

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

**Travessias, encontros e desencontros: uma análise da obra Safrá Macabra de
Patrícia Galvão**

Thaís Gregorio Xavier
Magister Scientiae

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2024**

THAÍS GREGORIO XAVIER

**Travessias, encontros e desencontros: uma análise da obra Safrá Macabra de
Patrícia Galvão**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientadora: Maria do R. Alves Pereira

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2024**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da
Universidade Federal de Viçosa - Campus

T

X3t
2024

Xavier, Thaís Gregorio, 1998-

Travessias, encontros e desencontros: uma análise da obra Safra Macabra de Patrícia Galvão / Thaís Gregorio Xavier. - Viçosa, MG, 2024.

1 dissertação eletrônica (125 f.): il.

Orientador: Maria do Rosário Alves Pereira

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa, Departamento de Letras, 2024.

Referências bibliográficas: .

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufv/bbt.2025.048>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Literatura brasileira - História e crítica; 2. Galvão, Patrícia, 1910-1962 - Crítica e interpretação; 3. Contos brasileiros; 4. Ficção policial; I. Pereira, Maria do Rosário Alves II. Universidade Federal de Viçosa.. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras III. Título

CDD 22. ed. B869.8

Bibliotecário(a) responsável: EUZEBIO LUIZ PINTO CRB-6/3317

THAÍS GREGORIO XAVIER

**Travessias, encontros e desencontros: uma análise da obra Safrá Macabra de
Patrícia Galvão**

Dissertação apresentada à Universidade
Federal de Viçosa, como parte das exigências
do Programa de Pós-Graduação em Letras,
para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 18 de dezembro de 2024.

Assentimento:

Thaís Gregorio Xavier
Autora

Maria do Rosário Alves Pereira
Orientadora

Essa dissertação foi assinada digitalmente pela autora em 24/02/2025 às 09:38:19 e pela orientadora em 26/02/2025 às 17:48:24. As assinaturas têm validade legal, conforme o disposto na Medida Provisória 2.200-2/2001 e na Resolução nº 37/2012 do CONARQ. Para conferir a autenticidade, acesse <https://siadoc.ufv.br/validar-documento>. No campo 'Código de registro', informe o código **3B69.7SRV.CR2B** e clique no botão 'Validar documento'.

Ao artesão das palavras que, por sorte do destino, tive a chance de encontrar nessa vida.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

XAVIER, Thaís Gregorio, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, dezembro de 2024. **Travessias, encontros e desencontros: uma análise da obra Safra Macabra de Patrícia Galvão**. Orientadora: Maria do Rosário Alves Pereira.

Patrícia Rheder Galvão se reinventou diversas vezes ao longo de sua vida, uma vez que atuava em diferentes áreas como escritora, poeta, tradutora, desenhista, dramaturga, crítica e jornalista. A partir de tal pluralidade, a escritora foi capaz de aventurar-se em sua produção literária, rompendo os limites do movimento vanguardista e permanecendo-se anônima ao assumir diferentes pseudônimos. Como King Shelter Galvão escreve contos policiais e os publica na revista Detective, dirigida por Nelson Rodrigues – após alguns anos os contos publicados em tal revista são reunidos e publicados em conjunto sob o nome de Safra Macabra. No entanto, apesar de sua intensa participação frente à produção literária brasileira, ainda é possível observar que suas obras e sua figura são pouco conhecidas. A autora permanece às sombras, uma vez que, enquanto militante política e ativista na luta proletária, além do movimento modernista, ganhou o estereótipo de “mito Pagu”. É somente com intensos trabalhos de resgate que Patrícia Galvão começa a retornar ao cenário da literatura como uma representante importante para a história brasileira. Dessa forma, tendo por intuito recolocar em pauta as discussões acerca de suas obras, o objetivo desse trabalho se pauta na análise crítica de Safra Macabra (1998) da escritora Patrícia Galvão, visando destacar aspectos como as diferentes personagens, a necessidade do uso de um pseudônimo para a publicação do livro, além de ressaltar a ligação entre a obra e as teorias acerca do gênero policial. Para dar suporte metodológico alguns autores representativos das teorias a respeito do gênero romance policial, como Borges (1998) e Todorov (2003), foram utilizados à luz de auxiliar na construção de argumentos acerca da teoria literária e contribuir para a utilização de técnicas e procedimentos para a análise. Além disso, foram lidos estudos sobre a obra e vida da autora, como Campos (2013) e Galvão (2005), os quais serviram de base para a construção de ideias acerca das características de sua escrita, bem como de suas motivações de criação. Dessa forma, este trabalho se divide em três capítulos. O primeiro traz uma discussão acerca de alguns aspectos relacionados à vida de Galvão como seu envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro. O segundo capítulo aborda questões atreladas ao gênero policial e as problemáticas envolvidas. E, por último, no terceiro são apresentadas análises dos contos presentes na coletânea,

assim como um panorama a respeito das personagens e dos detetives e análise acerca do pseudônimo e o nome escolhido para a coletânea.

Palavras-chave: Gênero policial; King Shelter; Safra Macabra; Patrícia Galvão

ABSTRACT

XAVIER, Thaís Gregorio, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, December, 2024. **Crossings, encounters and disagreements: an analysis of *Safra Macabra* by Patrícia Galvão.** Adviser: Maria do Rosário Alves Pereira.

Patrícia Rheder Galvão reinvented herself several times throughout her life, as she worked in different fields such as writer, poet, translator, designer, playwright, critic and journalist. From such plurality, the writer was able to venture into her literary production, breaking the boundaries of the avant-garde movement and remaining anonymous by assuming different pseudonyms. As King Shelter Galvão wrote detective stories and published them in the magazine *Detective*, directed by Nelson Rodrigues – after a few years the stories published in this magazine were collected and published together under the name *Safra Macabra*. However, despite her intense participation in Brazilian literary production, her works and figure are still unknown. The author remains in the shadows, since as a political militant and activist in the proletarian struggle, as well as in the modernist movement, she got the stereotype of the “Pagu myth”. It is only with intense work of rescue that Patrícia Galvão begins to return to the literary scene as an important representative of Brazilian history. Thus, with the aim of putting discussions about her works back on the agenda, the objective of this work is based on a critical analysis of *Safra Macabra* (1998) by Patrícia Galvão, with the aim of highlighting aspects such as the different characters, the need to use a pseudonym to publish the book, as well as highlighting the link between the work and theories about the detective genre. To provide methodological support, some representative authors of theories about the detective novel genre, such as Borges (1998) and Todorov (2003), were used to help build arguments about literary theory and contribute to the use of techniques and procedures for analysis. In addition, studies on the author's work and life were read, such as Campos (2013) and Galvão (2005), which served as a basis for building ideas about the characteristics of her writing, as well as her motivations for creation. This paper is divided into three chapters. The first discusses some aspects of Galvão's life, such as her involvement with the Brazilian Communist Party. The second chapter deals with issues related to the detective genre and the problems involved. Finally, the third chapter presents an analysis of the short stories in the collection, as well as an overview of the characters and detectives and an analysis of the pseudonym and name chosen for the collection.

Keywords: Police genre; King Shelter; Safra Macabra; Patrícia Galvão

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 AS LACUNAS DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA: O APAGAMENTO DE PATRÍCIA R. GALVÃO | 13 |
| 2.1 <i>Em defesa do “desmuseamento” de Galvão</i> | 13 |
| 2.2 <i>De volta ao início: por um esclarecer do enigma</i> | 17 |
| 3 PATRÍCIA GALVÃO E A APROPRIAÇÃO DO GÊNERO POLICIAL | 37 |
| 3.1 <i>Do romance ao conto policial: o surgimento</i> | 37 |
| 3.2 <i>Estrutura da narrativa</i> | 51 |
| 3.3 <i>O gênero no Brasil</i> | 56 |
| 4 AÇÃO! MISTÉRIO! PERIGO!: UMA ANÁLISE DOS CONTOS | 61 |
| 4.1 <i>A coletânea Safra Macabra e o segredo revelado</i> | 61 |
| 4.2 <i>Um panorama dos personagens em Safra Macabra</i> | 65 |
| 4.3 <i>A esmeralda azul do gato do Tibet</i> | 74 |
| 4.4 <i>O mistério do navio perdido</i> | 77 |
| 4.5 <i>A máscara de sangue</i> | 81 |
| 4.6 <i>As noivas da morte</i> | 84 |
| 4.7 <i>O dinheiro dos mutilados</i> | 88 |
| 4.8 <i>Morte no Varieté</i> | 93 |
| 4.9 <i>A peste azul</i> | 98 |
| 4.10 <i>A mão viva da morta</i> | 101 |
| 4.11 <i>Ali Babá na Inglaterra</i> | 106 |
| 4.12 <i>Os detetives em Safra Macabra</i> | 109 |
| 4.13 <i>A incitação ao horror</i> | 115 |
| 5 CONCLUSÃO | 118 |
| 6 REFERÊNCIAS | 122 |

INTRODUÇÃO

No século XIX, a autoria literária era predominantemente masculina devido a fatores como, por exemplo, as condições sociais e ideológicas, as quais estabeleciam claramente os papéis de gênero na sociedade. As mulheres, nesse sentido, eram consideradas naturalmente inferiores e relegadas ao espaço doméstico, enquanto os homens, vistos como naturalmente fortes, ocupavam os espaços de prestígio social.

Nesse sentido, as discussões atreladas às questões de gênero se intensificaram, o que auxiliou na conquista de novos espaços e a superação das barreiras sociais, assim as mulheres começam a ocupar na sociedade funções além das tradicionalmente ligadas à vida doméstica.

Ainda que a quantidade de homens escritores seja exacerbadamente maior do que de mulheres, é possível observar que esse espaço tanto na literatura quanto nas artes foi sendo conquistado ao longo dos anos. No que se refere à literatura nacional, por exemplo, tem-se a autora Patrícia Galvão como uma representante de infindável significância para não só a literatura, mas também para as questões ligadas à militância política.

A autora, nascida em 9 de junho de 1910 em São Paulo, não participa da Semana de Arte Moderna em 1922, todavia nos anos seguintes Galvão, ao conhecer os modernistas, se aproxima do movimento e tem sua primeira contribuição para a literatura com o *Álbum de Pagu*, dedicado à sua admiração por Tarsila do Amaral. Galvão teve uma morte precoce, uma vez que, por conta de complicações em sua saúde, falece em 12 de dezembro de 1962, quando ainda tinha somente 52 anos.

Galvão se reinventou diversas vezes ao longo de sua vida, uma vez que atuava em diferentes áreas como escritora, poeta, tradutora, desenhista, dramaturga, crítica e jornalista. A partir de tal pluralidade, a escritora foi capaz de aventurar-se em sua produção literária, rompendo os limites do movimento vanguardista e permanecendo-se anônima ao assumir diferentes pseudônimos.

Patrícia com 15 anos colaborava com o *Brás Jornal*, sob o pseudônimo de Patsy. Em 1928, aos dezoito anos, ao conhecer Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, fundadores do Movimento Antropófago, se integra à antropofagia e fica conhecida como a “musa do antropofagismo”.

A partir disso, Galvão foi se debruçando à escrita, já que escreveu e publicou inúmeros gêneros literários, como crônicas, poemas, romance, contos, cada um destes sob um pseudônimo diferente. Como Mara Lobo, Galvão escreve *Parque Industrial* e o publica em 1933. Como King Shelter, Galvão escreve contos policiais e os publica na revista *Detective*, dirigida por Nelson Rodrigues – após alguns anos os contos publicados em tal revista são reunidos e publicados em conjunto sob o nome de *Safra Macabra*. Como Solange Sohl escreve poemas, como Ariel escreve crônicas, como Patrícia Galvão, junto de Geraldo Ferraz, escreve *A Famosa Revista*.

No entanto, apesar de sua intensa participação frente à produção literária brasileira, por exemplo, ainda é possível observar que suas obras e sua figura são pouco conhecidas. A autora permanece às sombras, uma vez que, enquanto militante política e ativista na luta proletária, além do movimento modernista, ganhou o estereótipo de “mito Pagu”. É somente com intensos trabalhos de resgate que Patrícia Galvão começa a retornar ao cenário da literatura como uma representante importante para a história brasileira

Os estudos a seu respeito tiveram um crescimento legítimo, uma vez que as investigações e tentativas de recolocar em pauta as discussões acerca de suas obras estão começando a se desenvolver. Tendo suas obras reeditadas com frequência e sendo objeto de estudo de mais de 25 teses e dissertações – fato este que pode ser comprovado em consulta ao Catálogo de Teses e Dissertações da Capes – e sendo homenageada por eventos nacionais como, por exemplo, a Festa Literária de Paraty 2023, Galvão começa a figurar em diversos textos críticos sobre Literatura Brasileira não só em livros impressos, mas, também, em artigos no meio digital.

A despeito disso, os caminhos a serem percorridos pelas obras de Patrícia Galvão são extensos, o que permite e incentiva diversas leituras. Nesse sentido, o estudo aqui evidenciado, buscou construir uma leitura do livro de contos *Safra Macabra (1998)*, articulando-o com as preocupações sociais e literárias de seu tempo. Para isto, fez-se um estudo minucioso da obra com o objetivo geral de verificar as particularidades existentes no livro, traçando uma relação entre as teorias do gênero policial.

O segundo livro da autora se constitui de uma coletânea de contos policiais. Inicialmente, tais contos são publicados periodicamente, no ano de 1944, na revista *Detective*. O volume inclui 9 histórias, as quais são ambientadas em solo estrangeiro,

sobretudo na França. Possui personagens viajantes ou emigrantes e inúmeros termos emprestados de outras línguas. A escrita de Patrícia Galvão, neste livro, remete às experiências vividas durante sua moradia no continente europeu.

Patrícia Galvão, quando escreve sob o pseudônimo de King Shelter, explora uma nova possibilidade de escrita, lançando-se à tentativa de não só escrever, mas se tornar “King”. Seus contos policiais funcionam como a comprovação de seu talento para a ficção, contribuindo para a inovação da ficção policial. Nos contos presentes no livro, é possível perceber que os acontecimentos são conduzidos de uma forma para além de uma sequência corriqueira, comum. A ambientação dos enredos, assim como a caracterização das personagens também possui elementos intrínsecos à narrativa de Galvão.

Dessa forma, para a condução do trabalho, em primeiro lugar foi feita uma leitura crítica de *Safra Macabra (1998)* da escritora Patrícia Galvão, visando destacar aspectos como as diferentes personagens, a necessidade do uso de um pseudônimo para a publicação do livro, além de ressaltar a ligação entre a obra e as teorias acerca do gênero policial.

Além disso, foram lidos estudos sobre a obra e vida da autora, como Campos (2013) e Galvão (2005), os quais serviram de base para a construção de ideias e hipóteses acerca das características de sua escrita, bem como de suas motivações de criação. Alguns autores representativos das teorias a respeito do gênero romance policial, como Borges (1998) e Todorov (2003), foram utilizados à luz de auxiliar na construção de argumentos acerca da teoria literária e contribuir para a utilização de técnicas e procedimentos para a análise.

Dessa forma, este trabalho se divide em três capítulos. O primeiro, além de conter informações gerais sobre a autora, também traz uma discussão acerca de alguns aspectos relacionados à vida de Galvão como seu envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro. O segundo capítulo, ao englobar as teorias tanto de Todorov quanto Borges, aborda questões atreladas ao gênero policial e as problemáticas envolvidas. E, por último, no terceiro são apresentadas análises dos contos presentes na coletânea, assim como um panorama a respeito das personagens e dos detetives presentes nos contos, análise acerca do pseudônimo e o nome escolhido para a coletânea.

1 AS LACUNAS DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA: O APAGAMENTO DE PATRÍCIA R. GALVÃO

1.1 *Em defesa do “desmuseamento” de Galvão*

Patrícia Rehder Galvão para muitos ainda é uma desconhecida, para outros o que permanece no imaginário é uma imagem um tanto quanto estereotipada, o que, na tentativa de defini-la, contribui para o uso de alguns termos como “incógnita”, “excêntrica” e “irreverente”. Isso se dá ao fato de que a autora não correspondia a certos padrões da época na qual vivia. A despeito de ser lembrada, erroneamente, em grande parte de forma caricatural e ser rodeada de escândalos fugazes, é notável a contribuição de Galvão tanto para a literatura brasileira quanto para as artes.

No poema de Bopp, por exemplo, a figura retratada de Galvão é baseada nas impressões do autor em relação a ela. Vejamos:

coco

Pagu tem os olhos mole/ uns olhos de fazer doer/ Bate-coco quando passa/
Coração pega a bater/ Eh Pagu eh! / Dói porque é bom de fazer doer/ Passa
e me puxa com os olhos/ provocantíssimamente/ Mexe-mexe bamboleia/ pra
mexer com toda a gente/ Eh Pagu eh! / Dói porque é bom de fazer doer/ Toda
gente fica olhando/ seu corpinho de vai-e-vem/ umbilical e molengo/ de não-
sei-o-que-é-que-tem/ Eh Pagu eh! / Dói porque é bom de fazer doer/ Quero
porque te quero/ Como não hei de querer? / Querzinho de ficar junto/ que é
bom de fazer doer/ Eh Pagu eh! / Dói porque é bom de fazer doer
(Bopp, 1928, p. 47-48).

O apelido “Pagu” foi dado à escritora por uma confusão com seu nome, feita pelo autor. O poeta pensara que o sobrenome de Patrícia fosse “Goulart”, sendo assim, fez um jogo de palavras com as primeiras sílabas do nome e sobrenome. Este apelido, após o incidente, a persegue como um fantasma tanto por sua vida quanto sua morte.

Além de cometer um erro com o nome da autora, Bopp, na escrita do poema, ressalta somente as características físicas de Galvão. O poema, além disso, contribui para o surgimento do “Mito Pagu”, assim como do termo “musa do modernismo”, deslegitimando a contribuição que Galvão tem para a literatura, na vida de Tarsila e de Oswald, e na militância política, posteriormente.

Nesse sentido, convém trazer à discussão o estudo da autora Simone de Beauvoir, o qual representa um marco nas discussões acerca do entendimento do

papel exercido pela mulher na sociedade. A partir de um pensamento entrelaçado à teoria existencialista, a ativista, numa tentativa de entender as relações dos sexos, afirma que há uma repartição na sociedade, sendo duas as categorias de indivíduos, os quais possuem ocupações, atitudes, interesses e corpos manifestados de formas diferentes.

O homem, de acordo com Beauvoir (2019), representa o positivo e neutro, já a mulher é apresentada como o negativo, sendo que “toda determinação é imputada como limitação, sem reciprocidade” (Beauvoir, 2019, p. 12). A mulher não é definida na sociedade considerando suas particularidades, pelo contrário, “a humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele” (Beauvoir, 2019, p. 12).

Desconsiderando, dessa maneira, a mulher como ser autônomo, as noções de significação e a ideia de sujeito são destituídas. O homem é pensado sem a mulher, mas o contrário não. De acordo com Beauvoir (2019, p. 12-13), a mulher

não é senão o que o homem decide que seja, daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a *fêmea* é o *inessencial perante o essencial*. O homem é o *Sujeito*, o *Absoluto*; ela é o *Outro*. (grifos meus).

Na música intitulada “Pagu”, composta por Rita Lee e Zélia Duncan, por exemplo, é possível observar uma outra versão da autora. Na canção, há a presença de uma visão de empoderamento e rebeldia, características que se adequam de forma mais verdadeira a Galvão, uma vez que reflete sua essência revolucionária. Dessa maneira, Lee e Duncan denunciam de forma voraz a não conformação com os padrões estabelecidos e comportamentos exigidos da mulher, sendo desnecessária a comprovação desses estereótipos como forma de provar o valor ou força. A música “Pagu” retrata tanto uma espécie de manifesto, o qual visa a liberdade, quanto um tributo a Galvão por representar de forma verossímil uma figura importante no que se refere à luta feminista.

Segundo Melo e Costa (2019), há grande importância na análise de letras de músicas, uma vez que a partir do momento no qual as palavras começaram a ser sobrepostas a arranjos instrumentais, a música é utilizada como representação de discursos ideológicos. Assim, entende-se que tanto de forma explícita ou velada, “[...]”

as ideologias presentes em letras permeiam a sociedade, reforçando ou quebrando tradições e tabus” (Melo e Costa, 2019, p. 30). Tendo isso em mente, vejamos a letra:

Mexo, remexo na inquisição / Só quem já morreu na fogueira / Sabe o que é ser carvão / Eu sou pau pra toda obra / Deus dá asas à minha cobra / Minha força não é bruta / Não sou freira, nem sou puta //

Refrão: Porque nem toda feiticeira é corcunda / Nem toda brasileira é bunda / Meu peito não é de silicone / Sou mais macho que muito homem // sou rainha do meu tanque / Sou Pagu indignada no palanque / Fama de porra louca, tudo bem! / Minha mãe é Maria Ninguém / Não sou atriz, modelo, dançarina / Meu buraco é mais em cima (Lee & Duncan, “Pagu”, 2004).

A menção feita, no início, “só quem já morreu na fogueira sabe o que é ser carvão”, remete ao período da inquisição, o qual simboliza a perseguição às mulheres que divergiam minimamente do que era imposto pela sociedade a julgamentos e, conseqüentemente, à fogueira. Esse trecho demonstra que, apesar das inúmeras tentativas de entender e explicar o papel da mulher na sociedade, são elas as quais realmente experienciam a condição histórica de subserviência, inferioridade e a figura do “outro”, sempre sendo vistas como o segundo sexo, isto é, somente aquelas que enfrentam essas situações diárias são as que conseguem compreender as nuances da necessidade de revoltar-se.

Um estereótipo que surgiu após os movimentos feministas é que a mulher deseja ser “igual” ao homem em todos os aspectos, incluindo biologicamente. Contudo, há quebra dessa ideia com a afirmação “minha força não é bruta”, indicando que a busca por igualdade de gênero deve se ater à igualdade de oportunidades e direitos, e não se restringir apenas à força física.

Partindo para o refrão, nota-se a ruptura contra esses estereótipos, a necessidade de determinação de aspectos físicos e identitários femininos, na verdade, é uma distorção da realidade e, sobretudo, não leva em consideração a totalidade do sujeito. Assim, o eu-lírico rejeita a pressão de ter um corpo idealizado – “nem toda brasileira é bunda” e “meu peito não é de silicone” – e recusa a expectativa de ser a mulher delicada e frágil: “sou mais macho que muito homem”.

Ao utilizar em diversos versos a expressão de negação “não sou”, como em: “não sou freira, nem sou puta”, “não sou atriz, modelo, dançarina”, observa-se uma resistência aos estereótipos. Em contraposição, várias afirmações com o verbo “sou” simbolizam a aceitação de uma identidade feminina. Um dos principais destaques é a frase “Sou Pagu indignada no palanque”. Ser Pagu, nesse sentido, representaria a

face de uma ativista, uma mulher que desafia a sociedade e os padrões estabelecidos.

Ser Pagu se configura como uma recusa constante aos estereótipos, além de uma luta incansável por transformar as normas sociais e suas concepções arraigadas. Todas essas mulheres, assim como o eu-lírico da música, rejeitaram as categorizações. Elas se negaram a se conformar a quaisquer moldes impostos pela sociedade, assim, não se encaixam nesses rótulos e desviam das expectativas patriarcais, razão pela qual o verso “não sou freira, nem sou puta” se torna tão significativo.

É inegável que a sociedade é formada por indivíduos, os quais desempenham um papel fundamental na criação das culturas. Os costumes culturais são transmitidos de geração em geração, até que se solidificam como paradigmas ou modelos fixos a serem seguidos. Esses moldes acabam aprisionando os indivíduos, levando à formação de estereótipos. Embora esses paradigmas e estereótipos sejam supostamente universais, na prática, são as mulheres que se veem compelidas a aderir a essas normas, enfrentando penalidades se não obedecerem ao que lhes é imposto. Assim, os estereótipos femininos funcionam como um mecanismo de manutenção da dominação masculina. Portanto, a mulher que desafia essas normas não está apenas se opondo a tradições milenares, mas também combatendo a principal ferramenta que perpetua o patriarcado (Melo e Costa, 2019).

A autora Mary Del Priori (1994), por exemplo, condena essa posição de vítima a que a mulher é inserida e ratifica que esse estereótipo de passividade deve ser erradicado, uma vez que as mulheres não estavam alheias aos processos históricos. Há, dessa maneira, uma recorrência de explorações, contudo, não levar em conta que reinvestidas aconteceram contra a repressão ou que havia insatisfação, é contribuir igualmente para o apagamento do sujeito mulher.

Partindo então dessa perspectiva, Del Priori (1994) afirma que a imagem de imobilidade na história é ilusória, sendo legitimada por conta de estereótipos. Dessa maneira, a fim de romper com tais estigmas fundados, de acordo com a autora, na “negação dos papéis históricos representados por mulheres” (Del Priori, 1994, p.11), é preciso reexaminar os discursos para que só assim possa ocorrer a libertação desse olhar errôneo.

Galvão se aventura na escrita dos textos de uma maneira diferente daqueles autores que já eram conhecidos e faziam parte do cânone. Por conta disso, observa-

se uma rotulação exacerbada de seu trabalho intelectual, o que acaba contribuindo ainda mais com a propagação de estereótipos tanto em relação às suas obras quanto à sua figura. Sua obra não é lida e, justamente, por não ser lida não é trabalhada, fazendo-a permanecer nessa zona de mitificação.

1.2 De volta ao início: por um esclarecer do enigma

Em *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, Geraldo Galvão Ferraz – filho de Galvão – reúne, postumamente, algumas cartas escritas da autora para o marido, Geraldo Ferraz. Neste livro é possível encontrar um olhar único e intrínseco a respeito das vivências da autora, a qual ratificava uma contradição: seu desejo era por ver as coisas de forma mais simples, contudo possuía uma “vocação *grand-guignolesca*” que a fornecia “formas trágicas de sondagem”, pois essa era “a única que permite o gosto amargo de novo” (Galvão, 2005, p. 52).

Esse termo citado por Galvão se refere ao intrigante Teatro do *Grand Guignol*, inaugurado em 1897, localizado na Rua Chaptal, em Paris. O final do século XIX foi marcado pelos espetáculos de temática macabra e violenta nesse teatro. O sucesso foi tão significativo que influenciou diversos países europeus e se tornou uma das principais fontes de inspiração para o cinema de terror britânico, americano e o expressionismo alemão. O termo “Guignol” provém de um fantoche criado na França no final do século XIII, o qual ganhou notoriedade por suas sátiras políticas. Dessa maneira, uma “vocação *grand-guignolesca*” seria permeada de características referentes ao teatro, isto é, o macabro e violento, e, sobretudo, as intensas sátiras políticas.

Galvão nasce em 9 de junho de 1910, no estado de São Paulo. Após três anos, sua família muda então para a capital. A cidade, nesse momento, enfrenta o início da modernização industrial. Os trabalhadores do campo, dessa forma, migram para a área urbana em busca de trabalho, entretanto, acabam encontrando péssimas condições de trabalho nas fábricas, as quais têm um crescimento pautado na exploração da mão de obra barata (Silveira, 2010). A autora, apelidada de Zazá por sua família, cresce então nesse contexto de industrialização.

Já na infância não se encaixava nas determinações impostas a ela. Buscava por conceitos como bondade e beleza, mas não os encontrava, uma vez que tais

formas pertenciam ao homem e ela, mesmo ainda muito nova, já caminhava fora dos limites. O sentimento de não pertencimento e de que estava à margem das outras vidas continuava em seu entorno, fazendo com que Galvão esperasse incessantemente o seu momento de evasão.

A autora parecia possuir uma sede de algo que ainda não lhe era conhecido. Não havia medidas grandes demais no que se refere ao sacrifício, pois “essa noção desaparecia na voluptuosidade da dádiva integral” (Galvão, 2005, p. 52). Dessa maneira, a autora se depara com um estado de insatisfação, além de mostrar sua incompreensão em relação ao ambiente no qual estava inserida, o que a faz se debruçar na procura de algo em que acreditar, algo que traga a ela a sensação mínima de vida, de pertencimento.

Em 1922, Galvão, agora chamada de Pat, completa 12 anos, e, pelo contrário do que se acredita, não participa da Semana de Arte Moderna. Sua primeira contribuição oficial para as letras se dá no ano de 1929, quando ela é apresentada por intermédio de Raul Bopp ao ambiente contestatório do movimento antropofágico, comandado pela noção desinibida de estética e cultura de Oswald de Andrade. Galvão tem sua estreia, mais especificamente, na colaboração da segunda fase, ou segunda dentição, da *Revista de Antropofagia*, a partir do momento em que o movimento perde a superficialidade e se estabelece de forma mais profunda.

Sobre as impressões deixadas por Oswald, Galvão declara que o escritor possuía uma “liberdade maior de movimentos e mais nada”, não despertando interesse algum naquele momento. A respeito de sua relação com outros autores, como Bopp, Galvão afirma “ele e Fernando foram os primeiros que me ouviram com complacência na exteriorização de minha revolta contra a maneira de agir e de ser do resto do mundo conhecido” (Galvão, 2005, p. 56). É possível perceber a partir do encontro com esses autores um começo do pensamento de mudança, de significância vindo de Galvão.

Ainda em 1929, Galvão vai ao Rio de Janeiro, junto de uma comitiva de antropófagos, a título de levar uma exposição da artista Tarsila do Amaral. Nesse momento, produz uma coletânea de desenhos, intitulada *Álbum de Pagu* ou *Pagu: nascimento, vida, paixão e morte*, além de os “Sessenta poemas censurados” dedicados ao dr. Fenolino Amado, diretor da censura cinematográfica. Sobre o *Álbum de Pagu*, Risério (1978, p. 23) afirma que

De um lado, entre a prosa e o poema, Pagu foi surpreender a poesia. De outro, texto e traço, criou um diálogo verbal-visual (*simbólico-icônico*, diriam os semioticistas), tirando partido da mistura e do atrito de linguagens. Neste circuito, os sentidos se completam e se influenciam mutuamente. E há um contágio de formas: em presença do desenho, o texto é atingido pela visualidade, sofrendo um processo de iconização, para funcionar plasticamente.

O álbum é dedicado à Tarsila, artista que Galvão admirava. Tanto os poemas quanto os desenhos demonstram uma inovação no que se refere à linguagem poética, além de funcionar como um elo com a linguagem visual.

No ano seguinte, a revolução de 30 chacoalhava o Brasil. A estrutura econômica da sociedade brasileira, por conseguinte, deflagrada pela grande depressão de 1929, sofria inúmeras alterações. O país, imbricado de contradições, vive então um período de incertezas, uma vez que há a presença de diversas alterações no cotidiano, incluindo os âmbitos político, filosófico, artístico, cultural e literário. Tais alterações são causadas por inúmeros acontecimentos, como o fim da República Velha, o declínio da elite agrária, o surgimento de uma concepção de Estado e nação, a ascensão da burguesia industrial e do proletariado urbano, a queda da economia cafeeira etc.

Diversas dessas inovações se iniciam a partir dos modernistas na Semana de Arte Moderna de 1922, os quais têm por intenção revolucionar o fazer artístico, tornando-o comum, isto é, universalizar e propagar ideias revolucionárias no que tange à arte e à literatura. As questões políticas ficam mais evidentes, uma vez que a sociedade começa a se entender como sujeito político.

Galvão neste ano, já casada com Oswald de Andrade, viaja a Buenos Aires para encontrar Luis Carlos Prestes e lhe entregar uma carta. Para a autora, Prestes era uma incógnita, sua personalidade revolucionária despertava muita curiosidade, apesar de considerar os comunistas que conhecia ridículos.

É então a partir do contato com Prestes que Galvão começa a se interessar pela discussão da luta de classes, contudo sua adesão ao partido vem um pouco depois. A respeito das reuniões literárias que ocorriam Galvão afirma que eram enfadonhas e o ambiente no qual estava a lembrava os modernistas brasileiros, pois o espaço era repleto das “mesmas polemicazinhas chochas, a mesma imposição da inteligência, as mesmas comédias sexuais, o mesmo prefácio exibicionista” (Galvão, 2005, p. 72). Essa visão se dava por conta da necessidade de Galvão de

aprofundamento nas questões. A autora buscava por algo que a conquistasse e lhe transmitisse interesse, era preciso estar obcecada por algo para que o peso da vida não fosse tanto.

Galvão, assim como Oswald de Andrade, se debruça, de forma superficial ainda, a posições de esquerda, trazendo tal guinada ideológica para a literatura. No ano de 1931, o casal monta uma tribuna, intitulada *O Homem do Povo*, na qual publicam críticas à sociedade burguesa em geral. Caracterizado por um jornalismo de caráter agressivo, panfletário e humorístico, possuía como arma predileta o ataque verbal despudorado, baseado, sobretudo, em pressupostos de esquerda.

O sentimento de revolta era claro, sobretudo o de entusiasmo: “entusiasmo sem discrição, mas de revolta acintosa. Vontade de adesão exibicionista por uma causa revolucionária” (Galvão, 2005, p. 74). Galvão vê, dessa maneira, nessa ação a oportunidade de encontrar uma finalidade para a vida.

Ainda em *O Homem do Povo*, Galvão, além de fazer cartuns satirizando os acontecimentos, escreve uma coluna feminista, chamada de *A Mulher do Povo*. Esses textos são compostos de suas observações e críticas aos hábitos e valores das mulheres paulistanas. Galvão desaprova o feminismo pequeno-burguês em voga na cidade, reflexo do movimento inglês do início do século.

O feminismo pequeno-burguês, criticado por Galvão, surge no Brasil após a volta de Bertha Lutz de sua viagem a Londres. Por meio da imitação das reivindicações das feministas britânicas, as brasileiras também modelam suas exigências. Todavia, este feminismo embrionário é caracterizado pela superficialidade de ideias, uma vez que é incapaz de fazer uma interpretação da sociedade a partir das realidades socioeconômicas, além de adotar uma visão libertária liberal.

A visão de Galvão, dessa maneira, parte da negação desse feminismo ingênuo que, a despeito de possuir o desejo de transformar a situação da mulher, não está veiculado à necessidade de modificação da estrutura social que engendra essa situação. A autora busca, na realidade, a vinculação das reivindicações feministas a uma ideia, bem como uma postura transformadora mais geral. Após 8 números publicados, o tabloide é “empastelado” pelos estudantes de Direito do largo de São Francisco.

Em outro encontro com Prestes, Galvão dispõe de uma nova visão do revolucionário. Foi essa impressão o fator determinante para que ela se voltasse à

luta política, uma vez que ela vê “o comunista convicto das suas argumentações, com força da certeza e, principalmente, coerente com a luta a que se entregara” (Galvão, 2005, p. 75). Nota-se que para a autora era preciso um sentimento de semelhança no outro para que só então sua atenção fosse conquistada, assim, Galvão vê em Prestes não só uma figura a ser admirada, mas também um modelo a ser seguido, um ponto de partida.

No livro *Patrícia Galvão: Pagu, militante irredutível* de Maria Valéria Rezende, é possível verificar a correlação dos fatos narrados na autobiografia de Galvão. Rezende escreve um relato memorialístico, dessa forma, tem-se, ao explorar as trajetórias que moldaram essas duas amigas em militantes inabaláveis, a possibilidade de conhecer Galvão através da perspectiva de Maria Valéria Rezende.

A respeito do livro *Paixão Pagu: uma Autobiografia Precoce* (2005), Rezende comenta que Galvão

Sentindo-se à margem desses círculos, entrega-se à causa social, torna-se mulher militante. Trata-se de um texto autobiográfico especialíssimo porque, ainda naquela época, somente homens dominavam esse gênero. Patrícia se declara insatisfeita com teorias de gabinete, é uma pessoa de ação. “Era necessário concretizar”, também palavras dela na obra (Rezende, 2023, Posição 894).

Com isso, Galvão começa a estudar sobre os pormenores da luta de classes e a teoria marxista. Possuindo o desejo de conhecer mais, participa de outras reuniões. Em uma viagem a Santos, Galvão participa de uma reunião do Sindicato de Construção Civil. Um desses operários lhe desperta atenção, o senhor Herculano. Embora descrito como analfabeto e com algumas dificuldades em se pronunciar, é a vivacidade e visão política deste homem que causa fascínio na autora.

Após uma conversa com o operário, Galvão se vê permeada de um entusiasmo incipiente. Ela afirma que as palavras de Herculano “destruíram a descrença e o desprezo. Pode ser que fossem apenas um marco da transformação já preparada por diversos fatores” (Galvão, 2005, p. 81), é nesse momento que Galvão sente “o corte na vida e a iluminação súbita do novo horizonte” (Galvão, 2005, p. 81), ela se vê valorizada como sujeito e, finalmente, há esperança na vida. Há a vontade de lutar por algo. Nas palavras da autora,

Entreguei-me completamente. Só ficou o êxtase da doação feita à causa proletária. Perturbada, desde esse dia, resolvi escravizar-me espontaneamente, violentamente. O marxismo. A luta de classes. A libertação dos trabalhadores. Por um mundo *de verdade e de justiça*. *Lutar por isto valia uma vida. Valia a vida* (Galvão, 2005, p. 81). (grifos meus)

A entrada de Galvão no partido acontece após isso. A autora se mostrava interessada em fazer parte das inúmeras ações dos militantes. Havia uma sede de conhecimento e de vida os quais a transformaram em uma militante extremamente engajada nas questões trabalhistas. Participou de inúmeros comícios, reuniões secretas, assembleias, distribuiu panfletos, escreveu manifestos. Foi presa pela primeira vez enquanto discursava numa aglomeração trabalhista e depois disso foi presa mais diversas vezes.

Após as prisões seu nome começou a ser propalado a todos, fazendo com que o partido – este contrário a tal “vulgarização”, pois nenhum nome deveria se sobrepor ao partido – o considerasse pernicioso, uma vez que sua origem era pequeno-burguesa. Os jornais então começam a usar essa informação como pressuposto para a criação de uma imagem deturpada de Galvão. Ao incentivar essa visão de escândalo, faz com que seja reduzida aos poucos em uma figura exagerada, o que não condiz com o real papel que teve dentro do partido.

No livro intitulado “Até onde chega a sonda: escritos prisionais”, organizado por Silvana Jeha e Eloah Pian é afirmado acerca da imagem que se tinha de Galvão como militante que:

No período em que a militância política foi sua principal atividade, tanto os companheiros de Partido Comunista, ao qual ela se aliara em 1931, quanto as autoridades policiais sublinham e julgam o comportamento sexual de Patrícia. Numa publicação de 1939 do Comitê do Partido Comunista de São Paulo, liderado à época por Carlos Marighella, lemos a sua expulsão oficial do partido, já que ela teria aderido à cisão trotskista. Mas tal divergência política não é argumento suficiente. Para rebaixá-la ainda mais diante de todos os membros, ela é descrita como “muito conhecida pelas suas atitudes escandalosas de degenerada sexual”. Num “informe reservado” em seu dossiê do Departamento Estadual de Ordem Política e Social (Deops), provavelmente elaborado por um infiltrado, lemos que, já em 1933, ela é vista pelo partido como “descontrolada”, “seduzível” (Jeha e Pian, 2022, p. 15).

Dessa maneira, na tentativa de interromper os comentários da mídia, sobretudo o da “incongruência” de Galvão lutar pela causa operária sendo de origem pequeno-burguesa, o partido tenta fazer com que a autora se proletarize, isto é, ela deveria atuar como trabalhadora primeiro para somente assim ser considerada importante o

suficiente para o partido.

Ela passa então por alguns empregos, como uma fábrica de tecelagem, serviços de faxina, uma metalúrgica, concurso de cinema, etc. Contudo, as exigências do partido só aumentavam. E tais exigências, por não serem suficientes, deram lugar a expulsões, os intelectuais e pequenos burgueses que faziam parte do partido foram desligados. Inimigos da aproximação intelectual, a caça se direcionou a todos os participantes que não carregavam consigo a origem proletária. Como não foi encontrado motivo pautável para a expulsão de Galvão, foi-lhe pedido um afastamento por tempo indeterminado. Ela deveria trabalhar à margem, de forma intelectual.

Na visão de Rezende (2023), no início da participação no partido, Galvão se sente motivada pela confiança depositada nela. No entanto, vive a desilusão diante da mentalidade limitada dos dirigentes, que a afastam de maneira arbitrária. Mesmo assim, não desiste da sua luta, mesmo estando desligada do partido. Embora não tenha certeza se possui talento literário, acredita em seu trabalho. Mantém-se fiel ao idealismo e até retorna aos comunistas, mas acaba sendo afastada novamente. As ideias de sacrifício a sustentaram por muito tempo em seu compromisso com os comunistas: A minha fé continuava inabalável”, escreve. “Lutaria até cair aos pedaços” (Rezende, 2023, posição 898).

Dessa maneira, em continuação à postura crítica de Galvão e levando em consideração as nuances do Partido Comunista, assim como um arcabouço da vivência proletária, bem como partidária dessa época, publica, em 1933, a obra *Parque Industrial*, estampada com o pseudônimo de Mara Lobo, por exigência do PC. Galvão afirma que o seu intuito era escrever um livro com caráter revolucionário, pois “ninguém havia ainda feito literatura neste gênero”, nesse sentido, ela “faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem” (Galvão, 2005, p. 112). A respeito desse pseudônimo, Rezende (2023, posição 264) afirma que

Mara Lobo foi uma decisão do partido para que ela, sendo militante, não ficasse exposta, o que colocaria em risco todos os demais caso caísse, como se diz no jargão quando militantes são pegos pela polícia obrigados a dizer o que sabem. Patrícia adotou esses tantos pseudônimos por qual razão? Essas tantas personas me parecem mais um resultado inventivo e, afora Mara Lobo, nada que significasse autocensura ou receio do que fosse.

O romance proletário retrata um contexto de conscientização política e de engajamento social. Em vista disso, é possível compreender o livro como uma espécie

de marco da crítica social, uma vez que se observa a condenação de inúmeras práticas, como o sistema de exclusão enraizado pelo capitalismo, o qual critica diversas instâncias, como por exemplo a estrutura capitalista que transforma a vida em trabalho, além da violência, da frustração e da hipocrisia recorrentes.

Parque Industrial (2013), nesse sentido, é uma reflexão a respeito das discussões de gênero, classe e raça, além de dissertar sobre as relações de poder. Nascido como forma de denúncia de uma sociedade pautada na exclusão, a forma como tais temáticas são abordadas contribui para a unicidade da obra. Outro aspecto importante para a sua singularidade é a linguagem empregada, esta retrata o cotidiano, o povo, a informalidade. Vejamos o trecho a seguir:

São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul: O pessoal da tecelagem soletra no cocuruto imperialista do “camarão” que passa. A italianinha matinal dá uma banana pro bonde. Defende a pátria.
– Mais custa! O maior é o Brás! (Galvão, 2013, p. 12).

Outro ponto interessante da narrativa é a maneira de sequenciação das cenas, remetendo à noção de construção cinematográfica presente nas poesias iniciais de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, momento no qual os modernistas produzem suas obras a partir de noções vanguardistas, como o cubismo.

Patrícia Galvão, por meio de suas experiências partidárias e políticas, transmite em sua obra uma vontade de mudança, buscando a transformação, no que tange à exploração à qual o proletário estava sujeitado. Além disso, segundo Campos (2013, p. 1), *Parque Industrial*

[...] coloca-se distante do grupo de trabalhos conhecidos como romances sociais dos anos 1930 devido à sua estrutura, tema e linguagem. Sua armação estrutural está baseada numa crítica à sociedade, derivada da primeira fase do modernismo em São Paulo. Tal visão crítica da sociedade da época no romance se evidencia através de um epigrama que o liga ao tema da industrialização: “A estatística e a história da camada humana que sustenta o parque industrial de São Paulo e fala a língua deste livro encontram-se, sob o regime capitalista, nas cadeias e nos cortiços, nos hospitais e nos necrotérios”.

É também importante ressaltar a franqueza sexual, uma vez que as temáticas cenas sexuais são abordadas sem eufemismo ou “literaturização”. Galvão, dessa maneira, reivindica uma sexualidade consciente, uma vez que os princípios morais eram veiculados às noções de classe.

Após a publicação de *Parque Industrial*, Galvão viaja para o exterior, e, durante suas visitas aos Estados Unidos, Japão, China, União Soviética, Alemanha e França,

trabalha como correspondente dos jornais *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias* e *A Noite*. Quando chega a Paris, consegue uma identidade falsa, assume como nome Leonnie, e se alista na *jeunesse communiste* do Partido Comunista Francês (PCF).

Ainda na França, é presa, e, ao ser identificada como estrangeira, é ameaçada de deportação para a Alemanha ou Itália. Contudo, o diplomata Souza Dantas intervém e consegue embarcá-la de volta ao Brasil. Já no país, Galvão desembarca em plena agitação, uma vez que o cenário político se divide em duas polarizações, de um lado a Ação Integralista, e de outro, o Partido Comunista Brasileiro. A Aliança Nacional Libertadora (ANL), presidida por Luís Carlos Prestes, reunia em sua frente única tanto elementos de esquerda quanto sindicatos e tenentes. E, ao passar por um processo de radicalização de suas propostas foi fechada pelo governo.

Galvão, presa novamente por conta do seu envolvimento, permanece por 5 anos atrás das grades. E no ano de 1940, ao ser liberada, rompe seus laços definitivamente com o PCB. Para Maria Valéria Rezende, a saída de autora da prisão marca uma fase muito importante na sua vida, pois Galvão se debruça logo após a escrita de crônicas. O dia 16 de julho de 1940, dessa forma, é um dia feliz, uma vez que

Adoecida, pesando 44 quilos, sai da prisão especial da Casa de Detenção, em São Paulo. Tinha sido expulsa do Partido Comunista, que fez o mesmo com muitos outros militantes, considerando que agiam sem ordens de Moscou, numa época dura de expurgos. Mas ela mesma se declara desligada deles, ou seja, o dissabor recíproco. Ela, no entanto, não se afasta das causas que a comovem, tampouco deixa de atuar à esquerda, como veremos (Rezende, 2023, posição 759).

Neste mesmo ano, Galvão tenta suicídio e, após isso, começa a fazer parte da redação do jornal *A Vanguarda Socialista*. Se recuperando das decepções com o partido, assume novo pseudônimo: Ariel. Escreve agora crônicas para o jornal *A Noite*, de 22 de agosto a 31 de dezembro de 1942, dirigido por Menotti del Picchia. Nas crônicas, o caráter poético se sobressai, uma vez que a autora busca por “dessemantizar” a crônica de caráter social, na tentativa de se defender e se libertar dos limites do gênero.

A partir de suas várias contribuições em jornais, como por exemplo em *A Manhã*, *O Jornal*, *A Noite* e o *Diário de São Paulo*, Galvão, ao se familiarizar com os tabloides, publica na revista *Detective*, dirigida por Nelson Rodrigues, contos policiais sob o pseudônimo de King Shelter, o primeiro nome masculino utilizado por ela. Em

alguns meses, os contos de Shelter tornam-se um fenômeno entre os amantes de literatura policial. Segundo o jornal *Folha de S. Paulo* (1998):

A redescoberta dos contos de Pagu segue um roteiro que poderia servir de ponto de partida para mais uma "pulp fiction". Geraldo Galvão Ferraz, 56, filho da escritora e fã das revistas policiais editadas no Brasil entre os anos 30 e 50, encontrou em um sebo paulista uma coleção de "Detective". Tempos depois, ao examinar a nova aquisição em busca de um conto de Dashiell Hammett (o autor, entre outros, de "O Falcão Maltês"), descobriu uma história escrita por King Shelter. O nome jogou uma luz nas memórias de Ferraz: anos antes, ouvira uma referência ao pseudônimo em uma conversa com o pai, o escritor Geraldo Ferraz.

Na época de publicação, os leitores não imaginavam que o pseudônimo correspondia a Galvão. Todavia, da mesma maneira como os contos se popularizaram, eles também desapareceram. Foi depois de 54 anos que Shelter reapareceu, pois o filho de Galvão encontrou os contos e os reuniu no livro intitulado *Safra Macabra*. Dessa maneira, o livro contempla 9 contos policiais escritos por Shelter para a revista *Detective*. Os contos de Shelter são, em sua maioria, ambientados na França, país no qual a autora vive no início dos anos 30. Assim como em outros textos do gênero policial, em *Safra Macabra* o "detetive-mor" é Cassira A. Ducrot. Este é descrito como um aficionado pela lógica e pelo bom senso.

Em entrevista para a *Folha de S. Paulo*, o filho de Patrícia Galvão, Geraldo Galvão Ferraz, narra que em alguns contos o detetive Ducrot contracena com King Shelter, técnica não tão utilizada pelos autores do gênero. Segundo Geraldo G. Ferraz, "os contos narrados na primeira pessoa eram comuns, mas são raros aqueles em que o próprio autor interage na história" (Folha de S. Paulo, 1998). No conto "A Mão Viva da Morta", por exemplo, a personagem Shelter, ao fazer uma descrição do detetive Ducrot, diz "era ainda bastante jovem para que *eu* pudesse crer em sua propalada eficiência" (Galvão, 1998, p. 187) (grifo meu). Com a utilização do "eu" na fala do narrador, é possível perceber a sua participação explícita na narrativa.

A narrativa de ficção criminal de Galvão apresenta características híbridas que estabeleciam um diálogo entre os estilos *whodunit*, *hard-boiled* e *noir*. Seus relatos, permeados por ação, mistério e exotismo, foram lançados como traduções de um autor estrangeiro chamado King Shelter, que significa, em tradução livre, "Abrigo do Rei". Contudo, na verdade, esse nome era um pseudônimo arquitetado por ela, uma vez que a revista *Detective* limitava suas publicações a escritores internacionais. A respeito do pseudônimo, Rezende afirma que seu uso

[...] é comum na história da literatura escrita por mulheres. Era uma forma de não se expor. De não expor as famílias. Os maridos não queriam que usassem seus nomes de registro porque não ficava bem que uma mulher escrevesse. Escrever com pseudônimo masculino não só despistava como dava credibilidade (Rezende, 2023, posição 247).

Já em 1945, Galvão, junto de Geraldo Ferraz, publica o seu segundo romance intitulado *A Famosa Revista*. A obra, assim como *Parque Industrial* (2013), apresenta certas preocupações relacionadas à experimentação estética, bem como ao engajamento político, o que resulta numa dura crítica aos métodos totalitários do stalinismo.

Surgindo de forma desamparada, uma vez que a produção literária da época estava voltada a outros moldes, a segunda edição foi comentada por Galvão, no ano de 1959, no artigo “Dois romances reeditados”. Sob o pseudônimo de Mara Lobo, a autora afirma que “*A Famosa Revista* saiu dos moldes da novelística brasileira, para enfrentar não apenas uma temática universal, mas problemas de estilo que se tornava necessário incorporar em nossa experiência do gênero” (Campos, 2013, p. 112).

Entre os anos de 1946-48, Galvão, sob a coordenação de Ferraz, torna-se parte da equipe do Suplemento Literário do *Diário de São Paulo*. No jornal, a autora assina a seção intitulada “Cor Local”, na qual, ocasionalmente, escrevia artigos no campo da crítica literária, possuindo como disposição básica o combate cultural. Além disso, Galvão, apontando a falta de rigor no ambiente literário nacional,

convoca o termo *desistência* para caracterizar o ralo contexto cultural em que intervém, salientando, *grosso modo*, que aqueles escritores que, na vigência do Estado Novo, desculpavam sua inércia pela falta de liberdade no país, arranjaram, após a queda de Vargas, quando o país ingressava numa fase de recuperação democrática, a desculpa mais prosaica de que precisavam ganhar a vida. Assim, andavam todos emaranhados, funcionariamente, nas malhas da burocracia, enquanto sonhavam em produzir best-sellers (Risério, 1978, p. 25).

Além disso, Galvão, ao investir contra a estética de 45, examina, de forma demasiadamente crítica, o modernismo brasileiro. Para a autora, a Semana de 22 foi, de fato, um marco revolucionário, todavia a importância do movimento não está atrelada ao fato de ser um pensamento produzido especificamente para a exportação da poesia e da libertação das formas e da estética anterior. O ano de 1922 é, nesse sentido, um momento relevante por se tratar do reflexo de um movimento de revisão das artes.

Galvão se expressa de forma mais contundente a respeito do contexto da literatura brasileira em sua *Contribuição ao Julgamento do Congresso de Poesia* no *Diário de São Paulo*, no ano 1948. Neste Congresso, o qual foi realizado na cidade de São Paulo, foi feita uma promoção da Geração de 45, tendo por objetivo a afirmação de uma nova poesia, a qual se coloca em oposição à estética de 22.

No ano de 1950, Galvão funda, em Santos, a Associação dos Jornalistas Profissionais e prepara uma coletânea comemorativa de peças do centenário do dramaturgo dinamarquês Ibsen. No mesmo ano, concorre, pelo Partido Socialista Brasileiro (PSB), a uma cadeira na Assembleia Legislativa de São Paulo. Em seu panfleto, intitulado *Verdade & Liberdade*, Galvão faz críticas ao Partidão, além de atacar o getulismo. Dessa maneira, seu panfleto é um documento de demasiada relevância, no que tange à história da política brasileira, uma vez que se posiciona tanto contra o totalitarismo da esquerda quanto a direita reacionária.

A partir de 1952, se torna aluna da Escola de Arte Dramática, de São Paulo, na qual demonstrava interesse pela criação teatral de vanguarda. Neste período, criou peças curtas em um ato e traduziu *A cantora careca*, de Eugène Ionesco. Ainda nas suas atividades teatrais na cidade de Santos, Galvão fundou grupos amadores de teatro e lutou pela construção do Teatro Municipal de Santos.

Já na década de 1960, Galvão descobre que estava com câncer de pulmão, muda-se para Paris com objetivo de fazer uma cirurgia que poderia ajudá-la a se livrar de sua doença. Novamente, ela tenta suicídio, mas sem êxito. Ao final do ano de 1962, seu câncer estava em estágio terminal, e a autora então retorna para o Brasil. Antes de morrer em 12 de dezembro de 1962, numa tentativa de despedida talvez, Galvão publica o poema “Nothing” no jornal *A Tribuna*.

Nothing:

Nada nada nada
Nada mais do que nada
Porque vocês querem que exista apenas o nada
Pois existe o só nada
Um parabrisa partido uma perna quebrada
O nada

Fisionomias massacradas
Tipoiás em meus amigos
Portas arrombadas
Abertas para o nada

Um choro de criança
Uma lágrima de mulher à-toa

Que quer dizer nada

Um quarto meio escuro
Com um abajur quebrado
Meninas que dançavam
Que conversavam
Nada

Um copo de conhaque
Um teatro
Um precipício
Talvez o precipício queira dizer nada

Uma carteirinha de travel's check
Uma partida for two nada

Trouxeram-me camélias brancas e vermelhas
Uma linda criança sorriu-me quando eu a abraçava
Um cão rosnava na minha estrada
Um papagaio falava coisas tão engraçadas
Pastorinhas entraram em meu caminho
Num samba morenamente cadenciado
Abri o meu abraço aos amigos de sempre
Poetas compareceram
Alguns escritores
Gente de teatro
Birutas no aeroporto
E nada (Campos, 2013, p. 206).

De acordo com Flores (2010), a autora nutria uma forte fascinação pelos poetas malditos, como Baudelaire, símbolo do pessimismo e das mesmas blasfêmias provocativas, Rimbaud, criador de iluminações visionárias, Lautréamont, que desafiou e reinventou a literatura, Verlaine, que nomeou os poetas incompreendidos como “malditos”, Proust, com seu “Recherche”, Kafka, com suas reflexões sobre a inexistência de sentido, e Artaud, ao explorar a conexão entre loucura e literatura. Galvão apreciava os modernos simbolistas, excêntricos e surrealistas, afinal se considerava uma “poetisa maldita”, uma definição que foi outorgada a ela por Geraldo Ferraz, seu parceiro na jornada poética.

No poema “Nothing”, Galvão parece se despedir, antecipando a morte, à beira de um abismo ou, talvez, no aeroporto. Essa partida se revela como um deslocamento em direção ao nada, onde se destaca o abraço de amigos de longa data: poetas, escritores e pessoas do teatro, todos passageiros dessa incerteza. Portas que se abrem para o vazio, o choro de uma criança e uma lágrima de uma mulher que anseia por nada significativo.

Além disso, o poema reafirma uma estrutura que busca incessantemente entender os significados mais profundos da condição do indivíduo contemporâneo

dentro de um sistema produtivo sem analogias. A fragmentação da vida, que é absorvida na própria estrutura do poema, é sentida e refletida pela experiência do eu poético. Não se trata apenas de uma adesão a um conjunto de imagens sobre as desilusões do pós-guerra. Segundo Rebechi Junior (2018, p. 167), o poema demonstra somente

uma parcela microscópica da vida psíquica desse perturbado eu. Nada em absoluto. O que se projeta talvez resulte de uma nova experiência da própria personalidade humana, sobremaneira caótica e em constante fluxo. É uma experiência de alguém que viveu as vicissitudes do século XX, seja nas suas dimensões estético-artísticas, seja nas dimensões da vida social.

Em uma outra análise do poema Basso e Martins (2017) afirmam que se encontra uma imagem de uma Pagu fragilizada, resignando-se ao seu destino, que é o nada. Logo no primeiro verso, há uma anáfora que reitera a situação em que a escritora se encontra. O poema apresenta uma abordagem livre tanto na forma quanto na escolha das palavras, incluindo repetições e a fusão de diferentes idiomas. Cada estrofe termina com uma palavra em destaque, que remete ao conceito de fim, somente há uma separação entre as estrofes quando o eu-lírico introduz novas características que refletem esse vazio.

As cinco primeiras estrofes oferecem uma visão de abismos, melancolias e tragédias. Por outro lado, a sexta estrofe representa uma transição: é a viagem, a partida em direção ao esperado nada, a morte. Na sétima e última estrofe do poema, há certo vislumbamento do que o eu-lírico busca transmitir: a criança que na terceira estrofe estava em pranto agora sorri, brincadeiras surgem, as meninas dançam, o samba acontece, criando uma atmosfera de plena alegria, distante do caos. O eu-lírico, nesse sentido, finalmente encontra no seu mundo a plenitude, isto é, o nada é ao lado dos amigos poetas, do teatro e dos birutas do aeroporto.

Ademais, o poema convida à reflexão sobre uma vida repleta de tentativas, uma incessante procura pela vontade e pela descoberta de algo que se possa agarrar. Contudo, no final dessa busca, tudo pode se transformar em nada. A busca incessante pela experimentação, por esse “algo” sempre perpassou a vida de Galvão, como pode ser observado no trecho abaixo retirado do livro *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce* de Patrícia Galvão, no qual se lê

Toda a vida eu quis dar. Dar até a anulação. Só da dissolução poderia surgir a verdadeira personalidade. Sem determinação de sacrifício. Essa noção desaparecia na voluptuosidade da dádiva integral. Ser possuída ao máximo.

Sempre quis isto. Ninguém alcançou a imensidade de minha oferta. E eu nunca pude atingir o máximo do êxtase-aniquilamento: o silêncio das zonas sensitivas (Galvão, 2005, p. 52).

Patrícia Rheder Galvão foi, dessa maneira, uma mulher revolucionária e embora revele demasiada contribuição para a política, a literatura e as artes, permaneceu durante alguns anos no anonimato. Ao se recusar a obedecer às limitações dos estereótipos femininos e escolher a revolução, a autora se mostra defensora da quebra de padrões e estigmas no que se refere à escrita, fato que se confirma pela adoção de inúmeros pseudônimos. A título de entendimento, o autor Risério afirma que sua vida e obra são aspectos inseparáveis. Para ele:

O que interessa em Pagu (exemplo de “honestidade ideológica” e “dignidade pessoal”, segundo Otávio de Faria) não é esta ou aquela obra particular. Muito menos um conjunto de obra. Nem tudo o que ela escreveu tem importância, embora coisas como o *Álbum*, a crítica ao Congresso de Poesia e *Parque Industrial* sejam trabalhos de real interesse. Pagu vale e conta enquanto *trajetória* — vida-obra, obra-vida, vida — de uma *ideia-sentimento*, como disse Drummond. Esta peripécia política, poética e existencial é que faz dela uma figura fascinante (Risério, 1978, p. 29).

Galvão permanece velada pela simbologia que o “mito Pagu” ganhou, ao longo dos tempos, enquanto militante política e ativista na luta proletária. Em sua primeira publicação, por exemplo, por exigência do Partido Comunista Brasileiro, teve de adotar o nome “Mara Lobo”, uma vez que o PC não queria ter sua imagem associada à “agitadora individual, sensacionalista e inexperiente”.

Nesse sentido, ainda se sabe pouco sobre a escritora e ainda é notável que escritoras mulheres recebam pouco ou nenhum reconhecimento do mercado editorial e da crítica literária especializada. As produções literárias foram menosprezadas, postas em estantes e abandonadas a absorver poeira, o que contribui para o apagamento de autoras que, se estudadas, poderiam contribuir para um repertório demasiadamente vasto. Acerca da invisibilização sofrida por Galvão, Campos possui algumas possibilidades:

Acho, porém, que tanto a personalidade como a obra de Patrícia são ainda muito desconhecidas ou só conhecidas superficialmente. E isto se explica por duas razões fundamentais: primeiro, porque a sua produção está, quase toda, dispersa em jornais, cobrindo mais de trinta anos de atividade, de 1929 a 1962. O conhecimento real do que fez e do que foi Patrícia demandaria, pois, um trabalho prévio de pesquisa, que até aqui não havia sido completado. Segundo, porque Patrícia é, afinal, pela natureza polêmica e crítica de seu temperamento e de suas posições, pelo exemplo dramático de sua vida, uma figura incômoda, especialmente para os adeptos da politização da literatura

e das artes, que frequentam a *intelligentsia* de esquerda no Brasil (Campos, 2013, p. 36).

A lista de nomes de escritoras que passaram pelo processo de apagamento é vasta: Gilka Machado, Maria Sabina, Ercília Nogueira Cobra, Henriqueta Lisboa, Maria Lacerda de Moura, Carolina Nabuco. Essas e muitas outras possuem pequenas menções ao longo dos livros de teoria e crítica literária. Apesar disso, é necessário ressaltar que o cenário está em alteração, mesmo que a passos lentos. Autoras como, por exemplo, Clarice Lispector, Cecília Meireles, Rachel de Queiroz etc., possuem um lugar de destaque um pouco maior, o que incentiva novos estudos acerca de mulheres escritoras.

Com a publicação de *Nouvelle Histoire*, a partir de 1970, a Antropologia Histórica teve uma alavancagem, uma vez que o papel da família e da sexualidade foi posta em discussão. Além disso, com a História das Mentalidades as pesquisas, com foco no popular, contribuíram para uma escuta mais aberta no que se refere à mulher. Segundo Del Priori (1994), duas eram as preocupações das produções que se iniciavam. A primeira delas se constituía do “fazer emergir a mulher no cenário de uma história um pouco preocupada com as diferenças sexuais” (Del Priori, 1994, p. 13). Já a segunda buscava “demonstrar a exploração, a opressão e a dominação que vitimavam as mulheres” (Del Priori, 1994, p. 13).

Os trabalhos que se pautavam nessas características, dessa forma, contribuíam para um “isolamento intelectual” da mulher, bem como a estudos que não possuíam tanta influência nas disciplinas históricas. Segundo a autora, nos últimos anos, a partir dos avanços historiográficos, muito foi aprendido, sendo de extrema necessidade a incorporação dessas lições na história da mulher no Brasil. Dessa maneira, reiterando a sua postura contra a imagem de vitimização histórica, Del Priori afirma,

A dialética, sempre utilizada, da dominação masculina versus opressão feminina, deve ser evitada por sua circularidade, e substituída pela análise das mediações, no tempo e no espaço, através das quais qualquer dominação se exerce. Deve-se fugir da história que faz da mulher uma vítima, ou seu inverso. As zonas de análise mais produtivas para a história da mulher são nebulosas onde encontramos as mulheres anônimas, ou como diria Duby, “os murmúrios femininos que se perdem num coro tonitruante de homens que os sufocam” (Del Priori, 1994, p. 13).

É então no fim dos anos 1980 que o universo feminino se coloca em situação de confronto consigo mesmo e, baseando-se na defesa da igualdade entre os sexos,

as noções de diferença começam a serem promulgadas. Na tentativa de se redefinir, o feminino abandona as formas caricaturais com o viril, e deixa de se comparar a ele, dessa maneira, aprende a partir do convívio com sua autenticidade. A respeito dessa noção de diferença Freitas (2002) afirma que

Repensando o conceito de igualdade entre os sexos, a partir da valorização das dicotomias, a imagem feminina não se assemelha a dos homens, mas também não se difere completamente de si mesma. Agora, o papel social da mulher é definido considerando-se sua vida privada e a pública, a dona de casa e a trabalhadora, a que sabe e a que ainda tem muito o que aprender (Freitas, 2002, p. 119).

Nesse sentido, os primeiros sinais da emancipação feminina surgem de forma mais enfática na literatura do começo do século XX, uma vez que as mulheres encontram abrigo no imaginário, na insubmissão, além da busca pela sua representação no mundo e sua constante – e necessária – reinvenção. Segundo Freitas (2002), a literatura é entendida de uma forma diferente para o sujeito feminino, nas palavras da autora

A literatura não é para as mulheres uma simples transgressão das leis que lhes proibiam ao acesso à criação artística. Foi, muito mais do que isso, um território liberado, clandestino. Saída secreta da clausura da linguagem e de um pensamento masculino que as pensava e descrevia *in absentia*. Apenas desabafo? Não, a literatura feminina é mais um registro escrito do inconformismo da mulher àquelas leis. É, como um palimpsesto, a reescritura da produção literária masculina, mas sob o ponto de vista feminino (Freitas, 2002, p. 119). (grifos meus).

Dessa maneira, quando a mulher se torna ciente de sua diferença do sexo masculino, ela não abandona a luta por seus direitos, pelo contrário, a exaltação das diferenças, dessa maneira, funciona como uma confirmação de que a escamoteação do universo feminino deve ser erradicada.

Com a alavancagem da crítica literária feminista, subsidiada pelos estudos culturais, é que trabalhos, os quais funcionam como uma espécie de resgate, relacionados a essa temática, têm sido mais presentes na academia. Esses estudos críticos, acerca da autoria feminina, são de demasiada relevância sobretudo porque põem em ênfase tais autoras, à medida que trabalham com o resgate de obras de valor surpreendente, as quais contribuem para a leitura de um mundo visto e vivido por mulheres.

Depois de um período às sombras, o nome Patrícia Galvão voltou a circular após o trabalho de Augusto de Campos nos anos 1980. O autor faz uma retomada no

livro *Pagu: vida-obra* dos aspectos da vida de Galvão. Dessa maneira, o pesquisador Augusto de Campos realiza um trabalho de grande contribuição, uma vez que reúne a produção artística, literária e jornalística de Galvão contribuindo para o resgate dos aspectos principais atrelados à autora.

Lançado pela editora Brasiliense, o livro se tornou um documento muito importante para uma aproximação tanto do trabalho de Galvão quanto de sua vida. Além das fotografias e da imagem que foi criada da autora por conta do seu envolvimento tumultuado com Oswald de Andrade, não se sabia quase nada de sua história. Seus artigos se encontravam dispersos, seus livros, ainda inéditos, estavam esgotados e não eram reeditados, sua luta pela causa operária esmaecida.

Por conta da publicação do livro de Campos outros estudos foram alavancados, dessa maneira, o incentivo a conhecer mais a respeito da autora e suas obras foi semeado. Atualmente, é possível observar uma série de outros livros que versam sobre o tema como o de Thelma Guedes, intitulado *Pagu: literatura e revolução*, o qual se trata de um estudo acerca do romance *Parque Industrial*.

Outro exemplo é o livro de Maria José Silveira, intitulado *A Jovem Pagu*, este versa sobre as nuances da infância e juventude de Galvão. Além disso, há um crescimento de artigos e dissertações sobre a autora e seus trabalhos, o que contribui não só para a fortuna crítica e a sua permanência nas letras, mas também para a criação de um arcabouço de pesquisas sobre a autora, uma vez que há muito ainda a ser descortinado.

O livro *Pagu no metrô*, da autora Adriana Armony, também representa uma contribuição importante, uma vez que a pesquisadora se dedicou a um ano na cidade de Paris a fim de reunir informações e desvendar mistérios dos anos 1934 e 1935, os quais foram vividos por Patrícia Galvão na França. A partir de suas investigações na Biblioteca Nacional e em arquivos de partidos, organizações e até mesmo da polícia momentos da vida de Galvão e de outras mulheres operárias e ativistas são encontrados, o que faz com que emergja a figura da militante.

Na edição de 2023, por exemplo, da Festa Literária de Paraty (FLIP), Galvão foi homenageada pelas curadoras Fernanda Bastos e Milena Brito. Um dos objetivos da homenagem da FLIP é a contribuição para a desconstrução do estereótipo de “musa do modernismo”. Acerca da autora, Fernanda Bastos e Milena Brito afirmam em entrevista para o jornal *Agência Brasil* (2023):

Muitas são as paisagens de dentro e de fora que ela nos mostra com suas múltiplas linguagens, todas trazendo em comum uma contestação incansável diante do mundo rígido. Com seus modos de dizer e desenhar mundos, Pagu desenvolve uma paisagem em que são retratadas diversas mulheres brasileiras: operárias, mães, boêmias, artistas, as que aspiram à liberdade. É transformador olhar o presente por meio das lentes de Pagu.

Diversas foram as mesas, presentes no evento, com temática centrada em Galvão. É o exemplo da mesa dirigida por Lúcia Teixeira, autora do livro *Os cadernos de Pagu*, e intitulada “Para que procurar o finito no infinito? as muitas faces de Pagu”. Outras mesas que discutiram a respeito de Galvão foram as de nome “de Pagu a escritoras: a literatura produzida por mulheres como instrumento de subversão”, com participação de Carla Guerson, Michele Fernandes, Cidinha Ribeiro, Milena Maria Testa e Sol de Paula; “as várias facetas de Pagu”, com mediação da influenciadora Tatiany Leite, participação da escritora Paula Febbe e da influenciadora Mell Ferraz. E, por último, “Esse crime, o crime sagrado de ser divergente, nós o cometeremos sempre (Pagu) – editoras independentes, novos modelos de publicação e o crime sagrado de ser divergente”, com a participação de Yara Fers (Editora Arpillera), Sandra Regina (Editora Feminas), Eduardo Lacerda (Editora Patuá), Rafael Moia (Editora Paracauari) e Jeferson Barbosa (Editora Mondru). Além das discussões, o evento também contou com a exibição do documentário “Eh, Pagu, Eh!”, produzido por Ivo Branco.

O crescimento de estudos acerca de Galvão, dessa forma, contribui não só para o seu conhecimento ou de suas obras, mas também para o conhecimento da complexidade de sua escrita nos diversos gêneros nos quais publicou. Além do mais, há uma motivação tanto para a pesquisa quanto para a publicação de coletâneas e textos inéditos a respeito da vida e obra de Galvão.

Dessa forma, a sua redescoberta ainda é recente, apesar dos trabalhos que vêm aparecendo com mais frequência. Todavia, ainda há a necessidade de um trabalho de reedição de suas obras. A *autobiografia precoce*, por exemplo, reeditada pela editora Companhia das Letras em 2020, ajuda a esclarecer pontos que são completamente obscuros de sua carreira por conta do choque que há na visão que a sociedade possuía. Ler sobre a vida da autora pelas suas próprias mãos dá subsídio à compreensão pormenorizada, o que auxilia tanto na luta contra o boicote sistemático sofrido por ela quanto na deslegitimação da imagem estereotipada que foi propagada pela mídia.

O primeiro capítulo, como acompanhado, se propôs a um descortinar da vida de Galvão, ao elencar alguns aspectos intrínsecos à autora e trazer à luz as motivações por trás de suas publicações, observa-se a razão pela qual sua obra tem a necessidade de ser lida levando em consideração a sua vida. Dessa maneira, a inclusão de suas memórias revelou-se extremamente pertinente, já que o *livro Paixão Pagu: uma autobiografia precoce* traz o relato introspectivo de uma jovem mulher que enfrentava uma profunda decepção em relação à vida e ao mundo. Embora o texto seja difícil de classificar literariamente e tenha uma natureza autobiográfica que pode tanto expor quanto idealizar, suas lembranças contribuem para a compreensão de sua intensa militância política, ideológica e artística.

Vale ressaltar que em uma pesquisa bibliográfica realizada sobre artigos, dissertações e teses ligadas à obra de Patrícia Galvão, a maioria das análises se concentrou em seus romances, são eles *Parque industrial* e *A famosa revista*, além de seus artigos jornalísticos, críticas literárias e poemas. Assim, os contos policiais se mostraram um campo de pesquisa, análise e aprofundamento bastante promissor.

Nesse sentido, no próximo capítulo serão abordadas as características do gênero policial, as particularidades da ficção de King Shelter e as raízes sociais da literatura policial, aspectos fundamentais para uma posterior análise dos contos policiais de Patrícia Galvão, a qual se encontra no capítulo 3 deste trabalho. Contudo, adianta-se que será demonstrado na análise de suas narrativas que a essência antropofágica e a militância partidária de Pagu permaneceram vivas em seu interior. A luta por causas sociais, a exposição da faceta impiedosa do capitalismo e a esperança em um futuro mais progressista se refletem em sua obra de ficção policial.

2 PATRÍCIA GALVÃO E A APROPRIAÇÃO DO GÊNERO POLICIAL

2.1 Do romance ao conto policial: o surgimento

Reimão (1983) afirma que gênero policial se inicia a partir da articulação de cinco pontos principais, são eles: 1) a criação, no século XIX, dos jornais populares de grande tiragem na Europa; 2) o crescimento das cidades industriais; 3) a origem da polícia como instituição de ordem; 4) o início da corrente filosófica chamada positivismo e 5) a imagem do criminoso como um inimigo social.

Nesse sentido, o romance policial, de acordo com Todorov (2003, p. 65), “tem suas normas; fazer “melhor” do que elas exigem é ao mesmo tempo fazer pior: quem quiser “embelezar” o romance policial, faz “literatura” e não “gênero policial”. Em outras palavras, o romance policial conforma-se com as regras do gênero, ao contrário de as transgredir. Não há embelezamento no sentido de existir uma linguagem rebuscada ou uma técnica específica ao gênero, o uso de certos aspectos nessa narrativa como, por exemplo, a curiosidade, o mistério-enigma e a violência é o que contribui para a sua caracterização e seu sucesso no mercado editorial.

Ernest Mandel (1988), por exemplo, descreve a literatura policial como o “império do final feliz”, uma vez que estabelece uma conexão entre o crime – representação da quebra dos valores burgueses – e a sua punição correspondente - restauração da ordem burguesa – para o personagem transgressor. Assim, por meio da captura, do julgamento e da sentença do criminoso, a literatura policial reforça a ideia de que não compensa cometer delitos. Direcionada para o público em geral, a narrativa policial utiliza de forma educativa os princípios burgueses de proteção à propriedade, retratando seu oponente (o criminoso) como um vilão frequentemente desprovido de humanidade.

Por esse motivo, o gênero policial é considerado por alguns autores, a despeito das dificuldades de definição de maneira geral dos gêneros textuais, como “literatura de massa”. Esta tem seu apogeu a partir da ascensão do capitalismo e da classe burguesa, pois busca-se uma arte mais popular e acessível, dessa forma, os românticos rompem com os ideais do classicismo, criando uma nova maneira de fazer arte, comum à população.

Segundo Ecléa Bosi (2000) o termo “cultura de massa” ou “cultura pop” refere-se ao processo de produção de bens de consumo, como música, dança, séries, filmes,

moda e esportes, destinados a um grande público. Esse fenômeno está relacionado à comercialização da cultura pela Indústria Cultural, sendo parte integrante do sistema capitalista. Nesse sentido, uma literatura destinada às massas seria categorizada como literatura de entretenimento. Esta, direcionada a um público amplo, se caracteriza por se tratar de uma narrativa simples do ponto de vista estético, isto é, sem experimentações linguísticas. Apesar de conter um enredo linear, isso não significa que os temas sejam superficiais, podendo abordar questões humanas de forma aprofundada.

Dessa maneira, quanto à promoção de certa crítica e transformação social, o gênero policial, apesar de ser um veículo, depara-se com uma complexa restrição. Geralmente, os leitores não procuram na literatura policial uma análise sociológica dos problemas enfrentados pelas diferentes comunidades humanas. O que muitos buscam ao ler esse gênero é simplesmente entretenimento, sem qualquer compromisso intelectual ou prático de desafiar a ordem estabelecida. Por meio de narrativas cativantes, centralizadas no desafio de desvendar "quem cometeu o crime", a ficção criminal frequentemente leva os leitores a se conformarem mecanicamente com a sua realidade, ao invés de estimulá-los a refletir criticamente sobre as questões do seu tempo. Assim, a literatura policial apenas consegue, no máximo, expor a crise geral da ideologia burguesa do capitalismo tardio, sem, no entanto, propor uma ruptura efetiva ou ao menos uma perspectiva de superação.

Para Fernanda Massi (2015), o fator cativante do gênero é justamente a sua capacidade de oferecer aos leitores o prazer de desvendar os intrincados enigmas que permeiam a trama. O êxito editorial desse gênero se deve, em parte, ao fato de que, primeiramente, há a restituição da paz social, uma vez que o criminoso que desrespeita as regras de convivência é punido. Em segundo lugar, por determinar um herói, representante do bem, lutando contra o mal instaurado por um assassino e, também, por compartilhar com o leitor o método de investigação utilizado pelo detetive a fim de ratificar a honestidade desse sujeito, que não precisou de meios ilícitos para condenar um criminoso (Massi, 2015).

O gênero policial, dessa forma, centra-se em um mistério que deve ser solucionado por um personagem dotado de métodos atrelados à sua capacidade de raciocínio, a fim de impedir que o criminoso tenha impunidade. Como função social é possível observar que o detetive, ao abordar a singularidade do crime, contribui para

a restituição da normalidade, uma vez que a pessoa apontada como a criminosa atua de forma contrária à ordem social.

Ainda segundo Todorov (2003), existem alguns subtipos que se encontram dentro do gênero. São eles o clássico ou de enigma, o *roman noir* e o romance de suspense. O primeiro deles, o gênero clássico ou de enigma, tem seu auge durante as duas grandes guerras. Isso acontece, pois no século XIX, o gênero tenta explorar um caminho ainda não trilhado. Ele rompe com o romance tradicional a fim de enriquecer a literatura a partir do seu contato com a ciência, domesticava-se assim a inspiração na tentativa de fazê-la trabalhar para o consumo.

Para Reimão (1983), o gênero policial de enigma é aquele que mais se sobressai entre os leitores, uma vez que o enigma atua como um aspecto desencadeador da narrativa, sendo assim a busca por sua solução, a elucidação, a explicação e o “transformar o enigma em um não-enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa”, uma vez que quando há o esclarecimento do enigma, a narrativa é encerrada (Reimão, 1983, p. 8). Seu surgimento se dá com o escritor Edgar Allan Poe em meados de 1841, todavia é no período entre a primeira e a segunda guerra mundial que a ficção policial obtém seu apogeu. Nesse momento, seu principal representante é Arthur Conan Doyle, conhecido por seu detetive Sherlock Holmes.

Utilizando-se da teoria de George Burton, Todorov ratifica que “todo romance policial está construído sobre dois assassinatos, sendo que o primeiro, cometido pelo assassino, nada mais é senão um pretexto para o segundo no qual ele é a vítima do assassino puro e impune, do detetive” (Todorov, 2003, p. 66). Dessa maneira, a narrativa contempla duas linhas temporais, a primeira se constitui dos dias de investigação que se iniciam a partir do crime, e a segunda seria os dias do drama que levam ao crime.

Neste subtipo é possível encontrar então uma certa dualidade, sendo esta o fio principal para a descrição dos acontecimentos. O enigma, dessa maneira, não possui somente uma história, mas duas: o crime e a sua investigação. Dotada de uma “arquitetura geométrica”, a história da investigação possui uma particularidade, uma vez que ela tem por objetivo explicar a natureza da própria narrativa, seu surgimento é retratado assim como a escritura do livro em si. Já a primeira história, ignora completamente a existência do livro, isto é, ela não se admite livresca, não admite o caráter imaginário da história.

Em outras palavras, é possível “caracterizar essas duas histórias dizendo que a primeira, a do crime, conta "o que de fato aconteceu", ao passo que a segunda, a da investigação, explica como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dos fatos" (Todorov, 2003, p. 67). Essa história da ausência – a história do crime – possui como principal característica a impossibilidade de presença imediata no livro, uma vez que o narrador não transmite diretamente a integralidade dos personagens envolvidos. Para isto, é necessária a intermediação de algum personagem que reproduz os acontecimentos.

A segunda história – a investigação – não possui nenhuma importância em si mesma, ela ocupa a função de mediadora entre a história do crime e o leitor. O estilo, nesse gênero, para alguns teóricos é inexistente, ela obedece somente a exigência de ser perfeitamente transparente, simples, claro e direto. Dessa maneira, no romance de enigma existem duas histórias: uma ausente e real e a outra presente e insignificante. Essa dicotomia é justamente o que explica a permanência de ambas no que se refere à continuidade da narrativa. Em outras palavras,

A primeira comporta tantas convenções e procedimentos literários (que nada mais são do que o aspecto "tema" do relato) que o autor não pode deixá-los sem explicação. [...] A segunda história aparece, portanto, como um lugar onde se justificam e "naturalizam" todos esses procedimentos: para lhes dar um ar "natural" o autor tem de explicar que está escrevendo um livro! E foi por medo de que essa segunda história se tornasse ela mesma opaca, de que lançasse uma sombra inútil sobre a primeira, que tanto se recomendou manter o estilo neutro e simples, torna-lo imperceptível (Todorov, 2003, p. 69).

Já o romance *noir*, criado nos Estados Unidos anos antes da Segunda Guerra Mundial, incorpora ambas as histórias, ele suprime a primeira e dá vida a segunda. Dessa maneira, o crime contado não é anterior ao momento da narrativa, ele coincide com a ação. Não é relatado por meio de memórias, “não há um ponto de chegada a partir do qual o narrador abarcaria os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao final da história. A prospectiva substitui a retrospectiva” (Todorov, 2003, p. 69).

O interesse do leitor nesse tipo de narrativa se estabelece por meio de duas formas diferentes: na curiosidade e no suspense. A primeira está centrada no efeito e na causa, isto é, a partir de determinado efeito – o crime – é necessário encontrar a causa que o gerou – o culpado, e a motivação. Na segunda forma, o suspense,

funciona de forma contrária. Tem-se primeiro as causas e depois os efeitos, dessa forma, o interesse é ratificado pela expectativa dos acontecimentos.

De acordo com Todorov (2003), essa forma de interesse não era viável no romance de enigma, uma vez que os personagens principais, como o detetive e o narrador, eram, de certa forma, imunizados, ou seja, a eles nada aconteceria. Já no romance *noir* tudo está passível de ocorrer, o detetive pode pôr em risco sua vida, sua saúde na tentativa de resolver o crime.

Dessa forma, o romance *noir* é constituído por algumas constantes, como a violência, o crime e a amoralidade dos personagens. O autor francês Marcel Duhamel descreve o gênero da seguinte forma: “nele encontramos violência – sob todas as suas formas, e mais particularmente as mais infames – pancadarias e massacres. Há nele imoralidade assim como belos sentimentos. Há também amor – de preferência bestial – paixão desregrada, ódio sem piedade” (Duhamel *apud* Todorov, 2003, p. 71).

Na intenção de descrever os gêneros dentro do romance policial, Todorov (2003) traz à discussão algumas normas do autor S. S. Van Dine o qual, em 1928, afirmava que todo escritor de romance policial deveria se conformar a tais regras, pois assim seria reconhecido como um pertencente digno do gênero. Vejamo-las:

1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver).
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por motivos pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.
4. O culpado deve gozar de certa importância
 - a) na vida: não ser um criado ou uma camareira;
 - b) no livro: ser um dos personagens principais.
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. É preciso conformar-se a seguinte homologia quanto as informações sobre a história: "autor: leitor = culpado: detetive".
8. É preciso evitar as situações e as soluções banais (Todorov, 2003, p. 72).

Essas regras foram reproduzidas diversas vezes após publicadas, sobretudo à título de contestação. Se comparadas às definições de romance *noir* e de enigma, é perceptível que as normas se enquadram em ambos. Aquelas que se voltam aos temas da representação da vida, por exemplo, se limitam ao romance de enigma, são elas as de número 1 a 4a). Já as que se relacionam ao livro, ao discurso são válidas para o romance *noir*, são elas 4b) a 7. Por fim, a regra de número 8 possui uma generalidade grandíssima.

Faz-se importante ressaltar que as convenções propostas por Todorov funcionam como uma tentativa para sistematizar o gênero policial, mas a literatura em si vai além, um exemplo disso é o livro *O assassinato no expresso do oriente* de Agatha Christie, no qual há a transgressão da proposição de número 1. A autora, além de seus romances, contos, peças de teatro e poemas, tem grande destaque no romance policial com o detetive belga Hercule Poirot. Seus romances mais importantes são: *O assassinato de Roger Ackroyd* (1926), *Assassinato no expresso oriente* (1934), *O caso dos dez negrinhos* (1939).

Acerca do estilo de escrita de Agatha Christie, Mário Pontes (2007) afirma que em determinados momentos, sua obra revela uma afinidade com a poesia, além de possuir elementos textuais que sinalizam seu envolvimento com a música, as artes visuais, a arquitetura e a experiência com os clássicos. Todavia, a autora, segundo Pontes (2007), apresenta algumas dificuldades à medida que tenta inserir figuras concretas e integrar citações de outros autores em seu trabalho, possivelmente em virtude das limitações inerentes ao estilo literário que adotava (Pontes, 2007, p. 81).

Hercule Poirot, o detetive de *Assassinato no expresso do oriente*, ao embarcar em um trem que está cruzando uma parte da Europa, presencia em uma parte do trajeto um misterioso assassinato. A pedido de Bouc, Poirot assume o caso. A investigação nesse espaço fechado e sem intervenções externas se torna então o ambiente do livro. Depois de uma série de acontecimentos, o detetive chega à resolução do crime. O que surpreende o leitor é justamente o fato de o culpado do crime ser mais de uma pessoa. O que, apesar de ir de encontro com a regra de número um de Todorov, não deturpa o sentido da narrativa.

A literatura policial, geralmente, é considerada como uma literatura de fórmula, justamente por conta das regras presentes no gênero. Para o autor G. K. Chesterton (2010), dessa maneira, para obter sucesso com o público, os escritores deveriam possuir certa habilidade literária, não sendo, nesse sentido, uma tarefa para escritores superficiais e comuns criar ficção policial que fosse, de fato, cativante.

A fim de guiar aspirantes a escritores, Chesterton (2010) delineou três princípios essenciais para desenvolver uma trama de mistério consistente. O primeiro ponto crucial é a presença de um segredo que justifique ser mantido em sigilo, proporcionando ao leitor uma conclusão satisfatória no clímax da trama. Além disso, as motivações por trás do crime devem ser significativas. A respeito dessa regra,

pode-se fazer comparação com o conto de Galvão intitulado "Morte no Varieté", no qual a autora empregou o mistério de dois assassinatos relacionados ao roubo de uma joia de um nobre russo, mantendo o interesse do leitor até o desfecho da história.

O segundo princípio está relacionado à forma como o segredo é mostrado, isto é, deve ser apresentado de maneira clara, de modo que permita ao autor revelar o mistério sem usar de complicações a ponto da explicação se tornar redundante. Em "A mão viva da morta", Galvão conclui a história das mortes das duas castelãs com uma explicação singela: Charles almejava herdar a fortuna dos Montnoir para financiar suas pesquisas científicas. Além disso, desprezava todos, pois o obrigavam a seguir a carreira militar, abominada por ele. Assim, apenas após a morte dos Montnoir ele se tornaria o herdeiro legítimo.

O terceiro ponto diz respeito à importância de dar destaque ao criminoso, uma vez que se trata de um personagem que merece atenção por conta de alguma característica específica. É ressaltada a necessidade de relevância deste, não sendo apenas um elemento secundário ou casual na trama. No conto "O dinheiro dos mutilados", a revelação da identidade do assassino do senhor Cottot desperta tensão por se tratar de uma pessoa querida pela vítima.

É nítido que no romance *noir* há a possibilidade recorrente de encontrar-se mais de um detetive. Em *Safra Macabra* de Patrícia Galvão – embora não seja um romance e sim um livro composto por 9 contos – por exemplo, é notado que parte dos contos possui um detetive único, o senhor Cassira A. Ducrot, já em outros não há a presença deste, a investigação fica por conta de outro detetive ou algum personagem absorve essa função, como é o caso do conto "A peste azul", no qual o professor Jordan Hagaman assume a investigação e encontra, ao final da narrativa, os criminosos.

Grande parte dos criminosos presentes em *Safra Macabra* possui motivos pessoais que justifiquem o assassinato, embora a maioria não seja profissional, como exige a regra de número 2. Em "O dinheiro dos mutilados", por exemplo, a personagem Violeta mata seus pais, pois tanto ela quanto seu namorado estavam interessados na fortuna da família.

Já a regra número 1 é quebrada por Galvão tanto no conto "A peste azul" quanto em "Morte no Varieté", uma vez que há mais de uma vítima, isto é, cadáver, do assassino. Outra regra quebrada por Galvão é a de número 5; a autora no conto "A esmeralda azul do gato do Tibet", centra a narrativa no furto da esmeralda azul,

pedra que garante a imortalidade a quem lhe possui. A regra 6, no entanto, é cumprida fielmente pela autora. A despeito de haver algumas descrições das personagens, estas são, sobretudo, físicas, o caráter psicológico é deixado de lado.

A terceira classificação dentro do gênero, de acordo com Todorov (2003), se constitui de uma combinação das duas anteriores. O romance de suspense, mantém o mistério e as duas histórias – a do crime e a da investigação – do romance de enigma, além disso, não faz a redução da segunda a uma detecção da verdade. Assim como no romance *noir*, a investigação é o foco central da narrativa. O leitor, nesse sentido, demonstra interesse nos acontecimentos anteriores e posteriores ao crime.

Segundo Todorov,

O mistério tem uma função diferente da que tinha no romance de enigma: e antes um ponto de partida, o interesse principal vem da segunda história, aquela que se desenrola no presente. Historicamente, essa forma do romance policial surgiu em dois momentos: serviu de transição entre o romance de enigma e o romance *noir*; e existiu ao mesmo tempo que este último (Todorov, 2003, p. 74).

Dentro desse gênero existem mais dois subtipos, a história do detetive vulnerável e a história do suspeito-detetive. A primeira é representada, principalmente, por Hammet e Chandler, e tem como traço a perda da imunidade do detetive, este ao contrário de ser mero observador do universo dos personagens, se integra a esse meio, colocando-se em risco iminente.

A segunda vertente de romance de suspense tenta se livrar do convencionalismo dos criminosos profissionais e voltar-se ao crime pessoal, recorrente no romance de enigma, ao mesmo tempo em que se conforma com o novo estilo estrutural. Surge então, a partir dessa nova noção, a história do suspeito-detetive. Na qual um crime é cometido nos momentos iniciais da narrativa, as suspeitas da polícia se voltam à certa personagem – geralmente o protagonista. A título de provar sua inocência, a pessoa deve encontrar o culpado. Autores como Irish, Patrik Quentin e Charles Williams constroem seus romances a partir dessa noção.

A evolução do romance policial, dessa maneira, segue tais formas, livra-se em algum momento das restrições a fim de construir um novo código. A regra do gênero, nesse sentido, “é percebida como uma restrição a partir do momento em que se torna pura forma e não se justifica mais pela estrutura de conjunto” (Todorov, 2003, p. 77).

Embora Todorov faça uma relação teórica de grande valia para o gênero policial, o autor se atenta somente a parte descritivo-histórica, deixando de lado

questões fundamentais no que se refere às políticas e ideologias que se acercam desse gênero. Contudo, como o próprio autor informa, o objetivo central do texto escrito por ele é, justamente, a descrição dos padrões e características do gênero até o momento de seu estudo. Nesse sentido, a problemática interessante que permeia sua teoria se configura então na discussão sobre o gênero policial e suas principais particularidades de maneira mais geral.

Dessa forma, à título de obter um aprofundamento teórico maior é importante trazer à discussão o texto de Jorge Luis Borges (1998), autor argentino, intitulado “O conto policial”. O autor, assim como Todorov (2003), também problematiza a questão da existência dos gêneros literários. Borges (1998) afirma que a categorização de livros em determinado gênero é, na verdade, um ato errôneo, uma vez que se torna uma categorização superficial, pois “negam-se os gêneros e afirmam-se os indivíduos”, dessa forma, precisar algo é uma maneira de generalização, não podendo ser permitido. Em outras palavras, “os gêneros literários dependem, talvez, menos dos textos que do modo como estes são lidos. O fato estético requer a conjunção do leitor com o texto, para só então existir” (Borges, 1998, p. 220).

Complementando esse raciocínio, o autor ratifica que não se deve supor que uma obra seja muito mais que isso, uma vez que ela começa a sua existência a partir do momento no qual o leitor a abre. A criação do livro está relacionada especificamente a um fenômeno estético. Esse leitor com características particulares ao gênero policial, dessa maneira, é permeado de suspeitas, uma vez que ele lê com certa incredulidade e desconfiança. O gênero, a partir de suas necessidades, cria um tipo especial de leitor.

Essa afirmação aparenta ser um tanto quanto contraditória, pois logo em seguida Borges afirma que “Poe criou a narrativa policial, criou, depois, o tipo de leitor de ficções policiais” (Borges, 1998, p. 221). Ora, se há a impossibilidade de afirmar que existem gêneros, se o simples ato de o fazer é precisar demais e partir para uma generalização exacerbada por que é considerado que um autor, o qual já é considerado o inventor do gênero, criou não só tal gênero, mas também o leitor do próprio gênero?

Borges (1998) reafirma que tanto o simbolismo quanto a ideia da literatura como um aspecto intelectual e a narrativa policial são aspectos que surgem a partir de Edgar Alan Poe. O autor, dessa forma, precursor do conto policial parte da

contradição aos ideais passados os quais consideravam a arte, a literatura, sobretudo, a poesia, como criação do espírito. Poe, dessa forma, cria a ideia de que a poesia é fruto de uma operação da mente, o que faz com que uma noção de intelectualidade seja transmitida também ao gênero policial. Essa tradição admitida pelo conto pressupõe que um mistério só será desvendado por conta da inteligência do detetive, por sua operação intelectual.

O personagem dotado de tamanha capacidade intelectual para a resolução dos mistérios no universo de Poe é Auguste Dupin, primeiro detetive da história da literatura. Dupin, nesse sentido, é “um cavalheiro francês, um aristocrata muito pobre, que vive em um bairro afastado de Paris” (Borges, 1998, p. 224). O cavalheiro Dupin vive com um amigo e este é quem conta, de forma maravilhada, as histórias que observa. Esse aspecto acaba se tornando uma tradição no gênero, tradição esta seguida e retomada por diversos escritores como, por exemplo, Arthur Conan Doyle, o qual trabalha a amizade de dois personagens diferentes, mas que se complementam: Watson e Sherlock Holmes. Segundo Borges, Doyle,

Imagina um personagem bastante tolo, com uma inteligência um pouco inferior à do leitor, e a quem denomina Dr. Watson; o outro é um personagem um tanto cômico e também um pouco vulnerável: Sherlock Holmes. Faz com que as proezas intelectuais de Sherlock Holmes sejam relatadas por seu amigo Watson, que não pára de deslumbrar-se, que se deixa levar pelas aparências, deixa-se dominar por Sherlock Holmes e gosta de deixar-se dominar (Borges, p. 1998, 225).

Já em *Safra Macabra* o ser favorecido de inteligência é Carissa A. Ducrot. Segundo a descrição do próprio King Shelter (pseudônimo de Galvão em *Safra Macabra*), o detetive

Gozava de vasta fama nessa época. Era considerado o mais completo Sherlock da Sureté. Alguns atribuem essa glória apenas às oportunidades que a sua boa sorte lhe proporcionava, outros afirmavam que tudo devia à sua capacidade de bom charadista, mestre na decifração de enigmas (Galvão, 2019, p. 109).

Ducrot possui um bom humor constate, o qual navega entre a ingenuidade e o deboche. Além disso, o detetive tinha um gosto por cigarros argelinos e fazer suas refeições no *La Tour d'Argent* enquanto apreciava o *drink Dubonnet*. Também demonstra ser vaidoso no que se refere a sua aparência, estando sempre bem-vestido enquanto levava consigo um cassetete que lhe servia como arma.

Shelter, que participa dos contos como narrador em primeira pessoa, conhece o detetive em um cabaré de grande fama de Paris, o *Moulin Rouge*. Contudo, este

encontro não causa no narrador uma boa impressão. Após serem apresentados, Shelter conclui que Ducrot “era ainda bastante jovem para que pudesse crer na sua propalada eficiência. Parecia muito um estudante boêmio com seu chapéu largo, a echarpe colorida, os olhos imprecisos, ora gaiatos, ora tristes” (Galvão, 2019, p. 187).

Analisando a nacionalidade tanto de Dupin, de Holmes e de Ducrot é possível observar que os três são estrangeiros. Além disso, os crimes dentro das narrativas nas quais os detetives estão, também são cometidos em cidades estrangeiras. Esse acontecimento se dá, pois, segundo Borges (1998), há a necessidade de um certo distanciamento no que se refere ao personagem. Dessa forma, se os autores utilizassem de cidades um pouco mais conhecidas pelos leitores, poderia ocorrer um pouco de dúvida em relação a certos acontecimentos, causando certa incredibilidade à narrativa.

Quanto a caracterização de Sherlock Holmes, é possível notar certas diferenças no que se refere ao personagem de Ducrot. Segundo a classificação de doutor Watson, Holmes

tinha mais de 1.80 metro de altura, mas a magreza excessiva fazia com que parecesse ainda mais alto. Seus olhos eram atentos e penetrantes [...] o nariz delgado, aquilino, dava à fisionomia um ar de vigilância e determinação. Também o queixo, saliente e quadrado, indicava um homem decidido. Suas mãos estavam sempre manchadas de tinta e de produtos químicos [...] enquanto ele manipulava seus frágeis instrumentos de alquimista. [...] Holmes não estudava medicina [...] Também não parecia ter feito algum curso regular que lhe desse um título científico [...] Ele parecia não saber quase nada sobre literatura, filosofia e política [...] minha perplexidade atingiu o auge quando descobri [...] que ele ignorava a Teoria de Copérnico [...] Para mim, um ser humano civilizado do século XIX que não soubesse que a Terra girava em torno do sol era algo tão extraordinário que quase me recusava a acreditar (Doyle, 2007, p. 15-16).

Percebe-se que Ducrot desempenha um papel diferente na narrativa à medida em que se porta de maneira mais despretensiosa, sobretudo, no início de sua carreira. Já Holmes parece impor certa severidade maior comparado a Ducrot. Quanto aos acompanhantes, Shelter e Watson, nota-se semelhança no que se refere à admiração que possuem em relação ao seu detetive, uma vez que a descrição dos comportamentos de cada um se baseia na sua contemplação.

Outro ponto que pode ser correlacionado é o fato de o autor Arthur Conan Doyle ter por sua profissão a carreira de médico e o ajudante do detetive Sherlock também ser médico. Em Galvão, por exemplo, é observado que tanto a autora que se

transmuta em “King Shelter” quanto o personagem, também narrador, King Shelter são escritores de contos policiais.

Poe, ao escrever “Os crimes da rua Morgue”, inaugura o gênero sem saber que o faz. Sua narrativa busca a propagação de um gênero realista, o autor queria que fosse um gênero intelectual e para isto atribui a seus personagens características singulares, faz com que “ao amanhecer, fecham as cortinas, acendam velas” já “ao anoitecer, saem a caminhar pelas ruas desertas de Paris em busca daquele infinito azul que, diz Poe, só é propiciado por uma cidade que dorme; sentir, ao mesmo tempo, o multitudinário e a solidão”, uma vez que somente isso é capaz de estimular os pensamentos (Borges, 1998, p. 226).

Nesse sentido, baseado em aspectos fictícios, a narrativa policial se caracteriza por um gênero intelectual. O crime que é desvendado, só o é por conta de um personagem que raciocina de forma abstrata, ao contrário de ser baseado em denúncias ou descuidos dos criminosos. Poe atribui ao intelectual certa genialidade, uma vez que este é um raciocinador aristocrata que desafia a polícia, a qual é posta ao ridículo.

Borges, assim como o autor S. S. Van Dine, também possui algumas regras básicas para a escrita do conto policial. Tais regras não são necessariamente prescritivas, como o são em Dine, muito pelo contrário, elas se tornam uma característica intrínseca à narrativa de Borges, sobretudo, pelo fato de seus contos assumirem um aspecto maravilhoso – aspecto este defendido pelo autor em seu texto.

A primeira regra de Borges se trata do número de personagens. Para o autor tal quantidade deve ser adaptada – até 6 – para que não haja confusão no leitor. Outra regra é a declaração prévia de todos os termos do problema, dessa forma os fatos não devem ser sonegados ao leitor. A avara economia dos meios, assim como a primazia do “como” sobre o “quem” garantem à narrativa uma esquematização dos personagens e fatos para melhor entendimento do leitor, visando sempre a racionalidade.

A penúltima regra diz respeito ao pudor da morte, isto é, as mortes não devem ser descritas com brutalidade ou violência, é necessário, nesse sentido, certa higiene, falácia e ordem. Já a última regra é a que faz com que a narrativa de Borges seja tão diferente do restante, para o autor há a necessidade de um caráter maravilhoso da solução, a consequência, no entanto, deve ser racional. Dessa forma, os requisitos de

Borges não devem ser considerados como leis irrefutáveis, mas sim como elementos que fornecem organização a um estilo em evolução e sujeito a mudanças constantes.

Em *Safra Macabra*, por exemplo, essa questão do caráter maravilhoso não aparece de forma muito explícita nos contos, uma vez que Galvão utiliza-se de um realismo racional para a escrita dos contos, se distanciando, nesse sentido, das regras de Borges. Todavia, tanto no conto “A esmeralda azul do gato do Tibet” quanto no conto “A máscara de sangue” é possível estabelecer uma breve relação do caráter maravilhoso.

Em “A esmeralda azul do gato do Tibet” há a existência de uma pedra preciosa a qual, acredita-se, transfere certos poderes a quem a possui, além de ser a responsável pela riqueza da família Gerreson. Já no conto “A máscara de sangue” há a presença de uma capa de raposa azul a qual garante à sua dona, a senhorita Cora Lane, certo poder de sedução, além de ser motivo para que os criminosos a tentem roubar, uma vez que se trata de uma herança de família.

Enquanto nos contos do autor argentino, o qual se baseia nas abordagens do gênero na obra de Chesterton e de outros autores como Stevenson, escritor de *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Sr. Hyde* e *As Mil e Uma Noites Modernas*, observa-se a recorrência do tempo mágico, assim como o tema do duplo, o sonho, o pesadelo ou, também, por uma realidade que frequentemente se mostra misteriosa, fantástica ou irreal. De acordo com Ângelo (2007), Borges ratifica a nacionalidade de sua literatura, essa “estética da margem” refere-se a confusão dos limites. Assim,

apesar de serem margens, contêm um manancial, capaz de dar origem, de gerar. E é a partir dessas margens que Borges constrói sua literatura de fronteiras, uma poética que muitas vezes se alimenta da diferença, por exemplo, entre o heterogêneo, o “gênero menor” e a erudição universalista dos seus contos e ensaios; uma poética que se alimenta da mescla do marginal e do popular com o consagrado (Ângelo, 2007, p. 209).

Em Galvão essa transgressão aparece de forma diferente. A autora se apropria do gênero policial na medida em que não escolhe necessariamente somente um dos subtipos para escrever ou não segue as regras de autores que ela mesma admirava. Galvão atravessa a fronteira do *noir*, *hard-boiled* e do enigma. Mescla em seus contos um pouco das características de cada um e transforma sua narrativa em uma espécie de experimentação. Galvão não parece ter a intenção de escrever segundo os pressupostos de outros autores, mas criar a partir do que ela entendia como proveitoso, suas próprias regras.

Além disso, sua ficção policial não se propõe somente em liberar emoções e sentimentos, transmitir conhecimentos, entreter, divertir ou causar relaxamento. Os contos dialogam com as tensões sociais de seu tempo, como em “O mistério do navio perdido”, no qual o fundo histórico discute acerca do preconceito das classes sociais, ou em “A máscara de sangue”, no qual as transações do mercado negro de Chicago são evidenciadas e em “Morte no Varieté”, no qual a fraude e a corrupção na sociedade burguesa são temas postos em ênfase.

2.2 Estrutura da narrativa

De acordo com Raymond Chandler (1988), existe um paradoxo que atravessa a narrativa policial, tal fato está atrelado à estrutura que raramente aparece quando o gênero é analisado. Nesse sentido, por não ter sua forma aprimorada também não foi feita sua codificação, permanecendo ainda dotado de uma fluidez variada, o que dificulta sua classificação, uma vez que se desenvolve em tendências diversas.

A base “standard”, dessa forma, da história policial se constituía do assassinato a ser investigado e a justiça feita. O que possui relevância seria o desfecho da narrativa. Na revista estadunidense, intitulada “Black Mask”, a ênfase estava atrelada à intriga, isto, é, uma boa confusão resultaria em boas cenas, o mistério ideal era lido ainda que o fim fosse inexistente.

No romance *hard-boiled*, por exemplo, não há a crença de que o assassinato será desvendado e a justiça será feita. Isso só acontece caso determinada pessoa transforme o crime em algo pessoal e contribua por si mesma para a resolução. É importante ressaltar que tal expressão – “cozido para endurecer” em tradução literal, fazendo referência a um ovo no processo de cozimento em alta temperatura – é aplicada na literatura policial como forma de descrever o personagem do detetive durão, o qual não se deixa contaminar por emoções e sentimentos face ao perigo.

A história policial se constitui, nesse sentido, de 5 elementos principais, são eles: o meio, a vítima, o assassino, os suspeitos e o detetive. O primeiro elemento diz respeito ao ambiente da história, espaço caracterizado, por exigência do gênero, por uma sociedade fechada, de forma que a existência de um assassino exterior ao meio seja inválida. Essa sociedade de laços estreitos deve garantir que os seus membros sejam suspeitos.

Além disso, tal sociedade deve ser permeada de certa inocência, isto é, deve se encontrar num estado de graça, necessitando da lei para seu funcionamento. Não deve haver contradição entre o individual estético e o universal ético. O crime é um ato isolado e desconhecido, o qual foge da ordem comum e precipita uma crise, uma vez que aponta que um indivíduo em particular não se encontra nesse estado de graça.

A lei se torna real, assim os membros dessa sociedade vivem à sua sombra, até o momento no qual o indivíduo “caído” seja identificado e julgado. Somente após sua prisão, a inocência do meio é restituída e a lei pode se retirar novamente.

O segundo elemento é a vítima. Esta deve satisfazer duas exigências que são um pouco dicotômicas. Além de estar apta à suspeita de todos, o que faz com que seja uma personagem negativa, tem de despertar nos outros o sentimento de culpa, exigindo que possua antes uma qualidade positiva. A vítima nunca deve ser o criminoso, uma vez que a aplicação da lei, nesse caso, seria inválida e inútil. Além disso, a tentação do crime suscitado deve ser geral. Se comparados, o desejo de liberdade, por exemplo, é um motivo superior à tentativa de possuir dinheiro.

Como terceiro elemento tem-se o assassino, o qual é caracterizado por sua noção negativa, sendo um rebelde que acredita ser detentor do poder. A tarefa do escritor, nesse sentido, se trata de mascarar o orgulho do assassino, tanto dos outros personagens quanto do leitor. Dessa forma, ao ser confirmada a identidade do criminoso, o leitor é surpreendido, o que contribui para o convencimento de que as coisas que foram descritas anteriormente a respeito do assassino sejam coerentes.

Os suspeitos configuram-se como quarto elemento dentro da narrativa policial. A sociedade é um meio formado, inicialmente, por sujeitos inocentes, ou seja, os desejos estéticos não alteram ou entram em conflito com as questões éticas universais. O crime, dessa maneira, surge como ato de deslocamento, é o rompimento com a inocência, no qual a lei se opõe.

Os suspeitos devem, necessariamente, despertar um caráter de dubiedade, uma vez que, a medida em que o caráter estético está em oposição ao ético, há a perda do interesse caso os suspeitos sejam completamente inocentes, fazendo com que o leitor deixe de encontrar interesse ou curiosidade em relação a eles.

Por fim, como quinto elemento, tem-se o detetive. Este é responsável pela restituição do estado de graça do meio. O detetive é aquele que representa, de forma oficial, a ética, ele mesmo se encontra nesse estado de graça. Seu adversário, o criminoso, é quem motiva a separação da unidade formada pela ligação entre o estético e o ético, cabendo ao detetive a conservação e preservação desse estado.

No conto “A esmeralda azul do gato do Tibet”, presente em *Safra Macabra*, por exemplo, é possível identificar o meio descrito pelo narrador localizado na região de Orange, França. A pequena cidade do Midi é conhecida por suas ruínas datadas do

tempo do Império Romano e, nos “arredores da cidade, a mil metros no perímetro urbano, erguia-se, em meio a uma pequena quinta, um castelo, que era antigamente casa de campo de um príncipe italiano – o Château Bolsena” (Galvão, 1998, p. 19). Os personagens desse conto são parte da família Gerreson, herdeiros da fortuna do príncipe. É nessa sociedade fechada, constituída de familiares da senhorita Mary Gerreson, que a narrativa se constrói.

No conto é possível notar que há a presença de dois assassinatos, os quais contribuem para a progressão do caráter de mistério do enredo. Além disso, o crime que aflige a senhorita Mary Gerreson é o roubo da esmeralda azul, a qual estava em sua posse. Apesar de um dos suspeitos do crime ser o homem hindu, que aparece logo no início da narrativa ameaçando e exigindo que a senhorita Gerreson devolvesse a esmeralda que ela carregava consigo, o responsável tanto pelo futuro roubo da esmeralda azul quanto pelas mortes de Nora Gray e o chofer da família, é, na verdade, o personagem Fred Garnit.

Além do uso da sua inteligência para a resolução do caso, o detetive Oswaldo Galara também possui certo sarcasmo na fala. O responsável pela restituição do estado de graça, explica a Mary Gerreson o seu raciocínio para a descoberta do assassino, vejamos:

- Mas como conseguiu estar a par dos mínimos detalhes, sr. Galara? Foi impressionante... como chegou a esse resultado?
- *Pelo que vejo não leu os jornais... Eles relatam tudo.* Em primeiro lugar, a tentativa de que foi vítima no momento da recepção. Não tive dúvidas, depois de que quem cometera o crime conhecia a casa, pois sabia onde ficava o seu quarto de dormir, mas não era uma pessoa da casa, pois fugira pelo torreão, de acordo com o informe do guarda que tentou atingi-lo (Galvão, 2019, p. 46). (grifos meus).

Na tabela abaixo é possível observar de forma mais clara os elementos descritos acima e como eles são apresentados nos outros contos presentes na coletânea *Safra Macabra*. É importante ressaltar que os contos descritos na tabela são compostos por outros detetives com características diferentes de Carissa A. Ducrot, principal detetive criado por Galvão. Todos os contos da coletânea serão analisados no capítulo 3.

Tabela 1: Elementos da narrativa de Patrícia Galvão

| ELEMENTOS | | | | | |
|-----------------------------|---|--|---|---------------------------|----------------------------|
| Título | Meio | Vítima | Assassino/Culpado | Suspeitos | Detetive |
| A esmeralda azul do Tibet | Château Bolsena, Orange, França | Nora Gray e o chofer René | Fred Garnit | Hindu e o mascarado | Oswaldo Galara |
| O mistério do navio perdido | Transatlântico francês viajando para Nova Iorque | Ivone Blade e Katia Grilenko | Violet | Conde Vassili | Hope Hone |
| A máscara de sangue | Chicago, Estados Unidos da América | Hart Lane e sua esposa | Kid Hoog e Jim Duffy | O máscara | Red Flanigan |
| As noivas da morte | Orthumberland, Inglaterra | Nancy Flairmont e Gunhar Lovland | Edwin Morrison | Lorde Jesse | Tommy Leight e Alva Capper |
| O dinheiro dos mutilados | Paris, França | Senhor e Senhora Cottot | Violeta Cottot, Lukas Barte | Paul Crevel | Cassira A. Ducrot |
| Morte no Varieté | Teatro Villon, Havre, França | Rée e Claudine | Homem-cobra Sergei | Sergei, Golodin. Jek Jour | Cassira A. Ducrot |
| A peste azul. | Navio Vitebski em viagem à Londres e mansão Harting em Cannington, Inglaterra | Dr. Yurev, um marinheiro do Vitebski, Edmund Govan e Peter Grove | Santiago Lopez e Cléa Warmond | Cléa Warmond | Jordan Hagaman |
| A mão viva da morta | Mansão Montnoir, Rouen, França | Gertrude Montnoir, Giselle Montnoir e Lucien Montnoir | Charles Montnoir. | Bruno Ruggia | Cassira A. Ducrot |
| Ali Babá na Inglaterra | Londres, Inglaterra. Hampton Court, Inglaterra | Young Black | Simone Dusmenil (Aradá, Manhaê, Ali Babá, sra. Poitier) | Quadrilha de ladrões | Cassira A. Ducrot e Zanina |

Fonte: elaborada pela autora.

Ao observar os títulos dos contos, assim como os nomes dos personagens e os ambientes nos quais os enredos são construídos, é possível compreender a relação dos contos aos modelos europeus de ficção policial. Galvão não escreve uma

história detetivesca brasileira, uma vez que não há o aparecimento de paralelismos com a brasilidade, como exacerbação dos sentimentos, da sexualidade, misticismo, ingenuidade e limitação intelectual (Reimão, 2014). Muito pelo contrário, ao centralizar a narrativa em elementos estrangeiros, seus contos se distanciam de uma ideia de brasilidade, retirando o caráter cômico do enredo, pois “quanto mais brasileira for uma personagem, mais patente se torna a discrepância entre esta e a literatura policial enquanto modelo transposto, e mais necessária se torna a chave cômica para assinalar e, ao mesmo tempo, dar a dimensão desta defasagem” (Reimão, 2014, p. 20).

2.3 O gênero no Brasil

Apesar de existirem no Brasil alguns autores que escreviam sob as nuances da literatura de ficção policial, uma tradição do gênero não foi muito bem desenvolvida. Tal ausência pode ser explicada pelas características socioculturais divergentes que o país enfrentava, as quais não permitiram que houvesse o surgimento de um grupo editorial regular voltado às particularidades da narrativa policial como foi na Europa e nos Estados Unidos da América, por exemplo.

Embora o cenário brasileiro estivesse um tanto quanto conturbado, alguns autores e editoras interessados à repercussão da narrativa policial foram se mostrando ao longo dos anos. Dessa maneira, a publicação do romance *O mistério* no ano de 1920 representa o início da literatura policial no Brasil. O livro, inicialmente, é publicado em formato de folhetim, sendo assinado pelos autores Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto e Viriato Correia. Dentre esses autores apenas Medeiros e Albuquerque continuou escrevendo e publicando histórias policiais, entretanto não causaram tanto impacto como a primeira. São elas: *O assassinato do general*, no ano de 1926 e logo após *Se eu fosse Sherlock Holmes*, no ano de 1932.

As obras que surgiram a partir da publicação de *O mistério* eram bem variadas, contudo dois temas se faziam corriqueiros nas narrativas. O primeiro diz respeito à crítica ao comportamento e à incompetência da polícia. Já o segundo é caracterizado pela presença do humor no que se refere à forma de descrição das personagens e das situações presentes na narrativa.

Nesse sentido, em 1933, o jornalista Jerônimo Barbosa Monteiro publica o romance policial intitulado *O colecionador de mãos*. A obra exerce demasiada influência, no que tange ao crescimento e fortalecimento do gênero no Brasil com o auxílio do personagem Dick Peter. O autor, sob o pseudônimo “Ronnie Wells”, tendo por intenção conquistar o público juvenil, adapta seu personagem para o formato de histórias em quadrinhos e lança-as no jornal *A Gazeta*, no *Diário da Noite de São Paulo* e na revista *Cômico Colegial*, garantindo grande repercussão para o gênero.

O autor Anníbal Costa também faz duas contribuições para a literatura brasileira. Em 1940 publica a obra *Três aventuras de Roberto Ricardo*, a qual é composta de três contos em formato novela e estilo radiofônico, respectivamente, *Roberto Ricardo no parque de diversões*, *Um júri em família* e *Roberto Ricardo em Paris*. Já em 1946 publica o romance *Morte no Cassino*.

Nessa mesma perspectiva, tendo por objetivo a contribuição para o crescimento do gênero no país, a partir dos anos 30, duas editoras criaram coleções de histórias policiais. A primeira foi a *Editora Globo* da cidade de Porto Alegre com a *Coleção Amarela* e a segunda foi a *Companhia Editora Nacional da cidade de São Paulo* com as coleções *Paratodos* e *Série Negra*.

A literatura de *Pulp fiction* chega no Brasil a partir dos anos 1934 e possui inspiração nas revistas de *Pulp fiction* que surgem nos Estados Unidos em 1896 com a publicação da revista *Argosy*, criada pelo jornalista Frank Andrew Munsey. Essa chegada tardia no país se deu devido à falta de investimentos das editoras as quais não acreditavam na comercialização desse tipo de publicação.

As revistas *Pulp* era publicações de baixo custo, uma vez que tinham como matéria prima a polpa da madeira. Essa classificação foi usada para demonstrar o contraste entre as revistas impressas em materiais de alta qualidade como *glossies* ou *slicks*. Nesse sentido, a expressão “Pulp fiction” foi utilizada como forma de designação para a literatura que era publicada nesse tipo de material, consideradas, geralmente, de baixa qualidade e julgadas pelos temas que eram recorrentes, como, por exemplo, sexo, violência e drogas (Cardoso, 2009).

Após seu sucesso nos Estados Unidos, a *Pulp fiction* no Brasil passa por um processo tanto de renomeação quanto de estruturação pelas mãos do pesquisador Athos E. Cardoso. O pesquisador a rebatiza de “literatura de emoção”. Com algumas alterações gráficas, as revistas de emoção eram publicadas mensal ou quinzenalmente. Além disso, custavam em média 800,00 réis a 1.500,00 réis.

A revista *Detective* foi a terceira dentre as 15 revistas de emoção lançadas no Brasil, ocupando, dessa maneira, junto das revistas *X-9* e *Contos Magazine* o terceiro lugar entre as mais populares. Por conta de sua relevância, no que se refere a sua comercialidade e a sua forma estrutural e artística, a revista *Detective* serve de modelo de inspiração para as publicações posteriores.

Com seu início em 1936 e seguindo os padrões das *Pulp* estadunidenses, a revista surge num contexto de transformações socioeconômicas presente no Brasil. As mudanças, dessa maneira, contribuem para a criação de um espaço favorável para o crescimento da diversão de massa, o que faz com que a expansão do mercado editorial seja efetiva.

No que tange à autoria, grande parte dos títulos publicados em *Detective* nos anos 30 era de escritores estrangeiros como por exemplo Maurice Le Blanc, George Simenon, Edgar Allan Poe, Dashiell Hammett, Walter Scott e Agatha Christie. Já nos anos 40, autores brasileiros começam a ter participações eventuais, embora assinavam com pseudônimos estrangeiros.

Patrícia Galvão, dessa maneira, faz parte dos escritores que publicaram seus contos na revista nos anos 40. Utilizando-se de um recurso chamado “pseudotradução”, Galvão usa o pseudônimo King Shelter na revista. De acordo com Gonçalves (2015, p. 17), a título de “facilitar a entrada de um gênero literário desconhecido numa cultura refratária a inovações”, os autores faziam uso dessa técnica de disfarce a fim de “ajudar na disseminação de um gênero pouco associado a autores nacionais na década de 1940”, isto é, o romance policial.

Para Gonçalves (2015), se configura como pseudotradução um texto apresentado como tradução, sendo que, na realidade, se trata de um texto original. Esse tradutor imaginário, nesse sentido, afirma traduzir uma obra inexistente, uma vez que ambos são produtos ficcionais. Considerada, erroneamente, muitas vezes como uma farsa ou fraude, esse mecanismo se faz presente na literatura ocidental há algum tempo e contribui nas transformações dos sistemas literários. É exemplo de pseudotradução o livro *The History of the Kings of Britain* de Geoffrey of Monmouth, assim como *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes e *O castelo de Outranto* de Horace Walpole.

Outro motivo pelo qual a escritora faz uso desse recurso pode ser explicado pela sua necessidade de uma liberdade um pouco maior de escrita, uma vez que seu nome já estava atrelado ao Partido Comunista Brasileiro, por exemplo. Esta ligação da autora com o partido de esquerda também fez com que Galvão, em seu primeiro livro publicado, utilizasse, por exigência do próprio partido, pelo uso do pseudônimo “Mara Lobo”.

Dessa maneira, na revista *Detective* Galvão publica uma série de contos policiais, os quais apresentam algumas particularidades como a escolha por espaços e ambientes estrangeiros para a narrativa, assim como os nomes dos personagens, a utilização de termos e expressões em outras línguas, a narração em algumas ocasiões no plural mesmo que a escrita dos contos seja em primeira pessoa e o

contexto social – tensões características de uma sociedade burguesa em ascensão – entendido nas entrelinhas da narrativa.

Os contos publicados em *Detective* tiveram duração de aproximadamente seis meses e, na tabela abaixo, é possível visualiza-los de forma cronológica.

Tabela 2: ordem cronológica de publicação dos contos

| TÍTULO | Nº DA REVISTA E DATA DE PUBLICAÇÃO | TEMA SOCIAL DISCUTIDO |
|-----------------------------------|---|--|
| A esmeralda azul do gato do Tibet | nº 196, 15/06/1944. | colonialismo inglês |
| O mistério do navio perdido | nº 198, 15/07/1944. | o preconceito de classe social |
| A máscara de sangue | nº 199, 01/08/1944. | o mercado negro de Chicago |
| As noivas da morte | nº 200, 15/08/1944. | o prestígio social |
| O dinheiro dos mutilados | nº 202, 15/09/1944. | os mutilados da Primeira Guerra Mundial |
| Morte no Varieté | nº 204, 15/10/1944. | a fraude e a corrupção na sociedade burguesa |
| A peste azul | nº 206, 15/11/1944. | a pandemia de 1918 |
| A mão viva da morta | nº 207, 01/12/1944. | a valorização da ciência |
| Ali Babá na Inglaterra | nº 208, 15/12/1944. | o crime organizado |

Fonte: elaborada pela autora.

Os contos de Galvão podem ser divididos em duas categorias. A primeira delas é constituída pelos contos nos quais há a presença de um detetive e um narrador diferentes em cada narrativa. Nessa categoria estão os contos “A esmeralda azul do gato do Tibet” com o detetive Oswaldo Galara, “O mistério do navio perdido” com o detetive Hope Hone, “A máscara de sangue” com o detetive Red Flaningan, “As noivas da morte” com o detetive Tommy Leight e Alva Capper e “A peste azul” com o detetive Jordan Hagaman. É observado que os contos que possuem detetives diferentes trazem ao leitor uma sensação de não continuidade, isto é, não há a expectativa de

aguardar as desenvolvuras das próximas aventuras narradas, uma vez que o conto tem um fim em si mesmo.

A segunda categoria é constituída pelos contos que possuem o mesmo narrador e detetive em todos eles. Fazem parte dessa divisão os contos “O dinheiro dos mutilados”, “Morte no Varieté”, “A mão viva da morta” e “Ali Babá na Inglaterra”, os quais possuem como detetive o personagem Carissa A. Ducrot e como narrador King Shelter. Assim, no próximo, e último capítulo são apresentadas análises dos contos presentes na coletânea *Safra Macabra* (1998), assim como um panorama a respeito das personagens e dos detetives presentes nos contos, análise acerca do pseudônimo e o nome escolhido para a coletânea.

3 AÇÃO! MISTÉRIO! PERIGO!: UMA ANÁLISE DOS CONTOS

3.1 A coletânea *Safra Macabra* e o segredo revelado

No Brasil a literatura de entretenimento foi durante algum tempo taxada como subliteratura. A ficção policial, assim como a científica, de aventura e de romance são colocados numa categoria comum da literatura de segunda classe. Tal literatura não desperta interesse da crítica, sendo tais fenômenos, antes aclamados pelos leitores, desprezados pelos estudiosos.

Nesse sentido, alguns autores permanecem na penumbra sendo, uma vez ou outra encontrados, tornando-se *corpus* de pesquisa. Com King Shelter não foi diferente, Geraldo Galvão Ferraz, filho de Galvão, em uma visita à Livraria Gibi, em São Paulo, depara-se com uma coleção encadernada da revista *Detective* dos anos 30 e 40. Ele então a compra sem imaginar que sua mãe tivera escrito nela.

Folheando a revista, Ferraz encontra um dos contos de King Shelter. Ele então recorda que Patrícia Galvão utilizara este nome como seu pseudônimo, assim faz o levantamento das novelas de Shelter e reúne nove delas no livro *Safra Macabra*, publicado no ano de 1998 pela editora José Olympio. A editora manteve os textos originais, apenas realizando ajustes ortográficos e adaptando alguns termos para o português.

A adoção de um pseudônimo na escrita vai além da simples ocultação atrás de uma figura ficcional, a fim de resguardar a identidade civil do autor. Também não se destina a disfarçar elementos que poderiam ser interpretados como autobiográficos na obra. Na verdade, o uso do pseudônimo pode proporcionar ao autor a chance de desenvolver uma persona que se exprime dramaticamente no texto, trazendo à tona temas que permeiam toda sua produção literária, ainda que de modo indireto ou cifrado.

No artigo intitulado “Georges Bataille e seus múltiplos: o que pode um pseudônimo?”, a autora Livia L. O. S. Drummond levanta inúmeras possibilidades a respeito do uso de pseudônimo pelo autor George Bataille. Drummond, dessa maneira, a partir da afirmação de Bataille (2004), o qual diz: “J’écris pour oublier mon nom¹”, faz algumas perguntas, vejamos:

¹ Em tradução livre: “eu escrevo para esquecer meu nome”.

De que nome se trata? Qual nome deseja esquecer? A tentativa de esquecimento/apagamento do nome procede? Se sim, em que nível? Se não, como e por que malogra? Talvez malogre no sentido de que a pseudotentativa de esquecer/apagar o nome funcione como estratégia para refletir sobre o apagamento do sujeito que escreve, no próprio ato da escrita (Drummond, 2018, p. 82).

Em Bataille, por exemplo, a utilização do pseudônimo é considerada por Drummond como uma estratégia criativa que estabelece uma marca pessoal, na qual suas reflexões emergem como uma perspectiva exclusiva e integral, construindo seus próprios paradigmas, tendo por intenção a reflexão e, conseqüentemente, a operação com conceitos, relações críticas, vínculos e contrastes. Portanto, tratar o pseudônimo em Bataille apenas como uma máscara autoral que visa proteger sua identidade não atenderia às complexidades do autor.

O uso de um pseudônimo vai além de simples precaução contra a censura ou de uma forma de gerar curiosidade por meio do mistério. É verdade que essas funções são válidas, porém também é possível interpretar a escolha de um nome fictício como uma maneira de estabelecer uma nova identidade enunciativa, uma vez que, para Meizoz (2007, p. 3), o pseudônimo torna o autor um enunciador fictício, um personagem.

No caso de Galvão, os pseudônimos usados são inúmeros, todavia, acredita-se que cada um deles é representativo tanto do momento de sua utilização, isto é, o momento de escrita, quanto do gênero no qual é escrito. Na coletânea *Safra Macabra*, por exemplo, King Shelter se apresenta como autor, narrador e personagem.

Em tradução literal do pseudônimo, visto que ele está escrito em inglês, observa-se que o termo “king” tem por significado “rei”, já “shelter” seria “abrigo”, nesse sentido, ao analisar a construção do próprio pseudônimo, pode-se, assim, concluir que este nome funcionaria como uma metaforização da postura da escritora, uma vez que ela assumiria uma posição de “abrigada” pelo “rei”. Em outras palavras, tem-se a ideia da ficção como um abrigo, seja do mundo, das mazelas sociais e políticas, isto é, a literatura seria um refúgio, uma proteção na qual há liberdade suficiente para brincar com as possibilidades, com as máscaras nas quais o escritor intenta em assumir.

Esse esconderijo, ao qual o escritor pode se direcionar, é mencionado por Galvão na carta que escreve ao seu esposo Geraldo Ferraz. Vejamos:

Se eu tivesse a certeza de que não me custaria nada falar, eu não falaria. Escrever já é um desvio favorável ao esconderijo. No fundo, eu penso na defesa dos detalhes, porque sei que os detalhes justificarão em parte minha maneira de ser. Ou não. A minúcia será o castigo de minha covardia. Minha humilhação está na minúcia (Galvão, 2005, p. 51-52) (grifos meus).

A autora, no trecho, parece encontrar na escrita uma proteção, certa justificativa para a fuga. Os detalhes da sua vida, dos seus pensamentos e posturas precisam ser, segundo ela, preservados, uma vez que poderão de alguma forma explicar sua essência ou, talvez, seja justamente essa atenção aos pormenores a punição por sua covardia. Uma coisa somente é clara, a vulnerabilidade reside nos detalhes.

Ao experimentar esse gênero literário, Galvão utiliza como referência as características principais de outros escritores da ficção policial, como Georges Simenon e Maurice Leblanc, autores favoritos de Galvão. Seus contos revelam suas vivências no período no qual morou no continente europeu, além de destoar um pouco de outros contos policiais de autores brasileiros, pois estes incorporam certas particularidades do cotidiano do país em desenvolvimento, como a precariedade da vida cotidiana e a violência policial, o que acaba conferindo ao gênero certa especificidade, além de enfrentar algumas dificuldades tanto para o nascimento quanto a expansão dessa literatura.

De acordo com Reimão (2014), é possível afirmar que na literatura policial brasileira existe “uma exacerbação e ampliação do cômico, e que os recursos cômicos aumentados se tornam veículos para sublinhar as limitações das regras vigentes nos clássicos policiais, bem como para assinalar que, em solos brasileiros, essas regras precisam ser alteradas” (Reimão, 2014, p. 16).

Ao longo da história da literatura policial no Brasil, encontram-se diversos textos nos quais os personagens principais fogem das características típicas dos clássicos do gênero. O Major Mello Bandeira de *O mistério*, por exemplo, cai nas garras dos sentimentos de afeto. Já Tônico Arzão, protagonista de *Quem matou Pacífico?*, da autora Maria Alice Barroso, é um detetive tropical, o qual se entrega ao misticismo. O delegado Espinosa, assim como o cabo Turíbeo, de *O mistério do fiscal dos canos* e *Assassinato do casal de velhos*, do autor Glaucio Rodrigues Corrêa, se distanciam do típico detetive enigmático, não sendo uma "máquina racional" poderosa, mas sim um investigador bem-intencionado e moderadamente habilidoso.

Os contos de Galvão, contudo, não reiteram as características globais dos contos brasileiros, uma vez que, através de sua perspectiva literária, a autora buscou

construir certo aspecto estético ao explorar as tensões sociais prevalentes na sociedade burguesa de sua época. Ao contrário de se limitar às convenções usuais da literatura policial, Galvão absorveu seus elementos de forma antropofágica, dando-lhes novos significados por meio de suas personagens e criando misturas singulares que escapam dos clichês das adaptações tradicionais. Dessa maneira, embora não tenha introduzido uma linguagem estética revolucionária ou transformado os fundamentos do gênero, ela conseguiu se adaptar para transmitir seus conceitos artísticos e princípios ideológicos.

Nas próximas seções serão analisados os contos de Patrícia Galvão, publicados na coletânea *Safra Macabra*. A averiguação dos contos levou em consideração aspectos como a forma como as diferentes personagens são caracterizadas, o tipo de linguagem empregada, o contexto histórico-social e cultural dos acontecimentos narrados, a concepção do personagem do detetive, além de outras particularidades que surgiram por meio da análise.

3.2 Um panorama dos personagens em *Safra Macabra*

Segundo a autora Cândida Vilares Gancho no livro *Como analisar narrativas*, um personagem é ser fictício que desempenha um papel central na trama, isto é, aquele que realiza as ações, sendo sempre uma criação. Esse ser pertence à narrativa só se concretiza como tal ao participar ativamente do enredo, ou seja, ao agir ou dialogar com seu meio. Se algum ser é mencionado por outros personagens, mas não realiza nenhuma ação, nem influencia a narrativa de maneira alguma, ele pode não ser considerado um verdadeiro personagem. Sejam animais, pessoas ou objetos, os personagens são definidos na história pelo que fazem ou dizem e pela avaliação que deles fazem o narrador e os demais personagens (Gancho, 2003)

Os personagens são, então, classificados e analisados de duas formas. A primeira delas diz respeito ao papel que desempenham no enredo, podendo ser o protagonista, o antagonista ou o personagem secundário. A segunda se refere a sua caracterização, podendo ser plano ou redondo.

Personagens planos são aqueles que possuem um conjunto limitado de características que os tornam facilmente reconhecíveis pelo leitor, sendo, geralmente, figuras menos complexas. Segundo Gancho (2006, p. 11), existem dois tipos de personagens planas, o primeiro deles é “[...] reconhecido por características típicas, invariáveis, quer sejam elas econômicas ou de qualquer outra ordem”, isto é, o jornalista, o estudante, a dona-de-casa, etc. Já o segundo tipo é a caricatura, sendo reconhecido por características fixas e ridicularizadas, presente, geralmente, em histórias de humor.

Por outro lado, tem-se os personagens redondos, os quais se destacam por sua maior complexidade. Esses personagens apresentam maiores atributos, podendo ser classificados em diferentes categorias, sendo elas a) físicas: que envolvem aspectos como o corpo, a voz, os gestos e as vestimentas; b) psicológicas: que dizem respeito à personalidade e aos estados emocionais; c) sociais: que refletem a classe social, a profissão e as interações na sociedade; d) ideológicas: que abordam a forma de pensar do personagem, suas crenças e convicções políticas e religiosas; e) morais: que envolvem um juízo de valor, definindo se o personagem é bom ou mau, honesto ou desonesto, moral ou imoral, dependendo de uma perspectiva específica (Gancho, 2003, p. 12).

Pode-se afirmar que na narrativa policial a posição de personagem principal, isto é, de protagonista é desempenhada não por uma única figura, mas por duas, são elas o detetive e o criminoso. Ambos, dessa forma, desempenham papéis antagônicos, uma vez que o primeiro tem papel de retornar a ordem da sociedade, trazer de volta o “estado de graça”. Já o segundo é responsável por transgredir a sociedade, trazer o caos e a desordem.

Na tabela abaixo, é possível observar de maneira mais detalhada a forma como Galvão, em *Safra Macabra*, introduz as características das personagens, ressaltando detalhes os quais contribuem para uma construção de um panorama. Vejamos,

Tabela 3: características dos personagens

| TÍTULO DO CONTO | PERSONAGEM | DESCRIÇÃO | COMENTÁRIO |
|--|-------------------------|---|--|
| A esmeralda azul do gato do Tibet | Oswaldo Galara | “era um homem esguio e fino, de aparência tímida mas de olhar direto e confiante” (Galvão, 1998, p. 21). “havia no conjunto de sua fisionomia qualquer coisa de desnorante [...] era a presença desse olhar, partindo de pupilas muito verdes incrustadas no rosto bronzeado, sombrio” (Galvão, 1998, p. 22). | <ul style="list-style-type: none"> • Personagens redondas com foco em características físicas e sociais; • Descrição mais detalhada do detetive; • Descrição do criminoso é focada em características pejorativas; • Descrição das vítimas é limitada, objetiva, há foco nas mortes. |
| | Gary (Charles) Gerreson | “corpo esguio, alto, a roupa muito cingida ao corpo, lembrando uma cobra de olhos brejeiros. [...] boca desdenhosa, mesmo quando fitava a prima, certo de seu prestígio diante dela, dominador; sim, é esse o termo, dominador... era como se falasse a uma multidão” (Galvão, 1998, p. 39-40). | |
| | Fred Garnit | “Vivia só” (Galvão, 1998, p.19) “excêntrico poeta [...] um dos inspiradores da reforma do verso inglês, de que tanto se falava quando ele estivera na Universidade de Oxford” (Galvão, 1998, p. 19). “Fred detesta jóias. Só adora as preciosidades vegetais” (Galvão, 1998, p. 25). | |
| | Mary Gerreson | “25 anos, inglesa. Herdeira dos Gerreson” (Galvão, 1998, p. 19). “bela castelã, de cabelos de fogo” (Galvão, 1998, p. 20). “trajara-se com elegância, mas com simplicidade” (Galvão, 1998, p. 21). “estava lindíssima em sua toailete amarela, sua cor predileta, realçando sua cabeleira fulva [...] todos tinham os olhos voltados para o seu colo de uma tonalidade queimada, pois Mary fazia | |

| | | | |
|------------------------------------|-----------------------|---|--|
| | | vida de es porte, banhando-se diariamente ao sol do <i>Midí</i> ” (Galvão, 1998, p. 25). | |
| | Nora Gray | “uma antiga condiscípula, a loira” (Galvão, 1998, p. 24). “viera a Orange apenas para os espetáculos, pois estava de passagem pela França” (Galvão, 1998, p. 24). | |
| O mistério do navio perdido | Hope Hone | “integrado na vida de bordo como qualquer outro passageiro, não deixava de observar cuidadosamente todos os indivíduos que haviam embarcado em Liverpool. Estudava igualmente com atenção a lista de passageiros que o capitão lhe fornecera. Fixara-se já em alguns suspeitos, mas não tivera nenhuma prova contra qualquer um deles (Galvão, 1998, p. 51-52). | <ul style="list-style-type: none"> • Personagens redondas com foco em características físicas e sociais; • Descrição mais detalhada do detetive; • O criminoso é retratado como ser inteligente e astuto, uma vez que usa uma máscara para não ser reconhecido ou, geralmente, é o mandante do crime, não quem, de fato, suja as mãos; • A característica ressaltada do senhor Blade é a sua grande riqueza; • Personagens redondas, foco nas questões físicas e sociais. |
| | Viollet | “não era um ladrão vulgar e, apesar de sua celebridade, pois fora sempre apontado como chefe por diversos cúmplices que tinham sido aprisionados, tivera sempre o cuidado de mostrar-se a estes mascarado ou dando ordens através de testas-de-ferro que de vez em quando tratava de liquidar para não ser denunciado” (Galvão, 1998, p. 58) | |
| | Maurice Blade | “possuidor de grande fortuna, tudo era fácil para ele e até então não tinha encontrado obstáculos em sua vida” (Galvão, 1998, p. 50). | |
| | Germaine | “apesar de sua indumentária modesta, possuía uma beleza invulgar e a elegância das <i>jeunes filles</i> das mais destacada da sociedade” (Galvão, 1998, p. 50). | |
| | Senhorita Ivone Blade | “nunca foi muito comunicativa, passava a maior partir do tempo lendo ou desenhando na própria cabine ou nas cadeiras da coberta” (Galvão, 1998, p. 52). | |
| A máscara de sangue | Jim Duffy | “os maiores canalhas que jamais pisaram o asfalto de Chicago” (Galvão, 1998, p. 71). | <ul style="list-style-type: none"> • Descrição pejorativa dos criminosos; • Uso do termo “jack”, para se referir ao criminoso; • A personagem Cora é descrita de forma a ressaltar tanto sua rebeldia quanto seu talento para o canto; • É ressaltada a coragem e ousadia do detetive. |
| | Kid Hoog | “quando Hoog ali chegava, desabotoava o paletó, desapertava a cinta, tirava a gravata e desabava o chapéu. Isto bastava para lhe dar um ar de <i>jack</i> , que é como chamavam os habitués daquela zona em outras palavras, apaches, malandros, gente desclassificada” (Galvão, 1998, p. 75). | |
| | Cora | “é a <i>fox-blue</i> . A número um de nossas cantoras...sim...tem público e personalidade, mas tem unhas também. No começo, todos se aproximavam, porém ela arranhava...deixaram-na tranquila, | |

| | | | |
|---------------------------------|---------------------------|--|---|
| | | houve muitos despeitados, mas como canta..." (Galvão, 1998, p. 72). | |
| | Red Flaningan | "apenas 25 anos, longos cabelos castanhos, olhos muito claros e uma fisionomia simpática" (Galvão, 1998, p. 79). "mas destemido e impulsivo, ao prometer ao delegado James P. Almann que "desvendaria o mistério do Máscara de Sangue ou desistiria da carreira de policial" (Galvão, 1998. p. 79). | |
| As noivas da morte | Alva Capper | "era uma linda moça de vinte anos que tinha a seu encargo o sustento de cinco irmãos menores, e o que era mais duro, o irmão mais velho, paralítico" (Galvão, 1998, p. 97). | <ul style="list-style-type: none"> • Presença de dois detetives no conto. Ambos são caracterizados de forma singela, ressaltando pontos como a beleza física e a questão social; • Os detetives fazem contraposição ao personagem do lorde, uma vez que este é rico, proprietário de um castelo e eles trabalhadores assalariados; • Descrição do criminoso é voltada para as motivações criminosas. |
| | Tommy Leight | "iniciava brilhantemente sua carreira policial" (Galvão, 1998, p. 98). | |
| | Edwin Morrison | "cujo verdadeiro nome é Edwin Morrison, mas que, sendo longínquo parente colateral de lorde Jesse, pretende usar seu nome. E o seu desejo de ser um legítimo Orthumberland era tão grande que pretendia também o castelo tradicional da família. A sua finalidade era matar lorde Jesse. Conforme confessou, mas ainda não conseguira essa oportunidade, que contudo esperou pacientemente muito tempo" (Galvão, 1998, p. 103) | |
| | Carter | "fisionomia desfeita, cabelos revoltos" (Galvão, 1998, p. 101) "era um rapaz de compleição atlética" (Galvão, 1998, p. 101) | |
| | lorde Jesse Orthumberland | "apesar de sua constituição forte, lorde Jesse parecia ter mais idade do que a que estava consignada em seus papéis de família. A sua fisionomia severa era assinalada por sulcos e cicatrizes, os seus cabelos grisalhos davam-lhe a aparência de um homem não longe dos sessenta anos. Contudo, ainda não tinha preocupações" (Galvão, 1998, p. 96). | |
| O dinheiro dos mutilados | King Shelter | Gostava de fumar charutos (Galvão, 1998, p. 109). "eram oito horas da manhã e eu estava deliciosamente espichado no divã dos Cottot. Lembrei-me de que já estávamos ali há algumas horas e que eu deveria ter dormido enquanto Cassira investigava cada centímetro do apartamento. Pensava comigo mesmo que ele se demorava demais e talvez inutilmente" (Galvão, 1998, p. 115). | <ul style="list-style-type: none"> • Descrição voltada às características físicas; • Presença de personagens redondas; • O narrador, em primeira pessoa, é uma figura despreziosa, com |

| | | | |
|-------------------------|----------------|--|--|
| | | <p>“deveria correr em seu socorro ou permanecer no meu posto? Não tive, porém, muito tempo para hesitar. Alguém corria junto de mim, esmagando telhas, equilibrando-se para não cair. Estava tão próximo de mim, esmagando telhas que me surpreendi por não tê-lo ainda percebido. É que estava sem sapatos. O que logo me chamou atenção foi a sua indumentária. Vestia um pijama de listras. Só depois é que vislumbrei uma algema num de seus pulsos. Certamente a algema que Cassira ali colocara momentos antes e que não tivera tempo de fechar completamente. Então o meu pensamento foi rápido; Cassira tinha sido baleado e o bandido fugira” (Galvão, 1998, p. 124-125).</p> | <p>aparência de atralalhado;</p> <ul style="list-style-type: none"> • As características ressaltadas do detetive são seu sarcasmo e ingenuidade; • O criminoso é descrito levando em conta sua beleza física e inteligência. |
| | Cassira Ducrot | A. <p>“gozava de vasta fama nessa época. Era considerado o mais completo Sherlock da Sureté, alguns atribuíam essa glória apenas às oportunidades que a sua boa sorte lhe proporcionava, outros afirmavam que tudo devia à sua capacidade de bom charadista, mestre da decifração de enigmas” (Galvão, 1998, p. 109).</p> <p>“Tinha um bom humor que variava entre zombeteiro e ingênuo” (Galvão, 1998, p. 109).</p> | |
| | Violeta | <p>Violeta era muito jovem, estava vestida como uma colegial, lembrava uma criança assustada em presença de uma repreensão. E refletia em sua figura uma tal ingenuidade que dificilmente se poderia crer naquela menina sentada num banco de réus, onde só costumam sentar-se tipos repelentes ou tarados (Galvão, 2019, p. 127).</p> | |
| | Lukas Barte | <p>“[...] o chamado “mil caras”, com diversos crimes na sua história, mas que nunca tinha sido preso. Era um indivíduo de belo aspecto – quando estava com a sua própria cara, inteligente, hábil, insinuante” (Galvão, 1998, p. 127)</p> | |
| | Paul | <p>“Jovem [...], poeta da escola moderna, de 25 anos” (Galvão, 1998, p. 107).</p> | |
| | Senhora Cottot | <p>“pareceu-me alquebrada, envelhecida nos círculos dos grandes olhos” (Galvão, 1998, p. 118).</p> | |
| Morte no Varieté | Cassira Ducrot | A. <p>“estava no começo da sua carreira. Como todos os principais idealistas, era sempre o primeiro a chegar à chefatura, embora soubesse que nada mais teria a fazer do que fumar um cigarro atrás do outro, toma duas ou três xícaras de</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Presença de personagens redondas; |

| | | |
|--------------------|--|---|
| | café e assistir, como um ridículo guarda-costas, dois ou três interrogatórios contra sujeitos que já vinham presos e que confessavam os seus crimes sem maior dificuldade. Quase todos tremiam de terror diante da escrivãzinha do chefe Froussard que, aliás, na opinião do jovem Cassira A. Ducrot, era uma verdadeira mosca morta” (Galvão, 1998, p. 134). | <ul style="list-style-type: none"> • Descrição voltada às características físicas; • O narrador, em primeira pessoa, não acompanha o detetive nesse conto; • As características ressaltadas do detetive são seu idealismo e seu compromisso com o trabalho; • O criminoso é descrito levando em conta seu físico; • O príncipe Sergei é caracterizado como dotado de grande fortuna, tendo recebido dos bancos; • Descrição muito específica da forma como as vítimas são encontradas mortas. |
| Sergei Golodin | “após escapar da Revolução russa, tem medo dos bancos e das propriedades imóveis. Vive sempre em hotéis, carregando consigo quase toda a sua fortuna. Em objetos fáceis de transportar, jóias defendidas sempre por guarda costas” (Galvão, 1998, p. 147). | |
| Zoom (homem-cobra) | “Quem puxava a fila era o homem-cobra, vestido ainda com a roupa do espetáculo, um maiô de escamas prateadas que determinava ousadamente a esbelteza do seu corpo, excessivamente magro, mas com certa harmonia plástica” (Galvão, 1998, p. 136). | |
| Claudine Marroner. | “estava então sob um leito turquesa, as mãos repousadas sobre o seio, os dedos escondidos por grandes flocos de algodão machado. Os cabelos semi-esparços, os olhos ainda grandemente abertos voltados para a luz vermelha, o sangue parecia afluir, não obstante, de todo o seu corpo, viam-se marcas rubras na colcha azul, mas era a água da chuva que lhe empapara as sedas escorrendo ainda sanguinolenta” (Galvão, 1998, p. 142). | |
| Rée | “O sangue ainda borbulhava em torno da seta de metal que, depois de perfurar a carne profundamente, rasgara a garganta, como se alguém pretendesse decepar a cabeça da vítima. O aspecto da jovem assassinada era apavorante. O líquido vermelho, espumoso cobria-lhe o rosto todo, jorrara com grande violência do nariz e da boca. Rée vestira para dormir um pijama amarelo e suas pernas, na violência do choque mortal, tinham se flexionado numa horrível posição, os pés estavam tesos, tortos” (Galvão, 1998, p. 144). | |
| Jek Jour | “com os longos cabelos louros, a túnica escarlate, as botas douradas, não parecia um habitante desta terra. Uma capa de couro caía-lhe pelas costas sobre a indumentária. Sim... era tão | |

| | | | |
|----------------------------|------------------------------------|--|---|
| | | esguia e forte, tão diferente das outras mulheres” (Galvão, 1998, p. 137). | |
| | Petra Tormedandel (Mulher barbada) | “estava vestida a rigor e era medonho se ver uns olhos tão estranhos, tão longínquos, o nariz perfeito e a barba vermelha, densa, que escondia toda a parte inferior do rosto” (Galvão, 1998, p. 136). | |
| A peste azul | Jordan Hagaman | “cientista de fama internacional que a guerra exilara, e que então regressava à França. Esse país era o seu, apesar de lá não ter nascido... perseguido pelos nazistas, conseguira fugir de um campo de concentração e refugiara-se na América do Sul, onde permaneceu desde 1940” (Galvão, 1998, p. 165-166). | <ul style="list-style-type: none"> • Presença de personagens redondas; • Descrição voltada às características físicas; • Narrador em primeira pessoa; • Não há detetive nesse conto, quem assume o papel de da investigação é o cientista Jordan Hagaman; • O criminoso é descrito levando em conta seu físico e seu interesse pela ciência. |
| | Cléa Warmond | <p>“era a jovem de cabelos vermelhos, a beleza de bordo, recheada de sex-appeal, que preferia sempre deixar todos os flertes possíveis para conversar com Hagaman” (Galvão, 1998, p. 170).</p> <p>“a moça mostrava-se interessada pela ciência, fazia-lhe perguntas nada fúteis e com tanta insistência, parecia tão encantada em sua companhia, que ele não pôde deixar de admirar-lhe a inteligência fora do comum e consequentemente o encanto pessoal que irradiava da figurinha ruiva” (Galvão, 1998, p. 170).</p> | |
| A mão viva da morta | Cassira A. Ducrot | <p>“confesso que não foi boa a minha primeira impressão, mas também confesso que não sei como, mais duas horas depois estava só eu e ele em seu apartamento da rua Toulhier, trocando impressões sobre o tal rumoroso caso de Rouen” (Galvão, 1998, p.187).</p> <p>Parecia muito um estudante boêmio com seu chapéu largo, a echarpe colorida, os olhos imprecisos, ora gaiatos, ora tristes. Gosta de um Dubonnet, de comer no La Tour d’Argent, é elegantíssimo e nasceu no Midi (Galvão, 1998, p.187).</p> <p>“o mais destacado detetive” (Galvão, 1998, p. 187).</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Características de Charles e Gertrude são antagônicas; • Narrador em primeira pessoa; • O detetive é ressaltado pelas suas roupas e acessórios, bem como pelo seu trabalho especial; • Personagens redondas; • Criminoso tem motivações para além da obtenção de dinheiro; • Presença de um cientista renomado no conto. |
| | Charles Montnoir | Charles era o oposto. Tudo nele era mocidade e robustez. Contudo, os seus olhos espelhavam qualquer coisa indefinível que lembrava uma vida mental intensa. Era aluno da escola de Saint Cyr, destinava-se portanto à carreira militar. Isso por exigência de família, porquanto o seu interesse estava voltado todo para a medicina, | |

| | | | |
|-------------------------------|-----------------------|---|--|
| | | comprazendo-se nas horas vagas no estudo das ciências físicas e químicas, orientado pelo médico da família, dr. Isac D'Armont (Galvão, 1998, p. 194). | |
| | Gertrude Montnoir | Tinha deixado de chorar, talvez diante da perspectiva de qualquer coisa que pairava na atmosfera local. Tirara a manta da cabeça, mostrando os belos cabelos, única coisa que lhe ficara de uma possível beleza antiga. No entanto, tinha apenas quarenta e poucos anos, mas o rosto era o de uma velha de muito mais. Excessivamente magra, o seu rosto macerado podia contar as dores de sua vida (Galvão, 1998, p. 194). | |
| | Isac d'Armont | “apresentava o médico uma fisionomia bastante conservada, em contraste com os cabelos raros e brancos” (Galvão, 1998, p. 197). Nos dez últimos anos entregara-se a pesquisas, cujos resultados nunca apresentava. Era, contudo, considerado um sábio pela população entendida de Rouen. Fumava um estranho cachimbo...” (Galvão, 1998, p. 198). | |
| Ali Babá na Inglaterra | Cassira A. Ducrot | “se não fosse o excessivo idealismo e os desarranjos românticos característicos do francês do <i>Midi</i> , poderia perfeitamente passar por um inglês” (Galvão, 1998, p. 215). | <ul style="list-style-type: none"> • Narrador em primeira pessoa; • Presença de dois detetives, um deles uma mulher; • Personagens redondas; • Descrição voltada às características físicas; • Contraposição entre o detetive Ducrot e Hammer; • A criminosa é descrita levando em consideração sua beleza. Ao final do conto para não ser presa ela se suicida. |
| | Simone Aradá Dusmenil | “apenas uma francesinha que há algum tempo ocupava a crônica de Londres, pelo muito que se fazia notar. Claro que era linda. Tinha os olhos verdes e os cabelos claros e um sorriso tão encantador como o das crianças. Além disso, tinha muitas joias, vivia regiamente num hotel da Oxford Street e gostava de brigar” (Galvão, 1998, p. 209). | |
| | Zanina | como “uma estranha criatura de olhos alucinantes e cabeleira negra; no entanto mal se fazia notar porque se trajava descuidadamente. Assim, o que tinha de belo passava despercebido” (Galvão, 1998, p. 214). | |
| | Hit Hammer | “era troncado, alourado, de lábios finos, desleixado nos gestos, hábil na imaginação como os franceses do Norte” (Galvão, 1998, p. 215). | |

Fonte: elaborada pela autora

Observando a tabela acima, é possível afirmar que a categorização está centrada nas atribuições físicas das personagens, deixando de lado questões psicológicas. Há a presença de personagens redondas com características

semelhantes como o lorde Jesse Orthumberland, do conto “As noivas da morte” e Charles Montnoir do conto “A mão vida da morta”, ambos possuidores de grande fortuna.

Os detetives estão presentes em quase todos os contos, com exceção do conto “A peste azul”, no qual o professor Jordan Hagaman assume esse papel e, ao final da narrativa, quando encontra o criminoso o mata, fazendo justiça com as próprias mãos.

As mortes são retratadas de forma bem detalhada e macabra, o que ressalta as características do modelo *hard-boiled*, além de trazer à narrativa um caráter ainda mais trágico e sombrio. É exemplo disso as mortes de Claudine e Rée, personagens do conto “Morte no Varieté”.

A quantidade de personagens também se difere entre os contos. Em “Morte no Varieté”, por exemplo, há muitos personagens, o que dificulta um pouco o acompanhar do enredo. Já no conto “A peste azul” somente dois personagens tem foco maior, o que faz com que a história individual de cada um seja mais bem desenvolvida.

3.3 A esmeralda azul do gato do Tibet

O conto “A esmeralda azul do gato do Tibet”, primeiro da coletânea *Safra Macabra*, é ambientado no *Château Bolsena*, uma antiga residência comprada por Mary Gerreson, localizada na pequena cidade francesa de Orange, conhecida por suas ruínas romanas. Os personagens da narrativa incluem Mary Gerreson, uma jovem britânica de 25 anos, seus primos Fred Garnit, um poeta recluso, e Garry Gerreson, um arqueólogo em constante busca por tumbas egípcias, e ainda o detetive Oswaldo Galara.

Quanto à caracterização dos personagens, verifica-se que não há uma descrição para além de atribuições físicas. A senhorita Gerreson, por exemplo, é descrita como tendo 25 anos, de nacionalidade inglesa e herdeira dos Gerreson. A “bela castelã de cabelos de fogo” também se vestia com elegância, apesar de manter a simplicidade (Galvão, 1998, p. 19-21).

Corria pela cidade a notícia de que Mary Gerreson estaria presente em uma das apresentações de teatro na rua adornada pela “célebre ‘esmeralda azul’, joia sagrada dos templos do Tibet de que um ascendente transmitia, a juízo do testador, para este ou aquele herdeiro, como legado de caráter especial” (Galvão, 1998, p. 21), a qual era herança de seu tio Charles Gerreson.

Diversas histórias circulavam a respeito da valiosa joia, que, por vezes, era considerada a fonte de fortuna e riqueza dos Gerreson, além disso, segundo a lenda, à esmeralda são conferidos poderes misteriosos que podem afetar seu dono, e a família Gerreson, sabendo disso, disputa pela posse da esmeralda. Gary, por exemplo, tem um interesse arqueológico na joia, uma vez que é fascinado por artefatos budistas. Ao descobrir que não foi beneficiado pelo testamento do tio, ele tenta adquirir a esmeralda de Mary, mas ao ser rejeitado, decide roubá-la, resultando acidentalmente na morte de Nora Gray, amiga de Mary.

Fred, por outro lado, deseja a pedra movido pela crença nas suas propriedades místicas, que prometiam imortalidade a quem a possuísse. Logo, ele também comete um assassinato, matando René, o motorista de Mary, ao se apoderar da pedra. Dessa forma, o foco da narrativa se estabelece no roubo da esmeralda azul, crime que o detetive Oswaldo Galara, ao longo do conto, irá solucionar.

A partir da construção do personagem do detetive, é possível verificar a presença de elementos tanto do modelo clássico quanto do modelo *hard-boiled* da

literatura policial, uma vez que o detetive, além de buscar pelo culpado do crime, também coloca sua vida em perigo a fim de resolver o caso. Este é descrito como “um homem esguio e fino, de aparência tímida mas de olhar direto e confiante... [e] para quem não estivesse informado... poderia ser identificado como um nobre aristocrata, da mais alta estirpe, amorenado pelo sol de suas incursões tropicais” (Galvão, 1998, p. 21).

Galvão esboça um detetive indiano que ostenta atitudes requintadas e sofisticadas, à maneira europeia, dotado de uma visão aguçada e uma sólida formação intelectual, tornando-se assim o legítimo responsável pelo traslado da valiosa e enigmática relíquia. Segundo Ribeiro e Brites (2019), na construção deste detetive pode-se observar uma relação antropofágica, a qual mantém suas características tropicais de "colonizado", mas que, ao mesmo tempo, incorpora elementos culturais do europeu "colonizador".

Além disso, ao ressaltar as características físicas de Galara, como o conjunto desnorteante de sua fisionomia e a [...] presença desse olhar, partindo de pupilas muito verdes incrustadas no rosto bronzeado, sombrio” (Galvão, 1998, p. 22), Galvão atribui à figura do detetive certo mistério, o que acarreta um distanciamento do personagem, uma vez que há a sensação de impenetrabilidade.

Outro ponto interessante em relação ao detetive é o uso da lógica na averiguação do ferimento de Nora Gray. Acompanhando o raciocínio de Galara na cena do crime, é possível observar que a resolução está na observação, uma vez que, ao reparar no corpo de Nora o ferimento em formato de K, descobre que foi feito por um punhal. A arma então é encontrada nas margens do rio Norandjara e rastreada de volta ao criminoso, o senhor Gary Gerreson, vejamos:

Realmente, um objeto pontiagudo, abrindo caminho e depois o ferimento se alarga na superfície, como se o cabo do punhal se enterrasse em seguida... sim... o cabo do punhal...” e em “Galara ficou só com a morta durante uns instantes. Tirou rapidamente do bolso um vidro de álcool e um pedaço de algodão, que umedeceu no álcool. Passou-o depois sobre um dos ferimentos de Nora Gray, o que fora menos profundo, a cinco polegadas do ombro. Limpou-o bem de todo o sangue seco. Depois tirou uma lente da carteira e examinou por alguns instantes a ferida que parecia cicatrizada. Um sorriso passou por seus lábios (Galvão, 1998, p. 38)

A narrativa apresentada pode ser correlacionada ao contexto social da crise de valores da sociedade burguesa, uma vez que, mesmo com a ausência de uma postura ideológica explícita no conto, é revelada de forma habilidosa a tentativa de dois

personagens pertencentes a esse meio de cometer assassinatos em busca de uma fortuna ainda maior. Galvão, ao expor a avareza sem limites da elite burguesa, se aproxima do momento de sua vida no qual, enquanto integrante do Partido Comunista, criticava e combatia.

Além disso, pode-se estabelecer referência ao contexto social do Império Britânico em sua fase de decadência, isto é, após a Primeira Guerra Mundial, sendo possível refletir acerca da dominação britânica sobre os povos asiáticos, uma vez que o crime solucionado pelo detetive se refere à tomada da “joia sagrada dos templos do Tibete que um ancestral conseguiu se apropriar durante a conquista da Índia” (Galvão, 1998, p. 20).

Outro ponto relevante em “A esmeralda azul do gato do Tibet” é o realce acerca do fascínio dos colonizadores pelas questões espirituais das culturas orientais, uma vez que lendas associadas à esmeralda azul, considerada um talismã para quem a possuísse, são mencionadas ao longo do conto. No entanto, há a inversão do domínio europeu ao apresentar o detetive particular indiano, Oswaldo Galara, como o detentor oculto da esmeralda.

Após a solução dos crimes, a narrativa é encerrada com uma insinuação de miss Mary ao detetive, expressando seu desejo de deixar a França e adquirir uma passagem para Calcutá, cidade onde Galara vive. Através desse desfecho inusitado, Galvão abre espaço para a ideia de um relacionamento inter-racial entre uma jovem aristocrata da cidade e um membro da colônia, fato que não era bem-visto pela sociedade da época, o que pode ser entendido como mais uma forma de transgressão dos valores sociais burgueses.

3.4 O mistério do navio perdido

O conto “O mistério do navio perdido”, segundo da coletânea *Safra Macabra*, se desdobra em apenas um espaço: o alto-mar. O enredo concentra-se no contexto da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), uma vez que ressalta os regimes fascistas em vigor. Em um dos diálogos entre os tripulantes, por exemplo, é observado um comentário feito a respeito de um marinheiro italiano, chamado Sondrio, o qual diz: “[...] é um antigo antifascista italiano que o fascismo exilou. Sua filha, uma jovem revolucionária, foi há poucos meses fuzilada pela polícia de Mussolini” (Galvão, 1998, p. 50).

Embora a descrição feita acerca do marinheiro seja curta, é possível observar que há, além das características físicas, a abordagem das angústias psicológicas do velho marinheiro, mencionando o sofrimento eterno enfrentado por ele por conta da perda de sua filha, que havia sido exilada por Benito Mussolini e, posteriormente, executada sob a acusação de ser “uma jovem revolucionária”. Sondrio geralmente demonstrava uma aparência calma, mas, pela sua capacidade de se tornar agressivo de forma súbita, seus superiores nutriam suspeitas sobre sua saúde mental.

A narrativa, desenvolvida a partir da perspectiva de um narrador em terceira pessoa, tem seu início com a apresentação do homicídio de Ivone Blade, uma jovem aristocrata francesa, a qual estava a bordo do navio francês *Vampire*. O responsável por desvendar o mistério é um dos membros da tripulação, o renomado detetive particular Hope Hone.

O responsável pela restauração da ordem na narrativa é descrito como “célebre em todo Reino Unido” (Galvão, 1998, p. 51), além disso, são ressaltadas características como sua observação cuidadosa e seu estudo minucioso das pistas, assim como é verificado no trecho abaixo:

integrado na vida de bordo como qualquer outro passageiro, não deixava de observar cuidadosamente todos os indivíduos que haviam embarcado em Liverpool. Estudava igualmente com atenção a lista de passageiros que o capitão lhe fornecera. Fixara-se já em alguns suspeitos, mas não tivera nenhuma prova contra qualquer um deles (Galvão, 1998, p. 51-52).

Um aspecto que se assemelha entre o conto de Galvão e os clássicos do gênero policial é a decisão da autora de começar a trama pela apresentação do crime, seguindo com um aprofundado processo de investigação desse acontecimento. À medida que a história avança, o detetive se infiltra no navio sob a identidade falsa de

Robert Owens, após ser contratado pelo Lorde inglês Thornhill para investigar o roubo das joias de sua mansão, cometido por Viollet. Simultaneamente, acompanham-se os desdobramentos de um romance entre Maurice Blade, irmão da vítima, e a tripulante da terceira classe, Germaine Durand, cuja trajetória se entrelaça com a investigação de Hone.

Ao notar, no funeral da jovem assassinada, a presença de um indivíduo suspeito, a investigação do detetive, apoiada pelo raciocínio lógico, se inicia com a exploração de diferentes áreas da embarcação em busca de pistas. Assim, são elaboradas inúmeras teorias a respeito do crime, as quais são eventualmente descartadas, o que faz com que a narrativa seja prolongada e o mistério se faça presente.

Depois de algum tempo a investigação toma forma e tudo se torna claro para Hope Hone, pois ele identifica que tanto o ladrão de joias quanto o assassinato possuem uma relação: “[...] tinha certeza de que iria não só conhecer o esconderijo das jóias de Thornhill, como as que haviam sido retiradas do cadáver de Ivone Blade e, seguramente, encontrar a pista certa do assassino” (Galvão, 1998, p. 59). Hone acredita que a cúmplice de Viollet, ao perceber que estava sob suspeita, tentaria escapar a qualquer custo, o detetive então possui uma única opção disponível: permanecer no deque por tempo indeterminado até que os ladrões decidissem se iriam pegar as joias ou abandoná-las.

O detetive encontra o ladrão Viollet em sua cabine, e ambos se envolvem em uma luta física. Enquanto isso, Germaine, amante de Maurice Blade, é raptada pelo marujo Sondrio, que a arrasta para o mar. Após conseguir se desvencilhar de Viollet e recuperar as joias, Hone se lança nas águas para ajudar a resgatar Germaine.

Hope Hone se aproxima de detetives do modelo *hard-boiled*, uma vez que se coloca em situações arriscadas a fim de obter sucesso na sua investigação.

[...] a luta continuava. O conde tentara em vão retirar a pistola do bolso. Fora Hope Hone quem a retirara e ela estava então à distância no regaço de uma poltrona. Num dado momento, porém, a cabeça do conde foi bater exatamente contra o braço dessa pesada poltrona, o detetive nunca poderia dizer como (Galvão, 1998, p. 64).

ondas gigantescas se elevaram, Hope Hone sentiu-se pequenino no primeiro momento em que fora atirado contra o costado do navio. Em seguida sofreu novas violências no mar, mas reagia desesperadamente. A dois metros, um ponto negro transcendia das espumas e o detetive procurou fazer mais um esforço, aproximando-se da referência (Galvão, 1998, p. 67).

Ao final da narrativa, é revelado o assassinato de mais uma jovem, Kate Grilenko. Apesar disso, Germaine está a salvo, e o detetive esclarece a verdade sobre os crimes a Maurice Blade, oferecendo ao leitor uma demonstração do poder dedutivo baseado em raciocínio lógico. O detetive afirma que

[...] não procurava o homem, precisamente, mas as jóias. Se não as tivesse encontrado com Viollet, eu as encontraria de qualquer forma mais tarde, uma vez que já o poderia identificar. Viollet, que tem um pé fora do comum, deixou-o desenhado na lama do parque Thornhill. Esta mesma marca foi recolhida por mim no banheiro do conde Vassili, impressa numa substância especial, que ali coloquei (Galvão, 1998, p. 69).

Sondrio foi o responsável pela morte de sua irmã, enquanto Kate Grilenko, manipulada por seu cúmplice Viollet — que se fazia passar pelo conde Vassili —, havia se apropriado das joias. Ela tinha os objetos em sua posse quando foi assassinada por Sondrio, que nutria aversão por mulheres bonitas, pois as via como concorrentes da senhorita Germaine Durand.

Galvão se afasta do cenário brasileiro ao situar seus contos em diversos contextos estrangeiros. Essa tendência se repete em outras narrativas de *Safra Macabra*, em que a maioria das ambientações e personagens remete ao continente europeu. Ao analisar as configurações da coletânea, nota-se uma predominância de cenários, sobretudo, na Inglaterra e na França, sendo este último o país com o qual a autora teve mais contato ao longo de sua vida.

Além disso, Patrícia Galvão demonstra uma preocupação cuidadosa com a construção do espaço narrativo, um aspecto crucial na elaboração de histórias policiais. Suas descrições do ambiente criam uma atmosfera de mistério e angústia em relação ao crime e ao navio à deriva, vejamos: “A atmosfera parecia conter uma transcendência morna, o navio emitia estalidos sinistros, e navegava às escuras no mar atormentado pela guerra” (Galvão, 1998, p. 56).

Como cenário histórico, é trazido à tona o início da Segunda Guerra Mundial, como é visto no trecho “a guerra surpreendera o Vampire [...] em plena viagem” (Galvão, 1998, p. 49). Apesar de seu tamanho considerável, o transatlântico não contava com armamento para se proteger, o que o forçou a adotar uma rota alternativa e mais longa. Além disso, o navio teve que navegar no escuro, com o radiotelegrafista restrito a enviar apenas as informações que não comprometiam sua localização. Assim, mesmo sem explorar esse contexto de forma aprofundada, há ainda a sensação de apreensão que caracterizava as viagens pelo Atlântico Norte. Segundo

Bento (2015), denominada “Batalha do Atlântico”, a guerra no Oceano Atlântico se tornou a campanha militar mais prolongada de todo o grandioso conflito global, estendendo-se de setembro de 1939 até a rendição da Alemanha, em abril de 1945.

3.5 A máscara de sangue

O conto “A máscara de sangue”, terceiro da coletânea *Safra Macabra*, tem uma característica interessante, isto é, o uso de um recurso chamado *flashback*, no qual, em uma volta rápida a um tempo anterior à narrativa, tem-se uma interpolação de eventos ocorridos anteriormente. Nesse caso, as atrocidades envolvendo Jim Duffy e Kid Hoog e a família Lane no Alasca são contadas ao leitor. Este foi o único momento, em seus contos policiais, em que Patrícia Galvão optou por não seguir a sequência cronológica para desenvolver sua trama.

Os personagens centrais, o detetive Red Flanigan, o explorador Hart Lane, sua filha Cora Lane, além dos criminosos Kid Hoog e Jim Duffy, e o delegado James F. Almann, foram esboçados com base em suas características físicas, porém também apresentam algumas particularidades psicológicas, aspecto que perpassa os personagens de outros contos da coletânea.

Assim, ambientada em dois locais distintos, o rio Yukon, no Alasca, e a cidade de Chicago, a trama se inicia com a chegada de Jim Duffy e Kid Hoog ao Alasca, lugar onde muitos estavam à procura de ouro. Ao chegarem, os forasteiros se instalaram na propriedade de Hart Lane. Logo em seguida o atacaram, desferindo-lhe um golpe e o amarrando a uma pedra no rio Yukon. Cora, ao observar de longe a brutalidade contra seu pai, rapidamente corre em busca de sua mãe, mas a encontra morta.

Ao notar que os dois criminosos ainda estavam na propriedade, Cora decidiu fugir, levando consigo apenas sua capa de raposa azul, apelidada por seu pai de “Rainha Azul”. A família Curtis, moradores da propriedade vizinha, a acolheu durante um tempo, e, em seguida, Cora se mudou com eles para Nova Iorque, determinada a um dia se vingar pela morte de seus pais.

Após três anos e meio, Cora, cantora no clube noturno *Diamond*, em uma noite, avista Duffy e Hoog entrando para assistir ao seu show. Sem deixar transparecer qualquer sinal de temor, ela os observou com uma aparente indiferença. Entretanto, eles a reconheceram imediatamente devido à sua capa de raposa azul.

A descrição da personagem de Cora é feita levando em consideração suas características comportamentais, a “fox-blue” é “a número um de nossas cantoras...sim...tem público e personalidade, mas tem unhas também. No começo, todos se aproximavam, porém ela arranhava...deixaram-na tranquila, houve muitos despeitados, mas como canta...” (Galvão, 1998, p. 72).

Quanto a Hoog, um dos canalhas, é possível observar uma descrição um pouco mais detalhada, o que contribui para a construção da imagem do personagem:

quando Hoog ali chegava, desabotoava o paletó, desapertava a cinta, tirava a gravata e desabava o chapéu. Isto bastava para lhe dar um ar de *jack*, que é como chamavam os habitués daquela zona em outras palavras, apaches, malandros, gente desclassificada (Galvão, 1998, p. 75).

Duffy e Hoog nesses anos haviam se estabelecido em Chicago, onde, com o dinheiro que roubaram de Hart Lane, fundaram a empresa Duffy & Hoog, a qual oficialmente se apresentava como uma organização respeitável dedicada a cobranças e investigações comerciais, no entanto, secretamente, escondia um grupo de criminosos liderados por seus fundadores, cujas atividades se direcionavam a “[...] chantagens e outros negócios não menos escusos, tais como o de servir a grandes firmas inescrupulosas, organizando verdadeiras armadilhas aos pequenos comerciantes, usando a agiotagem e o mercado negro em todas as suas modalidades” (Galvão, 1998, p. 76).

O segundo crime da narrativa se apresenta quando, numa tentativa de roubar a capa azul de Cora Lane, Duffy e Hogg são atacados por uma figura enigmática, a qual, usando uma máscara vermelha e segurando uma faca, se aproxima de Duffy e desfere um golpe, deixando-lhe um corte que atravessava seu rosto do nariz até a orelha.

Galvão aproxima o enredo do conto ao estilo *hard-boiled* na medida em que explora as dinâmicas do crime organizado. A narrativa gira em torno do sentimento de vingança, além de abordar as injustiças presentes numa sociedade na qual a exploração é iminente. Além disso, o detetive também se aproxima do modelo *hard-boiled*, pois coloca sua vida em perigo inúmeras vezes a fim de solucionar o caso, como é possível verificar nos trechos: “então Red se decidiu. Simulando tirar do bolso o dinheiro para pagar, o que apareceu em suas mãos foi uma poderosa automática que ergueu” e “Red, num instante, foi amarrado fortemente, atirado num canto da sala” (Galvão, 1998, p. 87).

Para capturar o Máscara de Sangue, apelido dado ao criminoso, foi contratado o detetive Red Flanigan, o qual possuía

apenas 25 anos, longos cabelos castanhos, olhos muito claros e uma fisionomia simpática, mas destemido e impulsivo, ao prometer ao delegado James P. Almann que “desvendaria o mistério do Máscara de Sangue ou desistiria da carreira de policial (Galvão, 1998, p. 79).

Durante suas investigações, Flanigan notou que esse personagem misterioso havia atacado outras pessoas ligadas à Duffy & Hoog. O detetive, então, após suas investigações pautadas na lógica, acaba descobrindo a verdadeira identidade do Máscara e, além disso, consegue prender Jim e Kid pelos crimes antes cometidos por eles.

Assim, no que tange à sua abordagem social, a narrativa explora a estrutura do mercado negro em suas diversas formas na cidade de Chicago entre 1920 e 1930. Nesse contexto, os gângsteres se destacaram no universo da ilegalidade, dedicando-se ao contrabando de bebidas originárias do Canadá e da Austrália para diferentes centros urbanos dos Estados Unidos. Figuras notórias como Al Capone, de Chicago, acumularam fortuna e conquistaram a admiração popular a nível nacional. Patrícia Galvão retrata essa admiração pelos criminosos em seu conto, quando um personagem menciona que Kid Hoog e Jim Duffy eram dois homens extremamente habilidosos e ricos. (Galvão, 1998, p. 71). A habilidade em manter o próspero negócio do mercado negro de bebidas foi bastante facilitada pela escassa vigilância policial da época.

Neste relato, situado na cidade de Chicago, há a incidência de certo “espírito” da era dos contrabandistas, uma vez que há a representação das atividades ilícitas, como a agiotagem, o comércio clandestino de bebidas, a prostituição e a violência armada. Pode-se também fazer um paralelo à história de Al Capone, gangster norte-americano, – o qual possuía o apelido de *Scarface*, por conta de uma cicatriz em seu rosto, que obteve em uma briga na adolescência – quando o personagem Jim Duffy teve seu rosto marcado pela ação do Máscara de Sangue, que lhe deixou uma impressionante cicatriz.

3.6 As noivas da morte

O conto “As noivas da morte”, quarto da coletânea *Safra Macabra*, se desenrola no enigmático Castelo de *Orthumberland*, que se encontra nas redondezas de Londres. Os personagens centrais são Jesse Orthumberland, um lorde inglês, e suas três noivas: Nancy Flairmont, Gunhar Lovland e Lois Bline. Além destes, Edwin Morrison, um parente do lorde, Carter, o criado do castelo, e os detetives Alva Capper e Tommy Leight também estão presentes.

Em relação ao tempo do enredo, como é observado em “poucos minutos antes da meia-noite [...] O relógio batia meia-noite” (Galvão, 1998, p. 100), Galvão seguiu uma linha cronológica, mas sem muitas especificações. Além disso, ao retratar a região de Orthumberland, o narrador revela os elementos que pulsavam a ambição de seu protagonista:

Orthumberland fica situada a algumas milhas de Richmond, portanto, poder-se-ia dizer, quase nas vizinhanças de Londres. A pequena cidade guarda, não obstante a sua situação, um curioso aspecto medieval, conservando o povo, através de séculos, muitos costumes característicos daquela época. [...] não há na roda elegante de Mayfair, em Londres quem não conheça o nome e a tradição dos Orthumberland. *A história de seus feitos está escrita com grande orgulho na história da Inglaterra* (Galvão, 1998, p. 95) (grifos meus).

A trama se concentra nas tentativas de casamento de lorde Jesse Orthumberland, o qual teve de enterrar suas noivas. A primeira, Nancy Flairmont, faleceu de um ataque cardíaco ao se deparar com uma caveira na entrada de seu quarto, enquanto a segunda, Gunhar Lovland, morreu logo após receber um buquê de flores. Para desvendar esses dois falecimentos enigmáticos e proteger Lois Bline, sua atual noiva, lorde Jesse decidiu contratar os detetives Alva Capper e Tommy Leight, da agência *Detetive Service*.

Do ponto de vista literário, Patrícia Galvão inovou em seu conto policial ao introduzir Alva Capper como a protagonista das investigações, estabelecendo-a como a primeira mulher detetive da literatura policial brasileira. Entretanto, como ela só escreveu um conto com essa personagem, o caráter vanguardista de sua obra passou despercebido pela crítica da época.

Outro caso no qual uma detetive faz parte de uma narrativa é no romance *O Silêncio dos Inocentes e Hannibal* do autor Thomas Harris. Clarice Starling, personagem criada por Harris, é convocada pelo líder da Divisão de Ciência do Comportamento do FBI para prestar assistência em um caso de grandes dimensões.

A detetive se depara com o desafio de enfrentar dois dos psicopatas mais infames dos Estados Unidos. Assim, arrisca sua segurança ao interrogar o psiquiatra Hannibal Lecter, conhecido por seus crimes cruéis, na busca por novas pistas sobre o assassino em série "Buffalo Bill", que tem como alvo mulheres por todo o país. Clarice revela sua bravura ao confrontar um expert em psicologia criminoso, mergulhando em uma trama extremamente perigosa, além disso, demonstra ser uma profissional extremamente competente, superando inúmeras situações aterrorizantes e consolidando sua imagem como uma agente notável do FBI.

Um ponto importante a respeito da história de Alva Capper é a sua indicação por Tommy Leight a lorde Jesse para ser sua esposa. A jovem, datilógrafa da empresa na qual o detetive trabalhava, "era uma linda moça de vinte anos que tinha a seu encargo o sustento de cinco irmãos menores, e o que era mais duro, do irmão mais velho, paraplégico" (Galvão, 1998, p. 97), assim, Leight acredita que a moça seria uma candidata perfeita, uma vez que o lorde tinha por intenção ter em sua companhia uma esposa que necessitasse de auxílio e proteção, que fosse boa e modesta.

Em dado momento, Alva se depara com a cena do criminoso Carter tentando atirar contra ela, esta então, ao escapar da tentativa de morte, tenta apanhar Carter, mas ele consegue fugir. Ela e Leight se direcionam à investigação da localidade do cúmplice de Carter. Em resolução do crime, o detetive explica que, na verdade, a senhorita Alva é sua parceira de investigação e a verdadeira pretendente a esposa do lorde é a acompanhante de Alva, a senhorita Lois Bline. Em explicação, o detetive afirma que tudo isso não passou de uma forma investigativa para chegar à solução dos crimes envolvendo as mortes das outras esposas do lorde, assim, a real pretendente estaria segura.

No conto "Ali Babá na Inglaterra", também presente em *Safra Macabra*, Galvão introduziu mais uma personagem feminina no papel de detetive. Contudo, Zanina, que atuou como parceira de Cassira A. Ducrot, teve um papel secundário nas investigações. Assim como em outras histórias da coletânea, Galvão trouxe uma abordagem antropofágica à narrativa, mesclando elementos da tradição *whodunit*, ao elaborar um mistério envolvendo dois assassinatos, com a estética *hard-boiled*, apresentando um casal de detetives profissionais, os quais se colocam em perigo, a fim de solucionar o caso.

Após inúmeras investigações, Capper e Leight se deparam com a revelação de que as noivas tinham sido assassinadas por Edwin Morrison, com a cumplicidade de Carter, um servo do castelo. Edwin, um parente distante do lorde Jesse, arquitetava o assassinato dele para reivindicar o título de nobreza e a propriedade dos Orthumberland.

O assassinato das noivas era uma forma de evitar o nascimento de um herdeiro direto, o que tornaria impossível a aquisição do almejado título nobre. Apesar de sua considerável riqueza, Edwin ambicionava ser reconhecido como um verdadeiro Orthumberland, ganhando assim respeito na aristocrática e tradicional sociedade londrina.

A descrição dos personagens foi feita de maneira sucinta, destacando suas características externas, como é observado no trecho abaixo:

apesar de sua constituição forte, lorde Jesse parecia ter mais idade do que a que estava consignada em seus papéis de família. A sua fisionomia severa era assinalada por sulcos e cicatrizes, os seus cabelos grisalhos davam-lhe a aparência de um homem não longe dos sessenta anos. Contudo, ainda não tinha cinquenta (Galvão, 1998, p. 97).

Galvão aborda um tema significativo para a sociedade burguesa, isto é, a importância do reconhecimento que transcende a mera acumulação de riquezas. Por meio do personagem Edwin Morrison, ela ilustra que alcançar sucesso nos negócios e nas finanças não é suficiente. Morrison não ambicionava ser considerado apenas um homem abastado; ele almejava um título nobiliárquico que lhe conferisse prestígio dentro da sociedade monárquica em que habitava na Inglaterra.

Defensora da importância do pensamento antiburguês para a sociedade, é possível notar no conto uma aproximação à vida de Galvão, uma vez que o tema da ambição se constitui de uma crítica à sociedade burguesa e sua insatisfação com os recursos já existentes, além da necessidade de sempre querer mais e não medir escrúpulos para isso.

É possível confirmar essa postura de Galvão quando Rezende, em seu livro, afirma que “sobre as viagens, anota: “A mesma humanidade, a mesma exploração de uns pelos outros, a mesma dominação de uma coisa sobre outra” (Rezende, 2023, posição 902). De acordo com Rezende, é possível perceber a consciência de Galvão acerca de sua luta como mulher na tentativa de se afirmar como protagonista da sua própria história, assim como de sua própria existência. A autora, em diversos momento

ao longo de sua vida, se mostra inconformada com o *status quo* vigente e deseja superá-lo.

3.7 O dinheiro dos mutilados

O conto “O dinheiro dos mutilados” é o de número cinco na coletânea *Safra Macabra* e o primeiro no qual o detetive Cassira A. Ducrot faz sua aparição. Ambientado na *rue du Bac*, em Paris, a narrativa traz como personagens Violeta Cottot, a qual, usando o pseudônimo de Mossidora, é autora de contos policiais, o poeta apaixonado por Violeta de nome Paul Crevel, o criminoso Lukas Barte, o detetive Cassira Ducrot e King Shelter, narrador dos acontecimentos.

O narrador e também personagem da história, King Shelter, possui uma abordagem de descrição tanto das características físicas quanto psicológicas das cenas e dos personagens. Em vários momentos, o narrador descreve, por meio de sua observação minuciosa, o comportamento de certo personagem levando em consideração o contexto no qual este está inserido e os motivos que o fazem ter certo tipo de reação à situação. Vejamos no trecho:

Violeta era muito jovem, estava vestida como uma colegial, lembrava uma criança assustada em presença de uma repreensão. *E refletia em sua figura uma tal ingenuidade que dificilmente se poderia crer naquela menina sentada num banco de réus, onde só costumam sentar-se tipos repelentes ou tarados* (Galvão, 2019, p. 127). (grifos meus)

É possível observar nesse excerto, a partir do olhar do narrador, certa contradição na situação na qual a personagem está. Nesta cena, Violeta é posta diante do juiz para que seu caso seja discutido. Todavia, o narrador ressalta as características juvenis que a personagem possui, utilizando o termo “menina” para intensificar a sua jovialidade.

Galvão, ao trabalhar com um narrador em primeira pessoa, garante ao leitor uma maior aproximação tanto da história contada quanto dos personagens, uma vez que essa aproximação gera credibilidade, quase como se o narrador fosse um amigo que relatasse ao leitor, em uma conversa informal, os acontecimentos de sua própria vida.

Dessa maneira, o conto tem início no restaurante chinês de nome *Rive Gauche* com uma conversa entre Violeta e Paul a respeito das novelas policiais contemporâneas que Violeta escrevia. Paul, além de ser descrito ressaltando suas características físicas, como a aparência pálida e franzina, também tem seus sentimentos pela namorada focados em aspectos físicos, uma vez que “toda sua paixão emergia dos grandes olhos claros, diante da figura avassaladora que tinha à sua frente”. Além disso, o poeta se encantava com a “boca desmanchada no irônico

sorriso de sempre, a cabeleira vasta e loura, o olhar indevassável de sua amada” (Galvão, 2019, p. 107).

No que se refere à análise da estrutura do conto, é possível afirmar que se assemelha à teoria de Todorov (2003), uma vez que a narrativa se desenvolve em dois momentos. O primeiro deles é a história do crime, a qual é contada logo no início. Já a segunda se trata da história da investigação, na qual são descritos os pormenores de como se chegou à conclusão e ao encerramento do crime.

Dessa maneira, de acordo com Todorov (2003), a segunda história seria a menos importante, pois ela tem por intenção descobrir o que aconteceu na primeira, a história do crime. Assim, à medida que a narrativa é construída, é possível afirmar que se aproxima da categoria de conto de enigma, uma vez que contempla duas linhas temporais, os dias de investigação que têm início com o crime, e os dias do drama que levam ao crime.

Ao chegarem ao escuro corredor do terceiro andar, adentraram um dos poucos apartamentos que ainda eram habitados. A novelista abre a porta com dificuldade e se espanta com a cena que vê. O cheiro de gás é insuportável, sua mãe está caída no sofá e, perto dela, a alguns passos, está o senhor Cottot estirado no chão. Horrorizada com a situação, Violeta tem uma única conclusão: os pais suicidaram-se. Todavia, Paul verifica que a mãe ainda respira e aconselha Violeta a ligar para a emergência.

Shelter, o narrador, conta que Ducrot o convida para acompanhá-lo na visita do local do crime, pois podia-lhe interessar, uma vez que Shelter poderia conhecer e apreciar o trabalho de Mossidora, já que ambos escreviam contos policiais. De forma a provocar o amigo, Ducrot afirma: “a Mossidora... sua colega... Fabrica argumentos policiais; aliás, desculpe-me a franqueza, muito melhores que os seus” (Galvão, 2019, p. 109). Shelter, curioso, o acompanha e, ao chegar ao local do incidente, descreve de forma imediata o que observa. Shelter ressalta a cena em uma espécie de pintura objetiva. Os elementos vão se complementando e formam o quadro do crime:

Dois *flics*, ou melhor, dois policiais fardados, manifestavam ruidosamente a sua presença. Entramos e imediatamente emoldurei o quadro. O sr Cottot estava estendido com a sua única perna a fio comprido, exatamente sob a arcada que dividia a primeira sala do dormitório. Madame Cottot, sobre o divã, tinha um médico de casa ao lado, tentando inutilmente reanimá-la com mais uma injeção. Entre as cortinas, Violeta e Paul Crevel, ambos muito pálidos, estavam sendo interrogados por Dechams Goll, atrapalhado com um maço de papéis (Galvão, 2019, p. 109).

O senhor Cottot apenas possuía uma perna, pois ao ser convocado pelo exército francês, abandonou seus negócios e foi servir a França. Voltou com muitas medalhas e uma perna a menos, além disso, estava arruinado financeiramente. Assim, a família vivia com o dinheiro da pensão do mutilado.

Já a respeito de Violeta, Shelter dispõe de uma descrição mais detalhada, e observa, no trecho seguinte, com certa curiosidade e desconfiança: “os pais tinham morrido, mas ela sorria. Era um sorriso quase fúnebre, na boca desmanchada pela angústia do momento” (Galvão, 2019, p. 110).

A narrativa em primeira pessoa garante uma centralização maior nas percepções do narrador. Nesse sentido, as observações e comentários como o a respeito do sorriso fúnebre de Violeta, mesmo que os pais tivessem sido encontrados naquela situação, traz uma desconfiança ao leitor de que a personagem tenha alguma relação com a morte de ambos. Nos contos da coletânea é possível perceber que alguns detalhes, sobretudo, na descrição dos personagens, podem servir de pista para pensar a solução do crime. Como é o caso do conto “Morte no Varieté”, no qual a descrição feita do homem-cobra resalta características como seu corpo esguio e sua flexibilidade e, logo na cena seguinte, com a morte de Rée e, novamente, a descrição da janela pequena presente em seu quarto induz o leitor a pensar que somente alguém bem magro conseguiria atravessar.

O delegado responsável pela ocorrência dá o incidente por encerrado: duplo suicídio. Entretanto, Ducrot, contrariando o sr. Goll, pede para examinar o processo de forma mais minuciosa, uma vez que acredita se tratar de um assassinato, pois havia um pano ensanguentado jogado pela casa.

A investigação aprofundada de Ducrot parte da sua insatisfação em relação a atitude de seu colega de profissão, este aceita imediatamente os fatos e se limita a fechar o caso, ao contrário de Ducrot, o qual dotado de racionalidade e naturalmente desconfiado, busca nas entrelinhas do crime a solução. Este fato, dessa maneira, faz com que a narrativa se caracterize no subtipo chamado *whodunit* ou conto de enigma, no qual a intenção é encontrar o culpado pelo crime.

Surpreendidos por um telefonema, Shelter, Ducrot e sr. Doll descobrem uma nova informação. Quatro outros mutilados são apresentados, estes também faziam parte, junto do sr. Cottot, do Comitê dos Mutilados de Guerra. Os indivíduos afirmam que o tesoureiro antigo havia pedido demissão, assim o sr. Cottot fora apontado como

candidato à vaga. A eleição, nesse sentido, seria realizada no dia seguinte, todavia, o dinheiro do caixa fora entregue ao sr. Cottot, de forma provisória. Os mutilados, nesse sentido, sem a posse do dinheiro, buscavam alguém a quem recorrer a fim de reavê-lo.

Violeta, ao aparecer na sala do sr. Goll, encontra também os mutilados, dos quais um lhe era familiar, o senhor Fouquet. Em conversa com este, Violeta afirma que seu pai não havia lhe dito nada a respeito do dinheiro. Assim, ignorando os mutilados, se dirige a Ducrot e Shelter com notícias de sua mãe. A senhora Cottot ainda estava viva e tinha esperanças de que ela acordasse para esclarecer o que havia acontecido. Além disso, Violeta se mostra incrédula quanto ao fato de sua mãe ter tentado suicídio, acreditando nunca ser possível, ao contrário de seu pai.

Crevel, Cassira e Shelter se encaminham para o endereço Barte Lukas – Saint Denis, terceira parada, quarta casa e após alguns desdobramentos e perseguições o detetive brada a Violeta: “- Violeta! Eu a prendo em nome da lei por crime de morte, tentativa de morte, roubo” (Galvão, 2019, p. 126). Em explicação, Ducrot conta que Violeta havia sido seduzida por Barte e este a convenceu de matar os pais e depois roubar o dinheiro que pertencia ao comitê.

O primeiro conto da coleção no qual o detetive Ducrot é personagem é repleto de uma tensão dramática, uma vez que ao relevar a identidade do assassino do senhor Cottot, Galvão traz à narrativa um sentimento de surpresa, pois a própria filha da vítima é a culpada.

Já a respeito do fundo histórico da trama, observa-se que é trazida à discussão a questão dos mutilados da guerra de 1914 e as problemáticas que envolvem essa situação. Além disso Galvão, por meio do conto, levanta uma reflexão que se refere à falta de amparo e políticas que versam sobre o cuidado com os ex-combatentes.

O roubo do dinheiro de um comitê que cuida e discute as nuances da vida daqueles que prestaram um serviço ao país, saíram com sequelas gravíssimas, físicas e psicológicas, é um ataque à integridade e sanidade dessas pessoas, as quais mesmo depois de terem sofrido tanto ainda têm de lidar com indivíduos que pensam que o dinheiro do caixa é simplesmente um montante e não representa a luta diária dessas pessoas.

Patrícia Galvão, dessa maneira, por meio da narrativa, não só conta uma história criminal, mas também insere uma crítica implícita à devastação causada pelas

guerras, fruto das disputas políticas e econômicas entre as potências capitalistas de seu tempo. Ao abordar um incidente da Primeira Guerra Mundial, é observada a crueldade inerente a qualquer conflito armado, o que traz aos leitores uma sensibilização no que se refere à realidade de outras tragédias que viriam a se desenrolar.

3.8 Morte no Varieté

O conto “Morte no Varieté” é o de número seis na coletânea *Safra Macabra* e o segundo no qual o detetive Cassira A. Ducrot faz sua aparição. Ambientado na cidade portuária de Havre, localizada no norte da França, o teatro Villon, no qual a companhia *Varieté* de artes circenses havia se instalado, a narrativa é composta de uma grande quantidade de personagens, podendo destacar a bailarina Claudine, a amazona Rée, o dono da companhia Mathieu Pallas, o homem-cobra Zoom, os atiradores de facas Jek Jour e Jean Bouard, o príncipe russo Sergei Dalovine, a mulher barbuda Petra, o domador de feras Peter, o comissário de polícia Froussard, o detetive Cassira Ducrot e o narrador King Shelter.

O número elevado de personagens presentes na narrativa, apesar de serem importantes para a fruição do enredo, vai ao contrário do exposto na primeira regra de Borges, a qual exige que o número máximo de personagens deve ser 6, a fim de não haver confusão ao leitor. Todavia, no conto o número total de personagens é 12, o que traz certa dubiedade, pois muitas são as histórias por traz da narrativa principal e muitos são os suspeitos em potencial. Além disso, isso mostra que, por momentos, Galvão manejava o gênero a seu gosto, burlando as convenções estabelecidas para o gênero.

O conto então tem início com a descrição, feita pelo narrador King Shelter, da morte da estrela da companhia *Varieté*, a bailarina Claudine, a qual é encontrada por sua amiga Rée. O narrador conta que Ducrot ainda estava no início de sua carreira, assim, ainda era permeado de princípios idealistas sendo sempre o primeiro a chegar na chefatura. Enquanto todos os outros funcionários tinham medo e terror do comissário-chefe, o senhor Froussard, Ducrot o considerava uma mosca morta. Assim, ao receber uma ligação o comissário afirma que o caso em questão seria trabalho para outro detetive, todavia, como este não estava presente, Ducrot deveria acompanhá-lo até o local do crime. Nesse sentido, a ordem do chefe faz com que Ducrot tivesse sua estreia como investigador:

Morte no Varieté — disse o comissário com a voz lenta que lhe era peculiar. Isto é caso para Maurice, mas ele faltou. Vamos para lá, Ducrot. Telefone para o dr. Gedeon, para Gervais da técnica e para Fabien. Diga-lhe que vamos na frente (Galvão, 2019, p. 135).

O narrador, neste conto, não participa das investigações assim como em “O

dinheiro dos mutilados”, isso acontece porque o detetive Ducrot ainda estava no início de sua carreira em “A morte no Varieté”, então não conhecia Shelter ainda. Dessa maneira, Shelter surge apenas no desfecho da trama como um modesto narrador e colecionador de detalhes policiais, com o propósito de elucidar os crimes ocorridos ao longo da história. Ao fazer isso, Galvão aproxima sua narrativa da tradição *whodunit*, a qual possuía escritores consagrados como Agatha Christie e Conan Doyle.

À medida que Galvão entrelaça elementos tanto do modelo *whodunit* quanto do *hard-boiled*, configura à sua narrativa uma natureza híbrida, o que pode ser explicado pelas características provenientes de sua abordagem antropofágica, garantindo a apropriação do gênero a sua própria maneira.

No *Varieté* estavam enfileirados todos os integrantes e enquanto passava por eles Ducrot ponderava a si mesmo quem teria cometido o crime. Já na cena do crime, os médicos especialistas, ao examinar o corpo, chegam à conclusão de que a bailarina havia sido morta com uma punhalada no coração. Novamente no palco, Ducrot repara com desconfiança por alguns instantes em cada um dos artistas que estava ali:

Alguns estavam rígidos, indevassáveis. Outros sorriam de todas as formas. Sorrisos irônicos, serviçais, nervosos. Uns pareciam não dar nenhuma importância ao ocorrido. Outros pareciam alegres. [...] Quem puxava a fila era o homem-cobra, vestido ainda com a roupa do espetáculo, um maiô de escamas prateadas que determinava ousadamente a esbelteza do seu corpo, excessivamente magro, mas com certa harmonia plástica (Galvão, 2019, p. 136).

A partir da caracterização das personagens, é possível constatar que a descrição se concentra em traços físicos e realistas em detrimento de aspectos psicológicos. No caso do homem-cobra, por exemplo, o corpo esguio e harmônico é ressaltado aos olhos de Ducrot. O mesmo acontece com a mulher de barba, outra personagem que desperta a curiosidade do detetive, visto que particularidades como “o nariz perfeito”, “a barba vermelha e densa” e os “olhos longínquos” são comentados pelo narrador.

No mesmo instante o príncipe Sergei telefona ao comissário para relatar o roubo de uma joia de sua coleção, o agrafe rosa, uma peça extraordinária feita de âmbar, jade e diamantes que, segundo Sergei, pertencera ao czar Ivan, o Terrível. O berloque, usado como pingente na corrente de relógio do aristocrata russo, estava segurado por duas seguradoras no valor de um milhão de francos. A suspeita do crime, segundo o príncipe, era a estrela da companhia, por quem Sergei era apaixonado.

Cassira, novamente envolto de perguntas, pondera a si mesmo os fragmentos da história do crime, a fim de tentar encaixar os fatos para fazerem sentido, isso mostra a racionalidade do detetive em ação. Além disso, Ducrot se volta às atitudes consideradas por ele suspeitas, como o zelador que limpa os camarins e o príncipe que, conversando com o comissário, não parece a Ducrot realmente apaixonado, logo ele considera que talvez outros propósitos o tenham feito permanecer em Havre. Então ele, para se divertir, faz perguntas indiscretas ao príncipe no que se refere às relações íntimas entre os dois.

Num desses questionamentos ao príncipe, Ducrot parece descobrir algo um tanto quanto curioso. Vejamos:

Pode nos informar se o agrafe estava segurado em alguma companhia? - perguntou ainda Cassira A. Ducrot, mudando de assunto.

Felizmente sim – respondeu o príncipe – Na *Deirus*, de Paris, e na *Havre Assurance*. Contudo, era uma joia de grande tradição e o senhor deve saber que essas coisas não têm preço.

Na *Havre Assurance*... – fez o detetive. – Quer dizer que se trata de um seguro recente?

Precisamente – respondeu o nobre. – Um dia antes e eu não teria direito a esse seguro, que principiou a vigorar hoje, quero dizer, ontem. Assim, a companhia terá que me pagar oitocentos mil francos de indenização (Galvão, 1998, p. 141-142).

No que se refere ao estilo investigativo, o detetive Ducrot se aproxima dos detetives do modelo *hard-boiled*, uma vez que estes agem no local do crime, convivendo com a criminalidade e arriscando sua segurança física. A investigação aprofundada de Ducrot parte da sua insatisfação em relação a atitude de seu colega de profissão, este aceita imediatamente os fatos e se limita a fechar o caso, ao contrário de Ducrot que, muito racional e naturalmente desconfiado, busca nas entrelinhas do crime a solução. Este fato faz com que a narrativa se caracterize no subtipo chamado *whodunit* ou conto de enigma, no qual a intenção é encontrar o culpado pelo crime.

A arma do crime é encontrada entre as cadeiras do anfiteatro. Esta, segundo o diretor, era uma das setas dos atiradores, não pertenciam ao teatro e eram armazenadas no quarto de Réé, o qual era localizado ao lado do da morta. Deste mesmo quarto são ouvidos gritos, os quais são seguidos pelo detetive e o comissário. Ao arrombarem a porta encontram a artista Réé, morta. O assassino não estava escondido em nenhum lugar do quarto e a porta estava trancada, o que desperta certa incredulidade tanto em Ducrot quanto em Froussard. A arma do crime, novamente,

era a seta de metal dos atiradores.

Em resolução do caso, Ducrot conta ao grupo reunido no café *Rotonde*, refúgio de artistas de Montparnasse, que o principal culpado do crime havia escapado: o príncipe Sergei Dalovine. Este possuía, de fato, uma única joia de valor, todavia estava endividado, então planejou dar um golpe na companhia de seguros, na qual havia registrado o agrafe. Para isto, Sergei precisava de cúmplices, foi quando encontrou Claudine e o homem a quem ela amava, Peter. Todavia, o plano é ouvido pelo homem-cobra, o qual mata Claudine, rouba a joia, mas é visto por Rée, que também é morta logo depois.

No que se refere à estrutura do conto, é possível observar que ele se configura em duas tramas, a primeira delas é o assassinato de Claudine, pelo homem-cobra, e a segunda, o golpe do agrafe. Os outros acontecimentos, como a morte de Rée e o atentado a Jek Jour, se caracterizam como desdobramentos dentro da narrativa. Esses acontecimentos, dessa maneira, vão contra uma das regras de Borges, a qual diz que todos os termos do problema devem ser declarados previamente. Os fatos, todavia, não são sonogados ao leitor, eles aparecem de acordo com a construção da narrativa.

Para o autor e teórico de histórias policiais G. K. Chesterton (2010), para escrever boas narrativas, as quais teriam sucesso com o público, era preciso certa habilidade literária, dessa maneira, ser um autor de ficção policial, segundo ele, não era para escritores superficiais e comuns. A fim de auxiliar jovens escritores, ele estabeleceu três princípios fundamentais para a criação de uma trama policial sólida.

O primeiro deles, considerado essencial, é a presença de um segredo que valha a pena ser revelado, ou seja, o leitor precisa se satisfazer com o desfecho da história, nesse sentido, as motivações por trás do crime devem ser condizentes com ele. No conto "Morte no Varieté", Galvão elaborou o mistério de dois assassinatos relacionados ao roubo de uma joia que pertencia a um nobre russo, o que contribui para a progressão do mistério e da curiosidade.

O segundo diz respeito à simplicidade desse segredo, o autor, nesse sentido, explica o mistério, sem que haja complicações no esclarecimento. E o terceiro aconselha que o criminoso esteja em primeiro plano, isto é, deve ter significância para a trama sem estar claramente classificado como criminoso, sendo, nesse sentido, um suspeito em potencial. No conto analisado, o responsável pelo golpe do seguro da joia

é um príncipe muito conhecido, todavia carrega consigo certas incongruências que despertam ao longo da narrativa a dúvida do detetive e, conseqüentemente, do leitor.

Quanto à regra de Borges, a qual diz respeito à primazia do *como* sobre o *quem* é, novamente esta é deglutida e transformada em uma colocação única, uma vez que em “A morte no Varieté” o *como*, ou seja, a explicação do crime é relatada com relevância dos fatos, da mesma forma como o *quem* é, ou seja, o responsável pelo crime também carrega importância.

No decorrer da narrativa, destaca-se o crime que envolve o suposto roubo do agrafe, evidenciando a presença da fraude e da corrupção como elementos marcantes na sociedade burguesa. Embora a corrupção seja um fenômeno historicamente presente em diversas culturas e épocas da humanidade, foi no contexto da ascensão do capitalismo que se intensificou a associação entre a corrupção nos grupos políticos dominantes dos Estados e nos poderes econômicos privados.

Dessa forma, Galvão, ao permitir que o príncipe escapasse ileso de suas falcatruas financeiras contra as seguradoras, ilustra como o poder econômico na sociedade burguesa pode facilitar a impunidade. Graças à sua proximidade com as esferas políticas e jurídicas, a elite financeira tem acesso a inúmeras informações privilegiadas, além de um tratamento punitivo menos recorrente

3.9 A peste azul

O conto “A peste azul”, sétimo da coletânea *Safra Macabra*, se inicia a bordo do *Vitebski*, um navio da Companhia de Navios Black Sea, o qual realizava seu primeiro cruzeiro após o término da Segunda Guerra Mundial. Na realidade, ele transportava para Londres diversos exilados europeus provenientes da América do Sul os quais escaparam do regime nazista. Tudo seguia conforme o planejado, até que um naufrago foi encontrado em alto-mar e trazido para o navio.

Quanto aos principais personagens da história, a qual inclui o professor e cientista Jordan Hagaman, sua assistente Cléa Warmond, o comandante do navio Kaunas, os milionários Edmund Govan e Peter Grove, o médico a bordo Santiago Lopez, pode-se afirmar que são apresentados levando em consideração seu aspecto físico, como se vê nos trechos “um tal sr. Lopez, de cabelos negros e tez azeitonada como a um cigano [...]” e “a srta. Cléa Warmond, a mais bonita inglesinha que eu jamais vira” (Galvão, 1998, p. 166-167).

Cléa, nesse sentido, é descrita como uma “jovem de cabelos vermelhos, a beleza de bordo, recheada de *sex-appeal*, que preferia sempre deixar todos os flertes possíveis para conversar com Hagaman” (Galvão, 1998, p. 170). A personagem demonstra certo interesse tanto pelo professor quanto por seus ensinamentos, uma vez que “fazia-lhe perguntas nada fúteis e com tanta insistência, parecia tão encantada em sua companhia, que ele não pôde deixar de admirar-lhe a inteligência fora do comum e conseqüentemente o encanto pessoal que irradiava da figurinha ruiva” (Galvão, 1998, p. 170).

Contudo, no decorrer da narrativa é possível observar o real motivo pelo qual a senhorita Warmond demonstra interesse no professor. Essa descrição prévia da personagem contribui no despertar de suspeitas no leitor, o que em longo prazo é confirmado na narrativa.

O conto segue uma linearidade de acontecimentos, uma vez que Galvão usa o tempo cronológico para desenvolvimento, como é verificado nos trechos “três horas depois, no grande salão de refeições [...]” (Galvão, 1998, p. 166), “o naufrago morreu dois dias depois [...]” (Galvão, 1998, p. 167) e “às nove e meia fora presa de vômitos incoercíveis” (Galvão, 1998, p. 173).

Segundo o capitão Kaunas, o naufrago poderia ser membro de alguma tribo mestiça das Ilhas Comores. Ao realizarem uma inspeção mais cuidadosa, notaram

que sua aparência tinha um tom azulado. Segundo o professor e cientista internacionalmente conhecido Jordan Hagaman, o homem fora “[...] arrebanhado pelos japoneses numa dessas ilhas que tinham sido ocupadas e, como tantos outros, acabou largado em qualquer lugar quando a guerra terminou” (Galvão, 1998, p. 167). O professor Jordan Hagaman era um “cientista de fama internacional que a guerra exilara, e que então regressava à França. Esse país era o seu, apesar de lá não ter nascido... perseguido pelos nazistas, conseguira fugir de um campo de concentração e refugiara-se na América do Sul, onde permaneceu desde 1940” (Galvão, 1998, p. 165-166); então, preocupado, instrui Kaunas a isolar o jovem para evitar qualquer risco de contágio.

Contudo, algumas horas depois, Hagaman recebeu a notícia de que um marinheiro já havia contraído a chamada “peste azul”. O cientista decidiu admitir como assistente nas investigações sobre a praga a passageira Cléa Warmond, que havia conquistado sua confiança; numa tentativa de entender a peste conta a sua nova assistente o que foi descoberto até o momento:

Examinados pelo microscópio são partículas mais ou menos ovaloides. São resíduos fixos da peste azul. Não percebo nenhum movimento neles semelhante ao dos bacilos conhecidos. Parecem mais... Sim... Talvez se trate mais de uma vegetação com grande capacidade reprodutora... Como já lhe expliquei da outra vez... ele se distribui por todo o corpo do doente, localiza-se mais nos centros nervosos (Galvão, 1998, p. 171).

Ao chegarem em Londres, os passageiros foram colocados sob quarentena em uma bela propriedade rural pertencente a sir Parkes Harting, um amigo e admirador de Jordan Hagaman. Novos casos da enfermidade emergiram em Carbenwell e Finsbury, levando o professor Hagaman a ser convocado pelo chefe do Departamento de Investigações da *Scotland Yard* para uma conversa. O inspetor J. K. informou que Edmund Govan, um milionário americano, havia sido infectado e que a questão da peste azul já estava sendo discutida na Liga das Nações Unidas. Assim, o contágio e a morte de Govan exigiam uma investigação minuciosa, uma vez que ele havia recebido um aviso peculiar: seria contaminado pela doença caso não pagasse duas mil libras.

Alguns dias depois, Peter Grove, o filho de outro magnata, também recebeu a mesma notificação. Aterrorizado, o jovem bilionário recorreu à ajuda de Hagaman. Para tranquilizá-lo, Cléa Warmond se ofereceu para lhe administrar um sedativo, no entanto, Hagaman percebeu que, na verdade, ela injetara nele o vírus da peste azul.

Enquanto o cientista tenta realizar uma cirurgia em Grove, um homem encapuzado entra na sala e, apontando uma arma a Hagaman, ordena que o médico interrompesse o procedimento. Ignorando o pedido, arremessa um bisturi em direção ao mascarado, mas Cléa lança-se sobre ele, recebendo a faca e caindo, ferida, no chão. Assustado, o homem encapuzado escapa rapidamente pela janela ao ouvir a polícia se aproximando. Antes de sua secretária sucumbir, o professor Hagaman escutou um último sussurro: “Lopez... Wandis... rua Duck 2.400... quarto...” (Galvão, 1998, p. 186). Imediatamente, ele se dirige ao endereço e encontra Lopez, o ladrão das substâncias de seu laboratório e, em um ato de vingança, aplica nele uma dose letal da peste azul.

Uma característica singular deste conto é a ausência de um detetive particular ou policial encarregado das investigações. A figura central desse papel é o professor, médico e cientista Jordan Hagaman, que se dedica ao estudo das doenças tropicais. Ele assume a dupla responsabilidade de encontrar a cura para a peste azul e identificar a pessoa que está fazendo uso ilegal do vírus da doença.

Hagaman comete um crime ao assassinar o médico Santiago Lopez, tornando-se, assim, um criminoso ele próprio. Ao tratar da temática da “justiça com as próprias mãos”, Galvão estabelece uma conexão com Agatha Christie em “O caso dos dez negrinhos” (1939), no qual o juiz criminal aposentado Lawrence John Wargrave mata dez indivíduos que, apesar dos crimes cometidos, haviam conseguido evitar a punição.

Além disso, Galvão, por meio da figura de Santiago Lopez, um médico ambicioso e sem princípios, oferece um espaço para refletir sobre a possibilidade de lucrar com uma epidemia à medida que estabelece uma conversa mais autêntica com seus leitores a respeito dos dramas relacionados a uma enfermidade enigmática, enfatizando, por exemplo, em um fundo histórico, as nuances da Gripe Espanhola de 1918, como é observado no trecho “lembre-se de que a guerra de 18 deixou a ‘Espanhola’ e os estragos que fez não foram pequenos” (Galvão, 1998, p. 167).

3.10 A mão viva da morta

O conto “A mão viva da morta”, de número oito na coletânea *Safra Macabra* e o terceiro no qual o detetive Cassira A. Ducrot faz sua aparição, é ambientado numa propriedade da cidade de Rouen na Normandia (França), o castelo Montnoir. Este local é lembrado pelo narrador como a “cidade dos mil sinos”, conhecida principalmente por seus mistérios e lendas.

Os personagens os quais movimentam as ações da narrativa são o detetive Cassira A. Ducrot, a senhorita Gertrude Montnoir, Charles Montnoir, a governanta Regina Fumagali, o médico Isac d’Armont, Giselle Montnoir, Lucien Montnoir e Bruno Ruggia. Assim como nos outros contos da coleção a descrição dos personagens é feita a partir de aspectos físicos em detrimento dos psicológicos. A personagem Regina Fumagali, por exemplo, é caracterizada por sua beleza estonteante, assim como os seus grandes olhos negros, a tez mate, e a boca perfeita (Galvão, 2019, p. 189).

A narrativa se inicia com um discurso de Shelter a seus amigos, se mostrando contrário à existência dos detetives, sendo somente, segundo ele, a delação capaz de contribuir para a erradicação do crime. A postura preliminar do narrador remete aos estereótipos aos quais o gênero policial carrega consigo. À medida que há uma crítica ao papel do detetive na narrativa tem-se a descaracterização do gênero, o que faz pensar que esse tipo de literatura seria dispensável, uma vez que o personagem principal dentro do gênero seria desnecessário.

Um dos amigos de Shelter então o convida a ir ao *Chat Noir* para conhecer um verdadeiro detetive: o célebre Cassira A. Ducrot. Shelter admite que à primeira vista o detetive não lhe despertou tanto interesse: “confesso que não foi boa a minha primeira impressão, mas também confesso que não sei como, mais duas horas depois estava só eu e ele em seu apartamento da rua Toullier, trocando impressões sobre o tal rumoroso caso de Rouen” (Galvão, 2019, p. 187).

Dessa maneira, Shelter e Ducrot partem para o local do crime, a mansão dos Montnoir, para investigar o assassinato da mãe de Gertrude Montnoir. Cassira, ao examinar o quarto, o qual era a cena do crime, se questiona sobre quem lucraria com a morte de uma senhora de 70 anos já debilitada de saúde.

O narrador do conto se direciona à descrição pormenorizada dos locais nos quais o enredo se desenrola, sobretudo naqueles nos quais os assassinatos ocorriam,

como o quarto da senhora Giselle Montnoir:

O quarto era relativamente modesto, comparado à exuberante decoração do resto do castelo. Era mobiliado com conforto, mas sem enfeites. Apenas um crucifixo grande e quadros de santos nas paredes. O mobiliário era pesado e antigo, percebia-se logo que naquele conjunto só podia viver uma velha. Um missal na mesa de cabeceira, óculos, um xale negro. O candelabro estava sobre a cômoda e não havia luz elétrica ligada ao quarto, como não havia em todo o castelo, apesar de ser fácil puxar a corrente da entrada (Galvão, 2019, p. 190).

E a sala onde havia uma grande estátua a qual fora arma do segundo crime presente na narrativa:

A mobília da sala era rudimentar. Canapés e cadeiras simples sobre um tapete antigo. Um relógio sobre um consolo e uma estátua – coisa imprescindível em qualquer aposento do castelo. Estava encostada a uma das paredes e representava uma serpente enrolada na Árvore da Vida, com um busto de mulher cujo sorriso se disfarçava atrás de uma maçã que tinha entre os dedos. A estátua tinha pouco mais de metros de altura (Galvão, 2019, p. 193).

Após encontrar na cortina do quarto um bilhete escrito “vendetta”, palavra italiana que tem por significado “vingança”, e na parte de trás a frase “nesta madrugada Gertrude Montnoir morrerá”, o detetive pede que toda a família seja reunida numa sala para que ele conseguisse vigiar a todos. Nesse momento, o narrador descreve tanto Gertrude quanto Charles Montnoir de formas dicotômicas, o que faz o leitor levantar suspeitas em relação a Charles. Vejamos:

Tinha deixado de chorar, talvez diante da perspectiva de qualquer coisa que pairava na atmosfera local. Tirara a manta da cabeça, mostrando os belos cabelos, única coisa que lhe ficara de uma possível beleza antiga. No entanto, tinha apenas quarenta e poucos anos, mas o rosto era o de uma velha de muito mais. Excessivamente magra, o seu rosto macerado podia contar as dores de sua vida (Galvão, 2019, p. 194).

Charles era o oposto. Tudo nele era mocidade e robustez. Contudo, os seus olhos espelhavam qualquer coisa indefinível que lembrava uma vida mental intensa. Era aluno da escola de Saint Cyr, destinava-se portanto à carreira militar. Isso por exigência de família, porquanto o seu interesse estava voltado todo para a medicina, comprazendo-se nas horas vagas no estudo das ciências físicas e químicas, orientado pelo médico da família, dr. Isac D’Armont (Galvão, 1998, p. 194).

A questão da dualidade na descrição de ambos os personagens traz aspecto de antagonismo nas visões, uma vez que a dicotomia presente proporciona uma estrutura para a compreensão e análise à medida que utiliza o contraste e a comparação como lentes interpretativas, por exemplo, como quando há a comparação entre luz e escuridão, bem e mal. Nesse caso, essa ideia se estabelece por conta de

termos como “velha” e “mocidade”, “magra” e “robustez”.

Características, fenômenos, reações ou qualquer aspecto sujeito a essa divisão não podem coexistir simultaneamente nas duas categorias. Assim, ou é uma coisa ou é outra; é bom ou é mau. Não há espaço para algo pertencer ao mesmo tempo a duas partes distintas ou apresentar características que sejam, simultaneamente, de um lado e do outro, assim, possivelmente por conta disso, Charles é o criminoso da narrativa e Gertrude, a vítima.

Quanto à organização do conto, percebe-se que foi elaborado seguindo a modalidade de mistério, isto, é, a modalidade *whodunit*, assim como nos dois romances de Agatha Christie ambientados no campo: *O misterioso caso de Styles*, publicado no ano de 1920, e *O segredo de Chimneys*, publicado em 1925.

No dia seguinte, após a morte de Gertrude, a qual foi atingida pela cabeça da estátua, Charles Montnoir autoriza que a governanta leve o pequeno Lucien para longe do castelo a fim de não ocorrer com ele o mesmo dos seus familiares. Ducrot, em busca de Regina, a encontra depois de alguns dias recorrentes indo a uma praça de Paris, vai até sua casa e lá a encontra amordaçada a uma cadeira e a criança, segundo ela, havia sido sequestrada por um homem que usava uma máscara.

O detetive volta novamente a Rouen com o intuito de desvendar definitivamente o caso. Ele então, por meio de alguns estudos referentes à arqueologia da região, encontra um esconderijo e descobre que este é o local no qual o sequestrador mantinha a criança.

Ducrot, em dúvida se resgata a criança ou aguarda para ver se o sequestrador aparece, decide esperar e, depois de algumas longas horas, o criminoso surge no local. O detetive observa de longe e percebe que o homem carrega um pedaço de papel consigo e um batom. Este escreve algo com o batom no papel, e então, em flagrante, o detetive dispara: “– prendo-o por duplo assassinato, sr. Charles de Montnoir...” (Galvão, 2019, p. 206).

No que se refere ao contexto social subentendido na narrativa, pode-se ressaltar a relevância, para a sociedade burguesa, do conhecimento científico. Isso pode ser verificado em alguns momentos ao longo da narrativa, como a colaboração de um cientista, Dr. Isac d’Armont, médico da família Montnoir, descrito como “uma fisionomia bastante conservada, em contraste com os cabelos raros e brancos” (Galvão, 1998, p. 197).

O pesquisador passara mais de uma década recluso em sua propriedade, dedicando-se inteiramente à pesquisa científica. Reconhecido como um sábio pela comunidade de Rouen, realizou inúmeras expedições ao Egito com o intuito de estudar técnicas de conservação de corpos através da mumificação (Galvão, 1998, p. 198).

Outro momento é quando Ducrot utiliza-se de métodos de pesquisa a fim de encontrar a localização do criminoso, ou seja, o detetive, por meio de uma meticulosa pesquisa arqueológica, consegue descobrir uma antiga cidade a oito metros de profundidade sob o solo de Rouen, a qual ligava diretamente aos subterrâneos do Castelo Montnoir. Dessa maneira, analisando documentos antigos, ele descobre que, ao seguir o curso do rio Aubette, conseguiria chegar ao esconderijo do responsável pelo sequestro de Lucien e pelos assassinatos das Montnoir.

Por último, a própria motivação por trás dos assassinatos, a qual é explicada ao final do conto. Charles Montnoir, nesse sentido, queria herdar a fortuna de sua família a fim de financiar suas pesquisas científicas dispendiosas. Os Montnoir, entretanto, obrigavam-no a seguir a carreira militar, o que Charles odiava. Os assassinatos, dessa maneira, não foram motivados necessariamente somente por conta do dinheiro, mas também para que Charles conseguisse seguir a carreira que desejava sem obstáculos.

Neste conto, dessa forma, não há, necessariamente, uma crítica explícita no que se refere ao tema científico, pelo contrário, Galvão, ao destacá-lo de forma sutil na história, convida o leitor à reflexão a respeito dos usos da ciência e como ela é utilizada pela sociedade. Além das suas contribuições e avanços para a humanidade, é importante ressaltar que a ciência pode ser empregada como uma ferramenta de poder político e econômico nas mãos das classes dominantes, reforçando sua soberania e controle sobre a população.

Essa reflexão se assemelha ao conto “A peste azul”, também presente na coleção, uma vez que a temática do uso da ciência aparece na narrativa citada. Nele, um naufrago quase sem vida é encontrado no oceano Atlântico pelas pessoas do navio *Vitebski* da Companhia de Navios *Black Sea*. O homem é levado para a enfermaria do navio e os médicos o examinam. É percebido que ele possuía uma aparência azulada e após algumas análises em laboratório é descoberto que o naufrago havia sido contaminado por uma substância tóxica. Ao descobrir isso, a

personagem Cléa Warmond usa da substância para matar algumas outras pessoas junto de um comparsa seu.

3.11 Ali Babá na Inglaterra

O conto “Ali Babá na Inglaterra”, último na coletânea *Safra Macabra* e o quarto no qual o detetive Cassira A. Ducrot faz sua aparição, é ambientado na cidade de Londres, Inglaterra.

A descrição dos ambientes presentes no conto é bem pormenorizada, uma vez que, por meio de comparações, são ressaltadas características peculiares, o que pode ser explicado pelas inúmeras viagens de Galvão a países europeus. Um local importante para a narrativa, o castelo Hampton Court, é retratado como

um dos lugares preferidos para os fins de semana dos habitantes de Londres. Seus castelos, seus palácios são tradicionais e a beleza da paisagem atrai, mesmo durante o inverno, a preferência dos que querem repousar de uma semana trabalhosa. [...] Hampton Court é tido como o Versalhes inglês. [...] os jardins são encantadores; em frente ao castelo ficam os de estilo italiano, ao lado o parque à francesa que vai dar um lago sombreado por grandes árvores (Galvão, 2019, p. 224-225).

No que se refere ao ponto de vista literário, nota-se que o conto se desenvolve em duas linhas distintas, a primeira delas está relacionada ao súbito sequestro de Aradá, jovem francesa, e a meticulosa investigação de uma quadrilha liderada por Ali Babá.

A partir disso, é possível comparar a narrativa com outras do estilo *hard-boiled*, uma vez que o detetive é submetido a inúmeras situações complicadas – sua prisão e quase morte por Ali Babá, por exemplo. Outros detetives como Marlowe de Raymond Chandler ou Sam Spade e *The Continental Op*, de Dashiell Hammett, também são levados ao longo do enredo a enfrentar situações similares, o que demonstra que Galvão estava atenta com a tendência, era leitora e conhecia as regras desse gênero.

Quanto aos personagens do conto, são caracterizados de maneira a salientar os aspectos físicos, em detrimento dos psicológicos. Tem-se a mulher que desaparece, Simone Aradá Dusmenil, o chefe do Departamento de Investigações da Scotland Yard, Hit Hammer, o criminoso que é assassinado, Young Black, o detetive Cassira A. Ducrot e a sua auxiliar, Zanina. Esta, por exemplo, é descrita como “uma estranha criatura de olhos alucinantes e cabeleira negra; no entanto mal se fazia notar porque se trajava descuidadamente. Assim, o que tinha de belo passava despercebido” (Galvão, 2019, p. 214).

O conto, nesse sentido, se inicia com o desaparecimento de Aradá, a qual

segundo o narrador “era apenas uma francesinha que há algum tempo ocupava a crônica de Londres, pelo muito que se fazia notar” (Galvão, 2019, p. 208). Além disso, o narrador a descreve como uma mulher muito bonita, de olhos verdes, cabelos claros e um sorriso encantador que remetia ao de uma criança.

Dois meses depois e longe da resolução do caso, Hit Hammer, depois de reunir algumas pistas, convoca o detetive Cassira A. Ducrot para ajudar nas investigações. Este chega à cidade de Londres e se direciona à *Scotland Yard*, departamento de investigações. Às cinco da tarde, Ducrot, “fumando o seu cigarro da Argélia, arranhando com o indicador o cassetete que lhe pendia da cinta, a pequenina arma predileta” (Galvão, 2019, p. 215), se encontra com Hammer.

O narrador compara os dois detetives, uma vez que estão frente a frente. Hammer era o oposto de Ducrot, pois “era truncado, alourado, de lábios finos, desleixado nos gestos, hábil na imaginação como os franceses do Norte” (Galvão, 2019, p. 215). Já Ducrot é descrito como um elegantíssimo detetive parisiense, permeado de um idealismo excessivo e desarranjos românticos.

Hammer então explica os pormenores do caso a fim de integrar Ducrot. O plano de Hammer é que Ducrot se infiltre na quadrilha de 40 ladrões, que havia perdido um dos seus integrantes, Young Black, e investigue-os.

Assim, Ducrot consegue contato com a quadrilha e, após um teste, é convocado a trabalhar para Ali Babá. Depois de conhecer o museu de Hampton Court, lugar no qual a quadrilha se escondia, e conseqüentemente, o líder da quadrilha, Ducrot é enviado em uma missão por Ali Babá. Todavia o detetive falha ao ser instruído em matar um dos outros ladrões para provar sua fidelidade.

O conto é encerrado com uma explicação lógica e racional, o que retoma os princípios básicos do gênero policial. A pedra que se movia ao ser pronunciada a frase célebre infantil, na verdade, se tratava de uma espécie de porta de cofre a qual se movimentava quando as letras amarelas grifadas nela eram pressionadas.

A bebida entregue aos ladrões antes das missões era um narcótico, o qual deixava os que o tomavam eufóricos e entorpecidos quanto aos sentidos. E o chefe da organização, Ali Babá, era Aradá e Manhaê, desaparecida há algum tempo. Resolvera formar uma quadrilha e criar uma atmosfera de sacerdotismo a fim de melhor controlar seus seguidores.

Ao longo do conto o tema social que pode ser identificado se refere à questão

do crime organizado, o qual se estrutura no entremeio de uma quadrilha tradicional. Por meio da associação de diversas pessoas com o intuito coletivo de cometer delitos, o crime organizado se configura como uma forma de corporação que pode se transformar e adaptar-se de acordo com o ambiente. Nesse sentido, Galvão, no conto, discorreu sobre um assunto que continua relevante, o que contribui para a atualidade da sua narrativa, ou seja, o leitor consegue se familiarizar com o tema por conta das inter-relações que estabelece com o mundo contemporâneo.

3.12 Os detetives em *Safra Macabra*

Sherlock Holmes, criado pelo médico e escritor Sir Arthur Conan Doyle em 1887, um detetive consultor da Scotland Yard, é reconhecido como um dos mais brilhantes investigadores da literatura, sendo uma personagem de grande complexidade, marcada por sua impulsividade e certos hábitos duvidosos.

A presença do Dr. John Watson na história se justifica, já que ele traz um necessário equilíbrio à narrativa. Watson, um médico aposentado do exército, não só foi amigo e confidente de Sherlock em inúmeras aventuras, mas também o responsável por relatar muitos casos aos leitores. O último mistério envolvendo Sherlock Holmes foi publicado em 1914, evidenciando sua personalidade peculiar, seu vasto conhecimento científico, sua coragem e a amizade que compartilha com o Dr. Watson.

Outro exemplo é Hercule Poirot, um dos detetives mais emblemáticos da ficção policial. Criado por Agatha Christie, o detetive belga fez sua primeira aparição em *O misterioso caso de Styles* (1920). Mesmo com sua notável arrogância, Poirot exibe uma habilidade impressionante para colocar em prática suas aptidões dedutivas e investigativas. Embora tenha um perfil extremamente metódico e uma opinião crítica sobre a originalidade das ideias humanas, frequentemente recebia críticas da polícia. Ao contrário de seus contemporâneos, Poirot se diferencia ao aplicar conceitos psicológicos na resolução dos mistérios, retendo meticulosamente todos os pormenores até a surpreendente e dramática revelação final. O protagonista de algumas das obras mais memoráveis de Christie fez sua última aparição em *Cai o pano* (1975), quando a autora decidiu concluir a narrativa de seu personagem.

A personagem Miss Marple, presente em doze romances e em vinte contos policiais de Agatha Christie, é retratada como uma senhorinha solteira de estilo vitoriano, a qual se dedica à jardinagem e à resolução de mistérios fascinantes. Competindo com outros célebres detetives da literatura, fez sua estreia em 1930, desempenhando um papel essencial na solução de 12 crimes diferentes. Miss Marple é conhecida por utilizar sua aparência, sua mente afiada e seu gosto por conversas casuais para se relacionar com as pessoas, permitindo-lhe entender com mais profundidade a natureza humana e as motivações que podem levar a crimes significativos. Embora se choque com outras figuras icônicas do gênero policial, como

Sherlock Holmes e seu congênere literário, Hercule Poirot, ela se destaca por não ter um título profissional e pelo seu jeito amigável de se integrar à sociedade.

Dessa maneira, na tabela abaixo é possível observar uma relação dos detetives presentes em cada um dos contos da coletânea *Safra Macabra*.

Tabela 4: características dos detetives

| TÍTULO DO CONTO | DETETIVE | COMENTÁRIOS |
|--|--|---|
| A esmeralda azul do gato do Tibet | <p>Oswaldo Galara</p> <p>“Realmente, um objeto pontiagudo, abrindo caminho e depois o ferimento se alarga na superfície, como se o cabo do punhal se enterrasse em seguida... sim... o cabo do punhal...” e em “Galara ficou só com a morta durante uns instantes. Tirou rapidamente do bolso um vidro de álcool e um pedaço de algodão, que umedeceu no álcool. Passou-o depois sobre um dos ferimentos de Nora Gray, o que fora menos profundo, a cinco polegadas do ombro. Limpou-o bem de todo o sangue seco. Depois tirou uma lente da carteira e examinou por alguns instantes a ferida que parecia cicatrizada. Um sorriso passou por seus lábios” (Galvão, 1998, p. 38)</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Uso da lógica na averiguação do ferimento de Nora Gray; • Soluciona o crime de forma racional, uma vez que ao observar no corpo de Nora o ferimento em formato de K, descobre que foi feito por um punhal. A arma é encontrada nas margens do rio Norandjara e rastreada de volta ao criminoso, o senhor Gary Gerreson; • <i>Hard-boiled</i> e <i>whodunit</i>. |
| O mistério do navio perdido | <p>Hope Hone</p> <p>“a luta continuava. O conde tentara em vão retirar a pistola do bolso. Fora Hope Hone quem a retirara e ela estava então à distância no regaço de uma poltrona. Num dado momento, porém, a cabeça do conde foi bater exatamente contra o braço dessa pesada poltrona, o detetive nunca poderia dizer como” (Galvão, 1998, p. 64).</p> <p>“ondas gigantescas se elevaram, Hope Hone sentiu-se pequenino no primeiro momento em que fora atirado contra costado do navio. Em seguida sofreu novas violências no mar, mas reagia desesperadamente. A dois metros, um ponto negro transcendia das espumas e o detetive procurou fazer mais um esforço, aproximando-se da referência” (Galvão, 1998, p. 67).</p> <p>“homens e mulheres conversavam ali e, mais uma vez, o detetive observou como era cosmopolita e estranha aquela população” (Galvão, 1998, p. 58).</p> | <ul style="list-style-type: none"> • O detetive se aproxima de detetives do modelo <i>hard-boiled</i>, uma vez que se coloca em situações arriscadas a fim de obter sucesso na sua investigação. • O detetive compartilha com o leitor as nuances da sua investigação ao longo do conto e não ao final; • Mantém a postura de “durão” para os clientes; • Despreza a sociedade cosmopolita; |

| | | |
|-----------------------------------|--|---|
| <p>A máscara de sangue</p> | <p>Red Flanigan</p> <p>“então Red se decidiu. Simulando tirar do bolso o dinheiro para pagar, o que apareceu em suas mãos foi uma poderosa automática que ergueu (Galvão, 1998, p. 87).</p> <p>“Red num instante, foi amarrado fortemente, atirado num canto da sala” (Galvão, 1998, p. 87).</p> <p>“há uma certa coincidência em relação às vítimas. Em primeiro lugar, o agredido foi, como sabe, o sr. Jim Duffy da firma Duffy & Hoog. Após esse atentado, o Máscara de Sangue apareceu na residência de um tal O'Connor, que tem relações comerciais com a firma Duffy. Diversas letras que deviam ser pagar a esse cavalheiro foram subtraídas do cofre que possuía em um escritório que funciona em sua própria residência. Esse O'Connor empresta dinheiro a juros, mas os seus negócios são legais. As hipotecas que aceita estão dentro da tabela oficial. Outra vítima se queixa apenas de um incêndio em sua garagem, mas as proporções do fogo e a velocidade das chamas indicam que o sr. Tom Morgan, que é o nome do capitalista, possuía muito combustível em sua garagem. Talvez seja um caso a entregar ao departamento de repressão ao mercado negro” (Galvão, 1998, p. 79).</p> | <ul style="list-style-type: none"> • O detetive se aproxima de detetives do modelo <i>hard-boiled</i>, uma vez que se coloca em situações arriscadas a fim de obter sucesso na sua investigação. • Uso da lógica e racionalidade para solucionar o caso; • Detetive observador; • O detetive usa para se defender uma arma de fogo. |
| <p>As noivas da morte</p> | <p>Tommy Leight e Alva Capper</p> <p>“ele não tem herdeiros a não ser longínquos e numerosos parentes. Seria possível atribuir a um desses os crimes? É improvável, porquanto só poderia caber a cada um deles uma pequena parcela da fortuna de sir Jesse, o que não seria bastante para levar alguém a um crime. Além disso, se houvesse interesse na propriedade, a vítima seria o próprio proprietário, e não as suas possíveis esposas” (Galvão, 1998, p. 96).</p> <p>“ela, com o revolver oculto pelo espelho, simulava uma toailete demorada. Era preciso agir, mas não com precipitação. Esperar o momento adequado. Era absolutamente necessário que ela se acertasse, que ela soubesse exatamente quando Carter deveria apertar o gatilho. Como se estivesse presa à respiração do rapaz, ao ricto daquela boca, ao movimento daquelas pálpebras, Alva Capper acertou. Atirou-se ao chão, enquanto a bala que deveria lhe alcançar o coração passava sobre sua cabeça. Permaneceu imóvel no solo alguns instantes. Em seguida, ergueu-se e projetou-se pra fora tencionando apanhar o rapaz” (Galvão, 1998, p. 101).</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Alva se coloca em perigo; • Pesquisa preliminar de Tommy; • <i>Hard-boiled</i>; • Pouca descrição física dos detetives; • Uso da lógica e racionalidade para descobrir quem é o criminoso. |

| | | |
|--|--|---|
| <p>O dinheiro dos mutilados</p> | <p>Cassira A. Ducrot</p> <p>“a Mossidora... sua colega... Fabrica argumentos policiais; aliás, desculpe-me a franqueza, muito melhores que os seus” (Galvão, 2019, p. 109).</p> <p>“- não creio que se possa encerrar assim o caso Cottot. Gostaria de examinar o processo, chefe. [...] os Cottot foram vítimas de assassinato” (Galvão, 1998, p. 111)</p> <p>“Ducrot, com uma pasta na mão, já me puxava pelo braço, e examinava os papéis um por um, tudo silenciosamente” (Galvão, 1998, p. 111)</p> <p>“era um representante da lei, era sempre perigoso entrar num daqueles antros que margeiam os açougues ao lado do Halles. Principalmente quando as luzes de paris se acendem e começa a vida do bas-fond. Portanto, Cassira, bastante conhecido dos escusos indivíduos que frequentavam o Carneiro Triste, mas que não gostavam muito de se fazer acompanhar de outros policiais. Renunciara o seu revólver, e tendo-me convidado para o trabalho que pretendia ali fazer, ofereceu-me também um bonito “brinquedo” de metal” (Galvão, 1998, p. 121)</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Detetive provocativo; • Detetive inconformado; • Detetive observador e reflexivo; • <i>Whodunit</i> e <i>Hard-boiled</i>. |
| <p>Morte no Varieté</p> | <p>Cassira A. Ducrot.</p> <p>“o detetive logo certificou-se que o diretor Mathieu nada adiantaria para o esclarecimento do crime. Começou a se desinteressar das palavras ordenadas mas inúteis. Os olhos inteligentes do jovem policial percorriam de novo o semicírculo exótico dos artistas do Varieté” (Galvão, 1998, p. 137).</p> <p>“estamos perdendo tempo”, pensava Cassira. “nada nos indica que o criminoso pertença à companhia. E se for alguém de fora?” (Galvão, 1998, p. 139).</p> | <ul style="list-style-type: none"> • <i>whodunit</i> e <i>hard-boiled</i>; • detetive idealista; • crítico em relação a postura de seu chefe; • detetive observador e desconfiado; • Detetive impaciente. |
| <p>A peste azul</p> | <p>Jordan Hagaman</p> <p>“- e a Scotland Yard teria descoberto alguma pista do criminoso? - perguntou a sra. Harting. – Nada se diz do assassino do médico?</p> <p>- Nada, absolutamente, pelo menos é o que as estações de rádio transmitiram – respondeu sir Harting. – O Vitebski vai zarpar e o detetive Step Green foi resoluto, seguirá a bordo. Talvez todos aqui ainda devam ser novamente interrogados, antes da dissolução de nossa comunidade, além disso, ainda há o caso dos fugitivos...” (Galvão, 1998, p.170)</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Incompetência do detetive Step Green, assim o professor Hagaman tem de assumir as investigações; • Crítica a agência de detetives Scotland Yard; • Se aproxima do modelo <i>whodunit</i>; • O professor Hagaman é cientista e soluciona o caso centrando na ciência. |
| <p>A mão viva da morta</p> | <p>Cassira A. Ducrot</p> <p>“– Interessante... – murmurou Cassira A. Ducrot. – Quando se observa a floresta tudo parece em paz. Ninguém acreditaria que um crime dessa ordem pudesse ter sido cometido nesta cidade. No entanto, essa outra face esquerda do castelo leva-nos a uma perspectiva diferente. Olhando pela janela da alcova, penso logo</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Investigação minuciosa; • <i>Hard-boiled</i>; • Lógica e racionalidade; • Detetive reflexivo. |

| | | |
|-------------------------------|--|--|
| | em sangue, assassinatos, mulheres assassinas...” (Galvão, 1998, p. 191) | |
| Ali Babá na Inglaterra | <p>Cassira A. Ducrot e Zanina</p> <p>“– Quero que descubra uma quadrilha francesa chefiada por um tal de Ali Babá. – E quarenta ladrões? – perguntou sorrindo Cassira A. Ducrot” (Galvão, 1998, p. 215).</p> <p>“Cassira A. Ducrot pretendeu ouvir rumor e água e, repentinamente, arrependeu-se de ter mandado Zanina ao cinema naquela noite, de aconselhá-la a só aparecer na taberna Voilée no dia seguinte” (Galvão, 1998, p. 225).</p> <p>“Se eu tivesse bebido”, pensou Cassira, levantando-se também. “pensar que isso se sucede na Inglaterra, no século XX...” (Galvão, 1998, p. 227)</p> | <ul style="list-style-type: none"> • <i>hard-boiled</i>, uma vez que o detetive é submetido a inúmeras situações complicadas – sua prisão e quase morte por Ali Babá, por exemplo; • detetive sarcástico; • detetive capaz de demonstrar emoções; • postura crítica do detetive. |

Fonte: elaborada pela autora

Cassira A. Ducrot se difere dos outros detetives da coletânea à medida que demonstra certas preocupações como seu cuidado em se vestir de forma elegante, o que revela uma personalidade vaidosa, constantemente atento à sua apresentação pessoal. Para Shelter, se não fosse por esse idealismo exagerado e os desajustes românticos típicos dos moradores do Midi, Cassira poderia facilmente ser confundido com um detetive britânico. No entanto, mesmo assim, ainda o via como o melhor investigador da polícia de Paris.

Outro ponto que pode ser ressaltado é a forma como seu humor é desenvolvido na narrativa, isto é, Ducrot em diversos momentos reage de forma sarcástica e irônica aos comentários de outros personagens. Além disso, a sua impaciência e desconfiança lhe atribuem um pensamento crítico em relação às situações vividas.

Nota-se também, sobretudo em dois contos, a negligência dos detetives responsáveis, são eles “A peste Azul” e “Ali Babá na Inglaterra”. No primeiro, teoricamente, há sim um detetive cuidando do caso. Existe até mesmo uma agência – Scotland Yard – a qual esse detetive, chamado de Step Green, pertence. Todavia, nenhuma investigação chega ao fim, ou parece ter início, dessa forma, esse posto é assumido pelo professor Hagaman. Ele então tem a incumbência de solucionar o caso, uma vez que é cientista.

No segundo conto, Hit Hammer – também detetive da agência Scotland Yard – que embora esteja investigando o caso, não consegue chegar à resolução. Assim, tem de chamar Ducrot para auxiliar nas investigações.

É possível observar que há uma crítica, ainda que nas entrelinhas dos contos, à agência de detetive intitulada Scotland Yard, uma vez que em ambos os casos há a incompetência dos detetives os quais trabalham para a agência, necessitando sempre de ajuda externa para, de fato, ter a resolução do crime. Tal agência, sede central da Polícia Metropolitana de Londres, também é a instituição na qual o detetive Sherlock Holmes faz parte.

Analisando os contos nos quais o detetive responsável pela investigação é Ducrot, nota-se que não há características que se contrastam de uma narrativa para a outra. O que pode ser observado é que há uma progressão da carreira do detetive ao longo dos contos, por exemplo, em “Morte no Varieté” Ducrot está no início de sua carreira, sendo possível observar certa impaciência em relação aos outros. Já em “Ali Babá na Inglaterra” Ducrot apresenta maior maturidade tanto em relação à investigação quanto à sua postura frente às pessoas, além disso, nesse conto ele também possui uma detetive auxiliar.

Além do detetive Cassira A. Ducrot, outros detetives de Galvão também possuem certos aspectos intrigantes. Como é o caso de Oswaldo Galara, personagem do conto “A esmeralda azul do gato do Tibet”, o qual é o único dos detetives de nacionalidade indiana. Outro detetive intrigante é Red Flanigan, personagem do conto “A máscara de sangue”, o qual destemido e impulsivo faz uma promessa ao delegado James P. Almann de que desistiria de sua carreira caso não solucionasse o caso do Máscara de Sangue.

Por fim, vale ressaltar a presença de duas detetives nos contos de Galvão, as quais quebram o estereótipo recorrente de detetives homens, são elas: Alva Capper, do conto “As noivas da morte”, e Zanina, do conto “Ali Babá na Inglaterra”. Neste último, o papel de criminoso da narrativa também é destinado a uma mulher, a comandante da quadrilha dos quarenta ladrões, Aradá.

3.13 A incitação ao horror

Zazá, Pat, K.B., Luda, G. Lea, Mara Lobo, King Shelter, Leonie, Ariel e Solange Sohl são como galhos irremediavelmente férteis de uma grandiosa árvore chamada Patrícia Rheder Galvão. Em todas as suas versões, Galvão se mostra ser uma fonte inesgotavelmente surpreendente. Seus poemas, contos, romances, crônicas e traduções denotam a intensa dedicação que a autora teve durante a sua vida ao fazer artístico.

Após seu falecimento, tanto Galvão quanto sua produção artística caíram no esquecimento, contudo, a partir de 1982, poetas, assim como cineastas e acadêmicos, iniciaram um processo de resgate da autora. Desde então, diversas iniciativas como antologias, eventos, reedições, exposições, filmes, documentários, dissertações e teses foram dedicadas à sua vida e obra. Seu trabalho mais conhecido, *Parque Industrial*, ganhou destaque na literatura brasileira, uma vez que se trata de uma análise do domínio do capital sobre os trabalhadores.

Apesar de *Safra Macabra* não ser necessariamente uma obra que representa inovação estética quanto ao gênero, os contos publicados na revista *Detective* obtiveram grande sucesso diante do público da época. Dialogando com os modelos do gênero policial como o *whodunit* e *hard-boiled*, por exemplo, Galvão demonstra conhecer os principais autores de 1920 a 1940, uma vez que escreve a obra sob os pressupostos estéticos de autores como Georges Simenon e Maurice Leblanc.

Quanto ao título dado à coletânea, ele não foi necessariamente pensado por Galvão, uma vez que a obra se trata de uma publicação póstuma. Todavia, algumas hipóteses podem ser tecidas a respeito da escolha. A sua safra macabra seria então uma tentativa de buscar por frutos a partir de sua narrativa, sejam eles críticas veladas à sociedade burguesa e até mesmo a reconfiguração de um gênero considerado pela crítica como “menor”. Isto é, sua colheita “fúnebre” – porque ligada a um gênero cuja tônica é a morte –, estaria repleta das consequências de um trabalho árduo, feito ainda em vida, em prol não só de uma escrita livre, mas também dotada de pensamentos reflexivos que levam o leitor à criticidade.

A outra hipótese se caracteriza pelo objetivo de aproximar os contos ao sentimento de mistério e horror, tão característicos das narrativas policiais, sobretudo, do modelo *hard-boiled*, como é o caso de *Maldição em família* (1930), de Dashiell

Hammett, *A confraria do medo* (1935), de Rex Stout, *A maldição do espelho* (1962), de Agatha Christie, e *Mente assassina* (1963), de P. D. James.

Em relação aos contos de Galvão trazerem consigo características dos tipos do gênero policial, pode-se destacar a presença de narrador em primeira pessoa, ambientes ostensivos, enredo focado em ambientes internos e resolução do crime por profissionais astutos, bem como desfecho fechado e conclusivo, particularidades essas que pertencem ao subtipo chamado de *whodunit*.

Já do modelo *hard-boiled* é possível notar as semelhanças quanto à construção dos personagens, sobretudo dos detetives, estes, apesar de usarem sua razão para solução dos crimes, demonstram sensibilidade maior, uma vez que buscam as provas concretas dos delitos não só na realidade palpável, mas levam em consideração a psicologia subentendida. Quanto ao modelo *noir*, nota-se a descrição objetiva, quase “seca” dos acontecimentos. Há também a presença de ruas lúgubres, permeadas de figuras consideradas à margem da sociedade, como prostitutas.

Pode-se afirmar a conexão de Galvão com a produção ficcional da época, uma vez que demonstra em seus contos policiais características atreladas ao continente europeu, como a ambientalização dos contos em cidades da França e Inglaterra. Além disso, por conta do pseudônimo escolhido, Galvão consegue filiar-se a outros escritores de ficção policial como Conan Doyle e Agatha Cristhie.

Agatha Cristhie, por exemplo, é conhecida pelas diversas inovações trazidas à sua narrativa, uma vez que foi pioneira em concluir suas narrativas com desfechos inesperados, evitando que o leitor resolvesse os mistérios com facilidade enquanto acompanhava suas tramas. Desse modo, o suspense e o mistério se mantêm ao longo de toda a história. Outro ponto interessante a ser destacado é a ênfase nos traços psicológicos de seus personagens. Suas criações, portanto, se baseiam na análise e na exploração da natureza humana. Ademais, as obras também retratam os costumes da sociedade inglesa do século XX, além de eventos históricos do período em que a autora viveu.

Já Arthur Conan Doyle, um dos autores mais importantes da literatura inglesa durante a Era Vitoriana, escreveu obras as quais exaltam a racionalidade. Além de adotar uma linguagem científica e um tom aventureiro, refletem os elementos característicos do período vitoriano e promovem um culto à inteligência, ao realismo, uma vez que critica a superstição e revela uma postura antirromântica. O escritor

escocês deu vida ao primeiro detetive científico da história, uma vez que Sherlock utiliza um método dedutivo, envolvendo a observação, o desenvolvimento de uma hipótese e a sua aplicação prática (Pereira, 2014).

CONCLUSÃO

Renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
(Campos, 2015, p. 289)

Após sua morte precoce em 1962, Patrícia Galvão caiu no esquecimento, todavia a partir de 1982, sua obra e seu legado começaram a serem redescobertos por poetas, cineastas e acadêmicos, como o autor Augusto de Campos, por exemplo. Desde então, diversas antologias, reedições, exposições, filmes e documentários foram produzidos. Sua obra mais conhecida, *Parque Industrial*, vem se firmando como uma referência na literatura brasileira, oferecendo uma crítica contundente sobre o domínio do capital sobre os trabalhadores.

Com a “redescoberta” de seus contos policiais em 1998, ficou evidente que Patrícia Galvão foi pioneira na publicação de narrativas criminais em série no Brasil. A autora o detetive nacional, Cassira A. Ducrot, que teve quatro histórias publicadas de forma contínua, além de introduzir a personagem feminina Alva Capper como a protagonista de uma narrativa policial no país. Esses pontos promovem, dessa maneira, uma ideia de inovação no que se refere à história da literatura policial brasileira.

É importante salientar que os estudos sobre Patrícia Galvão e suas obras tiveram início ainda na graduação. Dessa maneira, no trabalho de conclusão de curso foi feita uma pesquisa de investigação a respeito do primeiro livro da autora *Parque Industrial*. Dessa maneira, por meio do estudo intitulado “O Grito Subversivo da Mulher Operária em *Parque Industrial*: uma Análise à Luz da Ficção dos Anos 30” foi possível identificar algumas particularidades da escrita de Galvão, assim como traçar um cenário no que tange às personagens existentes no enredo, relacionando-as às teorias feministas e ao contexto histórico, cultural, social e político da época.

Nesse sentido, considerando o tema trabalhado anteriormente, a dissertação aqui proposta representa a continuação da investigação sobre a autora Patrícia Galvão e sua segunda obra *Safra Macabra*. Quanto ao objetivo deste trabalho, pode-se afirmar que foi concluído, uma vez que foi possível articular a obra analisada com

o gênero no qual ela está inserida, pois observa-se que a transgressão de Galvão se manifesta de maneira única na narrativa, visto que a autora adota o gênero policial sem se limitar a um único subtipo, desafiando as convenções de escritores que a inspiram.

Pode-se afirmar que Galvão assimila o gênero policial e suas regras de maneira antropofágica à medida que navega entre as fronteiras do *noir*, do *hard-boiled* e do *whodunit*, combinando características de cada um desses modelos em sua narrativa, o que resulta em uma forma de experimentação literária. A autora não parece preocupada em seguir os padrões estabelecidos por outros autores, mas sim em desenvolver suas próprias regras, baseando-se no que considera proveitoso. Além disso, sua abordagem à ficção policial vai além de simplesmente evocar emoções, transmitir saberes, entreter ou proporcionar relaxamento.

Além do mais, Galvão não produz uma narrativa detetivesca genuinamente brasileira, pois não há elementos que remetam à identidade nacional, como a intensificação de emoções, a sexualidade, o misticismo, a ingenuidade e a limitação intelectual. Pelo contrário, ao focar em elementos estrangeiros, suas histórias se afastam da noção de brasilidade, eliminando o caráter cômico do enredo.

Foi feita também uma relação dos personagens dos contos, a fim de estabelecer uma análise acerca da construção destes, assim como de características comuns entre eles. Dessa forma, foi observado que a sua descrição se concentra nas características físicas, negligenciando aspectos psicológicos. Nota-se a existência de personagens redondas que compartilham traços como a avareza, a beleza e traços físicos. As mortes são descritas de maneira bastante minuciosa e sombria, o que destaca as características do estilo *hard-boiled*, além de conferir à narrativa um tom ainda mais trágico e macabro.

Destaca-se também a relação feita a respeito dos detetives presentes em cada narrativa e a forma como se aproximam ou se distanciam dos modelos do gênero policial, *hard-boiled*, *roman noir* e *whodunit*. Foi observada a presença de uma descrição mais detalhada dos detetives, levando em conta aspectos como sua alta racionalidade e inteligência para a progressão da investigação.

Outros dois pontos possíveis de serem analisados se refere às razões do uso do pseudônimo King Shelter e a escolha, do filho de Galvão, do nome “Safrá Macabra” para a coletânea. Analisando outras publicações da autora é observado o uso de uma

quantidade considerável de pseudônimos, acreditando-se que cada um representa tanto o momento em que é empregado, ou seja, o momento da elaboração do texto, quanto o gênero literário que está sendo apropriado. Por exemplo, na antologia *Safra Macabra*, King Shelter se revela como autor, narrador e personagem. Ao se considerar a tradução direta do pseudônimo, que se encontra em inglês, nota-se que "king" significa "rei", enquanto "shelter" se traduz como "abrigo".

Dessa forma, ao examinar a construção desse pseudônimo, pode-se concluir que ele atua como uma metáfora para a postura da escritora, uma vez que essa construção sugere a ideia da ficção como um refúgio, onde se pode escapar das dificuldades sociais e políticas, sendo a literatura um espaço seguro que oferece liberdade para explorar diversas possibilidades e as diferentes máscaras que o escritor deseja assumir.

Quanto ao título "Safra Macabra", atribuído à coletânea pelo seu filho Geraldo Galvão Ferraz, entende-se que o nome poderia ser visto como uma tentativa de extrair significados a partir de sua narrativa, que inclui críticas sutis à sociedade burguesa e até mesmo a reconfiguração de um gênero considerado "menor" pela crítica. Assim, essa colheita "fúnebre" – relacionada a um gênero cuja essência gira em torno da morte – estaria carregada dos frutos de um esforço considerável, realizado em vida, em busca de uma produção que provoque reflexões e estimule o pensamento crítico no leitor.

Considerando o estudo aqui feito e as análises e informações reunidas, é relevante salientar a importância dos trabalhos acerca tanto da obra de Patrícia Galvão, quanto de sua vida, uma vez que ambos ainda estão num processo de redescobrimto. Neste sentido, este estudo aspira a abrir novas perspectivas e fomentar investigações sobre a produção literária como um todo de Patrícia Galvão, visto que o caminho a ser percorrido ainda é vasto e as possibilidades de análise infindáveis.

Dessa maneira, vale ressaltar o olhar único da autora o qual se transfere à sua narrativa. Segundo Galvão, sua visão era contraditória em relação à vida e à sociedade, pois possuía certo anseio em enxergar o mundo de maneira mais descomplicada, mas, ao mesmo tempo era permeada de uma "vocaçãõ grand-guignolesca" a qual lhe proporcionava uma exploração trágica, macabra, violenta, e, sobretudo, politicamente satírica. Galvão em vida não foi suficientemente valorizada,

cabe agora aos estudos resgatar fazer com que renasça, por meio de análises, a essência das obras de Galvão.

REFERÊNCIAS

ÂNGELO, Andréa Lúcia Padrão. O conto policial de Jorge Luis Borges: cânone e marginalidade. *Gragoatá*, Niterói, n. 22, p. 207-220, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33202>. Acesso em: 26 jul. 2024.

BASSO, Eugenia Adamy. MARTINS, Aulus Mandagará. Os mistérios de Pagú: análise dos poemas de Patrícia Galvão. São Paulo: *Revista da Jornada da Pós-Graduação e Pesquisa - Congrega*, 2017. 15 p. Disponível em: <file:///C:/Users/CLIENTE/Downloads/586-1840-1-PB.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2024.

BATAILLE, Georges. *Romans et récit*. Paris: Gallimard, 2004a.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019.

BENTO, Carlos Norberto Stumpf. As campanhas submarinas alemã e norte-americana na Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: *Revista de Villegagnon*, 2015, p. 47. Disponível em <http://www.redebim.dphdm.mar.mil.br/vinculos/00000f/00000f8e.pdf> Acesso em 14/11/2024.

BOPP, Raul. Coco de Pagu. 1928. P. 47-48. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: _____. *Obras completas*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1998. v. 4.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia e cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CARDOSO, Athos Eichler. As revistas de emoção no Brasil (1934-1949): o último lance da invasão cultural americana. Curitiba: *XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2009, p. 5. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcgclclefindmkaj/http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1833-2.pdf> acesso em: 07/05/2024

CHANDLER, Raymond. Pistas para uma autópsia da narrativa policial. In: *Matraga*, n. 4-5. Rio de Janeiro. UERJIL, 1988. Quadrimestral. Disponível em: chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcgclclefindmkaj/http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga04_05/matraga4e5a15.pdf acesso em: 07/05/2024

CHESTERTON, G. K. *O tempero da vida e outros ensaios*. São Paulo: Editora Graphia, 2010.

DEL PRIORI, Mary. *A mulher na história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.

DRUMMOND, Livia L. O. S. Georges Bataille E Seus Múltiplos: o que pode um pseudônimo? In: SALVADORI, Juliana Cristina; POMPEU, Ana Maria César; FELIX, José Carlos (org.). *Desescritas e Desleitura Contemporâneas e O Jogo do Texto: O Autor e o Leitor nas suas Práticas na Contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Abralic, 2018. p. 82-100. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/e-books/e-book08.pdf>. Acesso em: 01 nov. 24.

DOYLE, Arthur Conan. *Um estudo em vermelho*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 15-16.

DUNCAN, Zélia. LEE, Rita. *Pagu*. São Paulo: Mtv, 2004. (4:27 min.), P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WTJxnM2qzSw>. Acesso em: 15 abr. 2024.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Dizer a infelicidade. *Gênero*, Niterói, v. 10, n. 2, p. 125-150, 2010. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/16042013-115412revgenerov10n2dosie07.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2024.

FRITSCH, Deborah L. B. V. De Edgar Allan Poe a Patrícia Galvão: uma leitura do conto O Mistério Do Navio Perdido. *Revista Letrar*, ano 2, n. 3, 2022.

FREITAS, Zilda de Oliveira. A Literatura de Autoria Feminina. In: *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Organizado por Sílvia Lúcia Ferreira e Enilda Rosendo do Nascimento. — Salvador: NEIM/UFBA, 2002. 268p. — (Coleções Baianas; 7). Disponível em: <http://www.neim.ufba.br/site/arquivos/file/imagens.pdf> Acesso em: 26/07/2024.

Folha de São Paulo. *"Detective" era "pulp fiction" de sucesso*. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq24049827.htm>. Acesso em: 18 mar. 2024.

Folha de São Paulo. (ed.). *King Shelter também tinha seu Sherlock*. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq24049828.htm>. Acesso em: 18 mar. 2024.

GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. São Paulo: Cintra, 2013.

GALVÃO, Patrícia. *Safra Macabra: contos policiais*. São Paulo: Editora Cintra, 1998.

GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Org. Geraldo Galvão Ferraz. Editora Agir: Rio de Janeiro, 2005.

GANDRA, Alana. Escritora Patrícia Galvão, a Pagu, é a homenageada da Flip 2023: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/escritora-patricia-galvao-pagu-e-homenageada-da-flip-2023>. *Agência Brasil*, [S. l.], p. 1, 2 jul. 2023. Disponível em:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/escritora-patricia-galvao-pagu-e-homenageada-da-flip-2023>. Acesso em: 20 mar. 2024.

GONÇALVES, Dircilene Fernandes. *O tradutor imaginário: pseudotradução, um encontro secular entre tradução e literatura*. Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-15012016-125933/pt-br.php> acesso em: 07/05/2024

JEHA, Silvana (org.). *Até onde chega a sonda: escritos prisionais por Patrícia Galvão (Pagú)*. São Paulo: Fósforo Editora, 2023.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MASSI, Fernanda. *O romance policial místico-religioso: um subgênero*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

MEIZOZ, Jérôme. *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*. Genève: Slaktine Érudition, 2007.

MELO, Ana Karla Marcelino de; COSTA, Edson Tavares. As mulheres de Rita: quebra de estereótipos femininos em letras de canções de Rita Lee. *Discursividades*, Campina Grande, v. 5, n. 2, p. 23-53, 2019. Disponível em: <https://revista.uepb.edu.br/REDISC/article/view/856/518>. Acesso em: 06 nov. 2024.

PEREIRA, Maria Luiza Iubel de O. Além da Baker Street. In. DOYLE, Arthur Conan. *Sherlock Holmes: Vol I*. São Paulo: Martin Claret, 2014. p. 610 – 618.

PONTES, Mario. *Elementares: Notas sobre a História da Literatura Policial*. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.

REBECHI JUNIOR, Arlindo. Pagu: poesia, militância e condição feminina. *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 1, p. 159-170, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/download/145613/140336/295327>. Acesso em: 07 nov. 2024.

REIMÃO, Sandra. Literatura Policial Brasileira: dificuldades e especificidades. *Miscelânea*, Assis, v. 16, p. 15-33, 2014. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/118>. Acesso em: 27 jul. 2024.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial: coleção primeiros passos*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

REZENDE, Maria Valéria. *Patrícia Galvão: Pagu, militante irredutível*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2023. E-book Kindle. Disponível em: https://ler.amazon.com.br/?asin=B0CNBLXXTV&_encoding=UTF8&ref=dbs_p_ebk_r_00_pcbcb_rnvc00. Acesso em: 07 nov. 2024.

RIBEIRO, Francisco Carlos; BRITES, Olga. A literatura *pulp fiction* de patricia galvão. *Revista Eletrônica de História Social da Cidade*, [s. l.], v. 2, n. 23, p. 1-12, 2019.

Disponível em:

https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/issue/download/2483/pdf_14#:~:text=A%20express%C3%A3o%20%E2%80%9Cliteratura%20pulp%20fiction,r%C3%A1pido%20C%20sem%20grandes%20pretens%C3%B5es%20est%C3%A9ticas. Acesso em: 29 out. 2024.

RISÉRIO, Antônio. Pagu: vida-obra, obra-vida, vida. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

SILVEIRA, Maria José. *A Jovem Pagu*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.