. 100, 8 jun. 1940. p. 6.

⁹⁵ Tivemos oportunidade de tratar deste assunto em um outro estudo intitulado *Música em 78 rotações*. ‘Discos a todos os preços’ na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Alameda, 2013. p. 92 e seguintes; PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade*. O negro e o rádio em São Paulo. São Paulo, Edusp. 2001 e CALABRE, Lia. *Op. cit.* p. 57 e seguintes, embora a autora atribua a baixa qualidade dos textos de radionovela a essa precariedade da profissionalização.

⁹⁶ BLOCH, Pedro. “Os recursos cômicos do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. n. 98, 30 mai. 1940. p. 11.

foram dando lugar às peças criadas especificamente para o rádio.⁹⁷ Adiante, veremos que algumas objeções podem ser feitas a essa cronologia do radioteatro, mas, por ora, vamos admiti-la como modelar para fins de reflexão.

Apesar das adaptações de qualidade, havia uma sensação difusa de que “falta[va]m-nos repertórios especiais para o rádio”⁹⁸ e “teatro feito propositadamente para irradiação”⁹⁹, ainda que os críticos não soubessem, com precisão, o que seria essa linguagem toda especial do “teatro dos microfones”.¹⁰⁰ Assim, mesmo que autores, atores e contrarregas fossem bem-sucedidos na tarefa de equilibrar ruído, movimento e palavra enunciada em determinado drama radiofônico, e equação ainda não estaria resolvida: a própria definição do que seria a “língua radiofônica” estava em debate entre os críticos e intelectuais, entre os representantes dos poderes públicos, ao mesmo tempo em que ela era construída e reconstruída, dia a dia e de maneira mais ou menos anárquica, pelos profissionais do rádio.¹⁰¹ Essa problemática era ainda mais enviesada se lembrarmos que ela ocorria em meio às ainda acaloradas discussões a respeito da função educativa ou de entretenimento da radiofonia.

A princípio, acreditava-se que bastava aplicar “mais ação, mais ruído” às peças, eliminando palavras, porque isso seria equivalente

“a menos *pensamento escrito* e a mais intensidade de *movimento*, indicado este pelos efeitos de som com que a técnica auxilia a contrarregra cênica e pelo constante atalhar das falas ou réplicas [...]. Tudo simultaneamente com muito jogo de saídas e entradas, elevando ao máximo o fator *ruído-movimento*, em detrimento da palavra enunciada, que se restringirá ao imprescindível. Pede-se, enfim, que se aplique ao radioteatro a técnica vital do cinema. Nada mais, nada menos”.

Eugenio Figueiredo justificava que toda essa movimentação e agilidade requeridas por alguns críticos era pura macaqueação do estrangeiro, mais um exemplo da nossa “teimosia, que não distingu[ia] diferenças radicais entre povos”. Segundo ele, tal rapidez poderia valer para Nova York ou Londres, cuja vida noturna era “agitadíssima”, mas não para a “vida tranquila do Brasil noturno”.¹⁰² O argumento não teve grande

⁹⁷ PEIXOTO, Sergio. “Do gênero cinema poeira ao sistema bloqueano. 3 fases do nosso radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 128, 19 dez. 1940. p. 4.

⁹⁸ LYS, Edmundo. “Sobre radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 75, 28 dez. 1939. p. 5.

⁹⁹ FIGUEIREDO, Eugenio. “Radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. n. 94, 2 mai. 1940. p. 2.

¹⁰⁰ MACIEL, Djalma. “Fingindo crítica de radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. n. 92, 18 abr. 1940. p. 5.

¹⁰¹ Ver a esse respeito, por exemplo, ANDRADE, Mário de. “A língua radiofônica”. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972. p. 205-210; Id. “A língua viva”. In: *ib.* p. 211-215 e CALABRE, Lia. *Op. cit.* p. 68-71.

¹⁰² FIGUEIREDO, Eugenio. “Radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. n. 94, 2 mai. 1940. p. 2. Grifos do autor.

repercussão, talvez porque parte de um pressuposto temerário de que a produção cultural reflete literalmente o modo de vida de determinada comunidade. Mas a aceleração do ritmo das peças radioteatrais foi vista por muitos como uma solução para uma nova conformação da linguagem radioteatral. Diante das primeiras experimentações, contudo, rapidamente perdeu adeptos e foi descartada. Isso ocorreu mesmo no caso de peças radiofônicas baseadas no elemento exclusivo da voz, em que a aceleração tornava-se inevitável para evitar longos silêncios.¹⁰³ (seria o caso de perguntar se uma peça como essa, que se baseia apenas na voz, seria de fato radioteatral...)

É preciso admitir, contudo, que o ritmo de uma peça radioteatral é diferente da peça teatral ou do roteiro de cinema, que contam com o estímulo visual; logo, o silêncio *diz* coisas distintas nessas três manifestações. No teatro, e, principalmente, no cinema, o calar das vozes, da música e dos ruídos são preenchidos com um olhar, um gesto, uma mudança de ambiente. No caso do radioteatro, contudo, não é desejável o silêncio que não *diz* algo; isso seria uma inadequação da peça ou da encenação, e deixaria o ouvinte aguardando, em dúvida: teria o papel caído das mãos do intérprete? será que o rádio pifou?

Apesar desses percalços, o radioteatro havia se tornado quase unanimidade entre os ouvintes, pois “ninguém pod[ia] mais pôr em dúvida o bom êxito do radioteatro no Brasil”:

“Ignoramos se os ouvintes de outros países acolhem com a mesma e excelente disposição as iniciativas que se espalham, hoje, por quase a totalidade das emissoras locais, destinadas a difundir o teatro pelo rádio. No Brasil, porém, onde se afirmava estar definitivamente extinto o bom gosto do público por essa manifestação de arte, o que se assiste, de dois anos a esta parte, é a difusão mais intensificada na irradiação de peças de todos os gêneros e a consagração de seus intérpretes”.¹⁰⁴

É preciso verificar em momento mais oportuno se essa aceitação generalizada do teatro radiofônico pelos ouvintes ocorreu por conta da construção de uma linguagem radioteatral ou apesar dela (ou até mesmo se este é um falso problema). Fato é que a impressão geral dos críticos era de que a ampla popularidade do radioteatro entre os ouvintes certamente iria favorecer, dali em diante, o aumento da qualidade dos textos e da atuação dos intérpretes, o que já podia ser sentido, na opinião de Sergio Peixoto, pelas histórias escritas por Pedro Bloch, Aníbal Costa, Berliet Junior ou Hélio do Soveral, e

¹⁰³ BLOCH, Pedro. “Fichário de emoções”. *Cine-Rádio Jornal*. n. 136, 13 fev. 1941. p. 11.

¹⁰⁴ “Em cartaz”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 9, 6 out. 1938. p. 2.

pelas atuações de Tina Vita, Maфра Filho ou de Sadi Cabral, os atores preferidos de Edmundo Lys. Para esses jornalistas, as novas condições de produção do radioteatro garantiriam que ele entrasse em uma nova fase mais especializada.

Essa fase do nosso teatro radiofônico, mais independente e madura, foi chamada de “sistema bloqueano”, assim apelidado por conta de Pedro Bloch, considerado um dos mais destacados autores de radioteatro daquela época. De acordo com Sergio Peixoto, Bloch foi um dos primeiros a perceber a importância dos efeitos sonoros no radioteatro e aprendeu a basear a ação de todas as suas peças sobre um “fundo sonoro verdadeiramente grandioso”.¹⁰⁵ Nessa passagem, Peixoto refere-se exclusivamente à música e à ampla e sólida cultura musical do autor. Mas a série de artigos sobre a técnica do radioteatro que Bloch escreveu para a *Cine-Rádio Jornal*, em que ele detalhou, entre outras coisas, os recursos cômicos, trágicos, musicais, de sincronização e “especiais” que podiam ser utilizados pelos autores, demonstram que Bloch não só compreendeu que esse “fundo sonoro” era composto de sons (música, voz, palavra, ruído) e silêncio, mas também que esse fundo sonoro (e não o texto escrito) era a matéria-prima por excelência da peça radiofônica.¹⁰⁶

De acordo com Pedro Bloch, “‘Radioteatro’, ‘Cinema’ e ‘Teatro’” eram “três modalidades de arte – autônomas”, por constituírem “três gradações diferentes da ‘realidade’”. Em seu artigo “Radioteatro e televisão”, o dramaturgo, como que em um fluxo de consciência, descobrindo ao escrever, afirmou:

“Graças a uma concepção errônea cai-se num círculo vicioso e as artes entrelaçam, se combinam como se não pudessem existir independentemente. Elas podem existir separadas, ‘diferenciadas’, cada uma com seus característicos, cada uma com sua ‘personalidade’, sua técnica (passível de constante evolução e – quiçá – modificação, de acordo com as circunstâncias)”.

Voltaremos a essa ideia, frequente entre os cronistas, de que as artes devem ser puras e não se entrelaçam (ou que não deveriam se entrelaçar). Pedro Bloch, contudo, não foi pego na armadilha da busca pela pureza das artes. Como ele reclamava pela criação de uma “técnica” e “personalidade” próprias do radioteatro, era preciso emancipá-lo,

¹⁰⁵ PEIXOTO, Sergio. “Do gênero cinema poeira ao sistema bloqueano – 3 fases do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 128, 19 dez. 1940. p. 4.

¹⁰⁶ Os artigos de Pedro Bloch foram intitulados de “Os recursos cômicos do radioteatro”, “Os recursos trágicos do radioteatro”, “Os recursos musicais do radioteatro”, “Os recursos de sincronização do radioteatro” e “Os recursos especiais do radioteatro” e foram publicados pela *Cine-Rádio Jornal*, respectivamente, em n. 98, 30 mai. 1940. p. 11; n. 99 e n. 100, 6 jun. 1940 e 8 jun. 1940. p. 11 e 6; n. 101 e n. 102, 13 jun. 1940 e 20 jun. 1940. p. 11-12 e p. 12; n. 103, 27 jun. 1940. p. 11-12; n. 104, 4 jul. 1940. p. 11.

independê-lo e auxiliá-lo a romper os laços, principalmente em relação ao teatro. Seu argumento a favor da especificidade do radioteatro, assim, ganhava força. Insistente, ele volta a reiterar a ideia de separação:

“Há uma diferença essencial entre estas artes (Piso e repiso). Consiste ela no seguinte: no cinema há ausência completa de ‘realidade’. O termo ‘realidade’, no caso, significa ‘vida’. [...]”

[...] Por quê?

Porque aquilo ‘não é’: unicamente apresenta a ‘reprodução’ daquilo que ‘é’. [...] Logo, chegamos à conclusão de que o cinema não tem vida. Isso, que parece acaciano, é apenas ovocolombiano. Vem colocar o cinema abaixo do radioteatro e do teatro, porque o filme comporta menos ‘vida real’. Baixo, digo mal. Seria mais justo e certo dizer: num plano diferente”.

Não nos interessa discutir as ideias controversas de Pedro Bloch aplicadas ao cinema. Importa acompanhar seu raciocínio e compreender por que ele inseriu o radioteatro entre o teatro e o cinema, adotando como critério a vida, mais ou menos pulsante, presente nas artes de representar.

“No cinema, portanto, há ausência completa de vida. Há uma reprodução de pessoas e coisas que não passa de cópia. Isso não é ‘defeito’. Essa é a essência do cinema, é nisso que ele consiste: – ‘reprodução’, ‘cópia da realidade’, e ‘nada real’. [...] No palco tudo é vida. O que se vê é ‘vida’. O que se ouve é ‘vida’. O palco será sempre a arte suprema de representação. Digo mal. O palco será sempre a modalidade mais viva, mais real, mais sentida da arte de representar”.

Por fim, escreve Pedro Bloch,

“Mais ‘vivo’ que o cinema é o radioteatro [...]. Por quê? Porque se a imagem é reproduzida, a ‘voz não o é’.

Dirá você: – ‘Mas o argumento não procede porque para mim tanto faz que transmitam a peça em discos ou não’. Engana-se. A distinção se faz instintivamente. Você realmente aprecia o espetáculo como se tivesse ‘vida’, mas ‘sente’ (e aí entram em jogo o sexto, o sétimo, o enegésimo [*sic*] sentido para gritar aquilo que é falso, que aquilo não tem vida, que ‘parece vivo’, mas não o é. [...])

O rádio possui [...] Uma ‘vida’ limitada. A ‘voz’ [...] é [...] conduzida pelas ondas, vem chocar-se com os nossos tímpanos e, daí, através da cadeia de ossinhos do ouvido médio vai fazer uma trajetória mais ou menos complicada. E o rádio deve tirar de sua ‘parte vital’ o máximo partido”.¹⁰⁷

Para Bloch, embora as três artes tivessem como fundamento a representação, o radioteatro (e também o teatro) se diferenciava do cinema porque este último *reproduzia o que a imagem era*. No radioteatro, a voz *não era* reproduzida pelo aparelho, e, por isso, pulsava vida.

¹⁰⁷ BLOCH, Pedro. “Radioteatro e televisão.” *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 107, 25 jul. 1940. p. 11-12.

As objeções à conclusão de Pedro Bloch em relação à voz irradiada são inúmeras. A pretensa fidelidade dos modernos meios de comunicação foi motivo de debates veementes, desde o momento em que a tecnologia tornou possível gravar e reproduzir sons e imagens. Não há dúvida de que as mídias *representam* (e não *reproduzem*) a fala, o som ou um lugar ou pessoa. Por isso, cada mídia acabou criando para si um tipo de produção artística específica (músicas para o gramofone, roteiros para o cinema, peças para o rádio). Para dizer o mínimo, o microfone e os amplificadores de rádio transformam os sons mecânicos emitidos pela voz, pelos instrumentos musicais ou pelos apetrechos do sonoplasta em impulsos elétricos (e, com o tempo, em impulsos eletrônicos e, em seguida, digitais). De maneira que “o fenômeno acústico resultante não é de forma alguma idêntico ao fenômeno acústico original”.¹⁰⁸ Nesse sentido, embora o dramaturgo Pedro Bloch pareça ingênuo, é possível perceber que o cinema de fato não lhe interessava nesse artigo, a não ser como coadjuvante do radioteatro (que naquele momento ainda buscava sua especificidade). Assim, é provável que Bloch tenha utilizado o verbo *reproduzir* em relação ao cinema para enfatizar que os sons tocam a nossa sensibilidade de uma maneira peculiar, que o cinema e o teatro, por oferecerem ao espectador um sinal ótico, não são capazes de proporcionar.

O dramaturgo (e foniatra de formação) Pedro Bloch tinha consciência da especificidade do som e da audição. Em um de seus artigos, ele mencionou o livro *De Rerum natura*, escrito pelo poeta latino Tito Lucretius Carus. Segundo Bloch, em seus versos, Lucretius oferecia ao leitor a “ideia de uma preexistência tátil em relação à sensibilidade auditiva.” Para ele, os sentidos (eles sim) “se entrosa[va]m de tal maneira que [era] impossível estabelecer limites”.¹⁰⁹ O que Bloch ainda *tateava* naqueles anos de 1940 era a ideia de que há um elemento mágico constitutivo dos sons e da audição:

¹⁰⁸ KLIPPERT, Werner. “Elementos da peça radiofônica.” (1977). In: SPERBER. George Bernard (org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980. p. 13.

¹⁰⁹ BLOCH, Pedro. “No silêncio das trevas”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 134, 30 jan. 1941. p. 7. Os versos de Lucretius são cristalinos para o argumento de Pedro Bloch: “De fato, deve-se admitir que também a voz e o som sejam / corpóreos, pois que podem incitar os sentidos. / Além disso, a voz muitas vezes raspa a garganta e um grito, / ao pôr-se para fora, torna mais ásperas as vias respiratórias: / pois, quando os elementos das vozes, surgindo em maior / quantidade, começaram a sair por um espaço estreito, / do mesmo modo, naturalmente, a abertura da boca é raspada ao encher-se. / Portanto, não é duvidoso que as vozes e as palavras, para / poder ferir, consistam em elementos corpóreos. / E não te escapa ainda quanto do corpo arrebatada e quanto / tira do próprio vigor e forças dos homens / um discurso contínuo, proferido do brilho nascente / da aurora até a sombra da negra noite, / sobretudo caso se tenha exprimido com grande clamor. / É necessário, pois, que a voz seja corpórea / porque, falando muito, perde-se parte do corpo.” CARUS, Tito Lucretius. *De Rerum natura*. Livro IV. In: SILVA, Darla Gonçalves Monteiro da. *O amor em Lucrécio e em Virgílio*. Belo Horizonte: UFMG, 2016. p. 125.

“[O som] é um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam o nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável. O senso comum identifica a materialidade dos corpos físicos pela visão e pelo tato. Estamos acostumados a basear a realidade nesses sentidos. [...] O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado. (Não há como negar que há nisso um modo de conhecimento e de sondagem de camadas sutis da realidade.)”¹¹⁰

Apesar de impalpáveis, as ondas sonoras (reproduzidas mecânica, elétrica ou eletronicamente) são materiais. Essa materialidade invisível do som é percebida por todo o nosso corpo (e não apenas pelo tímpano e “ossinhos”), de maneira que as ondas sonoras são sentidas, embora não sejam um fenômeno observável. É claro que as ondas radiofônicas não equivalem a um improvável “uso mágico” do som, mas traços dessa característica permanecem evidentes em alguns usos do rádio, em especial no radioteatro.

Pedro Bloch demonstrou que o ineditismo e interesse do radioteatro residiam exatamente em sua (aparente) limitação sonora:

“Ora, uma vez que no rádio só entra em jogo um sentido é preciso explorar todos os recursos que possam impressionar o espírito do ouvinte, por intermédio desse sentido. (...) Você não se lembra da ‘mímica’ exagerada do ‘cinema mudo’? Que era aquilo? É que o cinema só contava com a ‘visão’ e procurava compensar a ausência de ‘som’ com a maleabilidade fisionômica. ‘Pescou’?”¹¹¹

Mas, no rádio a “compensação” da ausência de visão só é bem-vinda desde que não seja “obtida por processos puramente teatrais ou cinematográficos...”¹¹² Tendo isso em mente, ele explica:

“Por que fracassam, no rádio, peças como ‘Iaiá Boneca’, ‘Deus lhe pague’ e ‘Maria Cachucha’?... peças que tanta repercussão tiveram – quando apresentadas no palco? [...] Raciocinemos: Quadros pequenos... *Maria Cachucha* tem. São portanto, *aparentemente*, radiofônicos. Diálogos curtos e ‘agitados’. *Maria Cachucha* tem. Também, *aparentemente*, radiofônicos. Ruídos também tem. Mormente aquela chuva que pareceria – a qualquer – o efeito mais radiofônico do mundo. Boa interpretação. Boa adaptação. Música... etc... O que faltava a *Maria Cachucha* radiofônica?”

¹¹⁰ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 28.

¹¹¹ BLOCH, Pedro. “Os recursos cômicos do radioteatro.” *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 107, 25 jul. 1940. p. 11-12.

¹¹¹ BLOCH

¹¹² BLOCH, Pedro. “Radioteatro e televisão.” *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 98, 30 mai. 1940. p. 5.

A conclusão de Pedro Bloch é interessante, mas ele infelizmente não desenvolveu a ideia:

“Os tipos de Francisco de Assis e Maria Cachucha não são radiofônicos. Não se *definem auditivamente*.
O enredo não é radiofônico. As situações não são radiofônicas.
Os diálogos, na realidade, não são radiofônicos.
Nem mesmo os efeitos de som!!!”¹¹³

As melhores sugestões de Pedro Bloch em relação ao radioteatro não foram os seus comentários *sobre* o radioteatro, mas os exemplos que ele extraiu da sua própria obra. Neles, é possível inferir o que ele tinha em mente quando afirmou que era necessário criar tipos que se definissem auditivamente. Nos artigos que ele escreveu com base no diálogo com Aristóteles, ele identificou inúmeros traços marcantes dessa nova arte radiofônica. De maneira menos direta e consciente, Eugenio Figueiredo, Djalma Maciel e Edmundo Lys tinham inquietações semelhantes a essas de Pedro Bloch.

Fugindo de definições e teorias, Bloch recorreu a uma espécie de prefácio a uma obra sua, que ainda não fora irradiada, intitulada *A história da vida*, para exemplificar o que dizia. Vale a pena transcrevê-la.

“O cenário é um pano da cor da vida. Uns pensam que a cor é rosa. (Deixe-os viver na ilusão!) Outros acham que é negra a vida. Outros veem todas as cores do arco-íris numa caleidoscópica mutação. Um pano – apenas. Esse pano – mesmo – não tem existência real. É uma convenção. Entretanto ninguém acreditaria num cenário ilimitado, infinito. Não há cadeiras, não há mesas, não há rádios. Ao subir o pano para o ‘primeiro capítulo’ a *mulher cansada* e o *super-homem* estão em pé (não há onde sentar) porque mesmo o chão é convencional (?!). Não interessam o lugar, a hora, nem o trajar dos intérpretes. *Só interessa o que eles dizem*. É o tipo exato da peça radiofônica, pois se propõe a impressionar o ouvido”.¹¹⁴

A sugestão de Pedro Bloch, que ele demonstrou sem teorizar, possui inúmeras implicações. Uma delas é a associação que ele elaborou entre o pano e a cortina do teatro, flertando com a imaginação do ouvinte. Trata-se do próprio fundamento do radioteatro: o pano e o cenário não existem, porque não têm som. Se o autor desejar, eles podem *ser* por meio de ruídos (da cortina abrindo, da cadeira arrastando, do copo sendo colocado sobre a mesa e do rádio ligado). Da mesma maneira, a mulher não *aparenta* estar cansada e o homem não *aparenta* ser um herói, eles apenas *soam* com tal. A cor do pano, o formato

¹¹³ BLOCH, Pedro. “O galo e o corvo.” *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 33, 23 jan. 1941. p. 11. Grifos do autor.

¹¹⁴ BLOCH, Pedro. “Os recursos cômicos do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 98, 30 mai. 1940. p. 11. Grifos do autor.

da mesa, o conteúdo do copo, a dimensão do cômodo, as feições das pessoas ficam a cargo da imaginação dos ouvintes. Basta que o autor, os atores e ouvintes compartilhem de convenções (o pano e o chão são convencionais...), ou seja, possuam um mínimo de referências culturais em comum e reconheçam, por meio dos ruídos, o universo relativamente limitado em que vivem. Essa cumplicidade aproxima o ouvinte dos intérpretes e, por mais que estes últimos falem efetivamente a milhões de pessoas, eles soam tão próximos do ouvinte a ponto de não ser indiscreto chamá-lo de “amigo”.

Uma outra implicação do prefácio de Bloch liga-se ao tipo de palco criado por meio dos sons. O palco acústico do radioteatro nos anos 1940, por limitações técnicas, não era capaz de oferecer coordenadas precisas ao ouvinte: em cima, em baixo, lado esquerdo, lado direito, atrás ou à frente. As ondas sonoras que ressoavam no estúdio eram captadas por um ou mais microfones e, em seguida, eram reproduzidas a partir de um único ponto. A irradiação era, então, o resultado do eco dos sons refletidos nas paredes, no chão, pelos objetos e pessoas, oferecendo ao ouvinte a dimensão espacial do estúdio (mais precisamente, estas ondas sonoras que chegam ao ouvinte são “um indício de uma extensão espacial anteriormente existente de fato.”¹¹⁵) Três são as implicações oriundas dessas questões técnicas que interferem na característica do palco radiofônico.

A primeira delas é que “o que é transmitido se apresenta de forma unidimensional: é uma manifestação puramente linear, temporal.”¹¹⁶ Para nós, que reconhecemos prontamente os estímulos da gravação em vários canais com reprodução estereofônica, talvez seja difícil conceber o que seria essa “manifestação linear”. No nosso caso, o espaço em que ocorreu a captação dos sons é transportado diante de nós por meio da estereofonia, de maneira que conseguimos visualizar, com os ouvidos, o que ocorreu em qual local. Por meio dela, percebemos que o copo foi colocado sobre a mesa localizada à direita do palco acústico, logo é ali que a mesa, o copo e a mulher cansada que bebia algo devem estar. Quando chega o super-homem, seus passos vêm em fusão pela esquerda do palco acústico, logo deve ser ali a entrada da cozinha (ou da sala de jantar, ou da sala de estar, a depender do desejo do autor da peça). Há, portanto, uma “distância espacial” entre nós, que ouvimos, e o que ouvimos, fenômeno que não ocorre no caso de gravações e da reprodução em mono.

A segunda implicação é que, diante da falta de coordenadas mais específicas, o ouvinte torna-se capaz de “desenvolver ilusões espaciais definidas, criadas pelo texto e

¹¹⁵ KLIPPERT, Werner. *Op. cit.* p. 16.

¹¹⁶ *Id. ib.*

pela expressão da voz [...]”, mas também pela música e pelo ruído. O palco acústico, portanto, emerge com toda força da “capacidade imaginativa, da fantasia do ouvinte e não em qualquer lugar determinado e concreto”.¹¹⁷

A terceira implicação é que as coordenadas de proximidade e afastamento são as únicas possíveis na gravação e reprodução em mono. Logo, as ações da peça transcorrem quase que em um “primeiro plano permanente [...] até o ponto [...] no qual o espaço se transforma na adimensionalidade” e, em última instância, deixando de ser um espaço empírico para o ouvinte.¹¹⁸

É evidente que a linearidade do som irradiado, associado ao apelo à imaginação do ouvinte e ao protagonismo do tempo (e não do espaço) criaram exigências específicas para o autor de peças radioteatrais e seus intérpretes. O espaço acústico, por exemplo, que, por suas próprias características físicas, tende a se perder no fluxo temporal, ajuda a explicar por que, em radioteatro, os deslocamentos de tempo (como o *flash back* ou os saltos temporais) são mais naturais do que os deslocamentos espaciais dos atores. Uma cena retrospectiva, sinalizada com um arpejo delicado e uma ou duas falas adequadas, colocam o ouvinte no exato momento da lembrança de um personagem; já o som do trotar de cavalos ou o apito de uma locomotiva de 3 ou 4 segundos de duração dificilmente levariam a imaginação do ouvinte de uma estação de trem a um edifício público no centro da cidade, ou para outro bairro ou cidade – seria preciso literalmente *dizer* isso de outro modo, sob o risco de desnaturalizar a passagem, perdendo a verossimilhança.

Talvez por isso, em sua adaptação a’ *O misterioso assassinato de Maria Gibson*, Heloisa Lentz de Almeida tenha colocado, no início de um *flash back*, uma fala que remetia à ação da vítima do crime investigado por Sherlock Holmes, a sra. Gibson. Por estar morta desde o início da história, a sra. Gibson jamais poderia ter enviado *aquele* bilhete *naquele* momento da trama; o acontecimento só poderia ser parte da memória de uma das duas personagens que entabulam o diálogo, a empregada ou Georgina Dumbar:

“(Aqui a cena retrospectiva)
EMPREGADA – Miss Dumbar, aqui está um bilhete que lhe envia a sra. Gibson.
GEORGINA DUMBAR – A mim?
EMPREGADA – Sim, senhora. Tem resposta”.¹¹⁹

¹¹⁷ Id. *ib.*

¹¹⁸ Id. *ib.*

¹¹⁹ ALMEIDA, Heloisa Lentz de. *O misterioso assassinato de Maria Gibson*. Drama em um ato e dois quadros, analisado pelo censor estadonovista em 4 out. 1938. Coleção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Da mesma forma, a adaptadora colocou no último ato do 1º quadro da peça a viagem de Holmes e do Dr. Watson da Baker Street para a penitenciária de Winchester, onde os esperava a ré inocente a ser salva pelo famoso detetive. Com isso, Heloisa abriu o espaço acústico, simultaneamente, para um provável intervalo publicitário e para a viagem de Holmes e Watson na imaginação do ouvinte, antes do início do 2º quadro.

Contudo, é claro que a dimensão espacial não está ausente da peça radiofônica: um sussurro no ouvido equivale a um *close-up*, da mesma forma que a algazarra no parque de diversões, pode corresponder a uma tomada mais aberta. Contudo, essa orientação espacial é criada pela imaginação, não em um lugar concreto, e indica distância maior ou menor entre a ação e o ouvinte.

Esse jogo entre som e silêncio e entre tempo e espaço imaginado, típico da radiofonia, nos remete à já mencionada capacidade que a audição possui de evocar os objetos concretos por meio da imaterialidade aparente dos sons. Por um lado, esta espécie de desmaterialização das coisas palpáveis exige que, por meio da voz ou do ruído, o som diga algo familiar e verossímil ao ouvinte, pois o som estranho, bizarro ou excêntrico pode ser fatal para uma peça, correndo o risco de tornar-se incompreensível. No exemplo dado anteriormente, a “empregada” poderia substituir o “bilhete” enviado pela sra. Gibson por uma carta ou um recado, mas a passagem perderia sentido caso o ouvinte dos anos 1940 no Brasil não estivesse acostumado à existência de criadagem, ao letramento e à escolarização, ao fato de que as mulheres, em geral, permaneciam em casa ao longo do dia, e à própria expressão escrita em bilhete como meio de comunicação ágil, quase imediata, entre duas mulheres. Por outro lado, a desmaterialização também potencializa o poder associativo dos sons (por exemplo, o ruído que nos leva a pensar em uma viagem de automóvel em uma paisagem reconfortante ou uma bala de revólver perfurando o estômago de uma vítima) que passa a ser controlado simultaneamente pelo diálogo, pelo mundo fechado da peça radiofônica e, com o perdão da generalização apressada, pelo universo cultural em que o ouvinte está inserido. Nem é preciso dizer que essas exigências do radioteatro se intrometem, linha a linha, no processo criativo do adaptador ou do autor de peças destinadas à irradiação.

Sem dúvida, adaptações como essa de Heloisa Lentz de Almenda levaram as peças a terem sucesso entre os ouvintes. Além da solução adequada em relação aos deslocamentos temporais e espaciais, parte desse sucesso estava ligado à maneira com que a sincronização dos elementos sonoros foi feita no estúdio. Essa característica do radioteatro tampouco foi esquecida por Pedro Bloch em sua série de artigos para a *Cine-*

Rádio Jornal. Ele lembrou que a naturalidade da peça radiofônica depende do “realismo” da sincronização e citou um exemplo:

“Ricardo está raivoso – à procura de um papel. Abre e fecha gavetas, atira revistas ao chão, rasga papeis, pragueja... Esta sincronização da ‘procura’ de Ricardo deve ser tratada com carinho...
Porque, se não, ninguém acreditará nas razões da irritação de Ricardo... pois não o ‘viram’ procurar nada!”¹²⁰

Para Bloch, nesse caso, para ver Ricardo com raiva em busca de um papel, adiantava pouco ter uma discoteca de ruídos à mão. O abrir e fechar de gavetas de Ricardo seria diferente quando ele estivesse raivoso ou quando, ansioso, buscasse o anel de brilhantes que ele guardou não se lembra onde, minutos antes de oferecê-lo à futura noiva. Da mesma maneira, a algazarra de uma partida de futebol é diferente da algazarra de um estúdio radiofônico da hora dos calouros, ou da comoção popular diante do crime cometido; usar o mesmo disco contendo a mesma algazarra, diz Bloch, “é o inconveniente das discotecas [de ruídos,] [...] mesmo que tenham ‘dez algazarras’ diferentes. Não há cor local. (...) [Nos discos, os ruídos] Perdem ‘a vida’, o ‘sentimento’”. Para ele, as discotecas de ruídos devem ser apenas de uso acessório, pois não contêm aquela “‘bossa’ do ruído” (“essa gíria insubstituível” que o autor utilizou para designar uma ginga inesperada e muito específica, a dos barulhos).¹²¹

Em outro exemplo extraído de uma de suas peças, Pedro Bloch abordou o problema dos sons especificamente em relação à voz dos atores. Para ele, em todas as peças, a voz e as modulações verbais eram o maior predicado do radioator e a sua expressão fônica devia ser amplificada para compensar a cegueira inevitável a que o ouvinte estava compelido. O radioator não *está*, porque não pode ser visto; ele *é*, mas só pode *ser* quando *fala*.¹²² Daí decorre a proximidade ilusória que o radioator estabelece com seus inúmeros “espectadores invisíveis”¹²³, “atentos e acomodados em suas residências”.¹²⁴ O radioteatro, insistimos, ao mesmo tempo em que é transmitido à multidão, tende à intimidade, não ao épico; evita os narradores e falas muito longas e, com isso, permite que a peça preencha e esvazie constantemente seu espaço acústico, um

¹²⁰ BLOCH, Pedro. “Os recursos de sincronização do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. n. 103, 27 jun. 1940. p. 11.

¹²¹ Id., *ib.*

¹²² SCHWITZKE, Heinz. “A peça radiofônica. Forma e significado” (excertos, 1961). In: SPERBER, George Bernard (org.). *Op. cit.* p. 135.

¹²³ “O grande Teatro Tupi visto dos bastidores”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 3, 1 set. 1938. p. 3.

¹²⁴ GOUVEA, Osvaldo. “Um problema inquietante”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 98, 30 mai. 1940. p. 5.

fenômeno que os especialistas chamaram, com perspicácia, de “respiração da peça radiofônica”, que lhe dá ritmo e inteligibilidade.¹²⁵

Contudo, a voz é também algo mais e, talvez, fosse isso que Pedro Bloch tinha em mente quando escreveu que os tipos no radioteatro devem “definir-se auditivamente”. De fato,

“O que na peça radiofônica não tiver voz, não existe. Entende-se que, compreendido desta forma, o conceito de voz é muito abrangente. De acordo com isto, também as coisas podem ter sua voz, assim como os animais, ou a tempestade. Os aparelhos têm voz, um aspirador de pó, uma máquina de escrever”.¹²⁶

Os exemplos poderiam se multiplicar. Mas a máquina de escrever é, curiosamente, um objeto recorrente nos textos sobre radioteatro. Talvez ela tenha sido escolhida como exemplo frequente de autores e críticos para refletirem sobre o radioteatro porque o ruído que ela emite é típico e simples de ser produzido; e talvez porque ela traz em si a implicação evidente de que se há ruído, há também um personagem, prestes a entrar em ação.

No primeiro exemplo de ruído da máquina de escrever que selecionamos, ela é utilizada como “sucedâneo de cenário”:

“[...] a funcionária suspira, enquanto rema: ‘E depois disto, mais um ano de bater a máquina!’ Fusão descendente – batida de máquina de escrever entrando em fusão, saindo em fusão novamente, para entrar em fusão o barulho dos remos. Mais um suspiro: ‘Isso pelo menos já passou!’ – Entrementes passou um ano de trabalho”.¹²⁷

Dependendo do prosseguimento da peça, a batida da máquina poderia ser “signo de pontuação como encerramento de uma situação”; uma batida que revelasse a produtividade na empresa ou cansaço de quem datilografa; ou poderia ser um ruído constante, satírico, para lembrar o ouvinte que quem está tentando se passar por atriz de cinema é, na realidade, uma secretária.¹²⁸

O segundo exemplo é de Pedro Bloch:

“– [...] Você quer ver um tipo de sugestão cem por cento radiofônica, que não pode ser utilizada nem em cinema, nem em teatro?
– Quero.
– Pois não. É um artifício. Dei-lhe o nome de ‘movimentação artificial’.

¹²⁵ SCHWITZKE, Heinz. *Op. cit.* p. 136.

¹²⁶ KLIPPERT, Werner. *Op. cit.* p. 86.

¹²⁷ *Id. ib.* p. 54.

¹²⁸ *Id. ib.*

– E que diabo vem a ser isso?
 – É o seguinte: com um intérprete, apenas, ante o microfone, você pode convencer o ouvinte de que ali estão mais de dez. Em ‘cena’ está, somente, Aldo.
 Aldo: – Agora, senhor Lemos, o senhor vai fazer aquela ligação que eu lhe pedi para Matos e Cia. (Ouve-se o discar do telefone) ...
 Senhorita Lídia. Faça o favor de passar à máquina aquele relatório que ontem veio errado. (para Lemos). Está pronta a ligação? Obrigado. (Fala ao telefone enquanto se ouve Lídia escrevendo à máquina). Matos? Salve! Bem... Obrigado. Que negócio foi aquele da duplicata? Ah... Logo vi que era engano! Está certo. Passe bem! Melo! Faça o favor de avisar ao rapaz da portaria que...
 E assim por diante. À proporção que Aldo vai citando aqueles nomes, a citação – aliada ao ruído correspondente ‘coloca’ a personagem em cena... É um artifício especificamente radiofônico. Nem o teatro, nem o cinema poderão usá-lo com bom êxito”.¹²⁹

Nesse exemplo, o ruído da máquina de escrever é uma voz, a voz de Lídia; o ruído do telefone também é uma voz, de Lemos; Matos só *existe* caso o ouvinte conheça o telefone e saiba que apenas quem fala ao telefone é capaz de ouvir a resposta pelo fio. Todas essas vozes compõem um cenário de escritório, apenas sugerido auditivamente ao ouvinte. É provável que Bloch tinha em mente um artifício semelhante quando mencionou “tipos que se definem auditivamente”. No caso desse exemplo apressado, Aldo, Lídia, Matos, Lemos e o escritório nem chegam a ser “tipos”, mas estava lançado o apelo de Bloch pela construção de personagens ou objetos a partir do que eles podem nos oferecer por meio dos sons que emitem e que podem ser reconhecidos pelo ouvinte.

Os ruídos, portanto, remetem sempre a um sujeito que fala (a funcionária que rema, Lídia, Matos) ou, de maneira mais diluída, a quem os produz (o sonoplasta). A literatura alemã sobre radioteatro (*Hörspiel*), bastante refinada e sem equivalente no Ocidente – como o é igualmente o radioteatro alemão¹³⁰ –, insiste que a maior parte das funções do ruído no radioteatro, como também da música, são antropomorfizadas e emprestadas da dramaturgia. No caso dos ruídos, haveria

“o ruído como prova da existência, o ruído caracterizador, a representação do ambiente pelo ruído, efeito simbólico, caricatural e comentador do ruído, o ruído como parceiro num diálogo [etc., etc., etc.]”,

mas ainda não havia sido colocada em prática a concepção do “ruído como absoluto”, quando ele deixaria de referir-se a algo ou alguém, “chegando ao limiar do puro jogo sonoro”.¹³¹

¹²⁹ BLOCH, Pedro. “No silêncio das trevas”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 134, 30 jan. 1941. p. 7.

¹³⁰ PEIXOTO, Fernando (Amaral dos Guimarães). “*Op. cit.* p. 7 e LEWIS, Peter. *Op. cit.* p. 1.

¹³¹ KLIPPERT, Werner. *Op. cit.* p. 56.

Se a concepção, bastante experimental, do “ruído como absoluto” está muito longe de *ecoar* na realidade brasileira dos anos 1940, o caso da música é um pouco diferente. Em geral, a música foi concebida como forma de compensação da ausência do elemento ótico do radioteatro. Assim, ela poderia ajudar a descrever um cenário, intensificar uma situação dramática, fazer as vezes do pano no momento da ‘cortina’, ou seja, no momento da troca de quadros, funcionar como *leitmotiv*, localizar um templo chinês na China (!) com a escala pentatônica ou um caipira no interior de São Paulo com uma modinha de viola.

Pedro Bloch pensou em todas essas opções em seu artigo “Os recursos musicais do radioteatro”. Mas, mais uma vez, foi em seus exemplos que ele conseguiu ser mais claro e profícuo. Por meio deles, percebemos que ele tentava atribuir à música, de maneira ainda muito incipiente, uma “função crítica”: menos como “ilustração” (exemplo 1), e mais como “interpretação [exemplo 2], comentário [exemplo 3] e tipificação [exemplo 4].”¹³²

1

“Mercedes tem um idílio com Rodolfo. Este idílio é feito com fundo musical romântico, delicioso e dolentemente romântico”.

2

“Margarida adormece. A música vai decrescendo, suavemente, como a voz de uma avó que vê a neta cerrando os olhos. De repente ela cresce assustadora e para bruscamente. Um grito! Entrou alguém no quarto de Margarida”.

3

“Eu sei Margarida! (um acorde) Eu sei! (Um acorde fortíssimo) Tu me enganas (pianíssimo)”.

4

“Os olhos de Maria gritam! Gritam que vai chover (ouve-se chuva e trovoadas) Cale esses olhos, Maria! Cale esses olhos, pelo amor de Deus! (cessam os ruídos) Não grites assim comigo! Eu preciso sair! [...] Então feche esses olhos e não grite que vai chover. Mas será apenas chuva, Maria, ou é a sua alma que está se dissolvendo em lágrimas?!... a olhar o tamanho da minha ingratidão! [...] (Cresce a música. Transcrição para a ‘*Marcha Nupcial*’, de Wagner). INTÉRPRETE: – Não choveu. Pela primeira vez Maria errou a previsão do tempo. O céu continua azul e Irene... Disse que ‘sim’. (Cresce a ‘*Marcha Nupcial*’. Transição para um *Noturno* de Chopin)”.¹³³

¹³² Id. *ib.* p. 52.

¹³³ BLOCH, Pedro. “Os recursos musicais do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 101, 13 jan. 1940. p. 11-12 (exemplos 1, 2 e 3); Id. “Um programa por mês”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 172, 22 out. 1941. p. 5.

A música com “função crítica” só se desenvolveu de fato na *Hörspiel* em fins dos anos 1950, tamanha era a dificuldade de o radioteatro livrar-se do teatro e criar uma “gramática específica, a partir de seus próprios recursos narrativos”.¹³⁴ No Brasil, esse é o período em que o radioteatro começa a perder seu *cast* para as emissoras de televisão e entrar em uma fase de lenta decadência, o que tornava as tentativas de experimentação virtualmente desnecessárias e até indesejáveis do ponto de vista financeiro das emissoras de rádio.¹³⁵

É preciso lembrar, contudo, que o radioteatro não entrou em decadência porque a televisão, como meio, tornou-se, digamos, mais atrativa do ponto de vista da apresentação de uma narrativa ficcional. Eduardo Vicente já nos alertou que o desaparecimento da ficção radiofônica “do dial brasileiro deveu-se muito mais a condições econômicas advindas do modelo comercial de radiodifusão adotado no país, de suas constantes crises econômicas e das escolhas dos proprietários das emissoras”. Segundo ele, ignorar que certas decisões foram tomadas deliberadamente levou à naturalização da história do rádio e do radioteatro, tornando o seu desaparecimento inevitável, e à impossibilidade de imaginarmos que a radiodifusão poderia ter seguido outros rumos e ter adotado outros usos, mais criativos e potencialmente mais transformadores.¹³⁶ No caso de Eduardo Vicente, sua preocupação é com a criação de uma linguagem nova para a veiculação sonora na era digital. Seu objetivo é construir usos mais democráticos do rádio por meio, por exemplo, de *webrádios* e *podcasts*. Trata-se de uma diretriz que ele traça a partir do conceito de “rádio possível” (o rádio que não foi, mas pode vir a ser). Para a nossa pesquisa, o esforço que ele empreendeu pela desnaturalização da história do rádio e o conceito de “rádio possível” (que não foi, mas poderia ter sido) teve outros desdobramentos.

De acordo com a crítica radioteatral, enquanto o radioteatro ainda não era parte significativa da programação das emissoras, não tinha “uma gramática própria”, nem havia arrebatado a audiência, era possível imaginar que ele poderia se popularizar criando uma linguagem específica que conquistasse os ouvintes e elevasse seu nível cultural. Ao longo de cerca de 4 anos, entre aproximadamente 1938 e 1942, os artistas de radioteatro efetivamente criaram essa linguagem específica, o que certamente contribuiu para que o

¹³⁴ PEIXOTO, Fernando (Amaral dos Guimarães). *Op. cit.* p. 7.

¹³⁵ SALVADOR, Ricardo. *Op. cit.* p.278 e seguintes; ORTIZ, Renato, BORELLI, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Mario Ortiz. *Telenovela. História e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 11-54.

¹³⁶ VICENTE, Eduardo. *Op. cit.* p. 32.

gênero se tornasse um dos preferidos dos ouvintes. Mas, aparentemente, ele não contribuiu “para o engrandecimento intelectual do Brasil, tão pobre ainda de arte e de literatura”.¹³⁷

Não são raras as alusões dos cronistas de que o radioteatro é uma modalidade literária. Sergio Peixoto, em passagem já citada, afirmou que “O público [de radioteatro] não quer a literatura de porta de engraxate”¹³⁸; um redator fala em “literatura ótima” para classificar uma peça radioteatral¹³⁹; um autor de peças radioteatrais (que delas desistiu por conta da baixa remuneração) menciona que há um terço de “literatura radiofônica” ocupando a programação¹⁴⁰; Mário Lúcio Brandão escreveu: “surgiu [...] um novo gênero literário: o ‘radioteatro’.”¹⁴¹ A própria frase de Pedro Bloch não faz mais do que confirmar a regra: segundo ele, é preciso “encarar o radioteatro de frente e compreendê-lo como deve ser compreendido (como arte autônoma, diferente modalidade de literatura)”.¹⁴²

A peça radiofônica é, de fato, um texto escrito, e é provável que, em parte, decorra daí a associação direta e apressada que os cronistas fizeram entre ela e a literatura. Uma outra hipótese, que não exclui a primeira, é que os autores de radioteatro, em geral, não faziam anotações muito precisas em relação à sonoplastia ou ao estúdio, transformando as peças radiofônicas em um texto literário, e não um roteiro, mais aparentado ao roteiro cinematográfico. Caberia então ao diretor de radioteatro transformar um texto com feições literárias nos termos do espaço acústico, da sonoplastia e das intervenções do estúdio.¹⁴³

Some-se a isso que os cronistas desejavam, acima de tudo, que surgissem “autores moços”¹⁴⁴, brilhantes, estudiosos, do nível de um Aníbal Costa (“muito superior” a Conan Doyle¹⁴⁵), um Pedro Bloch, um Berliet Júnior (que é o “mais humano de todos os

¹³⁷ MACIEL, Djalma. “Fingindo crítica de radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 92, 18 abr. 1940. p. 5.

¹³⁸ PEIXOTO, Sergio. “Do gênero cinema poeira ao sistema bloqueano – 3 fases do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 128, 19 dez. 1940. p. 4.

¹³⁹ “Radioteatro.” *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 128, 19 dez. 1940. p. 17.

¹⁴⁰ “Gomes Filho não quis ser médico e Juraci Araújo já foi juiz de futebol”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 171, 8 out. 1941. p. 8-9.

¹⁴¹ BRANDÃO, Mario Lúcio. “A técnica do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 172, 22 out. 1941. p. 5.

¹⁴² BLOCH, Pedro. “Os recursos especiais do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 104, 4 jul. 1940. p. 11.

¹⁴³ Esse aspecto da discussão sobre o autor no radioteatro está no importantíssimo livro de ARNHEIM, Rudolf. *Radio*. Londres: Faber&Faber, 1936. Ver, a esse respeito, o capítulo 8, “Author and Producer”.

¹⁴⁴ MACIEL, Djalma. “Fingindo crítica de radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 92, 18 abr. 1940. p. 2.

¹⁴⁵ BLOCH, Pedro. “Os recursos musicais do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 102, 20 jun. 1940. p. 11.

escritores de radioteatro”.¹⁴⁶) De fato, em sua empreitada pela melhoria da qualidade das adaptações e da criação do radioteatro específico, o que os cronistas desejavam, em uma palavra, era um radioteatro de *autor*.

Ocorre que a prerrogativa da autoria parece não ter recaído sobre o rádio. Ao retomar novamente o raciocínio de Eduardo Vicente, vemos que, o termo *autor* do modo como é aplicado à literatura, ao teatro ou à música não encontra similar no universo da radiodifusão. Como afirma o especialista,

“Beckett, Benjamin, Welles, Brecht, Harold, [...] ou [...] Schaeffer, Stockhausen e Glenn Gould [são] nomes que foram consagrados em outras áreas artísticas [...], não de artistas definidos como tal exclusivamente em função do meio radiofônico”.¹⁴⁷

Tendo isso em mente, não chega a ser surpreendente que, dos três autores brasileiros de radioteatro citados acima, apenas Pedro Bloch possui alguma nota biográfica disponível, e seu trabalho radiofônico não é mencionado: sua carreira como autor teria começado em 1947, com a peça teatral *O Grande Alexandre*.¹⁴⁸

Associada à questão da autoria está a problemática da crítica. Murray Schafer, também citado por Eduardo Vicente, em seu artigo *Radical radio* de 1987, afirma que “bons programas de rádio merecem a mesma atenção crítica dada a um bom livro ou filme.” Essa atenção crítica, segundo ele, deve estar baseada na análise “semiótica, semântica, retórica, rítmica e forma”¹⁴⁹, mas ela ainda não existe como tal. As razões que impedem a “consagração crítica do rádio”¹⁵⁰ são inúmeras, não são excludentes, mas seguem sendo insuficientes para explicar adequadamente a questão. Schafer leva a crer que, em parte, essa razão seria o tipo de audição a que o público se acostumou: ouvir o rádio enquanto faz alguma outra coisa: dirigir, passar roupa, encerrar o piso. Logo, “o nível de informação deve ser reduzido e o de redundância, aumentado.” Haveria, então, carência de “bons programas” que mereceriam ser alvo da “atenção da crítica”.¹⁵¹ Horst Priessnitz acredita que a ausência de uma crítica radiofônica mais substancial está ligada ao pequeno número publicações de peças radiofônicas, o que levaria muitos a acreditarem

¹⁴⁶ “Tina Vitta descende de italianos, é cantora lírica e já foi bailarina no Municipal”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 169, 1 out. 1941. p. 8-9.

¹⁴⁷ VICENTE, Eduardo. *Op. cit.* p. 37.

¹⁴⁸ Ver, por exemplo, “Pedro Bloch”. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa397530/pedro-bloch>. Acesso em 16 nov. 2018.

¹⁴⁹ SCHAFER, Murray R. “Radical radio.” In: LANDER, Dan e LEXIER, Micah. (eds.) *Sound by artists*. Toronto e Banf: Art Metropole and Walter Phillips Gallery, 1990. p. 211.

¹⁵⁰ VICENTE, Eduardo. *Op. cit.* p. 38.

¹⁵¹ SCHAFER, Murray R. *Op. cit.* p. 211.

que o radioteatro, “como forma literária, tem apenas um interesse marginal.”¹⁵² Já Peter Lewis admite que o radioteatro é menos afeito ao “sistema da crítica”, pois este estaria mais acostumado a criticar a arte que é ao mesmo tempo visual e sonora.¹⁵³

Independentemente dos motivos da ausência de uma crítica radiofônica, que não são negligenciáveis, mas têm uma amplitude que não cabe discutir aqui, o que permanece é uma sensação de que o rádio e, com ele, o radioteatro, eram capazes apenas de produzir “sub-programas” e “sub-literatura”, e que a exceção apenas confirmava a regra. Djalma Maciel, por exemplo, escreveu que “em oposição ao teatro”,

“onde os elementos de maior realce profissional, são, também, invariavelmente, os de maior talento, na radiofonia brasileira vale como axioma o velho anaxim: ‘quanto mais peixe, mais burro’. O astro que possui a admiração de milhares de ouvintes, mal sabe desenhar o nome [...]... E por vezes o diretor artístico veio do tear para a emissora, tendo passado ligeiramente pela escola primária suburbana.”¹⁵⁴

O cronista não para por aí, mas acreditamos não valer a pena repisar argumentos que desqualificam os artistas de rádio com base em preconceitos de classe. De maneira menos contundente, havia comentários de que o rádio dava oportunidade a aspirantes a autor, verdadeiras “traças e cupins [...] que se introduz[ia]m, de mansinho, aqui e acolá”, roendo “a paciência do ouvinte”.¹⁵⁵ Felizmente, mais constantes eram as alusões à baixa qualidade dos *programas de rádio* (e não à *gente* que faz o rádio). De todo modo, com gente e programações desse tipo, a conclusão inevitável era de que o rádio estava em plano inferior às demais mídias.

Mais uma vez, a impressão que se tem é de que o rádio era incapaz de produzir bons autores (e, por extensão) bons programas, e, por isso, não se autonomiza, nem possui um corpo analítico externo (aquilo que Schafer chama de “aparato exegetico”) bem estabelecido. Assim, tem início um movimento reiterativo de que não haveria autor porque não há crítica porque não há autor... Por certo, emaranhar-se nessa engrenagem restringiu a percepção da crítica radiofônica nacional em relação ao radioteatro.

O que os cronistas tentavam fazer naqueles fins dos anos 1930 era criar uma cronologia para o radioteatro com o sentido (simplista) evolutivo do termo: uma arte nova precisa emprestar às demais para depois caminhar com seus próprios pés. O empréstimo

¹⁵² PRIESSNITZ, Horst P. “British Radio Drama: A Survey”. In: LEWIS, Peter (org.). *Radio drama*. Londres/Nova York: Longman, 1981. p. 30.

¹⁵³ LEWIS, Peter. “Introduction”. In: LEWIS, Peter (org.). *Op. cit.* p. 5.

¹⁵⁴ MACIEL, Djalma. “Vamos ter mãe boa”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 70, 23 nov. 1939. p. 2.

¹⁵⁵ “Em cartaz”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 192, 11 mar. 1942. p. 2.

– a adaptação – seria, portanto, um mal necessário, do qual era preciso livrar-se o quanto antes para atingir uma existência autônoma. O radioteatro iria, assim, da adaptação à linguagem própria, por meio do surgimento de excelentes e geniais autores. Além do fato, já mencionado, da questão da autoria em relação ao rádio, há ainda três inconvenientes importantes em relação a esse raciocínio.

A primeira é que a adaptação não foi um acidente do percurso (inicial) do radioteatro ou de qualquer outra arte; ela é constitutiva do fenômeno artístico. André Bazin, em seu artigo “Por um cinema impuro – Defesa da adaptação”, também citado por Eduardo Vicente, utiliza termos como “recurso [do cinema] ao patrimônio literário e teatral” ou “influência recíproca das artes em geral”¹⁵⁶ com o objetivo mesmo de resguardar o papel da adaptação na história do cinema. Ainda que Bazin esteja preocupado com o cinema, é possível estender a validade do seu raciocínio para outras manifestações artísticas. Assim, acreditamos ser possível admitir que, embora não seja inevitável, a adaptação em si não é prenúncio do insucesso artístico de uma peça radioteatral.

Daí decorre uma segunda objeção, que vai um pouco além da primeira: a de que os problemas da adaptação, em cinema como no radioteatro, “não são de ordem estética; [...] mas como fato sociológico e como indústria. O drama da adaptação é o da vulgarização”.¹⁵⁷ Ou seja, é evidente que pode haver adaptações primorosas, que produzem verdadeiras obras-primas (Bazin compara a tradução de Edgar Allan Poe por Baudelaire), e adaptações estéreis ou mesmo monstruosas (lembrando que as obras-primas são raras e, portanto, raros são os adaptadores que as produzem).

Por fim, a terceira objeção nos remete à ordenação dos eventos da história do radioteatro desejada pelos cronistas. Mencionamos, acima, que havia objeções à cronologia do radioteatro que utilizamos para fins de reflexão. Pois bem, o percurso que leva o radioteatro primitivo ao radioteatro autônomo passando pelas adaptações não é linear, não tem caráter evolutivo, não gerou peças de *autores* geniais (como Baudelaire em relação a Poe) e nem se formou um corpo crítico substancial a ponto de valorizar o rádio como realização artística e autônoma. Pelo contrário. Do ponto de vista da crítica, o resultado do processo que ela tentou, em vão, ordenar e conduzir, foi bem diferente do plano inicial.

¹⁵⁶ BAZIN, André. “Por um cinema impuro – Defesa da adaptação”. In: Id. *O que é cinema?* São Paulo: UBU, 2018. p. 122 e 124.

¹⁵⁷ Id. *ib.* p. 134.

Em primeiro lugar, ocorreu com o radioteatro algo similar ao que acontecera com a música:

“radioteatro é interessante, agradável de ouvir, é bom, mas [a]o que se assiste agora é apenas o derrame antigo dos sambinhas moleques, substituídos por excesso de radioteatro e nem sempre do melhor”.¹⁵⁸

Os ouvintes, claro,

“estão começando a sentir-se verdadeiramente saturados de tanto ‘*sketch*’, tanta adaptação radiofônica, tanto programinha de alugado, tanta ‘*cortina*’ com um casal dizendo baboseiras de todo tamanho. Resultado: quando se poderia registrar em nosso ‘*broadcasting*’, com a transição do excesso de cantorias e sambinhas para um bom aproveitamento da parte literária na organização dos programas radiofônicos, é essa outra epidemia que está tomando de assalto o ambiente: teatrinhos, teatradas e mais teatrais.”¹⁵⁹

O diagnóstico da audiência, que foi feito pelo jornalista com base nas cartas enviadas à revista, não corresponde à realidade demonstrada pelas primeiras pesquisas do IBOPE. Não explica, também a força com que os “teatricos”, sobretudo aqueles em formato de radionovelas, mas também os seriados de mistério e de aventuras, emergiram nas emissoras, com resiliência e persistência impressionantes.

Não podemos admitir *a priori*, como queriam os cronistas, que o que estava em jogo era a vulgarização exigida pelo anunciante, diante do gosto relativamente simplório do ouvinte de rádio. É evidente que o pressuposto é problemático do ponto de vista da pesquisa histórica e, enquanto tal, deve ser descartado, mas é preciso relembrar a posição da crítica em relação à problemática em questão.

Como não havia uma reflexão crítica especificamente radiofônica, os cronistas de rádio emprestaram (eles também) suas chaves analíticas e até mesmo o vocabulário da crítica teatral e literária. Daí, em parte, a desvalorização da linguagem especificamente radiofônica que estava sendo (bem ou mal) produzida por meio da experimentação diante das máquinas de escrever, nos estúdios e no palco acústico *apesar* dos anseios e intenções da crítica. Era como se a atividade diária dos artistas radiofônicos fosse a areia que escorregava pelas mãos dos cronistas. O resultado desse descontrole foi a incontinência verbal, tão típica em Djalma Maciel. Para ele,

“a literatura balofa, piegas, sensual, chorominga, detestável, quase pornográfica, [está] ainda em circulação radiofônica, um pouco por toda parte. Verdadeira marmelada em prosa e verso, que objetiva, exclusivamente, o aplauso das

¹⁵⁸ “Em cartaz”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 158, 16 jul. 1941. p. 2.

¹⁵⁹ “Em cartaz”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 159, 23 jul. 1941. p. 2.

meninas cloróticas viciosas. Frases ambíguas; períodos adocicados e metafóricos; insinuações idiotas; languidez; sofrimento eterno – tais são os elementos dessa literatice que toma lugar aos microfones cariocas, prejudicando empreendimentos louváveis. [...] essas coisas sublitterárias são reminiscências de tempo em que os microfones da cidade serviam de alcoviteiros a meia dúzia de bacharéis eróticos, olheirudos e formados por médias. Já passaram de época. Por isto mesmo devem acabar.”¹⁶⁰

Até mesmo os bons autores começaram a dar as suas escorregadas:

“Levando para o microfone do Casé, onde tem obtido tantos triunfos, uma sorte da história de ‘*bas-fond*’ [...] de péssimo gosto e de todo imprópria para o rádio, Berliet negou a sua própria obra. Causa espanto, até, que a censura tenha permitido a radiofonização de tais cenas – cenas de pornéa, de malandragem e de botequim da Lapa. A finalidade da radiofonia, essencialmente informativa e educativa não é a dispor essas mazelas da vida das grandes cidades.”¹⁶¹

Nasce desse tipo de comentários a ideia prevalente, mas equivocada em grande medida, de que o radioteatro é um tipo de texto desqualificado, destinado a gente de menor escalão e que não tem muito o que fazer (nem é preciso dizer que o senso comum associou os programas de radioteatro – incluindo, claro, as radionovelas – às donas de casa e às crianças.) É preciso verificar a validade do argumento, mas, ainda mais importante, é matizar esse tipo de afirmação categórica por meio da pesquisa empírica. O processo que ocorreu com a música foi análogo. O radioteatro era um fenômeno novo, carente de referências próprias, não havendo, dessa maneira, um “radioteatro elevado”, como há Mozart e Chopin para a “música elevada”. À falta de referências musicais como essas, que deveriam ter sido (mas de fato não foram) incorporadas pelo rádio (ao menos não da maneira que muitos desejavam), os críticos exigiam uma “alta *literatura*” radioteatral.

O conceito de sublitteratura, quando avaliado sob a chave analítica da crítica literária, precisa passar por filtros para ser aplicada ao radioteatro, procedimento ignorado por Djalma Maciel. Como o leitor verá, realizamos um esforço nesse sentido nos capítulos seguintes. De qualquer forma, chama a atenção a relativa similaridade entre a crítica radiofônica e a literária em relação à “sublitteratura” (e, talvez pudéssemos dizer, também a “subprogramas”). Narrativas de aventura, policiais e o melodrama, quer assumam o formato de livro ou de radioteatro, passam apressadamente a ser denominados como sublitterários. Apesar disso, saltam aos olhos o vigor e a resiliência dessas narrativas, que

¹⁶⁰ MACIEL, Djalma. “Literatura e marmelada”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 150, 22 mai. 1941. p. 2.

¹⁶¹ Id. “*Bas-fond* radiofônico”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 160, 30 jul. 1941. p. 2.

nascem e renascem sob diversos formatos e linguagens, e perduram; perduram ao longo das décadas com uma energia extraordinária. Não é demasiado arriscado afirmar que a percepção das pessoas que viviam em cidades a partir do início de fins do século XIX e início do século XX está marcada por modelos procedentes desse tipo de narrativas. Elas podem ser simples, até banais, mas constituem parte, das mais significativas, da experiência humana com a ficção contemporânea.

Em parte por conta disso, gostaríamos de finalizar essa reflexão com um relato simples (mas não simplório) de um dos muitos radialistas cujo nome, biografia e obra foram quase esquecidos pela nossa memória institucional (a memória individual ainda preserva fragmentos de sua pessoa e atuação).

Cheio de “bossa”, o radialista Cardoso Silva assim descreveu o início de uma “novela policial”. O trecho é longo, mas pedimos um esforço do leitor para imaginar a voz do radialista narrando esse texto à entrevistadora e também todos esses sons que criam ilusões formidáveis sendo realizadas pelo controle e contrarregra, ao vivo, em um programa radiofônico que, neste caso, nunca foi ao ar.

“Entra um tema sombrio, um tema musical sombrio, passa-se para o estúdio, contrarregra vem fazendo uns passos na calçada, o som, o controle acompanha esses passos com uma leve rajada de vento contínuo, aquela música de suspense, os passos param em determinado lugar. Som de um relógio de torre à distância, dando tantas horas. Aquela badalada. De repente, ruído, molho de chaves, chave na fechadura, uma porta que range devagar, passos que passam para o assoalho, a porta rangendo se fecha devagar, cessa o vento, a música de mistério continua, os passos do homem estão no assoalho. De repente, começam a subir degraus de escada. Ruído de um ferrolho, uma porta que abre e uma voz de mulher ou de homem, num espanto assim em segundo plano, naquele horror. Diz: Você aqui? A resposta é o contrarregra, solta três tiros. Aquele gemido, a tosse de quem se afoga com a pólvora, o baque dum corpo que cai com cadeira e tudo, e aqueles passos que descem correndo a escada, passam pro assoalho, abre a porta da rua, deixa a porta aberta, passa pra calçada e desaparece na... como que na imensidão da noite, correndo, ao longe, e a música entra de uma maneira trepidante, nervosa, abalando o sistema nervoso de quem está ouvindo. Pronto. (...) A partir daí, quem estiver em sintonia com o espetáculo, é batata, não desliga mais. Ele vai até o fim. Pra saber o que que aconteceu e tal e coisa”.¹⁶²

Depois do “Pronto” de Cardoso Silva, talvez o leitor tenha ficado decepcionado com o fim abrupto da história; talvez tenha se lembrado de que o radialista inventava uma história a pedido de uma entrevistadora de uma instituição cultural paulistana, que tinha como propósito resgatar a memória da radionovela no Brasil. E, desapontados, a

¹⁶² Depoimento de Cardoso Silva concedida ao Centro Cultural São Paulo, em 1979. Arquivo Multimeios, FT 0698K P0564/CM.

entrevistadora, o leitor e a pesquisadora que escreve esse texto ficaram sem saber o fim da história.

Não resta dúvida de que o envolvimento genuíno de ouvintes, leitores ou espectadores com a narrativa da ficção policial, que é o assunto desta pesquisa, possui razões que se relacionam à eficiência do seu formato, às adaptações e atuações bem-sucedidas, ao uso apropriado das palavras, dos sons e do silêncio, entre outras. O caso da transposição do gênero para o rádio é dos mais intrigantes porque exigiu adequações que podem se mostrar irreverentes, de mau gosto, ajustadas ou não – o importante é que essa transposição exigiu que autores e adaptadores experimentassem alternativas dentro de um gênero, como veremos, pouco afeito a variações. Além disso, por meio do rádio, o gênero policial atingiu uma parte da população brasileira que vivia em cidades, mas tinha alguma dificuldade para acessar livros (e mesmo revistas) e realizar sua leitura. As consequências desse processo são múltiplas e de difícil avaliação, mas merecem fazer parte das nossas reflexões. Uma delas pode ter sido a fundação de uma tradição e um gosto associados ao que chamamos de sensacionalismo popular, que, embora tenha gradativamente se descolado da ficção policial, ainda cumpre um papel vivo e pulsante hoje em dia, e foi amplificado pelo uso da internet.¹⁶³

Um último comentário que podemos fazer a respeito do gênero policial radiofônico é que os censores da ditadura varguista, na maior parte das vezes, autorizaram a irradiação dessas obras consideradas banais, que a memória dos ouvintes deve ter esquecido minutos depois da irradiação radiofônica. Entretanto, é preciso lembrar que obras banais não são inocentes, muito pelo contrário.¹⁶⁴ Se esse é mesmo o caso, a história, liberta da memória¹⁶⁵, tem um papel a cumprir.

¹⁶³ A hipótese será desenvolvida no terceiro capítulo da tese, com base nas sugestões de Cardoso Silva e de outros radialistas e da análise dos *scripts* de Osvaldo Molles e de Thalma de Oliveira para o programa *O crime não compensa*.

¹⁶⁴ MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade*. Ensaio sobre a sociologia das formas literárias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 29.

¹⁶⁵ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A história, cativa da memória?” In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 34, 1992. p. 9-24.

3. O radioteatro policial no Brasil

Em 29 de julho de 1926, o jornal *O Globo* noticiava, em uma nota, que um “célebre polícia amador londrino”, completava naquela data “setenta fascículos publicados”.¹⁶⁶ O breve comentário se referia às histórias de Sherlock Holmes traduzidas (ou reproduzidas de traduções portuguesas) pela Empresa de Publicações Modernas, editora que vinha se dedicando ao gênero policial (ou àquele que se reconhecia como policial no país àquela época).¹⁶⁷

Diferentemente do que se poderia imaginar, essas histórias foram publicadas originalmente em alemão. A história que foi impressa de junho de 1907, no 21º fascículo da série, por exemplo, era intitulada *Der polnische Jude* (O judeu polaco); a de abril do mesmo ano, chamava-se *Der Verschwundene Bräutigam* (O noivo desaparecido). Estas publicações foram feitas pela Verlagshaus für Volksliteratur und Kunst sob o título original de *Detektiv Sherlock Holmes und seine weltberühmten Abenteuer* (Detetive Sherlock Holmes e suas aventuras mundialmente famosas). A editora alemã imprimiu cerca de 230 histórias entre 1907 e 1911. Elas foram rapidamente traduzidas para o francês e logo em seguida para o espanhol e, posteriormente, para inúmeros outros idiomas, incluindo o português e o turco.¹⁶⁸ É claro que estas narrativas eram apócrifas, e diversos autores foram contratados ao longo desses cinco anos para produzir pastiches assemelhados às histórias de Conan Doyle. Por questões legais, a partir do número 12, a editora alemã foi obrigada a remover de seus títulos o nome do detetive inglês, embora pudesse manter Holmes como protagonista da trama. A série passou a intitular-se *Aus den Geheimakten des Welt-Detektivs* (Dos arquivos secretos do detetive mundial) e o médico e amigo inseparável de Holmes, Dr. Watson, foi substituído por Harry Taxon.¹⁶⁹ Diferentemente do dr. Watson, Taxon era visto por Holmes como um pupilo, a quem ele reservava afeição especial e, em geral, tratava com maior cortesia do que ao amigo com quem dividia os aposentos da Baker Street nas histórias de Conan Doyle.

¹⁶⁶ “Sherlock Holmes”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 29 jul. 1926. p. 15.

¹⁶⁷ Ver, por exemplo, “Publicações”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 28 fev. 1926. p. 9, em que ficamos sabendo que a Empresa Publicações Modernas também publicava fascículos de Eugène François Vidocq (1775-1857), o afamado ex-criminoso que se tornou chefe da polícia francesa e um dos primeiros detetives particulares da história.

¹⁶⁸ CLOSE, Glen S. *Contemporary Hispanic Crime Fiction*. A Transatlantic Discourse on Urban Violence. Nova York: Macmillan, 2008. p. 6 e GÜRÇAGLAR, Sehnaz Tahir. (org.) *The Politics and the Poetics of Translation in Turkey, 1923-1960*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 2008. p. 215.

¹⁶⁹ Id. *ib.* p. 36-37.

A partir de então, passaram a existir “duas versões de histórias de Sherlock Holmes, aquelas escritas por Conan Doyle e as criadas por escritores anônimos, contratados pela Verlagshaus”.¹⁷⁰ Pelas descrições que temos a respeito desses pastiches, não podemos saber se a imitação era semelhante ao Sherlock britânico, nem se o estilo de seus autores revelava maior ou menor talento do que o de Conan Doyle. Kara Ritzheimer, ao estudar a formação de um gênero narrativo baseado no arquétipo do herói na Alemanha, nos oferece uma descrição da versão alemã de Sherlock Holmes muito semelhante ao original de Conan Doyle:

“Holmes é confiante e seguro de si, um homem multi-talentoso e de refinadas habilidades, cuja inteligência acurada o distingue de outros detetives ficcionais [...]. Os leitores rapidamente percebem que ele é inventor de apetrechos engenhosos, [...] um mestre em disfarces [...], equipado com um arsenal impressionante de armas [...], fantasias e perucas. Claramente um homem de recursos, Holmes é capaz de circular pelas ruas mais perigosas de Londres e obter informações informações-chave no submundo do crime. Seus inimigos [...] são assassinos brutais, bandidos imprudentes e ladrões cruéis. Seus aliados – a polícia – são bem-intencionados, mas comparativamente limitados em sua capacidade de solucionar casos mais complicados”.¹⁷¹

No entanto, ela também menciona a opinião do pensador alemão Ernst Schultze, que, em 1913, afirmou que o Sherlock de Conan Doyle era “moralmente inofensivo”, mas o pastiche era um “lixo”.¹⁷² O tema das características típica dos detetives e o da qualidade ficção policial é relevantes para esta discussão e será retomado mais adiante.

Refinados ou não, esses pastiches parecem ter angariado popularidade, e chegaram ao Brasil em meados da década de 1920. Essas traduções eram, na realidade, versões mais ou menos livres do original alemão ou das traduções do alemão para o francês ou do espanhol¹⁷³, e chegaram às mãos dos leitores brasileiros por meio da Publicações Modernas (e, provavelmente, por outras por vias incertas e de difícil rastreio). Sabemos, entretanto, que, em fins dos anos 1930, no Brasil, eles foram lidos,

¹⁷⁰ “Two versions of *Sherlock Holmes* stories now existed, those that Conan Doyle had written and those authored by the anonymous writers that Verlagshaus hired.” RITZHEIMER, Kara L. *Trash, Censorship, and National Identity in Early Twentieth Century in Germany*. Nova York: Cambridge University Press, 2016. p. 36. Tradução nossa. Grifos do original.

¹⁷¹ “Holmes is confident and self-assured, a multi-talented and highly skilled men whose keen intelligence distinguishes him from other fictional characters [...]. Readers quickly discover that he is an inventor of ingenious devices, [...] a master of disguises [...], and a man equipped with an impressive [...] arsenal of weapons, costumes, and wigs. Clearly an individual of means, Holmes is nonetheless able to navigate London’s dangerous streets and sleuth out key information among its criminal underworld. His enemies [...] emerge as brutal murderers, reckless thugs, and ruthless thieves. His allies, the police, appear well intentioned but comparatively limited in their capacity to solve tough cases”. Id. *ib*. Tradução nossa.

¹⁷² SCHULTZE, Ernst. *Kulturfragen der Gegenwart: Beiträge zur geistig-sittlichen Kenntnis unserer Zeit*. Hamburgo: Gutenbergeg-Verlag, 1913. p. 99. In: Id. *ib*.

¹⁷³ GÜRÇAGLAR, Sehnaz Tahir. (org.) *The Politics and the Poetics of Translation in Turkey, 1923-1960*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 2008. p. 215.

aceitos e divulgados pelo rádio, sem mais vagar, como sendo de autoria de Conan Doyle. Misturados aleatoriamente aos legítimos contos de Doyle, aqui esses pastiches foram organizados sob o título de *Aventuras de Sherlock Holmes*.¹⁷⁴ Embora não saibamos se se tratava de um livro de contos organizados ou de fascículos independentes, as *Aventuras...* foram a inspiração para Heloisa Lentz de Almeida criar adaptações para o *Teatro Sherlock*, um dos primeiros (se não efetivamente o primeiro) programas de radioteatro policial no país.

Uma versão radiofônica destes pastiches, intitulada *O assassinato do Hotel Paris* chegou até nós por meio dos arquivos da ditadura do Estado Novo. Ela narra o assassinato de um lorde inglês, Frederico Woodville, ocorrido no Hotel Paris, em Monte Carlo. Originalmente, o conto que inspirou a adaptação de Heloisa Lentz foi escrito em alemão e editado pela Verlagshaus entre 1908 e 1909. A tradução ou versão em espanhol foram intituladas “La trampa del viejo edificio” e “El crimen del Hotel Paris”, por editoras diferentes em Madri e Barcelona, como parte de séries de contos atribuídos a Conan Doyle.¹⁷⁵ Uma destas versões em castelhano deve ter sido traduzida para o português e passou a integrar as *Aventuras de Sherlock Holmes*. Na adaptação, o primeiro ruído emitido pelo alto-falante do rádio era o “som da campainha do telefone”. Logo em seguida, o gerente do hotel responde ao aparelhinho:

Alô Pronto! Hotel Paris!... (voz alterada) Como?! que diz?! Que suba imediatamente ao gabinete de trabalho de Lord Frederico Woodville?... Hein?! Encontrarei o Lord junto à secretária, assassinado? (pausa) (com raiva) Proíbo-lhe semelhantes gracejos! [...] (pausa). O quê?! Não é um gracejo? Acaba de ser morto com uma punhalada no coração?! Alô!... Alô!... (Desanimado) Desligaram!...¹⁷⁶

Não é preciso desafiar o leitor em relação à trama desencadeada por esta *catástrofe*¹⁷⁷ – o fato consumado, primevo e imprescindível, típico da ficção policial. É evidente que *alguém* fez *algo* para que a catástrofe tenha ocorrido. No exemplo acima, esse *alguém* provavelmente foi a pessoa que telefonou ao gerente do hotel, e o *algo* foi um assassinato. Contudo, “por trás dessas evidências, suspeitamos de outras ocorrências

¹⁷⁴ Cf. manuscritos de Heloisa Lentz de Almeida submetidos ao Departamento de Imprensa e Propaganda no ano de 1938. Com exceção de um manuscrito, os demais foram considerados pela emissora como “drama policial inspirado nas ‘Aventuras de Sherlock Holmes’”.

¹⁷⁵ Cf. pesquisa realizada por e-mail com a Biblioteca Nacional da Espanha e colecionadores.

¹⁷⁶ Manuscrito de *O assassinato do Hotel Paris*. Drama em 1 ato e 3 quadros, extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes* e adaptado ao radioteatro por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 19 out. 1938.

¹⁷⁷ O termo adequado para o texto talvez fosse “desgraça”, mas utilizamos a ideia que Bertolt Brecht desenvolve em “On the Popularity of the Crime Novel”. Ver nota seguinte.

sobre as quais nada nos é dito”. No caso da ficção policial, “nada nos é dito” *propositalmente*, para que nossa mente entre em estado de permanente vigilância.

“o esclarecimento somente nos chega [...] após a catástrofe. O assassinato ocorreu. O que estava em fermentação até então? Que tipo de situação ocorreu? Bem, talvez podemos deduzir.”¹⁷⁸

E, assim, somos conduzidos, por uma força indescritível que mescla curiosidade e desafio, para descobrir, *antes* de o narrador revelar a solução do enigma, quem é esse alguém, por que ele fez o que fez e como realizou a empreitada; em outras palavras, desvelar o autor do crime, o seu motivo e o seu método. Para o indivíduo que vive em pleno século XXI, não é preciso dizer que Sherlock Holmes, por meio da dedução, descobriu quem era o criminoso no final da história, restaurando o estado de coisas ordenado que reinava no mundo ficcional antes da catástrofe. E que ele realizou suas descobertas sem permitir que o leitor ou ouvinte fossem capazes de fazê-lo antes dele.

Contudo, nesta peça radiofônica, Holmes soa excessivamente brutal para obter informações de uma criada que, apesar de cúmplice, jamais imaginava que um assassinato seria cometido pelo dinheiro que ela receberia em troca de sua colaboração:

“Holmes	E, agora, minha querida filha, diga-me quem é que está no seu quarto.
Maria	(Ofendida) No meu quarto?!
Holmes	Se apenas se tratasse disso... mas, sabe quem é esse homem?
Maria	Quem ele é?
Holmes	Sim, o empregado da companhia telefônica.
Maria	Qual empregado?
Holmes	O que levantou o teto da câmara telefônica e entrou no quarto de vestir de miss Elliot.
Maria	(Trêmula) Não sei... Juro-lhe...
Holmes	(Imperioso) Sabe tudo! Se continua a mentir, mando-a algemar e levar imediatamente para a prisão. Portanto, confesse e depressa! O que lhe declarou o assassino de Lord Woodville? Por que queria ele matar o lord?
Maria	(COMEÇA A SOLUÇAR)
Holmes	(COM RAIVA) Confesse, desgraçada! É o único meio que tem de diminuir o seu crime.
Maria	Não! Eu confesso. Eu confesso tudo! Miss Elliot empregou-me como correspondente entre ela e o irmão. Entreguei-lhe cartas e quantias em dinheiro. O rapaz agradou-me e aceitei a sua corte. Mais tarde ele... confessou-me a sua intenção de levar-me com ele para a América. Faltava-lhe o dinheiro, e eu, que estava loucamente apaixonada por ele, prestei-me a ajudá-lo... a arranjar a passagem.
Holmes	Que nome lhe deu esse rapaz?

¹⁷⁸ BRECHT, Bertolt. “On the Popularity of the Crime Novel”. *The Irish Review* 31 (2004). p. 94.

Maria (HESITANTE) O de Emilio Berlioz... mas juro-lhe, eu não sabia que o seu intuito era matar o Lord".¹⁷⁹

A quem está acostumado aos rigores da ficção policial clássica e às características usuais do detetive inglês, esta sua atitude áspera sobressai e incomoda: o Holmes de Conan Doyle jamais chamaria de desgraçada uma mulher que soluçava... Mas, para o ouvinte brasileiro em 1938, menos afeito ao personagem criado por Doyle, talvez a agressividade do detetive tenha soado menos evidente e desconcertante.

O que pode ter ocorrido para que Heloisa Lentz decidisse colocar Holmes nesta posição delicada? A agressividade do detetive pode ter sido um deslize da adaptadora, ela própria um tanto despreocupada ou desacostumada às convenções que o século XX ajudou a consolidar em relação à personalidade de Holmes. Pode, também, ter sido uma maneira de colocar um fim apressado ao inquérito do detetive, para encerrar a peça ao final dos 20 minutos de irradiação. Contudo, como o original que serve de inspiração à adaptação é um pastiche, talvez uma suposta adulteração das características do personagem estivesse no próprio conto original em alemão ou mesmo na sua tradução (ou versão) para as línguas espanhola e portuguesa. Não nos interessa confirmar as hipóteses levantadas acima, ao menos por ora. Neste momento, é preciso notar que, para que a adaptadora e o ouvinte brasileiro em 1938 se sentissem incomodados com a hostilidade de Holmes contra Maria, era preciso existir uma referência prévia modelar, que podemos chamar de *formular*, mais ou menos estabelecida, reconhecida e aceita pela maior parte das pessoas. O tema, eminentemente teórico, tem origem nos debates da crítica literária, e exige um breve comentário preliminar.

A familiaridade e a expectativa compartilhada pelos leitores, ouvintes ou expectadores da ficção policial derivam, evidentemente, de elementos repetitivos e regulares contidos em toda e qualquer narrativa (concebida e aceita como) policial. Tais elementos podem emergir sob a forma de clichês, estereótipos, ou de símbolos, mitos e valores coletivamente aceitos, que devem estar organizados sob o sistema *formular* da ficção policial (trata-se de sua "alma": o crime, a investigação e o desenlace

¹⁷⁹ Manuscrito de *O assassinato do Hotel Paris*. Drama em 1 ato e 3 quadros, extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes* e adaptado ao radioteatro por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 19 out. 1938.

surpreendente).¹⁸⁰ Por mais que o conceito de fórmula tenha recebido críticas¹⁸¹, ele nos ajuda a entender por que algumas variações narrativas são bem-vindas (pois conferem nova vitalidade às convenções), mas outras não (porque extrapolam os limites formulares e inibem o seu reconhecimento pelo leitor, ouvinte ou espectador).¹⁸²

Esses atributos peculiares da narrativa formular ajudaram a popularizar o gênero policial (e também o *western*, as histórias de espões, entre outros) e a transformá-lo em uma experiência leitora, visual e auditiva quase obrigatória para quem viveu em cidades relativamente grandes na primeira metade do século XX. Atualmente, talvez não seja exagero admitir que eles também garantiram que a fórmula do gênero policial, suas releituras e reinvenções, sejam de reconhecimento quase universal àqueles com acesso aos meios de comunicação de massa.

Daí decorre a ideia de que a eficácia, a longevidade e a resiliência do gênero policial residem, em parte, no reconhecimento quase imediato dos seus elementos formulares e no compartilhamento tácito de expectativas entre os seus consumidores, fossem eles leitores de livros e revistas, ouvintes de rádio ou expectadores da tela do cinema. Ligada a essa ideia está uma das hipóteses deste trabalho. No Brasil, a irradiação de peças radiofônicas do gênero policial contribuiu de maneira decisiva para este processo de reconhecimento e compartilhamento dos consumidores e, portanto, para a fixação do sistema formular do gênero policial, concorrendo inclusive para criar uma literatura policial de tipo formular no país.

Assim, apesar de contar com algumas variações de eficácia duvidosa, em *O assassinato do Hotel Paris*, Heloisa Lentz adaptou o conto-pastiche segundo as normas que serão reconhecidas pela crítica como diretrizes típicas a serem seguidas por autores que produzem ficção policial. Neste “drama em 1 ato e 3 quadros”, a adaptadora cuidou para que, no primeiro quadro, fossem descritos os pormenores da cena do crime e a apresentação dos principais suspeitos; no segundo quadro, Nancy Elliot, amante do lorde assassinado e a principal suspeita da polícia, convoca Sherlock Holmes e Harry Taxon

¹⁸⁰ CAWELTI, John. G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press: 1976. e Id. “The Concept of Formula in the Study of Popular Literature”. In: *Journal of Popular Culture*, vol. 3, n. 3, jul./set. 1969. p. 381-390. Disponível em http://onlinelibrary-wiley-com.ez67.periodicos.capes.gov.br/doi/10.1111/j.0022-3840.1969.0303_381.x/epdf. Acesso em 11 jul. 2016.

¹⁸¹ Ver, por exemplo, FELDMAN, David N. “Formalism and Popular Culture”. In: *Journal of Popular Culture*, vol. 9, n. 2, 1975. p. 384-402. Disponível em http://onlinelibrary-wiley-com.ez67.periodicos.capes.gov.br/doi/10.1111/j.0022-3840.1975.0902_384.x/epdf. Acesso em 11 jul. 2016.

¹⁸² CAWELTI, John G. *Op. cit.* (1976). p. 10-13.

para solucionar o crime; e, no terceiro quadro, Holmes e Taxon, de posse de inúmeras pistas e já contando com um número reduzido de suspeitos, perseguem o assassino e prendem a sua cúmplice, a pobre Maria Dillon, cruelmente interrogada por Holmes após ter sido enganada pelo criminoso, Emilio Berlioz.

3.1. *Heloisa Lentz de Almeida e as histórias do Dr. Watson*

As adaptações de Heloisa Lentz são notáveis. Em geral, como em quase todas as peças radiofônicas, a página de abertura conta com a apresentação dos personagens e de suas características, para melhor organizar o elenco e facilitar o trabalho do diretor artístico. Nestas apresentações que antecedem os diálogos da peça, Sherlock Holmes é caracterizado ora como “famoso detetive”, “detetive particular”, ora como o “célebre detetive amador”. Dr. Watson e Harry Taxon sempre aparecem seguidos do nome de Holmes. O primeiro é descrito como “médico, seu amigo” ou “seu amigo e auxiliar” e Harry Taxon como “seu discípulo e auxiliar”. Se os protagonistas, ao lado de personagens menores (“um contínuo”, “uma aia” ou “um empregado”), dispensam maiores apresentações, os demais personagens, que funcionam na trama como potenciais suspeitos, são cuidadosamente descritos pela adaptadora. Às vezes, a descrição parece útil aos diretores artísticos da peça (“Milionário. Meia idade” ou “velha governante”); outras, contudo, nem tanto (“Estatura média, um tanto delgada, olhos e cabelos escuros sobressaindo na tez alva e transparente” ou “Rosto largo e feições grosseiras. Austero quanto apurado no seu trajar”). Mas o apelo da adaptadora ao elemento visual não termina aí.

Em geral, as peças de radioteatro policial analisadas para esta pesquisa, incluindo as de Heloisa Lentz, estão estruturadas em três quadros. Esta estrutura sofreu algumas variações, mas parece ter sido o formato mais adequado encontrado pelos autores não apenas para apresentar ao ouvinte a fórmula típica da ficção policial, mas também para garantir ritmo, intervalos para o *réclame* e duração adequada que contemplasse os cerca de 20 minutos de programa irradiado. No caso específico das adaptações de Heloisa Lentz, contudo, cada quadro é precedido da descrição de um “Cenário”.

A existência destes preâmbulos é curiosa. É claro que, diferentemente das peças criadas especialmente para o rádio, nas adaptações de Heloisa o Dr. Watson oferecia um cenário prévio do qual ela, aparentemente, não desejava abrir mão. Em *O assassinato de Maria Gibson*, ela descreve:

“Uma fria manhã de outubro. Sopra o vento. Holmes, no salão de jantar de sua residência em Baker Street, toma o seu café, muito bem-humorado, quando o doutor Watson senta-se defronte dele”.

Em seguida, entrava o ator:

“Watson Tem em mãos um novo problema, Holmes?”¹⁸³

Será que o contrarregista pousou a xícara sobre um pires diante do microfone e irradiou o som do vento enquanto uma pessoa sentava-se na cadeira (ou poltrona?) antes da fala de Watson? Não há indícios de que a descrição dos cenários fosse lida aos ouvintes; como veremos, ela parece funcionar mais como orientação aos atores e ao estúdio, responsável pela criação da atmosfera sonora que envolvia os personagens. Por isso, na maior parte das vezes, não havia indicações precisas da adaptadora aos atores ou para indicar ao estúdio os ruídos que deveriam fazer parte da peça. Sabemos, contudo, que nas descrições dos Cenários de suas peças, Heloisa Lentz emprestou do Dr. Watson muitas das frases que ele criou para narrar suas aventuras com Holmes, ao mesmo tempo que sinalizava ao contrarregista o que ele deveria fazer.

Em *O capitão negro*, Heloisa Lentz aproveitou uma passagem especialmente sonora de Watson para recriar a cena em que Holmes e o inspetor Stanley Hopkins¹⁸⁴, da Scotland Yard, armam tocaia próximos do local do crime, na expectativa de que o malfeitor voltasse para encontrar algo que havia acidentalmente deixado cair durante sua fuga. No original, o Dr. Watson escreveu:

“Em absoluto silêncio, agachamo-nos entre os arbustos, esperando pelo que pudesse vir. De início os passos de alguns aldeões atrasados, ou o som de vozes na aldeia, suavizaram nossa vigília, mas, uma a uma, essas interrupções foram desaparecendo e uma quietude absoluta caiu sobre nós, exceto pelo carrilhão da igreja distante, que nos informava do avanço da noite, e pelo sussurro de uma chuva fina que caía sobre a folhagem que nos abrigava”.¹⁸⁵

E Heloisa, sabedora da efemeridade do rádio e da rapidez com que era preciso produzir programas, abreviou a descrição do Cenário e a orientação para o estúdio:

“Sherlock Holmes e o inspetor Stanley Hopkins [...] dirigiram-se às 11 horas da noite para o camarim de Pedro Carey e ficaram escondidos atrás dos arbustos do

¹⁸³ Manuscrito de *O misterioso assassinato de Maria Gibson*. Drama em 1 ato e 2 quadros, extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes* de Conan Doyle e adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 4 out. 1938.

¹⁸⁴ O Dr. Watson, narrador de “Black Peter”, não aparece na adaptação de Heloisa Lentz de Almeida.

¹⁸⁵ DOYLE, Conan. “Black Peter”. In: *A volta de Sherlock Holmes*. Contos. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 219.

jardim, aguardando a chegada do desconhecido. O silêncio é profundo, quebrado apenas pelo pio das aves noturnas etc. etc.”.¹⁸⁶

O “etc.” era recorrente nas orientações que a adaptadora fornecia ao estúdio. Em outras peças, como em *A noiva desaparecida*, ela foi um pouco mais específica: “Rumores de floresta: pios de aves noturnas, silvos de cobras, murmúrios de águas correntes etc.”¹⁸⁷ Vemos, inclusive, que o “etc.” nos indica que o estúdio era experto na sua especialidade e que não havia necessidade de maiores explicações sobre quais eram os sons da noite que deveriam ser inseridos na peça.

Da mesma maneira, em *O segredo de Isadora Klein*, Heloisa Lentz armou o cenário da sala de estar de Baker Street (o que ela chama de “escritório” de Sherlock Holmes) para uma animada conversa entre Watson e Holmes, quando,

“De repente, a porta é violentamente aberta e um preto enorme, retinto, entra por ali adentro. Teria um aspecto cômico se a sua fisionomia não fosse feroz”.¹⁸⁸

Neste caso, a diferença de ênfase no texto de Heloisa e da narrativa de Watson chama a atenção. O fiel escudeiro de Holmes assim descreveu a cena:

“A porta se abriu e um negro enorme irrompeu na sala. Teria sido uma figura cômica se não fosse tão assustador, pois vestia um terno xadrez cinzento chamativo com uma esvoaçante gravata salmão.”¹⁸⁹

Por razões que não podemos precisar, Heloisa enfatizou a cor da pele, mas excluiu o estímulo visual que explicava o “aspecto cômico” do indivíduo que entrava na casa de Holmes e Watson, deixando os atores e o estúdio em dúvida. É provável que ela tenha notado que a chave que tornava a frase de Watson inteligível não seria expressa adequadamente por meio de ruídos, e ainda que o detetive e seu amigo dissessem uma ou duas frases para explicar a cena que viam, elas correriam sério risco de saírem bastante inverossímeis.

¹⁸⁶ Manuscrito de *O capitão negro*. Drama em 1 ato e 3 quadros, extraído das *Aventuras policiais de Sherlock Holmes* de Conan Doyle, adaptação radiofônica de Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 28 jun. 1938.

¹⁸⁷ Manuscrito de *A noiva desaparecida*. Drama policial inspirado nas *Aventuras de Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, e adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 8 jul. 1938.

¹⁸⁸ Manuscrito de *O segredo de Isadora Klein*. Drama policial em dois atos extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes* de Conan Doyle adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 1 nov. 1938.

¹⁸⁹ DOYLE, Conan. “As três empenas”. In: *Histórias de Sherlock Holmes*. Contos. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 107.

Em todo o caso, em muitas descrições de Cenário, Heloisa Lentz não abriu mão do elemento visual, insistindo, por exemplo, em sugestões de imagens como as de um “templo feericamente iluminado”¹⁹⁰, de uma “lareira acesa”, de Holmes “com o cachimbo na boca”¹⁹¹, “envolto nas nuvens de fumo do seu cachimbo”¹⁹² ou de alguém “com a fisionomia transtornada”.¹⁹³ No Cenário, estas descrições de imagens são elegantemente precedidas de uma frase muito usada em radioteatro, emprestada do jargão teatral: “Ao erguer-se o pano” ou “Ao abrir-se a cortina”. Em *O jaguar negro*, por exemplo, ela escreveu:

“Ao erguer-se o pano, vê-se a chegada de um trem a uma pequena estação deserta, situada numa região de pastagens, que tapetam de verde os morros e descem pelos vales, no fundo dos quais serpeia um rio tortuoso. Um rapaz alto e robusto, elegantemente trajado, salta do trem, trazendo na mão uma pequena valise. Ouve-se o resfolegar da locomotiva, duas ou três buzinas de automóveis, ligeiro movimento na estação.”¹⁹⁴

Por mais evidente que seja a orientação ao estúdio no final da descrição do Cenário, é preciso lembrar o vínculo de Heloisa à literatura e ao palco¹⁹⁵ e que as suas adaptações foram também as primeiras experiências no rádio brasileiro de peças de radioteatro policial em um formato mais longo do que os esquetes. Contudo, acreditamos que o apelo visual dos Cenários não foi resultado da inexperiência da adaptadora ou da sua falta de intimidade com o novo meio de comunicação.

Há um forte contraste entre os Cenários e os diálogos dos atores e as instruções que Heloisa fornece ao estúdio ao longo das adaptações. Ela se mostrou extremamente hábil em utilizar os sons e as vozes que tinha à mão, radiofonizando com maestria as narrações de Watson, invertendo sequências, selecionando adequadamente os cortes a serem feitos e, quando conveniente, mantendo literais diversos trechos, sobretudo os diálogos. Devemos admitir, então, que as descrições de Cenários serviam para que atores

¹⁹⁰ Manuscrito de *A noiva desaparecida*...

¹⁹¹ Manuscrito de *O diadema de esmeraldas*. Drama policial em 1 ato e 3 quadros extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, adaptação radiofônica, de Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 14 jul. 1938.

¹⁹² Manuscrito de *Os mistérios do Tâmesa*. Drama policial em 1 ato e 3 quadros, extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, adaptação radiofônica de Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 31 ago. 1938.

¹⁹³ Manuscrito de *O diadema de esmeraldas*...

¹⁹⁴ Manuscrito de *O jaguar negro*. Drama radiofônico extraído de um enredo de Conan Doyle, por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 8 set. 1938.

¹⁹⁵ Cf. “Allô!...” *O Globo*. Rio de Janeiro, 4 jul. 1930. p. 8; “Legenda”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 18 set. 1930. p. 8 ou “O Globo no T.S.F.”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 8 jun. 1938. p. 4.

e estúdio mergulhassem na peça e criassem um ambiente sonoro que convencesse o ouvinte.

Assim, Holmes e Watson estariam conversando no salão de jantar no frio outonal (um esfregar de mãos ou um “brrr...” poderia ficar a cargo dos atores?); Holmes e Hopkins estariam desconfortáveis e entediados na madrugada e sob fina garoa aguardando a chegada do criminoso (um suspiro e um bocejo caberiam aqui?); o “negro retinto” seria simultaneamente cômico e assustador (com uma voz grossa que, eventualmente, desafina?); e o som dos passos do rapaz elegante, alto e robusto não titubeiam ao descer do trem (e sua voz seria firme e impositiva ao *chauffeur* que o leva a seu destino, na cena subsequente...). A análise das adaptações de Heloisa demonstra que ela valorizou as sugestões de imagens em parte porque acreditava que muitas delas poderiam ser exprimidas por meio da voz e de ruídos, e, em uma relação de cumplicidade, apostou na competência do estúdio e dos atores para sugeri-las à imaginação do ouvinte exclusivamente por meio dos sons.

É claro que, ao longo dos dois anos em que o *Teatro Sherlock* esteve no ar no Programa Casé, pela Mayrink Veiga, as adaptações de Heloisa foram mais ou menos bem-sucedidas. Em alguns de seus originais, por exemplo, vemos muitas rasuras, confusões em relação aos objetos que estão em cena, troca de nomes de personagens e de suas falas, pressa nas transições entre cenas, além de alguns desenlaces desconexos.

Na peça intitulada *O jaguar negro*, única adaptação de Heloisa em que o protagonista não é Sherlock Holmes, ela cometeu um deslize que deve ter desconcertado os artistas e os ouvintes. Nela, um aristocrata de meia idade, Everardo King, é apresentado como um homem com a “mania de aclimatar animais exóticos”, após ter vivido uma “vida de aventuras no Brasil”.¹⁹⁶ Sua esposa Grace era brasileira, pálida e arredia. A peça começa com a vinda do jovem aristocrata Marshall King à propriedade de Everardo que, logo de início, se entusiasma ao mostrar seus animais ao primo recém-chegado, em especial o “gato brasileiro”, “joia” de sua coleção.¹⁹⁷ O belo animal causa espanto e admiração de Marshall, mas o real objetivo de sua visita nada tinha a ver com animais exóticos. Ele estava arruinado, e desejava obter um empréstimo de Everardo.

Em uma das noites de sua visita, contudo, o ouvinte é surpreendido por um ato até então inexplicável de Everardo. Ele lança Marshall na jaula do “gato brasileiro” para ser devorado. Por acidente, quem acaba virando jantar da onça-preta é o próprio Everardo,

¹⁹⁶ Manuscrito de *O jaguar negro*...

¹⁹⁷ Id. *ib.*

já que o jovem Marshall consegue se salvar, mas não sem antes monologar por cerca de dez minutos (!), descrevendo em detalhes seus movimentos e estratégias para conseguir escapar das garras do felino. O primeiro excerto narra Marshall tentando impedir que Everardo movesse a grade que o colocou frente a frente com o gato negro:

“Marshall Oh! Oh, Deus! Os varões de ferro vão-se movendo lentamente! – dá um grito de terror – Atiro-me à grade para impedir que se abra mais! Deus! Fico louco de terror! Força!!!... Força para manter esta grade imóvel!... Ah... Não posso mais...”

Ou, mais adiante, quando ele já estava algum tempo preso na jaula com o felino:

“Marshall Arfando de horror – ai!... A grade... vai subindo! O jaguar ali está... imóvel!... Seus olhos amarelos não se despegam... de mim... (ouve-se o ruído da lanterna que cai) Lá se foi a lanterna ao chão!... Vou apanhá-la!... Não sei... É uma tolice mas... tenho a impressão de que essa luzinha vermelha ajuda-me nalguma coisa... Um ronco ameaçador do jaguar – ui! O tremor sacode-me o corpo!... seus olhos de fogo acendem-se... apagam-se... reduzem-se a pontinhos mínimos... faíscas elétricas na escuridão.”¹⁹⁸

Para fins de análise, iremos admitir que o longo solilóquio de Marshall teve atuação exímia do ator e do estúdio, que produziu os ruídos artesanalmente, e que a sincronização foi feita com perfeição.¹⁹⁹ Neste caso, o protagonista, o gato negro e a jaula em que ele vive, a parca iluminação e, na sequência, a chuva que vai cair e impedir que as pessoas da casa ouçam gritos de socorro, são definidos auditivamente, como queria Pedro Bloch.²⁰⁰ Eles *não existem* sem as falas de Marhsall e os barulhos produzidos pelo estúdio. Então, o ouvinte imediatamente associa os “olhos de fogo” à escuridão, o arfar do protagonista com a sua fadiga física, ou o ronco do animal com algum movimento ameaçador. Em alguns momentos, Marshall deve ter elevado a voz e se distanciado do microfone, mas na maior parte do monólogo, ele deve ter sussurrado ao aparelho (e aos ouvidos de quem estava do lado de lá do aparelhinho falante), estabelecendo com o ouvinte alguma relação de proximidade. Os ruídos devem ter sido ecoados a uma certa distância do microfone, de maneira que o ouvinte se sentisse mais próximo do homem do que a fera. Tudo isso pode ter tornado o desenrolar da peça reconhecível e compreensível ao ouvinte. Falta-lhe, contudo, verossimilhança no palco acústico.

¹⁹⁸ Id. *ib.*

¹⁹⁹ BLOCH, Pedro. “Os recursos de sincronização do radioteatro”. *Cine-Rádio Jornal*. n. 103, 27 jun. 1940. p. 11.

²⁰⁰ Id. “O galo e o corvo.” *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 33, 23 jan. 1941. p. 11.

O longo solilóquio de Marshall é de eficácia duvidosa porque o enredo pouco evolui temporalmente, fazendo com que o palco acústico da peça se mantenha o mesmo até a chegada das pessoas que o salvam e recolhem o corpo de seu primo.²⁰¹ Este palco é preenchido pelas linhas ditas pelo protagonista, que basicamente explicam ao ouvinte em que posições o homem se encontra em relação à fera e às grades da jaula. Como os sons ecoados pelo alto-falante em mono acontecem *em sequência*, e não simultaneamente em diferentes espaços, a impressão que o ouvinte deve ter tido é de que a trama não saiu do lugar, porque os deslocamentos de Marshall (e os da fera) são descritos pelas falas e pelos ruídos, mas não podem ser *sentidos* pelo ouvinte. O efeito mágico dos sons se dilui, a peça não respira (embora Marshall esteja arfando), fica sem ritmo, e se esvai em um emaranhado de sons e ruídos que vão perdendo o sentido ao longo do tempo transcorrido da irradiação. Curiosamente, é apenas com o deslocamento espacial de Marshall e do corpo de Everardo que a peça volta a respirar novamente, ou seja, é apenas neste momento que o ouvinte sente mais uma vez que o tempo voltou a transcorrer.

Se o monólogo de Marshall é problemático, vejamos como o conto e a adaptação encaminham, de maneiras diferentes, o desenlace.

Tanto no conto quanto na adaptação, a atitude de Everardo é esclarecida no final, bem como o alheamento de Grace, sua esposa. Após o acidente com Marshall, ficamos sabendo que ele convalesceu por meses. Uma de suas vagas lembranças é a entrada de Grace em seu quarto, perguntando se ele estava consciente. No conto, após Marshall aquiescer com a cabeça, Grace explica:

“– Bem, queria dizer-lhe apenas que o senhor deve culpar-se a si mesmo. Não fiz de tudo quanto pude em seu favor? Tentei desde o começo afastá-lo desta casa. Tentei, por todos os meios, menos o de atraí-lo a esta casa. Sabia que ele não o deixaria sair dela com vida. Ninguém conhecia aquele homem como eu, que tanto sofrera com ele. Não me atrevi a dizer-lhe tudo isto. Ele me teria matado. Mas fiz o que pude pelo senhor. Afinal de contas, o senhor foi para mim o melhor amigo que jamais tive. Devolveu-me a liberdade, quando eu acreditava que somente a morte seria capaz de trazer-ma. Lamento que esteja ferido, mas não mereço censura por isto. Disse-lhe que o senhor era um tolo – e com efeito o foi. Aquela mulher estranha e amargurada deslizou para fora do quarto e estava escrito que nunca mais haveria de vê-la. Regressou para sua terra natal com o que lhe restou da fortuna do marido e, segundo vim a saber depois entrou para um convento em Pernambuco.”²⁰²

²⁰¹ Ver anexo I.

²⁰² DOYLE, Conan. “O gato brasileiro”. In: id. *Contos de terror e de mistério*. São Paulo: Melhoramentos, s/d. p. 119 e id. “The Brazilian Cat”. Disponível em https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php/The_Story_of_the_Brazilian_Cat. Acesso em 2 mai. 2019.

Marshall regressa a Londres, onde recebe de Summers, seu advogado, a notícia de que ele herdara o título e a fortuna de Lorde Southerton, “um dos mais ricos pares da Inglaterra”.²⁰³ Bem-humorado e completamente restabelecido, Marshall compreende que se o gato brasileiro lhe tivesse tirado a vida, Everardo herdaria toda a fortuna de Southerton. Então, ele pede a Summers seu talão de cheques, pois deseja o quanto antes começar a “pôr as coisas em ordem”. Esta frase põe fim ao conto.

Até a convalescença de Marshall, a adaptação segue no mesmo passo do conto. No entanto, na peça de Heloisa, enquanto Marshall conversa com Summers, ocorre a chegada despropositada de Grace:

“Grace	Dão-me licença por um momento?
Summers	Pois não, minha senhora. [...] Com licença.
Marshall	Grace... Permite-me acompanhá-la ao Brasil, à sua pátria tão querida?
Grace	Acompanhar-te, Marshall?! Para quê? Estarei em breve num convento e encobrir-me-á o manto da paz que eu tanto desejo...
Marshall	Não, Grace... Não vá para um convento... Venha para mim, para o meu amor... Quer, Grace?
Grace	Mas você é hoje Lord Southerland...
Marshall	E você será amanhã Lady Southerland... e partiremos para o Brasil... Aquela natureza e aquele sol conseguirão apagar-nos da lembrança a sombra escura do jaguar negro...” ²⁰⁴

Ao longo da peça, como do conto, não houve uma única insinuação de que a relação entre Marshall e Grace pudesse ser encaminhada nesse sentido. Por isso, o desfecho da peça causa estranheza, como se se tratasse de um final postiço, emprestado de alguma outra história em que uma Grace e um Marshall foram apartados por razões malignas, e que, finalmente, puderam encontrar-se e viver uma história de amor.

Um desenlace tão disparatado não pode simplesmente ser associado à inabilidade da adaptadora, especialmente quando temos em perspectiva o conjunto notável de sua obra. Será que Heloisa alterou o desfecho da história a pedido de alguém dentro da Mayrink Veiga? Será que havia um clamor dos ouvintes por finais felizes que envolvessem casais? Não podemos responder a estas questões. Mas, como veremos no capítulo seguinte, uma das primeiras considerações de quem avalia a produção ficcional de gênero policial no Brasil na primeira metade do século XX é a tendência a transformar a trama da investigação em romance sentimental. Entretanto, esta não foi a tônica das primeiras peças de radioteatro policial analisadas. Acreditamos inclusive que o rádio

²⁰³ Manuscrito de *O jaguar negro...*

²⁰⁴ Id. *ib.*

contribuiu para que autores de ficção policial conseguissem livrar-se da armadilha e eliminar excessos e arroubos típicos do gênero. Mas o resquício de sentimentalismo encontrado nesta adaptação indica que, mesmo no rádio, o apelo da ficção policial ao lirismo pode ter sido uma estratégia para familiarizar os ouvintes ao novo gênero radiofônico.

Contudo, uma das adaptações de Heloisa Lentz que mais deixou problemas a serem resolvidos ao estúdio e aos atores foi a adaptação de “O rosto lívido”. O conto, escrito por Sherlock Holmes (e não por Watson), foi originalmente publicado em 1926, e resultou na peça adaptada *O terrível segredo*.²⁰⁵ Como nas demais adaptações, Heloisa suprimiu trechos para estruturá-la, radiofonizou narrativas, reproduziu diálogos e alterou a sequência de fatos narrada por Holmes.

A trama gira em torno do desaparecimento Godfrey Ensworth, jovem oficial do exército britânico. No conto original, James Dodd, que servira com Godfrey na África do Sul, procura Sherlock Holmes em Baker Street para descobrir o paradeiro do amigo desaparecido. Ele conta a Holmes, em um longo relato retrospectivo, que foi à casa da família do amigo em busca de informações, sem muito sucesso. Foi convidado para passar a noite ali, e, ao recolher-se aos seus aposentos, James Dodd viu o *rosto lívido* de Godfrey pela janela. O homem pálido fugiu pelo jardim e desapareceu, e Dodd ouviu uma porta se fechando. No dia seguinte, Dodd percorre o terreno da casa em busca do amigo, mas é repreendido pelo Coronel Ensworth, pai de Godfrey, que polidamente o expulsa da sua casa. A trama envolve também uma conversa misteriosa com o mordomo da casa, a aparição de um homem que parecia não ser um criado entrando e saindo de uma casinha no jardim, um pai especialmente ríspido, e explicações desconexas da família e da vizinhança sobre o paradeiro de Godfrey.

Ao final da narrativa retrospectiva de James Dodd, Holmes pergunta-lhe uma série de coisas e decide acompanhá-lo novamente à casa dos Ensworth. Ali, Holmes desvenda magistralmente o mistério do rosto lívido, que era, em realidade, um “terrível segredo” guardado a sete chaves, não apenas pelo Coronel, mas também por Godfrey.

²⁰⁵ DOYLE, Conan. “O rosto lívido”. In: *Histórias de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 50-80 e id. “The Blanched Soldier”. In: *The Complete Sherlock Holmes*. Disponível em <http://public-library.uk/dailyebook/Sherlock%20Holmes%20Complete.pdf>. p. 867-877. Acesso em 1 mai. 2019. E Manuscrito de *O terrível segredo*. Extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes*, teatralizado e adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. 1 ato, 2 quadros e 1 epílogo. Departamento de Imprensa e Propaganda, 22 nov. 1938.

Em sua adaptação, Heloisa suprimiu, em parte, a cena retrospectiva, de maneira que Holmes só entra em cena no segundo quadro. Como dissemos, esta estratégia relativamente usual nas peças radiofônicas policiais garantia aos autores apresentar o mistério no primeiro quadro, o desenrolar da investigação no segundo e, neste caso, o desenlace surpreendente no epílogo (e não no terceiro quadro). Assim, Heloisa abriu a peça com o diálogo entre Dodd e o Coronel Emsworth, o convite para que ele passasse a noite na residência e, por fim, a aparição de Godfrey diante da janela de James Dodd. Na sequência, diante do desaparecimento do amigo, Dodd fala consigo mesmo:

“James [...] Godfrey fugiu de mim! Tenho certeza absoluta! Mas, que fazer? Voltar para o meu quarto... Hei de descobrir o paradeiro do meu velho amigo. A porta que eu ouvi fechar-se parece ter sido de uma daquelas casas no fundo do jardim. (É manhã seguinte) (Rumores habituais da manhã, numa vasta propriedade no campo)... Teria sido esse o lugar de onde eu ouvi o som do fechar de uma porta? Deixe-me ver... Ahn!... A porta abriu-se... Vem saindo um homenzinho vivaz e barbudo!... Fechou de novo a porta à chave.”²⁰⁶

É evidente que a passagem do tempo e a mudança de espaço vividas pelo personagem foram desconsideradas pela adaptadora. Por mais eficiente que tenha sido a intervenção do estúdio em emitir “rumores habituais da manhã, numa vasta propriedade no campo”, o ouvinte ainda esperaria encontrar James Dodd em seu quarto, acordando indisposto após uma noite agitada e mal dormida.

Mas os problemas da adaptação não terminam aí. Após uma breve conversa com o “homenzinho vivaz e barbudo”, Dodd é colocado na difícil posição de iniciar outro longo monólogo, entrecortado por uma intervenção do estúdio:

“James (Só) Seguiu o seu caminho... Que estranho personagem!... Ah!... Vejo que ele me espia através dos arbustos... Não quero estragar meus próprios planos... Vou voltar para o meu quarto e esperar pelo anoitecer.

(Passaram-se algumas horas. É noite. James Dodd espia, através da janela, a sala espaçosa da vivenda do Coronel Emsworth. Iluminada por uma enorme lâmpada e pelo fogo que crepita na lareira. [...]).

James (Baixinho) Meu Deus! É Godfrey!... Não posso ver-lhe o rosto, mas reconheço o seu rosto...”²⁰⁷

²⁰⁶ Manuscrito de *O terrível segredo...* p. 6.

²⁰⁷ Id., p. 7.

O que Dodd teria feito entre a conversa com o barbudo de manhã e o início da noite, além de ter ficado em seu quarto? Pela leitura do original, sabemos que a Sra. Emsworth, mãe de Godfrey, interessada em ouvir as histórias do filho enquanto servia na África, queria manter Dodd por perto, e sugeriu que ele fizesse um passeio pelas redondezas. Com esse trunfo em mãos, ele percorreu a propriedade procurando não levantar suspeitas, em busca de Godfrey. Mas o ouvinte não sabe disso, e deve ter se sentido perdido diante da lacuna que precede um momento tão importante da peça como o encontro entre Dodd e Godfrey. Não nos fica claro, contudo, por que Heloisa, adaptadora experiente, ficou tão obstinada em manter a passagem do tempo e os deslocamentos espaciais que constavam da narrativa original de Sherlock Holmes. Por que ela não condensou todos os acontecimentos em um único dia, antes de encerrar o primeiro quadro da peça, como fez em outras adaptações?

O terrível segredo contém diversos problemas de transição semelhantes a esse, mas o maior deslize da peça foi cometido no segundo quadro, quando Dodd chega a Baker Street e pede a Holmes que o ajude a encontrar o amigo. Após uma troca de frases e uma breve introdução ao problema vivido por Dodd, Holmes oferece o mote para o cliente iniciar o relato. Heloisa encaminha o enredo da peça radiofônica seguindo a narrativa de Holmes no texto original, desconsiderado que, na peça, o relato *já havia sido feito* no primeiro quadro:

“Holmes Talvez o senhor me explique agora os motivos que o levaram a discutir com o coronel Ensworth.

(James Dodd relata ao célebre detetive tudo o que ouvimos nas cenas anteriores. E começa o interrogatório de Holmes.)

Holmes Quantos empregados havia na casa?”²⁰⁸

Diferentemente do que ocorreu nos exemplos anteriores, neste caso nem o estúdio nem os atores teriam condições de solucionar o problema da transição das cenas. Não é aceitável admitir que Heloisa, o diretor ou os atores tivessem aquiescido levar a peça ao ar com um erro tão grosseiro como este. É provável que a ordem da peça tenha sido modificada, e que o primeiro quadro tenha sido deslocado para o momento em que “Dodd relata ao célebre detetive” o que ocorreria. Isso resolveria o problema das cenas e tornaria

²⁰⁸ Id., p. 9.

a estrutura da peça mais semelhante ao ritmo da narrativa de Holmes que lhe serviu de inspiração.

As linhas acima, que evidenciam problemas relativamente graves a serem resolvidos nos ensaios de estúdio para irradiar *O terrível segredo* com sucesso não têm como objetivo criticar as decisões da adaptadora. Pelo contrário. Em geral, o plano que Heloisa tinha em mente antes de sentar em frente à máquina de escrever era cuidadoso. A leitura das suas adaptações demonstra que ela tinha controle total do texto original. Ela invertia ou reestruturava a sequência de apresentação dos episódios quando julgasse conveniente e incorporava detalhes esparsos e aparentemente irrelevantes da narrativa de Watson e de Holmes em diversos momentos da peça, provocando o ouvinte e amplificando a sua curiosidade e suspeitas; alterava o ritmo do conto original, garantindo que a peça irradiada (e o ouvinte) respirasse sossegadamente no seu início, se tornasse cada vez mais ofegante até hiperventilar na cena de maior ação, reduzindo o ritmo e produzindo imensa satisfação no ouvinte quando o desenlace era finalmente irradiado.

Parece-nos evidente que as decisões que Heloisa tomou na adaptação de *O terrível segredo* são sintomas da efemeridade das irradiações radiofônicas e da necessidade de alimentar o novo *media* semanalmente com novidades. Ela não teve tempo de refletir sobre as falas dos personagens e, por isso, rasurou algumas passagens; não pôde repensar na estrutura da peça nem reescrevê-la quando se deparou com o problema da ordem dos acontecimentos ouvidos “nas cenas anteriores”. Mais ainda: não teve tempo de perceber que se eliminasse a frase de Holmes solicitando a Dodd que lhe explicasse o que ocorrera (desapegando-se, assim, do conto original), o equívoco seria facilmente desfeito e o problema resolvido. Na realidade, a necessidade de agilidade e rapidez na nova mídia tornou imprescindível que a irradiação fosse uma realização coletiva. Além dos atores e do pessoal do estúdio, o autor ou adaptador também acabava, intencionalmente ou não, deixando inúmeros silêncios no texto, que iam sendo preenchidos, com maior ou menor talento, pelos artistas e contrarregras durante os poucos e breves ensaios e até mesmo durante a irradiação. Os equívocos de Heloisa Lentz nesta peça nos mostram que o texto entregue ao DIP era um “quase-rascunho”, uma obra em elaboração, e nos revelam os procedimentos de uma adaptadora notável que se ajustava como podia às exigências do rádio.

De forma muito interessante, Heloisa rearranjou duas narrativas de Watson em adaptações bem-sucedidas. Na primeira delas, intitulada *A noiva desaparecida*, ela refez a estrutura do conto e criou uma cena de ação e movimento e outra de grande poder

dramático. Na segunda peça, *O diadema de esmeraldas*, a irradiação exigia que a adaptadora realizasse algumas inversões em relação ao conto, sob o risco de diluir o efeito dramático do desenlace.

No conto *O nobre solteirão*, Sherlock Holmes recebe carta de um cliente nobre solicitando entrevista urgente às quatro da tarde, já que “Mr. Lestrade, da Scotland Yard, [...] não v[ia] nenhum empecilho à sua cooperação.”²⁰⁹ Entre a leitura da carta, às 15 horas, e a hora marcada, Holmes pede a Watson que leia tudo o que pode nas colunas sociais a respeito do lorde Robert Saint-Simon. Descobre, então, que ele acabara de casar-se com Hatty Doran, filha de um milionário norte-americano e que, logo após a cerimônia, ela desaparecera. A história envolve um quiproquó entre os empregados da casa de Robert com uma ex-amante do lorde, presa por ter sido acusada de ser a responsável pelo sumiço da moça. Ao chegar à Baker Street, Robert Saint-Simon externa toda a sua soberba aristocrática, mas é logo garbosamente desbancado por Holmes:

“‘Boa tarde, Lord St. Simon’, disse Holmes, levantando-se e fazendo uma reverência. ‘Por favor, sente-se na cadeira de vime. Este é meu amigo e colega Dr. Watson. Aproxime-se um pouco mais do fogo, e discutiremos nosso assunto.’
 ‘Um assunto extremamente penoso para mm, como o senhor pode facilmente imaginar, Mr. Holmes. Estou consternado. Compreendo que já lidou com vários casos delicados dessa espécie, senhor, embora presumo que dificilmente teriam vindo da mesma classe social.’
 ‘Não, estou descendo.’
 ‘Como disse?’
 ‘Meu último cliente num caso desse tipo era um rei.’
 ‘Ah, é mesmo? Não fazia ideia. E que rei?’
 ‘O rei da Escandinávia’.
 ‘Que coisa! A mulher dele tinha desaparecido?’
 ‘O senhor pode compreender’, disse Holmes suavemente, ‘que estendo aos assuntos de meu outro cliente o mesmo sigilo que lhe prometo manter no seu.’”²¹⁰

Após algumas páginas de interrogatório, é claro que Holmes identifica alguns pormenores que ajudam a esclarecer detalhes do ocorrido, mas eles servem apenas para confirmar a sua hipótese (embora o leitor apenas seja informado plenamente disso no final do conto). Mesmo assim, o detetive faz questão de perguntar a Robert qual era a sua própria ideia quanto ao desaparecimento de sua noiva. Esse diálogo precede a despedida do lorde aos dois amigos, uma despedida em que evidentemente o cliente não saiu muito satisfeito com serviço prestado. Robert assim responde à pergunta de Holmes:

²⁰⁹ DOYLE, Conan. “O nobre solteirão”. In: Id. *As aventuras de Sherlock Holmes*. Contos. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 384.

²¹⁰ Id. *ib.* p. 389.

“Bem, na verdade, vim aqui em busca de uma teoria, não para propor alguma. Narrei-lhe todos os fatos. Já que me pergunta, no entanto, posso lhe dizer que me passou pela cabeça como possível que o alvoroço feito em torno desse casamento, sua percepção de que ascendera socialmente de maneira tão imensa, causou algum pequeno distúrbio nervoso em minha mulher.”

“Em suma, que ela enlouqueceu de repente.”

“Bem, realmente, quando considero que deu as costas... não digo a mim, mas a tantas coisas a que muitos aspiram sem sucesso... parece-me difícil explicar isso de alguma outra maneira.”

“Bem, sem dúvida essa também é uma hipótese concebível”, disse Holmes sorrindo. “E agora, Lord St. Simon, creio que tenho quase todos os meus dados. [...] Então, não me parece que preciso detê-lo mais tempo. Entrarei em contato com o senhor.”

“Espero que tenha a boa sorte de resolver este problema.”

“Já o resolvi.”

“Hã? Que disse?”

“Disse que já o resolvi.”

“Nesse caso, onde está a minha mulher?”

“Esse é um detalhe que lhe fornecerei já, já”.

Lord St. Simon sacudiu a cabeça. “Temo que sejam necessárias cabeças mais sensatas que a sua ou a minha”, observou, e após curvar-se de uma maneira solene, antiquada, saiu.

“Lord St. Simon faz uma grande honra à minha cabeça pondo-a no mesmo nível que a dele”, disse Sherlock Holmes, rindo. “Acho que tomarei um uísque com soda e fumarei um charuto depois de todo esse interrogatório. Eu havia chegado à minha conclusão sobre o caso antes que nosso cliente entrasse nesta sala”.²¹¹

O enredo do conto é atabalhado pela chegada de Lestrade à Baker Street, apresentando hipóteses desconexas e pistas atravessadas, diante das quais Holmes se diverte. Irritado, Lestrade deixa a casa e Holmes sai para tomar um ar. É a deixa para que Watson fique “algum tempo com seus jornais” e narre, em dois parágrafos, a chegada de diversos pratos para uma refeição organizada por Holmes. O detetive, bem como seus convidados, chega em pouco tempo para a ceia. É evidente que Hatty Doran está entre eles e o mistério é, enfim, solucionado. Em parte, é Hatty quem fornece uma longa explicação a respeito de sua vida pregressa, enquanto que Holmes, além de defender a atitude da moça e pedir a Robert que a compreenda, esclarece como conseguiu descobrir o seu paradeiro em Londres.

A adaptação a este conto foi nomeada *O desaparecimento da noiva* por Heloisa Lentz. Ela não se incomodou em revelar ao ouvinte logo de início qual era o mistério a ser solucionado por Holmes. Nem considerou temerário expor, no início do primeiro quadro, a vida de Hatty Doran enquanto ela vivia na Califórnia, “educada em face da natureza”, “afeita a correr sozinha [pelo] acampamento de mineiros, a andar à solta por

²¹¹ Id. *ib.* p. 394-395.

montes e florestas,”²¹² desenvolvendo, assim, um “temperamento forte” e uma “índole indisciplinada.”²¹³ Essas características da moça são amplificadas por Heloisa, em especial na primeira cena da peça.

Assim, a adaptação tem início com um encontro secreto entre Hatty e Frank H. Moulton na mina de seu pai. Os jovens se amam, mas o pai de Hatty, após enriquecer, não consentiu mais que a filha se casasse com um pobretão. Assim, Moulton decidiu partir em busca de riquezas para regressar aos braços de Hatty merecedor do consentimento do pai da moça. Neste último encontro, contudo, Moulton pede algo mais à jovem herdeira de Aloyisius Doran:

“Frank	Eu sei que és forte e que o teu amor é forte como tu mesma... Agora, minha querida, quero propor-te uma coisa que porá à prova a tua dedicação por mim...
Hatty	Fala...
Frank	Eu falei com um padre... Pedi-lhe que nos casasse hoje mesmo...
Hatty	(assustada) Hoje?!
Frank	Sim!... Hoje!... Agora mesmo!... Nada, não te exigirei antes do meu regresso... Mas... partirei assim, mais tranquilo... sabendo que já és minha...
Hatty	Mas... Meu Deus!... É uma coisa tão inesperada!... Se eu já me preocupava com a ideia que tiveste de fazermos o nosso casamento ocultamente... Deixas-me pensar, primeiro, Frank... Meu pai... ficaria furioso!” ²¹⁴

Nesta cena da peça, Frank exerce uma pressão sobre Hatty que Watson ou Holmes jamais aceitariam. Talvez o ouvinte também sentisse o mesmo e, por desconhecer a narrativa de Watson sobre o caso do nobre solteirão, poderia imaginar que a *noiva* de Frank Moulton, sentindo-se pressionada, teria *desaparecido*. Mas não é isso o que ocorre. Hatty responde a Frank: “[...] Serei tua esposa ou ficarei solteira.”²¹⁵ A cerimônia se realiza, mas a adaptadora apenas sugere isso ao ouvinte, com a fala de Frank: “Vamos, Hatty, depressa. O padre está à nossa espera.” Em seguida, entra a orientação ao estúdio: “Frank e Hatty montam os seus cavalos e seguem a trote rápido.”²¹⁶

Esta primeira cena foi esplendidamente radiofonizada por Heloisa a partir de um relato de Hatty ao Lord Saint-Simon, trecho que Watson colocou no final do conto, durante a ceia organizada por Holmes. No conto, a explicação de Hatty é econômica,

²¹² Manuscrito de *A noiva desaparecida*... p. 5.

²¹³ Id. *ib.* p. 3.

²¹⁴ Id. *ib.* p. 4.

²¹⁵ Id. *ib.* p. 5.

²¹⁶ Id. *ib.* p. 6.

objetiva e fria, a ponto de podermos admitir que boa parte da primeira cena da peça foi muito mais um resultado da criação da adaptadora do que da narrativa de Watson.

“‘Então vou contar a nossa história agora mesmo’, disse a senhora [Hatty Doran, conforme narrado por Watson]. ‘Frank e eu nos conhecemos em 1881, no campo de McQuire, perto das Montanhas Rochosas. [...] um belo dia meu pai descobriu um veio rico e ganhou uma dinheirama, enquanto o pobre Frank aqui tinha uma concessão que acabou não dando coisa alguma. [...] assim, finalmente meu pai quis nos obrigar a romper o noivado e levou-me para Frisco [São Francisco]. [...] Frank disse que iria fazer sua fortuna e nunca voltaria antes de estar tão rico quanto meu pai. Prometi então que esperaria por ele por todo o sempre, e jurei que jamais me casaria com nenhum outro enquanto ele vivesse. ‘Nesse caso, por que não nos casamos imediatamente?’ disse ele [...]. [...] ele tinha combinado tudo tão bem, com um clérigo já à espera, que nos casamos ali mesmo; depois Frank partiu em busca de sua fortuna e eu voltei para o meu pai.’”²¹⁷

Após um oportuno intervalo, o tempo passa e a peça desloca o ouvinte para o acampamento MacGuire [*sic*], um forte próximo à mina de A. Doran. Ali, um destacamento está prestes a partir e, com ele, seguirá um homem, “cujo afastamento deve interessar [...] de perto” a Aloyisius Doran. Seu nome é Frank Moulton, marido secreto de Hatty Doran. Antes de partir, Frank despede-se de Hatty. Embora rápida, a cena tem forte efeito dramático, com juras de amor, soluços e muitas reticências, seguidos da separação dos amantes.

“Frank	(à meia-voz) Hatty!
Hatty	(um tanto assustada) Pronto, Frank! Aqui estou...
Frank	(apaixonadamente) Meu amor... minha esposa muito amada!...
Hatty	Oh!... Frank!... (soluça)
Frank	Hatty!... Meu amor!... Tem coragem! Eu voltarei em breve. Hei de escrever-te logo... Pensa em mim...
Hatty	(emocionada) O meu pensamento estará sempre contigo. Para ter forças de resistir eu só pensarei na felicidade do teu regresso!
Frank	Faz-se tarde minha Hatty... vê... o destacamento já se vai perdendo na curva da estrada... Urge que eu me vá... Confia no teu esposo, minha querida... Adeus!
Hatty	Adeus, Frank!” ²¹⁸

A cena é interrompida por um novo intervalo. O final desta nova pausa leva o ouvinte a uma “floresta espessa”, com todos os seus ruídos noturnos. Algum tempo passou entre a despedida dos recém-casados e o reinício da irradiação pois, além dos sons da floresta, ouvimos “oficiais embuçados nos seus capotes”, repousando em “barracas improvisadas” e sentinelas passeando “de carabina ao ombro”. São essas sentinelas que,

²¹⁷ DOYLE, Conan. “O nobre solteirão”. In: Id. *As aventuras de Sherlock Holmes*. Contos. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 401.

²¹⁸ Manuscrito de *A noiva desaparecida*... p. 7.

ao ouvir “galhos partidos e folhas secas pisadas”, dão o alarme de que o destacamento, em que Frank Moulton se encontra, é alvo do ataque de índios apaches. “Vozes de sobressalto”, “ruído confuso de uma multidão que se aproxima”, uma “descarga de fuzilaria” seguidos de silêncio e, em seguida, de “zumbidos de flechas” e de “gritos selvagens e gemidos de feridos” indicam o encontro e o combate entre os grupos. Neste caso, estereótipos e convenções ordinárias compõem as falas e os ruídos, que longe de empobrecer a peça, conferem à situação irradiada o reconhecimento imediato do ouvinte. É por isso que a irradiação se torna compreensível, verossímil e, portanto, eficaz e empolgante. Um diálogo com vozes de vários sobreviventes nos indica que um dos homens caídos era Frank Moulton. Ele estava morto.

“Outra [voz]	Mas, vejamos antes que é este pobre companheiro... Vou tentar ver-lhe o rosto... Ah!...
Outra [voz]	É Frank Moulton!... Coitado!...
Outra [voz]	Não se move... Parece morto... Em todo o caso, não podemos socorrê-lo...
Outra [voz]	Está morto!” ²¹⁹

Essa triste notícia encerra o primeiro quadro da peça. O leitor desta pesquisa já deve ter percebido que o mistério que Holmes prontamente solucionara no início do conto foi que Frank Moulton não havia morrido de fato, enriqueceu e regressou à Califórnia em busca da esposa. Não a encontrando, descobriu que o pai a levava a Londres para casar-se com um aristocrata. Mas o ouvinte não sabe disso e deve ter lamentado profundamente a morte do rapaz.

O segundo quadro da peça desloca o ouvinte a Londres, mais especificamente ao Templo “Presbiteriano de Saint George, na praça Hanover”, que está “feericamente iluminado e repleto de uma multidão que aguarda a entrada de um cortejo nupcial”²²⁰. O ouvinte irá escutar a cerimônia de um casamento – o casamento de Hatty Doran com o Lord Robert Saint-Simon.

Como a boda foi noticiada, a cerimônia é concorrida, e a fala das “pessoas do povo”²²¹ nos ajuda a visualizar a cena, imaginada e criada por Heloisa Lentz: “Que baita cerimônia vai ser esta!” ou “Ouvi dizer que [a noiva] é filha de um milionário americano, não?”²²² É evidente que o ouvinte aguarda algum incidente que leve ao desaparecimento

²¹⁹ Id. *ib.* p. 9-10.

²²⁰ Id. *ib.* p. 11.

²²¹ DOYLE, Conan. “O nobre solteirão”. In: Id. *As aventuras de Sherlock Holmes*. Contos. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 390.

²²² Manuscrito de *A noiva desaparecida*... p. 13.

da noiva, anunciado no título. Um acontecimento banal durante a saída dos noivos da igreja pode ter deixado o ouvinte intrigado. Hatty, agora Lady Saint-Simon, derruba o buquê, que é prontamente recolhido por um homem, a quem o Lord Saint-Simon chamou de “cavalheiro por cortesia”²²³ em seu relato a Holmes.

O que segue é, também, é fruto da criatividade de Heloisa: a mudança de humor repentina da noiva, o início da festa de casamento, uma confusão entre os lacaios de Robert com Flora Millar, sua ex-amante ciumenta, e o sumiço de Hatty. O impacto deste sumiço sobre o lorde e Aloyisius Doran encerra o segundo quadro da peça. É evidente que Flora Millar torna-se uma suspeita potencial, mas o ouvinte fica com a pulga atrás da orelha em relação ao misterioso homem da igreja.

No terceiro e último quadro, radiofonizado por Heloisa a partir do relato de Watson, Holmes e o amigo recebem a visita de Robert, frustrado pela incapacidade da Scotland Yard em encontrar sua esposa. Heloisa praticamente transcreve muitos dos diálogos criados por Watson, eliminando apenas as informações acessórias que não concorrem para a solução do mistério, sobretudo as intervenções de Watson como narrador. Neste momento, ficamos sabendo da insistência de Lestrade em incriminar Flora Millar e que Holmes não só a elimina como suspeita como indica ao inspetor que Lady Saint-Simon “é um mito. É pessoa que não existe, que nunca existiu”.²²⁴ A saída de Lestrade, irritado com Holmes, precede um intervalo – esse intervalo da peça equivale aos dois parágrafos em que Watson fica “algum tempo com seus jornais” enquanto Holmes, da rua, organiza uma ceia.

Após o intervalo, o ouvinte fica sabendo que os Moulton (Frank H. Moulton e Hatty D. Moulton) e o Lord Saint-Simon são os convidados de Holmes. Hatty explica aos presentes (e também ao ouvinte) que quando viu Frank na igreja, ficou “como doida” e que “foi um milagre não ter caído com uma síncope”.²²⁵ Neste desenlace sonoro, não há necessidade de maiores explicações como no conto, pois o ouvinte já sabe quem é Frank e o que ocorreu com o casal. Resta a Holmes esclarecer como chegou às suas conclusões; são elas que encerram o terceiro e último quadro da peça.

O talento de Heloisa Lentz, mencionado diversas vezes pelos críticos de rádio, é evidente nesta adaptação. Em primeiro lugar, ela assegurou que as mudanças de cena

²²³ DOYLE, Conan. “O nobre solteirão”. In: Id. *As aventuras de Sherlock Holmes*. Contos. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 392.

²²⁴ Manuscrito de *A noiva desaparecida*... p. 38.

²²⁵ Id. *ib.* p. 40.

ocorressem após intervalos ou encerramento de quadros. Neste caso específico, a passagem do tempo envolvia troca de personagens em cena e ocorreu simultaneamente a deslocamentos espaciais bastante significativos (da mina para a floresta espessa; da floresta espessa para Londres; da casa em que ocorria a festa de casamento para Baker Street) que dificilmente poderia ser determinada com ruídos ou diálogos.

Em segundo lugar, cenas de ação com “movimento em profusão”²²⁶, tão desejadas pelos ouvintes e pela crítica, inexistiam na história original. Por isso, a adaptadora criou a cena eletrizante do ataque apache que (não) matou Frank Moulton. Na realidade, se o conto não explica muito bem por que Frank foi dado como morto, a peça é mais reticente ainda. Em teoria, o ouvinte seria o responsável por completar esta lacuna, mas a reaparição de Frank era tão evidente e esperada por Sherlock Holmes, que o ouvinte, meio acabrunhado, até se penitencia por não ter percebido tamanha obviedade *antes* do detetive.

Além disso, as cenas de amor entre Frank e Hatty demonstram que o apelo ao lirismo estava de tal maneira associado às irradiações radioteatrais que até mesmo uma narrativa do Dr. Watson, em geral pouco afeita a explosões sentimentais, teve que dar licença aos soluços causados pela separação entre dois jovens amantes. A história de Frank e Hatty é apenas um dos muitos exemplos que poderíamos encontrar em nossas primeiras histórias policiais, veiculadas pelo rádio ou impressas, em que os autores ousavam associar a lógica fria do detetive ao melodrama. Uma combinação detestável para alguns, mas, para muitos, um verdadeiro deleite.

Por outro lado, em sua peça, Heloisa Lentz manteve da narrativa de Watson a ironia fina de Holmes em relação a Lord Robert Saint-Simon e ao agente Lestrade. Trata-se de uma atitude típica do detetive e que ajudou a distinguir o seu personagem dos demais detetives.

Quando Watson fica sabendo que próximo de Holmes cliente seria “um dos mais nobres da Inglaterra”, parabeniza o amigo. Holmes responde prontamente: “Afirmo-lhe, Watson, que a posição social dos meus clientes me é indiferente, em absoluto.”²²⁷ No caso do conto, o lorde que vai à Baker Street pedir ajuda, e recebe o menosprezo de Holmes, tendo se casado com uma norte-americana rica em busca de seu dote deve ter divertido o leitor inglês ordinário; mas perder a noiva para um homem que não podia ser

²²⁶ “Radioteatro em revista”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 72, 7 dez. 1939. p. 15.

²²⁷ DOYLE, Conan. “O nobre solteiro”. In: Id. *As aventuras de Sherlock Holmes*. Contos. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 383-384.

chamado de “cavalheiro”, deve ter sido hilariante. Trata-se de uma particularidade da cultura britânica que, embora não deva ter passado despercebida pelo ouvinte brasileiro, não constitui elemento fundamental da peça. O diletantismo de Holmes, que o leva a tomar esse tipo de atitude em relação aos seus clientes e a recusar inúmeras vezes qualquer retribuição pecuniária pelos seus serviços, permite que ele esnobe o lorde, colocando em xeque sua expectativa aristocrática de um tratamento distinto por um homem comum. Temática, aliás, cara às narrativas de Watson, que evidenciam com alguma frequência o assunto da decadência aristocrática: como no caso d’*O jaguar negro*, um nobre endividado à espera de uma herança sofre uma tentativa de assassinato por parte de outro nobre, seu primo, que, apesar de rico, mata por dinheiro. É também a situação do Lord Saint-Simon, que se casa com Hatty pensando no dote de um milionário norte-americano que *não era ninguém* antes de enriquecer. A mesma matéria é o argumento do conto “O diadema de berilos”, que inspirou a peça de Heloisa Lentz *O diadema de esmeraldas*.

Algo mais estrutural ocorre com o tratamento dado a Lestrade. Neste caso, ele ajuda a estruturar a fórmula da ficção policial, exercendo uma importante função na narrativa tanto no conto quanto na peça: a de elevar o detetive acima do agente da lei e de conferir credibilidade às suas descobertas e deduções, tornando-as verdades inquestionáveis. Por conta da reiteração da fórmula da ficção policial, sabemos que o Holmes está certo, e que ele não oferece pistas para desviar o ouvinte da solução do mistério, mas para colocá-lo no caminho certo. Mas as informações lançadas pelo detetive são sempre incompletas e insuficientes para que o ouvinte se antecipe, e é em parte por isso que ao ouvinte resta apenas acompanhá-lo em suas investigações sem conhecer o passo a passo do seu raciocínio, que apenas lhe é revelado ao final da peça. Mas a função de Lestrade não termina aí: a trama é de tal modo armada para que tanto o detetive quanto o ouvinte saibam mais do que ele, colocando-o na cômica posição de parvo. Holmes ri de Lestrade tanto quanto o ouvinte é capaz de fazê-lo.

O diálogo a seguir ocorre após a saída de Lord Saint-Simon da casa de Holmes e de Watson. O detetive acabara de dizer ao nobre que a localização da sua esposa era um “pormenor do qual” ele não tardaria muito em “ter conhecimento”.²²⁸

“Holmes Lestrade	Oh! Lestrade! Que há de novo? Trago às minhas costas esse negócio diabólico do casamento de Lord Saint Simon. Não tem ponta por onde se lhe pegue. [...] Estou farto de trabalhar o dia inteiro, sem resultado.
---------------------	--

²²⁸ Manuscrito de *A noiva desaparecida*... p. 35.

Holmes	E vem encharcado...
Lestrade	Pudera! Só abado de dragar o Hyde Park e o Serpentino!
Holmes	Mas, para quê?
Lestrade	Em procura do corpo de Lady Saint Simon.
Holmes	(dá uma gargalhada) E não dragou, também, o tanque de Trafalgar Square?
Lestrade	Para quê? Que quer dizer com isto?
Holmes	Quero dizer que tinha as mesmas probabilidades de encontrar o corpo dessa senhora quer num sítio, quer no outro.
Lestrade	(furioso) Suponho então que está ciente de tudo?
Holmes	Eu lhe digo, agora mesmo, ouvi relatar o ocorrido mas está assente a minha convicção.” ²²⁹

Como veremos no capítulo seguinte, a posição que Watson ocupa como narrador dos casos de Sherlock Holmes é mais fundamental do que a dos agentes da lei para garantir que a fórmula da literatura policial. Entre outras funções, ele é o responsável por alongar a narrativa, uma vez que o detetive, em geral, soluciona o mistério *em sua cabeça* logo no início da história. Nas adaptações radiofônicas, contudo, por diversas vezes Watson foi suprimido pela adaptadora, pois como notou Pedro Bloch, o narrador e suas descrições são inconvenientes em peças irradiadas. Mesmo assim, ela garantiu que houvesse em todas as suas adaptações um tolo que sabe pouco e que admira (ou detesta) aquele que tudo sabe, o detetive.

Em *O diadema de esmeraldas*, Heloisa Lentz suprimiu Watson, mas manteve diálogos que provavam a superioridade da mente de Holmes sobre todas as outras. Como veremos, a escolha de Heloisa enfraqueceu a potência que as deduções do detetive costumam ter. Entretanto, no próprio original, o papel de Watson é diluído, e o médico acaba dividindo a sua ignorância em relação ao desenrolar dos fatos com a vítima, o banqueiro Alexandre Holder, proprietário da firma Holder & Stevenson, muito conhecida por ser a “segunda maior empresa bancária da City de Londres”.²³⁰

Na peça, Holder recebe a visita de um duque importantíssimo, cujo nome ele nem ousa pronunciar, tamanha reverência que lhe deve ser prestada. O aristocrata não faz rodeios, e prontamente informa o banqueiro que necessita de uma quantia relativamente alta com urgência, oferecendo como garantia um diadema de esmeraldas. A joia, ele ressalta, equivalia “ao dobro da quantia” efetivamente solicitada.

Realizada a transação, Holder preocupa-se com a segurança do diadema e decide levá-la para casa, onde julga tê-la em maior segurança, já que muitos “cofres de

²²⁹ Id. *ib.* p. 36-37.

²³⁰ DOYLE, Conan. “O diadema de berilos”. In: Id. *As aventuras de Sherlock Holmes*. Contos. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 416.

segurança” de bancos tem sido arrombados ultimamente.²³¹ Ao chegar em casa, ele guarda a joia em sua secretária e conta a seu filho Artur e à sobrinha Mary sobre o diadema. Depois de muitos diálogos, transcritos quase que literalmente pela adaptadora, Mary e Holder verificam as trancas de portas e janelas e vão dormir.

Durante a noite, Holder (e o ouvinte) escuta um ranger de porta e passos abafados. Salta fora do leito e se dirige à secretária, encontrando ali seu filho Artur com o diadema nas mãos, mas com três esmeraldas a menos. “Salteador!!!... Bandido!!!”, grita o banqueiro.²³² O que segue à descoberta de Holder é uma cena de intensa movimentação e emoção, inexistentes, aliás, no conto original: ao chegar ao cômodo, Mary olha a cena, compreende tudo e desmaia, sendo acudida pelas criadas. Enquanto isso, Holder, ao telefone, chama a polícia que, ao chegar à residência, prende Artur aos sons dos soluços de Mary. Essa cena encerra o primeiro quadro da peça.

A seguir, Heloisa retoma a sequência narrativa criada por Watson, baseada quase que em sua totalidade no relato de Holder a Sherlock Holmes em Baker Street. É claro que contar o desenrolar dos fatos como se eles ocorressem em tempo real tornou o primeiro quadro muito mais empolgante do que a exposição do banqueiro ao detetive, conforme narrada por Watson. Neste início de segundo quadro, contudo, Heloisa (e a vítima) precisa da ajuda de Holmes para solucionar o mistério. Por isso, no segundo quadro, ela colocou Holmes na residência de Holder dando início a sua investigação. Holder, aliás, havia sido orientado pela própria Scotland Yard para chamar o detetive, já que a polícia londrina não conseguia encontrar as joias nem obter do “criminoso” informações sobre o seu paradeiro.

Angustiado e desesperado, Holder responde a diversos questionamentos de Holmes. O detetive percorre então o jardim, visita o andar de cima e observa em especial o cômodo onde estava guardado o diadema, testa a fechadura da secretária, e é capaz de identificar uma série de pistas que o ajudam a compreender os detalhes do crime. Ele confia na inocência de Artur, sabe que uma outra pessoa levou as três esmeraldas, mas ainda não pode identificar quem é esse sujeito nem a localização das esmeraldas. Por isso, ele precisa de algum tempo (“entre hoje e amanhã”²³³) para apurar mais pistas.

²³¹ Manuscrito de *O diadema de esmeraldas*. Drama policial em 1 ano e 3 quadros extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes*, de Conan Doyle. Adaptação radiofônica de Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 14 jun. 1938. p. 6.

²³² Id. *ib.* p. 16.

²³³ Id. *ib.* p. 30.

A noite passa e, conforme o combinado, Holder aparece na manhã seguinte em Baker Street, dando início ao terceiro e último quadro da peça. Depois de diversos diálogos, Holmes entrega ao banqueiro as esmeraldas e esclarece que seu filho Artur não apenas é inocente como calou-se para proteger a mulher que amava, a prima Mary. Ela apaixonou-se por um vigarista, Sir Jorge Burnwell, que se dizia amigo da família e que a convenceu a entregar-lhe o diadema. Artur ouviu os passos (da prima), levantou-se e seguiu-a. Ao ver que ela entregara a joia ao golpista tentou reavê-la. Houve luta entre os dois, o que avariou o diadema, mas Artur conseguiu recuperar a joia. Ele tentava desentortar o diadema quando foi visto pelo pai diante de sua secretária.

Com exceção da alteração promovida no primeiro quadro, já mencionada, nesta peça a sequência dos fatos narrados por Watson foi praticamente conservada. Quase todos os diálogos foram igualmente mantidos pela adaptadora. No entanto, ela deslocou muitos trechos de conversas de lugar, selecionando em que momento da peça iria disponibilizar determinadas informações aos ouvintes. Com isso, ela garantiu que a expectativa e a surpresa do ouvinte se intensificassem no desfecho.

Assim, ela diluiu em diversos momentos as informações sobre os criados da casa e as suas decorrências para as investigações de Holmes. Primeiro, ela ressaltou a lealdade dos empregados com uma fala de Holder, enquanto ele, já de posse do diadema, era levado para casa por um carro. A segunda menção aos criados é feita depois que algumas conversas entre os Holder levaram as suspeitas do ouvinte em direção a Artur. Então, quem menciona novamente os criados é Mary; ela nota, ao olhar pela janela, que Lucy havia saído sem licença, e conversava com um homem que, viríamos a saber, era o verdureiro da casa e também seu namorado que usava uma perna de pau. Nessa altura, Holmes ainda não tinha segurança da identidade do ladrão, mas sabia que Lucy e o verdureiro não levariam Artur a silenciar para proteger o(a) verdadeiro(a) culpado(a). Mesmo assim, ao interrogar Mary e obter essa informação, o próprio Sherlock Holmes tem um momento de devaneio:

“Holmes Ora aí está! Deduz-se, pois, do fato, que essa empregada pode muito bem ter saído para avisar o namorado e que, entre ambos, combinassem o roubo.”²³⁴

Em parte, ele sabe que Mary diz a verdade porque, em suas investigações pelo jardim, ele de fato encontrou pegadas condizentes com a movimentação do verdureiro e

²³⁴ Id. *ib.* p. 25.

da criada. Acabamos por descobrir, contudo, que Mary lança esta suspeita sobre Lucy no exato momento em que conversa com Jorge Burnwell sobre a entrega do diadema e é surpreendida pelo tio, que imaginava que, àquela altura, a sobrinha já tivesse se recolhido aos seus aposentos. Holmes sabe disso, mas ainda não juntou todas as peças do quebra-cabeça para afirmar com segurança o nome do criminoso nem da sua cúmplice. O episódio acaba funcionando, então, menos como suspeita lançada por Mary e mais como uma estratégia para desviar a atenção do ouvinte de Mary para Lucy, inclusive com a anuência de Holmes. Assim, a aflição de Mary diante da prisão de Artur não pode ser ouvido de outra maneira a não ser como resultado de seu amor pelo primo e, claro, a fraqueza feminina (e não como resultado de um ato pelo qual era ela a culpada)...

Outro exemplo como esse é a caracterização do caráter de Artur, que aparece diluída em diversas páginas do conto, e foram reunidas em três diálogos criados por Heloisa, diálogos esses em que ela valoriza a sobrinha e detrata o filho de Holder. Assim, de maneira mais evidente e direta que Watson, Heloisa fez com que as suspeitas do ouvinte recaíssem sobre Artur, por meio de diversos diálogos entre ele, o pai e a prima, isentando Mary de qualquer responsabilidade no crime. No primeiro desses diálogos, Artur pergunta ao pai sobre o local em que ele havia guardado o diadema:

“Arthur	Agora, meu pai, que a copeira já se retirou, que já acabou de servir o chá, diga-me: não tem receio de ter trazido para casa essa joia real?
Holder	Eu tenho receio de a ter comigo, seja onde for. Mas, creio que estará mais em segurança aqui do que no cofre do banco.
Artur	Onde a guardou?
Holder	Na minha secretária.
Artur	Pois bem, o que lhe desejo é que nos ladrões não se lembrem de entrar, aqui, esta noite.
Holder	O diadema está debaixo de chaves.
Artur	Ora! Abria-se com uma chave qualquer. Eu, em pequeno, abria a sua secretária com a chave do armário da biblioteca.
Holder	Você diz muita tolice, meu filho.” ²³⁵

No segundo diálogo, Holder conversa com Mary sobre o filho e seu amigo (o vigarista):

“Holder	(suspirando) Ai! Que decepção tem sido para mim este filho!... Se eu o tivesse educado com mais rispidez, talvez tivesse sido mais acertado... [...]
Mary	Artur deu agora para jogar alto, apostar nas corridas...
Holder	Já recorreu à minha bolsa para lhe pagar dívidas de honra. Para mim, tudo isto tem sido por influência nefasta de Sir Jorge

²³⁵ Id. *ib.* p. 8-9.

- Burnwell. É o seu mais íntimo amigo... Eu me admiro de que Jorge Burnwell tenha assumido tamanha influência no seu ânimo, pois é muito assíduo aqui em casa e, para que negá-lo? Fascinou-me, a mim próprio!
- Mary Sir Jorge é um rapaz de fino trato, tem corrido meio mundo, tem visto tudo quanto há...
- Holder É um ótimo conversador, e de muito boa aparência. Mas, quando o não tenho ao pé de mim para me enredar com as suas falinhas de mel, o cinismo da sua linguagem, e uns certos lampejos que lhe surpreendi no olhar, convenço-me de que devo desconfiar dela em tudo e por tudo.
- Mary Eu, também, concordo com o senhor, meu tio.
- Holder Tu já tens o pensar de uma senhora, Mary. És o meu raio de sol, meiga, carinhosa, encantadora. Sabes dar ordem à vida, és ótima dona de casa, e tão sossegada, tão sensível, quanto uma mulher pode ser. És o meu braço direito e se não a tivesse, não sei o que seria de mim!...”²³⁶

No diálogo seguinte, Artur pede ao pai mais algum dinheiro para pagar dívidas de jogo. Era uma prática aparentemente comum do jovem, mas naquele dia o pai recusou-se a ajudá-lo:

- “Artur Estava à espera que Mary se retirasse para o seu quarto a fim de falar-lhe, meu pai. O senhor não me poderá dar 200 libras?
- Holder Não. Não posso! Tenho sido generoso para contigo!
- Artur Muito devo à sua bondade, meu pai, bem o sei; mas necessito desse dinheiro seja como for! Ou então não poderei mais aparecer no meu club!
- Holder Não? Estimo muito isso!
- Artur Pois bem! Mas não quererá decerto que eu deixe de frequentar pelo fato de ser um homem desacreditado... Não posso suportar semelhante ideia. Preciso desse dinheiro, seja como for, e se o senhor não o quiser dar, terei de o arranjar de outra maneira.
- Holder De minha parte escusas esperar coisa alguma, compreendeste? Já é o terceiro pedido que me fazes este mês! Isto não pode continuar assim!
- Artur Está bem. Eu arranjarei o dinheiro. Boa noite, meu pai.
- Holder Boa noite.

Passos de Artur afastando-se.”²³⁷

Diante de tantas evidências contra Artur, é claro que o ouvinte ficou desorientado quando Holmes, tão enfaticamente e por diversas vezes, afirmou a inocência do rapaz:

- “Holmes O senhor, à primeira vista, pensou que era simples o negócio. Pois a mim, pelo contrário, afigura-se-me algo complicado. Se não, veja o que implica a sua teoria. Supõe o senhor que o seu filho se ergueu do leito, arriscando-se a entrar no seu escritório, e abrindo a sua secretária para se apoderar do diadema e partir-

²³⁶ Id. *ib.* p. 10-11.

²³⁷ Id. *ib.* p. 12-13.

lhe um pedaço; que foi esconder noutro qualquer sítio, três das trinta e nove pedras, e que o efetuou com tamanha habilidade que ninguém foi capaz de dar por elas; que voltou em seguida com as trinta e seis restantes para aquele quarto onde havia todas as probabilidades de ser descoberto. E agora, pergunto eu, é sustentável semelhante teoria?”²³⁸

Infelizmente, não temos como saber o que pensou ou como se sentiu o ouvinte diante dessa fala de Holmes, mas Watson confessou que

“a culpa do filho do banqueiro parecia-me tão óbvia quanto para aquele infeliz pai, mas eu tinha tal fé no julgamento de Holmes que senti que, se ele se mostrava insatisfeito com a explicação proposta, era possível alimentar alguma esperança.”²³⁹

Outra pessoa que se deu conta das habilidades do detetive foi Mary:

“Holmes	[...] Presumo que miss Mary a veria entrar outra vez pela porta da cozinha.
Mary	Vi. Quando fui verificar se a porta ficara ou não bem fechada, lobriguei-a, a esgueirar-se para o interior da casa. Distingui também o homem na escuridão.
Holmes	Conhece-o?
Mary	Perfeitamente. É quem nos vende legumes. Chama-se Francisco Prosper.
Holmes	Ele esteve parado à esquerda, e um tanto desviado da porta.
Mary	À esquerda, sim, é isso mesmo.
Holmes	E tem uma perna de pau!
Mary	O senhor será feiticeiro? Onde é que foi saber tudo isso?
Holmes	Pois é, para a senhora ver... Agora, desejaria ir lá em cima, no primeiro andar. Já inspecionei com a lente todas as janelas do rés do chão.
Mary	Que ideia!” ²⁴⁰

Mas foi Holder quem fez as vezes de Watson na peça. Nesta cena final, o pai de Artur vive uma série de sentimentos contraditórios, como a alegria por não ter um filho criminoso e a tristeza de ter sido traído pela sobrinha e por tê-la perdido (pois ela, de fato, deixa a casa para viver não se sabe onde...). Ele se sente apunhalado pelas verdades finalmente trazidas à luz por Sherlock Holmes e, ao mesmo tempo, curiosíssimo para saber o restante da história e o método do detetive. A longa explicação de Holmes sobre a solução do enigma dura praticamente o terceiro quadro inteiro e é constituída por uma espécie de monólogo do detetive entrecortado por exclamações ou questões feitas pelo banqueiro: “Meu Deus!... Será possível!?” ou “Que me diz?!... Eu enlouqueço!...”, ou

²³⁸ Id. *ib.* p. 22.

²³⁹ DOYLE, Conan. “O diadema de berilos”. In: Id. *As aventuras de Sherlock Holmes*. Contos. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 427.

²⁴⁰ Manuscrito de *O diadema de esmeraldas...* p. 26.

ainda: “E Artur, que fez, então?”.²⁴¹ Muitas destas intervenções foram criadas por Heloisa, não apenas para dar ao ator uma pausa para respirar e ao ouvinte um momento para pensar, como para manter acelerado o ritmo da peça.

Diferentemente do que ocorreu em *O jaguar negro*, o quase solilóquio de Holmes *evolui*, porque ele narra o passo a passo das suas investigações em uma série de acontecimentos encadeados cronologicamente. Holmes não arfa, nem há algo ameaçador contra ele, o que, a princípio, seriam elementos empolgantes para uma história. Holmes, pelo contrário, expõe, calculada e friamente, as etapas de sua investigação e o entendimento que o levou a elas. O banqueiro, surpreso, melancólico e curioso, é o abobalhado que coloca o ouvinte mais próximo do detetive, apesar de ignorar o raciocínio de Holmes tanto quanto Holder.

Neste caso, como em outras adaptações analisadas para este trabalho, Heloisa demonstrou ter controle sobre o texto original de Watson, sobre a fórmula da ficção policial clássica e da especificidade da adaptação radiofônica. Ela sabia que a peça irradiada era um fenômeno puramente acústico, embora tenha apelado para a força das imagens quando compreendeu que isso ajudaria os atores e o estúdio a criar um ambiente sonoro imediatamente reconhecível pelo ouvinte, verossímil e emocionante. Com alguns deslizes aqui e ali, ela procurou criar peças lineares, criando um palco acústico cheio de ritmo, com cadência mais acelerada na cena de movimento e no clímax do desenlace. Para isso, utilizou diversos recursos, como a inversão, a supressão e a radiofonização de trechos da obra que lhe servia de referência. Ela também procurou conservar intactas a matriz da ficção policial clássica (aquela escrita por Conan Doyle) e suas características mais marcantes, como a perspicácia e a irreverência de Sherlock Holmes, o alheamento de Watson e sua importância como coadjuvante, a ridicularização parcial dos agentes da lei.

É claro que as supressões e as escolhas realizadas por Heloisa tornaram os personagens, as relações entre eles e o mundo ficcional de Conan Doyle mais planos. Assim, as idiossincrasias de Holmes – a cocaína, o violino, a misoginia – desapareceram das adaptações. Nelas também não podemos *sentir* a amizade entre Holmes e Watson, apesar de o detetive chamá-lo, diversas vezes, de “amigo”. Em muitas adaptações, Heloisa reutilizou as bordoadas que Holmes originalmente deu em Watson, de maneira que o ouvinte que não conhecia o cânone deve ter se perguntado por que o médico

²⁴¹ Id. *ib.* p. 35-37.

continuava tão afeiçoado e presente na vida de Holmes, apesar do fascínio evidente que sua mente exercia sobre o amigo médico. Da mesma maneira, nem sempre os agentes da lei eram vistos como tolos. Stanley Hopkins, por exemplo, teve com Holmes inúmeros diálogos cordiais com o detetive em *O capitão negro*, mas sua capacidade de dedução estava obviamente muito aquém da de Sherlock. As problemáticas típicas da Inglaterra vitoriana, e mesmo as que emergiram das histórias escritas nos anos 1920 principalmente por Holmes e não por Watson, desapareceram. É provável que isso tenha ocorrido em nome da ação e da necessidade de desenrolar a trama de maneira lógica e compreensível em alguns minutos de irradiação. Mas não apenas isso.

A adaptação para o rádio, especialmente no caso da ficção policial, é como um quebra-cabeça sonoro. No caso de Heloisa Lentz, suas peças demonstram “sua interessantíssima técnica do radioteatro”. Segundo a crítica, em geral as histórias extraídas das *Aventuras de Sherlock Holmes* eram atraentes, pois havia

“nas adaptações de Heloísa Lentz de Almeida movimento em profusão. É exatamente essa movimentação que dá o trabalho daquela talentosa escritora um cunho de originalidade que agrada sempre”.²⁴²

Para a crítica, adaptar era tarefa especialmente complexa. Os deslocamentos espaciais e as cenas de ação eram de difícil radiofonização. No entanto, Heloisa tinha alguns elementos em seu favor, como eliminar as informações que não possuíam ligação direta com a solução do mistério, inclusive algumas fornecidas pelo próprio Watson. A ficção policial é um gênero que tende a construir um universo fechado em si mesmo, sob o risco de tornar inverossímil a dedução do detetive e, portanto, colocar em risco a surpresa do desenlace e o retorno à ordem anterior ao crime. No rádio, a adaptadora deveria ser ainda mais econômica que o Dr. Watson na construção do mundo ficcional, de maneira qualquer voz ou ruído que não ajudasse no esclarecimento do mistério tornava-se não apenas irrelevante como inconveniente, desvirtuando o sentido da peça.

Além disso, conhecer o desfecho de antemão deu à adaptadora inúmeras vantagens (sobre o ouvinte...), porque ela já sabia quais eram os passos dados por cada personagem e a (ir)relevância de cada pista. Mas era preciso perder tempo e ter paciência para olhar as peças do quebra-cabeça e formar a mesma imagem (sonora, neste caso) do original que lhe serviu de inspiração, encaixando-as, entretanto, de outra maneira e utilizando para isso, outros recursos, os sons.

²⁴² “Radioteatro em revista”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 72, 7 dez. 1939. p. 15.

Acreditamos que não é o caso, neste momento, de determinar em que momentos e passagens da obra de Heloisa Lentz ocorreram essas supressões e deslocamentos, ainda que alguns deles tenham sido indicados acima, quando analisamos algumas de suas peças. Neste momento, julgamos mais profícuo identificar os efeitos destas supressões nas obras de outros autores, principalmente as de Aníbal Costa. Como veremos, em parte, as peças de Heloisa tornaram-se a referência estruturante das peças radiofônicas policiais que viriam a ser criadas e escritas especificamente para o rádio. A obra de Heloisa Lentz de Almeida ajudou, assim, a criar uma escola em que autores de peças policiais radiofônicas puderam aprender a escrever ao mesmo tempo com ritmo, emoção, economia de palavras e abundância de sons.

3.2. Peças policiais escritas especificamente para o rádio

Em novembro de 1939, um ouvinte pediu, em uma carta endereçada a Alziro Zarur, que fossem “irradiadas mais peças de Roberto Ricardo”. Ao fã do detetive brasileiro, Zarur respondeu que

“Temos irradiado muitas. Não tem reparado? A proporção tem sido três peças de Roberto Ricardo para uma de Sherlock Holmes.”²⁴³

A leitura do apelo do fã e da resposta de Zarur, o novo personagem parece ter conquistado tamanha simpatia do ouvinte, a ponto de desbancar da programação as adaptações “de grande técnica”²⁴⁴ que Heloisa Lentz de Almeida escrevia para o *Teatro Sherlock* inspirada nas histórias narradas pelo Dr. Watson.

Na realidade, o projeto do *Teatro Sherlock*, do Programa Casé, era esgotar as histórias extraídas das *Aventuras de Sherlock Holmes* para, em seguida, passar às adaptações de outros autores, como “Nick Carter e de outros detetives de igual popularidade”.²⁴⁵ Sabemos, por exemplo, que no início de agosto de 1940, Heloisa Lentz passou a radiofonizar *As aventuras de Rocambole*, folhetim escrito pelo célebre autor francês de Ponson du Terrail (1828-1871), sem muito sucesso. O original francês,

²⁴³ “Cartas a Alziro Zarur”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 70, 23 nov. 1939. p. 12.

²⁴⁴ “Radioteatro em revista – A trama sinistra”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 71, 30 nov. 1939. p. 14-15.

²⁴⁵ “Programa Casé – O que tem desempenhado o papel de celeiro de valores novos para o nosso ‘broadcast’”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 7, 22 set. 1938. p. 5.

segundo os críticos, era “inadaptável ao rádio”, gerando, para Heloisa, “dificuldade séria para teatralizar” o texto, acabando por ver-se

“a autora, na contingência de recorrer a um processo pouco aconselhável, como o de rememorar passagens de história por meio de monólogos prolongados e inconcebíveis. O terceiro quadro do primeiro episódio irradiado domingo é todo dedicado à recapitulação de sequências do romance que [...] não foi possível à autora teatralizar. Essa recapitulação é feita por meio de um diálogo no qual um dos intérpretes fala durante cerca de dez minutos. [...]”²⁴⁶

Além disso,

“Os episódios de *Rocambole* não têm solução. Este primeiro tem ligação com os seguintes, de forma que o ouvinte terá que escutá-los todos, se quiser ter uma compreensão perfeita. É exatamente este o maior defeito da nova série teatral de Heloísa Lentz de Almeida.”²⁴⁷

Os problemas de adaptação identificados pela crítica eram sérios. Não sabemos se o Programa Casé chegou a uma “solução” para os episódios de *Rocambole*, mas o ao longo do mês de agosto, houve certamente mais duas irradiações do programa. Em uma crítica subsequente, os jornalistas apontaram novos problemas de adaptação, como a profusão de personagens e a

“excessiva teatralidade de sua dialogação que, às vezes, chega à tragédia e à não solução dos capítulos que estão ligados uns nos outros de forma que o ouvinte, para poder acompanhar a história, terá que ouvir todos. E são muitos...”²⁴⁸

A documentação nos leva a crer que houve algum tipo de esgotamento do projeto inicial conjunto entre o Programa Casé, Heloisa Lentz e Alziro Zarur, padrinho do *Teatro Sherlock*, popularíssimo intérprete de Sherlock Holmes e personalidade que se considerava o introdutor do radioteatro policial no rádio brasileiro. Apesar do pernosticismo, é inegável a importância de Zarur para o radioteatro policial carioca. Entretanto, por razões que, como veremos, podemos apenas imaginar, Zarur não integrou o elenco de *Rocambole*.

Alguns meses depois do fracasso de *Rocambole*, sabemos que Heloisa Lentz deixou de colaborar para o *Teatro Sherlock* e que Ademar Casé já sondava a possibilidade de substituir o *Teatro Sherlock* por um outro programa que fosse uma “teatralização radiofônica dos mais famosos crimes do Rio de Janeiro”. Ideia contra a qual os críticos de *Cine-Rádio Jornal* imediatamente reagiram:

²⁴⁶ “Radioteatro – Rocambole”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 109, 8 ago. 1940. p. 19.

²⁴⁷ Id. *ib.* p. 19.

²⁴⁸ “Radioteatro – Rocambole”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 112, 29 ago. 1940. p. 14-15.

“Em princípio, sinceramente, temos que discordar. [...] A originalidade que, de início, parece haver na nova programação não existe realmente. Trata-se de um gênero radiofônico policial, aliás bastante cultivado no ‘Programa Casé’. E note-se que as novelas escritas especialmente para o microfone levarão uma vantagem notável sobre os crimes verdadeiramente desenrolados. Estes terão que ser fielmente reproduzidos, enquanto que aqueles facilitam soberbamente aos autores abordar ou fugir para este ou aquele lado, deixando-lhes um campo ilimitado para as mais diversas conjecturas. Afora esse lado, [...] Queremos nos referir ao fato de vir esse programa rememorar à sociedade crimes que abalaram profundamente nosso meio social, e que pelas circunstâncias em que foram desenrolados, pela crueldade e ferocidade com que foram interpretados, devem ficar num terreno abafado, onde apenas sejam lembrados a justiça e a lisura dos nossos juízes. É esse um fator em que Ademar Casé deve meditar bastante antes de lançar ao microfone a iniciativa. E lembre-se também o dinâmico diretor do popular programa da PRA-9, que não há nada de útil ou interessante lembrar de crimes e assassinatos desenrolados numa cidade culta e adiantada como é o nosso Rio de Janeiro.”²⁴⁹

Por ora, devemos notar que o desconforto dos jornalistas logo se esvaiu, e eles consideraram o “novo programa [...] de Berliet Júnior [...] do gênero policial [...] muito interessante”. No caso desta resenha em especial, tratava-se de um caso passado em 1938, em que “a descoberta do assassino [se deu] pela fotografia ampliada da pupila assassinado”.²⁵⁰ Ao longo do tempo, aparentemente o programa *Defensores da lei* acabou substituindo o *Teatro Sherlock*, embora a imprensa, especializada ou não, muitas vezes utilizasse ambos os nomes para referir-se às peças policiais do Programa Casé.

Na realidade, quando o *Teatro Sherlock* ficou órfão de Heloisa Lentz de Almeida, a Rádio Mayrink Veiga e Alziro Zarur tentaram mantê-lo ativo, enquanto Ademar Casé passou a apostar no *Defensores da lei*; o *Teatro...*, então, deixou o Programa Casé e mudou de horário, passando a ser irradiado aos sábados às 22 horas. Por algum tempo, Alziro Zarur ficou responsável pelas adaptações, mas não conseguiu agradar os críticos. Segundo eles, *Seis napoleões despedaçados*

[...] foi um belo título. De lamentável, no entanto, é que seu autor não produzisse trabalho igualmente credor do nosso apreço. Alziro Zarur continua dando-nos enfadonhas explicações, pela voz do Dr. Watson (Souza Filho), fazendo arrefecer por completo o interesse do ouvinte. Tudo descrito e não representado. Se em lugar dessas explicações tivéssemos ação, as peças do autor-ator poderiam melhorar cem por cento.”²⁵¹

Do problema do exagero descritivo decorria o desempenho sofrível dos atores:

²⁴⁹ “Em cartaz”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 113, 5 set. 1940. p. 2.

²⁵⁰ “Radioteatro – Teatro Sherlock, Defensores da Lei”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 118, 10 out. 1940. p. 14-15.

²⁵¹ “Radioteatro – Seis napoleões despedaçados”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 167, 17 set. 1941. p. 14-15.

“Com ligeira exceção feita para Gastão André, e para o pequeno Wilson – passando por alto o uso e abuso da gíria – salva-se o trabalho [de Zarur, o] operador da estação. Francamente, esse deve ter sido exaustivo. Souza Filho parece cansado de relatar os fatos, faltando-lhe certa vibração nas narrativas, que são, como já dissemos, absorventes no *Teatro Sherlock*. Trabalharam ainda [na peça]: Alziro Zarur, Dália Garcia, Orlando Silveira, Aniz Murat, E. Francisconi (cada vez mais ‘de amargar’), Jair Taumaturgo (mausinho [sic]), Lúcia Magna, Sheila Matsure, Antonio Laio (apreciável), Paulo Moreno e outros. O ‘cast’ é grande. As vozes confundem-se.”²⁵²

Algun tempo depois, o *Teatro Sherlock* deve ter ficado fora do ar, pois em 1942, uma notícia intitulada “A volta de Sherlock Holmes” nos conta que “a série segunda” das *Aventuras de Sherlock Holmes* seriam adaptadas, novamente por Berliet Júnior, para a Rádio Mayrink Veiga. A novidade também estava no nome do programa já que, a notícia o denominava alternadamente de *Teatro Sherlock* e de *Radiatro Sherlock*.

Berliet sabia que, naquele momento da história do radioteatro policial,

“O público de Rádio quer algo mais que simples enredos complicados, com a única preocupação da descoberta do culpado. Teatro policial tem de ser teatro da própria vida, com personagens da realidade humana, sem demasias literárias ou criminológicas... Peça que não possua, além do mistério, a ação e a emoção de um enredo convincente, não terá repercussão na massa de ouvintes.”²⁵³

Infelizmente, não foram localizadas as peças de Berliet para conhecermos melhor esta nova fase do *Teatro Sherlock* e identificar o que ele queria dizer com “teatro da própria vida”, “demasias literárias ou criminológicas”. Podemos apenas levantar algumas hipóteses, como veremos a seguir.

O fato é que a partir de 1942-1943, a profusão de programas policiais aumentou significativamente. Além do *Teatro Sherlock* da Mayrink, a Rádio Nacional e a Cruzeiro do Sul irradiavam o *Policia Vassalo*, no Programa Luís Vassalo, e o já citado *Teatro Mistério*, escrito por Jorge Marinho.²⁵⁴ Ainda em 1946-1947, programas desse tipo eram ainda muito populares, sendo que as histórias de Sherlock Holmes, de Arsène Lupin²⁵⁵ e mesmo de Rocambole²⁵⁶ permaneciam sendo adaptados e readaptados, e transmitidos e retransmitidos incansavelmente pelos alto-falantes.

Uma diferença havia, contudo, entre estas peças, novas ou requeentadas, das histórias de detetives (ou trapaceiros) estrangeiros. Elas tinham como referência as

²⁵² “Radioteatro – Seis napoleões despedaçados”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 167, 17 set. 1941. p. 14-15.

²⁵³ “A volta de Sherlock Holmes”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 30 jun. 1942. p. 7.

²⁵⁴ Ver, por exemplo, “Microfônicas”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 8 mai. 1943. p. 6 e 20 fev. 1943. p. 6.

²⁵⁵ PONTES, Eloy. “Aventuras”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 9 ago. 1946. p. 4.

²⁵⁶ “Na onda da RÁDIO GLOBO”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1947. p. 3.

primeiras adaptações de Heloisa Lentz e conviveram com uma criação radiofônica genuinamente nacional²⁵⁷: o detetive Roberto Ricardo, assim batizado por seu intérprete, Alziro Zarur, e por seu criador, o escritor Aníbal Costa. Assim, é possível que Zarur estivesse ocupado demais com as peças do “brasileiríssimo” Roberto Ricardo quando foi abrindo mão do projeto do *Teatro Sherlock*.

3.2.1. *O detetive Roberto Ricardo, de Aníbal Costa*

Uma qualidade, porém, ele possui: é brasileiro.²⁵⁸

Em uma tarde quente, os irmãos Henrique e Dorita receberam amigos para um “lunch” especial. O Darci esbaldava-se com uma iguaria servida especialmente para os convidados. Parecia que ele “nunca tinha provado um abacaxi apresentado sob forma tão original”, cheio de “cremes e vinhos”²⁵⁹, e perguntou, curioso:

“– Este abacaxi é simplesmente maravilhoso. Que nome tem?
Dorita respondeu-lhe, radiante pelo elogio:
– ‘Ananas à la Richelieu’”.²⁶⁰

O noivo de Dorita, que também presente na reunião, indignou-se:

“– *Ananas à la Richelieu!* É inacreditável! O pobre do cardeal Richelieu que nunca provou abacaxi na sua vida, dar o nome a esse prato! É incrível, Dorita!”²⁶¹

O grupo de amigos, então, começou a inventar nomes descabidos, como “*Cocktail* à Marquesa de Santos (que nunca tomou *cocktail*)” e “abacate à Felipe da Macedônia (que nunca soube o que era abacate!...)”.²⁶²

O Gilberto, primo de Dorita e de Henrique, juntou-se ao grupo um pouco mais tarde, mas a tempo de ouvir as brincadeiras. Ele ressaltou que não lhe importava o nome do prato, desde que “esti[vesse] bom”. Ele teve sorte, porque se “tivesse chegado dez minutos mais tarde, precisava acreditar que estava bom ‘sob palavra’”.²⁶³

²⁵⁷ É preciso registrar que o detetive norte-americano Dick Peter, criado por Jerônimo Monteiro, protagonizou as primeiras peças policiais escritas especificamente para o rádio e foi o primeiro que “se definiu auditivamente” (como queria Pedro Bloch) na radiofonia nacional.

²⁵⁸ COSTA, Aníbal. *Morto no cassino*. Rio de Janeiro: A Noite. s/d (1946). p. 7.

²⁵⁹ COSTA, Aníbal. “Um júri em família”. In: id. *Três aventuras de Roberto Ricardo*. Rio de Janeiro: [Est. de Artes Graph. C. Mendes Junior], 1940. p. 60-61.

²⁶⁰ Id. *ib.* p. 60.

²⁶¹ Id. *ib.*

²⁶² Id. *ib.* p. 61.

²⁶³ Id. *ib.* p. 62.

Os amigos se reuniram porque o investigador Darci estava de férias, deixando “por uns dias”, seus “colegas caçando criminosos” na “leal e pacífica cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro.” O noivo de Dorita, também de folga, justificou com bom humor aos amigos e à noiva o motivo do seu repouso: estava de férias “para tomar conta do Darci.”²⁶⁴

“E quem toma conta de você? perguntou Gilberto com enorme simplicidade.
– Dorita, respondeu Roberto Ricardo com a mesma simplicidade.”²⁶⁵

O clima alegre daquela tarde só foi abalado quando o detetive brasileiro fez um comentário pretensioso que desagradou Dorita.

“– Esses seus modos convencidos, às vezes, irritam, sabe, Roberto Ricardo?
O célebre detetive confessou humildemente que não sabia, porque ninguém o dissera.
– Pois é, fique sabendo. Como já resolveu uma meia dúzia de crimes misteriosos...
– Oh, senhorita! Meia dúzia? Falou Darci, sempre pronto a defender o amigo, mesmo quando se pilheriava. Que injustiça!”²⁶⁶

O incômodo de Dorita logo arrefeceu e a turma passou a falar do Mistério da Casa Vazia, um enigma que os jornais cariocas noticiavam em profusão naqueles dias. Decidiram, então, que, sem a ajuda de Darci e de Roberto Ricardo, os irmãos e o primo Gilberto fariam “uma espécie de concurso policial” para desvendar a charada. Como o Gilberto “não lia jornais” e, portanto, não conhecia os pormenores do episódio, “Roberto Ricardo, a pedido geral, resolveu resumir o grande mistério que afligia a população carioca.”²⁶⁷

O detetive sempre foi apresentado ao público brasileiro desta maneira, digamos, folgada e à vontade. Sua correção, elegância e retidão normalmente não soavam graves ou solenes. Pelo contrário, ele era querido pelos colegas e amigos da Polícia,²⁶⁸ tinha amigos, uma noiva esperta e boa motorista,²⁶⁹ e sabia desfrutar de suas horas de lazer (ainda que os crimes o perseguissem teimosamente e o colocassem invariavelmente para trabalhar...),²⁷⁰ A reunião na casa de Dorita descreve um daqueles momentos em que

²⁶⁴ Id. *ib.*

²⁶⁵ Id. *ib.*

²⁶⁶ Id. *ib.* p. 63.

²⁶⁷ Id. *ib.* p. 64-65.

²⁶⁸ Id. *ib.* p. 15.

²⁶⁹ Manuscrito de *Mistério do chapéu*. Drama policial radiofônico em 3 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 14 dez. 1939. p. 1 e seguintes.

²⁷⁰ Manuscrito de *Roberto Ricardo em Montevideú*. Drama policial em 3 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 19 jan. 1940; Manuscrito de *Roberto Ricardo em Veneza*. Drama

Roberto Ricardo demonstra que, apesar de ter lá suas manias como detetive, não aspirava a igualar-se a Sherlock Holmes ou Sam Spade, embora fosse rápido no raciocínio e hábil no jiu-jitsu.²⁷¹ Por estas e algumas outras características, ele não se recusou a participar da brincadeira do “júri em família” e passou a narrar os pormenores do Mistério da Casa Vazia.

O conto de Aníbal Costa protagonizado por Roberto Ricardo foi editado pela A Noite sob o título *Três aventuras de Roberto Ricardo*. Em parte, o volume foi impresso depois que o detetive Roberto Ricardo, criado especialmente para o rádio e “vivido ao microfone por Alziro Zarur”²⁷², já havia conquistado a simpatia de milhares de ouvintes de rádio em todo o país.

Três aventuras... é composto de três narrativas policiais. Uma delas (“Roberto Ricardo em Paris”) foi apresentada ao leitor sob o formato de uma peça radiofônica; as demais, (“Roberto Ricardo no parque de diversões” e a peça mencionada acima, intitulada “Um júri em família”), foram inspiradas em peças radiofônicas e adaptadas ao formato do conto para fins de publicação impressa. Não sabemos se Aníbal Costa publicou mais livros entre 1940 e 1946, ano em que veio a público seu livro *Morto no Cassino*. No entanto, o voo que o autor tentou alçar com o novo livro foi certamente mais amplo, já que se tratava de uma “novela policial original.”²⁷³

O conto “Um júri em família” foi dividido em seis capítulos. Nos capítulos intermediários, após a cena inicial e o resumo do detetive, Henrique, Dorita e Gilberto expõem as suas hipóteses, regadas a muito refresco e comendo muitos doces e salgados, especialmente o Darci. No último capítulo, Roberto Ricardo demonstra que a solução dada por cada um deles foi equivocada e que o erro dos três havia sido “o mesmo. Falta de observação!”, pois

“Nenhum de vocês lembrou de examinar a posição em que o revólver foi encontrado, a qualidade da arma e o ferimento produzido pela bala. [...] Nenhum

policial em 3 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 24 jan. 1940; Manuscrito de *Roberto Ricardo no Cairo*. Drama policial em 3 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 21 fev. 1940; COSTA, Aníbal. “Roberto Ricardo em Paris”. In: Id. *Três aventuras de Roberto Ricardo*. Rio de Janeiro: [Est. de Artes Graph. C. Mendes Junior], 1940. p. 99-143.

²⁷¹ Manuscrito de *Noite de São João*. Drama policial radiofônico em 3 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 26 jun. 1939.

²⁷² COSTA, Aníbal. *Três aventuras de Roberto Ricardo*. Rio de Janeiro: [Est. de Artes Graph. C. Mendes Junior], 1940. p. 5.

²⁷³ Id. *Morto no cassino*. Rio de Janeiro: A Noite. s/d (1946). p. 5.

de vocês reparou que a Eva Barros [a vítima] segurava a arma com a mão esquerda.”²⁷⁴

O detetive, então, oferece ao leitor a explicação do mistério. Ao final da elucidação, Dorita comenta:

“– Depois de explicado, não é difícil compreender [...].
– Tem razão, concluiu o Darci. Afinal, é simples ou não é?
Todos se riram desta frase predileta do alegre investigador...”²⁷⁵

Embora a peça que inspirou o conto não tenha sido localizada, não é arriscado supor que a cena da reunião de amigos comendo “*ananas à la Richelieu*” deve ter funcionado como abertura do primeiro quadro da peça radiofônica, e que os demais quadros deram origem aos capítulos do conto: exposição do mistério, as diferentes hipóteses e o desenlace em que Roberto Ricardo elucida o enigma. O resultado da adaptação da peça radiofônica para o formato do conto resultou em uma narrativa enxuta, linear, com acontecimentos simultâneos à trama central que, parece, tinham no esclarecimento do mistério um objetivo menor.

Assim, a primeira “cena” do conto, com os comes e bebes e o bom humor de todos os personagens abriu caminho para o resumo de Roberto Ricardo sobre o Mistério da Casa Vazia, que constitui o capítulo 2 do conto. Na primeira página deste capítulo, Aníbal Costa fez as vezes de romancista, tingindo de cores e formas aquilo que era, originalmente, apenas sons:

“Na rua Conde de Bonfim, na Tijuca, havia um elegante palacete para alugar. Jardim na frente, grande quintal. [...] Um certo dia, [...] apresenta-se ao encarregado [do aluguel do palacete] uma jovem elegante e bem trajada, pedindo para visitar a casa.

Mais que linda... Encantadora. Trajava um belíssimo vestido de seda rosa e trazia uma rica bolsa de pele de jacaré. Aliança no anular e no indicador da mão direita um valioso anel com esmeralda [...]. É a vítima do terrível drama.”

A narrativa cheia de enlevo é abruptamente interrompida por Dorita.

“– Muito bem [...]. Você está contando de um modo encantador. Pode arranjar um lugar num programa infantil do rádio... E você, Henrique, vê se dá uma folga de remexer essas gavetas...
– Não há jeito de char o saca-rolhas, desculpou-se o irmão.
– Abra a garrafa com os dentes, sugeriu Gilberto.

²⁷⁴ COSTA, Aníbal. “Um júri em família”. In: id. *Três aventuras de Roberto Ricardo*. Rio de Janeiro: [Est. de Artes Graph. C. Mendes Junior], 1940. p. 95.

²⁷⁵ Id. *ib.* p. 97.

- Não posso, respondeu cordialmente o Henrique. A rolha está mergulhada no gargalo.
- Basta de tolices, falou Dorita. Continue, Roberto Ricardo.
- O encarregado do prédio, prosseguiu o detetive [...].”²⁷⁶

Então, com o mesmo encanto, Roberto Ricardo avançou com a narrativa. Quando já não havia nada mais a acrescentar, “Um grito de Henrique alarmou os demais. Encontrara o saca-rolhas que tanto procurava!...”²⁷⁷ Esta frase encerra o capítulo e, provavelmente, encerrou também o primeiro quadro da peça radiofônica.

As soluções para o mistério, criadas por Dorita, Henrique e Gilberto, são também entrecortadas por falas irreverentes e cômicas, dando a conhecer ao leitor (e ao ouvinte) que a pessoa que apresenta a hipótese é ouvida por outras (que se manifestam continuamente ao longo da exposição) e que se alimentam (mastigam? emitem ruídos como “hmmm”? mexem na louça posta sobre a mesa? bebem refrescos?). Vejamos, por exemplo, a abertura da exposição de Henrique:

- “– Tem a palavra o sr. Henrique para apresentar as suas conclusões.
- Por amor aos seus parentes, Roberto Ricardo! falou o interpelado. Deixe-me, antes, repetir esta gelatina que está deliciosa!
- Roberto Ricardo, em tom solene ainda, continuou:
- À vista do exposto pelo relator, o júri resolve que seja, então, servido aos presentes um novo prato de gelatina de frutas!
- Grandes gulosos! criticou, rindo, a moça da casa. [...] com franqueza, isto não é mais ‘*lunch*’! É uma refeição para a semana inteira!
- Gilberto lembrou à prima que não fosse aproveitar-se disso para deixar de preparar um bom pratinho para o próximo domingo.
- Dorita informou que domingo serviria apenas pão com manteiga...”²⁷⁸

A cena estava montada para que uma profusão de ruídos emergisse do palco acústico junto com as falas dos atores. No entanto, como as linhas escritas no papel não possuem a mesma propriedade dos sons, quatro pessoas não podem, por exemplo, falar simultaneamente enquanto uma outra pede silêncio. Neste caso, o único recurso que coube ao autor foi o descrever as coisas que ocorriam *ao mesmo tempo* no palco acústico:

- “– Chamo a atenção do Dr. Roberto Ricardo para a série de apartes tolos e sem nexos...
- Nova saraivada de protestos. Roberto Ricardo pediu silêncio e disse que era o Henrique que estava com a palavra.”²⁷⁹

²⁷⁶ Id. *ib.* p. 68.

²⁷⁷ Id. *ib.* p. 71.

²⁷⁸ Id. *ib.*

²⁷⁹ Id. *ib.* p. 73.

Para colocar Henrique novamente na posição de interpelado após a “saraivada de protestos”, o autor também teve que dizer com palavras o que o contrarregra poderia ter sugerido com um comprimido efervescente: “[Henrique] bebeu um pouco de guaraná e prosseguiu”²⁸⁰...

Aparentemente sem muito esforço, Aníbal Costa conseguia recriar cenas do dia a dia das pessoas comuns apenas com sons. Chamam a atenção as cenas de abertura de suas peças, semelhantes a esta na casa de Dorita e de Henrique, em parte reproduzida acima. É provável que, por meio delas, o autor, os atores e a contrarregragem arrebatassem a atenção do ouvinte, que escutaria, com interesse e curiosidade, o evento singular que iria desestabilizar o arranjo das coisas e alterar a rotina dos personagens, com a certeza reconfortante de que, ao final da peça, tudo voltaria a ser ordenado como antes. Para se ter uma ideia do valor atribuído pelo autor a estas conversas aparentemente inócuas, na peça *Roberto Ricardo recebe um convite*, ele dedica mais de três páginas apenas para caracterizar a euforia da família durante o aniversário de Edite:

“Edite	Então, você cante alguma coisa... Assim o tempo custará menos a passar...”
Raimundo	Isso mesmo!... Boa ideia!
Jaime	Cante, Zoé...Tem a minha autorização...
Zoé	Engraçadinho!... Bem, vá lá... (pequena <i>romanza</i> cantada).” ²⁸¹

Neste caso, o ouvinte já está muito atento a tudo o que ocorre porque Roberto Ricardo fica sabendo ao chegar à festa que o convite que ele recebeu não foi escrito pelo anfitrião. Apesar da surpresa, ele é bem recebido pela família, mas o ouvinte acompanha a festa perguntando-se por quem o detetive foi convidado e por que esse indivíduo o queria ali naquele momento. Enquanto o crime não ocorre, a peça permanece praticamente em suspenso, com o ouvinte esperando a tragédia anunciada a cada intervenção sonora. Para além da trama, contudo, o ouvinte é informado sobre as relações estabelecidas entre marido e mulher, pai e filhos, parentes e amigos naquela casa de gente rica. Em especial, o autor nos dá diversas pistas a respeito dos comes e bebes, já que o assassinato ocorrerá, como viremos a saber, por meio do envenenamento de um copo de coquetel.

Aníbal Costa também foi capaz de criar cenas interessantes em outros locais fechados, como restaurantes, salões e escritórios. É provável que muitos ouvintes da peça

²⁸⁰ Id. *ib.*

²⁸¹ Manuscrito de *Roberto Ricardo recebe um convite*. Drama policial radiofônico em 2 quadros original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 9 ago. 1939. p. 6.

O mistério do galpão, por exemplo, tenham reconhecido no personagem Mauricio algumas de suas próprias manias (ou de seus amigos e parentes) em um bar ou restaurante:

“Ruídos de louça e de cadeira
 Hugo Eu pedi com leite, garçom... Assim.
 Artur Simples. Um copo d’água gelada.
 Mauricio Simples também... Ou melhor não. Não quero café. Traga um
 chope. Bem tirado, ouviu? [...]
 Meu chope? Isto? Garçom, você pensa que eu vou beber chope
 ou... espuma de chope? Desaforo! Isso é chope que se apresenta?
 Hugo Mauricio! [...]
 Mauricio Desaforo, sim. Então eu bebo espuma e pago chope?
 Hugo Garçom, vai consertar este chope... Pronto, Mauricio; já vem
 outro chope. Vamos ver se é possível agora combinarmos alguma
 coisa para sábado.”²⁸²

Com base nesta conversa que abre a peça, o autor já informou uma série de coisas ao ouvinte, como a trivialidade dos pedidos e da relação de cada um dos moços com o garçom. É claro que a caracterização mais detalhada de alguns personagens interessa ao autor para o desenrolar da peça: Mauricio é o amigo esquentado, enquanto Hugo coloca panos quentes para evitar conflitos, contendo o ímpeto do primeiro. A fala de Hugo já indica que no sábado haverá algum evento para o qual todos devem se organizar. Os personagens não sabem disso, mas o ouvinte já está de sobreaviso, pois sabe que é provável que um crime ocorra neste dia.

Em *O mistério do carnaval*, peça em que um dominó é morto durante uma noite de carnaval, Aníbal Costa ofereceu ao ouvinte (e ao pesquisador) as preocupações da turma de amigos para ir ao baile:

“Luiz Não, meu caro Afonso... Este carnaval está muito quente para
 fantasias e máscaras!... Deus me livre!... Máscara no rosto com
 30 e tantos graus de temperatura!...
 Afonso Você se esquece que os salões são refrigerados, Luiz...
 Luiz Eu sei o que são esses salões refrigerados... Não. Vá você com
 quem quiser, mas não comigo...
 Afonso Você pode ir com terno branco de linho... Não sentirá tanto calor
 assim...
 Luiz Pior ainda... Não, Afonso, prefiro ir a um baile em que não haja
 essas exigências e eu possa ir só com camisa aberta e calça
 branca.
 Afonso Bailes de três ou quatro mil réis? É ridículo isso!
 Luiz Mas ridículo por quê? Eu me diverti mais do que neste baile em
 que você quer me levar... com mesas reservadas, champanhe
 obrigatório etc. mas sem uma certa liberdade ou... comodidade,
 se quiser assim... [...]

²⁸² Manuscrito de *O mistério do galpão*. Peça policial radiofônica em 4 quadros original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 4 jun. 1939. p. 1-2.

Afonso Arranjaremos uns pierrôs folgados, de fazenda leve.... Afinal, o calor para um brasileiro não deve chegar a produzir esses resultados exagerados.

Luiz Que quer? Eu sou brasileiro e dons bons. O calor, porém, é horrível para mim. Não o suporto. Detesto-o.”²⁸³

Neste caso, apesar de a conversa parecer fiada, o mau humor de Luiz tem ligação direta com o desenrolar da trama. Poderíamos dizer, então, que esse aborrecimento era interessado, pois o autor precisava tirá-lo do baile *em companhia de seus amigos* para colocá-lo ali como um dominó mascarado, irreconhecível. Ele só seria identificado quando, já vítima de uma punhalada, seu rosto fosse descoberto pelas mãos do Guedes.

Da mesma maneira interessada o autor enfatizou a aclimação ao calor como fator de brasilidade e colocou na boca de Luiz o orgulho por pertencer a essa “comunidade imaginada”.²⁸⁴ Ao final do primeiro quadro, o rapaz recebe um telefonema misterioso (que não veio de Afonso nem de Oscar), e ele acaba mudando de opinião e decide ir ao baile. A voz que saía do aparelho (e que o ouvinte não escuta) exigia, contudo, que ele fosse disfarçado e que uma fantasia de pierrô não seria suficiente; era preciso vestir-se de dominó negro mascarado, apesar do “calor dos diabos” que ele sentiria durante o baile.²⁸⁵

Outra cena em local fechado digna de ser mencionada é aquela que abre a peça *Um crime impossível*. Neste caso, ela é cheia de deliciosas alusões à vida e rotina das secretárias.

“Lili (campainha de telefone) Alô... alô... Sim, senhor... Escritório Frederico, Barros e Companhia... Não senhor, a senhorita foi almoçar... Pode telefonar às duas horas. (em outro tom) Está vendo você, Vera? É a quinta vez que perguntam pela senhorita Nair...

Vera Ah!... Naturalmente... afilhada e secretária particular do Dr. Frederico... E olhe, prepare-se que não vai parar por aí.

Lili Disto estou certo [*sic*]... Ontem imagine que... (campainha). Alô... Escritório Frederico, Barros e Companhia... O secretário? Vou ligar... Pode falar... (em outro tom) Onde foi você ontem à noite, Vera?

Vera Fui ao cinema com o Gilberto... Filme horrível... Depois fomos tomar um sorvete... Você á experimentou sorvete de amendoim... É delicioso, Lili!

²⁸³ Manuscrito de *O mistério do carnaval*. Drama policial em 3 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 7 fev. 1940. p. 1.

²⁸⁴ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁸⁵ Id. *ib.* p. 6.

Lili Já... É formidável, mas precisa ser bem feito... Um sorvete esplêndido é... (campainha) Alô!...”²⁸⁶

Enquanto trabalham e conversam, Lili e Vera encaminham três pessoas para realizar entrevistas com o Dr. Frederico. Tudo parece estar bem, já que o autor não nos conta o que se passa no gabinete. Ocorre que uma destas três pessoas matou o chefe e, ao descobrirem isso, as duas simplesmente... desmaiam. Assim, mais uma vez, a sonorização da rotina do escritório não é inocente; o autor sabia que, quanto mais corriqueiro, verossímil e convincente fosse o palco sonoro, maior seriam o desequilíbrio gerado pela notícia do assassinato e o arrebatamento do ouvinte com o crime.

Aníbal Costa era hábil para criar cenas corriqueiras muito convincentes também em locais abertos. Em *O mistério do chapéu*, por exemplo, uma conversa entre Roberto Ricardo e Dorita com “ruído de auto em marcha” abre a cena. O automóvel está em aceleração, ele é o *chauffeur* e o casal parece se divertir muito.

“Roberto	Está gostando, Dorita? (buzina)
Dorita	Está regular... Um pouco mais de velocidade seria melhor.
Roberto	Mas isto não é circuito da Gávea, Dorita... [...].
Dorita	Qual nada, Roberto Ricardo. [...] Você está fazendo do automóvel um carro de bois... É vergonhoso, francamente.
Roberto	Está zangadinha?
Dorita	Estou.
Roberto	Muito?
Dorita	Muitíssimo.
Roberto	[...] Pois bem [...]. [...] já que deseja velocidade, tê-la-á. Vamos correr...
Dorita	Ah!... Assim é que é bom!... (buzina) [...]

As coisas seguem assim até que Dorita pede para dirigir. A conversa entre os noivos costuma ser cômica, e esta não foi diferente:

“Dorita	Eu quero dirigir. [...]
Roberto	Seria [<i>sic</i>] feita a sua vontade, garota voluntariosa... Antes, porém, acho acertado eu telefonar ao Darci...
Dorita	Telefonar ao Darci?...
Roberto	Justamente.
Dorita	Para quê?
Roberto	Para dizer-lhe que o meu testamento está na gaveta do lado esquerdo da minha secretária e avisar-lhe onde deve ir velar o meu corpo...
Dorita	Achou engraçado isso que disse?

²⁸⁶ Manuscrito de *Um crime impossível*. Drama policial radiofônico em 3 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 11 abr. 1940. p. 1.

²⁸⁷ Manuscrito de *Mistério do chapéu*. Drama policial radiofônico em 3 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 14 dez. 1939. p. 1.

Roberto Engraçado? Não, pelo contrário. Você guiar não é nada engraçado, deve ser trágico!”²⁸⁸

Na verdade, Roberto Ricardo gostava de brincar com a noiva, e não ousava impedi-la de dirigir. Então, depois do túnel eles efetivamente trocam de lugar. Ao tomar o volante, Dorita gosta da experiência, ainda que o noivo não deixasse de importuná-la e de pedir que dirigisse com atenção e prudência. No caminho, eles contam piadas, conversam sobre a vida, sobre a família, sobre os planos para aquela noite, até que um homem (não) é atropelado por Dorita e cai diante do automóvel. Tratava-se de um crime.

A história policial tem início com o contato entre o casal e o homem alvejado que corria treloucado pela rua, mas esta não é a única contribuição da cena inicial para o desenrolar da história. Embora a cidade moderna, de concreto e veloz esteja presente em quase todas as histórias de crimes de ficção policial, neste caso a multidão que ela abriga e a pobreza que ela reproduz com insistência fazem parte do enredo, pois o triste assassino era um ex-presidiário que, por medo da polícia, matou um chantagista que lhe extorquia seu curto ordenado.

No entanto, uma das peças mais comentadas de Aníbal Costa, que poderia até ter sido filmada caso não oferecesse sérios desafios à técnica do cinema nacional,²⁸⁹ foi *Roberto Ricardo no parque de diversões*. Vejamos, então, como o autor criou o ambiente sonoro do parque. Apesar de ser uma citação longa, vale a pena transcrever a passagem:

“(Durante um minuto ligeiro vozerio)
 Vendedor – Pipocas! Olha as pipocas! Com sal e com mel!...
 Outro vendedor – Laranjada e limonada! Geladinha! Aqui a laranjada!
 Menino – Está bom hoje o Parque de Diversões!... Vamos ao chicote...
 Outro menino – Não... Antes na montanha russa... Aquilo é que é bom...
 menino – É, mas é mais caro... Vamos então comer uns cachorros quentes... (Apito de trem)
 A criança – Mamãe! Olha o trenzinho!... Deixa eu ir no trenzinho...
 A mãe – Não, Marinho... Eu te compro chocolate...
 A criança – Eu não quero chocolate... Eu quero ir no trenzinho... Se eu não vou no trenzinho, eu choro...
 A mãe – Meu Deus, que criança insuportável! (apito de trem) Olha, o trenzinho já partiu...
 A criança – Já vem outro lá... Olha!... Eu quero ir no trem...
 A mãe – Pois vamos, arre!... Eu já disse em casa... (a voz perde-se)
 Um rapaz – Venha por aqui... Você não bebe mais, ouviu?... Eu não estou para aturar paus-d’água!...

²⁸⁸ Id. *ib.* p. 2-3.

²⁸⁹ “Como Aníbal Costa escreve suas peças policiais”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro, n. 132, 16 jan. 1941. p. ?.

- 2º rapaz – (voz pastosa) Mas quem foi que disse que eu sou pau d'água, eu ainda não bebi quase nada.
- 1º rapaz – Estou quase largando você... Assim a gente não pode se divertir... Fique sabendo que... (a voz perde-se)
- Uma velha – Eu não quero vocês assim... Isso não é decente... A gente vem no parque de diversões para se distrair...
- Filha – Ora essa! E a gente não está se distraindo?
- Velha – Qual se distraindo, qual nada! Você e o Carlos não estão vendo nada! Estão só agarradinhos... era melhor, então, ter ficado em casa...
- Filha – Eu também acho... a senhora sempre tem... (a voz perde-se).²⁹⁰

É apenas depois desta explosão de vozes e de ruídos que os personagens envolvidos na trama entram em cena (ou seja, começam a falar). Mesmo assim, o autor quer ter certeza de que o ouvinte não apenas saiba, mas que ele também *sinta* que os personagens estão efetivamente no parque de diversões:

- “Luiz – (rindo) Você está com alguma costela partida, Vanda?
 Vanda – Eu não... Eu gosto de ir no ‘chicote’... E você, Alice?
 Alice – Eu já disse que não... Eu fui ao Chicote só porque vocês quiseram... Mamãe quase me obrigou a ir...
 Tereza – Eu não... eu disse, apenas, que era ridículo eu, a Vanda e o Luiz irmos e você ficar do lado de fora...
 Luiz – E era mesmo, Alice... Dona Tereza teve razão... Olhem, querem amendoim coberto com chocolate?...
 Vanda – Dê um pouco aqui...
 Alice – Eu quero...
 Tereza – Eu dispenso... O amendoim me faz mal... cá por dentro...
 Luiz – Vamos andando?... Pra que ficar parado? Que é, Vanda?
 Vanda – Olhe! O carrinho do *Water-Shoot*!... Lá vem ele!... (Pequeno vozerio) Pronto! Caiu!... Vamos andando! [...]
 Alice – Tão engraçadinho esse trem... Vem cheio!... Olhem que graça!... Não vieram se não duas crianças no trenzinho, a grande maioria é de gente grande... (grande ruído de ferragens) Meu Deus!... A montanha russa!...
 Luiz – Isto é que é bom!... Olhem... Vai subindo agora...
 Vanda – Olhem... Lá vai outra queda!... (grande ruído de ferragens característico) Qual!... Eu não vou, não!...
 Luiz – Que é que tem, Vanda? É bom, você vai gostar...
 Uma criança – Papai, eu quero ir na montanha russa!
 Pai – Você é muito pequenino ainda, meu bem...
 Criança – Eu já sou grande... Eu quero a montanha russa!...
 Pai – Está bom, vamos... mas eu seguro você, se não... (a voz perde-se).
 Luiz – Está vendo até aquela criancinha tem vontade de ir na montanha russa... e a minha noivinha te medo!...
 Vanda – Não é medo, Luiz, mas eu tenho o coração fraco, aquilo pode até me matar!...

²⁹⁰ Manuscrito de Roberto Ricardo no parque de diversões. Drama policial radiofônico em 3 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 18 jul. 1939.

- Tereza – Que ideia absurda, Vanda! Eu já tenho 50 anos...
 Alice – Bem contados, não é, Mamãe?
 Tereza – Não seja tola, Alice... pois eu, apesar dos meus 50 anos não tenho receio de experimentar...”²⁹¹

Embora o ouvinte não saiba, o autor já está oferecendo pistas para a solução do mistério do assassinato de Vanda, que irá ocorrer durante o passeio de montanha-russa. Além da “fraqueza cardíaca”, para não ir ao passeio, Vanda alega ter medo do brinquedo. Mas todo ambiente sonoro e as falas dos atores criticam, veladamente ou não, a decisão da moça, como o desejo do menino que ainda não fala o “r” corretamente seguido da zombaria de Luiz e a coragem de uma senhora de 50 anos, Dona Tereza. Até mesmo Roberto Ricardo, que encontra o grupo casualmente no parque, diz a Vanda que

“não se prive deste prazer... É mais fácil sermos atropelados por um auto ou um ônibus do que haver um acidente na montanha russa... Não há o menor perigo...”²⁹²

Uma vez efetivado o crime, a ação se passa no escritório do comissário, o que dá início ao segundo quadro da peça. Roberto Ricardo está acabrunhado, pois sente-se responsável pela morte de Vanda, já que estimulou a moça de coração fraco a passear na montanha-russa. Ele realiza os interrogatórios de praxe bastante abatido, descobrindo, no entanto, algumas informações que, mais tarde, o ouvinte identificará como novas pistas para a descoberta do criminoso. Enquanto isso, o detetive (e o ouvinte) é informado pelo Comissário que o relatório do médico legista não tardaria a chegar. Ao lê-lo, Roberto Ricardo muda de humor:

“Roberto (agitado) Será possível que a minha desconfiança seja verdadeira?... Deixe-me ver!... Depressa! Oh! [...] O resultado da necropsia não deixa a menor dúvida relativamente à causa da morte. Não há a menor lesão no coração, que se apresenta normal. A morte foi produzida pela injeção no sangue de um violento tóxico, provavelmente rícino, toscalbumina [*sic*] de efeito rápido... Este tóxico é obtido de sementes de rícino e uma vez injetado no sangue, mata rapidamente... (sem abatimento agora) Miseráveis!... Meus amigos, eu juro pela minha honra que hei de vingar a morte desta pobre menina!...”²⁹³

Diante da informação, Roberto Ricardo convoca novamente os envolvidos para outro interrogatório e conversa com o Comissário sobre (parte d)as etapas de seu raciocínio (o que não era muito do seu feitio). De posse de inúmeros indícios, ele faz uma

²⁹¹ Id. *ib.* Grifo do autor.

²⁹² Id. *ib.*

²⁹³ Id. *ib.*

acareação entre os principais suspeitos (seu típico *modus operandi* e razão de sua eficiência como “máquina de raciocinar”) e, com o uso de um polígrafo, que ele chama de “indicador de verdade”, soluciona o caso, obtendo a confissão do criminoso.

Na adaptação da peça ao formato do conto, a cena inicial, de forte apelo sonoro, perdeu muito de sua potência. Aníbal Costa simplesmente descreveu os ruídos, as falas dos personagens e, em alguns momentos, manteve intactos alguns dos diálogos, quando possível. Uma das forças do começo da peça, contudo, eram os sons que caracterizavam a algazarra, a cena a céu aberto e a movimentação das pessoas. Em especial, as vozes que se aproximavam e se afastavam do ouvinte, perdendo-se enquanto os atores se distanciavam do microfone, transformavam o ouvinte em um andarilho no parque de diversões. A conversa entre o rapaz sóbrio e o embriagado, por exemplo, se transformou em uma frase monótona:

“Um rapaz, que estivera muito tempo apreciando os bons vinhos do Douro e do Minho, importuna o companheiro, dizendo frases tolas e sem nexos.”²⁹⁴

No conto, o pregão do vendedor de pipoca, por sua vez, nem de longe dava água na boca:

“Vendedores de pipocas, que apregoavam o seu artigo com voz esganiçada, insistindo em explicar que havia pipocas com sal e com mel.”²⁹⁵

Entretanto, ao longo do conto, Aníbal Costa foi resolvendo com mais eficácia a transposição dos sons para a página escrita. O encontro do grupo com Roberto Ricardo, por exemplo, não foi repentino, como na peça. Após anunciar que o detetive se encontrava no mesmo parque que os demais, o autor inseriu um novo capítulo, em que caracterizou o detetive: “aparentava uns trinta anos”, “tinha excelente cultura intelectual”, “era apreciado tanto pelos colegas [da Polícia] quanto pelos altos oficiais”, além de ter “excelente ‘humour’”, ter porte “elegante” e ser “simpático de rosto.”²⁹⁶ O autor, imaginando que alguns de seus leitores nunca tivessem ouvido o programa *Teatro Policial*, que irradiava as aventuras de Roberto Ricardo, também descreveu seu “companheiro e amigo” Darci, “um investigador policial cheio de boa vontade, de entusiasmo pela carreira.”²⁹⁷ Em seguida, Luiz aproxima-se amavelmente e apresenta ao

²⁹⁴ COSTA, Aníbal. “Roberto Ricardo no parque de diversões”. In: id. *Três aventuras de Roberto Ricardo*. Rio de Janeiro: [Est. de Artes Graph. C. Mendes Junior], 1940. p. 12.

²⁹⁵ Id. *ib.* p. 11.

²⁹⁶ Id. *ib.* p. 15.

²⁹⁷ Id. *ib.*

detetive a ao investigar a sua noiva Vanda, Alice, amiga de Vanda, e Dona Tereza, mãe de Alice.

Como na peça, o Doutor Alberto, padrinho de Alice, “senhor de sessenta anos”, “trajado com um certo apuro” mas meio “destoante”,²⁹⁸ une-se à turma. Nas passagens seguintes, o autor acrescenta dados, inventando novas passagens, reproduz e funde diálogos, alonga descrições e, quando finalmente todos estão sentados nos carrinhos, ele cuida para que a linguagem utilizada acentue a confusão do passeio que resultará no assassinato de Vanda. A partir daí, o autor praticamente manteve no conto os diálogos da peça, criando parágrafos mais ou menos descritivos entre eles. A ciência que o leitor possui do raciocínio de Roberto Ricardo, entretanto, é amplificada, como nesta passagem:

“Tratava-se de um crime e o culpado devia ser uma pessoa do grupo da vítima. Cumpria, pois, haver o maior cuidado. Qualquer deles poderia ter praticado o crime? [...]

Acidente não era, declarava categoricamente o médico legista; suicídio também não poderia ser. Só restava a solução de assassinato.

– E este crime bárbaro não poderia ter sido praticado por uma pessoa fora do grupo da Vanda? perguntou o Darci.

Roberto Ricardo respondeu ser esta hipótese muito pouco provável. Quase impossível. E explicou as razões, salientando, como fazia sempre, a questão do motivo e da oportunidade. Sem um motivo para o crime e sem a oportunidade para praticá-lo, não pode haver criminoso.

Que motivo teria um estranho para assassinar uma pobre menina indefesa? [...]

Com efeito, a vítima ficara sentada no carrinho ao lado do noivo. No assento atrás ficaram sentados Dona Tereza e o Dr. Alberto. [...] Decididamente, o criminoso tinha que estar bem próximo à vítima, e portanto só podia ser um dos três.”²⁹⁹

Neste caso, o narrador parece estar redigindo o fluxo de pensamentos do detetive. Sabemos, contudo, que esta experiência pode acarretar um perigo a qualquer narrativa de ficção policial: o leitor descobrir o culpado *antes* do detetive. Por isso, em geral, alguém que sabe menos do que o detetive deve narrar a história, como fez Watson para Sherlock Holmes e Hastings para Poirot.

Vemos que as ansiedades de Roberto Ricardo são, na realidade, as ansiedades *do autor* interferindo perigosamente (seria, também, propositalmente?) no andamento da trama. Nada de mais sério acontece, felizmente. Aníbal Costa retoma o autocontrole, cala seu narrador, e Roberto Ricardo é, então, capaz de eliminar Luiz como suspeito, e descobrir *a* assassina de Vanda após a acareação entre Dona Tereza e o Dr. Alberto. A mãe de Alice, enfermeira, havia envenenado Vanda na esperança de que Luiz, moço rico,

²⁹⁸ Id. *ib.* p. 18.

²⁹⁹ Id. *ib.* p. 35-36.

se casasse com sua filha. Eis o motivo e a oportunidade da criminosa. Mas Roberto Ricardo já suspeitava disso tudo antes mesmo de ler o resultado da necrópsia do médico...

As peças de Aníbal Costa são mais eficientes do que seus contos porque, como Heloisa Lentz, ele havia percebido que a peça policial irradiada em cerca de 20 minutos deveria ser ainda mais despojada, os diálogos mais diretos e as cenas mais relevantes para a solução do mistério do que nos contos ou romances impressos. Esse despojamento teve inúmeras consequências para o formato que a peça policial assumiu. Entre elas, estão a criação de um ritmo próprio, a movimentação intensa nas cenas e a duração relativamente curta dos quadros. Levou também à necessidade de produção de peças a um ritmo acelerado, como demonstramos no capítulo anterior. Além disso, da economia de palavras e de situações descritas decorreu o achatamento e a planificação ainda maiores dos personagens, a ponto de, em Aníbal Costa, eles se transformarem quase que exclusivamente em tipos. Essa consciência foi plenamente demonstrada pelo autor na peça *Uma peça policial sem autor*.

Nesta “fantasia”, o autor “deu para vadiar” e deixou os seus personagens em um “sono”, até que ele resolvesse fazê-los agir novamente. Neste sono, Roberto Ricardo é despertado por Darci, que lhe explica o que estava acontecendo: “Nós, sem o Autor, não podemos criar situações, engendrar mistérios.” Tomando consciência da situação, Roberto Ricardo se indigna:

“Roberto Eu não existia. Não havia nenhum detetive Roberto Ricardo. Ele, o autor, criou-me, idealizou-me, modelou o meu caráter e agora [que] eu existo... abandona-me!... Com você a mesma coisa!... [...] E o meu excelente amigo Comissário!... Como tenho saudades do meu querido Comissário!...”³⁰⁰

A palavra comissário, seguida por uma pancada no gongo, faz despertar o Comissário do sono. Assim, um a um, os personagens de uma trama inexistente vão acordando quando mencionados: o Verdadeiro Criminoso, a Ingênua, a Vítima, o Cômico da peça, o Falso Criminoso e o Pobre Diabo. As falas são curiosas, pois todos os personagens têm os cacoetes que lhes foram atribuídos pelo autor sem, contudo, terem ideias próprias. O Comissário, por exemplo, não sabe de que distrito ele vem, o Verdadeiro Criminoso afirma que, apesar de ter horror ao sangue, precisa agir, a Ingênua não para de pedir desculpas, mas afirma que estava “sempre ao lado da vítima,”³⁰¹ esta

³⁰⁰ Manuscrito de *Uma peça policial sem autor*. Fantasia em 2 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 6 set. 1939. p. 1-2. Grifo do autor.

³⁰¹ Id. *ib.* p. 5.

última não apenas reclama do autor, que lhe “fez morrer de todos os modos possíveis,”³⁰² como tem pavor do Verdadeiro Criminoso... O Cômico da peça apresentou-se como gago, como português, como um velho que só falava de suas viagens, lembrando do enredo das peças em que ele tomou parte. O Falso Criminoso afirmou não odiar o autor, ainda que “todas as suspeitas” recaíssem sempre sobre ele. Conformado, ele afirmou que era assim mesmo, que esse estado de coisas fazia “parte da técnica da literatura policial.”³⁰³ O Pobre Diabo pede desculpas às autoridades, mas ele nada podia fazer, porque o autor o havia criado “justamente para embrulhar a situação... para desviar a atenção... para atrapalhar as diligências...”³⁰⁴

Os conflitos potenciais que podem emergir entre os personagens começam, então, a se transformar na trama da peça. O Verdadeiro Criminoso vai se enfezando e ouve-se um tiro que mata a Vítima. Ela grita:

“Vítima	Meu Deus!... Ai!... Vou morrer!... Estou morrendo!... Morri!...”
Ingênuo	E agora?
Darci	Sei lá. O autor não nos deu instruções a respeito...” ³⁰⁵

Os inquéritos e as diligências são iniciados. O Verdadeiro Criminoso se defende, o Falso Criminoso se resigna das acusações e o Cômico fica meio surdo e em seguida volta a ficar gago, de maneira que os diálogos são absolutamente risíveis e despropositados. Roberto Ricardo sabe que é inútil procurar o criminoso, porque já se sabe quem ele é, mas, em busca do motivo do crime, pede que revistem o Falso Criminoso e encontram um revólver em seus bolsos. A reação do Comissário a esta descoberta é engraçada:

“Falso Criminoso	[...] Isso é uma armadilha que me fizeram!... Este revólver não me pertence!...
Comissário	Não lhe pertence, hein?... Pois não adianta negar, Falso Criminoso... Você é quem matou a vítima. Repare... falta uma bala no seu revólver...” ³⁰⁶

Depois de Darci voltar com o resultado das diligências, Roberto Ricardo explica que a Vítima não foi morta com um tiro de revólver, mas com uma punhalada. O punhal é encontrado no casaco do Verdadeiro Criminoso que é levado pelo investigador:

³⁰² Id. *ib.*

³⁰³ Id. *ib.* p. 6.

³⁰⁴ Id. *ib.* p. 8.

³⁰⁵ Id. *ib.* p. 9.

³⁰⁶ Id. *ib.* p. 11-12.

“Roberto Pronto!... Leve-o, Darci!... Está terminado o caso!
 Darci Sim, senhor!... Bravos!... E agimos o tempo todo sem o Autor!...
 Ele deve estar contente conosco...”³⁰⁷

A peça de Aníbal Costa nada mais é do que a explicitação da sua técnica, que emerge em cada peça policial que ele escreveu e irradiou. Os personagens nada podem no interior da estrutura rígida da ficção policial, a não ser perfazer exatamente aquilo que deles se espera. Nessa fantasia, não há cenários, nem descrições; não há romance, nem mesmo espaço para ódio, amor, ambição ou desejo de vingança. Enxuta e despojada, esta fantasia (ao lado das peças policiais escritas ou adaptadas para o rádio) revelaram aos ouvidos de muitos aquilo que as narrativas impressas teimavam em ocultar: a fórmula sobre a qual se fundamentam as estruturas das histórias policiais. Voltaremos a este assunto no capítulo seguinte, mas já vale a pena indicar que não foram apenas aos ouvintes que a fórmula se revelou, mas também aos criadores de ficção policial.

Por motivos óbvios, nesta fantasia Roberto Ricardo não precisou fazer acareações para descobrir o Verdadeiro Criminoso. Mas, como dissemos anteriormente, as acareações eram o principal instrumento utilizado pelo detetive para chegar à solução dos mistérios que ele enfrentava. Em geral, elas tinham início no segundo ou terceiro quadros da peça, quando o detetive e o investigador Darci já haviam feito algumas diligências e caminhado com a investigação, de maneira que houvesse um número reduzido de pessoas de quem suspeitar. O detetive prosseguia, então, com o cotejo das versões para a mesma história, identificava os lapsos e equívocos de cada um e confrontava o culpado que, no final, acabava confessando o crime.

De início, Roberto Ricardo fazia um discurso grave, influenciando os suspeitos a dizer a verdade, lembrando-os da importância de punir o crime perpetrado, não apenas em nome da lei, mas da moralidade. Em *Um crime no sanatório*, ele falou:

“Eu lembro aos senhores [...] a necessidade de fornecer à polícia as indicações precisas. Lembro-lhes de que se trata de um crime e não de um incidente banal sem importância. E de um crime monstruoso e bárbaro. [...] O empenho de todos nós deverá ser o de vingar a morte deste médico ilustre, punindo o culpado.”³⁰⁸

É claro que apelar apenas à lei e à correção das pessoas não era suficiente e, então, uma ameaça velada acompanhava a prédica:

³⁰⁷ Id. *ib.* p. 16.

³⁰⁸ Manuscrito de *Um crime no sanatório*. Drama policial em 2 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 27 mar. 1940. p. 6.

“Infelizmente, tenho o desprazer em dizer que não me tem sido dada a colaboração necessária para elucidar este assassinato.”³⁰⁹

A frase indicava que o detetive estava a par das mentiras e ocultações dos depoimentos iniciais, que não seriam mais toleradas a partir de então. No caso específico desta peça, Roberto Ricardo é obrigado a apostar que Alberto, um dos enfermeiros do sanatório, praticava algum tipo de atividade ilícita com os companheiros. Diante das pressões do detetive, ele acabou confessando que se tratava de agiotagem, mas o enfermeiro caíra em uma cilada:

“Roberto	Ah!... Mas você não tem tratado o seu colega Aloisio como como era de esperar-se...
Alberto	Porque [<i>sic</i>] não? Então ele queria que talvez eu não cobrasse juros?... Que ideia!... [...] O Aloisio me paga!
Roberto	Deixe o Aloisio em paz. Ele não disse coisa alguma. Você é que foi dizendo tudo, pensando que eu sabia...” ³¹⁰

No decorrer da peça, ficamos sabendo que Alberto nada tem a ver com o assassinato do Dr. Aquiles, mas por meio do constrangimento, fornece informações valiosas ao detetive, como o fato de que o Dr. Petit, suspeito, havia sido acusado pela vítima de ter realizado um diagnóstico incorreto de um paciente. Mais uma vez, Petit não é o assassino, mas a informação lança a atenção sobre ele, criando imensa expectativa no ouvinte. É evidente que essa expectativa é quebrada pelo desenlace surpreendente, que indica que a assassina era a esposa do Dr. Aquiles, a enfermeira-chefe do sanatório, que o matou sem premeditação com uma punhalada nas costas.

Outra acareação ocorre em *Um crime impossível*. Na peça, mencionada acima, o dr. Frederico recebe a visita de três pessoas: Tibúrcio, Agesilau e Rubens. A quarta pessoa que o procura é a sua esposa que, impassível, sai do gabinete do marido perguntado à secretária: “Senhorita Vera, por que não avisou que meu marido estava morto?”³¹¹

Após realizar os interrogatórios com os quatro suspeitos, Roberto Ricardo descobre que Rubens mentiu em seu depoimento, mais ainda não conhece a razão pela qual ele fez isso. Entre um quadro e outro da peça, o detetive faz suas diligências e, em seguida, dá início à sua acareação, com palavras que revelam que a confrontação era uma prática sua:

³⁰⁹ Id. *ib.*

³¹⁰ Id. *ib.* p. 12.

³¹¹ Manuscrito de *Um crime impossível*. Drama policial radiofônico em 2 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 11 abr. 1940. p. 4.

“Roberto Meus senhores. [...] Reuni-os todos, seguindo o meu sistema habitual a fim de esclarecer definitivamente o assassinato do Dr. Frederico. Costumo ouvir o que cada um afirma sem tentar sequer mostrar-lhe as contradições em que caem ou as inverdades que cometem. Depois, então, faço a crítica de cada depoimento e provoço esta reunião. Este sistema tem produzido sempre os melhores resultados. Algum dos senhores deseja modificar as afirmações formuladas no interrogatório?”³¹²

Diante da resposta negativa de todos os depoentes, Roberto Ricardo partiu para a ofensiva:

“Roberto Muito bem. Os depoimentos, entretanto, não exprimem a verdade. Há inverdades monstruosas. E um depoimento falso, só por si, constitui um crime passível de pena. [...] O seu depoimento [Dr. Rubens,] é todo falso.
 Rubens Eu... Em que faltei eu à verdade?
 Roberto Dr. Rubens! Para quê mente? [...] eu lhe dou a minha palavra de honra de que conheço a verdade. Mais ainda. Sei que o senhor não é o criminoso!
 Rubens Oh! Sabe?... Então...
 Roberto Então está disposto a modificar suas declarações?
 Rubens Perfeitamente. Minhas declarações foram falsas do princípio ao fim.”³¹³

Rubens nos conta, então, a verdade. Afirma que encontrou Frederico já morto em seu gabinete. Nervoso, sabia que seria acusado como um dos suspeitos do crime por conta das promissórias que venceriam em breve. Por isso, saiu de lá como se tivesse tido uma reunião corriqueira com o empresário. Essa atitude teria retardado a solução do crime, à qual Roberto Ricardo só pôde chegar por meio de uma conversa com o *groom*, que lhe garantiu que Frederico, muito rouco, despediu-se de Tibúrcio com um cavernoso “Passe bem!”. Assim, o detetive eliminou Tibúrcio da lista de suspeitos. Um detalhe do depoimento de Rubens também o eliminou da lista negra: ele não sabia que Frederico estava rouco, logo não havia conversado com ele pela simples razão de que ele já estava morto. Restava encontrar o motivo de Agesilau para assassinar o tio: seu casamento com uma boa moça era reprovado por Frederico, que desejava uma sorte melhor para a menina. Ele obrigou o sobrinho, então, a desfazer o noivado sob o risco de ser deserdado.

Essa trama criada por Aníbal Costa é, no mínimo, ingênua. A peça se desenrola exclusivamente com base nas perguntas e respostas entre Roberto Ricardo e os suspeitos, sem mudanças de ambiente, sem cenas de movimento e, com exceção da criação do ambiente sonoro do escritório, sem a intromissão de ruídos. A ironia e o humor intentados

³¹² Id. *ib.* p. 17-18.

³¹³ Id. *ib.* p. 18-20.

pelo autor, sobretudo na conversa com a viúva de Frederico, são questionáveis. Além disso, penalizar Rubens seria mais justo diante do ouvinte, já que ele teria tido “motivo e oportunidade” para assassiná-lo, ao passo que o motivo de Agesilau era menos potente: por que não teria simplesmente desmanchado o noivado e ficado com a herança? Mas a peça interessa menos pela trama que pelo desfecho.

No caso, por exemplo, de *Roberto Ricardo no parque de diversões*, no final da peça o detetive simplesmente afirmou que o crime de Dona Tereza “Foi [...] covarde, frio, premeditado...” e que não havia “piedade possível” pois o “sangue da pobre menina clama[va] vingança!...” Em geral, contudo, os elementos que ficam implícitos nas obras de ficção policial, como o bem e o mal, a adesão (incondicional?) do detetive à lei e à ordem e a crença na regeneração do criminoso pululam nas falas de Roberto Ricardo em praticamente todas as peças analisadas. No próximo capítulo discutiremos a questão mais a fundo, mas é preciso ao menos sinalizar que, em terras brasileiras, o discurso do detetive soa, no mínimo, postiço. Roberto Ricardo acreditava que os culpados seriam regenerados por meio das punições previstas pela lei, e, por isso, se incumbia de explicar aos criminosos os ensinamentos que ela lhes poderia oferecer.

Ao prender Rubens, por exemplo (outro Rubens, de fato um criminoso, que matou Ernani em *O réveillon de natal*), o detetive afirmou:

“Roberto O seu erro foi... ter cometido o crime. Esqueceu-se de que não há o crime perfeito e que a justiça acabará sempre apontando o verdadeiro criminoso... Vamos!”³¹⁴

Um outro Ernani, desta vez um assassino, também recebeu de Roberto Ricardo uma lição de moral por ter matado Artur, que havia seduzido e desonrado sua irmã:

“Ernani Matei-o! Não tenho remorsos!
Roberto Terá ainda! Asseguro-lhe que terá... Não podemos fazer justiça por nossas mãos. É contrário às leis divinas e humanas... Um crime não justifica outro. Você o matou covarde e premeditadamente... Certamente a justiça atenderá ao motivo que animou o seu ato criminoso... Isso, porém, não é mais comigo... O meu trabalho terminou.”³¹⁵

Para ampliar o rol das desgraças humanas, oferecemos também um outro exemplo ao leitor, desta vez de um casal que mata o tio para ficar com sua herança. A fala de

³¹⁴ Manuscrito de *O réveillon de natal*. Drama radiofônico em 3 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 20 fev. 1939. p. 24.

³¹⁵ Manuscrito de *O mistério do galpão*. Peça policial radiofônica em 4 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 14 jun. 1939. p. 18.

Roberto Ricardo, com o mistério solucionado e os criminosos devidamente punidos, dirige-se a Guilherme e Silvia, os sobrinhos amorosos que conviveram e cuidaram do tio a vida toda, com carinho:

“Roberto	Toda essa miséria revolta, é verdade. Entretanto, seria muito pior se o crime ficasse impune!... Reflita antes na beleza grandiosa da vitória do bem sobre o mal!... Com a condenação da criminosa e do seu cúmplice, o testamento será anulado, e a fortuna irá para os sobrinhos que sempre viveram com o velho capitalista...
Guilherme	Obrigado... Muito obrigado!... Como agradecer-lhe?
Roberto	Agradeça-me lembrando-se do velho José. Foi a dedicação deste fiel criado que concorreu para a vitória!.....
Silvia	O José continuará sempre conosco, Dr. Roberto Ricardo!” ³¹⁶

Mencionamos ainda a lição de moral do detetive em Pepe, que saíra da Correção recentemente. Pepe queria vingar-se de Artur em nome de muitos “pobres coitados” que, como ele, deixavam Correção: Artur arranjava-lhes emprego para depois extorqui-los.

“Roberto	Por que lhe dar dinheiro se já estava paga a dívida para com a sociedade?... Por que não procuraram a polícia que lhes daria todas as garantias?... [...]
Pepe	[...] Acontece, porém, que ele [...] ameaçava as vítimas alegando conhecimento no distrito... Ficávamos com medo. Quem já cumpriu pena receia novas complicações.”

Nestes momentos, o autor faz valer com insistência o que em 1946 ele definiu como a maior qualidade do detetive que ele havia criado: o fato de Roberto Ricardo ser brasileiro.

De fato, a problemática da brasilidade aparece em muitas peças de Aníbal Costa. Algumas vezes, o autor insistiu em explicitar o que ele entendia como “cor local”, como na menção, em *O mistério do carnaval*, aos bailes, às fantasias, à maneira pela qual as pessoas cantavam e dançavam as marchinhas. Nesta mesma peça, o autor ainda inseriu uma conversa entre os foliões a respeito da preparação de suas fantasias:

“Afonso	Como vai amanhã, Oscar?
Oscar	Escocês... (alegre) Está do outro mundo!... Ficou-me 340\$!... Estou procurando uma gaita de foles, mas ainda não achei em casa nenhuma...
Luiz	Mas... que diabo. Para ser escocês não é obrigatório andar com uma gaita de foles!
Oscar	Dá mais... sabor local. Também todos os escoceses não andam de saíote, mas se tirasse o saíote ninguém saberia que era escocês. E você, Afonso?

³¹⁶ Manuscrito de *Roberto Ricardo recebe uma carta*. Peça policial em 3 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 13 abr. 1940. p. 23.

Afonso	Marajá. É uma fantasia interessante e não faz muito calor.
Oscar	Marajá não faz calor? E o turbante que esquentava como o diabo a cabeça?
Afonso	Bem... que se há-de fazer? Não posso tirar o turbante... Marajá sem turbante fica sendo igual ao seu escocês sem saiotê...” ³¹⁷

É evidente que os aspectos de “cor local” mais interessantes em geral não podem ser avaliados se olharmos apenas para o saiotê, para o turbante ou para o carnaval. Na realidade, a conversa entre os personagens de Aníbal Costa parecia prever que os elementos “típicos” não estão explícitos na sua obra. Sabemos que ele são, por assim dizer, acidentais, e não têm necessariamente ligação com a trama (e, por isso, talvez não deva ser considerada como uma busca pela identidade ou cor local, mas isso é uma outra discussão). Eles aparecem nas relações estabelecidas entre os personagens por meio da conversa fiada, dos usos que eles fazem dos objetos em suas casas ou fora delas, das práticas consideradas aceitas ou não pela maioria dos personagens que compõem a peça (e, evidentemente, também pelos ouvintes), das relações que os personagens possuem com o próprio corpo e com o corpo dos outros, com diferentes tipos de profissionais, com a riqueza e com a pobreza, com as autoridades públicas, com o lazer e com o trabalho etc. Os temas são inúmeros e revelam-nos coisas surpreendentes, em parte porque foram apresentadas originalmente por meio de sons às pessoas comuns que ouviam o rádio, apesar da mediação necessária do papel escrito da peça para o pesquisador acessar o “passado”. Infelizmente, esses temas estão fora do escopo desta pesquisa. Mas são instigantes, e merecem maior atenção dos pesquisadores.

De todo modo, quando Roberto Ricardo assume o papel de “detetive brasileiro”, ele perde a graça. Nos desenlaces, as peças deixam de ter aquela alegria e leveza iniciais, tão características das aberturas de cena, descritas com alguma insistência nas páginas acima.

Para concluir, lembramos ao leitor que *Um crime impossível* nos interessava menos pela trama insossa, e mais pelo seu desfecho. No final da peça, ouvimos Roberto Ricardo (ou melhor, o autor da peça) revelar ao culpado, em um discurso relativamente longo, o que significava ser “brasileiro” naquele momento:

“Agesilau	(cínico sempre) Isso mesmo!... Ora, esta solução não me convinha... Eu queria a herança e a noiva. Meu tio propôs-me este dilema: ou o casamento ou a herança... Só tive um recurso. [...]
Roberto	E agora? Que lucrou? Nem o casamento nem a herança!

³¹⁷ Manuscrito de *O mistério do carnaval*. Drama policial em 3 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 7 fev. 1940. p. 3.

Agesilau Está feito, está feito!... Talvez se possa arranjar uma absolviçãozinha... por privação de sentidos!

Rubens Oh!... Isto é demais!...

Tibúrcio Este homem é repugnante!... Miserável!...

Roberto Está enganado Snr. Agesilau... Não estamos mais neste tempo... de privação de sentidos! A justiça de hoje é um pouco diferente do que o senhor supõe... A mentalidade dos que irão julgá-lo não é igual à sua. Estamos num Brasil grande, num Brasil justo, num Brasil que é tolerante, que protege, que estimula... mas também num Brasil que sabe punir o crime e castigar os miseráveis como o senhor... Punir e educar... Eis o que lhe falta... educação moral... educação cívica....

Agesilau Esses assuntos não me interessam...

Roberto Está claro! Por isso é chegou a estes extremos. Viveu até agora como um animal... pior que um animal, pois este só mata para defender-se... Não soube ser útil à sociedade, a próximo, à Nação... Não soube ser um homem... não soube ser um brasileiro... Oxalá ainda possa aprender a regenerar-se... É possível... Outros têm se regenerado... Vamos!..."³¹⁸

³¹⁸ Manuscrito de *Um crime impossível*. Drama policial radiofônico em 2 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 11 abr. 1940. p. 22.

4. Notas sobre a literatura policial no Brasil

4.1. *Um crime sem cadáver*

“É impossível que quinhentas mil pessoas sejam idiotas.”³¹⁹

Em 1948, Paulo Rónai publicou no jornal *O Estado de S. Paulo* uma resenha sobre o livro de Frank Luther Mott, intitulado, em tradução livre, *Multidões de ouro*: a história dos *best-sellers* nos Estados Unidos. Naquela época, sem se preocupar com estatísticas, Rónai julgou que um *best-seller* deveria vender cerca de 1 milhão de exemplares: sob a “avalanche de publicações,” 500 mil pessoas comprarão um livro com base na orientação das editoras, no gosto da maioria e na vendagem e, supondo verdadeira a frase da epígrafe, “outras 500 mil comprarão o livro porque quinhentos mil já o compraram.” Na sequência, o autor complementa: “E quem poderá duvidar do gosto de um milhão de cidadãos honestos (...)?”³²⁰

Os números de que dispomos para o Brasil nos levam a crer que, mesmo hoje em dia, atingir o número de 1 milhão de exemplares (ou de “apenas” 500 mil) é uma façanha obtida por poucos.³²¹ Daí decorre a ideia corrente de que, no Brasil, escreve-se e vende-se poucos livros porque lê-se pouco. O tema da ausência de leitores já foi abordado por diversos estudiosos³²² e não será desenvolvido novamente aqui. Mas o debate nos

³¹⁹ RÓNAI, Paulo. “Esplendor do *best-seller*”. *O Estado de S. Paulo*. 24 set. 1948. p. 6.

³²⁰ Id., *ib.*

³²¹ Até hoje não existe um padrão para determinar as cifras da venda de livros no Brasil. Mesmo assim, há estimativas que são, em grande medida, confiáveis. Ver, por exemplo, CHARÃO, Cristina e COSTA, Henrique. “A economia do livro: tiragens aumentam, mas há gargalos importantes”. In: *Desafios do desenvolvimento*, IPEA-USP, Ano X, n. 76, 2013. Disponível em http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2912:catid=28&Itemid=23. Acesso em 19 jul. 2016. A Câmara Brasileira do Livro também disponibiliza dados em <http://www.cbl.org.br/telas/cbl/downloads.aspx>. Acesso em 19 jul. 2016.

³²² O tema é vasto, tem suas origens nas obras dos próprios romancistas que buscavam uma literatura “nacional” desde a Independência, passando pela formação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, pelo desejo de emancipação do “povo” brasileiro e dos próprios intelectuais em relação a seus mecenas, ao Estado ou aos cargos que exerciam profissionalmente, até chegar à crítica acadêmica. Ver, por exemplo, a esse respeito, a autobiografia literária de ALENCAR, José Martiniano de. *Como e por que sou romancista* (escrito em 1873 e publicado em 1893). Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311.pdf>. Acesso em 22 jul. 2016; ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *O passado, o presente e o futuro da literatura*. (1858). Disponível em <https://play.google.com/books/reader?id=PVJdAAAAQBAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=en&pg=GBS.PP1>. Acesso em 22 jul. 2016. Para a crítica acadêmica, ver, por exemplo, CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980, especialmente o capítulo 4; SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999, especialmente o capítulo 2; as preocupações de Sergio Miceli em MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, ou as conhecidas e profícuas provocações de Roberto Schwarz a respeito de nosso processo de modernização e dos ressentimentos da elite intelectual em SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”.

interessa porque inclui uma certa avaliação renitente do papel da literatura de massa na formação do público leitor, além de ajudar a explicar a popularidade de outros meios de comunicação, como o rádio, como forma de difusão de histórias.

Com base em critérios como originalidade, autonomia ou identificação³²³ (ou a ausência delas), acabamos por segmentar, para fins analíticos, diferentes “espécies de literatura”³²⁴ – alta/média/baixa, de elite/popular, de proposta/de massa. As relações entre essas “espécies de literatura” são pouco óbvias e possuem razoável alcance prático, de onde advém, evidentemente, a preocupação teórica com a questão.³²⁵ Tais relações foram consideradas sob múltiplas perspectivas, como, por exemplo, a teoria do degrau, a do hiato e da regressão e a do filtro, mencionadas por Sandra Reimão.³²⁶

Vemos, por exemplo, Sérgio Milliet declarando, ainda em 1948, que “em qualquer país do mundo existem duas espécies de literatura,” afirmando que “a de elite não é a menos importante das duas nem prejudica de modo algum o desenvolvimento da outra.”³²⁷ Se admitimos como verdadeira a existência de duas literaturas, podemos acompanhar R. B., confiante, promovendo uma espécie de inversão da teoria do filtro, com a seguinte passagem irreverente:

“Imagine, o leitor, um Anatole France que escrevesse contos policiais... Um Anatole France que fosse ao mesmo tempo leitor de Agatha Christie e de James Joyce... Que a um profundo conhecimento das obras de ‘sir’ Conan Doyle aliasse certo fraco pelos clássicos gregos... Aí temos ‘H. Bustos Domecq’.”³²⁸

Despretensiosa e inofensiva, a solução de R. B. para o dilema das “duas literaturas” era Bustos Domecq, o personagem criado por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, os “brilhantes escritores platinos contemporâneos,”³²⁹ cujas histórias policiais começaram a ser publicadas em 1942 na revista *Sur*.³³⁰ Ainda segundo o

In: *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, especialmente p. 35-45 e Id., “As ideias estão fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 13-28.

³²³ Os termos variam e podem ser encontrados sob a luz de reflexões variadas como, por exemplo, em SODRÉ, Muniz. *Op. cit.*; PAES, José Paulo. *Op. cit.*, p. 25-38; ECO, Umberto. *Op. cit.*; BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: _____ (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2003. p. 7-15; Id. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras: 1992, especialmente o capítulo final.

³²⁴ MILLIET, Sérgio. “Nem tudo que reluz é ouro”. *O Estado de S. Paulo*. 6 ago. 1948. p. 6.

³²⁵ Ver, por exemplo, o trabalho de ALMEIDA, Leandro Antonio de. *As mil faces de João de Minas: a construção do escritor e a repercussão de seus livros no campo literário brasileiro (1927-1989)*. Tese de Doutorado – FFLCH-USP, São Paulo, 2012, especialmente o capítulo 4.

³²⁶ REIMÃO, Sandra. *Op. cit.* (1996). p. 29 e seguintes.

³²⁷ MILLIET, Sérgio. “Nem tudo que reluz é ouro”. *O Estado de S. Paulo*. 6 ago. 1948. p. 6.

³²⁸ R.B. “Letras estrangeiras”. *O Estado de S. Paulo*. 11 fev. 1947. p. 4.

³²⁹ Id., *ib.*

³³⁰ LAFON, Michel. “Prefácio”. In: BORGES, Jorge Luis e CASARES, Adolfo Bioy. *Seis problemas para dom Isidro Parodi & duas fantasias memoráveis*. São Paulo: Globo, 2014. p. 11.

elogioso autor, Borges e Bioy também “dirig[ia]m uma excelente coleção policial para uma grande editora de Buenos Aires.”³³¹

Nesta altura, cabe-nos fazer um questionamento meramente especulativo, mas pertinente: que elemento teria primazia nessa avaliação, “brilhantes escritores” ou “excelente coleção policial”? A coleção permaneceria excelente se não tivesse sido dirigida por escritores brilhantes? Será que a reação de R. B. não seria diferente caso a mesma coleção fosse dirigida por gente de menor calão?

Nesse último caso, talvez R. B. aquiescesse a comentários mais mal-humorados, em campanha aberta “contra a pseudoliteratura,” como esta transcrita a seguir, que reclamava dos

“jornaiszinhas [sic] que repetem com impiedosa monotonia os temas do crime, da violência e da maldade. E isso faz com que os meninos entr[em] com [...] entusiasmo naquele mundo de moças seminuas, que se aproveitam de facas de cozinha não exatamente para cortar pão ou queijo.”³³²

E, embora sem declarar abertamente, a autora empreendia uma batalha em favor da literatura do “maravilhoso,” do “heroico” e do “poético” que minimizasse “as neuroses, a inquietação, a insatisfação e a impossibilidade de os rapazes se adaptarem a uma vida serena e singela.”³³³

Outros exemplos retirados dos anos 1930 e 1940 corroboram o argumento de que as reflexões sobre as “espécies de literatura” podem aparecer sob a forma de uma constatação, um dado; podem até supor uma hipotética dupla-acomodação Christie-Joyce; mas, quase sempre, desvalorizam a chamada baixa literatura. Entretanto, não nos interessa voltar aos aspectos de valor atribuídos ao texto literário contidos nesses exemplos. Destacamos, agora, que essa literatura de massa, que evidentemente inclui a ficção policial, não era invisível aos críticos e aos leitores da época (e, portanto, ela *existia* e circulava pelo país) e que, como veremos, ela cumpriu um papel relevante e mal estudado no panorama literário nacional.

Se a popularidade dessa literatura de consumo rápido era inegável, os testemunhos revelam que ela era escrita sobretudo por autores estrangeiros. O *Anuário Brasileiro de Literatura* aponta o problema e algumas de suas causas:

“há gêneros de literatura inteiramente descuidados entre nós, sendo obrigado, quem não conhece idiomas de além-mar, a valer-se das traduções. E são

³³¹ R.B. “Letras estrangeiras”. *O Estado de S. Paulo*. 11 fev. 1947. p. 4.

³³² BECHERUCCI, Bruna. “Defesa do grande solitário”. *O Estado de S. Paulo*. 17 jun. 1949. p. 9.

³³³ Id., *ib.*

justamente os gêneros mais lidos. Entre esses, cumpre-nos citar dois: o policial e o romance para moças. São todos importados, porque aqui ninguém quer fazer ou sabe fazer essas modalidades de literatura.

São às dezenas de milhares os livros de Edgar Wallace, Sax Rohmer e de outros, vendidos anualmente no Brasil. Também às dezenas de milhares as novelas de Elinor Glyn, Dyvonne, Delly.”³³⁴

As razões para a ausência de autores nacionais que escrevessem obras dos “gêneros mais lidos” (“ninguém quer fazer ou sabe fazer”) podem ser acertadas e válidas, e continuam sendo debatidas até hoje. José Paulo Paes percebeu que uma resposta satisfatória a essa inquietação exigia a avaliação de múltiplas condições, e que, diferentemente do que afirmou o *Anuário*, o problema nada tinha a ver com a suposta “incapacidade nacional para a criação dessa modalidade de cultura de massa.”³³⁵ Para ele, a questão estava na incipiência da nossa indústria editorial e na inundação de traduções de *best-sellers* estrangeiros, inibindo a produção inédita nacional, mais cara e de retorno financeiro incerto.³³⁶ Além disso, o ensaísta acreditava que, do ponto de vista “do produtor da literatura de entretenimento,” a dificuldade de profissionalização em um contexto como o nosso levou à inexistência, no Brasil, daquela categoria do “artesão despretenso de cuja competência nasce a boa literatura de entretenimento.” Para Paes, o problema estava mais ligado à esfera do “querer fazer” e não do “saber fazer.”

“As condições brasileiras são propícias mais ao surgimento de literatos que de artesãos. [...] 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.”³³⁷

A afirmativa é categórica e há estudiosos que se debruçaram sobre esse fenômeno marcante da cultura brasileira que resultou em relações contraditórias e ressentidas entre “artesãos” e “literatos.”³³⁸ Ela também nos ajuda a fugir da argumentação reiterativa de que no Brasil não há público leitor, logo não há autores, não há mercado editorial e que, portanto, não há a criação de um público leitor. Por mais legítima que seja, tal

³³⁴ *Anuário Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1937. p. 292-293.

³³⁵ PAES, José Paulo. *Op. cit.*, p. 35.

³³⁶ *Id.*, p. 63.

³³⁷ *Id.*, p. 37.

³³⁸ Ver, por exemplo, SALIBA, Elias Thomé. “Aventuras e desventuras de José Agudo, um cronista da Pauliceia na *belle époque*”. In: *Revista USP*, n. 63, 2004. p. 102-109; *Id.* *Raízes do riso*. A representação humorística na história brasileira: da *Belle Époque* aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; *Id.* “A dimensão cômica da vida privada na República”. In: *História da Vida Privada no Brasil*. vol. III, São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 289-365; SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 2000; MICELI, Sérgio. *Op. cit.*; ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999, especialmente o primeiro capítulo.

argumentação pode não ser o caminho mais fértil para nossa pesquisa. Mesmo tendo em mente que estamos diante da ausência quase total de dados precisos e, de fato, em um país predominantemente analfabeto e com mercado editorial incipiente,³³⁹ no caso específico da ficção policial a argumentação é falsa: ela conta com um público leitor em território nacional, público esse até excessivo para o (bom) gosto de alguns de nossos “literatos.” Esta é uma sensação difusa presente na documentação, aparecendo teimosamente em reportagens, artigos ou mesmo em textos críticos mais sisudos, escritos nos anos 1930, 1940 ou 1950, sem muito comprometimento empírico ou fundamentação estatística.

O *Anuário*, por exemplo, estampou que, no Brasil,

“não há (...) várias camadas de leitores com as suas predileções bem marcadas. Há duas camadas: a dos que só leem romances policiais e as do que leem tudo, inclusive os romances policiais.”³⁴⁰

Um outro exemplo que pode nos ajudar a tatear melhor essa sensação difusa foi um “experimento” conduzido por Jaime Coeli:

“‘*Contraponto*’, de Aldous Huxley, foi um dos romances mais afamados entre nós (...). Traduzido por Erico Verissimo [e publicado pela Editora Globo em dois volumes], ficou ao alcance de todos. Pois assim mesmo, examinando as fichas de uma biblioteca, verificamos que menos de 20% dos que retiraram o primeiro volume, repetiram a façanha com o segundo.”

Por mais que a amostra seja pequena, o levantamento de dados demonstra o esforço em compreender os hábitos de leitura de quem frequentava uma determinada biblioteca. Com base nela, o autor conclui que “a maioria dos leitores lê para se distrair” e que o leitor, em geral,

“não quer saber de dificuldades, sejam de estilo, enredo ou psicologia. Por isso mesmo, prefere os romances de ação, e os policiais são um modelo, no gênero. O amontoado de fatos formando um ‘*puzzler*’ [*sic*], para o detetive resolver, aguça a atenção dos leitores, que varam a madrugada lendo ou continuam a ler até num bonde das 7 horas da noite.”³⁴¹

É evidente que as conclusões a que ele chega são apressadas, porém chama atenção o seu pressuposto, de que *Contraponto* “foi um dos romances mais afamados entre nós.” A quem Jaime Coeli se referia quando dizia “entre nós”? Certamente não era à “maioria,” aos frequentadores da biblioteca em que ele recolheu dados nem àqueles que

³³⁹ ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, p. 42 e seguintes.

³⁴⁰ *Anuário Brasileiro de Literatura*. “O que se lê no Brasil”. Rio de Janeiro: Pongetti, 1938. vol. 2. p. 402.

³⁴¹ COELI, Jaime P. “Biografia e ficção”. *O Estado de S. Paulo*. 9 nov. 1945. p. 7.

leem “para se distrair.” Será que aquele “nós” poderia se referir ao círculo mais ou menos restrito de intelectuais com quem ele partilhava suas inquietações? Não podemos responder à questão. Mas, em seu texto, a justaposição de alusões de caráter quantitativo (que opõe a maioria à minoria) e qualitativo (que caracteriza o modo intenso da leitura de romances policiais) revelam uma maneira de apreender hábitos de leitura que, embora imprecisa, funciona como uma análise da situação que ele havia se proposto a compreender.

A Editora Globo, que publicou a tradução de Erico Verissimo para *Contraponto* em 1940, pagava a edição dos “grandes romances”³⁴² com obras de maior vendagem, imprimindo dezenas de títulos em coleções que ficaram famosas, como a Amarela, de romances policiais, e a Globo, que publicava romances de aventuras, policiais e sentimentais a preços populares. Esse foi um dos métodos adotados também por outras editoras nacionais a partir de meados dos anos 1930, quando diversas narrativas “de leitura fácil” passaram a ser traduzidas para o português e se tornaram o carro-chefe do orçamento dessas editoras. Desde então, elas puderam dar-se ao luxo de traduzir Balzac e Aldous Huxley às custas da venda de romances populares.³⁴³

Contudo, a conclusão de que a ficção policial tinha leitores no Brasil não esclarece por que razões os autores nacionais pouco se aventuraram pelo gênero. Ao lado daquela sensação difusa exemplificada pelo comentário do *Anuário* e do experimento de Coeli, e das inquietações de José Paulo Paes, o questionamento também é recorrente na imprensa dos anos 1930, 1940 e 1950, e ainda não encontrou uma explicação satisfatória.

Como em muitos outros lugares do mundo, a ficção policial provou ter profunda aceitação no Brasil, o que equivale a dizer que muitos brasileiros, especialmente os que viviam em cidades, passaram a experimentar e fruir a ficção sob esse código. Sob esse aspecto, supomos que não fazia muita diferença se o suplemento do jornal trazia um conto de Aníbal Costa ou de Edgar Wallace; se o detetive se chamava Dr. Leite ou Padre Brown: o importante era atender às expectativas e inovar dentro dos limites formulares da convenção da ficção policial. Mesmo assim, uma parte da crítica esteve ansiosa por encontrar uma “produção nacional de histórias policiais” volumosa em bibliotecas e na

³⁴² Id., *ib.*

³⁴³ AMORIM, Sonia Maria de. *Em busca de um tempo perdido*. Edição de literatura traduzida pela Editora Globo. São Paulo: Edusp/ComArte: Porto Alegre/Ed. UFRGS, 2000. p.75 e seguintes; ALMEIDA, Leandro Antonio de. *Op. cit.* (2012), especialmente a parte II e Id. “Repercussão da expansão da ficção popular no Brasil dos anos 1930. *Revista de História*, São Paulo, n. 173, jul./dez. 2015. p. 259-393. Disponível em <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2015.107384>. Acesso em 26 jul. 2016.

memória legada pelos intelectuais, e a não encontrou. A produção nacional, diminuta especialmente diante da força editorial dos ingleses, norte-americanos ou franceses, ainda assim realizou alterações, acomodações e inovações necessárias em relação às obras canônicas de Doyle ou Poe. É o que veremos a seguir, com o estudo de *O mistério*, obra composta a oito mãos considerada pela crítica como a fundadora da nossa tradição literária policial. Assim, a literatura policial nunca foi entre nós, um cadáver pálido e inexpressivo; ela existiu e proliferou no Brasil, e não podemos mais cometer o crime de eliminá-la à queima-roupa.

4.2. *Prelúdio a 'O mistério, "romance de aventuras, policial, amoroso etc."*³⁴⁴

Nos dias que antecederam o Carnaval daquele ano, fazia calor na cidade do Rio de Janeiro. Espirros de serpentinas, ribombos de bombos, esguichos de lança-perfume e gente pelas ruas davam o grito de alerta pela aproximação dos tradicionais festejos de Momo. Naquela noite, quase ninguém saiu da chuva de confete para ver o que ocorrera no palacete de Sanches Lobo.

Banqueiro riquíssimo, Lobo fora encontrado morto em seu gabinete. Em vida, o velho banqueiro era filantropo e admirado pela alta sociedade carioca. Tinha hábitos comedidos e parcimoniosos, vivia sozinho, salvo por dois criados que moravam no palacete – o velho Bonifácio, fidelíssimo, que viajava amiúde, e a jovem Maria, uma portuguesa lindíssima. O crime aconteceu quando Bonifácio viajara a Mangaratiba, a resolver negócios do patrão, e Maria andava de namoricos em um baile de carnaval.

O Dr. Lobato e o Major Bandeira chegaram em diligência ao palacete e subiram ao primeiro andar. Deparam-se com uma cena desoladora, antes mesmo de adentrarem a sala de trabalho de Sanches Lobo. O reposteiro não impedia que vissem, por detrás do gabinete, o torso do banqueiro inclinado para o lado direito, impedido de ir ao chão apenas pelo braço e encosto da cadeira; a cabeça pendendo para trás, exibindo a garganta que estaria toda lisa e alva, não fosse o sulco horizontal avermelhado e o laço de corda em torno do pescoço que se desprendia sobre o peito do velho Sanches.

– As janelas estão abertas. O criminoso pode ter subido as escadas ou vindo por fora, disse o Major Mello Bandeira, “o olho de lince de todos os crimes.”³⁴⁵ – Se subiu as

³⁴⁴

³⁴⁵ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. et al. *Op. cit.*, p. 45.

escadas, era conhecido da vítima, complementou. – *Causa mortis*: enforcamento. O Vasconcellos vai confirmar depois do exame.

O corpo do banqueiro não apresentava sinais de luta. À frente, um diário contendo uma frase por escrever, a caneta largada. À sua direita, um relógio ao chão, com o vidro quebrado, apontava o horário do crime: onze horas. À frente da secretária havia um cofre em que Sanches Lobo guardava uma caixinha de charão e “seus papeis mais importantes.”³⁴⁶ Havia sinais de que o banqueiro tinha sido roubado: não havia ouro ou dinheiro, nem ações dentro do cofre.

Um papel amassado foi o último indício encontrado pelo delegado e pelo Major na cena do crime. Dizia:

“Meu amor. Não é possível, pois o velho é o que tu sabes. Olha. Pedro, se tu me queres bem, acaba de uma vez com isso. Não posso mais esperar tanto tempo. Tua que te quer até a morte. – *Rosa*.”³⁴⁷

Quando Lobato e Bandeira terminavam de ler o bilhete, “o jovem médico legista dr. Theopompo Vasconcellos,” que, segundo comentário alheio, poderia ter obtido o cargo tanto por “capacidade” quanto “cavalgadura,” anunciou: “– o banqueiro Sanches Lobo suicidou-se...”³⁴⁸

4.3. *Narrador, delator*

Ainda que desprovido do talento dos mestres da ficção policial, o *Prelúdio* é uma invenção, um primeiro capítulo alternativo para o folhetim intitulado *O mistério*, obra “de qualidade literariamente modesta”³⁴⁹ escrita por três autores consagrados, membros da Academia Brasileira de Letras (ABL) – J. J. C. C. Medeiros e Albuquerque, Afranio Peixoto e Coelho Neto –, além de um quarto autor em vias de consagração – Viriato Correia que, embora em 1920 já houvesse publicado outros livros e artigos, passaria a ocupar a cadeira 32 da ABL somente em 1938. O folhetim foi publicado originalmente em 1920 no rodapé do jornal *A Folha*, de propriedade de Medeiros e Albuquerque

³⁴⁶ Id., *ib.*, p. 11.

³⁴⁷ Id., *ib.*, p. 48. Grifos do original.

³⁴⁸ Id., *ib.*, p. 57.

³⁴⁹ PEIXOTO, Afranio. Carta enviada a Monteiro Lobato em 11 jun. 1920, citada por BIGNOTTO, Cilza. “Monteiro Lobato e a edição de *Mistério*”. *II Congresso da história do livro e da leitura no Brasil*. Campinas, 2003. Disponível em http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais14/Hinda.html. Acesso em 1 jul. 2016.

Como *O mistério* obteve algum sucesso “a ponto de aumentar a tiragem do jornal,” Afranio Peixoto sugeriu a Monteiro Lobato, então proprietário da Monteiro Lobato & Cia., que o “negócio [da publicação dos capítulos em volume] não [seria] mau” e que, “como reclame [para a editora, que naquele ano ainda não se firmara no incipiente mercado nacional de livros, seria] magnífico.”³⁵⁰ O livro saiu no mesmo ano da publicação do folhetim, em 1920.

Não sabemos se de fato *O mistério* angariou leitores para *A Folha* – o próprio Afranio Peixoto, em tom de modéstia, desconfiava que Medeiros e Albuquerque estivesse apenas sendo amável com seus pares ao afirmar que seu jornal vendera mais por conta desse “romance *au jour le jour*.”³⁵¹ Parece, também, que a edição de 1920 se perdeu, bem como a segunda edição da obra e o mês de seu lançamento. Mas qualquer interessado com acesso à internet pode obter facilmente a terceira edição³⁵² (ou o décimo milheiro, como ensinou Rubens Borba de Moraes³⁵³), que saiu em 1928 pela Companhia Editora Nacional, ainda sob a supervisão de Lobato. Diante da ausência de dados precisos, o “10º milheiro” estampado na capa desta terceira edição de *O mistério* nos leva a crer que as vantagens do “negócio” proposto por Afranio Peixoto podem ter sido efetivadas.

O primeiro capítulo fantasioso apresentado no *Prelúdio* aproveita o embalo da crítica para extrair de *O mistério* o fator crime-indício que dá ao detetive a possibilidade da investigação e da punição do criminoso, elementos obrigatórios, como sabemos, em qualquer narrativa de ficção policial. O trecho inventado apresenta os indícios espalhados nos quarenta e sete capítulos e mais de 250 páginas do romance. O leitor verá que as provas materiais citadas no *Prelúdio* serão acrescidas apenas de “velhas botinas próprias para jogar tênis,” “um par de luvas de fio de Escócia (...) velhíssimas”³⁵⁴ e uma lata, que o assassino “deixara preparada”³⁵⁵ antes do crime, e que foi devidamente soldada e enterrada depois do assassinato. Caso o leitor exija maior rigor com relação aos indícios, há ainda uma assinatura falsificada, que permitiu a um criminoso retirar o testamento do velho Sanches Lobo do cofre do banco onde fora depositado. Mas essa, como o leitor

³⁵⁰ Id., *ib.*

³⁵¹ Id., *ib.*

³⁵² SANTOS, Alckmar Luiz dos. “Romance de várias mãos”. *Revista Mafuá*, n. 16, 2011, Florianópolis. Disponível em <http://mafua.ufsc.br/nova/2011/romance-de-varias-maos/>. Acesso em 8 jul. 2016. A obra foi digitalizada pelos pesquisadores da Universidade Federal de Santa Catarina e está disponível no link http://www.mafua.ufsc.br/numero16/obra_rara/o_misterio.pdf. Acesso em 8 jul. 2016.

³⁵³ MORAES, Rubens Borba de. *O bibliófilo aprendiz*. Brasília/Rio de Janeiro: Briquet de Lemos/Casa da Palavra, 2005. p. 105.

³⁵⁴ Id., *ib.*, p. 11.

³⁵⁵ Id., *ib.*, p. 14.

verá, é uma história paralela à trama central, um mistério que poderíamos chamar de secundário e do qual independe a punição do assassino de Sanches Lobo.

Portanto, a trama de *O mistério* tem início com o assassinato do riquíssimo banqueiro, uma das figuras “de maior relevo do Rio,” filantropo que “vivia sozinho” e “Era servido por dois criados”. Ocorre que os autores de *O mistério* não seguiram as mesmas diretrizes usadas por Allan Poe e Conan Doyle, nem as regras que Van Dine escreveria anos depois, quando a fórmula da ficção policial já estava mais ou menos estabilizada.³⁵⁶ Diferentemente do que se poderia esperar de uma obra típica do gênero, Medeiros e Albuquerque apresentou ao leitor, sob o impacto de um primeiro capítulo, a identidade do criminoso e seu *modus operandi*, e delineou, ainda que de maneira obscura, o motivo do crime. Pedro Albergaria, 25 anos, “fino, esbelto, inteligente e instruído,” ávido leitor de “romances e contos policiais,”³⁵⁷ era filho de uma família próspera que fora arruinada por Sanches Lobo.

Medeiros e Albuquerque conta que, para praticar o crime, Albergaria vestiu botinas de tênis imensas para seus pés e luvas de fio da Escócia, pegou seu revólver e um punhal, e esperou que os criados deixassem a casa. Quando se assegurou que o banqueiro estava sozinho em seu gabinete, subiu as escadas silenciosamente e se apresentou ao banqueiro de maneira ameaçadora. Sanches Lobo teve uma síncope. Albergaria voltou-se, então, ao cofre, roubando 200 contos de réis, um saquinho cheio de moedas de ouro e um documento (cujo conteúdo jamais é revelado ao leitor). Adiantou a hora do relógio e atirou-o ao chão. Quando o velho parecia querer reaver os sentidos, “Pedro resolveu enforcá-lo. Tapou-lhe o nariz e a boca – e esperou. O velho estrebuchou um pouco; mas aquietou-se rapidamente. Estava morto, bem morto.”³⁵⁸

A notícia desse caso “sensacional e misterioso” chegou à delegacia por volta da meia-noite, quando esse “soalho sagrado [...] da Justiça” estava em polvorosa, cheio de vagabundos e gatunos. O major Mello Bandeira e o delegado auxiliar Enéas Cabral foram designados para realizar a investigação do crime.³⁵⁹

³⁵⁶ S.S. Van Dine era o pseudônimo de Willard Huntington Wright, um autor americano que publicou, na *American Magazine* de setembro de 1928, “Vinte regras para se escrever um romance policial”. VAN DINE, S.S. (pseud. Willard Huntington Wright). “Twenty Rules for Writing Detective Stories” In: _____. *Philo Vance*. Premium Collection. Business and Leadership Publishing, 2014. e-book.

³⁵⁷ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. et al. *Op. cit.*, p. 10.

³⁵⁸ *Id. ib.*, p. 13.

³⁵⁹ As citações desse parágrafo encontram-se em MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. et al. *O mistério*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1928. p. 31, 11, 11, 58 e 37, respectivamente.

Em um dos momentos mais tensos da investigação, quando Mello Bandeira visitou pela primeira vez a cena do crime, o major esforçou-se ao máximo, demorando-se

“a examinar o cadáver. Elevava o jato de luz [de sua lanterna], descia-o, aproximava-o do morto, tudo isso friamente, silenciosamente, minuciosamente, como se estivesse a examinar traço a traço, ruga a ruga a fisionomia do banqueiro assassinado. [...] Tinha visto o cofre do banqueiro. [...] O exame foi minucioso como da vez do cadáver. Depois a claridade foi subindo pela parede, galgou o teto, desceu e andou aqui, ali, acolá, pelos cantos, por trás dos móveis como a esgaravatá-los.

O [dr.] Lobato chegou à porta:

– Mello, e então?”

E, com o ar mais sherlockiano de que era capaz,

“Mello veio até ele, calçou o botão elétrico [do aposento], fez-se a luz no quarto e no corredor, e disse com gravidade:

– Não houve derramamento de sangue.”³⁶⁰

O trecho demonstra que, diante do crime, Mello Bandeira tinha uma atitude semelhante à do maior detetive daquela época, Sherlock Holmes. Um alerta ao leitor é necessário, no entanto: no contexto da trama, a conclusão a que chegou Mello Bandeira é mais risível que profunda. Mesmo assim, por conta desse tipo de atitude, o personagem do major foi chamado pelos autores de *O mistério* de “Sherlock da cidade.”³⁶¹ De forma análoga, o delegado auxiliar Enéas Cabral, cognominado “Javert nacional,” era o que havia de melhor em estratégia de segurança pública.³⁶²

Tanto Mello Bandeira quanto Enéas Cabral devem ter contribuído para tornar *O mistério* “de interesse para o público,”³⁶³ chamando a atenção dos leitores pela semelhança irreverente e quase caricata em relação aos seus correspondentes europeus. A trama da qual eles participam, salpicada de quiproquós, traições e dramáticas revelações, também deve ter comovido, surpreendido e divertido os leitores de *O mistério*.

Como se vê, as referências aos cânones da ficção policial estão presentes na própria denominação dos personagens. Em parte, elas tinham o objetivo de tornar evidentes e reconhecíveis de antemão certas características peculiares – como a capacidade de raciocínio durante a investigação (que originou a expressão “máquina de

³⁶⁰ Id., *ib.*, p. 47.

³⁶¹ Id., *ib.*, p. 45.

³⁶² Citações extraídas de Id., *ib.*, p. 44 e 56, respectivamente.

³⁶³ PEIXOTO, Afranio. *Op. cit.*

raciocinar”³⁶⁴ para designar detetives como Sherlock Holmes) ou a defesa quase intransigente da lei e da ordem.

Os autores do folhetim também fizeram alusões àquele que é considerado o primeiro detetive da história por muitos pesquisadores: *monsieur* C. Auguste Dupin, criação de Edgar Allan Poe, cuja primeira aparição se deu em 1841 com a publicação de “Os crimes da Rua Morgue.”³⁶⁵ No 25º capítulo, por exemplo, o major Mello Bandeira fez uma longa digressão, cheia de menções veladas ao detetive de Allan Poe, que, em “O mistério de Marie Rogêt,” descobrira a identidade do assassino apenas pela leitura de notícias de jornal e pelas evidências colhidas pela polícia; sem ir “a campo,” por assim dizer.³⁶⁶ Fazendo as vezes de um Dupin nacional, Bandeira se vangloriou em um trecho dessa digressão, afirmando que

“O detetivismo é ciência do espírito [...] que pelo simples jogo de induções [...] chega necessariamente à verdade. [...] eu aqui nesta sala posso achar o assassino de Sanches Lobo... [...] E esta verdade, transcendente, obtive-a, simplesmente, pela força do raciocínio indutivo-dedutivo... e sem sair deste gabinete...”³⁶⁷

Exemplos como esse poderiam se multiplicar, como as lições de *sherlockismo* que um ou outro personagem é capaz de dar nos suspeitos ou mesmo a existência de *sherlocks* profissionais ou amadores, um tema caro à tradição canônica da ficção policial e constantemente lembrado pela crítica.³⁶⁸

As palavras do major Mello Bandeira e as referências aos cânones da ficção policial evidenciam que as narrativas de Arthur Conan Doyle – e talvez as de Allan Poe – eram bem conhecidas dos leitores naquela época. Elas também anunciam que a trama de *O mistério* continha situações que a revista *Cine-Rádio Jornal* chamou de “*alma das histórias policiais*,”³⁶⁹ ou seja, o crime, o processo de investigação e a solução do enigma

³⁶⁴ Conforme o Dr. Watson chama o amigo Holmes em DOYLE, Arthur Conan. “Escândalo na Boêmia”. In: Id. *As aventuras de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 71. A expressão passou a ser utilizada pela crítica para referir-se aos detetives herdeiros da tradição de C. Auguste Dupin e de Sherlock Holmes, os “resolvedores” de enigmas, em oposição aos detetives que, mais tarde, irão surgir da pena de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, emblemáticos da tradição policial *noir*.

³⁶⁵ POE, Edgar Allan. “Os crimes da rua Morgue”. In: id. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973. p. 109-150.

³⁶⁶ Id. “O mistério de Marie Rogêt”. In: Id., p. 151-208.

³⁶⁷ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. et al. *Op. cit.*, p. 144.

³⁶⁸ A literatura sobre o tema dos detetives diletantes ou profissionais e suas decorrências é vasta. Ver, por exemplo, a “Introdução” do livro de REIMÃO, Sandra. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. e-book, ou os capítulos 3 e 4 de MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988. p. 45-68, respectivamente intitulados “Das ruas para a sala de visitas”, em que ele caracteriza a ficção policial enigma e seu detetive diletante, e “De volta às ruas”, em que ele explica a emergência do policial *noir* e seus protagonistas profissionais.

³⁶⁹ *Cine-Rádio Jornal*. n. 20, 20 dez. 1938. p. 15. Grifo nosso.

(i. e., do crime). A familiaridade não ocorria apenas em relação aos personagens e à trama, mas também aos elementos que o leitor esperava (e ainda espera) encontrar ao abrir um volume de ficção policial ou ao ler, por exemplo, o capítulo “Um crime bem feito,” assim intitulado por Medeiros e Albuquerque para a abertura de *O mistério*. Essa familiaridade e expectativa com a fórmula da ficção policial valem também para os que assistem a filmes ou séries policiais em voga até hoje, ou que se divertem com *games* de apelo semelhante.

No entanto, é possível que aqueles que conhecem a trama e a história de *O mistério* estejam incomodados com essa aproximação apressada entre a fórmula canônica da ficção policial clássica e a narrativa brasileira. Sabemos que Mello Bandeira não resolveu um enigma sem sair do escritório com base no livre-exercício do raciocínio, como fez Dupin, e que, apesar de ser considerado o Sherlock carioca, ele não se mostrou tão genial quanto o detetive infalível da Baker Street. Sabemos que a trama tampouco segue a fórmula consagrada do gênero; para não correremos o risco de revelar um *spoiler*, dela diremos apenas que poderia frustrar a expectativa do leitor. Sabemos também que o processo de investigação não resultou no retorno esclarecedor à cena do crime, que houve tortura no processo de investigação, que uma revista, uma cançoneta e os jornais ridicularizaram as ações da polícia, que o criminoso não foi punido (pelo contrário!) e que, para oferecer um último exemplo de máxima absurdez (bem-humorada) da obra, o cadáver da vítima... não morreu.

Assim, a classificação da obra como policial gera inegáveis controvérsias que serão discutidas a seguir. Entretanto, é evidente que um julgamento estrito de *O mistério* com base nos cânones condená-lo-ia à categoria de romance de costumes ou poderia enviá-lo ao lugar (rebaixado) de onde veio, o rodapé do jornal.

Contudo, daí decorre uma outra problemática, parcialmente ignorada pela crítica nacional, quanto ao nascimento do gênero no Brasil. Diferentemente do debate a respeito do tema entre Roger Caillois e Jorge Luis Borges, ou as reações enfáticas de Jean Bourdier contra os que consideram Allan Poe – e não William Godwin – como criador da ficção policial,³⁷⁰ aqui no Brasil a crítica pareceu aceitar, sem mais vagar, o suposto pioneirismo de *O mistério*.

Sabemos que a polêmica em torno da origem e dos cânones demarca atitudes e posicionamentos que se situam, em geral, fora do escopo da ficção em si. Como salientou

³⁷⁰ Cf. PIMENTEL PINTO, Júlio. *A pista & a razão: leituras da ficção policial na história*. Tese de Livre-Docência – FFLCH-USP, São Paulo, 2010. p. 40-49.

Júlio Pimentel, ela desvia o olhar do pesquisador para a primazia de uma nacionalidade, língua, obra, autor etc. sobre outros, e se fundam, ao fim e ao cabo, em um falso problema, de todo modo inócuo.³⁷¹ Pimentel, em referência aos estudiosos europeus e norte-americanos sobre a narrativa policial, assinala, no entanto, que

“A polêmica [...] tem importância: não para que as histórias e cânones literários nacionais se regozijem pela primazia na invenção de um gênero tão bem-sucedido comercialmente, mas pelo fato de que as eleições de precursores, evidentemente arbitrárias, implicam uma definição do que se entende por narrativa policial.”³⁷²

O caso brasileiro, visto sob essa perspectiva, é singular. Ao adotar *O mistério* como marco fundador da ficção policial nacional, a crítica escolheu como cânone uma obra sem paralelo nas linhagens geradoras norte-americanas ou europeias. Tal seleção, que teria como uma de suas decorrências definir o “que se entende por narrativa policial,” não representaria problema algum caso essa mesma crítica não considerasse como sucessoras de *O mistério* obras que remetem exatamente a Conan Doyle, a Allan Poe e à fórmula enigma/decifração. Então, com base na crítica, a linhagem inaugurada pel’*O mistério* seria composta de quatro contos de Medeiros e Albuquerque publicados em dois livros diferentes, a obra “literária” de Aníbal Costa e de Jeronymo Monteiro e os livros de Luiz Lopes Coelho. Ora, essa linhagem faz muito pouco sentido, pois mesmo uma leitura superficial desses autores não nos permite encontrar em Aníbal Costa ou em Jeronymo Monteiro uma filiação da obra de Medeiros e Albuquerque... Então, *O mistério* acaba se transformando em um cânone peculiar, uma vez que o livro não teria deixado herdeiros; ele teria fundado, por assim dizer, uma tradição de uma obra só.

Na realidade, entre o esforço de Medeiros e Albuquerque e as *Três aventuras de Roberto Ricardo* há obras que, em geral, a crítica não menciona.³⁷³ É provável que haja inúmeras outras, e apenas pesquisas mais aprofundadas nos permitirão encontrá-las. Uma hipótese que esta pesquisa apenas levanta, sem conseguir testá-la por ora, é se as obras produzidas antes da popularização do radioteatro policial formaram ou não uma tradição

³⁷¹ Id., *ib.*

³⁷² Id., *ib.*, p. 50.

³⁷³ É o caso dos contos publicados por Caius Martius na revista *Vida Policial*, ainda nos anos 1920, do livro *O mistério do cabaré*, de Armando Caiuby, editado em 1931, *Os estranhos assassinios de Mr. Artwill* e *Os assassinios do castelo Saint-Denis*, de 1937, e *O crime dos três inocentes*, de 1940, escrito por Jack Hall (pseudônimo de Hildebrando de Lima), *Nos subterrâneos de São Paulo*, folhetim de João de Minas (pseudônimo de Ariosto Palombo) publicado entre 1934 e 1935, os contos de King Shelter (pseudônimo de Patrícia Galvão, a Pagu), publicados ao longo dos anos 1930 e 1940, *A dama da túnica escarlate* (1919) e *O estranho vingador* (1940), escritos por Doryol Taborda, além de alguns contos publicados na *Revista Sherlock* por escritores amadores.

de continuidade a partir d'*O mistério*. A partir da leitura de algumas dessas obras, encontramos alguns traços semelhantes aos do nosso cânone peculiar, como a intromissão do sentimentalismo e do melodrama na trama policial, a necessidade de apresentar ao leitor um romance, preferencialmente com final feliz, além da restauração da ordem por parte do detetive, o excesso de detalhes, e uma tendência, tradicionalmente avessa à ficção policial, de ampliar a gama de assuntos tratada, de modo a criar tramas paralelas àquela que realmente interessa – a da investigação do detetive. É preciso lembrar que, no capítulo anterior, mencionamos que essa característica de parte da nossa tradição de ficção policial esteve presente inclusive nas primeiras adaptações de peças radiofônicas para o *Teatro Sherlock*.

Nessa matéria, talvez seja preferível acompanhar a avaliação mais precisa e realista de um dos autores do folhetim: nem cânone nem obra fundadora, *O mistério* seria, simplesmente,

“um romance de aventuras, policial, amoroso etc., *au jour le jour*, com algumas coisas bem interessantes [...] a ponto de aumentar a tiragem do jornal [do Medeiros e,] Embora de qualidade literariamente modesta há interesse para o público.”³⁷⁴

Por isso, é possível admitir que a crítica realizou uma avaliação apressada de *O mistério* e das demais obras que conformam nosso raquítico repertório de narrativas policiais antes de Rubem Fonseca (e, quem sabe, permaneça ainda muito magrinho, mesmo depois da publicação de *A grande arte* pelo escritor mineiro). A afirmativa é tendenciosa e parcial como veremos adiante, mas contém um ponto de partida válido para ampliar o debate a respeito do tema.

4.4. A ficção policial, convenção terrível, perversa, compulsiva

Em um artigo publicado em junho de 1941, Otto Maria Carpeaux transcreveu uma frase que encontrou na capa de um livro de Edgar Wallace (1875-1932), talvez o mais fértil escritor inglês, tendo publicado centenas de livros, roteiros de filmes, contos, peças teatrais etc. Ela dizia:

“Os romances policiais são lidos por ministros e banqueiros, por professores de medicina e mestres-escola, por anciões e costureirinhas, por homens e mulheres de toda classe.”

³⁷⁴ PEIXOTO, Afranio. *Op. cit.*

Carpeaux avaliou que o editor de Wallace “disse[ra] uma verdade”, admitindo que o romance policial era mesmo “uma força”; não uma força “artística” ou “moralizadora”, mas uma “força econômica.” Depois de imaginar toda a cadeia produtiva do romance policial (autor, editor, leitor, datilógrafos, máquinas, escritórios), comparou esse “ramo da economia nacional [...] à fabricação de meias de seda ou dos medicamentos antigripais.” A essas afirmações, diz o ensaísta,

“Podemos acrescentar-lhes o caso de Aristides Briand, que lia apaixonadamente durante toda a sua vida um único romance policial, sempre o mesmo, porque quando terminava a leitura, havia esquecido o começo; e poderíamos juntar também o caso de Paul Erlich, que, excetuando-se as revistas e os livros médicos, lia somente romances policiais. Tais fatos nos poupam, a nós pobres mortais, confissões desagradáveis.”³⁷⁵

Alcance penetrante, indústria (da cultura) lucrativa e sucesso comercial da ficção policial, que, diferentemente das meias de seda e dos antigripais, envergonha e produz remorso nos adeptos da dita “alta cultura.” Eis uma das definições daquilo que os especialistas chamam de sublitteratura, literatura trivial, de mercado, de entretenimento, paraliteratura ou, finalmente, literatura de massa, associada à indústria cultural que nasceu e se consolidou entre fins do século XIX e a primeira metade do século XX.³⁷⁶

Não é raro encontrar comentários assemelhados a este escrito por Otto Maria Carpeaux, que atestam ao mesmo tempo a popularidade da ficção policial e algum sentimento de culpa por ler (em geral avidamente) esse tipo de (sub)literatura: “Não é sempre, mas [...] gosto de ler novelas policiais, confesso;”³⁷⁷ ou “para esses que viviam sobressaltados, [...] trazemos consolo. Voltamos a ser intelectuais. Ler romances policiais não é [mais considerado um] sintoma de fraqueza mental [...] ou de analfabetismo.”³⁷⁸

Esse posicionamento da intelectualidade precisa ser avaliado de maneira mais aprofundada. Por ora, iremos apenas dizer que dele decorrem duas importantes implicações: o descaso (acadêmico) diante desse tipo de narrativa e a falta de interesse e entendimento de uma parte significativa da experiência cultural, afetiva e intelectual de homens e mulheres que viveram no século XX.

³⁷⁵ CARPEAUX, Otto Maria. “Filosofia do romance policial”. *O Estado de S. Paulo*. 22 jun. 1941. p. 4.

³⁷⁶ As reflexões sobre o tema são diversas como em ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2001; SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978; PAES, José Paulo. “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)”. In: *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 25-38; REIMÃO, Sandra. *Mercado editorial brasileiro: 1960-1990*. São Paulo: ComArte/Fapesp, 1996.

³⁷⁷ MARTINS, Luís. “O romance policial”. *O Estado de S. Paulo*. 16 nov. 1948. p. 9.

³⁷⁸ SHAW, Paul Vanorden. “O romance policial”. *O Estado de S. Paulo*. 19 set. 1947. p. 16.

Para tratar da primeira implicação, devemos voltar ao nosso ponto de partida – *O mistério*. É provável que a avaliação apressada da obra possa ter derivado desse menosprezo diante de seu aspecto prosaico e inexpressivo. Talvez a crítica tenha reconhecido a ausência de herdeiros de *O mistério* e, portanto, a virtual impossibilidade de montar uma cronologia satisfatória partindo dessa obra, se analisada com vagar. Ou, ainda, a análise pode ter se mostrado simplória demais, maçante até: diante da presença de elementos básicos da fórmula da ficção policial, abrevia-se a análise alargando a definição do gênero, de maneira que a obra passe a integrar o cânone, ainda que de forma canhestra. Afinal, essa última é a operação com que os estudiosos da cultura invariavelmente se deparam ao enfrentar o dilema da cópia cultural pelo viés de Silvio Romero.³⁷⁹ É, também, uma acomodação daquela “cordialidade oficializada” de que lembrou Luiz Costa Lima, que nos torna avessos a buscar discrepâncias e alternativas em relação ao modelo (teórico) preliminar e importado porque o horror à realidade local nos enclausura em uma torre de marfim.³⁸⁰

Entretanto, ainda que se admita que essas razões sejam procedentes, a justificativa pode ser mais produtiva se tentarmos sair da armadilha teórica por meio de uma alternativa metodológica.

Parece haver uma tendência da crítica em reiterar o papel inovador da literatura – Franco Moretti fala em “‘ousadia’ retórica” –, tendo em vista sua potencialidade em “derrubar as relações de poder da ordem simbólica;” a crítica tende também a desprestigiar a retórica não audaciosa, que instaura o consenso por meio da convenção.³⁸¹ (Sintomaticamente, uma outra designação dada à literatura de massa é literatura convencional, que se constrói com base em fórmulas dadas de antemão.³⁸²) No dizer de Moretti, o conceito de convenção

“é [...] fundamental porque indica quando uma forma assumiu uma raiz social definitiva, penetrando na vida cotidiana, animando-a e organizando-a de maneira cada vez mais imperceptível e regular – e, portanto mais eficaz. Mas, ao mesmo

³⁷⁹ Conforme análise de SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

³⁸⁰ LIMA, Luiz Costa. “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil” In: *Dispersa demanda*. Ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 10 e seguintes.

³⁸¹ Franco Moretti utiliza o conceito de retórica enfatizando seu caráter social, como fundadora de valor: “A retórica tem um caráter social, emotivo, partidário, em suma, um caráter *avaliador*. Persuadir é o contrário de convencer. A meta não é determinar uma verdade intersubjetiva, mas obter apoio para um sistema *específico* de valores”. In: MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade*: ensaio sobre a sociologia das formas literárias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 16. Grifos do autor.

³⁸² CAWELTI, John G. *Op. cit.* (1976). Ao longo do livro, Cawelti utiliza o termo *formulaic literature* como conceito principal e controlador da sua exposição, mas também usa as palavras *conventional literature* para designar esse tipo de literatura.

tempo, é um conceito que reforça uma dura desilusão, porque despe a existência histórica de sua abertura à mudança, e a forma estética de sua pureza original.”³⁸³

Nessa passagem, Franco Moretti não se refere apenas à literatura de massa, mas vale a pena lembrar que essa regularidade (quase) imperceptível dos produtos culturais é um tema caro à história cultural do século XX em diante, e impõe questões metodológicas relevantes, debatidas pelo mesmo Franco Moretti na obra *A literatura vista de longe* e por Krzysztof Pomian, como decorrência das reflexões elaboradas por Fernand Braudel.³⁸⁴ No mais, Moretti critica a história literária – que em geral manteve-se puramente *événementielle*, diz o autor –, cuja pesquisa empírica contribuiu apenas para identificar em quais aspectos as obras-primas fogem da norma (ou gênero), e não como elas instauraram estabilidade histórica: “Será que *O aprendizado de Wilhelm Meister* ‘desfamiliariza’ as convenções do *Bildungsroman*? [ou] com este romance, Goethe as descobre e torna-as reproduzíveis?”³⁸⁵ Essa posição “subalterna e marginal” do gênero deriva da insistência da crítica em evitar o conceito de convenção. Para ele, tratar dos gêneros literários

“Significa redirecionar as tarefas da historiografia literária e a imagem da própria literatura, encerrando ambas na ideia de consenso, estabilidade, repetição e até de mau gosto. Significa, em outras palavras, transformar o maior dos paraísos – o paraíso da ‘beleza’ – numa instituição social como as outras.”³⁸⁶

Então, para avaliar *O mistério* e seus assemelhados com mais acuidade, teria sido necessário resignar-se diante do inferno do feio, do repetitivo e enfadonho e do clichê medíocre, e encontrar neles significados nada banais, que podem ser surpreendentes mesmo. O resultado dessa reavaliação de sentido, como afirma Moretti, não é de todo previsível. Mas podemos admitir desde já que, em nosso caso particular, ela levaria ao menos à alteração dos marcos da história da ficção policial de matriz brasileira consagrados pela crítica nacional.

Para precisar melhor e viabilizar a guinada teórica delineada por Franco Moretti, ele propõe que os críticos concentrem sua atenção “em algumas ‘dominantes’ retóricas principais,”³⁸⁷ como a decifração de pistas ou o desenlace elucidativo da ficção policial,

³⁸³ MORETTI, Franco. *Op. cit.* (2007), p. 25.

³⁸⁴ MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008. p. 29 e seguintes; POMIAN, Krzysztof. “A história das estruturas”. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 97-123; BRAUDEL, Fernand. “A longa duração”. In: _____. *História e ciências sociais*. Lisboa: Editorial Presença, 1982. p. 7-39.

³⁸⁵ MORETTI, Franco. *Op. cit.* (2007). p.27.

³⁸⁶ Id., *ib.*, p.26.

³⁸⁷ Id., *ib.*, p.30.

e as articule a fenômenos extraliterários, como, por exemplo, a decifração de pistas e a popularização da ciência na Europa ocidental a partir da segunda metade do século XIX. O resultado dessa operação não seria, como amiúde se proclama, a afirmativa “verdadeira, mas banal” de que a atuação do detetive é resultado da popularização da ciência; mas que essas dominantes retóricas pressupõem, como hipótese a ser verificada,

“que a ‘ciência’ se identifica com uma ideologia organicista baseada no ‘bom senso’ de que as diferenças de *status* não podem ser alteradas; que o fim do romance policial esboça uma imagem de temporalidade na qual a ‘ciência’, em vez de ser uma atividade que exija algum tipo de ‘avanço’, desempenha um papel estabilizador, garantindo a imutabilidade de uma dada ordem social ou, pelo menos, reduzindo suas mudanças a um mínimo.”³⁸⁸

Caberia, então, à pesquisa empírica responder a esse tipo de provocação. O próprio Franco Moretti empreendeu tal esforço no artigo “Pistas”, publicado originalmente em 1978 como introdução a um volume sobre a ficção policial clássica.³⁸⁹

Se essas afirmativas ajudam a justificar que uma avaliação mais cuidadosa da literatura convencional pode nos ajudar a entender melhor um determinado fenômeno cultural e as pessoas nele envolvidas, todavia é preciso ir mais além. Para voltar, pela última vez, a *O mistério*, sabemos que seria necessário readequar tanto as dominantes retóricas principais (uma vez que não há desenlace elucidativo, mas cômico) quanto o fenômeno extraliterário (já que o processo de modernização nacional é desajeitado, para dizer o mínimo) e repensar a hipótese a ser verificada. De todo modo, a provocação é instigante.

Mais do que uma atitude condescendente dirigida a esse tipo de narrativa de consumo rápido, é preciso lembrar que a maior parte das obras de ficção produzidas e consumidas foram esquecidas, permanecem empoeiradas em estantes ou simplesmente não foram conservadas e desapareceram. Em uma palavra, entraram em extinção.³⁹⁰ O campo literário tomou forma com base em reduzidíssima quantidade de obras *que se adaptaram e deixaram descendentes*, e foram transformadas em narrativas canônicas. Embora possuam importância decisiva na história literária e das sociedades, essas obras modelares exibem apenas uma parcela da experiência humana com a ficção. É evidente que voltar o olhar à narrativa ligeira não significa invalidar essa tradição crítica, mas

³⁸⁸ Id., *ib.*, p. 35. Grifo do autor.

³⁸⁹ Id., *ib.*, p. 155-184. Moretti também indicou caminhos possíveis em “The Slaughterhouse of Literature”. In: *Modern Language Quarterly*, vol. 61, n. 1, mar. 2000. p. 207-227 e “A Tale of Two Cities”. In: _____. *Atlas of the European Novel: 1800-1900*. Londres: Verso, 1998. p. 75-140.

³⁹⁰ Cf. as reflexões de Franco Moretti em Id. *Op. cit.* (2008). p. 117-122.

desvelar aspectos desse complexo sistema coletivo composto de histórias que, hoje, podemos julgar chatas, cafonas e mesmo ilegíveis.

4.5. *Leitor, esse cúmplice*

“Watson, pobre tolo.”³⁹¹

Até mesmo o Dr. Watson perceberia que a cena do crime descrita no *Prelúdio* não se resolveu com a descrição sobre o crime perpetrado por Pedro Albergaria. Três das pistas apresentadas no primeiro capítulo fictício indicam incongruências diante do que poderia ter sido o início de *O mistério*: a caixa de charão, o sulco avermelhado no pescoço do banqueiro e o laço de corda. Mas deixemos a solução desse mistério para depois.

No capítulo 14, Afranio Peixoto afirma que Pedro Albergaria estava confuso quanto ao bilhete que acabou sendo encontrado na cena do crime:

“E o bilhete? Aí é que a mente de Albergaria ganhava o auge da perplexidade. Mudara de roupa, não levava nada consigo, entretanto, era indiscutível, – para que negá-lo a si mesmo? – era o que a Rosinha lhe havia escrito na véspera [...]. Não havia dúvida que era, a sua namorada, era Rosa, bem Rosa, e ele era Pedro, Pedríssimo, Pedro Albergaria. Era, porém, o diabo aquele bilhete; por mais que quisesse negá-lo a si mesmo, não o podia enjeitar, nem mudar [...].”³⁹²

Mas os demais autores simplesmente se esqueceram desse indício engenhoso criado pelo colega de pena e decidiram, para tornar a trama mais intrincada, que o bilhete de “Rosa” fora escrito por Rosa Merck, uma descendente de alemães – e não a Rosa brasileira, namorada de Pedro Albergaria – e fora endereçada a Pedro Linck, um americano, dois personagens que adentram (e complicam) a intriga *a posteriori*. Se a profusão de Rosas e Pedros estão confundindo o leitor, há ainda um outro Pedro e uma outra Rosa. O terceiro Pedro era o Dr. Pedro Alves Lobo Cardoso, médico da Assistência e sobrinho de Sanches Lobo, sobre quem recaíram as primeiras suspeitas de Mello Bandeira após ler o bilhete encontrado na cena do crime. Já a terceira Rosa, essa de sobrenome Guerreiro, era noiva do Dr. Cardoso. Ao provar não ser a autora do bilhete, a inocência de Cardoso e Rosa Guerreiro torna-se conclusiva no capítulo 12, escrito por Afranio Peixoto.

Mais perspicaz do que o fiel escudeiro de Sherlock Holmes, o Dr. Watson, o leitor já deve ter percebido, diante das incongruências e dos indícios, que Sanches Lobo foi

³⁹¹ MORETTI, Franco. *Op. cit.* (2007). p. 174.

³⁹² MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. et al. *Op. cit.*, p. 83-84.

assassinado duas vezes na mesma noite, fato que, dada profusão de personagens homônimas e suspeitas potenciais, já se prova mais cômico que trágico. Sem pressa de elucidar o mistério do laço de corda, pensemos na posição dos nossos detetives com relação ao narrador e ao leitor; pensemos na situação do Major da Central, Dr. Mello Bandeira, o Sherlock da cidade; do delegado, Dr. Lobato, preocupadíssimo com uma performance artística do Palace Theatre, que perdera naquela noite por conta do crime; e do delegado auxiliar Enéas Cabral – o “Javert nacional” –, que entra em cena no capítulo 9, não por acaso intitulado “A voz da ciência.”

Como nos demais romances de ficção policial clássica, esses detetives não são os “donos” da história. Não são os eles que controlam o desenrolar dos fatos, conforme indicamos no capítulo anterior. Sherlock Holmes precisa de um Watson da mesma forma que Poirot precisa de Hastings, sob o risco de revelar ao leitor o desfecho logo nas primeiras páginas. Veja-se, por exemplo, o início de “O caso do Baile Vitória,” em que o Capitão Hastings assim narra:

“Japp [inspetor da Scotland Yard] tinha uma expressão desapontada, mas como era evidente que Poirot não tinha a intenção de fornecer explicações, o detetive não teve outra saída senão se conformar. [...] – E agora? – perguntou Japp [...]. – *Bien!* [...]. Só preciso verificar mais um ponto e então... – Então? – O caso estará encerrado. – O quê? Fala sério? Sabe quem matou Lord Cronshaw? – *Parfaitement.*”³⁹³

A função literária de Hastings, de Watson e do narrador que mais confunde do que informa o leitor sobre o crime de Pedro Albergaria é (ou deveria ser) a de alongar o conto ou romance, oferecendo detalhes acessórios, cujas “descrições fornecem tudo, menos o essencial” para a solução do crime.³⁹⁴ Viriato Corrêa dedica um capítulo inteiro para descrever uma visita que o Dr. Lobato e Enéas Cabral fazem a Albergaria, pedindo que este confesse o crime que cometeu com base em todos os indícios que o criminoso havia meticulosamente escondido ou eliminado. O leitor, ao longo das seis páginas do capítulo 37, “Confesso!”, teme pela condenação de Albergaria, se espanta diante da brilhante conclusão dos delegados, ao mesmo tempo em que se intriga pela supressão dos

³⁹³ CHRISTIE, Agatha. *Os primeiros casos de Poirot*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 14-15.

³⁹⁴ MORETTI, Franco. *Op. cit.* (2007). p. 175.

passos que os levaram à dedução. Mas tratava-se apenas de um sonho-alucinação de Pedro Albergaria em uma noite quente, horrível e abafada...³⁹⁵

O mesmo pode-se dizer do quiproquó armado na delegacia logo após Albergaria ter sido preso por roubar doces do “tabuleiro” de uma “tia,” uma “pobre negra, que vive do seu trabalho,” com o propósito de obter um álibi para seu crime.³⁹⁶ Nesse momento, o médico da Assistência, Dr. Cardoso, tarda em chegar à delegacia para socorrer Maria, que desmaiara ao reconhecer uma moça presa fantasiada de homem. O leitor somente saberá mais tarde, mas a moça era filha ilegítima de Sanches Lobo, a quem ele ajudava financeiramente mediante chantagem e por quem Albergaria viria a se apaixonar e noivar. O casamento não se consuma, pois uma carta – que nunca chega às mãos da polícia – revela que Albergaria e a moça, D. Lucinda, são irmãos por parte de pai, ambos filhos de vítimas do banqueiro golpista. A confusão, claro está, não ajuda a desvendar o crime de Albergaria, mas abre inúmeros caminhos para que o trabalho policial se complique, incluindo a descoberta das pistas que vão revelar que o assassino do cadáver (!) de Sanches Lobo era Pedro Linck (fato cujo corolário é o efeito cômico ou, para os leitores mais sisudos, a piedade diante de um homem que confessou ter matado por enforcamento um indivíduo que ele acreditava adormecido, mas que, na realidade, *já estava morto*).

É com base nessa função quantitativa de alongar a narrativa, também presente em *O mistério*, que Hastings e Watson podem ser considerados narradores “aquém-leitor-médio.”³⁹⁷ Incapazes de solucionar um crime, tornam-se marionetes nas mãos dos detetives, como um discípulo menor, embasbacado diante de um duplo mistério: a solução do delito perpetrado pelo criminoso e o funcionamento da mente do detetive, verdadeira “máquina de pensar.”³⁹⁸ “Assim,” afirma Sandra Reimão, “se muitas vezes o leitor não consegue acompanhar os elos das equações mentais do detetive, este [*sic* – leia-se o leitor], por outro lado, sente-se gratificado pela sensação de superioridade mental em relação ao narrador.”³⁹⁹

De fato, o “jogo sutil de raciocínio e brilho mental, a luta surda e ágil travada entre o investigador e o criminoso”⁴⁰⁰ saltam aos olhos e às mentes dos leitores de ficção policial. Luís Martins afirmou ainda em 1948 que eram esse jogo e essa luta que davam

³⁹⁵ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. et. al. *Op. cit.*, p. 205-210.

³⁹⁶ Id., *ib.*, p. 14 e 18.

³⁹⁷ REIMÃO, Sandra. *Op. cit.* (2005).

³⁹⁸ NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1994. p. 16-17.

³⁹⁹ REIMÃO, Sandra. *Op. cit.* (2005).

⁴⁰⁰ MARTINS, Luís. “O romance policial”. *O Estado de S. Paulo*. 16 nov. 1948. p. 9.

“vida, interesse dramático e consistência à novela policial.”⁴⁰¹ Mas algo diferente ocorre com os múltiplos narradores de nosso folhetim de 1920. Em nossa história, a luta entre investigador e assassino nada tem de *surda* ou *ágil*. Seu ápice é uma tarde de comilança e bebedeira da qual participam, como bons amigos, Enéas Cabral e Albergaria. O resultado da conversa diante da mesa farta é a concessão de um emprego ao assassino como braço direito do investigador de polícia. Já Mello Bandeira, que considerava o “detetivismo” como uma “ciência do espírito [em que se] chega necessariamente à verdade” através “do jogo de induções [e] das deduções”⁴⁰², ficou “azoinado, aturdido”⁴⁰³ após o próprio assassino, então ainda preso pelo roubo dos doces, ter-lhe dito que “a polícia est[ava] errada (...). Erradíssima,” pois pedia “tempo em inventar um assassino,”⁴⁰⁴ ao invés de ir procurar as provas na cena do crime. Admirado com a perspicácia de Albergaria, Mello Bandeira, que ainda não se dera conta da obviedade do conselho dado pelo criminoso, segredou ao delegado auxiliar: “No fundo é ele quem tem razão.”⁴⁰⁵ O major, então, “saltou como se houvesse sido picado por uma vespa,”⁴⁰⁶ chamou o Quartel da Brigada, solicitou cães policiais e saiu de táxi num átimo para examinar a cena do crime. Mas ao final da tentativa de investigação, a cena do crime completamente descaracterizada pelo vai e vem de gente prestando as últimas homenagens ao velho banqueiro em seu velório, os cães acabam por atacar o próprio major no palacete do banqueiro. O fim de Mello Bandeira é igualmente tragicômico: suicidou-se por ter sido visto na delegacia com uma testemunha feminina sentada em seu colo, enquanto tomava o depoimento da moça.

Como se vê, os deslocamentos de sentido operados pela linguagem, que causam estranhamento e riso,⁴⁰⁷ estão espalhados por todos os capítulos de *O mistério*. Aqui, também a investigação policial foi transformada em esquetes cômicos. Na delegacia, por exemplo, desconfiando da inocência do Dr. Cardoso, Lobato brada com gravidade: “Senhor Cardoso, desculpe-me, mas isto não pode continuar. [...] Aqui há mistério e eu não admito mistérios perante a Lei.”⁴⁰⁸ Mais adiante, depois da revelação de que D.

⁴⁰¹ Id., *ib.*

⁴⁰² MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. et. al. *Op. cit.*, p. 144.

⁴⁰³ Id., *ib.*, p. 94.

⁴⁰⁴ Id., *ib.*, p. 91.

⁴⁰⁵ Id., *ib.*, p. 92.

⁴⁰⁶ Id., *ib.*, p. 94.

⁴⁰⁷ SALIBA, Elias Thomé. *Op. cit.* (2002). p. 17.

⁴⁰⁸ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. et.al. *Op. cit.*, p. 37.

Lucinda era filha ilegítima de Sanches Lobo, o mesmo Dr. Lobato concluía apressado, dando o caso por encerrado, pouco antes de escapar em seu carro para o teatro:

“A ambição cega. Com os dois rapazes [que acompanharam Lucinda na viúva-alegre e com ela foram presos], num dia de carnaval, disfarçada, vai-lhe à casa, ameaças, luta, e o velho indefeso é enforcado... Roubo talvez... Não lhe parece perfeito? Claríssimo!”⁴⁰⁹

O major Mello Bandeira tampouco foi poupado pelo narrador na condução do seu ofício. Diante do bilhete misterioso, “O major devorava-o com os olhos,” apegando-se ao papelzinho como se fosse o símbolo último, o derradeiro bastião da Justiça, para “vingar a sociedade, manchada com o sangue de um dos seus membros mais dignos.”⁴¹⁰

“– Vocês não compreendem? perguntou. Claríssimo. Duas criaturas, um homem chamado Pedro e uma mulher chamada Rosa, têm um velho que lhes impede a felicidade. A mulher já não pode esperar mais tempo e pede ao homem que acabe de uma vez com a situação desagradável. Esse bilhete é encontrado no quarto de um velho assassinado, junto do cofre. Que se conclui d’ái? (...) A ponta da meada está aqui, continuou o major, agora precisamos desenrolar o novelo com cautela.”⁴¹¹

Os trechos acima, no contexto de *O mistério*, são risíveis, mas deslocados do conjunto da história, talvez percam a graça. Voltaremos a essas citações mais adiante. Por ora, é preciso lembrar que a crítica já havia notado que “a exacerbação do cômico parece ser o traço marcante” da ficção policial que floresce no Brasil desde *O mistério*, até os escritores contemporâneos. Embora a afirmativa precise ser verificada com mais atenção, Sandra Reimão reforçou a ideia de que, como vimos, o “detetive protagonista e a polícia são alvo do cômico”⁴¹² no romance, ao mesmo tempo em que a desvalorização do gênero policial (“essa baixa literatura”⁴¹³) opera uma auto-ironização da narrativa. Entre parêntesis, é válido perguntar se haveria outra saída para autores como esses – como sabemos, três eram membros da ABL e um viria a ocupar uma de suas cadeiras em 1938 – a não ser o deboche diante de um gênero tão mal visto nos meios intelectuais; a não ser o anonimato sob pseudônimo (ou uma brincadeira entre quatro amigos sem maiores consequências literárias futuras) se, em 1948, adeptos da “alta cultura” ainda liam,

⁴⁰⁹ Id., *ib.*, p. 43.

⁴¹⁰ Id., *ib.*, p. 67.

⁴¹¹ Id., *ib.*, p. 48-49.

⁴¹² REIMÃO, Sandra. *Op. cit.* (2005).

⁴¹³ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C., et. al. *Op. cit.*, p. 10.

incógnitos e silenciosos, seus livrinhos de ficção policial?⁴¹⁴ Haveria solução em 1920, se, ainda hoje, aqueles que defendem a necessidade de se compreender melhor a literatura de massa, ficção policial incluída nesse rol, “o faz de maneira encabulada,” afirmando nunca terem sido “devorador[es] de livros de detecção”?⁴¹⁵

Parêntesis fechado, o que provoca o riso em *O mistério*, para além das inúmeras confusões armadas na delegacia, da profusão de personagens homônimas, da gravidade ou desleixo de Lobato ou Mello Bandeira, é a superioridade do leitor sobre o detetive, colocando esse último em posição desconfortável e infame: aquele já sabe que este vai falhar, seja porque o criminoso não deixou marcas, seja porque as pistas não são investigadas, ou o são de maneira equivocada. O narrador de *O mistério* é o responsável confesso por esse crime contra a sintaxe da ficção policial clássica. Ao revelar a identidade do criminoso em primeira mão, o narrador obriga o leitor a acompanhar as andanças do detetive em busca de respostas que o narrador já compartilhou exclusivamente com ele, leitor. Quem lê o romance situa-se, assim, além (e não aquém) do detetive, próximo do narrador e ao lado do criminoso (e não contra ele), embora essa associação leitor-criminoso ainda exija maiores esclarecimentos.

Podemos agora voltar às falas de Lobato e Mello Bandeira em que eles descobrem o fio da meada porque tudo estava “claríssimo!,” tendo em mente a superioridade do leitor sobre eles. A gravidade da primeira fala de Lobato, por conformar um palpite errado, ridiculariza não apenas o investigador-personagem (já que ele queria uma resolução rápida do crime, mesmo que incorreta, para ir logo ao teatro), mas também a legislação criminal republicana e suas etapas hipócritas de investigação científica, insustentáveis na prática, cuja concepção fora muito criticada por uma elite recém-egressa do regime escravocrata e desacostumada (avessa?) à universalidade da lei penal.⁴¹⁶ A pressa de Lobato em estabelecer um culpado para o caso e a “ponta da meada” equivocada de Mello Bandeira aviltam as personagens, seu método de investigação, a polícia como instituição, e desvela também uma prática comum à época, e que foi nomeada por Albergaria e citada

⁴¹⁴ MARTINS, Luís. “O romance policial”. *O Estado de S. Paulo*. 16 nov. 1948. p. 9; CARPEAUX, Otto Maria. “Filosofia do romance policial”. *O Estado de S. Paulo*. 22 jun. 1941. p. 4; SANT’ANNA, Moacir Medeiros de. *Op. cit.*, p. 7.

⁴¹⁵ PONTES, Mário. “Quem tem medo da literatura de massa?” In: SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972. p. 13-14.

⁴¹⁶ Cf. SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da vacina*. Mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Cosac Naif, 2010. e-book; SOUZA, Luís Antônio F. de, SALLA, Fernando Afonso e ALVAREZ, Marcos César. “A sociedade e a Lei: o Código Penal de 1890 e as novas tendências penais na primeira República”. In: *Justiça e História*, Porto Alegre, v. 3, n. 6, p. 3. Disponível em: <http://www.nevusp.org/downloads/down113.pdf>. Acesso em 2 jul. 2014.

acima: a despeito da lei, a polícia sempre se preocupa em “inventar um assassino,” que, como sabemos, costuma ser pobre e confessar o crime mediante tortura. Foi, aliás, o que quase aconteceu com o “homem do gorro,” não ingenuamente batizado de Zé Bocó por Coelho Netto. Ele foi preso, surrado com vara de marmelo pelos praças e só liberado porque Rosa Guerreiro, “moça de família,”⁴¹⁷ diante dos beijos nos pés que recebia do acusado, confirmou a versão de Zé Bocó aos investigadores, isentando-o do crime. Tratamento diferente obteve o *doutor* Cardoso da Assistência e sobrinho do rico banqueiro, quando acusado pelo fidelíssimo *criado* Bonifácio de Sanches Lobo em plena delegacia. Diante da estupefação do Dr. Cardoso, o velho Bonifácio foi considerado louco; Cardoso foi chamado de canto, e a ele foi solicitada maior discricção.⁴¹⁸ O tema não é pertinente para nossos propósitos, mas, na obra, a truculência policial e o descaso pelos agentes da Justiça (com a “maíúscula alegorizante,”⁴¹⁹ tão recorrente na obra em questão, mas tomada em sério aqui), é um adendo da trama, cujo objetivo é alongar o mistério da identidade do segundo assassino de Sanches Lobo, mas ganha centralidade quando os investigadores mencionam a necessidade de oferecer *alguma* ou *qualquer* resposta à imprensa sensacionalista, sedenta por novos fatos. Tal resposta serve – e isso nos interessa em particular – menos para zelar pelo bem da polícia enquanto instituição e mais para garantir a permanência e, talvez, a escalada dentro da corporação, por meio de nomeações para cargos mais importantes.

Nossos competentes detetives são, portanto, guardiões de uma lei postiça. Criada às pressas pelo Estado republicano recém-implantado, ela desejava acelerar o processo de criação de uma sociedade moderna com base em um conjunto de valores importados dos países capitalistas centrais. Roberto Schwarz já tratou do tema com maestria e não resta dúvida de que tal “macaqueação” – o falso problema da cópia cultural – e a sensação de que “A realidade é horrível!” – sentimento da elite diante de um país periférico em vias de modernização – são apenas sintomas de um problema arraigado, fundamentado nas discrepâncias de classe originárias do nosso passado recente e escravista.⁴²⁰

Ora, dessa lei, que é postiça, depende a verossimilhança do gênero policial ambientado em terras brasileiras. Advém daí uma leitura possível de *O mistério*, que afirma que “a chave cômica é [...] um instrumento de sinalização da *defasagem*, da

⁴¹⁷ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. et. al. *Op. cit.*, p. 65.

⁴¹⁸ Ver Id., *ib.*, capítulo 5, intitulado “Doido varrido”. p. 33-38.

⁴¹⁹ REIMÃO, Sandra. *Op. cit.* (2005).

⁴²⁰ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.* (1987). p. 29-48.

inadequação, entre estas personagens [os detetives] e os protagonistas dos clássicos do gênero.” Reimão admite que

“esta sinalização [...] tem dupla mão. Se Mello Bandeira, Arzão e Turíbeo [dois outros detetives brasileiros] são alvos do cômico por não conseguirem ser máquinas raciocinantes, este cômico também atinge a própria ideia de máquina de raciocínio, que passa a ser vista como algo inverossímil [...].”⁴²¹

Uma outra leitura é possível, no entanto. A chave cômica é, como dissemos, resultado da sintaxe invertida de *O mistério* e da posição irreverente que o leitor ocupa, acima do detetive e próximo ao narrador. Nesse plano, digamos, superficial, a narrativa policial “deve o seu sucesso ao fato de não ensinar nada,”⁴²² nem mesmo a existência de “máquinas de raciocinar”, absolutamente irreais, é passível de questionamento ao longo da trama. O leitor lê *O mistério* com pressa e com um sorriso de canto de boca. O narrador oferece pequenas doses de mistério, através da criação de tramas paralelas; o leitor lê, curioso. Uma dessas histórias secundárias é solucionada e o criminoso (Linck) é preso; o leitor lê, indiferente. O outro criminoso, Albergaria, que se apaixona e arrepende, acaba por confessar o crime, mas é absolvido pelo júri; o leitor lê, satisfeito. Mas *O mistério* não remete o leitor ao ponto de partida do romance, nem o leitor lê a narrativa “com o objetivo de continuar sendo o que já se é: inocente”⁴²³ (mesmo porque, a culpa já foi escancarada no início do livro). Mesmo assim, o ciclo se fecha, e o desenlace final é surpreendente. Pedro Albergaria cometeu um crime perfeito; não deixou pistas na cena do crime, ainda que o desdobramento da trama (e da investigação) permitisse à polícia chegar ao responsável pelo (primeiro) assassinato do banqueiro. Nosso criminoso não é um indivíduo que saiu da normalidade e, exatamente por ser ordinário, não merece ser punido. Ao fim e ao cabo, a inépcia da polícia, depositária da ordem e da Justiça, resguardou o criminoso porque, no fundo, ambos compartilham a mesma natureza tácita corrompida. A absolvição de Albergaria não é a salvação e garantia de perpetuação de um mundo supostamente ordenado e autorregulado, personificado pelo detetive diletante clássico, e escamoteado pela ideologia burguesa liberal, porque esse não é o mundo do criminoso local, nem do leitor na periferia do capitalismo.

Essa defasagem e inadequação das personagens pressupõem um modelo, o original de que fala Schwarz, que os autores do folhetim trataram com escárnio. Já

⁴²¹ REIMÃO, Sandra. *Op. cit.* (1987). p. 164. Grifos nossos.

⁴²² MORETTI, Franco. *Op. cit.* (2007). p. 165.

⁴²³ Id., *ib.*

sugerimos acima que uma das razões para essa atitude ostensiva contra a ficção policial, de “qualidade modesta,” pode estar ligada à filiação dos autores a propósitos literários considerados elevados. Avançando na hipótese, seria possível também imaginar que, associada a essa situação difusa de inferioridade (cultural e econômica), não estaria a percepção de que nosso processo de modernização (sobretudo do aparelho de Estado) operou-se de maneira canhestra, impossível de se apreender através de um gênero tão rigidamente estruturado e tendente ao conto,⁴²⁴ a não ser através da subversão dos paradigmas ditos estrangeiros, da miscelânea de gêneros e, ao fim e ao cabo, do cômico?

Decorrente desse estado de coisas, um outro sistema de significados emerge no romance. Aqui, *O mistério* perde a graça, sobretudo se lembrarmos de seu relativo sucesso editorial. Os personagens e as tramas sugerem a anuência da perpetuação da impunidade, a princípio. Mas também garantem a manutenção dos mecanismos responsáveis pela estrutura de poder que gera a impunidade. Para além da própria instituição policial e da Justiça, elas asseguram a acumulação de poderes nas mãos dos que já são poderosos e contribuem para que os Albergarias e Zé Bocós permaneçam disputando migalhas de poder (os favores), delas dependendo para sobreviver. Daí decorrem, também, a manutenção da profunda desigualdade de classes em termos políticos e sociais e a impossibilidade da criação de solidariedade mínima entre pares: o beija-pé de Zé Bocó, a aproximação amistosa entre Albergaria e Enéas Cabral *funcionam*, ou seja, mandonismo, clientelismo e submissão auxiliam os personagens a se livrarem da punição. A associação horizontal acaba impensável porque a vertical resulta relativa e ilusoriamente bem-sucedida.

Como veremos a seguir, o romance é regressivo e renega a modernização capitalista operante no país em todos os níveis, inclusive o cultural, por mais que *O mistério* tenha ajudado a “aumentar a tiragem do jornal” do Medeiros e pudesse ser “de interesse para o público.” Assim, a literatura policial, de massa, por suas convenções, pode ser, sim “ilegível e enfadonha.”⁴²⁵ Mas não é ingênua, muito menos escapista.

4.6. *Vítima como vilão*

O mistério não seria tão engraçado caso os investigadores não fossem agentes do Estado. Se Sherlock Holmes, detetive diletante, é a representação do “intelectual

⁴²⁴ Id., *ib.*, p. 164 e 183.

⁴²⁵ Id., *ib.*, p. 28

decadente” cuja “meta é puramente cultural,”⁴²⁶ então “a ficção policial é um hino à capacidade coercitiva da cultura, que se mostra mais eficaz que a pura e simples repressão institucional.”⁴²⁷ A ação de nossos detetives tupiniquins, ao contrário, demonstram que a repressão institucional não é eficiente, ao mesmo tempo em que o narrador faz questão de deixar claras todas as brechas, instauradas desde os tempos imperiais (coloniais?), que garantem a liberdade e a autonomia do criminoso, do agente policial, e também das testemunhas e dos suspeitos.

Para tanto, a ficção policial cria ambientes e situações insólitas (um assassinato, a associação do criminoso com o agente de polícia, absolvição de Albergaria pelo júri) com base em locais e acontecimentos – infelizmente – prosaicos (confissão mediante tortura, descaso com os procedimentos de investigação e com a justiça). No caso da ficção policial clássica, esse fator leva o leitor a desconfiar da imagem especular, passando a tratá-la como máscara.⁴²⁸ Esse fato levou Franco Moretti a afirmar que “a ficção policial ataca o naturalismo” e que,

“com sua crítica implícita do naturalismo, reitera a imagem do criminoso que quer difundir: o sujeito que escolhe, *livre e conscientemente*, e não vítima daquele meio social naturalista que poderia explicar e, pior ainda, até justificar o seu crime.”⁴²⁹

Mas Albergaria não é o criminoso típico da ficção policial. Embora ele escolha, *livre e conscientemente*, praticar seu crime por vingança, é ele também quem, por amor a D. Lucinda, decide confessar seu delito. Trata-se de um personagem cujos fluxos de consciência indicam um desenvolvimento espiralado, levando-o à incapacidade de conviver com a culpa e impedindo que ele assuma a posição sintática comumente atribuída ao criminoso na ficção policial clássica. Nela, os criminosos – como também o detetive, a vítima e os suspeitos – são personagens “inertes; eles não crescem”, e assim dão lugar à “obsessiva repetição” de estereótipos – o malvado e o bonzinho – que atraem o leitor, incapaz de “parar [de ler] até que o ciclo se feche e ele volte ao ponto de partida.”⁴³⁰

O leitor de *O mistério*, ao contrário, não desconfia de Albergaria. Quem lê o romance sabe quais são os motivos que o levaram a praticar o crime, já que sua mãe, no

⁴²⁶ Id., *ib.*, p. 170.

⁴²⁷ Id., *ib.*, p. 171.

⁴²⁸ Cf. NARCEJAC, Thomas. “Le roman policier” In GUBERN, Román (ed.). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 1970. p. 67.

⁴²⁹ MORETTI, Franco. *Op. cit.* (2007). p.175. Grifos do autor.

⁴³⁰ Id., *ib.*, p.165.

leito de morte, exigia vingança contra o velho banqueiro. Sabe, também, que de nada adianta recorrer ao espírito crítico e detetivesco, na tentativa de ultrapassar o narrador e deduzir, antes dele, a solução para os sucessivos mistérios apresentados ao longo do romance. Assim, Albergaria e suas ações tornam-se a força do romance porque a partir delas o leitor desvenda a história de vida de Sanches Lobo, Pedro Linck e a do próprio assassino (o que mata de fato, não o cômico). Tais histórias de vida constituem efetivamente o mistério que o narrador acaba por desvendar, já que são elas que respondem à questão que move o leitor – curioso e apressado⁴³¹ – a ler: por que Sanches Lobo merecia ser assassinado?

O banqueiro terá sua vida devassada pelo narrador (e pela imprensa) a partir do capítulo 30, intitulado “O passado de Sanches Lobo”. Até então, o leitor desconfia, mas a partir de agora passa a ter a certeza de que esse homem tinha origem incerta, andou por vários estados do Nordeste praticando todo tipo de atividade indecente – roubo, identidade falsa, negócios escusos e golpes em mulheres de família, desgraçando, entre outras, a mãe de D. Lucinda e a de Albergaria. Sobretudo, Lobo enriqueceu na virada do século XIX para o XX com o Encilhamento. As citações a seguir podem ser enfadonhas, mas revelam o quanto a prática especulativa era vista como nociva pelo narrador (autores?) de *O mistério*:

“Emissões dos bancos, permitidas ou clandestinas; empresas que, reunido o capital, entravam na penumbra e no silêncio que antecipa a liquidação fraudulenta; contrato de loterias sem prêmios; fornecimentos ao Estado por tresdobro, em tudo tinha parte o aventureiro, que [...] entesourava grossas maquinas [...]. Teve empresas de todo gênero e feitio, com os capitais mais fantásticos e os propósitos mais desconexos. [...] Havia [...] Além disto garantias de juros, fornecimentos, compromissos com os governos, todas as transações que redundam no roubo público, e sistematizado e protegido pelo mesmo Estado.”⁴³²

O narrador não para por aí, lembrando que no tempo do Império, os escândalos eram “pobres e medíocres,” e que “o ciúme e as retaliações partidárias [...] cresciam [...] mas logo se dissipavam, reduzidos às proporções justas sob a sanção do árbitro nacional. Sem ele,” continua o narrador,

“a República, que o substituiu, dissipou-se na orgia sem par do *encilhamento*, na advocacia administrativa, no jogo, todos os jogos, desde a fortuna até os sentimentos, desde os haveres até a honra, até que, passada a onda de corrupção,

⁴³¹ Id., *ib.*, p.143.

⁴³² MEDEIROS E ALBUQUERQUE. J.J.C.C. et. al. *Op. cit.*, p. 186-187.

se recuperou o aprumo. [...] Como remanescentes ficaram os hábitos de negócio que se fazem, e de que vivem certos políticos.”

Oportunista, Sanches Lobo teria aproveitado o vácuo de poder quando da instalação da República, privada do comando esclarecido e veemente de Pedro II. Mas, Sanches Lobo, “diante do *crack* geral, acusado de mil latrocínios pela voz pública, com uma multidão inumerável à porta que queria a restituição dos seus pobres dinheiros confiscados nas empresas falidas, pediu garantias à Polícia,” que sugeriu que ele deixasse a Bahia. Ele partiu, então, para o Rio, com a certeza de “um dia reaver alguma coisa,” o que de fato viria a ocorrer, já que ainda se tratava do mesmo Estado implantado, recheado de “trapaceiros” que teriam criado “meandros ainda os mais ardilosos.”⁴³³

A República que não foi⁴³⁴ teria aberto caminho para aproveitadores como Sanches Lobo, que participou de um capítulo funesto da história brasileira. O Encilhamento pode ser considerado, em *O mistério*, como símbolo do nosso processo de modernização perverso, enquanto o banqueiro, cujo assassinato nada mais é do que consequência de suas práticas passadas, é visto como agente da eliminação da honra (feminina e da família), do aprumo (das práticas econômicas) e do oportunismo (ao invés da lisura política).

O mistério detrata, ainda, um segundo personagem. Como dissemos anteriormente, o assassino *do cadáver* de Sanches Lobo, Pedro Linck, protagoniza uma trama secundária no romance. “Americano do Norte [...] era um perfeito bandido. [...] Estava apenas à procura de uma ocasião [...] para agir”.⁴³⁵ Em seu diário, o velho banqueiro, “usurário e espertalhão,”⁴³⁶ havia anotado seu diagnóstico correto sobre o estrangeiro: “tipo mal-encarado, com um olhar que penetra como um punhal afiado.”⁴³⁷ Representante da Casa Saches & Lapin com quem o banqueiro mantinha negócios, Linck fora encarregado de entregar 200 contos a Sanches Lobo depois do fechamento do banco, como arremate de uma transação. Linck titubeou, mas decidiu ir à casa de Sanches Lobo para roubar-lhe o dinheiro (que já estava de posse de Pedro Albergaria). Viu o banqueiro com a cabeça caída e “pensou que estivesse dormindo [...] preparou o laço, passou-o rapidamente no pescoço de Sanches Lobo e apertou. Teve a alegria de ver que o velho

⁴³³ Citações extraídas de Id., *ib.*, p.187. Grifos do autor.

⁴³⁴ Aproveito o termo consagrado por CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

⁴³⁵ MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. et. al. *Op. cit.*, p.126-127.

⁴³⁶ Id., *ib.*, p.126.

⁴³⁷ Id., *ib.*, p.108.

nem se movera.”⁴³⁸ Foi ao cofre e não encontrou o dinheiro. Confuso, Linck remexeu o móvel em busca de outra coisa para furtar, e embolsou várias ações de valor. No ímpeto, tocou várias vezes na caixa de charão. “O pessoal do Gabinete de Identificação não teve dificuldade em assinalar as dedadas de mão possante [...] de Pedro Linck”.⁴³⁹

Pedro Linck não cometeu o crime perfeito, já que deixou “dedadas” na caixa de charão e o bilhete da amante e confidente no gabinete do banqueiro. Mas para ele, *tipo mal-encarado*, de mão frias e “cara de ladrão de cinema,”⁴⁴⁰ *inerte* e que *não cresce* na narrativa, que maquinou um crime para roubar e enriquecer, a investigação de Mello Bandeira e a ciência funcionaram. Uma vez esclarecido esse mistério secundário, podemos concluir que a aparição de Pedro Linck tem a função sintática de, num primeiro momento, deixar Pedro Albergaria tranquilo, certo da própria impunidade; em seguida, essa aparição serve para garantir que o narrador tripudie Pedro Link e, em seguida, para que Linck seja salvo por Albergaria. Afinal, Linck confessou ter sido o assassino, mas Albergaria sabia que Linck matara um *cadáver que ressonava*, e seria condenado injustamente. A confissão redentora de Albergaria faria a justiça necessária a Pedro Linck.

Tanto quanto Sanches Lobo, Pedro Linck é um vilão na história. Igualmente oportunista, esse personagem permite que o verdadeiro herói, Albergaria, ofereça ao leitor a oportunidade (e a ilusão) de se colocar acima da norma e da lei, dos fortes, dos ricos e dos poderosos. Acima de tudo, esse super-homem distribui otimismo porque reafirma, em uma sociedade profundamente desigual, seu micropoder, única ilusão à qual o leitor médio poderia se apegar.

4.7. *Desenlace*

A empreitada dos quatro autores que produziram *O mistério* parece mesmo ter sido uma incursão bissexta, “tardia e rebelde.”⁴⁴¹ Como dissemos, ele também deve ser qualificado como um romance regressivo, porque acusa, pune e culpa todos aqueles que, de alguma forma, participaram do nosso processo de modernização desigual e canhestra: Sanches Lobo pelo Encilhamento e os golpes contra a família, Pedro Linck pela ambição

⁴³⁸ Id., *ib.*, p.128.

⁴³⁹ Id., *ib.*, p.130.

⁴⁴⁰ Id., *ib.*, p.108.

⁴⁴¹ REIMÃO, Sandra. *Op. cit.* (1987). p. 12.

e amor ao dinheiro, e os detetives, cuja defesa da lei (postiça), ainda que ingênua na superfície, se torna cômica porque insustentável diante da realidade.

Somente Albergaria foi absolvido pelo júri, composto por “gente qualificada,” e que julgou que “não, Sanches Lobo não morrerá”, eliminando assim “o primeiro quesito” de seu processo para livrá-lo da condenação e resolver o problema de vez. Pedro Albergaria não só foi absolvido, como, ao fim do julgamento, “foi conduzido [...] em ovação, pelas ruas da cidade.”⁴⁴² Além do júri, Albergaria é também absolvido pelo leitor, desde o início do romance sob a influência do narrador, que o induz a se afeiçoar pelo assassino.

É impensável imaginar que, ao fim do livro, alguém pudesse julgar o romance moralmente devastador ou negativo porque o sistema legal absolvera um assassino confesso, franzindo o cenho ao invés de sorrir. Mas a impunidade do crime, resultante da estrutura de poder e da impossibilidade de desenvolvimento da cidadania plena sob um Estado oligárquico e antirrepublicano, deve ter perdido a graça com os acontecimentos de outubro de 1930. Se não nesta data, certamente após análise mais atenta, ela ficou desagradável, para dizer o mínimo, uma vez que é penoso aceitar que o culpado pelo crime, compelido a uma dupla submissão, conquista a garantia da própria liberdade *a que ele, de fato, não tem direito*. Fosse antes de 1888, talvez teríamos substituído a palavra “liberdade” por “vida”. Este sabor amargo que a leitura da obra pode ter suscitado a partir de 1930 pode ser uma das razões pelas quais *O mistério* não criou uma tradição literária de ficção policial no país.

⁴⁴² MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. et. al. *Op. cit.*, p. 262.

5. Considerações finais

Medeiros e Albuquerque, um dos autores de *O mistério*, foi um entusiasta da ficção policial. Como vimos, com o pseudônimo “&”, ele assinou nove dos 47 capítulos do livro, incluindo o de número um, “que serviu apenas para tirar a fieira...” e incentivar os amigos a completar o enredo.⁴⁴³ Ele persistiu na empreitada mais algumas vezes, descrevendo crimes ocorridos em “Implacável” e “Crime impunido” e com os contos “O assassinato do general” e “Se eu fosse Sherlock Holmes,”⁴⁴⁴ mais próximos da fórmula típica das narrativas policiais canônicas.

Além dele, encontramos os volumes de João de Minas, Armando Caiuby, Frank Arnaud ou Marcos Spinelli, que escreveram histórias que se passam em cidades brasileiras.⁴⁴⁵ Doryol Taborda assinou com seu nome de batismo dois volumes de ficção policial editados em 1940. Hildebrando de Lima, sob o pseudônimo de Jack Hall⁴⁴⁶, escreveu três romances policiais e o já citado Jeronymo Monteiro, que escreveu romances protagonizados por um detetive que teve longa vida no rádio. Os três narraram histórias ambientadas em outros países, com protagonistas assemelhados a Sherlock Holmes, Hercule Poirot, o célebre detetive criado por Agatha Christie, e, no caso de Monteiro, com pitadas de Samuel Spade, protagonista de diversos livros escritos por Dashiell Hammett. Dificilmente saberemos se outros escritores brasileiros fizeram o mesmo, escondendo o nome verdadeiro para dar maior verossimilhança à história (Joe Jordan narrando um conto policial “de ambiente paulistano”⁴⁴⁷ não soa muito “real”) ou se o pseudônimo ajudava esses autores a evitar maiores constrangimentos.⁴⁴⁸ A literatura policial é lida, em geral não é relida, e seu papel barato e de baixa qualidade desmancha-se no tempo e na lembrança do leitor (e infelizmente também dos nossos acervos).

⁴⁴³ ALBUQUERQUE, Paulo Medeiros de. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p. 205.

⁴⁴⁴ Os três primeiros contos citados estão em MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. *O assassinato do general*. Rio de Janeiro: Benjamin Costallat & Micolis, 1926 e o último em id. *Se eu fosse Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Guanabara, s/d. (1932?).

⁴⁴⁵ Verificar as referências bibliográficas para essas obras a seguir, na seção “Fontes”.

⁴⁴⁶ SANT’ANA, Moacir Medeiros de. *Hildebrando de Lima e o romance policial brasileiro*. Catálogo da exposição biobibliográfica, realizada pelo Arquivo Público de Alagoas, 5-9 nov. 1984. Maceió: Arquivo Público de Alagoas, 1984. p. 3 e seguintes.

⁴⁴⁷ Descrição do Suplemento em Rotogravura de *O Estado de S. Paulo*. 5 set. 1936. p. 10.

⁴⁴⁸ Conforme comentários a respeito de Hildebrando de Lima elaborados por SANT’ANA, Moacir Medeiros de. *Op. cit.*, p. 3 e seguintes e sobre Pagu escritos por FERRAZ, Geraldo Galvão. “A pulp fiction de Patrícia Galvão”. In: GALVÃO, Patrícia (Pagu) como King Shelter. *Safra macabra: contos policiais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 3-4.

Além dos livros, revistas de baixo preço também eram objeto dos olhares atentos de gente que gostava de narrativas cheias mistério. Caius Martius (pseudônimo de Cláudio de Mendonça) produziu mais de cinquenta contos para a revista *Vida Policial* (1925-1927). No seu conjunto, esses contos constituem um material rico que precisa ser avaliado com mais vagar por pesquisadores.

A *Vida Policial* era certamente séria demais para meninos que ainda aprendiam a ler. Para eles, havia a alternativa da revista *Detetive*, inspirada no modelo francês, que chegava às bancas quinzenalmente.⁴⁴⁹ Talvez estes meninos gostassem dos contos policiais que haviam sido escritos por King Shelter, pseudônimo de Patrícia Galvão, a Pagu. Além da *Detetive*, uma profusão de revistas vendidas a mil-réis invadiram as bancas, publicando mensalmente uma centena de traduções de contos e romances curtos para o português, e também “contos policiais brasileiros.”⁴⁵⁰ As revistas mais “sérias” (leia-se, mais “caras”) parecem não ter conseguido ficar de fora desse movimento, e também traduziam contos ou romances policiais, seriados ou não.⁴⁵¹

A revista *Sherlock*, em especial, promoveu um concurso com seus leitores, e premiou e publicou diversos contos policiais ambientados no Brasil. Como vencedores ou destaques deste concurso, vemos dois nomes relativamente reconhecidos nos meios jornalísticos como o de Amador Cysneiros e de Edgar de Carvalho, mas também de pessoas que eram apenas leitores aficionados e escritores em potencial, cujas biografias se perderam com o passar do tempo.⁴⁵²

Questões de gosto à parte, estas são histórias que tentaram, com maior ou menor sucesso, levar a sério a fórmula típica das narrativas policiais, e que não perdiam verossimilhança porque o tiro “atroou os ares calmos” do “coração de São Paulo” e não de Londres ou Nova York.⁴⁵³ Embora essas obras não tenham sido analisadas para esta

⁴⁴⁹ Dados sobre a revista *Detetive* extraídos de pesquisa realizada pela autora no jornal *O Estado de S. Paulo*, no acervo da Biblioteca Nacional e com base no artigo de CARDOSO, Athos Eichler Cardoso. “As revistas de emoção no Brasil (1934-1949): o último lance da invasão cultural americana”. In: *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Curitiba, 2009. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1833-2.pdf>. Acesso em 1 jul. 2016. A revista francesa deve ter chegado ao Brasil por volta de meados dos anos 1930; a versão brasileira nasceu em 1936 e circulou ao menos até 1963.

⁴⁵⁰ Dados sobre peças e revistas retirados de pesquisa realizada pela autora nos jornais *O Estado de São Paulo*, *Folha da Manhã* e *Folha da Noite*, entre os anos de 1920 e 1960. Em especial, a revista *Sherlock* e a *X-9* publicaram contos “brasileiros”.

⁴⁵¹ Ver, por exemplo, “A peruca rubra”. *Vamos ler*. 6 set. 1947. p. 16-21. A revista possuía uma seção intitulada “O club do crime” em que publicava traduções de contos policiais.

⁴⁵² Conforme os números 1 a 9 da revista *Sherlock*. São Paulo/Santos, 1937.

⁴⁵³ CAIUBY, Armando. *O mistério do cabaré*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1931. p. 13.

pesquisa, eles ampliam um pouco a lista de obras que conformam a nossa incipiente “tradição nacional” de histórias policiais (e o campo de pesquisa...).

Como vimos, apesar destas evidências, uma parte da crítica nacional insistiu na ideia de que em um país como o Brasil seria inviável criar uma tradição literária policial. Até Jeronymo Monteiro afirmou “não haver no Brasil tensão e atmosfera para o desenvolvimento de uma estória policial.”⁴⁵⁴ Nesse mesmo tom, Luís Martins perguntava-se, em 1948 e, novamente em 1953 e em 1954, por que o gênero policial não florescera no Brasil. Encontrou resposta na ideia de que “a novela policial só pode medrar em países de tendências fundamentalmente democráticas,” onde existam “instituições políticas e jurídicas [que] se baseiam em normas essencialmente democráticas.”⁴⁵⁵ Suas ideias encontravam ressonância na imprensa do Rio de Janeiro em um artigo de jornal escrito por Valdemar Cavalcanti, em uma nota escrita por Túlio Montenegro no *Jornal de Letras*, e antes deles, em Howard Haycraft, crítico norte-americano.⁴⁵⁶

Para eles, o problema era de verossimilhança: no Brasil, em uma história policial, “haveria, quando muito, uma trágica descrição de espancamentos, interrogatórios, torturas físicas e notícias berrantes nos jornais de escândalo.” E segue: “A polícia começaria prendendo todos os suspeitos. E o romance acabaria na terceira página.”⁴⁵⁷ Luís Martins conhecia e gostava muito dos contos de Luiz Lopes Coelho, o que por si só poderia invalidar a sua hipótese.⁴⁵⁸ Mesmo assim, a constatação é de fundo, parece ter confirmação histórica, possui argumentos fortes e empenho crítico, e merece ser investigada por pesquisadores.

⁴⁵⁴ Assim lembrado por REY, Marcos (pseud. Edmundo Donato). “Vicissitudes do gênero policial no Brasil”. *O Estado de S. Paulo*. 25 jul.1982. p.177.

⁴⁵⁵ MARTINS, Luís. “Introdução” In: Id. (ed.). *Obras-primas do conto policial*. São Paulo: Martins, 1954. p. 10 e 7, respectivamente; id. “Romance policial (Uma teoria possível). *O Estado de São Paulo*. 16.nov.1948, página ilegível. id. “O mundo do crime”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 19 fev. 1953. p. 6.

⁴⁵⁶ Não encontramos os artigos de Cavalcanti nem de Montenegro, mas o livro de Haycraft está disponível para leitura em versão eletrônica. HAYCRAFT, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. Nova York: Appleton-Century, 1941. e-book. Ver especialmente o capítulo 15, intitulado “Dictators, Democrats, and Detectives”.

⁴⁵⁷ MARTINS, Luís. *Op. cit.* (1954), p. 9. Algo semelhante é dito por Frederico Branco ao resenhar *A morte no envelope*: “o tal dr. Leite e suas deduções podem ser desde já enterrados, pois ainda que sejam verossímeis em Baker Street e circunvizinhanças, são inconvenientes na Brigadeiro Tobias, onde a borracha suplanta, com vantagem tamanha, o raciocínio...” BRANCO, Frederico. “*A morte no envelope*.” *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 dez. 1957. s/p.

⁴⁵⁸ Luís Martins e Luiz Lopes Coelho eram amigos. Martins sabia que Coelho vinha fazendo incursões pelo gênero policial, escrevendo histórias policiais “brasileiras”, e incluiu o conto “Ninguém mais se perderá por Luba”, de autoria de Coelho, na antologia de contos policiais que ele organizou. Cf. MARTINS, Luís. *Op. cit.* (1954), p. 15 e id. “Literatura policial”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 mar. 1958. p. 8.

Como vimos, no entanto, no Brasil o livro não foi a primeira via de acesso às narrativas policiais, nem a mais popular. Gênero resiliente, a ficção policial se espalhou por outras mídias, enchendo os olhos e os ouvidos de quem gostava de uma boa história de mistério.

Para além da letra impressa em papel, a ficção policial atingiu grande número de espectadores por meio dos filmes exibidos nos cinemas das maiores cidades brasileiras. Os filmes, sobretudo os que vinham dos Estados Unidos, desde os anos 1910, invadiram as telas com seus detetives e criminosos, acostumando o espectador, mais do que qualquer outra mídia da época, à narrativa própria e convencional da ficção policial.⁴⁵⁹ Ao menos desde 1920, artistas encenavam nos palcos textos escritos por autores bissextos ou desconhecidos, muitos deles inacessíveis ao pesquisador atual, que tinham como tema assuntos ou dramas policiais. Não sabemos se elas eram protagonizadas por detetives que permaneceram anônimos em nossa memória, mas sabemos que, em meados dos anos 1930, surgiram companhias de teatro especializadas no gênero policial que encenavam peças com direito a crime, investigação e desenlace surpreendente.⁴⁶⁰ Algumas dessas peças, como as de José Grillo ou de Antonio Peixoto, foram preservadas e estão disponíveis em nossos acervos. O cinema e o teatro não estavam no escopo da nossa pesquisa, mas eles tiveram papel fundamental na difusão da narrativa convencional e formular da ficção policial.

No rádio, além de Jeronymo Monteiro, Aníbal Costa e Heloisa Lentz de Almeida, Berliet Júnior, Hélio do Soveral e Jorge Marinho criaram esquetes originais ou adaptações livres de narrativas canônicas. Vimos que essas narrativas se transformaram em peças de radioteatro muito populares, algumas delas com direito a resenha semanal na revista especializada *Cine-Rádio Jornal*. Infelizmente, poucos trechos gravados desses programas estão disponíveis ao pesquisador atual. Mas os fragmentos que chegaram até nós são “audíveis”, seja porque foram preservados em nossos acervos como por sua capacidade de, ainda hoje, divertir e permitir o ouvinte desfrutar o mistério e o suspense.

Por isso, o acesso às peças de radioteatro foi realizado quase exclusivamente por meio do estímulo visual, com a leitura dos originais preservados pelo DIP. A análise destas peças nos demonstrou que a linguagem radiofônica exigia dos autores alguma

⁴⁵⁹ Ver a segunda parte da tese de FREIRE, Rafael de Luna Freire. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese de Doutorado – UFF-RJ, Rio de Janeiro, 2011. p. 140 e seguintes.

⁴⁶⁰ Ver, por exemplo, *O Correio Paulistano*, 12 ago. 1938. p. 6, que, em nota, menciona uma peça policial que será encenada pela “Companhia de Teatro Policial”.

readequação em relação ao sistema formular da ficção policial, que eles conheciam (ou apenas intuía, naqueles anos de 1930) a partir da leitura de livros e revistas e dos filmes. O tempo limitado de irradiação dos programas associado ao elenco e ao orçamento restritos obrigaram-nos a criar adaptações ou histórias escritas especialmente para o rádio com um número pequeno de personagens, cenas e diálogos. Além disso, era preciso cuidar para que os silêncios fossem significativos – que eles *dissessem* alguma coisa – e que as cenas fossem especialmente dinâmicas. A documentação utiliza o termo “profusão de movimento,” mas, sabemos, não se tratava apenas de um deslocamento espacial de personagens e objetos no palco acústico, mas de dinamismo sonoro: sons ativos e expressivos, como os “sons da noite” em meio ao “silêncio da noite” de Heloisa Lentz de Almeida ou os múltiplos diálogos no parque de diversões de Aníbal Costa.

Das peças de radioteatro policial emergiram de maneira cristalina os elementos centrais do sistema formular da ficção policial. Heloisa não podia perder três minutos para recriar uma descrição de Watson sobre o frio que fazia lá fora ou sobre a aparência penosa da vítima injustiçada. Por razões óbvias, Aníbal Costa não fez supressões como Heloisa, mas ele cuidou para que os sons, os ruídos e os diálogos que ele previu em suas peças fossem fontes de informação ao ouvinte (e ao detetive) para desvendar um mistério. Ele, por exemplo, *precisava* da arruaça do baile de carnaval para dizer ao ouvinte que o dominó assassinado não podia ser reconhecido pelos amigos sentados na mesa ao lado. Uma arruaça que só pode ser reconhecida por meio de sons é de simples recriação no rádio, logo não se *perde tempo* com o ruído incidental. Pelo contrário. *Ganha-se tempo* ao suprimir um eventual narrador explicando que começaram as marchinhas e o salão todo se levantou para dançar e cantar ao som de *Grau dez*, de Lamartine Babo.

Como vimos, a ficção policial tende à estrutura relativamente rígida e ao conto.⁴⁶¹ No radioteatro policial, com algumas variações mais ou menos bem-sucedidas, tanto a estrutura quanto o mundo fechado da história policial são levados às últimas consequências (digamos que o conto policial é *reduzido* à peça radiofônica policial), sem, no entanto, aparentar rigidez, especialmente nos casos em que os sons, ruídos e silêncios são empregados com habilidade. Por estas características, pudemos considerar que o radioteatro policial contribuiu para que se criasse uma tradição nacional de autores de ficção policial livre das “amarras” do melodrama e do romance de costumes, assumindo um formato cada vez mais próximo do seu sistema formular típico.

⁴⁶¹ MORETTI, Franco. *Op. cit.* (2007). p. 164 e 183.

6. Fontes

Peças radiofônicas

Manuscrito de *O misterioso assassinato de Maria Gibson*. Drama em 1 ato e 2 quadros, extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes* de Conan Doyle e adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 4 out. 1938.

Manuscrito de *O assassinato do Hotel Paris*. Drama em 1 ato e 3 quadros, extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes* e adaptado ao radioteatro por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 19 out. 1938.

Manuscrito de *O capitão negro*. Drama em 1 ato e 3 quadros, extraído das *Aventuras policiais de Sherlock Holmes* de Conan Doyle, adaptação radiofônica de Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 28 jun. 1938.

Manuscrito de *A noiva desaparecida*. Drama policial inspirado nas *Aventuras de Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, e adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 8 jul. 1938.

Manuscrito de *O segredo de Isadora Klein*. Drama policial em dois atos extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes* de Conan Doyle adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 1 nov. 1938.

Manuscrito de *O diadema de esmeraldas*. Drama policial em 1 ato e 3 quadros extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, adaptação radiofônica, de Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 14 jul. 1938.

Manuscrito de *Os mistérios do Tâmis*. Drama policial em 1 ato e 3 quadros, extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, adaptação radiofônica de Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 31 ago. 1938.

Manuscrito de *O jaguar negro*. Drama radiofônico extraído de um enredo de Conan Doyle, por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 8 set. 1938.

Manuscrito de *O terrível segredo*. Extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes*, teatralizado e adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. 1 ato, 2 quadros e 1 epílogo. Departamento de Imprensa e Propaganda, 22 nov. 1938.

Manuscrito de *A traição de James Barclay*. Drama policial em 1 quadro, extraído das *Aventuras de Sherlock Holmes* de Conan Doyle e adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 25 out. 1938.

Manuscrito de *O crime da abadia de Grange*. Drama policial em 1 ato e 3 quadros inspirado nas *Aventuras de Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, e adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 21 jun. 1938.

Manuscrito de *O desaparecimento do campeão*. Drama policial em 1 ato e 6 quadros inspirado nas *Aventuras de Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, e adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 7 jun. 1938.

Manuscrito de *O homem macaco*. Drama policial em 1 ato e 2 quadros inspirado nas *Aventuras de Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, e adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 8 nov. 1938.

Manuscrito de *O monstro dos cabelos cor de fogo*. Drama policial em 1 ato e 2 quadros inspirado nas *Aventuras de Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, e adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 11 out. 1938.

Manuscrito de *Uma trama sinistra*. Drama policial em 1 ato e 3 quadros inspirado nas *Aventuras de Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, e adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 20 set. 1938.

Manuscrito de *Vingança de mulher*. Drama policial em 1 ato e 3 quadros inspirado nas *Aventuras de Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, e adaptado ao rádio por Heloisa Lentz de Almeida. Departamento de Imprensa e Propaganda, 27 set. 1938.

Manuscrito de *O direito de matar*. Peça policial de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 31 jul. 1939.

Manuscrito de *O mistério da companhia lírica*. Peça policial de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 2 ago. 1939.

Manuscrito de *Crime pelo telefone*. Drama policial radiofônico em 4 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 21 jun. 1939.

Manuscrito de *O mistério do fogo sagrado*. Drama policial radiofônico em 3 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 17 abr. 1940.

Manuscrito de *O valor de um álibi*. Drama policial em 3 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 30 abr. 1940.

Manuscrito de *O assassinato da condessa*. Peça radiofônica em 1 ato e 3 quadros. Departamento de Imprensa e Propaganda, 21 jun. 1939.

Manuscrito de *Presente fatal*. Peça radiofônica em 3 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 26 jul. 1939.

Manuscrito de *Mistério do chapéu*. Drama policial radiofônico em 3 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 14 dez. 1939.

Manuscrito de *Roberto Ricardo em Montevideú*. Drama policial em 3 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 19 jan. 1940.

Manuscrito de *Roberto Ricardo em Veneza*. Drama policial em 3 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 24 jan. 1940.

Manuscrito de *Roberto Ricardo no Cairo*. Drama policial em 3 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 21 fev. 1940.

Manuscrito de *Um drama no instituto de beleza*. Drama policial radiofônico inspirado no romance de Vivian por Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 28 dez. 1938.

Manuscrito de *Noite de São João*. Drama policial radiofônico em 3 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 26 jun. 1939.

Manuscrito de *Roberto Ricardo recebe um convite*. Drama policial radiofônico em 2 quadros original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 9 ago. 1939.

Manuscrito de *O mistério do galpão*. Peça policial radiofônica em 4 quadros original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 4 jun. 1939.

Manuscrito de *O mistério do carnaval*. Drama policial em 3 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 7 fev. 1940.

Manuscrito de *Um crime impossível*. Drama policial radiofônico em 3 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 11 abr. 1940.

Manuscrito de *Roberto Ricardo no parque de diversões*. Drama policial radiofônico em 3 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 18 jul. 1939.

Manuscrito de *Prisão sem grades*. Original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 8 set. 1939.

Manuscrito de *Uma peça policial sem autor*. Fantasia em 2 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 6 set. 1939.

Manuscrito de *Um crime no sanatório*. Drama policial em 2 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 27 mar. 1940.

Manuscrito de *O réveillon de natal*. Drama radiofônico em 3 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 20 fev. 1939.

Manuscrito de *Roberto Ricardo recebe uma carta*. Peça policial em 3 cenas, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 13 abr. 1940.

Manuscrito de *Quatro suspeitos*. Drama policial em 3 quadros, original de Aníbal Costa. Departamento de Imprensa e Propaganda, 19 out. 1939.

Manuscrito de *O fantasma da mansão Ramirez*. Original de Allan Doyle (pseud. de Hélio do Soveral) Departamento de Imprensa e Propaganda, 13 jul. 1938.

Manuscrito de *O fantasma da mansão Ramirez*. Original de Allan Doyle (pseud. de Hélio do Soveral) Departamento de Imprensa e Propaganda, 13 jul. 1938.

Manuscrito de *A terrível mentira*. Original de Jorge Marinho. *Cine-Rádio Jornal*, 8 abr. 1942.

Manuscrito de *Duas almas gloriosas*. Original de Berliet Júnior. *Cine-Rádio Jornal*, 20 mai. 1942.

Referência

Anuário Brasileiro de Literatura. Rio de Janeiro: Pongetti, 1937.

Enciclopédia Itaú Cultural

Periódicos

Cine-Rádio Jornal. Rio de Janeiro. 1938-1942

O Globo. Rio de Janeiro. Busca on-line por palavras-chave.

O Estado de S. Paulo. São Paulo.

Folha da Manhã. Busca on-line por palavras-chave.

Folha da Noite. Busca on-line por palavras-chave.

O Correio Paulistano. Busca on-line por palavras-chave.

Jornal do Comércio. Busca on-line por palavras-chave.

Sherlock. 1937.

Documentação sonora

Entrevista com José Medina. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo

Radionovela. Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo

Entrevista com Arnaldo Câmara Leitão. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo

Entrevista com Cardoso Silva. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

Manuscrito

OLIVEIRA, Thalma de. “Como realizar (bem) uma novela de rádio.” Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

Livros

ARNAU, Frank. *À sombra do Corcovado*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1940. 260 p. (Coleção Xis 4).

CAIUBY, Armando. *O mistério do cabaré*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1931.

COELHO, Luiz Lopes. *A ideia de matar Belina*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004. 156 p.

_____. *O homem que matava quadros*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. 88 p.

_____. *A morte no envelope*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. 217 p.

CONDÉ, João et al. “O homem das três cicatrizes”. In: *Letra e Artes*. Suplemento de *A Manhã*, publicado na seção *Flash* (p. 8-9), entre 12 jun. 1949 e 9 out. 1949.

COSTA, Aníbal. *Três aventuras de Roberto Ricardo: detetive brasileiro*. Rio de Janeiro: [Est. de Artes Graph. C. Mendes Junior], 1940. 143 p.

_____. *Morto no cassino*. Rio de Janeiro: A Noite, s/d. 190 p.

GALVÃO, Patrícia (Pagu) como King Shelter. *Safra macabra: contos policiais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

HALL, Jack (pseud. de Hildebrando de Lima). *O crime dos três inocentes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940. 318 p.

_____. *Os estranhos assassinios de Mr. Artwill*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. 229 p.

_____. *Os assassinios do castelo Saint-Denis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. 288 p.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. et al. *O mistério*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1928.

_____. *O assassinato do general*. Rio de Janeiro: Benjamin Costallat & Micolis, 1926. 219 p.

_____. *Se eu fosse Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Guanabara, s/d. 226 p.

MINAS, João de. (pseud. de Ariosto Palombo). “Nos subterrâneos de São Paulo”. In: *Diário da Noite*. Folhetim publicado entre 20 dez. 1934 e 27 fev. 1935.

SHELTER, King (pseud. de Patrícia Galvão). *Safra macabra: contos policiais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. 239 p.

TABORDA, Doryol. *O estranho vingador*. Rio de Janeiro: Coeditora Basilica, 1940. 192 p.

_____. *A dama da túnica escarlate: contos policiais*. Rio de Janeiro: A Noite, 1939. 183 p.

WELLS, Ronnie (pseud. de Jeronymo Monteiro). “O fantasma da Quinta Avenida”. In: PAIXÃO, Fernando (org.). *Para gostar de ler*: Volume 12 – Histórias de detetive. São Paulo: Ática, 1993. p. 55-82.

_____. *O clube da morte*. São Paulo: O Livreiro, s/d. (Coleção Aventuras de Dick Peter 1).

_____. *A febre verde*. São Paulo: O Livreiro, s/d. (Coleção Aventuras de Dick Peter 2).

_____. *O enigma do automóvel de prata*. São Paulo: O Livreiro, s/d. (Coleção Aventuras de Dick Peter 3).

_____. *O crime de represa nova*. São Paulo: O Livreiro, s/d. (Coleção Aventuras de Dick Peter 4).

_____. *O homem solitário*. São Paulo: Martins, 1948. (Coleção Aventuras de Dick Peter 5).

_____. *A teia invisível* (1ª parte). São Paulo: O Livreiro, s/d. (Coleção Aventuras de Dick Peter 6).

_____. *O misterioso tarântula* (2ª parte de *A teia invisível*). São Paulo: O Livreiro, s/d. (Coleção Aventuras de Dick Peter 7).

_____. *O tesouro do tio Onek*. São Paulo: O Livreiro, s/d. (Coleção Aventuras de Dick Peter 8).

_____. *A serpente de bronze*. São Paulo: O Livreiro, s/d. (Coleção Aventuras de Dick Peter 9).

7. Bibliografia

AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

ALENCAR, José Martiniano de. *Como e por que sou romancista* (escrito em 1873 e publicado em 1893). Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311.pdf>. Acesso em 22 jul. 2016

ALMEIDA, Leandro Antonio de. *As mil faces de João de Minas: a construção do escritor e a repercussão de seus livros no campo literário brasileiro (1927-1989)*. Tese de Doutorado – FFLCH-USP, São Paulo, 2012

_____. “Repercussão da expansão da ficção popular no Brasil dos anos 1930. *Revista de História*, São Paulo, n. 173, jul./dez. 2015. p. 259-393. Disponível em <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2015.107384>. Acesso em 26 jul. 2016.

AMORIM, Sonia Maria de. *Em busca de um tempo perdido*. Edição de literatura traduzida pela Editora Globo. São Paulo: Edusp/ComArte: Porto Alegre/Ed. UFRGS, 2000.

ANDRADE, Mário de. “A língua radiofônica”. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972. p. 205-210;

_____. “A língua viva”. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972. p. 211-215

ARNHEIM, Rudolf. *Radio*. Londres: Faber&Faber, 1936.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *O passado, o presente e o futuro da literatura*. (1858). Disponível em <https://play.google.com/books/reader?id=PVJdAAAAQBAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=en&pg=GBS.PP1>. Acesso em 22 jul. 2016.

BAZIN, André. “Por um cinema impuro – Defesa da adaptação”. In: Id. *O que é cinema?* São Paulo: UBU, 2018.

BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: _____ (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2003. p. 7-15;

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras: 1992,

BRAUDEL, Fernand. “A longa duração”. In: _____. *História e ciências sociais*. Lisboa: Editorial Presença, 1982. p. 7-39.

BRECHT, Bertolt. “On the Popularity of the Crime Novel”. *The Irish Review* 31 (2004).

CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: 34, 2007.

CAIUBY, Armando. *O mistério do cabaré*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1931.

CALABRE, Lia. *O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

CARDOSO, Athos Eichler Cardoso. “As revistas de emoção no Brasil (1934-1949): o último lance da invasão cultural americana”. In: *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Curitiba, 2009. Disponível em <https://goo.gl/4uH6ss>. Acesso em 1 jul. 2016.

CARUS, Tito Lucretius. *De Rerum natura*. Livro IV. In: SILVA, Darla Gonçalves Monteiro da. *O amor em Lucrécio e em Virgílio*. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAWELTI, John G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press: 1976.

_____. “The Concept of Formula in the Study of Popular Literature”. In: *Journal of Popular Culture*, vol. 3, n. 3, jul./set. 1969. p. 381-390. Disponível em http://onlinelibrary-wiley-com.ez67.periodicos.capes.gov.br/doi/10.1111/j.0022-3840.1969.0303_381.x/epdf. Acesso em 11 jul. 2016.

CHARÃO, Cristina e COSTA, Henrique. “A economia do livro: tiragens aumentam, mas há gargalos importantes”. In: *Desafios do desenvolvimento*, IPEA-USP, Ano X, n. 76, 2013. Disponível em http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2912:catid=28&Itemid=23. Acesso em 19 jul. 2016.

CHRISTIE, Agatha. *Os primeiros casos de Poirot*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CLOSE, Glen S. *Contemporary Hispanic Crime Fiction. A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. Nova York: Macmillan, 2008.

COSTA, Patrícia Coelho da. *Educadores do rádio: concepção, realização e recepção de programas educacionais radiofônicos (1935-1950)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

CROOK, Tim. *Radio drama. Theory and Practice*. Londres em Nova York: Routledge, 2001.

DOYLE, Arthur Conan. *Um estudo em vermelho*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *As aventuras de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *Histórias de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. “The Blanched Soldier”. In: *The Complete Sherlock Holmes*. Disponível em <http://public-library.uk/dailyebook/Sherlock%20Holmes%20Complete.pdf>. p. 867-877. Acesso em 1 mai. 2019.

_____. “O gato brasileiro”. In: _____. *Contos de terror e de mistério*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

_____. “The Brazilian Cat”. Disponível em https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php/The_Story_of_the_Brazilian_Cat. Acesso em 2 mai. 2019.

DOYLE, Conan. *A volta de Sherlock Holmes*. Contos. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FELDMAN, David N. “Formalism and Popular Culture”. In: *Journal of Popular Culture*, vol. 9, n. 2, 1975. p. 384-402. Disponível em http://onlinelibrary-wiley-com.ez67.periodicos.capes.gov.br/doi/10.1111/j.0022-3840.1975.0902_384.x/epdf. Acesso em 11 jul. 2016., especialmente p. 395-401.

FERRAZ, Geraldo Galvão. “A *pulp fiction* de Patrícia Galvão”. In: GALVÃO, Patrícia (Pagu) como King Shelter. *Safra macabra: contos policiais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 3-4.

FREIRE, Rafael de Luna Freire. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese de Doutorado – UFF-RJ, Rio de Janeiro, 2011. p. 140 e seguintes.

FRITH, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock’n’Roll*. Nova York: Pantheon Books, 1981.

GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações*. ‘Discos a todos os preços’ na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Alameda, 2013.

GUBERN, Román (ed.). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 1970.

GÜRÇAGLAR, Sehnaz Tahir. (org.) *The Politics and the Poetics of Translation in Turkey, 1923-1960*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 2008.

GURGUEIRA, Fernando. *Integração nacional pelas ondas: o rádio no Estado Novo*. Dissertação de Mestrado – FFLCH-USP, São Paulo, 1995.

HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

HAYCRAFT, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. Nova York: Appleton-Century, 1941. e-book.

RITZHEIMER, Kara L. *'Trash, Censorship, and National Identity in Early Twentieth Century in Germany*. Nova York: Cambridge University Press, 2016.

KLIPPERT, Werner. "Elementos da peça radiofônica" (1977). In: SPERBER, George Bernard (org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980.

LAFON, Michel. "Prefácio". In: BORGES, Jorge Luis e CASARES, Adolfo Bioy. *Seis problemas para dom Isidro Parodi & duas fantasias memoráveis*. São Paulo: Globo, 2014.

LEWIS, Peter Elfed (ed.). *Radio Drama*. Londres/Nova York: Longman, 1981.

LIMA, Heloisa Pires. *Benjamin, o filho da felicidade*. São Paulo: FTD, 2007.

LIMA, Luiz Costa. "Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil" In: *Dispersa demanda*. Ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MACHADO NETO, Carlos Gonçalves. *O enigma do homem célebre*. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth (1863-1934). Música, história e literatura. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARÍA, José. *Los Bandidos de Sierra Morena*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1892. Disponível em <https://archive.org/details/josemariaolosban3612moli/page/n3>. Acesso em 12 nov. 2018.

MARTINS, Luís. "Introdução" In: Id. (ed.). *Obras-primas do conto policial*. São Paulo: Martins, 1954.

MATOS, Claudia. *Acertei no Milhar*. Samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MEDEIROS, Ricardo. *Dramas no rádio*. A radionovela em Florianópolis nas décadas de 50 e 60. Florianópolis: Insular/Fundação Franklin Cascaes, 1998.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. et al. *O mistério*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1928.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo de. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p. 205-220.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A história, cativa da memória?" In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 34, 1992. p. 9-24.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia*. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 1930. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. “Rádio e música popular nos anos 1930”. *Revista de História*. São Paulo, n. 140, 1999. p. 84. Disponível em [http://revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/140/RH_140 - Jos Geraldo Vinci de Moraes.pdf](http://revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/140/RH_140_-_Jos_Geraldo_Vinci_de_Moraes.pdf). Acesso em 18 nov. 2018.

MORAES, Rubens Borba de. *O bibliófilo aprendiz*. Brasília/Rio de Janeiro: Briquet de Lemos/Casa da Palavra, 2005.

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade*: ensaio sobre a sociologia das formas literárias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

_____. “The Slaughterhouse of Literature”. In: *Modern Language Quarterly*, vol. 61, n. 1, mar. 2000. p. 207-227.

_____. “A Tale of Two Cities”. In: _____. *Atlas of the European Novel: 1800-1900*. Londres: Verso, 1998. p. 75-140.

NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1994.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____, BORELLI, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Mario Ortiz. *Telenovela*. História e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAES, José Paulo. “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)”. In: *A aventura literária*: Ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 35.

PEDRO, Antonio. *Locomotiva no ar*: rádio na cidade de São Paulo (1924-1934). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.

PEIXOTO, Afranio. Carta enviada a Monteiro Lobato em 11 jun. 1920, *apud* BIGNOTTO, Cilza. “Monteiro Lobato e a edição de *Mistério*”. *II Congresso da história do livro e da leitura no Brasil*. Campinas, 2003. Disponível em <https://goo.gl/D5zTFG>. Acesso em 1 jul. 2016.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade*. O negro e o rádio em São Paulo. São Paulo, Edusp. 2001

PIMENTEL PINTO, Júlio. *A pista & a razão*: leituras da ficção policial na história. Tese de Livre-Docência – FFLCH-USP, São Paulo, 2010.

POE, Edgar Allan. “Os crimes da rua Morgue”. In: _____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973. p. 109-150.

_____. “O mistério de Marie Rogêt”. In: _____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973. p. 151-208.

POMIAN, Krzysztof. “A história das estruturas”. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 97-123.

PONTES, Mário. “Quem tem medo da literatura de massa?” In: SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

PORTALÉS, César Besó. *El teatro policíaco en la postguerra española: 1939-1975*. Análisis de *Madrugada*, de Antonio Buero Vallejo. Tese de Doutorado – Universidade de Valência, Valência, 2009.

REIMÃO, Sandra. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. e-book.

_____. *Mercado editorial brasileiro: 1960-1990*. São Paulo: ComArte/Fapesp, 1996.

REY, Marcos (pseud. Edmundo Donato). “Vicissitudes do gênero policial no Brasil”. *O Estado de S. Paulo*. 25 jul.1982. p. 177.

SALIBA, Elias Thomé. “Aventuras e desventuras de José Agudo, um cronista da Pauliceia na *belle époque*”. In: *Revista USP*, n. 63, 2004. p. 102-109.

_____. *Raízes do riso*. A representação humorística na história brasileira: da *Belle Époque* aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. “A dimensão cômica da vida privada na República”. In: *História da Vida Privada no Brasil*. vol. III, São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 289-365

SALVADOR, Roberto. *A era do radioteatro*. O registro da história de um gênero que emocionou o Brasil. Rio de Janeiro: Gramma, 2010.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SANT’ANA, Moacir Medeiros de. *Hildebrando de Lima e o romance policial brasileiro*. Catálogo da exposição biobibliográfica, realizada pelo Arquivo Público de Alagoas, 5-9 nov. 1984. Maceió: Arquivo Público de Alagoas, 1984.

SANTOS, Alekmar Luiz dos. “Romance de várias mãos”. *Revista Mafuá*, n. 16, 2011, Florianópolis. Disponível em <http://mafua.ufsc.br/nova/2011/romance-de-varias-maos/>. Acesso em 8 jul. 2016.

SANTOS, Noronha. “Fontes e chafarizes do Rio de Janeiro”. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. n. 10, 1946.

Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=3222>.

SCARPARO, Silvana Martos. *A voz amiga em seu lar*. Análise das formas de relacionamento entre ouvintes e radionovelas em São Paulo nas décadas de 40 e 50. Dissertação de Mestrado – IFCH-Unicamp, Campinas, 1994.

SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. “As ideias estão fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 13-28.

SCHWITZKE, Heinz. “A peça radiofônica. Forma e significado” (excertos, 1961). In: SPERBER, George Bernard (org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *A revolta da vacina*. Mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Cosac Naif, 2010. e-book.

_____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SCHAFER, Murray R. “Radical radio.” In: LANDER, Dan e LEXIER, Micah. (eds.) *Sound by artists*. Toronto e Banf: Art Metropole and Walter Phillips Gallery, 1990.

SILVA, Flávio Luiz Porto e. *Rádio em revista: os caminhos do teatro de revista no rádio das décadas de 20 e 30*. Dissertação de Mestrado – FFLCH-USP, São Paulo, 2005.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SOUZA, Luís Antônio F. de, SALLA, Fernando Afonso e ALVAREZ, Marcos César. “A sociedade e a Lei: o Código Penal de 1890 e as novas tendências penais na primeira República”. In: *Justiça e História*, Porto Alegre, v. 3, n. 6, p. 3. Disponível em: <http://www.nevusp.org/downloads/down113.pdf>. Acesso em 2 jul. 2014.

SPERBER, George B. *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: Epu, 1980.

SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. *O nacional popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

VAN DINE, S.S. (pseud. Willard Huntington Wright). “Twenty Rules for Writing Detective Stories” In: _____. *Philo Vance*. Premium Collection. Business and Leadership Publishing, 2014. e-book.

VECINO, Carmen Herrera. “Teatro radiofónico en España”. In: *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 24, n. 3, 1999. p. 557-570.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo”. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, n. 9, 1997. p. 70. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39298/24117>. Acesso em 13 nov. 2018.

VICENTE, Eduardo. *Radiodrama em São Paulo: política, estética e marcas autorais no cenário radiofônico paulistano*. Tese de Livre-docência – ECA-USP, São Paulo, 2015. 220 fls.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O coro dos contrários*. A música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

8. Anexo I

O Jaguar Negro

Drama radiofônico extraído de um enredo de Conan Doyle em 1 ato e 2 quadros, por Heloisa Lentz de Almeida.

Personagens

Everardo King – homem de aparência amável, baixo e reforçado, 45 anos, cara bonachona, queimada pelo sol dos trópicos, e finamente enrugada

Grace King – sua mulher, 30 anos, alta e pálida, de olhos escuros e modos esquivos

Marshall King – rapaz elegante, mas arruinado por uma vida dissipada. Herdeiro de Lord Dutherland, de Otwell House, uma das mais ricas propriedades da Inglaterra.

Baldwin – tratador de feras

Summers – advogado

Um chauffeur

Ação – Suffolk

Época – atualidade

1º quadro

Cenário

A propriedade de Greylande, em Suffolk. Ao erguer-se o pano, vê-se a chegada de um trem a uma pequena estação deserta, situada numa região de pastagens, que tapetam de verde os morros e descem pelos vales, no fundo dos quais serpeia um rio tortuoso. Um rapaz alto e robusto, elegantemente trajado, salta do trem, trazendo na mão uma pequena valise. Ouve-se o resfolegar da locomotiva, duas ou três buzinas de automóveis, ligeiro movimento na estação.

Marshall – Olá, chauffeur, conhece nesta redondeza a propriedade Greyland?

Chauffeur – Então, senhor? Quem não conhece Greyland, a mais rica propriedade de Suffolk! O Sr. Everardo King, seu proprietário, é um dos homens mais estimados aqui.

M – Leve-me no seu carro até lá.

C – Sim, senhor.

Ouve-se bater a porta do carro. O automóvel se põe em movimento e segue.

C (espera o sinal do controle) É seu parente o Sr. King?

M – É meu primo.

C – Pois felicito-o por pertencer a tão distinta família. O Sr. Everardo King é quem custeia quase todas as escolas locais, faz grandes obras de caridade e abre ao povo as suas vastas florestas.

M – Tem, naturalmente, ambição de entrar no Parlamento...

C – E bem o merece, senhor. É um homem bom e liberal. Olhe, repare naquela linda ave empoleirada no fio telegráfico!

M – Parece um galo... Não... Pelo tamanho e brilho da plumagem não pode ser...

C – Essa ave maravilhosa pertence ao Sr. Everardo King. Ele tem a mania de aclimatar animais exóticos. (pausa) Esse grande portão é o do parque de Greyland. Veja aquelas corças pintadas...

M – Lindas!... E, ali, um porco do mato! Curioso! Um tatu! Todos esses animais vivem soltos no parque?

C – Todos e muitos outros ainda... (faz soar a buzina) Aquele senhor de branco, que surgiu na varanda aberta com um charuto na boca e um chapéu Panamá, é o Sr. Everardo King. Conhece-o, não?

M – Não... Não... é a primeira vez que venho a Greyland, isto devido ao convite que ele me enviou. Mas o sr. Everardo King tem a pele morena...

C – É o sol dos trópicos.

O auto para.

M – Tome pela corrida. (tinir de dinheiro)

C – Obrigado, senhor.

O auto põe-se em marcha e vai afastando-se.

King – (chamando para dentro) Grace, minha querida!... Cá está o nosso primo e hóspede... (para Marshall) – Seja bem-vindo a Greyland! Estou satisfeitíssimo de fazer o senhor conhecimento, primo Marshall, e considero uma alta gentileza que tenha vindo honrar com a sua presença esse deserto.

M – A sua cordialidade põe-me à vontade, primo Everardo.

K – Esta é Grace King, minha esposa e sua prima afim...

M – Encantado, minha senhora...

Grace – (secamente) Não sei por que...

K – Este nosso primo é um grande maroto, Grace... Não se ocupa senão com o tiro aos pombos e o jogo de polo em Hurlingham...

G – E é esse o tal herdeiro de Otwell House, uma das mais antigas e ricas propriedades da velha Inglaterra?

K – Esse mesmo. (para Marshall) O seu quarto está pronto, Marshall. Almoçaremos daqui a pouco. Quero, depois, levá-lo a dar uma volta pelo nosso parque, a fim de mostrar-lhe os belos espécimes da flora e da fauna brasileira. Bem, vamos entrar. Podemos almoçar, não Grace?

Passos, abrir e fechar de porta.

G – (secamente) Naturalmente. Quando quiserem.

M – (consigo) Que terá essa moça contra mim? Decididamente, a sua atitude é ofensiva... Por que será! Que lhe fiz eu?

K – Um momento, Marshall, eu venho já. Vou atender ali, na varanda, o meu empregado Baldwin. Veja já. (Passos afastando-se)

G – (intencional) senhor, o melhor trem para Londres é o das 12 e 15...

M – Muito obrigado pela sua insinuação. Estou aqui a convite do meu primo e não pretendo voltar hoje.

G – Isso é lá com o senhor...

M – Estou certo de que o Sr. Everardo King me faria compreender que eu era inoportuno, caso eu estivesse prolongando fora da conta a minha visita.

K – (aproximando-se) Que é isso, Marshall/ Que há, Grace?

M – Nada, primo Everardo, mas parece-me que estou sendo inoportuno nessa casa.

K – (enraivecido) Queres chegar até aqui, à varanda, Grace? Preciso falar-te... (passos dos dois afastando-se, discutindo, a voz de King é mais ouvida e exaltada).

M – (consigo) Está a liquidar as contas com a mulher, em voz baixa. Não pode admitir essa infração do código da hospitalidade...

G – (aproximando-se, com voz constrangida) Senhor Marshall, meu marido ordenou-me que lhe pedisse desculpas...

M – Não diga mais nada, sra. King...

G – Afastando-se – Idiota!

K – Aproximando-se – Espero que minha mulher lhe tenha pedido desculpas pelas observações desagradáveis que lhe fez...

M – Sim, certamente...

K – Por favor, não tome isso a sério. Seria doloroso para mim se por esse motivo o primo encurtasse a sua estadia aqui de uma hora só que fosse. A explicação de tudo está no fato de que minha mulher é espantosamente ciúme[nta?] Não suporta que nenhuma criatura,

homem ou mulher, se interponha entre nós! Seu ideal é uma ilha deserta e um eterno ‘tete-a-tete’. A coisa chega a ponto de doença, de mania... e por isso não pense mais no caso...

M – Está claro. Já o varri da minha memória.

K – Então, vamos almoçar...

Rumor de cadeiras, de talheres, de louças.

M – Com que, então primo Everard, tem verdadeiro entusiasmo pelas florestas do Amazonas? Eu sinto não conhecê-las...

K – Mas terá brevemente uma oportunidade de conhecer os mais belos exemplares da sua fauna e da sua flora. Imagine que tudo lá é estranho, misterioso, grandioso, devorador. E em tudo há perigo: no ar, na terra e nos rios que correm. Os insetos enormes, os lodaçais traiçoeiros e as águas cheias de serpentes e jacarés tornam aquela região quase inacessível ao homem. Entretanto, a par dessas coisas monstruosas, há belezas esmagadoras que deixam em nós, europeus, uma impressão de verdadeiros assombro: são árvores imensas que avançam pelo céu acima, entrelaçadas de cipós, e que de repente desaparecem, tragadas pelas coragens da lama; flores gigantescas que se abrem na superfície das correntes, uma extensão de quilômetros e quilômetros; montanhas que surgem pela manhã para se sumirem ao anoitecer, dissolvidas nas águas insaciáveis dos grandes rios. Um hinterland tão terrível quando [*sic*] deslumbrante, meu amigo.

M – Conquista-me a sua descrição, primo Everardo... Um dia, quem sabe? Iremos ambos sondar de mais perto ainda os segredos da grandiosa floresta que tando [*sic*] o entusiasmo... Meu pai não me preparou para ganhar a vida. Imaginou sempre que não seria difícil arrumar-me um bom posto na diplomacia. E morreu antes de verificar como errara os seus cálculos.

K – Você conservou-se solteiro?

M – Conservei-me. Morava num apartamento em Grosvenor Mansion...

G – Pode servir o café, William. Querem tomá-lo na varanda?

K – Não. Aqui mesmo. Depois acenderemos um charuto e vou mostrar a Marshall os animais exóticos que reuni na nossa propriedade...

Ruído de xícaras.

M – Tem uma valiosa coleção, naturalmente...

K – Se tenho! Saiamos. Vamos vê-los.

Passos.

M – Com sua licença, minha senhora.

K – Eu tenho por aqui aves de rica plumagem, animais de pelo e até serpentes!

M – Vivem soltos?

K – Muito vivem em liberdade, outros em gaiolas ou jaulas e alguns, os mansos, dentro de casa. Veja ali aqui macaco! É de uma inteligência verdadeiramente humana! Veja! Já viu que eu venho acompanhado por um homem! Quer ver! Chico! Venha cá! Vamos! Tome lá este cigarro! Assim... Com a mão!... Deixe-me acendê-lo... (risca um fósforo) Agora... Assim... Tire uma baforada.

M – Oh! Que graça!!! Olhe a atitude dele!... Engraçadíssimo!

K – Repare essa arara, nesse galho!

M – Que linda! Tem belas penas azuis e amarelas! Um colosso de ave!... Oh! Que flores gigantescas! Que flores são estas?

K – São as vitórias-régias, flores peculiares à região amazônica. Mas, agora, vou mostrar-lhe a joia da minha coleção. Só existe na Europa inteira um outro espécimen deste animal. Trata-se de um jaguar negro, que eu trouxe do Brasil!

M – E que diferença há entre esse jaguar e os outros?

K – Já vai ver. Está ali, naquele puxado, nos fundos, onde há uma porta pesada e um postigo. Aqui... Agora, abra o postigo e olhe para dentro!...

M – É um recinto com janelas gradeadas nos fundos... Ah!... Que belo animal! Está deitado ao sol! É tão gracioso, tão felinamente diabólico que os meus olhos se sentem fascinados!

K – Não é magnífico?

M – Esplêndido! Nunca vi animal de maior beleza! Nunca!

K – Muita gente o tem como o puma negro, da América, mas na realidade não o é. Mede onze pés da cauda ao focinho. Quatro anos atrás não passava duma bolinha de veludo com dois olhinhos brilhantes. Um filhote recém-nascido, apanhado nas cabeceiras do Rio Negro. A mãe dele foi morta apontaço [?] depois de haver tirado a vida a 11 índios caçadores.

M – São ferozes assim?!

K – As mais ferozes e cruéis criaturas da terra! Fale de um jaguar destes a um índio da região e verá com ele se excita. São comedores de carne humana, a qual dão preferência. Este meu jaguar nunca provou sangue vivo, no dia em que o provar... Só admite a mim na jaula. Nem Baldwin, o tratador, entra aqui. Eu sou exceção, porque fiz o papel de sua mãe e de seu pai desde os primeiros momentos. Vou abrir a porta e... entra no recinto...

M – Sente-se que você está um tanto apreensivo... Tome cautela...

K – Não... Olhe... Veja como ele se ergue e... vem a cabeça aos flancos... Veja como me permite acariciá-lo... (grita) Agora, para a jaula, Tommy! Afastou-se... Está vendo? Com esta manivela faço surgir de dentro da parede uma grade de varões de ferro e fecho parte do recinto... vê? Assim formo uma jaula... Agora, pode entrar nesta parte... Ele já se acha enjaulado... Foi como arranjei a vida do meu jaguar... Para soltá-lo basta-me mover lá fora a manivela. Não, não faça isso! Meter a mão por entre as barras de ferro? Nunca!

M – Tive a tentação de alisar o veludo dessa pele...

K – Seria muito perigoso. Não pense que porque eu faço isso outra pessoa o possa fazer também. Tommy só tem um amigo, não é assim, Tommy? Ah! Ele já percebeu que o lanche vem vindo. Repare. É Baldwin, o tratador... veja como o meu jaguar já se ergueu e pôs-se a passear de um lado para outro da jaula... (alto) É carne crua, Baldwin? Dê-lha por entre os varões...

M – Oh! Agarrou-a nos dentes... Foi-se para o canto. Está a segurá-la com as patas...

K – Agora, estira-a com os dentes e vai decorando-a [devorando-a] aos pedaços...

M – É um quadro cruel, mas fascinante!

K – Não admira que eu tenha um béguin por este animal, especialmente se for levado em conta que fui eu quem o criou. Não foi nada simples trazê-lo do coração da América, mas aqui está em segurança e sadio, e valendo, como já disse, pelo mais belo exemplar que já transpôs o oceano. Os homens do jardim zoológico andam doidos por vê-lo lá, mas não tenho ânimo de me apartar deste velho companheiro. Acho, porém, que basta de feras, não? Vamos conversar noutro assunto.

M – Você mostra-se tão absorvido pelos seus animais e as suas plantas que não posso admitir que se interesse por qualquer outro assunto!

K – É engano seu. Tenho outras preocupações. Recebo, às vezes, 4 telegramas por dia, e outras vezes 7 e oito. Mas hei de narrar-lhe extraordinárias aventuras.

M – Eu também hei de contar-lhe muita coisa da minha vida londrina. Ainda há de vir passar uma temporada comigo em Grosvenor Mansion.

K – Irei, irei. Estou ansioso por conhecer certos aspectos de Londres e não poderia ter melhor cicerone.

M – Eu, agora, para ser-lhe franco, encontro-me em sérias dificuldades financeiras, tanto que desejo pedir-lhe conselho...

K – Mas você é o herdeiro de Lord Southerton, não é?

M – Sim, tenho todas as razões para crer que sim, mas por enquanto ele nada me assegurou...

K – Ora, ora... Já ouvi falar na avareza desse parente... Meu pobre Marshall a sua posição, no momento, é realmente difícil, não há dúvida. Tem sabido alguma coisa a respeito da saúde de Lord Southerton?

M – Desde menino que ouço falar na sua má saúde.

K – Eis aí o perigo. Homem doente, homem para sempre. A herança pode estar muito longe, Marshall. Na realidade, a sua posição é bem difícil...

M – Alimentei a esperança de que o primo Everard, conhecendo o caso como agora conhece, se inclinasse a conceder-me uma antecipação...

K – Não diga mais nada, meu caro amigo. Falaremos sobre o assunto à noite e, desde já, asseguro que o que estiver em mim será feito... Mas... diga-me, você é o herdeiro direto de Lord Southerton... Mas... num caso de infelicidade para a nossa família... Imaginemos, de morte sua, não seria eu o herdeiro de Southerton?

M – Certamente que sim. E que sabe o será, hein? Se eu morrer...

K – Ora!... Que ideia!... E, para dizer-lhe a verdade, isso não me interessava muito; embora o nosso parente seja milionário eu também não estou mal de vida ao ponto de desejar a morte de um primo e amigo como você... Vamos dar agora um giro pela biblioteca, quer?

M – Decerto. Sou um rato para livros.

Fim do 1º quadro.

2º quadro

Cenário

Oito dias depois. A visita de Marshall está no fim. Durante aquele tempo os olhos inimigos de Grace King tornaram-se, dia a dia, mais odiosos. Se não se mostrou mais rude foi apenas de medo do marido. Mas levou a sua antipatia pelo seu hóspede ao ponto de ignorar a sua presença, nunca lhe dirigindo a palavra e tornando, assim, insuportável a sua permanência em Greyland por mais tempo. Tão ofensiva se mostrara naquele dia que Marshall se resolvera a partir na manhã seguinte. Ao erguer-se o pano, é noite. A tempestade estala com violência lá fora. O vento uiva e faz estremecer as vidraças. Everardo King, metido numa robe de chambre, com sandálias turcas, está estirado numa poltrona, na sala de bilhar, conversando com o seu primo Marshall, que está sentado diante dele. O brilho calmo das lâmpadas e o perfume dos charutos contrastam com o furor da tempestade.

K – Irra! Que noite! Muito bem, meu rapaz. Temos toda a noite e toda a casa para nós. Conte-me por miúdo o estado dos seus negócios para ver se neles posso meter ordem. Não esqueça nenhum detalhe.

M – Conforme eu já lhe disse, eu vejo de mês a mês, se tornarem mais difíceis os meus credores na renovação dos meus créditos. Devo a todo o mundo, desde o dono do apartamento onde mora [sic] até o criado particular. O espectro da ruína vai tomando a meus olhos formas bem definidas... Agora mesmo ando à espera duma oportunidade para me apresentar à Corte de Falências, de modo que o seu convite para passar uma temporada em Greyland court foi providencial para mim. Mas... está distraído, meu primo... Parece-me que nem me ouve!

K – Escute, meu rapaz, eu nunca tive boa cabeça para algarismo. Ponha-me toda essa história num papel. Só compreendo o que leio.

M – Bem. Então, escreverei tudo, com detalhes.

K – E, agora, toca a dormir. Uma hora da madrugada, já! Imagine! E tenho de ver o meu jaguar antes de deitar-me. Quer vir comigo?

M – Certamente.

K – Então, na ponta dos pés. Nada de rumor. Todo o pessoal da casa está dormindo. Vamos.

Passos leves. Abrir e fechar de uma porta. Rajadas de vento. Trovões.

M – A treva envolve o parque. É profunda a escuridão!

K – Há aí, na rua empedrada uma lanterna. Vou acendê-la... Vamos até a jaula de Tommy. Um rosnido profundo no meio do temporal.

M – A tempestade excitou o felino...

K – O pobre Tommy não está de bom humor. Veja! Que aspecto terrível tem ele! Preciso sossegá-lo com um suplemento do jantar. Pode segurar-me a lanterna por um momento?

M – Pois não. Dê-ma.

K – Espere um momento. A despensa é aqui perto.

Ouve-se um som metálico dos varões descendo a ranger.

M – Um rumor metálico!... Deus!... Esse som metálico da porta que o meu primo fechou sobre si, fez-me bater o coração... Sinto um calafrio na espinha!... Quem sabe se... uma traição!... Não pode ser aberta por dentro!... Meu Deus!... Está fechada mesmo!... Everardo!... Aqui!... Deixe-me sair!

K – Cale a boca, homem! Não faça barulho! Você está com a lanterna...

M – Mas... não quero ficar aqui sozinho!

K - Dá uma gargalhada sinistra – ah! Não quer? Pois não ficará sozinho por muito tempo...
– outra gargalhada –

M – Deixe-me sair... – colérico – Não lhe posso permitir brincadeiras desta ordem!

K – Ah! Brincadeira é mesmo a palavra... – outra gargalhada –

Ruído de uma manivela em movimento.

M – Oh! Oh, Deus! Os varões de ferro vão-se movendo lentamente! – dá um grito de terror – Atiro-me à grade para impedir que se abra mais! Deus! Fico louco de terror! Força!!!... Força para manter esta grade imóvel!... Ah... Não posso mais... O assassino põe toda a força na manivela... Não posso mais impedir o recuo da grade!... Vou cedendo terreno, polegada por polegada... Meus pés escorregam no chão... Everardo!... Everardo!... pelo amor de deus... não me sacrifique desta maneira horrível!... Eu sou seu primo! O seu sangue é o mesmo que me corre pelas veias!... Tenha piedade de mim!... Eu sou seu hóspede!... Sou um convidado seu e nunca lhe fiz mal algum! Que lhe fiz eu? Essa multiplicação de alavancas que vai me quebrando toda a resistência!... Não posso!... Não posso mais lutar!... Largo a grade!... – soluça – Não!... Tenha pena de mim!... Não posso mais!...

Ranger de grade subindo

- Arfando de horror – ai!... A grade... vai subindo! O jaguar ali está... imóvel!... Seus olhos amarelos não se despegam... de mim... (ouve-se o ruído da lanterna que cai) Lá se foi a lanterna ao chão!... Vou apanhá-la!... Não sei... É uma tolice mas... tenho a impressão de que essa luzinha vermelha ajuda-me nalguma coisa... Um ronco ameaçador do jaguar – ui! O tremor sacode-me o corpo!... seus olhos de fogo acendem-se... apagam-se... reduzem-se a pontinhos mínimos... faíscas elétricas na escuridão. Agora, crescem... crescem... Parecem iluminar sinistramente todo o recando da jaula!... Olhos cintilantes como pequenos discos fosforescentes... Olhos que me apavoram e me fascinam!... Apagam-se, agora... Apagam-se completamente!... Terá adormecido?... Sim! Parece... Descansou simplesmente a cabeça entre as patas como cão que dorme... Não tenho... coragem de mover um passo... de medo de arrancar a fera do seu repouso!... Agora, posso pensar... Estou livre da fascinação daqueles olhos amarelos! Como poderei suportar esta situação até que amanheça?... Pela porta é-me impossível sair!... Pelas janelas, idem. Estreitinhas e gradeadas... Não há meios de safar-me daqui... Gritar, pedindo socorro, é impossível! Não só a jaula fica muito longe da casa e a ventania abafará a minha voz!... Que arrepio de horror, meu Deus!... A lanterna... vai apagar-se... Tenho poucos momentos para resolver a situação. No escuro qualquer expediente é

impossível! Só este pensamento parece paralisar-me a alma!... Percorro com os olhos esta câmara mortuária... Há, ali, junto ao forro, umas traves de ferro... naquele desvão cabe um homem deitado... Cabe!... Se eu conseguir meter-me lá... colado ao forro, ficarei abrigado de dois lados... e só vulnerável na frente... Para isso a fera terá que agir aos saltos... Mas... é muito melhor do que ficar no chão, na sua passagem... sim, porque ela não tardará a levantar-se e vir passear pela arca... Decididamente, vou dar um salto para aquelas traves. – dá o salto. Pronto! Agora, entalo-me entre elas e o forro... Meu rosto fica assim bem em cima da fera.

O hálito fétido de carniça... Acordou!... parece-me mais curioso do que encolerizado!... Olha-me... Ai!... Ergue-se nas patas traseiras... apoiando as dianteiras na parede... Estira o corpo... Ui!... Cm uma das patas atirou-me um golpe de raspão... Suas garras alcançaram-me o joelho, rasgando-me a calça... dilacerando-me as carnes... Não foi um ataque... Foi uma simples experiência... Agora, repôs as patas no chão... Passeia pelo recinto, de um lado para o outro... Detém-se a espaços para mirar-me com os olhos fosforescentes... Vou ajeitar-me aqui, todo encolhido para ocupar o menor espaço possível... Agora, parece-me que o felino vai se excitando mais e mais... Torna-se nervoso e seu passeio em redor da jaula... Ui! Cada vez que passa por baixo de mim a sua enorme sombra eu me assombro com o seu tamanho... com o macio dos seus passos. Tem realmente pés de veludo! A luz da lanterna bruxeleia... Vai apagar-se!... Agora, um clarão maior... Fez-se o escuro... o mais horroroso escuro que eu poderia imaginar... Que tempestade horrível. Estou no único cantinho que oferece um pouco menos de perigo... Que posso esperar?... Que posso esperar? Ficarei imóvel e em silêncio profundo porque a imobilidade e o silêncio são os meus únicos elementos de defesa!... Farão talvez com que a fera se esqueça de mim... Devem ser duas horas... Será possível que eu aguente até o amanhecer?... Que infâmia!... Que crueldade inaudita a daquele monstro de hipocrisia!... Um primo!... Atrás do seu rosto bonachão esconde-se a ferocidade inconcebível de um inquisidor... Como soube conduzir habilmente a traição!... Simulou ter se recolhido com os demais da casa... e amanhã terá o testemunho de todos a seu favor... Como vão decorrendo lentos, infinitos, os minutos desta noite trágica... Sua explicação será simples e convincente. Deixou-me a fumar um charuto na sala de bilhar... lá estará a ponta do charuto na sala de bilhar... lá estará a ponta do charuto como prova... Depois, por minha própria conta, eu saí e vim ter à jaula da fera na qual penetrei sem reparar que a grade estava aberta... e como a porta não se abre pelo lado de dentro, eu fiquei preso!... Como poderá ser-lhe atribuído este crime? Onde estão as provas!!...

Vislumbro agora, no escuro, o reflexo dos olhos da fera!... Mas, sempre de passagem... Creio que ela se esqueceu de mim...

Intervalo

São 4 horas daquela mesma noite sinistra. Os primeiros alvares da madrugada clareiam um pouco a câmara de morte.

M – Ai! Como decorreram torturantes, lentas, infinitas, estas horas!... Avisto o vulto negro do jaguar... E ele também avistou-me agora... parece mais agressivo... O frio de manhã irrita-o, naturalmente, e o seu apetite já... deve estar bem vivo... (rosnar seguido do jaguar) Está rodeando a jaula... agita a cauda... Parece impaciente... seus olhos são uma terrível ameaça... O desejo de atacar-me vai-se formando no seu cérebro... É evidente! (os rosnidos se amiúdam mais e mais) Pressinto uma crise eminente de furor!... E eu estirado aqui, sobre varões de ferro, enregelado, a tiritar!... Nem um meio de fuga!... Mas... a esperança nunca abandona o homem! Vou verificar se me será possível mover a grade...

Vou agarrar um dos varões... Um pouco de força... Ui... Ui... Cedeu!... A grade moveu-se duas polegadas... Ui... Ui... Ouve-se um ronco selvagem do jaguar, rufos de garras arranhando o ferro – Que bote! Tão rápido foi o salto que nem o vi! Ufa!... Apenas ouvi o ronco selvagem e vi a armação de ferro e tive a impressão de que vinha caindo!... Ele ficou por instantes agarrado à armação, com as patas dianteiras a contemetros [sic] do meu corpo, procurando sentar-se no ar... Depois caiu... O pulo foi mal calculado! A fera errou o bote!... Caiu, mas já se vai erguendo para o segundo assalto... Meu destino vai decidir-se... Tenho que agir de qualquer modo!... O instinto!... Arranco o casaco!... Atiro-o ao seu focinho e agarro um dos varões da grade... Ui... Ui... Ui... (faz força) A grade correu... (ouve-se o baque de um corpo) Ai!... Caí... Estou morto!... Morto!... Não!... Não!... Caí do lado oposto ao do tigre negro...e grade baixou... Ai!... Que dor... Não fui bastante rápido... As garras dilaceraram-me uma perna!... Vou perder os sentidos... Corre-me o sangue da ferida... a porta se abre... (baixo) Alguém abre a porta... É o meu carrasco... Estou imóvel, mas vejo-o... Vejo-o! Está abrindo a porta... E a fera?... Está deitada, alerta. E eu... meu Deus!... em trapos... Estirado numa poça de sangue... O meu carrasco olha-me com assombro... julga-me morto... Espia-me indeciso... admirado... Agora, entra... vem entrando... Vejo tudo vagamente... Parou diante da fera deitada...

K – Tommy, meu velho Tommy! (pausa) Um horrível ronco do jaguar – Sai! Sai! Estúpido animal! Deite-se! Não conhece o seu dono?

M – (consigo) Ele me disse que se esse felino provasse sangue vivo se transformaria num demônio... E ele provou o meu sangue ainda quente...

K – Fora! Fora daí!... Sai, demônio!... (grita) Baldwin! Baldwin! Oh, meu Deus!

Exclamações abafadas, estertores, bramidos do jaguar, gemidos convulsos, e um rosnar de voraz [?]. Os gemidos vão diminuindo, diminuindo e acabam num estertor profundo, de morte, e um ronco de vitória do jaguar.

Baldwin – Pronto, patrão! Patrão! Patrão!... Que foi? Gritou por socorro?! O jaguar! O jaguar negro! Socorro! Socorro!

Vozes – Que foi? Que houve aí? O tigre? Oh! O tigre! Devorou o patrão! E o primo de Londres? Morreu também? Não! Está sem sentidos! Levemo-lo para a casa e de lá para o hospital...

B – Meu Deus de misericórdia! Lá está o rapaz desmaiado dentro da jaula, do outro lado da grade, e do lado da fera os restos de um corpo devorado, e um montão de roupas ensanguentadas. Depressa! Depressa! Façam fogo! Fogo! Matemos o jaguar negro! (Tiros)

Vozes – Caiu! Está morto! Tem o corpo varado de balas! Levemos o moço!

Intervalo

São passados 15 dias dessa horrível carnificina. Marshall se encontra no seu quarto, na residência daquele que foi o seu carrasco.

Grace - Já pode ouvir-me, Marshall?

M – Sim... Estou muito... fraco...

G – Perdeu muito sangue... Muito...

M – Por que está de luto?

G – O meu marido morreu... Foi dilacerado... Não recorda?

M – Sim! É... lembro-me... O jaguar negro... Que noite!...

G – Saiba que unicamente o senhor foi o culpado de tudo... Eu fiz o que pude para salvá-lo... para livrá-lo da tragédia... Desde o primeiro momento procurei afastá-lo desta casa... por todos os meios eu tentei isso... Fui antipática, agressiva, o senhor não me compreendeu... Eu não podia denunciar meu marido... Eu conhecia o motivo pelo qual ele o atraiu para cá... O senhor era o herdeiro mais próximo de Lord Southerton... Mas, na sua falta, seria ele... Compreende?... Eu tinha a convicção de que desta casa o senhor não sairia nunca mais... Ninguém conhecia Everardo tão bem como eu, a sua maior

vítima... Não me animei a prevenir o senhor porque eu seria morta, pode crer-me... mas, fiz o que pude para ser compreendida... O rumo que tomaram as coisas fiz [sic] do senhor o meu melhor amigo, o meu salvador... Salvou-me, a mim, daquele monstro, a mim, que só esperava a morte... lamento imendo [?] que esteja nesse estado. Mas não tenho culpa... Lembre-se de que o chamei de louco... e louco o senhor se mostrou, por completo... Faz 15 dias que está entre a vida e a morte. Mande vir um cirurgião de Clipton e uma enfermeira, de Londres, para ficar de plantão, à noite, à sua cabeceira... De dia era eu quem o tratava. Agora, dentro de pouco tempo, será transportador [sic] numa ambulância para a sua residência, em Grosvenor Mansion... Eu volto para o Brasil, de onde nunca deveria ter saído... Vou para um convento, em Pernambuco. É verdade... Aí está, há mais de uma hora, um Sr. Summers, seu advogado, que veio de Londres... O médico deu-me autorização para mandá-lo entrar. Vou chamá-lo.

M – (numa voz fraca) Que estranha mulher!

Summers – (aproximando-se) Estou muito satisfeito que o senhor já tenha tido alta do seu médico assistente. Foi tratado com muito desvelo pela viúva King. Eu andava ansioso por este momento...

M – Que é que significa com isso, Summers? O momento não é ainda para pilhérias. O senhor...

S – Não há pilhéria em minhas palavras. Há já três semanas que o senhor é o novo Lord Shoutherton, mas receando que a nova notícia retardasse o andamento da convalescença, retardei-a.

M – Lord Southerton! Um dos mais ricos pares da Inglaterra! Uererá dizer que Lord Southerton morreu mais ou menos na ocasião da minha tragédia?

S – Morreu exatamente naquela ocasião... Um escândalo de família. Sim, uma coincidência bastante curiosa. Creio que o senhor sabe que o seu primo Everardo King era o herdeiro imediato... Se o jaguar negro tivesse estraçalhado o senhor em vez de estraçalhá-lo, Lord Southerton seria ele, hoje, e não o senhor... Compreende?

M – Claramente.

S – E Everardo King tomou grande interesse no caso. Vim a saber que o criado de confiança do velho Southerland lhe telegrafava continuamente, dando notícias do enfermo. Isto foi na semana que o senhor passou em Greyland. Não é estranho que ele se mantivesse assim bem informado, sendo um dos herdeiros possíveis, mas não o herdeiro direto?

M – Realmente. Muito estranho me parece tudo isso. Meu caro, Summers, o que foi, foi. Preciso agora de um livro de cheques para botar a minha vida em ordem. Pode fazer-me esse favor?

G- Dão-me licença por um momento?

S – Pois não, minha senhora. Vou mesmo sair para tomar uma providência a fim de removermos para Londres o nosso doente... Com licença.

M – Grace... Permite-me acompanhá-la ao brasil, à sua pátria tão querida?

G – Acompanhar-me, Marshall?! Para quê? Estarei em breve num convento e encobrir-me-á o manto da paz que eu tanto desejo...

M – Não, Grace... Não vá para um convento... Venha para mim, para o meu amor... Quer, Grace?

G – Mas você é hoje Lord Southerland...

M – E você será amanhã Lady Southerland... e partiremos para o Brasil... Aquela natureza e aquele sol conseguirão apagar-nos da lembrança a sombra escura do jaguar negro...

Fim

Anexo II

Roberto Ricardo no Parque de Diversões

Drama policial radiofônico em 3 quadros, original de Aníbal Costa.

Personagens

D. Tereza – Senhora de uns cinquenta e poucos anos. Modos agradáveis.

Alice – Filha d. Tereza. Gentil e alegre. 25 anos.

Luiz – Quintoanista de medicina. Amável e simpático. 28 anos.

Vanda – Noiva de Luiz. 22 anos.

Dr. Alberto – Padrinho de Alice. Um pouco abobado. Mais de 60 anos.

O comissário Darci – Investigador de confiança

Roberto Ricardo – Detetive, amador, amigo íntimo do comissário

Figurantes – 1º. Vendedor, 2º. Vendedor, 1º. Menino, 2º. Menino, uma criança, a mãe da criança, 1º. Rapaz, 2º. Rapaz, uma velha, a filha da velha, outra criança, o pai da criança.

1º. Quadro

Época: atual

Ação – o 1º. Quadro no Parque de Diversões. O 2º. E o 3º. No escritório do comissário
(Durante um minuto ligeiro vozerio)

VENDEDOR – Pipocas! Olha as pipocas! Com sal e com mel!...

OUTRO VENDEDOR – Laranjada e limonada! Geladinha! Aqui a laranjada!

Menino – Está bom hoje o Parque de Diversões!... Vamos ao chicote...

OUTRO MENINO – Não... Antes na montanha russa... Aquilo é que é bom...

MENINO – É, mas é mais caro... Vamos então comer uns cachorros quentes... (Apito de trem)

A CRIANÇA – Mamãe! Olha o trenzinho!... Deixa eu ir no trenzinho...

A MÃE – Não, marinho... Eu te compro chocolate...

A CRIANÇA – Eu não quero chocolate... Eu quero ir no trenzinho... Se eu não vou no trenzinho, eu choro...

A MÃE – Meu Deus, que criança insuportável! (apito de trem) Olha, o trenzinho já partiu...

A CRIANÇA – Já vem outro lá... Olha!... Eu quero ir no trem...

A MÃE – Pois vamos, arre!... Eu já disse em casa... (a voz perde-se)

UM RAPAZ – Venha por aqui... Você não bebe mais, ouviu?... Eu não estou para aturar paus-d'água!...

2º. RAPAZ – (voz pastosa) Mas quem foi que disse que eu sou pau d'água, eu ainda não bebi quase nada..

1º. RAPAZ – Estou quase largando você... Assim a gente não pode se divertir... Fique sabendo que... (a voz perde-se)

UMA VELHA – Eu não quero vocês assim... Isso não é decente... A gente vem no parque de diversões para se distrair...

FILHA – Ora essa! E a gente não está se distraindo?

VELHA – Qual se distraindo, qual nada! Você e o Carlos não estão vendo anda! Estão só agarradinhos... era melhor, então, ter ficado em casa...

FILHA – eu também acho... a senhor sempre tem... (a voz perde-se)

LUIZ – (rindo) Você está com alguma costela partida, Vanda?

VANDA – Eu não... Eu gosto de ir no 'chicote'... E você, Alice?

ALICE – Eu já disse que não... Eu fui ao Chicote só porque vocês quiseram... Mamãe quase me obrigou a ir...

TEREZA – Eu não... eu disse, apenas, que era ridículo eu, a Vanda e o Luiz irmos e você ficar do lado de fora...

LUIZ – E era mesmo, Alice... Dona Tereza teve razão... Olhem, querem amendoim coberto com chocolate?...

VANDA – Dê um pouco aqui...

ALICE – Eu quero...

TEREZA – Eu dispenso... O amendoim me faz mal... cá por dentro...

LUIZ – Vamos andando?... Pra que ficar parado? Que é, Vanda?

VANDA – Olhe! O carrinho do Water-Shoot!... Lá vem ele!... (Pequeno vozerio) Pronto! Caiu!... Vamos andando!

ALICE – Mamãe, quer um cachorro quente?

TEREZA – Você me acha com cara de cachorro quente? Ô Luiz, dê uma folga no namoro com a Vanda!... que diabo, vocês já são noivos...

VANDA – Não é namoro, D. Tereza... O Luiz está me mostrando como funciona aquele aparelho ali... (apito de trem)

ALICE – Tão engraçadinho esse trem... Vem cheio!... Olhem que graça!... Não vieram se não duas crianças no trenzinho, a grande maioria é de gente grande... (grande ruído de ferragens) Meu Deus!... A montanha russa!...

LUIZ – Isto é que é bom!... Olhem... Vai subindo agora...

VNADA – Olhem... Lá vai outra queda!... (grande ruído de ferragens característico)

Qual!... Eu não vou, não!...

LUIZ – Que é que tem, Vanda? É bom, você vai gostar...

UMA CRIANÇA – Papai, eu quero ir na montanha russa!

PAI – Você é muito pequenino ainda, meu bem...

Criança – Eu já sou grande... Eu quero a montanha russa!...

PAI – Está bom, vamos... mas eu seguro você, se não... (a voz perde-se)

LUIZA – Está vendo até aquela criancinha tem vontade de ir na montanha russa... e a minha noivinha tem medo!...

VANDA – Não é medo, Luiz, mas eu tenho o coração fraco, aquilo pode até me matar!...

TEREZA – Que ideia absurda, Vanda! Eu já tenho 50 anos...

ALICE – Bem contados, não é, Mamãe?

TEREZA – Não seja tola, Alice... pois eu, apesar dos meus 50 anos não tenho receio de experimentar...

LUIZ – Olhem quem está também no Parque de Diversões!... O Roberto Ricardo!...

VANDA – Quem é Roberto Ricardo? Esse nome não me é estranho...

ALICE – Você não sabe? É aquele grande detetive... descobridor de mistérios...

VANDA – Ah! Já sei! Ele é da polícia?

LUIZ – Não é, mas é como se fosse... Todos na polícia o consideram e estimam muito...

VANDA – Ele está com um amigo...

LUIZ – É o investigador da polícia, muito amigo do Roberto Ricardo... Chama-se Darcy...

Ele vem para o nosso lado... Fica firme... (ruído de ferragem da Montanha Russa)

ROBERTO – Olá, Luiz! Como vai esta bizarria?

LUIZ – Bem, obrigado... Deixe-me apresentar minha noiva, uma amiguinha dela e D. Tereza... Aqui o Dr. Roberto Ricardo, um grande amigo meu...

ROBERTO – O meu amigo Darcy... (cumprimentos gerais) Estão admirando a montanha russa?...

LUIZ – É exato... A Vanda está com receio de ir...

ROBERTO – Ora, senhorita, não se prive deste prazer... É mais fácil sermos atropelados por um auto ou um ônibus do que haver um acidente na montanha russa... Não há o menor perigo...

TEREZA – É isso que eu estava dizendo à Vanda e à minha filha...

DARCI – Em Nova York há uma com quedas ainda maiores... Até hoje não houve um único acidente...

VANDA – Não é isso, Dr. Roberto Ricardo... Da maneira por que Luiz falou, o senhor pensará que eu seja alguma ignorante...

ROBERTO – Por favor, não diga isso...

VANDA – Bem sei que é quase impossível haver algum desastre... Receio apenas uma falha não na construção da montanha russa mas no meu coração...

DARCI – Oh, senhorita!... Seu aspecto é o melhor possível!...

VANDA – Tenho fraqueza cardíaca...

TEREZA – Tolices... O seu coração não há-de ser pior que o meu...

ROBERTO – Acho que pode ir confiante!... A queda maior é de 40 metro... Seu coração deve aguentar perfeitamente... Tenha coragem e divirta-se! Não pense no coração que nada lhe acontecerá...

ALICE – O senhor já foi? Parece ter entusiasmo pela Montanha russa!

ROBERTO – Já fui umas três ou quatro vezes aqui... Já fui também na montanha russa do Luna Park e em várias outras... Quando tinha oito anos fui na do ‘Parque Japonês’ de Buenos Aires... uma das melhores... (ruído de ferragens)

VANDA – Quer dizer que aprecia esses divertimentos violentos?

ROBERTO – Aprecio os violentos e os não violentos... Eu acho, senhorita, que se deve apreciar de vida tudo o que ela nos oferece de bom. Gosto da montanha russa, do box e dos mergulhos de piscina, mas por outro lado tenho grande prazer em ouvir a sinfonia Inacabada de Schubert, a Chaconne e Bach ou as Valkírias de Wagner...

ALICE – Não aprecia também um sambinha bem feito?

ROBERTO – Claro que sim! Há sambas admiráveis...

DARCI – No samba até a América do norte tem que nos respeitar...

LUIZ – No samba e em outras coisas mais...

VANDA – Muito bem, Luiz... No samba, no café, no Carnaval...

ROBERTO – Nas mulheres bonitas...

TEREZA – galanteador... Como vai de crimes, doutor?

ROBERTO – Por amor de Deus, não pensemos nestas coisas horríveis hoje... Deixemos os crimes descansar... Pensemos na Montanha russa, no Water Shoot, no Chicote, na Roda Gigante e no cachorros quentes...

TEREZA – Até nos cachorros quentes?

DARCI – Como não, minha sem hora? É uma das melhores ideias americanas! (ruído de bombas, foguetes, assobios)

ALICES – Vejam! Fogos de artifício! Que beleza! (pequeno vozerio)

RR – Felizmente aqui no Brasil isso é apenas para distrair...

ALICES – Acredita que a guerra estale breve na Europa?

RR – É mais provável que sim... Parece que desapareceu o juízo lá...

LUIZ – Mas que é isso? Conversando política internacional? Ora, por favor!... A montanha russa está esperando por nós.

TEREZA – Então vamos!

A – Vamos! Deve ser sensacional!

V – Pois bem... Eu vou também!

L – Ora graças! Muito bom!

RR – Verifico, com prazer, que ganhou coragem...

A – A Vanda é assim... Vejam como já está entusiasmada!

T – Onde é que se compram as entradas?

L – Na bilheteria! (risos)

T – Olhe, meninos, as senhoras de idade merecem respeito... Não lhe ensinaram isso em criança?

RR – Não se aborreça, minha senhora, o Luiz não acha que a senhora seja... de idade!

L – Ora essa! A senhora não perguntou onde se compram as entradas? É na bilheteria...

V – Pois compre-as, então... É ali...

RR – Permita-me, Luiz, terei muita satisfação...

L – De modo algum!...

A – Deixe, doutor, o Luiz acertou uma centena anteontem...

RR – Anteontem? Oh! Já deve ter gasto tudo... (risos)

L – Pronto!... Aqui estão as 6 entradas... Vamos subir...

T – Estou ficando com medo...

D – Medo de que? Isso é bom à beça!

RR – Que expressões, Darci!... Vai chegando um... Quanta gente!... Não poderemos ficar juntos, certamente... (pequeno vozerio)

D – O melhor lugar é no banco da frente... Ah! Não poderemos ir nesta viagem!... Já se encheram os carros!...

T – Não tem importância... Olhe! O Dr. Alberto!

V – Não chama, D. Tereza... É um velho cacete!

L – Quem é esse Dr. Alberto, Vanda?

A – É meu padrinho, Luiz... Não o acho tão cacete assim...

L – Bem, mas é melhor deixá-lo...

V – Ele nos viu...

ALBERTO – Deixem-me cumprimentá-los... (cumprimentos gerais)

T – Também gosta da montanha russa, Dr. Alberto?

AB – Também... também... Os divertimentos recream o espírito...

V – Isso pode não ser original, mas é verdade... (ruído de ferragens)

AB – É como quem diz... de vagar se vai ao longe...

L – Qual é a relação?

V – Cale a boca, Luiz... Este velho tem a mania de dizer provérbios que não têm relação nenhuma com o que se está dizendo...

T – Dr. Alberto, desejo apresentar-lhe aqui o Dr. Roberto Ricardo e o Sr. Darci... (apresentações)

AB – Os divertimentos além de recrearem o espírito, têm ainda a faculdade de fazerem esquecer os aborrecimentos cotidianos... É... como quem diz... pelo dedo se conhece o gigante...

L – Este velho é maluco... (ruído de ferragens)

V – Ele pode ouvir... Não é maluco de todo... tem só esta mania dos provérbios...

L – E você acha pouco?

AB – O sr. Darci sente prazer também pelas diversões?...

D – Também, doutor... É... como quem diz... água mole em pedra dura tanto dá até que fura...

AB – Exatamente... exatamente...

RR – Lá vem o carrinho... Vamos procurar bons lugares...

A – Já vem... (vozerio) Aqui!... Aqui!...

L – Não, vem você para cá... Oh! Assim não!...

T – Aqui!... Pronto! Eu fico aqui atrás da Vanda e do Luiz!... Ainda há lugar!... Dr. Alberto!...

AB – Pronto!...Aqui estou eu!...

RR – Darci, nós ficamos aqui atrás...

D – Ficamos aqui... é como quem diz... da mão à boca se perde a sopa...

RR – Você é impossível, Darci!

D – Impossível é aquele velho! (durante cerca de um minuto grande ruído de ferragens, gritos fortes uns, fracos outros, exclamações, frases diversas)

T – Ah! Graças a Deus que acabou! (os ruídos cessam) Que coisa horrível!

A – Eu gostei!

RR – Vamos, Darci! Terminou a viagem! Você queria mais?

AB – É como quem diz... onde está o homem está o perigo...

L – Vamos embora... Por hoje basta de montanha russa!

T – Que é que estão esperando ainda?

L – A Vanda? Que tem a Vanda?

A – (gritando) Vanda! Sai do carro!

T – Que é isso? Ela parece que desmaiou?

L – (gritando) Vanda!... Os senhores esperem um momento, por favor!... Esta senhorita perdeu os sentidos!...

T – Meu Deus! Vanda!... Vanda! (vozerio pequeno)

D – Dr. Roberto Ricardo, a moça não parece desmaiada!

RR – Como? Que tolice, Darci!

D – Ela parece... morta!

RR – Não me diga isso, por amor de Deus! Eu vou ver!...

L – (muito agitado) Vanda!... Vanda!... Meu Deus!

RR – Vamos retirá-la do carro!... Ajude-me, Luiz...

AB – Que terá acontecido com esta jovem?...

T – Que tem ela?... Está sem sentidos?...

RR – Sinto imensamente dizer... A Vanda não está desmaiada... Está... morta!... (exclamações diversas)

2º. Quadro

Ação – No escritório do comissário

COMISSÁRIO – Darci, vá ver se as pessoas que devem ser interrogadas já vieram... Pergunte ao 67, ele sabe quais são... Esperem telefone ao médico legista encarregado da necropsia de ontem... Não demore...

D – Volto já, Sr. Comissário... É um momento...

C – Está preocupado, RR?

RR – Mais que isto, meu caro Comissário... Estou abatido, aterrado!... Tenho a impressão de ser o responsável pela morte desta menina!... Quanto isso me acabrunha, nem você

pode imaginar! A menina bem que não queria ir na montanha russa... Eu a sugestionei... disse-lhe que nada lhe aconteceria... Ela alegou a fraqueza cardíaca... alguma lesão no coração... E eu insisti!... Oh! É intolerável para mim pensar que foram os meus maus conselhos que a mataram... É horrível!...

C – Sossegue... são escrúpulos exagerados... Você não podia prever o que aconteceu... Se você não insistisse outra pessoa o faria... o noivo, a d. Tereza, o padrinho ou a Alice... Ela iria de qualquer modo... não ia ficar do lado de fora vendo os outros na montanha russa... Eu já interroguei essas quatro pessoas... vou continuar agora... pois bem, nenhuma delas julga que você tenha a menor responsabilidade...

RR – Que me importa o que os outros julgam... Minha consciência é que me acusa!... Pobre menina!...

C – Deixe-se de bobagem! Você não teve a menor culpa...

RR – Você diz assim porque é meu amigo... Eu não devia ter insistido, devia ter calculado as consequências de uma queda de 40 metros num coração fraco... Fui um imprudente!... Não sei para que você quer interrogar esta gente!... Isso ainda vai aumentar a minha aflição...

C – RR, não o reconheço hoje! Reaja contra este abatimento!... Afirmo-lhe, sob palavra de honra, que você não tem a mais leve responsabilidade... Ninguém teve... Não se podia prever que a lesão cardíaca da Vanda estivesse tão adiantada!... Vou ouvir apenas essas 4 pessoas porque é minha obrigação. Você querendo retirar-se, não faça cerimônia... Olhe, tome um cálice de vinho do porto... Não diga que não... Tome....

RR – Obrigado!... Eu vou ficar... isso me é doloroso... mas será meu castigo...

D – Sr. Comissário, estão todos já... O relatório do médico legista vem daqui a cinco minutos...

C – Está bem... manda entrar a Dona Tereza primeiro...

D – Pois não, Sr. Comissário...

C – Como me faz mal ver você neste abatimento, RR... Quando digo que você é um sentimental... Pode entrar, Dona Tereza... Faça o favor... Sente-se aqui...

T – Obrigado. Quando poderemos levar... o corpo da Vanda?...

C – O mais breve possível... o médico legista já terminou o trabalho... Daqui a meia hora, talvez... Preciso de algumas declarações suas que nos faltam... A senhora já nos deu o nome e a residência... Qual a sua idade...

T – 55 anos.

C – Profissão?

T – Enfermeira diplomada; trabalho num sanatório e a domicílio...

C – Estado civil?

T – Viúva. Tenho uma filha única, a Alice.

C – Natural de onde.

T – Daqui mesmo.

C – Sabia que a Vanda sofria de uma lesão cardíaca?

T – (pequena hesitação) Sabia.

C – Sendo a senhora enfermeira diplomata [*sic*] e conhecendo a lesão cardíaca da Vanda, como consentiu que ela fosse à montanha russa?

T – Não pensei que a lesão cardíaca estivesse tão adiantada; do contrário não teria consentido...

C – Muito bem. Ninguém podia suspeitar, de fato... Quais as relações da falecida com a senhora?

T – Minha filha Alice era muito amiga da Vanda, foram companheiras de colégio...

C – E o Luiz?

T – O Luiz era noivo da Vanda...

C – De onde conhece o Dr. Alberto?

T – É um velho amigo meu. É padrinho da minha filha.

C – Tem alguma declaração que deseja fazer relativamente ao acidente do Parque de Diversões?

T – Não, senhor. Nada tenho mais a declarar.

C – Muito obrigado, então. Pode retirar-se.

T – Passar bem. (porta)

RR – Pobre senhora! Sente-se que está ainda abalada com o caso!

C – Darci, traga o dr. Alberto... Que espécie de homem é este? Tem uns modos originais... Emprega uns provérbios completamente fora de propósito...

RR – É jeito dele... Um pouco de amolecimento cerebral, talvez... apesar disso, é um velho inofensivo...

C – Queira entrar, Dr. Alberto... Olhe, sente-se aqui...

AB – Meus cumprimentos... Deseja ouvir-me? Por quê?

C – É meu dever... Necessito umas pequenas informações.

AB – Pois não... O que estiver em mim... É o caso dizer-me: deve-se malhar o ferro enquanto está quente...

C – Muito bem. Sua idade e profissão?...

AB – 60 anos. Sou formado em direito. Vivo, atualmente, de algumas rendas que possuo. Já trabalhei muito em moço, agora descanso... Como diziam os romanos: Senex cum dignitatem...

C – Estado civil?

AB – Viúvo. Minha falecida esposa, que Deus tenha na sua glória.

C – Desculpe... Natural de onde?

AB – Sou do Maranhão... Da terra dos poetas, dos literatos, dos romancistas... É como que diz... pelo fruto se conhece a árvore...

C – Tem razão... Como explica o acidente de anteontem?

AB – Não tenho ideia definida... acho que o coração fraco da menina foi a causa do acidente fatal... Já disse alguém... a oportunidade é que faz o ladrão... Se não tivesse havido esta oportunidade... a menina não teria morrido...

C – Muito bem... Tem mais alguma declaração que deseja fazer?

AB – Não senhor... Falar é prata, mas calar é ouro...

C – Está certo... Pode retirar-se...

AB – Sempre às ordens...

C – Darci, conduza o Dr. Alberto...

S – Por aqui, dr. Alberto.. É como quem diz: antes um pássaro na mão do que dois voando, não acha?...

AB – Perfeitamente... perfeitamente... (porta)

C – Este Darci é um caso sério... ora você já viu?...

RR – É um excelente rapaz, o Darci...

C – Bem sei... Eu não passo sem ele... (porta) Entre, Sr. Luiz...

L – (abatido) Com licença... Que deseja mais de mim?

C – Quase nada... Compartilho da sua dor, acredite...

L – Oh! É horrroso! Pobre Vanda!... Nunca poderei esquecer!

C – Qual é a sua idade e que profissão tem?

L – 28 anos... quinto anista de medicina...

C – Sabia da lesão cardíaca de sua noiva?

L – Ignorava inteiramente... Quando ela alegou a fraqueza cardíaca... julguei que era porque tivesse medo de montanha russa...

C – Está bem, não desejo aborrecê-lo mais... Pode ir...

L – Passe bem... Até amanhã, RR... (porta)

RR – Que abatimento, meu Deus! Pobre rapaz!...

D – Sr. Comissário... Aqui está o relatório do médico legista...

C – Deixe ver... (ruído de papel) Oh!... (gritando) Oh! Mas isso é incrível!... Parece que estou sonhando!...

RR – (agitado) Será possível que a minha desconfiança seja verdadeira?... Deixe-me ver!... Depressa... Oh!

D – Que é que há?... Leia, doutor...

RR – Oh!... (lendo) O resultado da necropsia não deixa a menor dúvida relativamente á causa da morte. Não há a menor lesão no coração, que se apresenta normal. A morte foi produzida pela injeção no sangue de um violento tóxico, provavelmente rícino toscalbumina de efeito rápido... Este tóxico é obtido de sementes d rícino e uma vez injetado no sangue, mata rapidamente... (sem abatimento agora) Miseráveis!... Meus amigos, eu juro pela minha honra que hei de vingar a morte desta pobre menina!...

C – Bravos! Assim é que gosto de vê-lo!

3º. Quadro

A – Não percebo a razão de ser novamente interrogada...

C – É que a situação modificou-se, senhorita Alice... Vamos abusar do seu tempo o menos possível... O meu amigo RR desejava interrogá-la a respeito de certos detalhes...

A – Pode contar com toda a minha boa vontade...

RR – Pode dizer-me, senhorita, de quem partiu a ideia de irem ao Parque de Diversões?

A – De quem partiu a ideia?... Foi... não me recordo... acho que foi lembrança do Luiz... o noivo da Vanda...

RR – Em que ocasião lembrou ele esse passeio?

A – Combinamos o passeio na véspera... quer dizer... na 6ª feira...

RR – A combinação foi feita à noite ou durante o dia?

A – De dia... à hora do almoço... o Luiz foi em nossa casa para levar-me um livro que eu tinha perdido... Vanda estava lá também... Ela ia quase diariamente em casa...

RR – Quando ele planejou irem ao Parque de diversões, a ideia foi bem recebida por todos?

A – Mais ou menos... a Vanda preferia ir ao teatro Alhambra ver ‘Sinal de alarme’ pela companhia Dulcina-Odilon... Eu e mamãe insistimos e ela acabou concordando... Mas, não percebo a razão... há alguma dúvida sobre o acidente com a Vanda?

C – Breve saberá a razão... No momento nada podemos adiantar.

RR – Está estudando, senhorita?

A – Sim senhor... sou estudante de farmácia...

RR – Há quanto tempo era o Luiz noivo da Vanda?

A – Uns 6 meses... talvez 7 meses...

RR – O casamento da sua amiga com o Luiz era de seu agrado?

A – Eu... era muito amiga da Vanda... e do Luiz...

RR – De que recursos financeiros dispunha a Vanda? Era rica?

A – Oh! Não, senhor... Vivia muito modestamente...

RR – E o Luiz?

A – O Luiz é bastante rico... Teve ainda a sorte de ter uma apólice estadual contemplada com 200 contos...

RR – Ah! O prêmio desta apólice saiu-lhe antes ou depois de ser noivo da Vanda...

A – Depois... Julgo que uns dois meses depois do noivado... com a Vanda...

RR – O Dr. Alberto é seu padrinho, não?

A – Sim, senhor.

RR – Soube ele, por acaso, do projeto organizado na sexta-feira para irem ao Parque de Diversões no sábado à noite?

A – Meu padrinho?... Acho que não... Ele não esteve lá em casa na sexta-feira...

RR - E no sábado?

A – Também não.

RR – Bem, senhorita, muito obrigado...

C – Pode retirar-se, senhorita... nada mais temos a perguntar-lhe.

A – Então, com licença... (porta)

C – Que diz a isso, RR? Folgo em vê-lo tão animado hoje!... Não parece o mesmo de ontem...

RR – A morte da pobre menina será vingada!... Alguém planejou o crime mais horroroso, mais revoltante que vi até agora... Aí está o Darci...

D – Sr. Comissário... aqui tem o livro de toxicologia que pediu.

C – Ponha aí...

RR – Deixe ver, meu caro... Não posso ter esses detalhes todos na cabeça... Vejamos... Letra R... R... Ra... Ri... Cá está... Rícino... Substância albuminoide existente nas sementes de rícino. Apresenta-se sob a forma de um pó amorfo e sem cor. Facilmente solúvel. Violento tóxico. Injetado, mesmo em doses de 18 a 20 miligramas, produz rapidamente a morte. A solução perde o seu efeito tóxico quando levada à temperatura de

100 graus centígrados. Os efeitos tóxicos do ácido rícino acha-se descritos mais adiante, na página...

C – Que veneno horroroso! E será muito difícil extrair este tóxico das sementes do rícino?

RR – Não é nada fácil... felizmente para a humanidade... Evidentemente uma pessoa de certo preparo e com conhecimentos de química poderá obtê-lo. O rícino é um veneno horrível, entretanto, para bem de todos, a sua extração das sementes não é fácil...

D – De rícino só conheço o óleo de rícino que tomava quando era criança...

C – Darci, faça entrar o Luiz.

D – É já, sr. Comissário. (porta)

RR – Todos ainda julgam que a morte da Vanda foi acidental... isto é... todos menos a pessoa que a assassinou... (porta) Entre, Luiz...

L – Há alguma novidade a respeito da morte de Vanda?

RR – Que novidade julga que possa haver?

L – (abatido) Não sei... acho estranho esses interrogatórios repentinos...

RR – Precisávamos de algumas informações suas. Há quanto tempo estava noivo da Vanda?

L – Noivo da Vanda?... Há uns sete meses...

RR – Estava noivo de alguém antes de ser da Vanda?

L – Antes?... Estive... da Alice...

RR – Ah!... pode-nos dizer o motivo de ter rompido o noivado?

L – Não houve motivo grave algum... apenas s gênios não combinavam... Isso não me impede de continuar a estimar muito a Alice que é uma moça digna sob todos os pontos de vista.

RR – compreendo. Agradeço a sua franqueza. Foi o senhor que teve a ideia do passeio de sábado no Parque de Diversões?

L – De fato, fui eu.

RR – A Vanda não fez objeção ao projeto?

L – Fez, realmente. Ela preferia que fôssemos a um teatro, creio que a Companhia Dulcina-Odilon.

RR – Quem insistiu, então?

L – Todos nós... especialmente eu e Dona Tereza...

RR – O padrinho da Alice, o Dr. Alberto, sabia também do passeio projetado ou não estava presente na ocasião?

L – Ele não estava presente na ocasião; eu mesmo não conhecia. Soube, porém, que a Vanda se encontrara com ele na cidade, sábado de dia e lhe informara do passeio projetado...

RR – Quer dizer que não há dúvida alguma a este respeito, não é? O Dr. Alberto sabia que iam ao Parque de Diversões?

L – Assim foi, com efeito...

RR – Muito obrigado, Luiz, nada mais desejo. Por mim, pode retirar-se.

C – Por mim também...

L – Permitam-me, então... Sinto-me muito casando e abatido... (porta)...

D – Este camarada parece que está exagerando o abalo que sofreu...

RR – Acha isso, Darci? Confesso que não achei exagero...

C – Afinal de contas, pouco progredimos!

RR – Pouco progredimos! Por amor a tudo que lhe é sagrado não diga uma heresia dessas! Progredimos enormemente!...

C – Diga-se então, que é que já sabe?

RR – Uma porção de coisas. Primeiro: sabemos que não foi acidente e sim assassinato e assassinato cuidadosamente premeditado.

C – Ora isso já sabemos... Que mais?

RR – Segundo: sabemos que todos os suspeitos conheciam o projeto de irem ao Parque de Diversões, inclusive o Dr. Alberto, por ter se encontrado com a Vanda durante o dia.

D – Pode ser que isso não seja verdade. A Vanda já morreu, não pode confirmar.

RR – O Luiz não seria tolo de inventar isso... Seria fácil acareá-lo com o Dr. Alberto. Aliás, você verá que o Dr. Alberto não negará.

C – Bem. Que mais?

RR – Terceiro: o crime só podia ter sido cometido por 2 pessoas: D. Tereza e o Dr. Alberto, únicas pessoas que se sentaram no carrinho da Montanha Russa, atrás da Vanda.

D – E por que não o Luiz que se sentou no mesmo banco?

RR – Inteiramente impossível... ou pelo menos... muito improvável. A injeção foi dada pelas costas... seria difícilimo o Luiz passar o braço por trás da Vanda sem ser notado pelos passageiros do banco anterior. Aliás o móvel do crime não diz respeito a ele...

C – Mas não seria difícilimo para a D. Tereza ou o Dr. Alberto darem uma injeção com o carrinho em grande disparada, com aquelas descidas e subidas bruscas? E como a Vanda não reagiu?

RR – Mas, me caro, a Vanda reagiu certamente. Havia de ter gritado. A questão, entretanto, é que todos gritavam ao mesmo tempo... A habilidade de quem cometeu o crime foi enorme em ter escolhido justamente aquela situação. A viagem do carrinho dura 80 segundos, note bem. O efeito do tóxico leva de 50 a 60 segundos... Quando os gritos dos passageiros acabaram a Vanda já estava morta. Quanto à dificuldade em injetar dois miligramas de um líquido nem vae a pena falar... É coisa facilíma. Há ainda um fator psicológico. A pessoa estava certa que não seria observada, porque na Montanha Russa os passageiros não reparam uns nos outros e sim nas quedas da viagem...

C – Tem razão. É isso mesmo... Darci, fala entrar D. Tereza e o Dr. Alberto (porta) Agora você pode fazer a sua experiência...

RR – Obrigado... Julgo que o caso será esclarecido... Façam o obséquo de entrar...

T – Com sua licença...

AB – Aqui estou novamente... É bem o caso de dizer: o bom filho à casa torna...

C – Sentem-se à vontade... O meu amigo desejava umas explicações...

RR – Dr. Alberto, sabia que havia o projeto de passeio ao Parque de Diversões?

AB – Sabia... a senhorita Vanda encontrou-se na cidade comigo e disse-me que ia com a minha afilhada ao Parque de Diversões...

RR – Por esse motivo o senhor foi também, não?

AB – Quero muito à Alice... Não a via há mais de um mês, aproveitei o ensejo... É assim como quem diz...

D – De uma cajadada matou dois coelhos...

AB – Exatamente... exatamente... Mas, reparo que já é a 3ª vez que o senhor diz o provérbio por mim... Eu prefiro eu mesmo dizê-lo...

RR – Um pouco de atenção... Estão vendo aqui esses dois aparelhos... São instrumentos já bem conhecidos nos Estados unidos. São denominados indicadores da verdade... Aqui no brasil são ainda pouco conhecidos... Há em cada um deles uma faixa de borracha que se aparta no braço da pessoa que se sujeita à prova... Um semicírculo graduado serve de mostrador... A agulha indicará as reações observadas...

D – Quando é pronunciada uma frase indiferente à pessoa, a agulha não sai do zero, ou pelo menos pouco se move. Quando, porém, a frase é capaz de impressionar fortemente o camarada, a agulha pode atingir até a graduação cem. É simples ou não é?

T – É curioso... Acreditam que funciona bem?

C – Funciona perfeitamente... É um aparelho muito sensível...

AB – Mas que desejam de nós?

RR – Apenas que se sujeitem a uma pequena experiência afim de darmos por encerrado o caso de ... acidente com a Vanda... Creio que não fazem objeção? Não? Muito obrigado. Darci, coloque os aparelhos para funcionar... Quando a agulha se desloca, a passagem da corrente elétrica produz um ruído especial... Fiquem sentados comodamente... assim... com os músculos relaxados... procurem não pensar em nada...

D – Pronto, podemos começar... O Sr. Comissário e eu verificamos o mostrador... O senhor dirá as frases...

RR – Vou começar... Vou ler, então, alguns períodos sobre assuntos os mais diversos possíveis... (lendo) Dante Alighieri compôs ainda muito moço sonetos amorosos em que celebrava a sua paixão por Beatriz, filha de Folco Portinari... É tido justamente como o pai da poesia italiana...

D – Os ponteiros continuam n o zero... Não há passagem de corrente...

RR – Vamos adiante: chamam-se panda a um gênero de roedores carnívoros da família dos ursídeos, que habita o Himalaia...

D – Zero ainda...

RR – Chama-se cólquico um gênero de plantas libiáceas bulhosas e venenosas, comumente denominado lírio verde... Em caso de envenenamento pelo cólquico empregam-se vomitórios, clara de ovo e bebidas feculentas. (ligeiro ruído de corrente elétrica)

C – Houve num dos mostradores um pequeno movimento da agulha...

D – Continuem firmes...

RR – Denomina-se ruibarbo a um gênero de plantas poligôneas, cujas raízes e hastes são laxativas... (ligeira passagem de corrente)

D – Pequeno desvio aqui nesta agulha...

AB – É porque me fez lembrar um laxativo com ruibarbo que eu tomei hoje de manhã... (risos)

RR – Bom, continuo. Chama-se ácido ricínico a um ácido produzido por uma substância albuminica que pode ser extraída das sementes do rícino... (pequena passagem de corrente) Apresenta-se sob a forma de um pó branco e é sumamente venenoso. (o ruído aumenta) Injetado em solução de 18 a 20 miligramas, produz a morte em cerca de 50 a 60 segundos. (o ruído torna-se muito forte) Basta! Pare isto, Darci! D. Tereza, a senhora vai nos explicar porque se tornou tão nervosa quando eu li este último período!...

T – Eu... eu não tenho motivo... eu...

RR – A senhora assassinou a Vanda Queria que o Luiz se casasse com a sua filha... Ele era rico, era um bom partido... O Luiz tinha, aliás, certa simpatia por sua filha. A Vanda morta, o trabalho ficava fácil... A senhora premeditou o crime...

T – É falso!... Eu estou inocente... eu...

RR – Qual nada! A Vanda foi assassinada durante a viagem na Montanha Russa. O criminoso só podia ser o dr. Alberto ou a senhora, que eram os passageiros que se sentaram atrás dela. O mostrador do aparelho que segurava o Dr. Alberto nada acusou quando eu falei no veneno que matou a Vanda. A agulha não se mexeu. No seu mostrador a agulha foi rapidamente até o cem.

AB – Oh! Isso é horrível! É horrível!...

RR – A senhora obteve o veneno e preparou a seringa... Isso lhe foi relativamente fácil. É enfermeira e naturalmente estudou o caso. Levou a seringa hipodérmica na bolsa...

T – Perdão... eu... eu estou inocente...

RR – Não adianta negar. Arranjou sentar-se atrás da Vanda na Montanha Russa. Quando o carrinho se despencou na queda de 40 metros a senhora espetou a menina com a agulha envenenada.

T – Pare!... Cale-se, por favor! É horrível!

RR – Ah! Acha horrível? Realmente foi horrível!... A senhora aproveitou o ruído e a confusão sabendo que ninguém a observaria. Uma pequenina injeção... Cinco segundos bastaram...

T – Por amor de Deus!... Pare!

RR – A Vanda havia de sentir a agulha nas costas. Voltou-se, certamente... O carrinho já se despencava com grande velocidade em outra descida brusca... Ela gritou... Uma] grande grito!... Mas todos gritavam ao mesmo tempo... Ninguém percebeu...

T – Clemência!... Piedade!... Não me faça sofrer tanto!

RR – Não há piedade possível!... O sangue da pobre menina clama vingança!... Foi um crime covarde, frio, premeditado...

T – Perdão!... Piedade!... Tenham pena de mim!...

C – Basta, digo eu agora... RR, não tenho palavras para agradecer-lhe o seu brilhante trabalho...

AB – É inacreditável!... A comadre!... Parecia tão sossegada, tão boa pessoa... É como quem diz...

D – Quem vê cara não vê coração, não é?

AB – Hein?... Outra vez o senhor me tira o provérbio da boca...

C – Bem, dr. Alberto... pode retirar-se e procure dar a notícia à Alice sem que ela sofra demais... Pobre menina! Nenhuma culpa tem no caso... deus lhe dê resignação e coragem... Vamos... Vamos...

FIM