



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

DANIELA MARIA NAZARÉ DA SILVA

**INTERSECÇÕES LITERÁRIAS ENTRE A NARRATIVA *NOIR*
E AS FOTONOVelas POLICIAIS**

Londrina
2016

DANIELA MARIA NAZARÉ DA SILVA

**INTERSECÇÕES LITERÁRIAS ENTRE A NARRATIVA *NOIR*
E AS FOTONOVelas POLICIAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joaquinho

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Silva, Daniela Maria Nazaré da .

Intersecções literárias entre a narrativa noir e as fotonovelas policiais / Daniela Maria Nazaré da Silva. - Londrina, 2016.
245 f. : il.

Orientador: André Luiz Joanilho.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.
Inclui bibliografia.

1. Ficção noir - Tese. 2. Ficção policial - Tese. 3. Fotonovela - Tese. I. Joanilho, André Luiz . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

DANIELA MARIA NAZARÉ DA SILVA

**INTERSECÇÕES LITERÁRIAS ENTRE A NARRATIVA *NOIR* E AS
FOTONOVELAS POLICIAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joanilho
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Valéria do Santos Guimarães
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Filho - UNESP

Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Profa. Dra. Telma Maciel da Silva
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Suely Leite
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 16 de setembro de 2016.

Agradecimentos

Agradeço a Deus pelas portas abertas.

À CAPES pelo financiamento de meus estudos.

A meu orientador André Luiz Joanilho por aceitar me orientar.

A todos os amigos e familiares que colaboraram de alguma forma para a realização desse trabalho.

SILVA, Daniela Maria Nazaré da. **Intersecções literárias entre a narrativa *noir* e as fotonovelas policiais**. 2016. 245f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar as fotonovelas como suporte *intermédias*. Pensando em sua estrutura impura, entende-se esse material de leitura como o resultado da conjugação de variadas expressões artísticas. Assim, por meio da união de fotografias, elementos próprios do cinema, com componentes emprestados das histórias em quadrinhos (HQS), originam-se as fotonovelas, um meio de leitura autêntico, cujo papel essencial é representar as mais variadas narrativas. Em geral, associa-se as fotonovelas às histórias românticas, cujos protagonistas são um casal apaixonado que enfrenta os mais penosos obstáculos para a concretização do amor. No entanto, pretende-se demonstrar no decorrer desse trabalho, as diferentes histórias que percorreram o mercado editorial. Sendo assim, circularam nas Editoras de revistas, fotonovelas religiosas, góticas, de terror, de ficção científica, policiais, entre outras, sendo as últimas, objeto de estudo dessa tese. Ao se fazer uma análise desse material, almeja-se demonstrar como as narrativas policiais foram bem adaptadas pelas fotonovelas. Levando em conta a presença de diálogos como principal elemento estrutural de romances e contos *noir*, o suporte *intermédias* aqui estudado, propicia suas adaptações, possibilitando, dessa forma, que as fotonovelas policiais publicadas pelas Revistas da Editora Vecchi, pudessem adentrar no “cânone” de narrativas *noir*. Partindo dessa assertiva, destacar-se-á a construção narrativa dessas fotonovelas em relação com alguns romances e/ou contos *noir*, evidenciando o diálogo existente entre seus detetives, suas aventuras, bem como considerando suas divergências, pelo fato de as narrativas sofrerem adaptações conforme a estrutura e características dos veículos onde são divulgadas. Levando em conta a dinamicidade que permeia essas aventuras detetivescas, as fotonovelas funcionam, harmoniosamente, como um suporte *intermédias* das narrativas *noir*.

Palavras-chave: Fotonovelas. Narrativas *noir*. Suporte *intermédias*.

SILVA, Daniela Maria Nazaré da. 2016. **Literary intersections between the narrative *noir* and detective photo-novella.** 2016. 245p. (Doctorate in Letters)- Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

The objective of this article is to present photo-novellas as *intermedia* support. Considering its impure structure, this reading material can be understood as the result of a combination of a variety of artistic expressions. Thus, photo-novellas are formed by using the junction of photos, characteristic elements of the cinema, with components borrowed from comics. Generally, photo-novellas are associated to romantic stories, in which the protagonists are in love and face strenuous situations in order to turn their love into reality. However, this paper intends to demonstrate the different stories that are a part of this editorial market. So, religious, gothic, horror, science fiction and detective photo-novellas are a part of editorial magazines, being the detective photo-novellas the object of this thesis. While analyzing the material, we hope to demonstrate how detective narratives were well adapted to photo-novellas. Considering the presence of dialogs as main structural elements of *noir* romances and short stories, the *intermedia* support studied allows adaptations, permitting the photo-novellas published in the magazines by Vecchi publisher to enter the “canon” of *noir* narratives. Starting from this affirmation, the narrative construction of these photo-novellas in relation to some romances and/or *noir* short stories will be highlighted, pointing out the existing dialogs between its detectives, its adventures, as well as considering its divergences, since narratives were adapted into the structures and the characteristics of the means they were published in. Considering the dynamic character that permeates detective adventures, photo-novellas work, harmoniously, as an *intermedia* support for *noir* narratives.

Keywords: Photo-novellas. *Noir* narratives. *Intermedia* support.

SUMÁRIO

Introdução	07
CAPÍTULO 1 O suporte intermédias fotonovelas	14
1.1 Pequeno prelúdio entre as fotonovelas e outras artes sequenciais	14
1.2 O leitor	15
1.3 Proximidades e afastamentos entre o cinema e as fotonovelas	22
1.4 Relação entre fotonovelas, quadrinhos e cinema	30
1.5 Fotografia: a linguagem das fotonovelas	39
1.6 Recurso dos quadrinhos nas fotonovelas	47
1.7 <i>A intermedialidade</i> nas fotonovelas	51
CAPÍTULO 2 AS FOTONOVELAS E O ROMANCE POLICIAL	61
2.1 Panorama temático das fotonovelas	61
2.2 Considerações gerais sobre a narrativa policial	91
2.3 Contexto e estrutura do romance policial e suas variantes	100
2.4 Surge a narrativa <i>noir</i>	110
CAPÍTULO 3 FOTONOVELAS NOIR	115
3.1 Sobre <i>noir</i>	115
3.2 Elementos <i>noir</i> na Fotonovela “Rosas da morte” em comparação com os romances <i>O Falcão Maltês e Safra Vermelha</i> de Dashiell Hammett	121
3.3 Elementos <i>noir</i> na fotonovela “A música acusadora”	146
3.4 Elementos <i>noir</i> nas fotonovelas “Bom dia espião e a traiçoeira espião hipnotizante”	153
3.5 Cigarros e bebidas: elementos <i>noir</i> presentes nas fotonovelas	173
CAPÍTULO 4 DETETIVES NOIR FEMININAS	183
4.1 Detetive ao acaso; Miss Marple versus Sedwick	183
4.2 Jenifer e Warshawski: mulheres na zona de perigo	191
4.3 A dessacralização do corpo da detetive feminina	202
4.4 A detetive <i>noir</i> feminina e a sexualidade	215
4.5 Últimas considerações sobre personagens femininas no gênero <i>noir</i>	232
Considerações finais	235
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	240

Introdução

O que são as fotonovelas? É possível definir o que é esse objeto de leitura? Sua estrutura em quadros fotográficos caracteriza-a como histórias em quadrinhos ou se pode situá-las no campo cinematográfico? Seria as fotonovelas uma mistura de HQs e cinema? Elas representavam apenas histórias folhetinescas? Seriam elas novelas publicadas em papel?

Foi a busca por algumas dessas respostas que motivou a presente pesquisa. Desde a investigação no Mestrado, já foi possível delinear um tipo frequente de fotonovela: aquela que narrava as histórias românticas quase à moda do século XIX. No entanto, alguns títulos sugeriam que havia muito mais que heroínas em busca de um marido para constituir uma família e ser felizes para sempre.

Desta maneira, aprofundou-se o estudo sobre essa leitura que, durante a década de 60 e 70, vendeu milhares de fotonovelas aos leitores brasileiros, ávidos por saciar a sede de fantasia. As mais diferentes histórias foram representadas por meio de fotogramas acompanhados de diálogos. O mercado editorial atendia uma alta demanda de público aficionado em uma espécie de novela narrada por meio de fotografias. Seu fácil acesso contribuiu para sua ampla permanência no mercado editorial.

Embora, atualmente, muitos trabalhos acadêmicos se dediquem às fotonovelas como objeto de estudos, sabe-se que, muitas vezes, elas ainda são vistas pela área de estudos literários das faculdades de Letras como uma forma de leitura marginalizada, muitas vezes desqualificada pelos defensores das “altas literaturas”. Por ser voltada para um grande público, as fotonovelas não são vistas como uma leitura que possa agregar valor à formação dos sujeitos leitores. No entanto, é inegável sua contribuição em práticas de leitura que perduraram por mais de vinte e cinco anos no contexto brasileiro.

Longe de, audaciosamente, pretender posicionar as fotonovelas no campo da literatura consagrada, torna-se imprescindível evidenciar a função desse material para seus leitores. Antonio Candido (1980), ao discorrer sobre o papel da literatura, afirma que ela existe para responder à necessidade de fantasia e de ficção inerente a todo ser humano. A literatura, na verdade, confirmaria a humanidade do homem, diferenciando-o de outros seres no mundo, por ter a capacidade de fabular sobre ou a partir da realidade e ficcionalizá-la.

Candido cita as anedotas, as adivinhas, os trocadilhos, o rifão como formas

simples e espontâneas que os indivíduos procuram como estratégias de ficcionalização da vida cotidiana, o que mostra haver, mesmo nas camadas mais populares da sociedade, o anseio pela criação de pequenas fantasias, que suprem a necessidade psicológica do ser humano de fruição, de fuga da realidade imediata que o cerca. Em um nível mais complexo, o crítico menciona “as narrativas populares, os cantos folclóricos, as lendas, os mitos”, além de citar todas as formas impressas e as modalidades ligadas à comunicação, como por exemplo as fotonovelas. (1999, p. 3).

As últimas são lembradas por Antonio Candido como uma modalidade ligada à comunicação pela imagem, cuja função é colaborar para suprir a necessidade de ficção tão presente no ser humano, que é possível observar sua manifestação todos os dias, seja em um palpite de loteria seja na fuga da realidade via material literário (1999, p. 3).

Para Candido é impossível para o ser humano passar um dia sem consumir ficção. As fotonovelas, portanto, contribuíram para suprir a necessidade de fantasia de um grande público, durante muitos anos, devido seu fácil acesso tanto no que diz respeito ao baixo preço, quanto à comodidade de levar as revistas para qualquer lugar.

Assim, os leitores de fotonovelas tinham a possibilidade de transitar com suas revistas e ler nos intervalos de trabalho, nas filas de espera, nos consultórios médicos. Essa praticidade oportunizava ao leitor o material necessário para suprir sua necessidade de ficção e fantasia em qualquer hora e/ou lugar.

Para o escritor peruano Mario Vargas Llosa (2009), a ficção existe para enriquecer a vida de todos de forma imaginária. Ainda que uma leitura marginal, sem grandes elaborações artísticas com as palavras e contando com a presença de imagens na estruturação de suas narrativas, as fotonovelas contribuíram para engrandecer a vida de seus leitores no aspecto imaginário. Obviamente, as histórias açucaradas ou as aventuras detetivescas incitavam o leitor a liberar seus pensamentos fantasiosos.

De acordo com Llosa, o homem busca a literatura para viver uma realidade diferente da sua. O leitor recorre à uma “vida artificial” construída com a linguagem e a fantasia, justamente porque a vida “real” não lhe é suficiente, não lhe oferece tudo o que gostaria de realizar (2009, p. 23). O autor discorre sobre a literatura na formação humanística do homem. Assim, pode-se afirmar que para suprir a carência humana de “concretizar” o que lhe é impossível, as fotonovelas também se estabelecem como uma espécie de “vida artificial”, como uma realidade paralela à vida “real”. Apesar de fazer uso de uma linguagem mais simplificada, as fotonovelas são capazes de oferecer ao leitor o que eles gostariam de ter e não têm a possibilidade de viver concretamente.

A partir dessas considerações, a fotonovela como objeto de leitura contribuiu de alguma forma para o suprimento de uma necessidade, que Antonio Candido (1999) julga ser coextensiva ao ser humano. Além de açular a imaginação de seus leitores, elas não eram desconectadas dos acontecimentos sociais. Muitas de suas histórias românticas, por exemplo, eram reflexo de uma sociedade tradicionalista. Outras, dialogavam com os mais diferentes gêneros.

Partindo do objeto de estudo deste trabalho, é importante ressaltar que as fotonovelas ficaram conhecidas como um material que representava histórias de amores impossíveis, cuja principal dificuldade do casal protagonista era a concretização de sua união. Os produtores seguiam uma fórmula para construir seus enredos: uma mocinha conhece um mocinho, os dois se apaixonam, ocorre o impedimento da união provocada, geralmente, pelo/a antagonista, os mocinhos acabam por vencer os vilões, a solução é encontrada; e o casal, finalmente, consegue se unir¹.

No entanto, para a concretização do estudo da Dissertação de Mestrado denominada “Fotonovelas: espaço de construção de sentidos e as leitoras dos anos 60 e 70”, fez-se um levantamento do material foto-novelístico e foi possível observar que não apenas histórias de amor romântico eram representadas por meio dos quadros fotográficos, tampouco que somente as Revistas femininas eram responsáveis por publicações de fotonovelas. Uma variedade de Revistas circulou no mercado editorial, possibilitando que o público tivesse contato com uma infinidade de histórias que podem ser relacionadas com os mais diversificados gêneros. Assim, é possível considerar a existência de fotonovelas além das românticas, como as góticas, as religiosas, as de terror, as de ficção científica e as policiais.

Por meio desse levantamento, chegou-se à hipótese de que a fotonovela também servia de suporte para a publicação do gênero policial transposto para os quadros fotográficos, o que foi facilitado pelo fato de as narrativas policiais serem facilmente adaptáveis pelo material foto-novelístico. Além da maleabilidade da própria fotonovela que funciona como um veículo que adapta uma infinidade de gêneros, é importante considerar que as narrativas policiais são construídas com um grande número de diálogos. Essa característica torna tantos os contos quanto os romances

¹De acordo com Marlyse Meyer, os jornais do século XIX apresentavam os romances folhetins como um dos seus principais atrativos. De maneira semelhante, as revistas femininas, *Capricho* e *Grande Hotel*, dos anos 70 e 60, publicavam variados artigos sobre beleza, moda, higiene, temas relacionados ao mundo feminino, mas a principal atração eram as fotonovelas. Nas palavras de Meyer, os folhetins eram o “filé mignon” dos jornais. Da mesma forma, as fotonovelas eram o “filé mignon” das revistas femininas publicadas no período mencionado.

policiais, mais ágeis, justamente por retratar apenas as ações e a fala das personagens por meio de diálogos.

Como as fotonovelas possuem uma linguagem mista, havendo a superposição da linguagem verbal (diálogos) e da linguagem não-verbal (fotografias), as narrativas que usam o suporte da foto-novelístico muito se assemelham às narrativas policiais *noir*, justamente porque a espinha dorsal desse último, geralmente, é o diálogo. Na maioria das vezes, narrada em primeira pessoa pelo próprio detetive, o leitor o acompanha em suas façanhas e participa de suas conversas com os outros personagens. O contexto foto-novelístico não é diferente, pois ao se fazer uso de uma linguagem mista, as fotografias fazem o papel de narrador, enquanto a representação da fala e dos (poucos) pensamentos das personagens são dispostos pela linguagem verbal escrita.

Pela diversidade de narrativas representadas pelas fotonovelas, percebeu-se sua flexibilidade em representar as mais diversificadas aventuras. Pode-se ousar afirmar que não há narrativa que não possa ser adaptada à fotonovela. Devido a essa característica, o objetivo dessa tese é demonstrar que esse material é maleável e, ao mesmo tempo, sua formação provém da união de várias mídias. A partir disso, nesta tese, tentar-se-á evidenciar o papel de *suporte intermédias* das fotonovelas.

Para se construir uma fotonovela é preciso fazer uso das técnicas do cinema, da televisão e das histórias em quadrinhos (HQs). Dessa forma, não se trata de uma arte pura. Ao contrário, nasce, pois, um material próprio, híbrido, com suas características peculiares a partir da mescla de outras expressões artísticas. Levando em conta o hibridismo e a flexibilidade das fotonovelas, intenciona-se demonstrar como elas fazem o papel de *suporte intermediário*, podendo, dessa maneira, serem consideradas um *suporte intermédias*.

Mesmo adaptando uma grande variedade de narrativas, esse *suporte intermédias* realizou um casamento perfeito com os enredos policiais *noir*. É bem provável que a união da narrativa policial *tradicional* e das fotonovelas não fosse tão feliz, justamente, porque as histórias de detetives como Poirot não eram tão movimentadas como as *noir*. Embora possível, não seria tão atraente apreciar, por meio de quadros fotográficos, os levantamentos de dados estudados pelo detetive em um quarto escuro, com a intenção de desvendar os responsáveis de um crime que já ocorreu. Muito mais interessante se torna uma narrativa que possibilita a visualização das estratégias das personagens para descobrir os mistérios dos assassinatos em andamento, cujos próprios detetives se tornam suspeitos. A partir da dinamicidade dessa última, que

se acredita ser possível estudar as fotonovelas como um *suporte intermédias*, que se adapta perfeitamente às narrativas *noir*.

Para se fazer um estudo voltado para as narrativas foto-novelísticas *noir*, pensando em seu papel de *suporte-intermédias*, escolheu-se quatro fotonovelas para o terceiro capítulo e duas para o quarto capítulo.

No terceiro capítulo, o episódio “Rosas da Morte” publicado pela Revista *Lucky Martin*, da editora Vecchi (1979), será comparado com os romances *O falcão maltês* (2001) e *Safra vermelha* (1970), do escritor Dashiell Hammett; e o filme *O falcão maltês* (1941), dirigido por Jonh Huston. “A música acusadora”, da Revista Jacques Douglas, da Editora Vecchi (1979), será comparada com os contos “Canção tórrida”, do escritor James Ellroy, e “Andorinha cantora”, do escritor Ross Macdonald, publicados no livro *Noir Americano* (1997). Por fim, serão comparados dois enredos foto-novelísticos, da Revista Jacques Douglas, da Editora Vecchi: “ Bom dia espiã” (1969), e “A traíçoira espiã hipnotizante” (1970).

No último capítulo, serão estudados dois episódios da Revista *Jenifer*, publicados pela Editora Vecchi: “ O misterioso amuleto dos matadores” (1972) e “A noite das emboscadas” (1973). Ambos serão comparados com o romance *Anjo da guarda* de Sara Paretsky.

Essa tese, portanto, foi dividida em quatro capítulos. No primeiro, serão apresentadas as relações entre fotonovelas, histórias em quadrinhos e cinema, mostrando como as primeiras fazem empréstimos de recursos dos últimos.

Do cinema, as fotonovelas emprestam as fotografias, que de forma semelhante à produção fílmica dão a impressão de movimento, devido à maneira como são dispostas. No entanto, o que diferencia a narrativa foto-novelística é que sua movimentação é menos intensa, primeiro porque as personagens *posam* para as fotos, segundo porque a movimentação é realizada pelos olhos do leitor que passa de uma fotografia para a outra para colaborar com a sequencialização da narrativa.

Além disso, a sonorização, recurso utilizado pelo cinema, é representada por elementos próprios das histórias em quadrinhos como, por exemplo, as onomatopeias. Os globos, também emprestados pelas HQs, colaboram para expressar o tom de voz, os pensamentos das personagens, bem como auxiliam o leitor a imaginar as palavras audíveis modificadas por aparelhos eletrônicos.

Ainda nesse capítulo, demonstrar-se-á que as novelas podem ser vistas na composição do nome do objeto de estudo desse trabalho. Sendo assim, além do cinema

e dos quadrinhos, mais uma mídia colabora para a formação das fotonovelas, reforçando a ideia de que esse material se trata de um suporte *intermediático*.

No segundo capítulo, enfatizar-se-á como as fotonovelas são adaptáveis a diferentes gêneros. Para tanto, será discorrido sobre as diferentes histórias representadas por meio dos quadros fotográficos. Não apenas as narrativas românticas foram comercializadas no mercado editorial, mas também as góticas, as religiosas, as de ficção científica e as policiais também entraram na lista de preferência do público aficionado por fotonovelas.

Ainda nesse capítulo, serão explicitadas as teorias sobre a narrativa *noir*, para que seja possível aplicá-las ao objeto de estudo desse trabalho. Demonstrar-se-á as diferenças entre a narrativa policial tradicional e sua vertente *noir*, relacionando as fotonovelas com a última, devido às características de seus enredos e suas personagens detetivescas.

No terceiro capítulo, serão discorridas algumas teorias sobre a narrativa *noir*, justamente para demonstrar como as fotonovelas se adaptam à sua estrutura. Além disso, destacar-se-á as semelhanças e as diferenças entre as personagens dos livros e as das revistas. Nesse momento, então, observar-se-á que essas últimas não só têm a função de suporte *intermédias*, como também se adaptam perfeitamente às características do romance e contos *noir*. Devido à proximidade das histórias criadas para serem publicadas nas fotonovelas com as divulgadas em livros, intenciona-se elucidar que as primeiras são dignas de adentrarem no “cânone” *noir*.

Ainda para caracterizar como *noir* as fotonovelas policiais estudadas nesse capítulo, far-se-á comparações entre as suas personagens principais. Tanto nas fotonovelas quanto nos contos e romances, os detetives não têm paradeiro fixo, trabalham para seu próprio sustento, fumam, bebem, passam noites em claro, portam armas de fogo e arriscam suas vidas para desvendar os mistérios dos crimes que vão acontecendo enquanto realizam suas investigações.

Para finalizar, o quarto e último capítulo reforçará o caráter de suporte *intermédias* do objeto de estudo do presente trabalho. Como um veículo capaz de adaptar as mais variadas narrativas, um detetive feminino surge como uma figura excêntrica no mercado editorial.

O último capítulo estuda uma curva, um desvio na tradicional produção romanesca *noir*, e também na transposição dessa ao suporte *intermediático* da fotonovela. Na maioria das narrativas *noir*, seja no gênero romance, seja no fotograma,

o protagonista é um homem, no entanto, existem romances e fotonovelas que têm como personagem principal uma mulher. Ocorre, então, a quebra do paradigma da mulher como “loira fatal”, como namorada do detetive, para ser ela a detetive.

Dessa maneira, estudar-se-á a heroína Jenifer da fotonovela em comparação com a personagem feminina Victoria Warshawski criada pela romancista Sara Paretsky. Como suporte *intermédias*, a produção de fotonovelas construiu uma personagem diferente das tão famosas mocinhas apaixonadas das conhecidas histórias de amor romântico.

Nesse capítulo, então, enfatizar-se-á uma personagem construída para ser heroína das fotonovelas, digna de adentrar no cânone *noir*. Assim, como Victoria Warshawski, Jenifer se distancia da personalidade frágil das mocinhas tradicionais. Suas características de mulher forte se encontram já na escolha de uma profissão, cujo espaço é reservado para a figura masculina. Assim, essas protagonistas rompem com o tradicionalismo abdicando de funções consideradas femininas como: atividades domésticas, casamento, maternidade e submissão à figura masculina.

A partir da construção desses capítulos, pretende-se demonstrar ao leitor como as fotonovelas fazem o papel de suporte *intermédias*, adaptando os mais diferentes gêneros à sua estrutura composta por diferentes mídias. Além disso, intenciona-se mostrar que a mescla de variadas expressões artísticas originaram as fotonovelas que adaptaram, reproduziram e representaram as narrativas *noir*.

CAPÍTULO 1

O suporte intermédias fotonovelas:

1.1 Pequeno prelúdio entre as fotonovelas e outras artes sequenciais

As fotonovelas, como sabe o leitor habituado a essa forma de leitura, têm características estruturais semelhantes às das narrativas em quadrinhos (HQs), e também estão muito próximas dos quadros cinematográficos. De forma simplificada, pode-se afirmar que a disposição em quadros das revistas de fotonovelas, mesmo que fotográficas, as aproxima das narrativas sequenciais, e, embora essa também seja uma propriedade do cinema, nas folhas de uma revista, as fotonovelas possuem grande afinidade com as artes sequenciais; essas aproximações serão estudadas mais detalhadamente neste capítulo.

O parentesco da narrativa de sequenciamento fotográfico com o cinema, a princípio, pode ser explicitamente identificado com a presença de atores/personagens. Para se montar uma fotonovela, forma-se uma espécie de elenco de atores que compõe o quadro de intérpretes que darão vida às personagens. Os atuantes, denominados como atores pelas revistas, geralmente, são divulgados aos leitores, de maneira semelhante à que ocorre nos filmes – um quadro no alto da página da revista indica o ator e qual personagem ele interpretará. Além disso, não se pode esquecer que, assim como no cinema, nas fotonovelas existe uma confecção artística que complementa a atividade realizada pelos câmeras-*man*, revelando que existe muito trabalho ainda no que, popularmente, se costumou chamar *por trás das câmeras*. Nas fotonovelas, os fotógrafos têm fundamental importância, do mesmo modo que o trabalho do técnico de filmagem é imprescindível no momento de captação das cenas que vão compor o filme propriamente dito.

Diferente dos quadrinhos, as fotonovelas, embora preservem um formato semelhante, têm personagens representadas por um “elenco” humano. Nesse sentido, pode-se afirmar que elas se assemelham mais ao cinema, cujos elementos fundamentais são câmeras e atores. Por outro lado, as fotonovelas se aproximam da lentidão dos quadrinhos, isto é, a movimentação das personagens e a animação das cenas ocorrem de um quadro para o outro. Para isso, é indispensável a participação do leitor, que acompanha a sequência de quadros, estabelecendo relações de sentidos entre um enquadramento fotográfico e outro, que procura imitar o movimento humano. Assim, é

possível driblar a momentânea estaticidade fotográfica, que ocorre em função do espaço limitado do quadro na página.

1.2 O leitor

Álvaro de Moya (1972) afirma que o cinema e os quadrinhos são gêneros muito próximos, especialmente no que diz respeito à preocupação de dar a sensação de movimento. Para o estudioso, os quadrinhos são uma sequência e essa só adquire sentido global quando cada quadro ganha significado, um seguido do outro, de forma que a continuidade da ação estabelece uma ligação entre as figuras.

Assim como nos quadrinhos, o discurso das personagens das fotonovelas é representado no espaço dos balões. De acordo com Will Eisner, o diálogo se torna um elemento crítico, já que a mídia dos quadrinhos não tem som, música e movimento em tempo similar ao real. Por isso, é necessária a participação dos leitores na construção dos sentidos (EISNER, 2005 p. 61). Nas fotonovelas, não pode ser diferente, já que de forma idêntica aos quadrinhos, elas não contam com recursos sonoros e, conforme já comentado, a movimentação se concretiza em um pacto entre o leitor e a forma narrativa em quadros, assumindo aquele que a movimentação se realiza em cada quadro, e também de um quadro para outro. Desta maneira, estabelece-se uma relação de causa e consequência, fundamental para se compreender a diegese.

Quando não há diálogos explicitados, mais uma vez, nas palavras de Will Eisner (2005), o leitor é “forçado” a participar, isto é, ele é quem constrói o diálogo por meio da interpretação da imagem. Nas fotonovelas, muitas vezes, as fotografias aparecem com a ausência dos diálogos, mas a expressão das personagens possibilita a leitura do texto. Ocorre, então, uma leitura da linguagem corporal, os gestos e os movimentos se tornam mecanismos de significação para a continuidade da leitura. Por isso, pode-se afirmar que as fotonovelas exigem do leitor um trabalho de leitura amplo, que não se baseie apenas no linguístico, mas na cena, na composição das imagens, do cenário e as contextualize dentro da diegese, de forma a dar sentido ao conteúdo que se desenrola diante de seus olhos.

Embora, conforme comentado anteriormente, o objetivo desse estudo não seja focar, especificamente no trabalho do leitor, deve-se salientar seu imprescindível papel para a construção de qualquer texto, especialmente no tocante à leitura das histórias em quadrinhos. Levando em conta o objeto deste trabalho, é importante destacar que para

Will Eisner (2005), os leitores com suas experiências de leitura, acabam por influenciar o material lido.

Assim, Eisner afirma que diante dos filmes, o espectador não tem tempo para saborear ou contemplar as passagens. Ele é um participante de uma realidade artificial. No vídeo interativo, o observador tem o domínio para manipular o ritmo de exibição e de assimilação, mas não tem contato tátil como ocorre com a mídia impressa. No texto apenas escrito, ainda segundo o estudioso, o trabalho do leitor é se envolver com pensamento, participação, lembrança e converter as palavras em imagens. Esta última colaboração é menos exigida por um leitor de quadrinhos, pois eles são construídos também por imagens. No entanto, espera-se que os leitores participem interpretando e fornecendo o som e a ação a elas (EISNER, 2005, p. 73). Além disso, a fotonovela permite ao leitor a contemplação das imagens. Ele tem tempo para observar, analisar um movimento ou expressão; chance essa não proporcionada pela dinâmica do cinema, onde o leitor não tem a possibilidade de congelar as imagens ou voltar à cena que mais lhe interessou.

É nesse sentido que as fotonovelas se identificam com as histórias em quadrinhos. Elas exigem o mesmo processo dos leitores que participam da construção da história dando voz às personagens, fornecendo sentido às suas ações, adicionando sons, interpretando expressões. O leitor é muito mais exigido em suas habilidades leitoras, pois ativa diversos níveis de leitura ao mesmo tempo, a fim de interpretar a história.

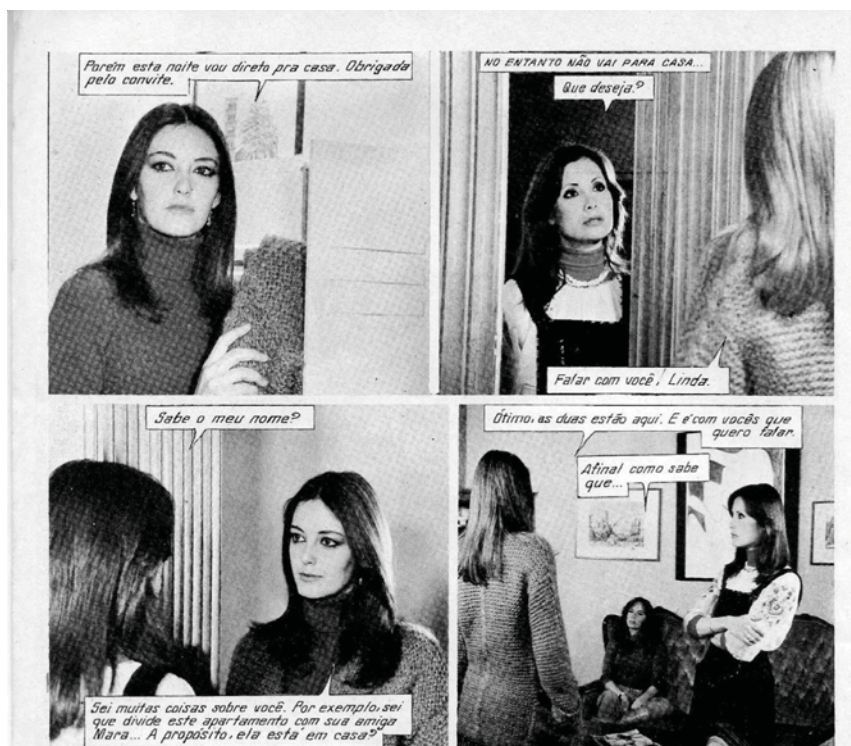
Marcia Ortigosa disserta a respeito da falsa ideia de movimento criada pelo cinema. Ela denomina “arte da ilusão” a aparência de realidade transmitida pelo “discurso fílmico”. Seria uma espécie de mescla de denotações e conotações, de ficção e de realidade. Esse processo se torna possível, devido aos fotogramas. O cinema impõe velocidade a este recurso, criando o movimento ilusório. (2010, p.17).

Embora as fotonovelas sejam construídas com fotogramas, elas se diferem do cinema em relação à imposição da velocidade. As fotos publicadas nas revistas também possibilitam a interpretação dos movimentos. A diferença é que enquanto no cinema o “fluxo das imagens” intensifica a verossimilhança, nas fotonovelas, exige-se muito mais a participação do leitor para que a mobilidade ocorra. Dessa maneira, as histórias em fotogramas publicadas no papel, distanciam-se mais do “real” do que as representadas no cinema, uma vez que o efeito de verossimilhança conta com um pacto mais tácito do leitor em contribuir para o efeito de movimento, para driblar a estaticidade inicial dos

quadros e buscar na sequência dos mesmos a interligação entre um fotograma e outro, tornando a história mais próxima de uma ilusão do real.

Marcia Ortigosa denomina “descontinuidade fílmica” os espaços existentes entre um fotograma e outro. No cinema, segundo ela, o movimento contribui para que as descontinuidades pareçam invisíveis. As montagens e as músicas são ferramentas fundamentais para colaborar com a suavização dos cortes. Mesmo com tantos artifícios para reforçar a continuidade, a teórica ainda inclui o leitor/espectador. Este ao se envolver e se projetar no filme, contribui para a invisibilidade das marcas de construção do discurso cinematográfico (2010, p. 19).

De forma semelhante, Álvaro de Moya posiciona o leitor como figura fundamental na construção dos sentidos dos quadrinhos. Para ele, é necessário que o leitor complete os espaços que ele chama de “vazios” entre um quadro e outro. O estudioso ilustra com o seguinte exemplo: “Um herói vai abrir a porta; sua mão dirige-se para a maçaneta. No quadro seguinte está correndo pelas ruas. Foi preciso que o leitor preenchesse com sua imaginação a falta dos seguintes movimentos – o personagem abre a porta, sai, a porta bate, ele começa a correr [...] (MOYA, 1972, p. 110-111).



(JACQUES DOUGLAS, Editora Vecchi, 1977, p. 4)

Utilizando um exemplo semelhante ao de Moya, nos quadros das fotonovelas acima, a personagem sai do trabalho para encontrar uma conhecida. Todo o movimento da protagonista de sair de um local, andar pelas ruas, tocar a campainha do apartamento; a moradora abrir a porta, a entrada no ambiente novo, está pressuposto nos espaços “vazios” referidos por Álvaro de Moya. Todo esse percurso feito pelas personagens fica a critério da imaginação do leitor que completa as informações implícitas entre um quadro e outro². Em outras palavras, tanto o espectador do cinema, quanto o leitor das histórias em quadrinhos ou de fotonovelas operam o mesmo processo interpretativo, sendo este mais imperceptível na cena fílmica pelos recursos que a técnica cinematográfica possui para criar a ilusão de continuidade; ao contrário dos objetos artísticos anteriores, nos quais a descontinuidade é acentuada pelo ato de percorrer e folhear as páginas, quando o leitor ao visualizar o quadro da sequência ainda tem diante de seus olhos a foto anterior.

Dessa maneira, muitos recursos utilizados pelas histórias em quadrinhos estão presentes nas fotonovelas. De acordo com Nadilson Manuel da Silva, “a relevância na linguagem das histórias em quadrinhos se encontra nas imagens”, isto é, os efeitos como sombra, cores e enquadramento são de grande importância para informar “características das personagens e o desenvolvimento da ação” (SILVA, 2002, p. 45).

Ainda de acordo com Silva, nos quadrinhos, os recursos utilizados para comunicar são os textos inseridos nos balões ou as legendas em cima ou abaixo dos desenhos (SILVA, 2002, p. 45). No caso das fotonovelas, mesmo não se tratando de desenhos, mas sim de fotografias, os textos são posicionados da mesma forma e têm a mesma função.

Assim, de maneira idêntica aos quadrinhos, nas fotonovelas, os balões são posicionados de forma a identificar o “autor” da fala no diálogo das personagens ou conforme comentado, as legendas têm como serventia transmitir ao leitor uma informação relevante no desenvolvimento da narrativa. Portanto, os balões são o suporte por onde circula o elemento linguístico nas fotonovelas. Essa junção de duas formas de

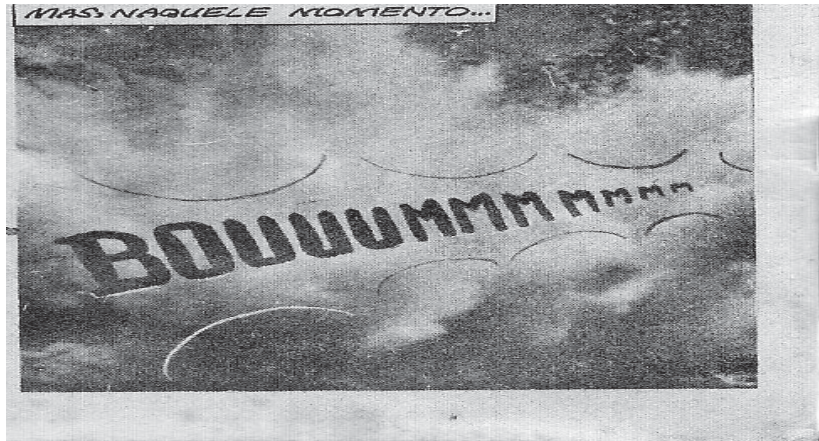
²O tema da participação do leitor foi bastante trabalhado na Dissertação de Mestrado “Fotonovelas: Espaço de construção de sentidos e as leitoras dos anos 60 e 70”. Além do já citado Michel de Certeau defender a ideia da não passividade do espectador, cujo papel é colaborar na construção de sentidos, as teorias de Wolfgang Iser serviram de suporte para comprovar a contribuição das leitoras de fotonovelas. Neste sentido, elas preenchem o que Iser denomina de “lacunas” de texto, mais especificamente, as leitoras de fotonovelas completavam os espaços entre um quadro fotográfico e outro, além de dar um sentido próprio e individual às histórias, levando em conta as diferenças sociais, econômicas, etárias e de gênero, no que diz respeito à diversificação dos leitores.

linguagem compõe a diegese, cabendo ao leitor complementar com sua imaginação os sons propostos pelas falas, pelas onomatopeias, pelas reticências que são apresentadas nos balões de diálogos. Claro, que nesse contexto, a expressão ou movimento das personagens auxilia o leitor a saber se é um grito, uma explosão de raiva ou um momento de lirismo e amor entre os casais da história. Neste sentido, linguagem imagética e linguagem linguística constroem um único texto, o que dá organicidade ao material narrativo.



Revista Antar, Editora Ediex, década de 60, p. 54

Silva, também, comenta que nos balões dos quadrinhos, muitas vezes, são inseridas as onomatopeias. Este recurso é utilizado para tentar amenizar a dificuldade de expressar um elemento da realidade de maneira precisa e sucinta (SILVA, 2002, p. 45). Nas fotonovelas, as onomatopeias, ainda que com menos frequência, aparecem como recurso para completar os sentidos ou esclarecer uma situação. O quadro abaixo é exemplo de uma forma de representação de um estrondo, uma explosão:



Revista Antar, Editora Ediex, década de 60, p. 54

De acordo com Didier Quella-Guyot, o espaço das imagens é preenchido pelos textos ditos pelo narrador ou pelas personagens e pelas onomatopeias. Enquanto estas são livres, os primeiros são enquadrados ou circulados (GUYOT, 1994, p. 11). Como se pode observar no quadro acima, a legenda ou a menção do narrador está enquadrada. Já a onomatopeia se posiciona livremente dentro do fotograma e o desenho que a contorna serve como reforço para representar o momento de uma explosão. Esse recurso é mais uma ferramenta para explicitar a explosão. Novamente, o linguístico e o não-linguístico compõem o sentido que se quer expressar. No caso, em análise, todo o espaço do quadro se configura para recuperar a referência ao som da explosão.

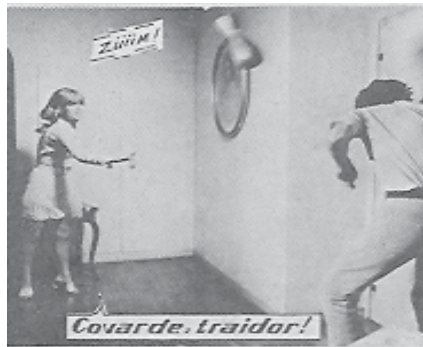
Em algumas fotonovelas policiais, as onomatopeias estão presentes, principalmente, quando as personagens sofrem ou cometem violência física e quando fazem uso da arma de fogo. Com essa estratégia intensifica-se a cena e põe em evidência aquilo que o gestual flagrado pelas fotos é insuficiente para alcançar. Por isso, as onomatopeias, em quadros que representam violência, reforçam a força empregada pelos personagens em ação.



(JENIFER, Ed. Vecchi, 1973)



(LUCKY MARTIN, Ed. Vecchi, 1974)



(LUCKY MARTIN, Ed. Vecchi, 1971)



(JACQUES DOUGLAS, Ed. Vecchi, 1969)



(JACQUES DOUGLAS, Ed. Vecchi, 1969)

Conforme as ideias de Didier, as onomatopeias são textos com determinada autonomia. Embora elas dividam um espaço dentro do quadro, suas funções são expressar os ruídos que envolvem a cena. Assim, nos quadros acima, as onomatopeias representam os sons causados pelos movimentos, tiros e explosões. Eles significam

respectivamente: o ruído da agressão de uma personagem sobre outra (soco), o atrito da retirada de um objeto da mão da personagem, o som da campainha, barulhos de tiros e estrondo de uma explosão.

Nesses quadros, no entanto, as onomatopeias estão contornadas com um balão, de forma semelhante aos diálogos e intervenções narrativas. Reforça-se a autonomia das onomatopeias como texto, dando espaço para o leitor participar de sua significação acrescentando os sons à narrativa. De certa maneira, as onomatopeias se configuram como mais um recurso narrativo das fotonovelas que lidam com códigos verbais e visuais. O balão que circunda o som intensifica o conceito de que a onomatopeia é um texto completo, sendo o leitor capaz de interpretá-la.

É importante enfatizar a semelhança das fotonovelas com o cinema. As ações daquelas, distribuídas pelos quadros por meio de fotos e não por meio de desenhos, como nas HQs, aproximam-nas ainda mais do gênero cinematográfico. Além disso, as fotonovelas, de certa maneira, também contam com a atuação de um “elenco”. No entanto, as personagens não têm voz audível, ficando para o leitor a tarefa de sonorizar a fala e os ruídos presentes na narrativa e até mesmo imaginar o timbre da voz de um determinado ator ou atriz.

De acordo com Nadilson Manuel Silva, a arte mais próxima dos quadrinhos é o cinema. No entanto, os primeiros têm algumas “limitações” como, por exemplo, a ausência de som. Para superá-las, as onomatopeias, em alguns casos, são usadas como um recurso fundamental para recuperar uma sonoridade ausente, do ponto de auditivo, e que no cinema se resolve com recursos de sonoplastia (SILVA, 2002, p. 46).

1.3 Proximidades e afastamentos entre o cinema e as fotonovelas

Outras limitações, no tocante aos recursos narrativos, tendo o cinema como ponte de partida, podem ser verificadas nas HQs e nas fotonovelas. Nadilson Santos aponta para o fato de o cinema ser uma sequência em constante movimento, ao passo que nos quadros, tanto das HQs quanto das fotonovelas, as imagens, sob um olhar descuidado, são aparentemente estáticas. O autor ainda lembra que apesar dessa suposta característica, as histórias em quadrinhos não são inertes, pois a ideia de movimento e de ação são muito bem desenvolvidas pelos desenhistas (SILVA, 2002, p. 46).

Neste sentido, pode-se afirmar que as fotonovelas, assim como os quadrinhos, não possuem a movimentação constante do cinema. As imagens das fotonovelas

também aparentam, momentaneamente, ser estáticas. Se nos quadrinhos, os desenhistas são responsáveis por gerar a ação da trama, nas fotonovelas esse trabalho é dividido entre o fotógrafo e a atuação dos atores fotografados que encarnam as personagens. É preciso cumplicidade entre ambos, somente essa postura fará com que as cenas transmitam a ideia de movimento, pois as fotonovelas não dependem só de mãos habilidosas para desenhar, mas sim, da arte fotográfica unida à boa atuação de um elenco, que além de interpretar diversas reações (medo, insegurança, valentia, choro, riso, alegria, dor, etc.), precisam simular de maneira competente seus movimentos (correndo, caminhando, caindo, lutando, etc.)

A partir dessas considerações, evidencia-se as semelhanças e as diferenças entre o trabalho de representação do ator de cinema e o do atuante das fotonovelas. Levando em consideração que os últimos, distanciam-se de atores cinematográficos por interpretarem seus papéis posando para fotografias, julga-se conveniente designá-los modelos-intérpretes³. Mesmo assim, semelhantemente às estrelas de cinema, pode-se dizer que esses intérpretes são “reféns” das câmeras, de modo que, não é possível uma cena ser construída fielmente apenas com a atuação do ator. Se no cinema a câmera cinematográfica é também uma das estrelas principais, nas fotonovelas a câmera fotográfica exerce papel similar.

De acordo com Evaldo Coutinho, o ator de cinema, por ignorar a fotogenia de sua figuração, fica à mercê das adulterações das câmeras, sejam elas favoráveis, sejam desfavoráveis (1996, p. 77). O teórico ainda enfatiza que esse ator se distancia da individualização e devido às máquinas, refletores e especialistas, ele se artificializa. Em comparação ao artista de palco, o ator de cinema, está mais propício a sofrer mutações na aparência e a ser caracterizado de diversas formas. O papel determina a necessidade da utilização de estranhos elementos para artificializar a figura do intérprete, distanciando-o de si, aproximando-o de uma idealização, “da imagem em preto e branco, assim afastada da pessoa física do ator” (COUTINHO, 1996, p. 78).

Dessa maneira, o ator de cinema é dependente direto da câmera. Coutinho ousa afirmar que esse ator “cede à câmera a iniciativa de torná-lo verdadeiro intérprete”

³Os atuantes que representam as personagens de fotonovelas são denominados modelos-intérpretes nessa tese, porque embora tenham funções semelhantes às dos atores de cinema, seus trabalhos interpretativos diferem diante das câmeras. Diferentemente do cinema, os atores não atuam de maneira dinâmica. Ao contrário, é preciso uma interpretação estática para que a câmera focalize a cena fotográfica. Mesmo posando para a câmera, não se trata de fotografias comuns, mas sim, de cenas foto-novelísticas, que exigem uma interpretação dos que estão sendo focalizados. Ao mesmo tempo que posam, interpretam uma cena de um filme impresso (fotonovela). Diante de uma produção de fotografias que exigem interpretações artísticas, convencionou-se denominar seus atuantes de modelos-intérpretes.

(1996, p.79). O estudioso denomina “vulto”, o trabalho final realizado pelo ator de estúdio, levando em consideração o distanciamento da individualização do intérprete para caracterizar sua personagem. Em seu momento de atuação, também devido a esse afastamento, o artista não tem domínio sobre sua representação. Seu trabalho é intervencionado pelos atuantes externos, e por este fator, ele só conhecerá o resultado de seu ofício quando tomar a posição de espectador para assistir as cenas de seu próprio “mister” (1996, p. 79).

De maneira muito semelhante, os atores de fotonovela se afastam de suas individualidades para se aproximar de um vulto, de uma idealização criada não apenas por suas interpretações, mas também pela atuação da câmera fotográfica e do ângulo escolhido pelo profissional localizado por trás dela. As luzes e as sombras em preto e branco também colaboram para um artificialismo da figura do intérprete de fotonovela.

Seguindo a linha de raciocínio de Coutinho, o modelo-atuante de fotonovela tem um trabalho semelhante ao do intérprete de cinema. Além de se artificializar distanciando de sua individualidade devido ao trabalho das luzes e câmeras, ele também não tem controle sobre seu próprio desempenho durante sua atuação, pois este período pode ser influenciado pelo ângulo escolhido pelo fotógrafo. Assim como os artistas de cinema, os das fotonovelas só tomam conhecimento do resultado de sua representação quando tomam a posição de espectadores. A diferença é que enquanto os atores de cinema assistem às produções, os das fotonovelas as leem, tomando a posição de leitores das histórias interpretadas por eles mesmos. Além disso, a atuação dos intérpretes das fotonovelas é mais estática que a dos atores de cinema. Não se pode esquecer que os primeiros interpretam as ações posando para as fotografias. A forma de simular os movimentos se difere do trabalho dos atores de cinema, cuja atuação envolve movimentos corporais.

Apesar de o protagonista ter esse posicionamento “secundário” na construção de sua personagem, levando em conta o distanciamento entre a “vida real” e sua posição de intérprete, mencionado por Coutinho, além de perder o controle autoral da obra para o cenarista e diretor, o ator mantém posição de vantagem ao atrair a atenção do espectador. Evaldo Coutinho afirma ser o ator aquele quem ocupa posição de destaque mais elevado em relação aos produtores do filme. Por este fato, a presença do ator conhecido tem maior divulgação que o próprio espetáculo e mesmo o papel do ator de cinema se resumindo a uma imagem muda, exerce tamanha fascinação que os valores componentes do filme se subordinam ao intérprete de renome (1996, p. 80).

Não é diferente nas fotonovelas. Todas as revistas divulgam os nomes do que os produtores das revistas denominam atores, antes de iniciar as histórias. Nas aventuras policiais, muitos deles, apareciam em diferentes episódios interpretando as mesmas personagens, principalmente, quando se tratava dos enredos policiais. Os detetives Jacques Douglas e Lucky Martin eram interpretados quase sempre pelos mesmos modelos-intérpretes e estes, assim como os atores de cinema mencionados por Coutinho, exerciam tanto fascínio pelos leitores que tinham poder atrativo superior às próprias histórias. Tanto que muitas revistas publicavam entrevistas dos atores famosos de fotonovelas e as divulgavam como mais uma fonte para chamar a atenção de seus leitores. Na capa da revista abaixo, é anunciado um pôster do “ator” que interpreta o protagonista da fotonovela da edição. Nas outras, o nome dos protagonistas é divulgado como principal fonte de atração:



Capa da Revista *Cinecolor* (Editora Vecchi)



Capas das Revistas *Jacques Douglas* (Editora Vecchi)

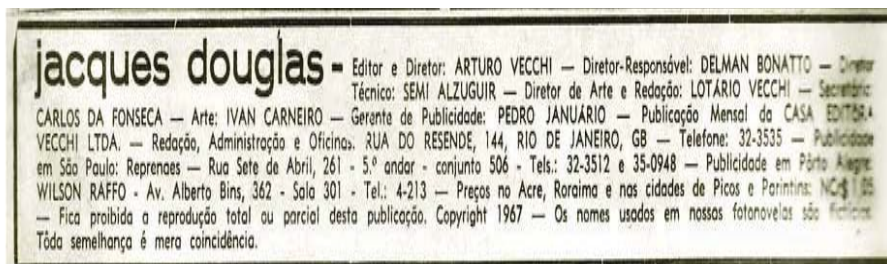


Capas das Revistas *Jacques Douglas* (Editora Vecchi)



Capas das Revistas *Jacques Douglas* (Editora Vecchi)





Capa e ficha de produção da *Revista Jacques Douglas* (Editora Vecchi)

Luciano Francioli e Franco Gasparri podem ser considerados os modelos intérpretes fixos de uma série de aventuras policiais da revista *Jacques Douglas*. Em um dos números apresentados acima, percebe-se que o “elenco” é familiar ao público, pois a divulgação do enredo se dá de forma muito semelhante às histórias em quadrinhos cujas personagens são famosas: “Franco Gasparri e Maria Antonieta em: A música acusadora”. Nessa produção, a identificação dos produtores e diretores é colocada em segundo plano, já que é retratada somente abaixo dos últimos quadros da primeira página da história, enfatizando, portanto, as estrelas que interpretam os protagonistas da trama.



Capa e ficha de produção da *Revista Lucky Martin* (Editora Vecchi)



Capa e ficha de produção da *Revista Lucky Martin* (Editora Vecchi)

Nas revistas *Lucky Martin*, os modelos-atuantes Jean Carletto e Michela Roc são os protagonistas. Assim como na *Jacques Douglas*, os intérpretes principais são divulgados na capa como atrações principais do enredo. As fichas de apresentação da produção, geralmente, encontram-se na primeira página da aventura. Dessa forma, subentende-se a prioritária importância de atrair o público não apenas pela história, mas também pelo elenco. Mesmo construindo as cenas “juntamente” com os modelos-intérpretes, conforme as teorias de Evaldo Coutinho anteriormente discutidas, os produtores não adquirem papel de destaque na divulgação do produto, uma vez que, aos olhos dos espectadores brilha a estrela daqueles que estão diante das câmeras.

De acordo com Evaldo Coutinho, duas personalidades atuam na representação praticada dentro do estúdio. No entanto, no interior do filme, somente o ator é a figura central. Essa interpretação é denominada pelo estudioso como empírica, uma vez que a “artisticidade” é desenvolvida em um estúdio e por meio da utilização da câmera. Ela se processa antes do ato de exposição aos espectadores e não simultaneamente como ocorre no teatro (1996, p. 81).

O ator de teatro, ainda segundo as ideias de Coutinho, no salão de cinema, pode verificar com seus próprios olhos a distância entre a realidade de seu corpo e sua representação na imagem em preto e branco (1996, p. 81). Essas características também estão presentes nas fotonovelas. Embora os recursos de produção sejam distintos, pois os atores tomam consciência de suas atuações apenas adquirindo os exemplares das

revistas, semelhantemente aos intérpretes do cinema, suas interpretações artísticas são empíricas, realizam-se dentro de um estúdio com a colaboração e intervenção das câmeras.

1.4 Relação entre fotonovelas, quadrinhos e cinema

As fotonovelas foram publicadas em um mercado editorial que visava atender a demanda de um grande público, fascinado por leituras prazerosas e de fácil entendimento. Mesmo assim, elas podem ser consideradas produções artísticas dotadas de sentidos e significados. Ainda que o ideal seja atingir um leitor descompromissado, toda história publicada no formato de fotonovela oferece ao leitor a possibilidade de interpretar, significar, construir sentidos, podendo assim, ampliar sua visão ou apenas ativar seus conhecimentos para estimular sua produção interpretativa. Estudar as fotonovelas permite ao pesquisador conhecer os hábitos de leitura que formaram algumas gerações de leitores, pois são décadas de sobrevivência dessa forma de leitura no mercado brasileiro.

Assim como os *best sellers*, nos tempos atuais, que entram no mercado brasileiro via traduções e inundam as livrarias, as fotonovelas também foram um fenômeno editorial e, portanto, desprezar esse tipo de leitura, seria ignorar o papel das fotonovelas na criação do imaginário popular no país. Não se pode esquecer que no Brasil, nas décadas de 1950-70 a televisão⁴ e o cinema não eram meios tão acessíveis de entretenimento, por isso os fotogramas ajudaram a popularizar muitos atores – a grande maioria estrangeiros - no mercado nacional. Principalmente, no interior do país é difícil medir a importância das fotonovelas na criação de fantasias das moças. Mas, não se pode negar que essas narrativas também cumpriram seu papel de satisfazer a necessidade de ficção que todo ser humano possui. Com poucos cinemas e, ainda poucos aparelhos de TVs nas casas, essas revistas circulavam como um meio de se ter acesso à cultura e à moda que vinham das capitais.

⁴De acordo com Sérgio Mattos, em *Um Perfil da Tv Brasileira: 40 anos de História* (1990), em 1950 havia apenas 200 aparelhos de televisão no Brasil. Até a década de 1970 esse número cresce: são de 4.584.000, para uma população com mais de 94.508.583, o que atende uma média de 5% da população brasileira.

Os fotogramas também permitiam um outro tipo de leitura. Em um país com um número muito grande de analfabetos⁵, nas citadas décadas, as imagens em sequência permitiam uma modalidade de imaginação que independia da escrita. A leitora ou o leitor poderia criar em sua mente a história, apenas por meio das imagens. Além disso, os cenários sempre exóticos ou paradisíacos, nos quais as narrativas ocorriam possibilitavam outro tipo de fruição, no que diz respeito a imaginar os países ou as cidades onde eram ambientadas a diegese.

Seguindo essa linha de raciocínio, não se pode separar as fotonovelas dos quadrinhos e do cinema. Por este fator, neste capítulo, muitas vezes, as primeiras serão comparadas com os últimos, tendo por meta explicitar a colaboração das imagens para sua construção e para a leitura dos espectadores/leitores, bem como dar ênfase em seu formato da união de quadros e diálogos.

Além disso, conforme já mencionado, as fotonovelas não podem ser consideradas leituras cujo único ornamento é o prazer e a descontração. Elas também criam caminhos que conduzem o leitor à edificação de significados plausíveis, ainda que estes sejam simples e, muitas vezes até, generalizados. Na prática, essa modalidade de leitura veicula valores e interesses de uma classe dominante a respeito de como deveriam agir homens e mulheres. Há, na maioria das vezes, um padrão de comportamento social que não se pode desprezar. Isso é reflexo de uma sociedade patriarcal, nos quais os valores de masculinidade e de feminilidade estão bem definidos e quase impostos.

Partindo das teorias de Álvaro de Moya, toda ficção deve ter o que ele denomina motivo, moral ou premissa. O trabalho de encontrar a moral fica a critério do leitor, pois ela não deve ser declaradamente anunciada (1972, p. 242). O teórico afirma que a história narrada como ficção deve ter um motivo, ainda que este não seja novo, pois a função é a utilidade e não a novidade (1972, p. 242). Inúmeras histórias diferentes podem ser narradas por meio das histórias em quadrinhos, conseqüentemente, por meio das fotonovelas, que podem conduzir o leitor a interpretar essa moral. Por esses motivos, os leitores de fotonovelas não podem ser acusados de alienados ou de ingênuos. Muitas vezes, o conteúdo apresentado nas narrativas vai de encontro às necessidades do leitor.

⁵ De acordo com o INEP, em documento publicado em 2003, o número de Analfabetos em porcentagem no Brasil com mais de 15 anos era de 50,6% na década de 50 e na década de 70 era de 33,7%. Taxa elevada para um país como o Brasil. INEP. *Mapa do Analfabetismo no Brasil*. Governo Federal, Brasília, 2003.

Álvaro de Moya expõe alguns elementos essenciais para a construção de histórias em quadrinhos. Em sua concepção, é inevitável fugir do convencional. Alguns elementos, portanto, são essenciais para a efetivação do enredo: “Um argumento para história em quadrinhos contém pelo menos um problema a resolver, algum obstáculo à solução do problema, uma crise na tensão dramática e um apogeu, ou, seguindo o apogeu, um desenlace ou explicação” (MOYA, 1972, 238).

Ainda de acordo com o teórico, em meio a essas complicações, uma delas pode ser relacionada aos interesses amorosos. Pensando no formato das fotonovelas, sabe-se que muitas de suas histórias são construídas a partir desses elementos.

Moya defende a ideia de que uma narrativa perde o interesse se não houver dificuldades. Para ele, a partir delas surge o drama; e o argumento também deve criar o suspense. Este tem como função despertar curiosidade no leitor desde o início da narrativa. Nos contos policiais, a descoberta de um cadáver é responsável por instigar o espectador a acompanhar a leitura até o fim da história (1972, p. 242).

Desde as fotonovelas românticas até as policiais são construídas a partir dos elementos responsáveis por criar o suspense e sustentar a atenção do leitor do início ao fim da trama. Não se pode esquecer que para “merecer” o título de policiais, as fotonovelas “transferem” para os quadros fotográficos, todos os recursos utilizados para compor um gênero policial publicado em livro. Nesse caso, o cadáver é um elemento fundamental no início da narrativa e tem a finalidade de criar o suspense. Nesse sentido, as fotonovelas constituem um suporte intermediário, justamente pela facilidade de adaptar a seu formato gêneros como o policial, o gótico, os filmes transpostos para os quadros fotográficos.

Moya ainda cita os romances policiais como exemplo de narrativas cuja especialidade é manipular componentes com o intento de sustentar a curiosidade do leitor. Se as fotonovelas românticas apresentam em suas histórias elementos como: luta, suspense, problema, crise, apogeu, complicações, e até crises secundárias, como o interesse romântico, e sendo estes, segundo o teórico, essenciais para a criação de uma história em quadrinhos, as fotonovelas policiais oferecem ao leitor “o interesse em dose dupla”, já que o suspense é a base responsável por fundamentar o gênero policial.

Partindo desses pressupostos, o leitor de fotonovela produz sentidos, independentemente do tipo de história narrada por meio das fotonovelas. Se nas românticas, as prováveis morais, ainda que de caráter maniqueísta, construídas pelo receptor são: o bem vence o mal, o amor sempre supera os obstáculos, os vilões

recebem um “castigo” e os heróis seu galardão; nas policiais, mais especificamente, nas *noir*, torna-se possível ao leitor inferir a maldade e a bondade existentes em um único indivíduo, a partir da representação dos protagonistas. Não se pode esquecer de que os detetives desse gênero são caracterizados por lutar pela justiça, muitas vezes, cometendo atos marginais.

Levando em consideração a aproximação entre o cinema e as fotonovelas, muitas delas são baseadas em filmes, algo que será demonstrado com mais detalhes nos capítulos posteriores. Os mais diversos temas foram representados em quadros fotográficos publicados em revistas. Pensando na diversidade de leitores de fotonovelas⁶, alguns enredos, além do que a interpretação de uma moral, possibilitam uma leitura menos superficial. É o que ocorre com algumas fotonovelas baseadas em obras cinematográficas.

A Revista *Antar*, por exemplo, publicava diversos enredos baseados em filmes B. Como se tem o intuito de demonstrar a ligação das fotonovelas com o cinema, é imprescindível expor mais detalhadamente essa relação, partindo a princípio do tema da fotonovela baseada no filme "Jim das Selvas - Tulonga, a ilha condenada", para posteriormente, estudar um pouco mais detalhadamente suas fotos (relacionando-as ao cinema) e seus quadros (relacionando-os aos quadrinhos).

A versão em fotonovela publicada em 1962, foi intitulada “Revolta na Selva”. Trata-se da história de agentes britânicos, cujo desejo é possuir uma ilha denominada Tulonga, localizada na África, para fazer um ensaio nuclear. No entanto, o território é habitado por índios, e soldados brancos se encarregam da missão de convencer a tribo indígena a abandonar o local. Em contrapartida, outro grupo de homens brancos deseja impedir o experimento. Sua missão é, ao contrário dos primeiros, evitar a saída dos indígenas.

Partindo do tema principal do enredo, pode-se observar que a figura indígena fica em segundo plano. Primeiramente porque a história inicia com a guerra dos soldados de homens brancos em uma disputa por Tulonga, segundo porque não há preocupação pela comunidade indígena. O interesse principal é possuir a terra onde eles

⁶Na dissertação de Mestrado intitulada “*Fotonovelas: Espaço de construção de sentidos e as leitoras dos anos 60 e 70*”, disserta-se sobre uma variedade de leitores de revistas femininas que publicavam as fotonovelas. Não se pode considerar seu público homogêneo, fato que fica comprovado na dissertação citada, a partir das cartas dos leitores enviadas às revistas, ora para a produção editorial, ora para uma possível comunicação entre os próprios leitores. A partir disso, verifica-se que apesar de a produção das revistas ter como alvo um determinado público, uma diversidade dele é atingida. Sendo assim, a partir de suas cartas, observa-se que os leitores têm as mais diversas idades, gêneros, cidades, países (muitos leitores eram de Portugal), classes sociais e níveis de estudo.

habitam. Apesar de uma futura explosão vulcânica ser mencionada pelos soldados, ela é utilizada apenas como um reforço para justificar o desalojamento dos índios.



Antar, Editora Ediex, 1962, p. 14

A história, portanto, coloca o papel de herói a um branco. Sua figura heroica não é destacada apenas por ser protagonista do enredo, mas também por ser considerado detentor de certa superioridade, inclusive pelos próprios indígenas. Em algumas cenas, fica implícito o domínio do branco “Antar” sobre o índio “Wamai”. O primeiro também adquire fama de homem corajoso, por saber lidar com os componentes da tribo e por ter habilidade para lutar contra eles. Além disso, a médica que acompanha Antar, em vários momentos, refere-se aos índios como “selvagens”, o que representa o preconceito dos brancos em relação à cultura indígena.

Nessa história, as personagens brancas utilizam a própria cultura indígena para enganar os habitantes da aldeia. Enquanto um grupo tenta convencer a tribo a abandonar seu *habitat*, o outro almeja impedir a saída. Para isso, aproveitando das crenças indígenas, o segundo coloca um boneco no meio da selva imitando a figura de Tapaniga, uma autoridade espiritual para o grupo indígena representado no enredo, conseguindo assim, o objetivo almejado de intimidar os índios para que não saiam do local.

Além desses fatores, os protagonistas, de maneira sutil, impõem sua cultura sobre os habitantes da aldeia. No enredo, os índios não têm o hábito de se vacinar contra doenças. Ao contrário, de acordo com suas crenças, “o espírito do mal” pode entrar por

meio do furo da agulha. Sendo Antar o protagonista da história, sua personagem é construída como um “bom” homem branco que luta a favor da proteção dos índios. No entanto, veladamente, há uma imposição cultural sobre os indígenas, como se estes não soubessem viver sozinhos e precisassem da figura de Antar, para protegê-los de seus estilos de vida, considerados selvagens para os brancos representados no enredo.

Neste contexto, as vacinas contra doenças, por exemplo, não seriam necessárias se os índios não fossem retirados do espaço onde habitam. A médica é levada para o local com a função de “proteger” a tribo de possíveis doenças. No entanto, esse cuidado seria desnecessário se o deslocamento fosse evitado. De maneira semelhante, a figura heroica de Antar é exaltada quando ele mata uma pantera para impedi-la de atacar o povo indígena. No entanto, o animal só aparece em cena devido à ganância dos brancos pela terra onde a tribo habita. Sendo assim, logicamente, seus moradores saberiam lidar com os animais selvagens sem precisar da intervenção de homens acostumados a viver em ambiente urbano.

A cultura dos indígenas é considerada superstição para as personagens brancas. Estas, de certa forma, menosprezam a crença religiosa da tribo, que acredita estar sendo punida por uma entidade superior, por abandonar a terra, que de acordo com os índios, é de seus ancestrais.

Dada a diversidade de público, um leitor mais desatento, não captará as divergências de culturas existentes no enredo discutido acima, não interpretará a representação da imposição dos brancos sobre os índios. As cenas não serão mais que emocionantes aventuras. Levando em conta a diversidade de público comentada anteriormente, um leitor mais atento disfrutará da diversão fazendo conexões com a imposição cultural dos brancos sobre o povo indígena enquanto os mais ingênuos, provavelmente, farão uma leitura simplificada, atribuindo o caráter de “bonzinho” à personagem principal e interpretando que o “bem sempre vence” como moral da história. Levando em conta o fato de Antar ser considerado um herói valente pelas outras personagens, não se pode eliminar a possibilidade dessa interpretação.

Pode-se verificar, desta maneira, que é possível se contar uma história significativa por meio das fotonovelas. Apesar de ela ser baseada em um filme B, não se pode descartar a hipótese de que muitos leitores tenham tido acesso a essa aventura somente por meio das revistas. Da mesma forma, o mesmo receptor pode ter visto o filme e lido a história montada em sequências fotográficas. Nesse caso, obviamente, cada veículo exige do leitor/espectador uma participação diferente.

A própria história, como se sabe, deve ser adaptada de acordo com o seu suporte. Mesmo sendo baseada em filme, o enredo sofre mudanças quando publicado em formato de fotonovela. Uma delas é sobreviver dentro de um formato mais estático, no qual o efeito de descontinuidade é muito mais acentuado do que no cinema. Do ponto de vista estrutural, o leitor passa a ter um papel mais ativo e se obriga a pactuar com o enredo o efeito de continuidade na passagem de um quadro para o outro. Nesse caso, o leitor dá sentido ao que lê.

As histórias publicadas pela Revista *Antar* (Editora Ediex) possuem enredos com temas semelhantes. “O vale das caveiras”, da década de 60, é baseada no filme “Falcão da Selva” (EUA); Tarzan na Ilha do Tesouro (Áustria e Dinamarca). Assim como a anterior, nessa fotonovela ocorre a invasão de uma ilha indígena. Mais uma vez, dois grupos de homens brancos disputam o território com o intuito de encontrar um tesouro e um deles se alia aos índios. Dessa vez, os aliados aos indígenas intencionalmente fazem uso dos costumes da tribo para se proteger dos adversários.

Nesse enredo, outra figura é construída de forma pejorativa. Um homem negro é representado como um indivíduo ingênuo e medroso. Os brancos são posicionados em uma condição “superior”, como se não tivessem medo de nada e tivessem como missão proteger àquele que necessita de auxílio devido sua inocência, de por exemplo, julgar ser um monstro, um objeto fabricado por mãos humanas. Enquanto o professor (branco) se aproxima da imagem, explicando, cientificamente, por que ela emite sons, o homem negro recua admirado pelo fato de “monstro falar”. Ao se observar a imagem abaixo, pode-se perceber todos os brancos à frente do único negro em cena na posição de trás. Como se os outros fossem um escudo protetor para esta personagem.



Revista Antar, Editora Ediex, década de 60, p. 7

Também como no enredo anterior, os índios são chamados de “selvagens”. Suas armas são consideradas demoníacas e suas crenças são confundidas com feitiços. Além disso, o branco que invade a terra dos indígenas é colocado na posição de vítima, já que nas palavras de uma das personagens, ele foi morto pelos “selvagens em terra estranha”. De forma semelhante à história comentada antes, um branco tem “amizade” com um índio. No entanto, as crenças do último são consideradas superstições pelo primeiro e o índio fica à mercê dos desejos de seu companheiro.

Assim, nessa história, que repete todos os estereótipos a respeito dos índios, um leitor mais atento pode interpretar significados que vão além da simples descoberta da moral da narrativa. Embora o enredo seja distribuído em sequência de fotos e tenha formato de uma aventura de fácil entendimento, outros sentidos podem ser atribuídos a ele. Mesmo sendo baseado em filme, no caso da fotonovela, o leitor faz a leitura das imagens, de seus diálogos e legendas, cabendo a ele dar sua parcela de contribuição, desvelando a opressão dos brancos sobre as outras etnias, algo que se subteve nas cenas da presente edição de fotonovelas.

Não se pode esquecer que embora as fotonovelas sejam construídas por quadros fotográficos e emprestem algumas ferramentas das histórias em quadrinhos, elas mesclam outros recursos encontrados no cinema. Conforme discussões já realizadas, o resultado são as fotonovelas como um suporte intermediário que se adapta facilmente para receber diversos gêneros, como o romance policial e como o cinema, por exemplo. A estrutura em fotogramas facilita e enriquece a leitura, uma vez que lança mão de recursos visuais e linguísticos que se adequam ao formato de revista em quadros. Desta maneira, temos uma espécie de diálogo, uma vez que, ao receber elementos de outros gêneros em seu suporte, as fotonovelas reatualizam características de gêneros anteriores a ela. Por meio da releitura da sequência em fotos, o leitor facilmente reconhece os gêneros que aprecia e escolhe a revista de fotonovelas de acordo com seus interesses de leitura.

Ainda partindo das intersecções entre as fotonovelas e o cinema, a Editora Vecchi lançou no mercado uma Revista denominada *Cinecolor*. O título não apenas faz menção à proximidade com o cinema, como também ao fato de a fotonovela ser colorida. O anúncio na capa divulga a novidade de um “cinema” em cores em forma de revista. Assim como o cinema em preto e branco se tornou colorido, as fotonovelas

também passaram por essa mudança. As coloridas chegaram às bancas somente no final da década de 70.

O modelo-intérprete Massimo Ciavarro interpreta o protagonista dos enredos publicados em duas edições diferentes da *Revista Cinecolor*. Na história denominada “Amargo demais para esquecer” de 1978, sua personagem é Mário, um jovem que se torna revoltado por ficar com sequelas após sofrer um grave acidente de moto.

Esse enredo é muito mais simples do que aqueles que foram baseados em filmes como os estudados acima. Um amor interrompido é o fator responsável para a problematização da história. No entanto, há uma leve crítica à sociedade burguesa e aos conflitos gerados pelas diferenças de classes sociais. A mãe do protagonista representa uma burguesia conservadora. A namorada do rapaz, por outro lado, simboliza a classe social baixa.

A mãe do rapaz manda a moça estudar em Londres para mudar seus hábitos e comportamentos característicos de uma classe social baixa. Esse comportamento representa um preconceito disfarçado de bondade. Só é dada a oportunidade de estudos à garota porque ela intenciona se casar com um rapaz cujo nível social é elevado. Da mesma forma, depois do acidente do filho, a mãe do rapaz deseja sua união com a moça pobre, pelo único interesse (velado) de vê-lo recuperar os movimentos.

A história denominada “Vidas em fuga” publicada pela *Revista Cinecolor* em 1977, também tem como estrela principal Massimo Ciavarro. Nesse enredo ele interpreta a personagem Gil, um músico de boate viciado em drogas. O amor é a principal problemática, mas há também algumas características de um gênero policial.

Assim, existe um detetive encarregado de encontrar uma moça. No entanto, o principal elemento para atizar a curiosidade do leitor não é o suspense ocasionado pela fuga da jovem, uma vez que ela logo foi encontrada e seu caso foi desvendado. Como as fotonovelas românticas, a trama é construída a partir da dificuldade da união do protagonista com Tilly e do detetive com Roberta.

O uso de drogas também é enfatizado como algo prejudicial. Sendo o protagonista um dependente, por meio de sua figura, demonstra-se o prejuízo financeiro, os sintomas de abstinência, os riscos para a saúde e de morte devido ao envolvimento com traficantes de drogas, como se o enredo, de certa forma, tivesse um caráter didático.

Diferentes temas eram representados nas fotonovelas, abordando, dessa maneira, diversificados leitores. Algumas tramas (como os da *Revista Antar*, por

exemplo), ainda que contadas de maneira simplificada, possibilitavam interpretações mais complexas. Dessa forma, o leitor encontra espaço para significar mesmo nos mais singelos enredos. Não se pode julgar a capacidade do leitor pelos tipos de leitura que realiza. O trabalho de crítica que cada leitor realiza sobre seu objeto de leitura é individual e único, sem que caibam generalizações a seu respeito.

Não apenas os temas retratados nas fotonovelas são passíveis de interpretação. O formato desse veículo também possibilita ao leitor dar seu próprio sentido ao texto que conta com diferentes recursos para ser construído. Para se alcançar uma plena compreensão de uma história representada nas fotonovelas, é necessário se fazer a leitura das fotografias, dos balões, das legendas, das falas das personagens e assim por diante. Enfim, exige-se do leitor que ative uma série de níveis de leitura, a fim de fazer a interpretação de todos os códigos que compõe a organização de uma história contada por meio das fotonovelas.

1.5 Fotografia: a linguagem das fotonovelas

Diferentemente dos quadrinhos, as fotonovelas utilizam fotografias para narrar suas histórias. Essa característica as aproxima do cinema. Marcia Ortegosa fala de um congelamento de imagem e sua relação com o tempo da narrativa. Ao se retratar a parada do movimento, o tempo é detido (2010, p. 22). A questão está justamente em saber como nesse tempo interdito para se realizar a representação da cena, o leitor consegue fazer a transição de um quadro para outro, movimentando a narrativa.

Os quadrinhos, conforme dissertado acima, são responsáveis por transmitir a ideia de movimento. Ortegosa afirma que no congelamento ocorre um diálogo entre a fotografia estática e a cinematográfica. Esta última se diferencia da fotonovela, devido à velocidade. A projeção do filme, segundo a estudiosa, é constituída por 24 fotogramas (2010, p. 23). Dessa maneira, a mobilidade das fotografias cinematográficas não depende do espectador, enquanto a velocidade das fotonovelas é conduzida pelo leitor, isto é, ele dá movimentação à trama à medida em que passa de um quadro a outro fazendo a leitura dos fotogramas.

Ainda segundo Marcia Ortegosa, a foto fixa e suspende o movimento. Além de ser responsável por deter, momentaneamente, a narrativa. Nas palavras da estudiosa, ela “esmagava a profundidade”, tornando o tempo imóvel, preservando e congelando o instante, a fim de transformá-lo em instrumento de testemunho e memória (2010, p. 25).

Partindo desses elementos teóricos, a fotonovela é montada por um conjunto de instantes congelados. A movimentação acontece, conforme mencionado anteriormente, de um quadro para o outro e por meio dos sentidos construídos pelos leitores. Cada fotografia representa um tempo (congelado) diferente. Porém, esse congelamento momentâneo é quebrado pelo surgimento de um novo quadro, que apreende uma nova cena, cabendo ao leitor ligar essas imagens e movimentá-las, de forma a dar continuidade à narrativa.

Nesse aspecto as fotonovelas se distanciam do cinema, por ter o papel como recurso, dando assim, a possibilidade de o leitor folhear a revista e voltar ao instante desejado, em um tempo congelado representado pela fotografia, sempre que desejar ou julgar necessário. Atividade semelhante também é possível quando o espectador baixa um filme em seu computador ou assiste online, pois tem a possibilidade de parar a cena e voltar no minuto desejado, algo que é impossível no espaço do cinema, quando o consumidor se propõe assistir a um filme na grande tela de uma sala de projeção.

Marcia Ortigosa afirma que a arte se expressa por meio de linguagens, as quais a estudiosa define como sistemas de signos organizados constituídos por objetos artísticos como a pintura, a escultura, a fotografia e o cinema (2010, p. 26). Dessa maneira, as fotonovelas são construídas predominantemente pela linguagem da fotografia que ocupa o maior espaço na página da revista.

Levando em consideração a teoria de Ortigosa, a linguagem é organizada por um código. As hipóteses da teórica são aplicadas ao cinema que, segundo ela, é constituído por diversos códigos como: “montagem, som, música, diálogo, narrativa, atuação, iluminação, angulação de câmera” (2010, p. 26). As fotonovelas, por sua vez, partilham de alguns desses códigos. Conforme discutido anteriormente, nas revistas há a ausência de som, necessitando, assim, da colaboração do leitor para sonorizar os episódios interpretando as reações corporais dos intérpretes, que são reforçadas pelo recurso das onomatopéias, etc. No entanto, os outros elementos mencionados existentes no cinema coincidem com os recursos encontrados nas fotonovelas. Assim sendo, embora elas tivessem como características a simplicidade, a facilidade interpretativa e fossem destinadas a um público amplo e diversificado, podem também ser consideradas como um determinado tipo de produção artística, evidentemente, não consagrada e não destinada a um grupo receptor especializado⁷.

⁷ Na dissertação denominada “Fotonovelas: Espaço de construção de sentidos e as leitoras dos anos 60 e 70”, discute-se, sob a visão de Pierre Bourdieu, sobre as literaturas e obras de arte consagradas. Segundo

As fotonovelas podem ser consideradas produções artísticas similares. Os filmes são utilizados como recurso para narrar histórias de importantes personalidades (políticas, artísticas, famosas, etc.), reproduzir romances ou apenas retratar episódios de personagens fictícias representando ou não a realidade. Características muito semelhantes às fotonovelas, que conforme será demonstrado nos capítulos posteriores, utilizam seus artifícios para narrar as mais variadas histórias.

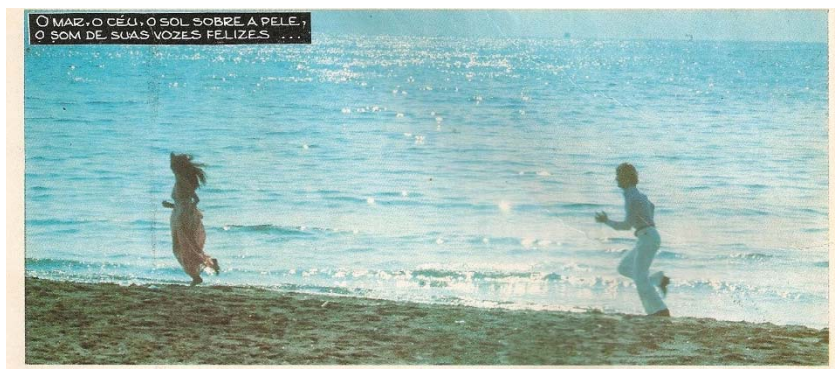
Da mesma maneira, as fotonovelas equiparam-se aos quadrinhos como meio de produção artística. Os últimos não apenas emprestam recursos para as primeiras, como também são consideradas leituras de fácil entendimento e fonte de entretenimento para leitores que buscam momentos de diversão, descontração e distração.

É importante lembrar que os recursos utilizados por esses instrumentos de leitura se cruzam, intercalam-se e dialogam. As fotonovelas têm características dos quadrinhos e do cinema e, muitas delas, estão presentes nos três meios de comunicação. É o que acontece, por exemplo, com os planos escolhidos pelo fotógrafo e/ou pelo desenhista para situar a personagem nos quadros cinematográficos e/ou nos quadrinhos.

De acordo com Paulo Ramos, os planos possibilitam o leitor a se situar no espaço/tempo das personagens, justamente, a partir do ângulo em que elas estão (ou não) inseridas nos quadros. No lugar das personagens, é possível se retratar uma paisagem ou um espaço sideral nos quadrinhos. Para, então, descrever o espaço, Ramos explica que se utiliza um recurso semelhante ao de um “zoom” de uma câmera fotográfica. Com ela, é possível calcular o distanciamento ou a aproximação da personagem. A escolha fica à mercê do objetivo a ser atingido. Se o foco é o corpo inteiro, ocorre o afastamento da imagem, se a intenção é descrever de maneira caricata, é necessária a proximidade do foco da lente (2012, p. 136).

Assim, Paulo Ramos nomeia como plano geral ou panorâmico aquele cujo objetivo é englobar o cenário e as personagens representadas de forma que estas sejam vistas por completo (2010, p. 37). No quadro abaixo, o foco principal é o ambiente, não as personagens. Como se pode observar, estas ficam em segundo plano, são vistas de longe.

o teórico, estas artes são destinadas a um público restrito e eles mesmos são responsáveis por reconhecer a produção de seus pares. Sendo assim, Bourdieu compara a consagração da obra de arte com uma seita, cuja demanda das obras de arte é restrita a um público elitizado. Reciprocamente, este mesmo grupo é autor de uma produção artística considerada como tal apenas se obtiver reconhecimento de seus próprios pares.



Revista Cinecolor, Editora Vecchi, 1978, p. 6

O “Plano total ou de conjunto” mencionado por Paulo Ramos, apresenta a personagem mais próxima. Dessa vez, ela tem mais importância que o ambiente. No quadro abaixo, o foco no casal está sobreposto ao ambiente. Mesmo de longe, ambos são vistos de corpo inteiro:



Revista Cinecolor, Editora Vecchi, 1977, p. 63

Paulo Ramos denomina “Plano Americano” as imagens cujas personagens são focadas do joelho para cima. Neste caso, com o objetivo de facilitar o diálogo, o rosto das pessoas adquire um pouco mais de importância, como pode ser exemplificado no quadro abaixo:



Revista Cinecolor, Editora Vecchi, 1977, p. 49

Segundo Paulo Ramos, quando as personagens são focalizadas da cintura para cima, reforçam-se seus traços de rosto e os recursos de expressão facial ficam mais evidentes. Este plano, denominado pelo teórico como “plano médio ou aproximado”, é mais usado para diálogos. Como se pode observar no quadro abaixo, o foco da cena é o diálogo das personagens e suas expressões faciais.



Revista Cinecolor, Editora Vecchi, 1978, p. 52

Ramos denomina “Primeiro plano” aquele que focaliza as expressões faciais da personagem. Esta pode ser vista dos ombros para cima, como acontece no quadro abaixo, cuja expressão facial ajuda o leitor a interpretar o medo da moça diante de um possível acidente de avião:



Revista Antar, Editora Ediex, Década de 60, p. 51.

O plano cujo foco são os detalhes do rosto das personagens ou de um determinado objeto é denominado por Ramos de “Plano de detalhe, pormenor ou close-up”. No quadro de fotonovela abaixo, intenciona-se chamar a atenção do leitor para a fotografia da personagem principal da trama e para as mãos que a seguram:



Revista Cinecolor, Editora Vecchi, 1977, p. 3

Paulo Ramos denomina “Plano em perspectiva” aquele que focaliza diferentes planos. Assim, centraliza-se desde as imagens mais próximas até as mais afastadas do leitor. No quadro de fotonovela abaixo, quatro personagens são focalizadas na cena. Embora a protagonista se posicione mais perto do leitor, representa-se o diálogo das personagens mais distantes dele.



Revista Cinecolor, Editora Vecchi, 1977, p. 63

A perspectiva de cima para baixo é denominada por Paulo Ramos de “visão superior (ou plongé, ou picado)”. No quadro de fotonovela abaixo, as personagens são focalizadas pela câmera de cima para baixo:



Revista Cinecolor, Editora Vecchi, 1978, p. 56

Quando o foco é contrário ao anterior, isto é, a cena é vista de baixo para cima, tem-se “Visão inferior (ou contra plongé ou contrapicado)”. A cena de fotonovela a seguir exemplifica esta posição de câmera. É como se fosse representado o olhar do espectador que acompanha de baixo o salto da personagem localizada em uma posição superior.



Revista Cinecolor, Editora Vecchi, 1978, p. 4

De acordo com o estudioso Paulo Ramos, as diferentes perspectivas em relação às personagens dos quadrinhos, mesmo representado de maneira caricata, assemelham-se à câmera do cinema que possibilita a aproximação ou o distanciamento dos corpos das personagens:

Parece haver um consenso entre os diferentes teóricos dos quadrinhos quanto aos tipos de planos. A descrição se parece com o funcionamento do botão “zoom” de uma máquina fotográfica ou uma câmera de filmar. O corpo humano pode estar bem distante do visor. Mas o recurso tecnológico permite aproximar a imagem até que esteja numa distância boa para identificar e realçar o rosto da pessoa. Ou o contrário: ela está próxima e um toque no botão distancia a imagem (RAMOS, 2012, p. 136).

Nas fotonovelas, o recurso utilizado para a aproximação das personagens é realmente o “zoom” da câmera, o que nesse sentido, as aproxima ainda mais do cinema. Assim, a aproximação ou distanciamento da câmera vai depender se o objetivo é demonstrar os detalhes expressivos das personagens ou seus movimentos corporais ou ainda, se o cenário merece mais destaque que os próprios modelos-intérpretes.

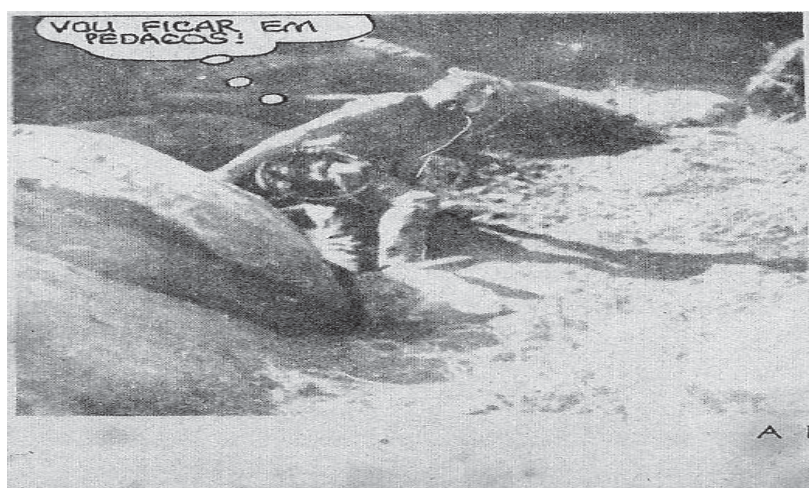
Por isso, seria injusto afirmar que as fotonovelas não são uma forma de expressão artística. A técnica da fotografia, os ângulos escolhidos pelos fotógrafos, os efeitos de lente e de focalização, mostram o cuidado de um olho atento e sensível na arte de captar o melhor ângulo, a fim de envolver o leitor da fotonovela nas cenas que cria com os modelos-intérpretes. O fotógrafo passa a ser uma parte essencial na construção dos enredos, pois precisa bem compreendê-los, a fim de captar o melhor ângulo depois, fazendo de sua foto um aparato a mais na construção do discurso e de seus significados.

1.6 Recursos dos quadrinhos nas fotonovelas

Sendo as fotonovelas montadas por meio de quadros fotográficos, sabe-se que muitos recursos dos quadrinhos são utilizados para representação da história. Os balões, por exemplo, auxiliam o leitor a identificar a fala das personagens, bem como as interpelações apresentadas nas legendas.

Segundo Paulo Ramos, o modelo mais neutro do balão dos quadrinhos é aquele que possui a linha preta e contínua. O teórico afirma que esse modelo simula a fala dita em tom normal e foi convencionalmente denominado como balão de fala ou balão-fala. A partir dele, surgiram outras formas e cada uma delas denota uma significação diferente, podendo-se, então, representar pensamentos, sussurros, gritos, sons eletrônicos (2012, p. 36).

Pode-se afirmar, após a leitura de várias fotonovelas para esta tese, que os balões das fotonovelas são menos variados que os das histórias em quadrinhos. Mesmo assim, muitos de seus formatos são emprestados da última forma de narrativa. De acordo com Ramos, o balão-pensamento tem o contorno ondulado e o apêndice em forma de bolhas. Sua função é indicar o pensamento da personagem, conforme apresentado no quadro da fotonovela abaixo:



(Revista *Antar*, década de 60, p. 1)

Em algumas fotonovelas, o pensamento da personagem é representado por um formato diferente de balão. Seria um balão com linhas pontilhadas, conforme se pode observar na fotografia abaixo:



Revista *Cinecolor*, Editora Vecchi, 1977, p. 29

De acordo com Paulo Ramos, o “balão de linhas quebradas” indica a fala reproduzida por aparelhos eletrônicos. Nas fotonovelas esse recurso é utilizado nos quadros em que o telefone é utilizado por alguma personagem. É como se fosse representada a voz modificada pelo aparelho, da pessoa que se encontra do outro lado da linha:



Revista *Cinecolor*, Editora Vecchi, 1977, p. 28

O mesmo estudioso ainda apresenta o balão-berro, com extremidades para fora, denotando um som de voz mais alto (2012, p. 37). Nas fotonovelas, o recurso para indicar um o grito ou o berro é semelhante ao dos quadrinhos. No entanto, o destaque se encontra somente nas letras em negrito. O balão, mantém o formato original:



(Revista Antar, década de 60, p. 6)

Levando em conta as variantes nos formatos dos balões das fotonovelas, deve-se destacar a afirmação de Paulo Ramos no que diz respeito às inúmeras variedades de balões criados nas histórias em quadrinhos: “É bem possível que um novo levantamento nunca estabeleça, com total certeza, quantos balões realmente existem. O que é importante fixar, no entanto, é que o balão é uma fonte riquíssima de recursos, inclusive de metalinguagem (RAMOS, 2012, p. 43).

As fotonovelas, por sua vez, emprestam recursos de outros veículos de leitura, mas ao se apropriar deles, os reinventa e os adequa aos quadros fotográficos. Pode-se levantar a hipótese de que a reinvenção desses recursos agrega unicidade e exclusividade ao recurso de leitura denominado fotonovela. Esses empréstimos fazem com que a fotonovela se aproprie de maneira significativa de outras artes, ora enriquecendo-as, ora dando-lhes continuidade. Ao final, o que se tem é um novo produto a partir de reciclagens de recursos artísticos anteriores que são relidos pelo suporte da fotonovela.

Seguindo essa linha de raciocínio, as fotonovelas emprestam recursos dos quadrinhos e do cinema. No entanto, o primeiro veículo faz um uso diferenciado dessas

características, tornando-se assim um meio de leitura exclusivo, distanciando-se tanto dos quadrinhos quanto do cinema.

Moacy Cirne afirma que no filme intervêm imagens fotografadas em movimento e as histórias em quadrinhos são constituídas de imagens desenhadas fixas (1972, p. 29). Sabe-se que as fotonovelas são confeccionadas a partir de imagens fotografadas, características que dialogam com o cinema. Por outro lado, elas possuem a fixidez dos quadrinhos.

Conforme já mencionado, os quadros foto-novelísticos não possuem a movimentação das fotografias do cinema. Ao contrário, os quadros fotográficos são estáticos, isto é, as ações das personagens são registradas em determinado momento, paralisando, assim, a movimentação corporal do modelo-intérprete. Dessa maneira, mesmo que o principal recurso da fotonovela sejam as fotografias, assim como o cinema, elas são construídas por imagens fixas, da mesma forma que os quadrinhos.

Para Moacy Cirne, enquanto a imagem do filme é mais rica, a da história em quadrinhos é mais complexa (1972, 29). O estudioso explica a complexidade dos últimos devido a seus recursos peculiares como: onomatopeias e balões, conforme apresentado anteriormente.

No discurso cinematográfico, segundo Cirne, poder-se-ia salientar sua complexidade devido à relação entre a imagem e som e/ou imagem e fala. No entanto, o estudioso lembra que esses mecanismos são técnicos e comunicacionais. Diferente dos quadrinhos, a imagem não é uma realidade particular do código fílmico (1972, p. 29).

A complexidade dos quadrinhos, encontra-se na relação de seu material principal: a imagem, e seus componentes complementários, isto é, os balões e as onomatopeias. Ambos reforçam a noção de tempo da narrativa, estruturam a linguagem da personagem e ilustram a sonorização dos quadrinhos (1972, p. 33).

Ainda de acordo com Cirne, a imagem cinematográfica apresenta um recorte limpo e cristalino do objeto filmado, enquanto na imagem dos quadrinhos, o recorte do objeto é desenhado (1972, p. 35). Pode-se afirmar que as fotonovelas oferecem ao leitor um recorte “limpo e cristalino” do objeto *fotografado*. Nesse caso, não há a mistura de sons e imagens, justamente porque não se trata de uma filmagem. Sendo assim, de forma paralela aos quadrinhos, os recursos sonoros são representados por onomatopeias e a linguagem está vinculada aos balões, sendo as imagens, uma “realidade particular do código foto-novelístico”, assim como acontece com os quadrinhos.

As fotonovelas, portanto, originam-se da mescla de recursos do cinema e dos quadrinhos. Embora elas sejam construídas por uma sequência de fotografias, não têm a mesma dinamicidade do cinema, devido à ausência de movimentação. Seu principal veículo não é a tela (de cinema ou de televisão), mas sim, o papel impresso, tendo por isso, a necessidade de recorrer aos recursos próprios dos quadrinhos, justamente, pela impossibilidade de mesclar imagem e som. O último, então, é representado pelas onomatopeias e a linguagem é enriquecida pelos balões, tal qual acontece com as histórias em quadrinhos.

1.7A *intermedialidade* nas fotonovelas

Da hibridez entre o cinema e os quadrinhos originou-se as fotonovelas. Como foi demonstrado neste capítulo, sua linguagem é constituída por imagem, diálogo, onomatopeias, balões, etc. Essas características as assemelham aos quadrinhos. No entanto, elas também têm um parentesco com o cinema no que diz respeito às fotografias.

Deve-se ressaltar que embora as fotonovelas sejam parentes próximas dos cinemas, os modelos-intérpretes não são denominados atores neste trabalho, justamente porque a sequência de quadros não tem a dinamicidade como característica. Em outras palavras, conforme já salientado, as fotografias das fotonovelas não apresentam movimentação, focalizando um momento específico de atuação das personagens.

De certa maneira, exige-se bastante da performance física dos modelos-intérpretes. Eles devem se posicionar como se estivessem em movimento, ora representando uma briga, ora uma corrida, ora em uma cena de amor. Ao se levar em conta que esses modelos-intérpretes estão estáticos, a fim de que a câmera fotográfica os focalize com nitidez, chegar-se-á à conclusão de que o trabalho deles também é artístico, pois além das poses, devem expressar-se fisionicamente de acordo com aquilo que a cena quer representar. Ainda é válido ressaltar que um quadro é apenas uma peça na composição de uma cena completa, exigindo do modelo-intérprete uma forte concentração, pois se não precisa interpretar a fala, precisa fazer com que seu corpo fale para preencher o silêncio causado pela ausência da voz, que seria um recurso a mais na interpretação.

Mesmo assim, as fotonovelas servem de suporte para representar histórias de gêneros diversificados, conforme será apresentado nos próximos capítulos. Assim como

existem filmes com os mais diferentes gêneros (dramáticos, policiais, de terror, pornográfico, romântico), também por meio das fotonovelas são narradas as mais variadas histórias.

Similarmente ao cinema, as fotonovelas, muitas vezes, reproduzem enredos de livros. Não é de se estranhar encontrar romances como “O conde de monte Cristo” de Dumas, em formato de fotonovelas. De forma semelhante aos filmes, elas dão ao espectador a possibilidade de materializar a “imagem-imaginada” por eles. Em outras palavras, a atuação dos modelos-intérpretes personifica as personagens, que no texto sem imagens, apenas são “concretizadas” na imaginação do leitor.

Na fotonovela há uma concretização parcial de alguns recursos fílmicos. Nelas, diferentemente do cinema, as personagens têm voz apenas por meio, dos balões, dos diálogos. Não é possível a “materialização” do som cinematográfico. Isso porque o veículo das fotonovelas é o papel. Essa ausência de som leva o leitor a imaginar como seria a voz de seu ator preferido, haja vista alguns aparecerem em diversas narrativas foto-novelísticas, caindo no gosto do público.

Diante das características foto-novelísticas levantadas acima, entende-se que as fotonovelas são construídas a partir de diferentes objetos de leitura. Não é possível classificá-las como produções puras, justamente, pela mistura de recursos utilizados para sua elaboração.

É imprescindível destacar que nenhum dos elementos utilizados como recursos para estruturar as fotonovelas são de seu uso exclusivo. Ao contrário, pode-se afirmar que todos seus elementos são *emprestados* de outros objetos artísticos e/ou literários. As fotografias, que são a espinha dorsal das fotonovelas e dão origem até à sua denominação, são também os principais elementos do cinema. O elenco para a interpretação das personagens, embora retratadas de maneira diferente, conforme já mencionado, também são características correspondentes entre as fotonovelas e o cinema. Ambos ainda contam com a “atuação” da câmera, que interfere na interpretação dos intérpretes de maneira muito semelhante.

Da mesma maneira, o uso de diálogos, balões, onomatopeias, são recursos essenciais para a construção dos quadrinhos, e têm o mesmo nível de importância na estruturação das fotonovelas. Conforme mencionado nesse capítulo, eles dão voz “audível” (na imaginação dos leitores) às personagens, além de possibilitar a “sonorização” das cenas de uma forma geral.

Pode-se cogitar a hipótese de que, a partir do cinema e dos quadrinhos, nasceram as fotonovelas, ou que elas são uma espécie de forma híbrida entre os quadrinhos e o cinema; ou ainda que elas são um espaço de encontro desses dois gêneros, promovendo uma nova forma de leitura, que reatualiza elementos estruturais em um novo campo de atuação, que permite ao leitor conviver com formas já conhecidas em um suporte que congrega duas formas de arte populares e de grande alcance.

Desse hibridismo nascem as fotonovelas e, conseqüentemente, elas se formam com suas particularidades. Embora proveniente de uma mescla de veículos de leitura, as produções foto-novelísticas acabam por se constituir como um recurso único de leitura. As fotografias originadas do cinema, por exemplo, não são conduzidas da forma como ocorrem nos filmes. Os fotogramas são distribuídos de maneira estática, dando ao leitor maior responsabilidade de pactuar com a criação de dinamicidade à trama foto-novelística, que na cinematográfica, cujo movimento é também agilizado pela mobilidade das fotografias e das próprias personagens, são filmadas, rodando a uma velocidade que proporciona a impressão de ausência de estaticidade.

Assim sendo, o leitor das fotonovelas se dividiria em dois papéis: o do leitor, semelhante ao dos quadrinhos, e o do espectador, próximo ao dos cinemas. Isso porque as fotografias, principais recursos cinematográficos, também são o esqueleto das fotonovelas, dando ao leitor a tarefa de contribuir com a interpretação das personagens. Do mesmo modo, os recursos dos quadrinhos são enriquecidos com o auxílio do leitor, conseqüentemente, com os de fotonovelas, que fazem uso de elementos próprios do último objeto de leitura.

Pensando no hibridismo das fotonovelas, pode-se afirmar que elas são leituras que estão entre as mídias. Dick Higgins (2012, p.41) conceitua como *intermídias* as obras artísticas que resultam da união de mais de uma mídia. Na visão do estudioso, muitos dos melhores trabalhos artísticos são resultado dessa combinação.

Não se tem a intenção de classificar as fotonovelas como obra de arte ou introduzi-las no campo da literatura consagrada. O intuito deste trabalho é dar uma denominação coerente às fotonovelas, considerando suas características estruturais e sua função como um veículo que difunde as mais variadas histórias e dissemina uma infinidade de gêneros literários.

Não se pode negar que as fotonovelas são uma forma de expressão de arte. Assim como as histórias em quadrinhos e a produção cinematográfica, as fotonovelas

são materiais artísticos que visam atingir o grande público. Nesse sentido elas se localizam à margem, não sendo legitimadas como formas de leitura esteticamente válidas pelas universidades, onde estão os cursos de Letras. Como a academia ainda se conforma como um órgão de controle e reconhecimento de autores e gêneros de leitura considerados dignos de nota, as fotonovelas sofrem com os preconceitos de leitura e, conseqüentemente, seus leitores também sofrem com a marginalização, uma vez que são adeptos desse tipo de leitura.

De acordo com Dick Higgins, “o conceito de separação entre mídias surge no período do Renascimento” (p. 41), momento em que a rigidez também permeava a divisão de classes, categorizando a sociedade em nobreza e suas subdivisões: gentios, artesãos, servos, trabalhadores. Com o nascimento de uma sociedade sem classes, abstém-se dessa abordagem compartimentada. Essa tendência, conseqüentemente, é refletida nas artes, que até então, eram valorizadas por sua pureza:

Sentimos isso ao olhar para as obras de arte que parecem pertencer desnecessariamente a uma ou outra forma. O que são elas, afinal? São objetos caros, feitos à mão, para ornar a parede dos ricos ou, por meio de sua generosidade, (ou de seu governo) serem compartilhados por um grande número de pessoas e dar a sensação de grandeza. Mas eles não permitem nem um tipo de diálogo (HIGGINS, 2012, p. 42).

As fotonovelas, conforme se observa, não são materiais artísticos puros, ao contrário, elas resultam de uma mistura de mídias. Mas para entender melhor essa informação, cabe tentar definir esse conceito e, conseqüentemente, também elucidar o conceito de intermídia.

Jürger Müller afirma que a palavra mídia ou tecnologia incluem “palavras orais e escritas, bem como a noção de dinheiro, relógios, revistas em quadrinhos, rodas, bicicletas, automóveis, telégrafos, fonógrafos, luz, cinema, rádio, televisão, armas, automação” (2012, p. 76). Na visão do teórico, esses são os vocábulos mais importantes.

Dos vocábulos evidenciados por Müller, alguns merecem especial consideração nesse trabalho: revistas em quadrinhos, cinema e televisão. A partir desses elementos é possível identificar a *intermedialidade* existente nas fotonovelas. As novelas, por exemplo, estão presente até mesmo em sua denominação. Baseadas em filmes, romances, ou produzidas, especialmente, para a publicação das revistas, todo

enredo foto-novelístico é uma “espécie” de novela, algo que permite fazer a relação entre a televisão e o objeto de estudo do presente trabalho.

Ao especificar as novelas, justamente por serem um dos materiais responsáveis pela composição das *fotonovelas*, vale salientar que, segundo Mário Jorge Torres, a telenovela nada mais é que o cruzamento pobre entre o melodrama cinematográfico e o folhetim radiofônico (2008, p. 68). Isso significa que as telenovelas têm a *intermedialidade* como traço evidente de sua composição, principalmente quando se lembra que nelas também há a forte presença dos folhetins jornalísticos.

Levando em conta o contexto brasileiro, deve-se ressaltar que segundo Torres o Brasil foi o grande responsável por divulgar as novelas internacionalmente. Em Portugal, a primeira novela televisiva foi Gabriela, enredo baseado no romance de Jorge Amado, detalhe que deu maior credibilidade ao produto em relação aos telespectadores portugueses (2008, p. 68).

Ao observar as principais características das telenovelas, pode-se inferir por que o material foto-novelístico carrega as novelas no nome. Torres resalta o uso de estereótipos repetitivos nas novelas televisivas, além de serem direcionadas a um público pouco exigente, e geralmente, mencionar em seus enredos temas que se apresentam no cotidiano social dos telespectadores:

A estrutura de uma telenovela tem vantagens e desvantagens. Um de seus avatares é o fato de se tratar de uma estrutura repetitiva de estereótipos reconhecíveis que vem do melodrama – a família rica, a família pobre, uma adaptação um pouco prosaica dos conflitos de classe e todas as questões morais mais apelativas para um público menos exigente do ponto de vista cultural. A telenovela, enquanto gênero específico, dirige-se a um público pouco exigente e fica sem lastro, embora haja a possibilidade de revisão em canais memória e de reposições. Alguns desses estereótipos têm a ver com questões morais diretas: a diferença de idades entre o par amoroso, nomeadamente a transgressão da mulher mais velha com o homem mais novo [...]. Se um tema é importante e aparece nos jornais e nas notícias, a telenovela, de modo transversal, procura dar-lhe resposta. Isso é muito interessante do ponto de vista cultural, em sentido lato: embora tratando-se de um produto menor, a novela acaba por tornar-se refletora de temas fracturantes, das ideologias e dos confrontos sociais dominantes (TORRES, 2008, p. 69).

Essas questões, talvez, expliquem o sucesso das *fotonovelas*. Como o próprio nome sugere, elas são “novelas” *não-televisivas*, isto é, “novelas” dispostas em quadros de fotografias sequenciais. Fazendo jus à sua denominação, sabe-se que o material foto-

novelístico trabalha com estereótipos e se dirige a um público menos exigente culturalmente. De maneira idêntica às novelas televisivas, temas ligados aos confrontos sociais se encontram presentes nos enredos das revistas em quadros, principalmente naquelas, cujo amor, é o recheio principal.

Outras características das novelas televisivas também se relacionam com as fotonovelas. Esther Império Hamburguer comenta a afirmação de senso comum de que “novela é coisa de mulher”. A estudiosa afirma que a maior parte do público das telenovelas é feminino (2001, p. 159). Pensando nesse fato, sabe-se que as fotonovelas consideradas “tradicionais” têm como as mulheres como público alvo.

A estudiosa ainda ressalta que nos anos 70 e 80, as novelas eram um meio de interpretação e reinterpretação da nacionalidade. Elas, então, reproduziam por meio de seus enredos, tipos ideais de família: “homem, mulher, pai, mãe, marido e esposa” (2007, 161). Deve-se ressaltar que as fotonovelas atingiram seu auge de sucesso, justamente, nas décadas mencionadas por Hamburguer; semelhantemente às novelas televisivas, as fotonovelas reproduziam modelos familiares ideais como: mocinhas à procura de seu par ideal para constituir casamentos, homens viris e conquistadores, sugestão ou mesmo concretização de união matrimonial.

Ainda no que diz respeito à televisão, é importante ressaltar que as funções desse veículo midiático (Na Alemanha no início dos anos de 1930⁸), só poderiam ser preservadas com o auxílio de outras mídias como o texto escrito, a fotografia e o filme (ZIELINSKI, STEINMAUER *Apud* MÜLLER, 2012, p. 77). Por causa da inter-relação de recursos utilizados por esse meio de comunicação, Müller questiona se, realmente, a audiência estava voltando sua atenção ao meio televisivo (2012, p 77), isso porque, curiosamente, a televisão assim como as fotonovelas, fazem uso das fotografias e dialogam com o cinema.

As fotonovelas, então, mais do que intermediáticas, são materiais artísticos *provenientes* de mídias “impuras”. Se sua denominação carrega o vocábulo *novela* e sua composição estrutural é estabelecida por meio de quadros fotográficos, não seria impossível relacioná-las com as novelas televisivas. Partindo do princípio de que a origem foto-novelística está na mistura de mídias, é importante ressaltar a visão de Müller em relação à *intermedialidade* televisiva:

⁸Na Alemanha, os programas de televisão começaram a surgir no período de 1930.

A televisão [...] é resultado do encontro de diferentes séries culturais e tecnológicas ou paradigmas culturais, como foram descritos por Francoeur e Gaudreault, envolvendo diferentes padrões de temporalidade, de encontros midiáticos, interações midiáticas e atividades correspondentes de usuários (MÜLLER, 2012, p. 80).

Müller aponta para o fato de a televisão ter de reformular e reciclar diferentes mídias para se tornar uma mídia, isto é, a partir da *bricolagem*⁹ com recursos utilizados, por exemplo, pelo cinema, ela se torna uma mídia. Não sendo diferente o caso das fotonovelas, compreende-se que a reformulação dos elementos que constroem as histórias em quadrinhos, assim como a reorganização do material cinematográfico, não só origina as fotonovelas, como as estabelece no campo midiático. Mais do que isso, recheando seu conteúdo com outras mídias (quadrinhos e cinema), poder-se-ia caracterizá-las como *novas-mídias*, denominação apresentada por Müller: “a perspectiva histórica de McLuhan, necessitaria de uma expansão e uma diferenciação em termos dos complexos processos e modalidades envolvidos que permitem às velhas mídias tornarem-se o conteúdo das novas mídias” (Müller, 2012, p. 81).

De acordo com Irina O. Rajewsky, consensualmente, os estudiosos consideram *intermedialidade* “as relações entre mídias, as interações e interferências de cunho midiático (2012, p. 52). A estudiosa divide a prática intermidiática em três grupos: Transposição intermidiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas (2012, p. 58).

Pensando nas interações e interferências midiáticas existentes nas fotonovelas, o primeiro e o segundo grupo são os mais interessantes. Isso porque a transposição seria exemplificada por Rajewsky com adaptações fílmicas de textos literários (2012, p. 58). No caso das fotonovelas, essas adaptações estão sempre presentes, uma vez que inúmeras histórias, ao contrário dos exemplos apresentados pela estudiosa, são filmes transpostos em fotonovelas, conforme será retratado no próximo capítulo. Além disso, muitos textos literários são “transportados” para fotonovelas.

⁹O conceito de *bricolagem* bastante trabalhado por Michel de Certeau, em *A invenção do Cotidiano: Artes de fazer*. Para exemplificar atos não passivos de falantes de uma determinada língua, Certeau cita a competência e a performance da linguística. Segundo ele, ter a competência não garante a desenvoltura do ato de falar, que por sua vez, é quem opera dentro do campo de um sistema linguístico. A partir disso, Certeau comenta a imposição linguística sobre os povos indígenas. Esses, para o estudioso, não apenas assimilam a língua imposta a eles, mas dela se apropriam e se reapropriam do sistema. Os indígenas não são receptores passivos de uma língua aprendida, mas são seus usuários e “fazem uma bricolagem com e na economia cultural dominante”, isto é, a língua imposta é transformada, modificada, alterada por aqueles que a recebem.

Não menos importante é o segundo grupo explicitado pela estudiosa. As histórias em quadrinhos são um dos principais exemplos de combinação midiática levantados pela teórica, justamente, pela disposição de palavras escritas, onomatopeias e imagens. Consequentemente, as fotonovelas se adentram nesse campo, já que fazem uso dos mesmos recursos utilizados pelos quadrinhos.

Ainda segundo Rawejsky, um gênero ou uma arte distinta nasce a partir de uma combinação midiática. Assim, a ópera se torna um exemplo de interpretação mesclada com música, e se transforma em um gênero independente com características próprias. Nas palavras da estudiosa:

Filme, teatro, ópera ou, mais recentemente, *Sound Art*, configuram evidência de que as combinações midiáticas, se tomadas numa perspectiva histórica, resultam com frequência no desenvolvimento de formas novas, formas estas que, ao longo desse processo, converter-se-ão em arte ou gêneros midiáticos convencionalmente distintos” (RAWEJSKY, 2012, p. 59).

Nesse sentido, semelhantemente aos quadrinhos, há uma combinação midiática nas fotonovelas. No lugar das figuras desenhadas, surgem as fotografias, que não deixam de ser imagens unidas às palavras escritas, entre outros recursos (onomatopeias, balões, etc.). A partir dessa composição, nasce uma arte midiática distinta, denominada fotonovelas.

De acordo com Irina Rawejsky, principalmente, quando se trata do grupo de combinações intermediáticas, é, muitas vezes, possível se identificar a fusão dos elementos e/ ou perceber o que a estudiosa chama de “*entre-lugar* oscilante”. Este, na visão da teórica, seria “algo que se situa entre uma ou mais formas midiáticas” (2012, p. 63).

Partindo dessas considerações, pensando nas fotonovelas como o resultado da combinação de variadas mídias, elas estariam situadas nesse “*entre-lugar* oscilante” de que fala Rawejsky. As fotonovelas, portanto, não seriam nada mais que esse *algo* limitado entre diversas mídias distintas. Neste espaço intervalar, a fotonovela se erige como forma de leitura independente. Apropria-se de outras mídias e as transpõem para seu formato de quadros fotográficos, com os quais conta suas histórias, sendo uma forma entre a HQ e o cinema, mas não sendo nem uma e nem outra, sobrevivendo como fotonovela, o que denuncia em seu nome, a presença de uma terceira mídia consagrada pela TV brasileira.

Ainda de acordo com Rawejsky, as práticas das relações entre mídias se baseiam na possibilidade de o receptor evocar os “modelos” midiáticos que lhe vem à mente (2012, p. 66). Dessa maneira, o leitor de fotonovelas pode, em seu momento de leitura, relacioná-las com o cinema, com novelas e até mesmo com as histórias em quadrinhos, no que diz respeito à sua estrutura. Além disso, a menos que o receptor não tenha conhecimento das histórias fílmicas, é impossível não lhe vir à lembrança os enredos baseados em cinema quando representados nos fotogramas publicados em revistas.

É importante colocar em evidência a consideração da teórica de que uma mídia não é apagada mesmo quando se inter-relaciona com outra. A estudiosa cita como exemplo a pintura e a fotografia. A primeira, por mais que se aproxime da segunda, nunca deixará de ser ela mesma: “a dança-teatro não pode converter-se em pintura – do mesmo modo que a pintura não pode transformar-se em fotografia, a despeito do que a pintura foto-realista sugere” (2012, p. 68). Dessa maneira, no caso das fotonovelas, ao se inter-relacionarem com os quadrinhos e cinema, não deixam de ser elas mesmas, isto é, não se transformam em cinema e em quadrinhos, mas a partir da *intermedialidade*, transformam-se em uma nova mídia.

Julio Plaza afirma que a transposição de um signo de um meio para outro deve obedecer aos “recursos normativos” daquilo que ele denomina de “novo suporte” (2003, p.109). Para ele, é improvável o suporte conformar a mensagem sem impor seus “signos de lei”.

Dessa maneira, o meio que funciona como suporte não é inferiorizado ou desvalorizado, ao contrário, ao impor suas leis, ele se torna um meio independente. Nas palavras de Plaza, mais do que uma mera reprodução, ele se transforma em “sujeito” produtor:

A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção (PLAZA, 2003, p.109).

É importante considerar a denominação de Julio Plaza. Ele chama de suporte o meio utilizado para transportar a mensagem. Seguindo a linha de raciocínio do teórico, as fotonovelas com seus signos de lei, podem ser consideradas como um suporte.

Assim, independente do gênero temático representado pelas fotonovelas, “terá que obedecer” seus recursos normativos¹⁰.

Além disso, levando em conta as teorias sobre *intermédias* aplicadas às fotonovelas neste capítulo, entende-se que esse suporte é construído por meio de um hibridismo midiático. Unindo as características da natureza impura das fotonovelas com sua propensão para conformar os mais variados gêneros, convencionou-se considerar o objeto foto-novelístico como *suporte intermédias*, denominação que perscrutará todo esse trabalho.

¹⁰Convencionou-se classificar as fotonovelas como suporte partindo da denominação aplicada pelo teórico Júlio Plaza. Segundo ele, suporte é o meio responsável para transportar a mensagem. O estudioso afirma que todo suporte, ao conformar a mensagem, impõe suas leis. Dessa maneira, não se tem a palavra suporte aqui como um material que sustenta ou como um instrumento de apoio. Se assim fosse, o papel seria o suporte das fotonovelas. Nesse caso, *suporte* significa o meio, o veículo com suas devidas características, utilizado como um recurso para transportar a mensagem. Se nas palavras de Plaza “todo suporte declara e impõe suas leis que conformam a mensagem”, as fotonovelas declaram e impõem suas leis sobre todos os enredos que ela divulga. Elas servem como meios que representam os mais diferentes gêneros. Estes são conformados pelas fotonovelas, cuja estrutura é formada por uma miscigenação de recursos midiáticos. Pensando em sua maleabilidade para comportar os mais diversificados gêneros, convencionou-se classificar as fotonovelas como suportes, de acordo com o conceito aplicado por Júlio Plaza.

CAPÍTULO 2

AS FOTONOVELAS E O ROMANCE POLICIAL

2.1 Panorama temático das fotonovelas

Embora o público leitor, em geral, tenha preservado em sua memória as histórias românticas veiculadas pelas revistas, as fotonovelas, atualmente, são pouco conhecidas, pois foram publicadas em revistas femininas, e também em revistas dedicadas somente a esse suporte *intermediático*, entre o final da década de 50 até meados da década de 80. Tinham grande número de leitores e foram uma das atrações principais das revistas semanais voltadas para as mulheres.

Percebe-se que há uma diversidade de narrativas de fotonovelas e, muitas delas, interagem com outras narrativas, inclusive publicadas por outros meios, como o livro. Sendo assim, pretende-se nesta tese, demonstrar que muitas fotonovelas serviram de suporte para a narrativa policial, mais especificamente, com uma vertente dele, denominada *Noir*. Mais adiante, discorrer-se-á sobre este, colocando em evidência suas características e o que o diferencia dos romances policiais tradicionais.

Como se sabe as fotonovelas chegavam até o leitor por meio de revistas, enquanto os romances e os contos policiais por meio de livros. No entanto, é importante lembrar que o fundador do romance *noir*, Dashiell Hammet, publicou suas primeiras aventuras, também em revistas, sendo um indício de que a aproximação da forma fotonovela e romances policiais seja possível, não só pela temática, mas pelas estruturas que ambos usam para levar a cabo a narrativa.

Segundo Willian Nolan (2010) em 1922, Hammet vendeu alguns de seus textos para as revistas de contos policiais denominadas *The SmartSet* e *Pulp*. Mais adiante, o escritor criou o detetive Continental Op e vendia suas histórias para a *The Black Mask*. Por fim, publicou os livros *Safra vermelha* (1985), *Maldição em Família* (1987), *O*

Falcão Maltês (2001), *A chave de vidro* (1930) (2010, p. 10).

A narrativa policial, neste sentido, também contou com as revistas para chegar às mãos dos leitores. Mesmo assim, não se pode esquecer que as fotonovelas contam com o auxílio de fotografias para a composição de suas histórias, diferente de contos e romances policiais, que têm apenas as palavras como recurso para o narrador descrever as aventuras dos detetives.

Uma série de títulos de fotonovelas policiais foram publicadas no período em que eram comercializadas as fotonovelas românticas, estas responsáveis pela grande vendagem de revistas como *Capricho* e *Grande Hotel*. Isso dá margem para um estudo comparativo, pois embora essas formas narrativas sejam veiculadas por diferentes suportes, muitas semelhanças aproximam as fotonovelas policiais da narrativa policial publicada em livros, do romance mais propriamente, o *noir*, que vai ser estudado com mais detalhe ainda neste capítulo.

Essas comparações entre os veículos de publicação são importantes, justamente para mostrar o trânsito do leitor da narrativa policial, entre o livro e a revista. Partindo, a princípio, das fotonovelas, torna-se necessário explicitar as variações de histórias publicadas com a união de fotos e diálogos, uma vez que estas procuravam atingir leitores com as mais variadas preferências, dando a assim, autonomia para o leitor exercer o que Daniel Pennac denomina de “direito de ler o que ele quiser” (2008, p. 138).

Levando em conta o direito à escolha da leitura, verifica-se que os amantes de romances e contos policiais também optam por ler as fotonovelas de aventuras de detetives, mas isso não é uma regra. Não se pode descartar a possibilidade de um leitor ter tido contato com histórias policiais apenas por meio das fotonovelas.

Da mesma maneira, muitos leitores de romances e contos policiais podem nunca ter tido contato com fotonovelas ou apenas ter escolhido não fazer a leitura delas. Dando ênfase a este último objeto, é possível afirmar que seus produtores procuravam atingir variados leitores. Isso porque, conforme discutido no capítulo anterior, as fotonovelas funcionam como um suporte *intermediático* e, por isso, comportam as mais diferentes histórias. Neste caso, torna-se necessário traçar um panorama sobre os temas diversos que foram publicados nas revistas femininas, que tinham como atrativo enredos confeccionados com a junção de quadros fotográficos e diálogos.

As revistas mais famosas responsáveis pela publicação de fotonovelas eram *Capricho*, da Editora Abril e *Grande Hotel*, da Editora Vecchi. O grande público delas

eram as mulheres. Geralmente, as histórias das fotonovelas tinham como tema o amor romântico. A maior problematização era a dificuldade de um casal apaixonado se unir, o *fim* era ilustrado com o beijo dos amantes e, frequentemente, com a tradicional frase: “E foram felizes para sempre”.

Como as revistas acima mencionadas tinham o objetivo de alcançar as leitoras, as fotonovelas não constituíam a atração exclusiva. Também eram publicados artigos de moda, beleza, culinária, entrevistas com atores famosos, muitos dos quais estrelavam as próprias fotonovelas; dicas de como educar filhos, cuidar da casa, tratar o marido, espaços para correspondência entre leitores, propagandas dos mais variados produtos.

As duas revistas, mesmo sendo publicadas por editoras diferentes, tinham características bem semelhantes. As capas, na sua grande maioria, eram ilustradas por rostos de mulheres e nelas havia o anúncio com o nome da fotonovela publicada naquela edição. Seguem abaixo algumas das capas da revista *Capricho* e da *Grande Hotel*, a fim de que o leitor tenha um quadro das publicações daquela época:



REVISTA *CAPRICHO*. São Paulo: Editora Abril, número 160, Ano XIV, junho de 1965.



GRANDE HOTEL. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, número 846, Ano XVII, 22 de outubro de 1963

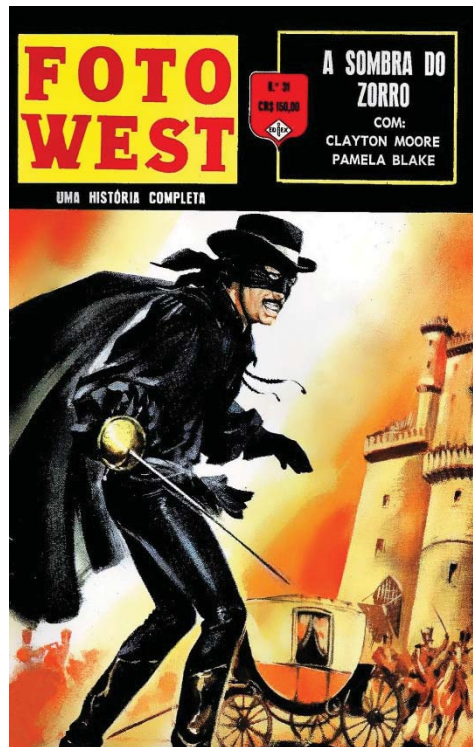
Como se pode observar na Revista *Capricho*, além dos conteúdos mencionados anteriormente, na edição de 1965, a capa anuncia um conto de amor. Este gênero era publicado em quase todas as revistas femininas. É importante ressaltar que grande parte das revistas dessas categorias das Editoras aqui mencionadas, contavam com apenas uma história de fotonovela em cada número. No entanto, a citada edição, excepcionalmente, presenteou as leitoras com duas histórias.

Embora o conteúdo da *Grande Hotel* seja semelhante ao da *Capricho*, a primeira anuncia na capa apenas o que talvez mais chamasse a atenção dos leitores da época: as fotonovelas. Além disso, nos títulos de seus enredos, o amor é bastante mencionado. A revista da Editora Abril, possui maiores recursos publicitários e incrementa o título fazendo uma propaganda mais atrativa, algo muito próximo das vinhetas de novelas de televisão: “Angústia: *denúncia e desespero de uma mulher solitária*”; “Sempre no seu coração: *o drama de um homem que muito amou*”. Na revista da Editora Vecchi, por sua vez, os anúncios são bem mais simples.

A revista *Grande Hotel*, ainda, avisa o leitor que a fotonovela é completa. Isso porque nos anos 50, período em que as fotonovelas começaram a ser comercializadas, muitas delas chegavam até as bancas fatiadas em capítulos, estratégia semelhante à publicação dos folhetins no período do século XIX. Neste caso, o leitor tinha que comprar a revista toda semana para ler a trama na íntegra. O enredo completo em uma revista, era mais um atrativo para o comprador, que na época, adquiria também a autonomia de decidir quando parar de ler.

Torna-se importante explicitar que como suporte intermediático, as fotonovelas não contavam apenas melosas histórias de amor, muito próximas dos romances de folhetim. Outros tipos de aventuras também eram publicados a partir da união de fotografias e diálogos. Como já foi comentado, havia uma variedade de fotonovelas que compunha o mercado editorial. Assim, tem-se a intenção de demonstrar nas próximas páginas, que as fotonovelas, cumprindo sua função de suporte *intermediático*, apresentam uma diversidade de temas.

Em 1964, a Ediex Editora Editormex Internacional LTDA, (Rio de Janeiro) lançou no mercado revistas de faroeste. A revista intitulada *Foto West*, indicava ao leitor que trazia histórias de cowboys do velho oeste. Na edição número 31, o enredo retrata um herói bastante conhecido: Zorro.



Fotowest, número 31, Editormex, 1964.

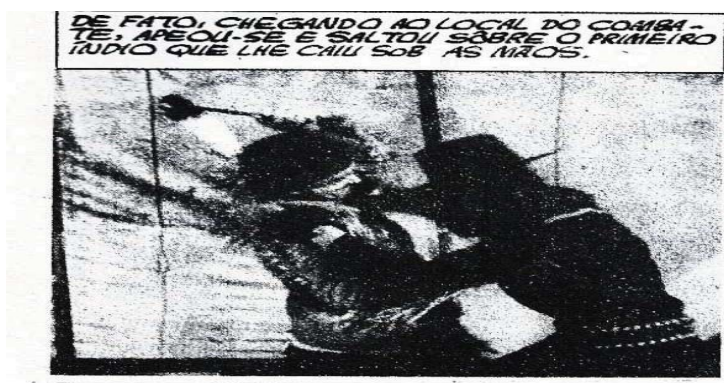
Ao olhar a capa também há um aviso ao leitor de que se trata de uma história completa. Como se sabe, Zorro, é uma personagem conhecida que tem diferentes caracterizações. Sua figura surgiu pela primeira vez em 1915 no romance *The Curse of Capistrano*, de Johnston McCulley e foi adaptada para o cinema em 1920 com o título “A Marca do Zorro”. Em seguida apareceu em programas de televisão, nos quadrinhos e como se pode ver, também em fotonovelas.

A história denominada “A sombra do Zorro” se passa no Novo México. Muito semelhante às aventuras do Zorro em outros enredos, na edição brasileira ele se torna uma figura lendária, que surge em uma região em processo de “civilização”. No entanto, um grupo de índios rebeldes tenta impedir essas mudanças e o super-herói está em todos os lugares para defender a população dos ataques dos indígenas.

Como na maioria das histórias do Zorro e de outros super-heróis, o primeiro se passa por uma pessoa comum. Com a identidade de Ken Mason, o protagonista trabalha para a principal defensora da “civilização”, a personagem feminina que atende pelo nome de Rita. A verdadeira identidade de Zorro é revelada somente a ela. A moça, apaixona-se por ele. No entanto, não há a concretização do amor. Este é sutilmente mencionado, algumas vezes pelo narrador, que comenta o sentimento confuso de Rita,

que a princípio, divide sua admiração entre Zorro e Ken, mas que no final descobre que ambos são a mesma pessoa.

Dessa forma, o amor não é o tema central, mas sim, as aventuras de Zorro e sua valentia para enfrentar os que estavam contra o processo de “civilização” em uma região do Novo México. Obviamente, a personagem principal, o Zorro, está sempre em destaque e nos quadros fotográficos, o leitor pode acompanhar as lutas corporais entre o super-herói e seus adversários:



Fotowest, número 31, Editormex, 1964, p. 5.

Na contracapa da revista, a Editora divulga a seus leitores as novas coleções lançadas no ano de 1964: Foto Heroísmo com a história “Os heróis morrem de pé”; e Foto Audácia com “A rota das ilhas”. Além desses títulos, também é divulgada uma aventura de selva, denominada *Antar*. Por meio dessa Editora, pode-se demonstrar um pouco a variedade de enredos compostos pela união de fotografias e diálogos:

... ANTAR... ANTAR... ANTAR...

FINALMENTE!
Voltou o inesquecível herói!

Uma espetacular série de
NOVAS e INÉDITAS
aventuras de ANTAR...

NÃO PERCAM O PRÓXIMO NÚMERO 42 DE ANTAR:
O TIGRE SAGRADO

com John Weissmuller e Chita

E não deixem de adquirir os próximos números de ANTAR, que apresentarão outras fabulosas aventuras das selvas, com John Weissmuller...

1964

NO ANO DE SEUS GRANDES
LANÇAMENTOS, A EDIEX TEM
O PRAZER DE APRESENTAR
DUAS NOVAS SENSACIONAIS
COLEÇÕES...

FOTO HEROISMO

cujo quarto número lhes oferecerá um filme famoso

OS HERÓIS MORREM DE PÉ
com
Erika Peters e Scott Borland



FOTO AUDÁCIA

cujo quarto número apresentará outra grande produção

A ROTA DAS ILHAS
Burt Lancaster e Joan Rice

Não percam os primeiros números destas duas grandes novidades da EDIEX!

**NOS PRÓXIMOS DIAS A VENDA EM
TODAS AS BANCAS DO BRASIL**

Fotowest, número 31, Editormex, 1964, p. 2.

Nas últimas páginas da revista que narra a aventura do Zorro, também há a divulgação de contos policiais que, de acordo com os Editores da Ediex Editora Editormex Internacional LTDA, são publicados em edições de luxo e em formato de livro de bolso:

1964!



**O ANO DOS GRANDES LANÇAMENTOS DA
...EDIEX...**

SELECRIMES EDIEX

A EDIEX orgulha-se em oferecer ao público brasileiro, e, pela primeira vez no Brasil, uma coleção de livros policiais em EDIÇÕES DE LUXO e no MESMO FORMATO DOS POCKET BOOKS publicados nos Estados Unidos.

SELECRIMES EDIEX

Os Selecrimes Ediex serão apresentados com capas envernizadas em cartolina de luxo, papel especial, e... pelo MESMO PREÇO das edições normais!

SELECRIMES EDIEX

Já se encontram à venda em todas as bancas do Brasil os primeiros títulos dos Selecrimes Ediex.

JOHNNY HAVOC e a TOALHA ESCARLATE
por John Jakes

A VENUS DE FOGO por Chalmers Green

UM HOMEM PARA VEDA por Joanne Chiari

ESCADA PARA A MORTE por David Goodis

MUITO CEDO PARA MORRER por J. K. Baxter

MATT HELM em "A MORTE DE UM CIDADÃO"
por Donald Hamilton

JOHNNY HAVOC ENCONTRA ZELDA
por John Jakes

A SONÁMBULA por Charlotte Armstrong

UMA CAMA PARA NORMA por J. C. Barton

Selecrimes Ediex é mais um grande lançamento da
EDIEX EDITORA EDITORMEX INTERNACIONAL LTDA.

FOTOWEST N.º 31

Editado por Editormex Internacional Ltda. — Rio de Janeiro — Brasil
— Caixa Postal 477 ZC-00 — Diretor-Responsável: Saldanha Marinho
— Composto e impresso nas oficinas da Rio Gráfica e Editora — Rua Bapiru, 1209
— Telefone: 54-2000 — Distribuição exclusiva: Fernando Chinaglia Distribuidora S. A.
— Rua Teodoro da Silva, 907 — Grajaú — Copyright by Editora Ediex, Rio de Janeiro

Fotowest, número 31, Editormex, 1964, p. 51.

Torna-se interessante destacar, então, uma aventura publicada por esta Editora. A narrativa intitulada “O fogo na guerra” (1965) é uma adaptação de um filme produzido nos Estados Unidos, denominado *Battle Fame*, de 1959. Este fator comprova que as fotonovelas dialogam com diferentes produções, como se pode observar, no presente caso o filme foi transposto para as páginas da revista. Na capa desta edição há apenas seu título, a divulgação da história e seus atores principais:



Audácia, número 18, Editormex, 1965.

Na contracapa há o anúncio de outra Revista de Fotonovelas intitulada *Lolita*. Por meio das propagandas, sabe-se que seu público alvo são as mulheres. Mais uma vez, um dos artifícios utilizados, com o intuito de atrair as leitoras, é a informação de que a história é publicada na íntegra. Além disso, temas sobre moda e arte culinária são divulgados.

As compradoras são “persuadidas” pelo produtor com um *slogan* simples que lança mão da linguagem injuntiva: “Não deixem de comprar”. A partir da divulgação de que a revista tem um número mais extenso de páginas, subentende-se que esta leitura desperta o interesse. O editor para atender a essa demanda de leitores com anseio de se demorar mais horas nessa forma de entretenimento, por meio da união dos diálogos dispostos com fotografias, exhibe a propaganda de que a revista de sua editora traz um número maior de páginas. No final de algumas dessas revistas, geralmente, são publicados contos; e eles são apresentados na capa como se fossem um “presente” a mais para os espectadores.

Estes mesmos recursos são utilizados para divulgação de mais uma revista feminina de fotonovelas. Essa, por sua vez, intitula-se *Rossana*. É preciso explicitar que

se trata da mesma Editora. As palavras utilizadas como meio para atrair a leitora da propaganda, anteriormente comentada, são as mesmas que compõem o anúncio desta última revista. A impressão é que o editor apenas teve o trabalho de trocar os títulos, já que ambos ocupam o mesmo espaço e disposição em meio a outras palavras da página utilizada para a mensagem publicitária em questão. Para demonstração de seu caráter seriado, a Editora utiliza as mesmas estratégias para divulgar suas mais variadas revistas, algo muito semelhante ao trabalho televisivo, cujas propagandas novelísticas dão a mesma tonalidade para as mais diversificadas representações.

Essas digressões foram feitas para demonstrar a variedade de revistas de fotonovelas que já eram comercializadas no mercado editorial. Consequentemente, também há uma variação de leitores aficionados por estes materiais. No entanto, torna-se pertinente retornar aos comentários sobre o enredo da publicação da *Foto Audácia*.

Pelo título “Fogo na Guerra”, pode-se perceber que se trata de um tema bélico. O enredo retrata a guerra dos norte-americanos contra os coreanos (e também contra os chineses), que na história ficcional se passa em 1960. Além de ser mais um assunto diferente representado nas fotonovelas, é também um acontecimento histórico.

As personagens principais são os heróis de guerra, que lutam a favor dos Estados Unidos. Diferentemente das fotonovelas publicadas para o público feminino, o amor não é o tema principal, mas sim, o trabalho dos soldados, algo muito comum nos filmes norte-americanos. Levando em consideração que esta história é baseada em um deles, há um envolvimento amoroso entre um tenente e uma enfermeira.

Embora o final retrate o beijo selado pelos namorados, este apenas representa a conquista da paz, o término da guerra. No decorrer da trama, os quadros retratam cenas de luta, de homens com armas de fogo, aviões em combate, morte e sofrimento. As cenas de violência agradam aos leitores que têm afinidade com emoções mais fortes.



FOTO AUDÁCIA – 33

Audácia, número 18, Editormex, 1965, p. 33.

O primeiro quadrinho mostra a morte do companheiro de guerra do soldado, que tenta salvá-lo inutilmente. Os posteriores possibilitam ao leitor imaginar os ruídos dos tiros das metralhadoras e a visualizar a fuga dos chineses na tentativa de se livrarem dos bombardeios.

Ainda pela Editora Ediex, também foi publicada a *Revista Antar*. Em 1962, uma história de aventura, denominada “Katongo, o terror da selva”, chegou às bancas. Este também é outro que faz um reaproveitamento das imagens do filme *Nabonga* de 1944, dirigido por Sam Newfield e interpretado por Bruster Crabb, Barton MacLane, Julie London e Herbert Rawlinson, para transpô-las aos quadros, que compõem a sequência narrativa da revista¹¹.

¹¹As fotonovelas estavam no auge do sucesso ao mesmo tempo em que o cinema estava despontando no Brasil. Talvez isso explique o grande sucesso das fotonovelas. Primeiro por seu parentesco com o próprio



Antar, número 14, Editormex, 1962

As personagens principais da história são Dora e o orangotango, apelidado de Sansão. O início da aventura representa a ida de Theodoro F. Stockwell, pai de Dora, para a África. Seu intuito é fugir de Nova York, levando consigo sua filha e a fortuna adquirida por meio de um roubo. Ele, então, é procurado pela polícia por extorquir um banqueiro rico.

Stockwell contrata um piloto para levá-lo até a África. Durante o trajeto, o avião sofre uma queda, devido ao mau tempo. No entanto, o piloto, Dora e seu pai conseguem sobreviver. O contratado por Theodoro F. Stockwell não conhece a verdadeira identidade de seu patrão, porém após o acidente, o piloto encontra o grande tesouro e, por isso, é assassinado por Theodoro.

Neste período, Dora tem oito anos e acaba ficando sozinha, porque em um incidente seu pai é morto pelo orangotango. Mesmo assim, com o passar do tempo, a menina se afeiçoa à fera. A história tem uma lacuna de tempo. Quando Dora se torna adulta, apaixonou-se por Raymond Gorman, o filho do banqueiro cujo objetivo é adentrar

cinema, no que diz respeito às fotografias, o elenco, etc. Depois porque muitas das produções cinematográficas eram transportadas para as Revistas.

a região onde caiu o avião de Stockwell e recuperar o tesouro furtado de seu pai.

A partir dessas características, este enredo dialoga com o de Tarzan, criado em 1912 por Edgar Rice, publicado em 1914, pela revista Pulp. De forma semelhante ao tão conhecido rei da selva, que saiu das escrituras para o cinema, Dora terminou de ser criada pelo orangotango Sansão. Assim como Tarzan, a menina tem grande afinidade com os animais a ponto de não somente interagir com eles, mas também de dominá-los.

As cenas demonstradas nos quadros de fotográficos são, muitas vezes, de violência. Como já comentado, no início da trama há um assassinato. No decorrer dela, as personagens disputam a caça ao tesouro e cenas de luta são enfatizadas. A morte está presente em vários momentos da história. Ela acontece por meio das mãos humanas, como no caso do piloto do avião que é assassinado pelo pai de Dora, ou pela brutalidade do orangotango, como se pode ver nos quadros abaixo:



Antar, número 14, Editormex, 1962 p. 36.

Nesta sequência de quadros, ocorre a morte da personagem feminina secundária, que sofre o ataque do orangotango. Os homens lutam porque disputam o tesouro encontrado na selva. Enquanto a morte da mulher fica apenas sugerida, a de seu marido é explícita e seu corpo ferido é, claramente, representado em um dos quadros fotográficos:



Antar, número 14, Editormex, 1962, p. 58.

O amor neste enredo também não é o tema central. No entanto, mais uma vez, semelhantemente à aventura de Tarzan, Dora se apaixona por Raymond, assim como aquele se enamora por Jane. A diferença é que a moça do enredo da fotonovela resolve ir para a cidade com seu amor no fim da história. Esta mudança é comentada, mas não é retratada nas fotografias:



Antar, número 14, Editormex, 1962, p. 60.

Esta fotonovela retrata apenas a imagem exótica da África. Assim, a personagem principal é um orangotango e a figura feminina é criada em uma selva. Devido a isso, Dora se torna uma figura lendária, já que, na cidade, ela é conhecida como “Feiticeira branca”.

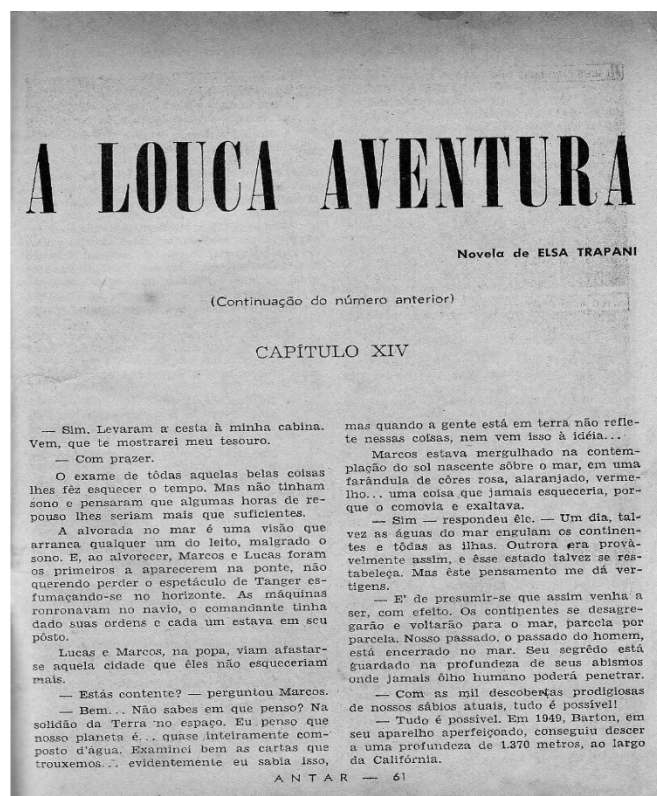
Embora não se tenha o intuito de entrar em uma discussão profunda sobre as diferenças entre etnias, costumes e culturas, isto é, questões que poderiam ser levantadas a partir do enredo, tornou-se interessante ressaltar que a mulher branca, neste caso, torna-se uma figura lendária na visão dos homens negros. Como se sabe, à época da publicação, popularmente, a África é vista como exótica e, geralmente, os negros são considerados feiticeiros, devido à falta de conhecimento das religiões africanas. Neste

enredo, há uma inversão. A mulher branca é desconhecida para a população africana. O fato de os negros apenas ouvirem falar de sua pessoa, dá margem para que a imaginação popular construa uma imagem lendária da personagem feminina em destaque:



Antar, número 14, Editormex, 1962, p. 31.

É importante enfatizar que ao terminar a história da fotonovela, nesta revista há a continuação de uma novela intitulada “A louca aventura”, cujo início foi publicado na edição anterior:



Antar, número 14, Editormex, 1962, p. 61.

Em uma das últimas páginas da revista, a Editora publica uma galeria com fotos de leitores. O mais interessante é que a maioria deles é do sexo masculino. A partir disso, pode-se mais uma vez confirmar que as fotonovelas contavam com um público diversificado e não só constituído por mulheres, como tradicionalmente se acostumou afirmar sobre os leitores desse suporte *intermédias*:



Antar, número 14, Editormex, 1962, p. 67.

No início da revista há um anúncio para incentivar o receptor a fazer parte da galeria de leitores da próxima publicação. No final também há a propaganda de uma revista de foto aventuras com um enredo de fotonovela intitulado “Voluntário do Texas”. Para atrair a atenção do público há a divulgação de que é uma história completa de 68 páginas.



Antar, número 14, Editormex, 1962, p. 68.

Ainda pela mesma Editora, em 1961, a Revista *Foto Aventuras* publicou uma história intitulada “A lei do Tailão”. É uma aventura que tem início no ano de 1827. Em um navio que segue para as Filipinas, dois homens, Roberto e Rodrigues, entram em duelo por banais provocações.

Roberto tem a oportunidade de matar Rodrigues com uma faca, isto é, ele é o vencedor do duelo, mas não se motiva a realizar o assassinato. O último, porém, promete vingança e concretiza seu plano, denunciando injustamente Roberto, como um líder que conspira contra o governo, para o ministro da justiça.

Basicamente, a história é um jogo de vingança. Roberto se torna um herói para os Filipinos que são aprisionados e, assim como ele, passaram anos na cela de uma cadeia, sem ter um real motivo. Vários quadrinhos representam sua luta para se libertar da prisão:



FOTOAVENTURAS, Número 9, Editormex, 1961, p. 14.

Como o próprio nome da revista propõe, trata-se de um enredo de aventuras, cuja personagem principal é um homem que se torna herói de uma nação por ter como virtudes coragem e perseverança. Embora seu casamento tenha sido interrompido como parte da vingança de seu inimigo, o principal objetivo de Roberto era conseguir reverter a situação em que foi colocado injustamente, assim como aconteceu também com muitos de seus companheiros de cela.

As últimas páginas desta revista trazem uma história de ficção científica. O leitor pode acompanhá-la em capítulos, já que ela não vem completa. Esta edição é a continuação da anterior e seu final será publicado na próxima, conforme se pode verificar:

HISTÓRIAS DE CIÊNCIA - FICÇÃO

SANSÃO

(Continuação do número anterior)

— Bem, eu não queria que alguma coisa pudesse se perder. — Ele está rindo ainda, sonhando com seu nome nos jornais, e nos livros de histórias das gerações futuras.

— Altura vinte quilômetros. Temperatura...

Já não escutava mais, não era necessário. Eu podia ler todos os dados que ele nos fornecia nos quadrantes dos painéis. Eu já tinha essas informações iguais nas anteriores expedições. Maguire me fez um sinal com a cabeça e eu o acompanhei para fora da construção branca e baixa.

— Vamos tomar um cafézinho. Este rapaz está ainda um bom pedaço de tempo lá em cima.

— Até que altura vocês vão mandá-lo?

— À altura máxima.

— Então à maior exposição dos raios cósmicos possível.

— Eu já o previa, mas não sabia que seria tão cedo. Você conseguiu, então, aplicar um princípio anti-radiativo?

— Desde a penúltima expedição. Maguire suspirou e se deixou cair na sua poltrona um pouco inseguro de si mesmo. Fez um gesto ao rapaz de uniforme e acrescentou:

— O resto é seu assunto.

Não era verdade, mas eu sabia o que ele queria dizer. Do ponto de vista da técnica construtiva, os foguetes eram quase perfeitos. Podiam atingir a lua, e já o haviam feito e voltado, mas somente os foguetes dirigidos pelo rádio. Assim, em sua cabine, os pilotos podiam controlar cada movimento da astronave num longo treinamento. Mas o rádio também tem seus limites, e enquanto uma parada de alguns segundos era aceitável, os minutos, fosse um apenas a mais não o eram, e precisaria, por exemplo, ao menos oito minutos para atingir Marte e voltar à Terra.

(Continua no próximo número)

AOS NOSSOS LEITORES:

Em virtude das inúmeras cartas que recebemos, pedindo-nos exemplares atrasados de nossas revistas ANTAZ, FOTOAVENTURAS e SUPERAVENTURAS, especialmente os números 2 e 3, e agradecendo os mesmos TOTALMENTE ESGOTADOS, devido ao enorme sucesso alcançado em todo o Brasil, rogamos aos nossos leitores não mandem dinheiro nem valores postais para a aquisição destas revistas, pois não poderíamos atendê-los, conforme é de nosso maior desejo.

Por outro lado, temos o prazer de comunicar que esta Editora, em futuro próximo, realizará para os seus leitores assinantes, os subsídios que se encontraram esgotados das últimas revistas ANTAZ, FOTOAVENTURAS e SUPERAVENTURAS.

Presentemente, os números atrasados, de 2 em diante, se encontram em pequena quantidade, à disposição de nossos prezados amigos.

Rio de Janeiro, 16 de junho de 1961
EDICEX

GALERIA DE NOSSOS LEITORES
VOCÊ QUER QUE PUBLIQUEMOS A SUA FOTOGRAFIA?
VOCÊ QUER FAZER PARTE DE NOSSA GALERIA?
COMO FAZER?

BASTA SEGUIR NOSSAS INSTRUÇÕES:

COMO MANDAR SUAS FOTOGRAFIAS

Enviar sua fotografia recente, de frente ou de perfil, no formato 6 x 9.

Se quiser a fotografia entregue, AUTORIZAR A PUBLICAÇÃO.

Se não quiser a entrega, NÃO AUTORIZAR A PUBLICAÇÃO.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Se não quiser a entrega e a assinatura de seu nome, NÃO ENVIAR A FOTOGRAFIA.

Como se pode observar, nesta mesma página, há um recado aos leitores. Conforme o anúncio da Editora, percebe-se que havia uma grande procura dos primeiros exemplares que chegaram às bancas. Os leitores interessados mandavam dinheiro para que os editores enviassem as publicações que eles desejavam. Entretanto, esses avisam aos interessados que os primeiros materiais comercializados já haviam se esgotado, mas que os republicariam para atender o pedido dos receptores.

Ainda com a intenção de demonstrar a variedade de histórias publicadas pelo suporte *intermediático* fotonovelas, torna-se importante destacar uma revista publicada pela Rio Gráfica Editora S.A no ano de 1970. A capa destaca a figura de uma mulher. Esta é uma autoridade religiosa. O nome da personagem ajuda a caracterizá-la, uma vez que Angélica significa “parecida com os anjos, pura como os anjos”.



AS AVENTURAS DE IRMÃ ANGÉLICA, Rio Gráfica e Editora, número 4, 1970

A personagem principal dá nome à Revista. A novidade desta fotonovela está em narrar as aventuras de uma personagem feminina e religiosa que renuncia à sua própria vida para servir seus semelhantes. A fim de caracterizar a heroína religiosa,

alguns quadros representam Angélica conversando com Deus:



AS AVENTURAS DE IRMÃ ANGÉLICA, Rio Gráfica e Editora, número 4, 1970, p. 35

No discurso da freira, pode-se verificar que ela renuncia seus gostos e vontades para seguir a vida religiosa. A personagem é uma heroína sempre disposta a auxiliar os necessitados. Por isso, dorme pouco, uma vez que durante o dia trabalha como instrumentista em um hospital e durante a noite sempre encontra alguém para socorrer.

Na história intitulada “Um anjo na noite”, Angélica auxilia um rapaz que se envolve em crimes de roubo. Este tem um pai advogado, que o abandona quando criança. A freira faz o parto da esposa do criminoso e colabora para que haja a reconciliação entre este e seu pai.

Esta história é secundária, já que o importante é demonstrar a preocupação da freira para com seus semelhantes. Quando ela consegue solucionar os problemas alheios, a história termina, isto é, o final feliz é marcado quando a missão da heroína é cumprida. E essa, como se pode verificar, não está relacionada à sua vida própria, mas a das pessoas que passam por dificuldades.

A figura da personagem é construída pela contradição. As outras personagens a admiram por ser uma mulher delicada, de semblante bonito. Talvez para reforçar seu caráter angelical. No entanto, Angélica é um “anjo lutador”, pois demonstra ser uma mulher forte não apenas por defender a causa alheia e renunciar sua vida e seu sono para

servir ao próximo, mas também porque conhece golpes de judô e os utiliza para enfrentar os adversários que encontra pelo caminho.



AS AVENTURAS DE IRMÃ ANGÉLICA, número 4, Rio Gráfica e Editora, 1970, p.41

Como se pode verificar, uma personagem fica admirada pelo fato de a freira saber lutar e ao mesmo tempo a contempla por sua delicadeza que parece de menina. E, desta maneira, é construída a imagem angelical da heroína religiosa.

Essa fotonovela pode abordar desde os leitores que compartilham de uma fé até aqueles que têm preferências por aventuras perigosas, já que a freira se arrisca no escuro da noite para cumprir uma missão com uma motocicleta, que ela rouba temporariamente de um colega de trabalho. Assim, a freira desafia até mesmo as autoridades policiais:



AS AVENTURAS DE IRMÃ ANGÉLICA, número 4, Rio Gráfica Editora, 1970, p. 25

Ainda nesta revista há um conto intitulado “Miragem”. Esse se diferencia dos presentes nas revistas anteriores, pois a história é completa. Mais uma vez, pode-se afirmar que a edição é dedicada para um público diversificado, já que diferentemente do

enredo representado pela fotonovela que conta as aventuras de uma freira, o conto tem como tema principal o amor.

Nas últimas páginas da revista, os editores, como de costume, anunciam a próxima aventura vivida pela personagem Angélica. Trata-se do enredo denominado “Herança Cobiçada”. O mais interessante é que a figura religiosa, que muitas vezes, é comparada a um anjo, faz uso de uma arma de fogo. É o que se pode verificar na fotografia que apresenta o próximo número de *As Aventuras da Irmã Angélica*:

NO PRÓXIMO NÚMERO



Angélica luta contra quem pretende indevidamente se apossar de uma

HERANÇA COBICADA

AS AVENTURAS DE IRMÃ ANGÉLICA — nº 4 — 1970

RIO GRÁFICA E EDITORA LTDA. — Redação e Administração: Rua Itapiru, 1209 — ZC 14 — Rio Comprido — Rio de Janeiro — GB — Tel.: 234-2000 (Rêde interna). Diretor-Redator: Mário Hora Jr.; Diretor Comercial: Fernando Italo; Diretor Industrial: Luís Antônio de Sá Brandão. — Publicidade — Rio: Carlos Meija — Rua Itapiru, 1209; São Paulo: Arthur de Souza Rocha — Av. São Luís, 258 — 19.º andar. — REDAÇÃO — Secretária: Terezinha T. de Oliveira. Diagramação: Wilson P. S. Rocha, Lillian Nabusco, Adir Teixeira e Célia Carvalho. Fotografias: Mário Coelho Filho. Colaboradora: Zenalde Andréa. — Sucursal de São Paulo: Av. São Luís, 258 — 19.º andar — Tel.: 256-9911 (Rêde interna). Representantes — Belo Horizonte: Rua Tupis, 203 — Tel.: 22-0811. Pôrto Alegre: Luiz Padetti — Rua Coronel Vicente, 456 — 2.º andar. Curitiba: Ubaldino Siqueira — Praça Osório, 368, salas 110/2. Preço Número Avulso: Cr\$ 1,20; Número Atrasado: Cr\$ 1,40. — DISTRIBUIÇÃO: Rio: — Alfredo Tedeschi Distribuidora de Revistas Ltda. — Rua do Senado, 320-A — Tels.: 232-6153 e 222-7100. São Paulo — Dijorac — Comercial e Distribuidora de Jornais e Revistas Ltda. — Av. Ipiranga, 1258 e 1262 — Tel.: 234-8477, São Paulo.

AS AVENTURAS DE IRMÃ ANGÉLICA, número 4, Rio Gráfica Editora, 1970, p 66.

A Editora Edix também publicava *Cosmos Aventuras*, uma revista especializada em ficção científica. Na edição número 15 foi reproduzida uma história baseada em um seriado estadunidense de doze capítulos, dirigido por Fred C. Brannon, denominado “Radar men from de moon” (1952).

O enredo intitulado “Os conquistadores da Lua” (década de 60) retrata a luta dos moradores da Terra contra os viventes da Lua. Estes já não podem permanecer no espaço lunar. Por isso, desejam exterminar os seres humanos para poder habitar a Terra. Os humanos que vivem no ambiente terrestre tentam preservá-lo e criam máquinas

apropriadas para viajar pela primeira vez até a Lua. Mesmo com equipamentos tecnológicos avançados, os homens que vivem na Terra precisam elaborar estratégias muito inteligentes para lutar contra seus inimigos que são dotados de ferramentas superiores.

Na capa da revista há apenas o seu título e um homem vestido com roupas apropriadas para uma viagem à Lua. Um foguete e a própria Lua são colocados em destaque. Todos esses elementos avisam o leitor de que se trata de uma fotonovela de ficção científica:



COSMOS AVENTURAS, número 15, Ediex, Década de 60

É importante ressaltar que esta Editora publicava variados temas em suas revistas de fotonovelas. Isso pode ser verificado em suas propagandas. Nessa edição a ser estudada, os editores divulgam o próximo número de *Ultra ciência* Anthony e Cleópatra. *Foto heroísmo* e *Foto audácia*, revistas que foram estudadas anteriormente, e que também são mencionadas nesta página, convidando o receptor a conhecer suas

novas e diferentes histórias de fotonovelas.

NOS PRÓXIMOS DIAS ESTARÁ À VENDA O NÚMERO 15 DE

ULTRA CIÊNCIA

ANTHONY E CLEÓPATRA

AGUARDEM!!!



1964 NO ANO DE SEUS GRANDES LANÇAMENTOS, A EDIEX TEM O PRAZER DE APRESENTAR DUAS NOVAS SENSACIONAIS COLEÇÕES...

FOTO HEROISMO
cujo segundo número lhes oferecerá um filme famoso

"TESEU E O MINOTAURO"
com Rosanna Schiaffino e Bob Mathias



FOTO AUDÁCIA
cujo segundo número apresentará outra grande produção

"OS PRISIONEIRO DA TORRE"
com Chelo Alonso e Rik Battaglia

Não percam os primeiros números destas duas grandes novidades da EDIEX!

NOS PRÓXIMOS DIAS À VENDA EM TÓDAS AS BANCAS DO BRASIL

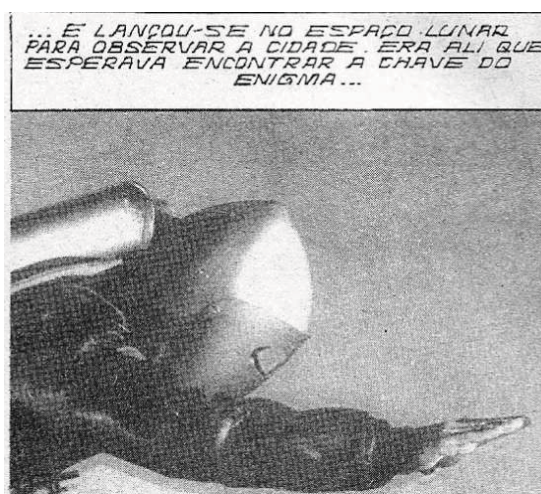
COSMOS AVENTURAS, número 15, Ediex, década de 60, p. 2

A aventura deste número retrata lutas corporais, mortes, perseguições. O mais interessante é que um dos quadros apresenta a ida do homem pela primeira vez à Lua, de uma forma distinta da realizada fora do ambiente ficcional. Na fotonovela, os pesquisadores necessitam encontrar os moradores lunáticos para impedi-los de destruir os viventes terrenos. Dessa maneira, ocorre uma reinvenção do fato histórico da ida do homem à Lua. Além disso, as fotografias reproduzem essa viagem de maneira satisfatória:



COSMOS AVENTURAS, Número 15, Editora Ediex, década de 60 p. 9

O homem que trabalha para defender o ambiente terrestre tem uma roupa que o faz voar. Os moradores da Lua são humanos comuns. E o “senhor da Lua” informa que o ar lunático, onde esse vive com seus agregados é o mesmo que o terrestre. Dessa forma, pode-se verificar que a fotonovela retrata meios de sobrevivência incomum:



COSMOS AVENTURAS, número 15, Editora Ediex, década de 60, p. 10

Essa é uma aventura que aborda leitores aficionados em ficção científica. Pode-se afirmar que o enredo se baseia na luta dos moradores da Terra contra os vilões, moradores da Lua. Esses, no final da trama, são derrotados pelo capitão Cody, que consegue colocar fogo na nave espacial do “senhor da Lua” e salvar a Terra.

Com a intenção de continuar a traçar um panorama das fotonovelas que foram lançadas pelo mercado editorial, visando demonstrar ainda seu papel de suporte

intermediático, e conseqüentemente, sua capacidade para atingir os mais diferentes leitores, torna-se interessante destacar uma fotonovela do Editorial Rollan, uma revista publicada na Espanha denominada *Embeleso Gótico*.

Na capa há a apresentação do título da aventura: “Un grito en el pantano”. A fisionomia e a disposição das personagens dão indícios de que se trata de uma aventura “macabra”. O cenário de fundo reforça mais o contexto fúnebre e a primeira figura masculina da cena, segurando uma estaca, transmite a ideia de luta pela vida. Esses elementos e o título da revista que leva “gótico” no nome, dão a possibilidade de o leitor fazer uma pré-leitura do enredo.



EMBELESO GÓTICA, número 53, Editorial Rollan, 1974.

Essa é mais uma das histórias diferentes encontradas nas fotonovelas. Nas primeiras páginas da revista, há a propaganda de outra denominada *Selene*. Publicada pela mesma editora, julga-se interessante salientar que não há nada mencionando, por escrito, que se trata de uma aventura romântica. No entanto, os quadrinhos com as fotografias dão indícios que se trata de um enredo, cujas personagens principais são casais apaixonados. Os quadros fotográficos, escolhidos para divulgar a revista, demonstram cenas de casais trocando abraços e/ou com expressões de angústia e sofrimento. Sendo assim, o leitor, da bizarra aventura gótica, fica informado sobre outros lançamentos da editora.

Selene



UNA FOTONOVELA DE
EDITORIAL ROLLAN S.A. **R**

EMBELESO GÓTICA, número 53, Editorial Rollan, 1974, p. 2

Desde os primeiros quadrinhos da aventura denominada “Un grito en el pantano”, o clima de morte está presente. Um grupo de jovens se une para colocar em prática atitudes que fogem do padrão social. Assim, é comum entre eles o consumo de drogas ilícitas. Pressupõe-se o uso de elementos químicos, que nessa história, tem o objetivo de causar transtornos mentais nas pessoas envolvidas no grupo. Essas perdem a consciência muitas vezes, e em outras, são possuídas por exagerada valentia.

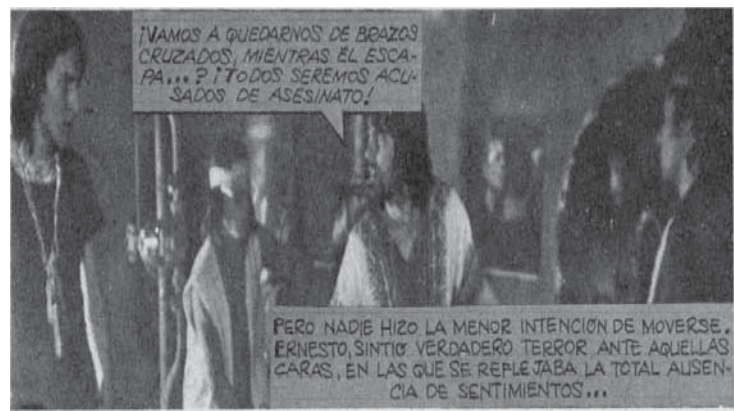
Dentro do grupo existem os superiores e os subordinados. Estes são condenados à morte, caso não cumpram os deveres exigidos que, geralmente, envolvem assassinatos. Devido a isso, o suspense se torna um dos principais elementos da trama em que são comuns cenas de terror, morte, sofrimento. O homicídio, muitas vezes, é cometido de forma fria e cruel, conforme se pode confirmar nos quadros abaixo:



EMBELESO GÓTICA, número 53, Editorial Rollan, 1974, p. 7

Esta cena ocorre no início da história. A personagem Olívia está dançando sob o efeito de drogas, em um local que aparentemente está em clima de festa, quando é atingida por um dardo e cai morta no chão. As pessoas que estão presentes se aterrorizam. O culpado pelo crime, porém, não alimenta sentimentos de arrependimento. Ao contrário, julga sua atitude necessária e sua justificativa é a atração da moça pela morte.

Qualquer pensamento contrário ao do grupo que compunha uma espécie de seita, tinha de ser eliminado por meio da morte, pois muitos dos procedimentos ocorrentes nos rituais eram clandestinos por, muitas vezes, desafiar a lei.



Assim, a história se passa em clima de suspense. A personagem Ernesto é perseguida pelos componentes da seita por não estar de acordo com os atos criminosos que nela ocorrem. Ao mesmo tempo ele luta para saber quem é o principal mandante do grupo. O final dessa fotonovela é surpreendente, muito diferente dos finais felizes dos enredos românticos, pois o protagonista descobre que sua namorada é “o cérebro da organização”. Sabendo que seu fim é a prisão, cai em insanidade:



EMBELESO GÓTICA, número 53, Editorial Rollan, 1974, p. 50

Conhecendo essa variedade de histórias publicadas pelas fotonovelas, compreende-se sua função de suporte *intermediático*. A representação das mais diferentes histórias é possibilitada, justamente, porque sua estrutura construída por uma linguagem mista permite que elas reproduzam, e ao mesmo tempo, recriem, as características específicas de cada tema escolhido.

Assim, para que um leitor reconhecesse uma história romântica contada por meio de quadros fotográficos, era necessário que os produtores das respectivas fotonovelas seguissem “as regras” de um romance romântico. Clichês como paixão arrebatadora, impedimento para realização do amor, beijos entre o casal no final da trama, eram comumente encontrados nestes enredos foto-novelístico, com o objetivo de seguir “o formato” de uma história de amor.

O mesmo se repetia com os mais diferentes temas representados por meio do suporte fotonovelas. Apesar de sua forma peculiar, elas possuem flexibilidade para seguir a padronização dos gêneros que se almeja reproduzir. Isso possibilita, por

exemplo, uma fotonovela adentrar no “cânone” policial.

Levando em conta que as fotonovelas eram publicadas em revistas, a partir da capa, o leitor já podia identificar, e conseqüentemente, escolher a história que ele tivesse preferência por ler. No caso das policiais, como foi possível verificar no subcapítulo anterior, é comum que o herói detetive ocupe o centro da capa. A arma de fogo também era um dos símbolos dos periódicos que editavam essas fotonovelas policiais. Sendo elas objetos de estudo desse trabalho, expor-se-á no tópico a seguir, as principais características da narrativa policial.

2.2. Considerações gerais sobre a narrativa policial

Para o autor P.D. James, a história de detetives deve ter um mistério que envolva um crime central. Algumas personagens são suspeitas, justamente porque apresentam pelo menos um motivo para cometer o determinado crime, que, na maioria das vezes, é marcado por um homicídio (2012, p. 15).

Ainda segundo o escritor, um romance de detetive envolve um mistério. Geralmente, no final da trama ele é desvendado por meio de um raciocínio lógico, interpretado a partir das pistas encontradas, que podem ser enganosas, mas nunca devem ser apresentadas desonestamente (2012, p.16).

James comenta as críticas feitas aos romances policiais, pois de acordo com elas, a padronização dessa narrativa limita a criatividade do escritor que está preso a uma “camisa de força”. No entanto, o estudioso ainda discorre sobre a variedade de livros e de escritores que utilizam essa fórmula consagrada da tríade, crime, mistério, e detetives, considerando que ela, ao contrário de inibir, expande os limites da criação imaginativa. James afirma:

Dizer que não se pode criar um bom romance dentro da disciplina de uma estrutura formal é tão bobo quanto dizer que nenhum soneto pode ser boa poesia, uma vez que um soneto está restrito a catorze versos e a uma estrita sequência de rimas. E romances de detetive não são os únicos que se acomodam numa convenção e estrutura reconhecidas (JAMES, 2012, p. 17).

Da mesma forma que os romances policiais têm uma infinidade de histórias que seguem sua fórmula determinada, as fotonovelas não apenas apresentam inúmeros

enredos que englobam diversificadas narrativas, como também utilizam variantes para construir diferentes histórias policiais.

Como se sabe, as fotonovelas são construídas a partir da mistura de mídias. A união de elementos cinematográficos e recursos dos HQs, resultam em um material flexível, capaz, por exemplo, de aderir a fórmulas de outros gêneros. Sua caracterização de suporte *intermediático*, provém, então, de sua habilidade para representar outras narrativas, dentre elas, as policiais. Os quadros fotográficos, por sua vez, garantem o efeito de movimentação das personagens, tornando a narrativa dinâmica, pela sequência dos quadros.

Segundo James, historiadores acreditam ser a história de detetive aquela que se preocupa em reestabelecer a paz corrompida após o acontecimento de um crime. Para ele, provavelmente, não seria possível o sucesso dessas narrativas em sociedades que não estabeleciam leis e não se preocupavam em punir aqueles que a infringem: “É improvável que a história de detetive floresça em sociedades que não tenham um sistema organizado de aplicação da lei ou que um assassinato seja um lugar comum” (2012, p. 19).

Essa informação é necessária para que se possa destacar as principais características dos primeiros romances detetivescos. A função do detetive era reestabelecer a paz que foi eliminada do ambiente devido à ocorrência de um crime. Assim, James afirma que “Romancistas de mistério, principalmente da Era Dourada, eram no geral, fortes partidários da lei, da ordem institucional e da polícia” (2012, p.19).

Levando em conta que a tese tem a finalidade de demonstrar como o suporte fotonovelas bem adaptam a narrativa *Noir*, é relevante, em primeiro lugar, discorrer sobre os romances policiais de forma ampla, desde o seu surgimento até a chegada de sua vertente moderna, expondo suas características e diferenças.

De acordo com Paulo de Medeiros e Albuquerque, o pai das histórias policiais foi Edgar Allan Poe (1979, p. 8). Sandra Reimão afirma que este escritor publicou em abril de 1841, o conto denominado “Duplo assassinato na Rua Morgue”. Esta é considerada, pelos autores em questão, a narrativa que inaugurou a narrativa policial (2005, p. 7).

Com ela nasce o detetive Dupin, que aparece também nos contos “O mistério de Marie Roget e “A carta roubada”. Essa personagem é dotada de uma inteligência excepcional. Nas palavras de Reimão ela é “uma máquina de pensar” por dois motivos: desvendar mistérios e descobrir os responsáveis pelos crimes por meio de deduções

lógicas (2005, p. 7).

As três histórias são narradas por um amigo de Dupin. Esta figura detetivesca é bizarra e gosta apenas da noite. Além disso, por ser dotado de uma inteligência praticamente infalível, já que não erra em nenhuma de suas suposições em relação aos crimes que tenta desvendar, torna-se uma figura desumanizada. De acordo com Reimão, a personagem se transforma em apenas um instrumento para descobrir o enigma:

Dupin é uma personagem apenas esboçada. E o é intencionalmente, pois a ausência de características e personalidade próprias salienta ainda mais sua capacidade de raciocínio, seu aspecto de máquina de leitura de indícios via intelecto, o que permitirá essa personagem exercer sua função básica: ser um instrumento através do qual será esclarecido o enigma inicial, motivo da narrativa (REIMÃO, 2005, p. 8).

Verifica-se facilmente que o detetive criado pelo pai do romancel policial estava longe de cometer erros, já que seu raciocínio lógico era tão perfeito a ponto de ser infalível. Suas esquisitices também colaboraram para que sua figura fosse construída de forma a distanciá-lo dos policiais, por exemplo, que são descritos de forma mais humanizada, uma vez que, por fracassarem em suas funções, “pecavam” por não descobrirem os responsáveis pelos crimes cometidos nas cidades onde a paz fora desestabilizada. Por isso, apelavam para Dupin, que mais do que um homem era uma “máquina de pensar”.

Paulo de Medeiros e Albuquerque afirma que depois de Dupin, Émile Gaboriau cria Inspetor Lecoq, o segundo grande detetive. Este, de acordo com o estudioso, tem características semelhantes à da personagem inusitada construída por Edgar Allan Poe (1979, p. 8).

Segundo Albuquerque, o primeiro romance policial que existiu foi *L’Affaire Lerouge* (1866), escrito pelo criador de Lecoq. Este escritor francês cria um detetive, diferente de Dupin, pois trabalha diretamente com a polícia. Essa personagem adquire destaque por ser considerada a primeira a utilizar métodos científicos para descobrir os crimes que tinha como dever solucionar (1973, p. 20-21). Depois daquele romance, os mais representativos de Émile Gaboriau foram *Crime d’Orcival* (1867), *Le Dossier 113* (1868) e *Monsieur Lecoq* (1869) (1973, p. 22).

Ainda para o mesmo crítico, Sherlock Holmes, criado por Conan Doyle, é um dos detetives mais populares e se torna modelo para os posteriores. Para ele, a famosa

personagem além de ser conhecida por utilizar o cérebro também entra em ação. (1979, p. 9).

Ao se retratar as características dos detetives desses romances tradicionais, é necessário observar que eles pouco se diferenciam um dos outros, sendo cada um deles dotado de uma esquisitice e acompanhado por um ajudante fiel e passivo, a tal ponto de desejar receber todos os seus cansativos ensinamentos. Esse cansaço, provavelmente, deveria atingir, inclusive os leitores, que ao chegarem ao final do último capítulo, (se é que não saltavam ou saltam ainda hoje às páginas, para descobrir o mistério com “antecedência”), provavelmente, já estavam fartos de tentar desmontar o quebra-cabeças, seguindo as pistas, obviamente, enganosas dos enredos que variavam apenas nos acontecimentos criminosos e nas personagens suspeitas. Mesmo os leitores mais desavisados conhecem o formato dessas narrativas e sabem que a pista verdadeira apenas se revelará nos últimos parágrafos do último capítulo.

Mesmo com todas as “repetições” e com todas as semelhanças entre os detetives e seus ajudantes, essas narrativas foram alvo de um sucesso estrondoso, talvez explicado justamente pela “receita” seguida por seus escritores. Essas narrativas, de certa forma, alimentam o “vício” dos leitores aficionados em um suspense enigmático. Talvez, mesmo sabendo que são falsas todas as pistas encontradas no meio do romance, muito leitor tentava (e/ou ainda tenta) montar as peças deixadas no meio do caminho da narrativa, ou mesmo, experimentava driblar os vestígios para chegar a um resultado satisfatório antes mesmo do detetive.

Levando em consideração as fotonovelas, sabe-se que elas chegavam a seus leitores por meio de revistas. Partindo desse fator, é necessário evidenciar que muitos dos textos policiais foram, primeiramente, publicados em folhetins. O livro, muitas vezes, era o segundo veículo editorial dos contos policiais. Albuquerque comenta que o detetive de Conan Doyle saiu dos folhetins e só depois “adquiriu vida” nos livros, e também registrou que Doyle foi leitor de Émile Gaboriau e de Edgar Allan Poe. A partir da experiência de leitura desses dois escritores, construiu seu detetive Sherlock Holmes (1973, P 25).

De forma semelhante aos seus antecessores, Sherlock Holmes surgiu em 1887, na revista *Strand Magazine*, que publicou em folhetim a novela denominada “Estudo em Vermelho” (1973, p. 31). Sherlock, conforme já mencionado, superou em fama os detetives anteriores e foi modelo dos que surgiram posteriormente, esteve presente em variadas histórias publicadas, primeiramente, em folhetins e depois em livros (1973, p.

33).

Ainda segundo Albuquerque, Holmes não é um homem enriquecido culturalmente, ao contrário, a própria personagem afirma que não julga conveniente acumular muito conhecimento, pois acredita que o cérebro deve guardar apenas aquilo que é necessário para melhorar seu trabalho (1973, p 33).

Partindo dessa característica, a inteligência de Holmes é apenas calculista. Não ser dotado de conhecimentos culturais e não ser estudado, não o impede de raciocinar logicamente. Essa personagem, apenas sabe montar as peças do quebra-cabeça dos crimes que a ele são incumbidos de solucionar. Não se pode negar que detetives como Holmes têm um desenvolvimento mental acima da média, no entanto, essa virtude é utilizada como forma de demonstrar esperteza e raciocínio lógico, não conhecimento intelectual.

Outra característica de Holmes é a ausência de envolvimento amoroso em suas aventuras. Albuquerque afirma que alguns estudiosos levantaram hipóteses ousadas sobre a vida sexual dele, mencionando um filme intitulado *A vida privada de Sherlock Holmes*, que teria a intenção de desvendar o mistério sobre a sexualidade do detetive e colocar em dúvida até mesmo sua masculinidade (1973, p. 34).

No livro *O mundo emocionante do romance policial*, o mesmo autor comenta que o amor não existia nos primeiros tempos da narrativa policial. Ele ainda afirma que, Holmes, pelo menos no conhecimento dos leitores, nunca soube o que é relacionamento amoroso. Assim, Albuquerque comenta:

Nos primeiros tempos da narrativa policial não existiu o amor, pelo menos para os grandes detetives. Em Auguste Dupin, de Edgar Alan Poe; em Sherlock Holmes, de Conan Doyle, não vamos encontrar nenhuma referência amorosa envolvendo qualquer um dos dois. No caso de Holmes, a coisa é mais séria: ele aparece em maior número de livros mantendo uma solene e total indiferença pelo sexo oposto (ALBUQUERQUE, 1979, p. 119).

Ainda conforme o crítico, a ficção policial se consolidou com o nascimento de Sherlock Holmes e seu auxiliar Watson. Tendo em vista a época do surgimento dessas aventuras, devido aos conceitos morais existentes naquele período, não se poderia conciliar em um só homem a atividade de desvendar crimes e a dedicação ao ambiente familiar. Portanto, ao detetive coube se tornar um herói com vida irregular. Como Holmes nunca poderia ser um inglês perfeito e tradicional, Doyle criou um “homem-

máquina, um homem sem amor” (1979, p. 22). Deixou, então, a perfeição para seu auxiliar que tinha uma vida menos intensa, tinha uma mulher e se enquadrava nos padrões ingleses da época (1979, p. 122).

Além de as características das personagens estarem ligadas ao período social em que a Inglaterra estava inserida, talvez um relacionamento amoroso desfocalizaria o verdadeiro objetivo do enredo policial tradicional. Se a missão de um detetive como Holmes é desvendar um mistério criminoso irresolúvel, sua atenção, juntamente com a dos leitores, deve estar na solução desse problema. Não se poderia montar um quebra-cabeça pensando em como conquistar um “amor” ou apenas um envolvimento sexual. Da mesma forma, não teria como colocar um “coração” em um “robô”. Se os detetives das narrativas tradicionais são máquinas de raciocínio lógico, relações amorosas não combinariam com suas personalidades. Ademais, a característica de abolir o envolvimento com outras pessoas que não sejam seus companheiros de trabalho, colaboram para a construção de sujeitos esquisitos, distantes do convívio social. A sentimentalidade descaracterizaria a narrativa policial tradicional e a transformaria em outro tipo de objeto narrativo.

Sandra Reimão, no entanto, identifica uma pitada de humanização nas personagens Sherlock Holmes e Hercule Poirot. Segundo a estudiosa, eles são mais que detetives com mentes brilhantes, diferentemente de Dupin, que era apenas uma “máquina de raciocínio”. Os dois primeiros também são dotados de grande personalidade: “Holmes é morfinômano e cocainômano, tem profundas crises de melancolia e deleita-se tocando violino; Poirot é vaidoso e preocupa-se demais com o vestir, além de, em suas últimas aparições, ter problemas de saúde e ser muito emotivo” (2005, p 8-9). Estas características, segundo a estudiosa, não anulam a função e o caráter de mente inteligente destes detetives.

Assim como um amigo conta as aventuras de Dupin, os narradores memorialistas de Sherlock Holmes e Hercule Poirot são Dr. Watson e Capitão Hastings, respectivamente. Segundo um levantamento feito por Sandra Reimão, o primeiro juntamente a seu ajudante, tornou-se conhecido em *Um estudo em vermelho* (1887). Já a dupla de Agatha Christie surgiu no romance *O misterioso caso Styles* (1920) e sobreviveu “por aproximadamente 31 romances, 57 contos e seis peças (2005)”, enquanto Holmes teve uma vida mais curta, em 4 romances e 5 livros de contos (2005, p.8).

Dessa maneira, observa-se que uma das principais características dos detetives

dos romances denominados de enigma é a inteligência acima do comum para solucionar problemas, que nem mesmo os policiais conseguiam resolver. A mente brilhante é a principal característica desses heróis.

Albuquerque afirma que Hercule Poirot surge pela primeira vez em 1921. Ele é uma cópia caricata de Sherlock Holmes, bem como Hastings se identifica muito com Watson. O criado por Agatha Christie, Poirot é um herói que marca presença em inúmeros romances da escritora (1973, p. 41).

Torna-se importante destacar que o detetive belga imaginado por Christie, de acordo com Albuquerque, foi lançado trinta anos após a criação de Holmes e se tornou quase tão famoso quanto ele. Foi com seu mais popular herói que Christie marcou sua estreia como escritora (1973, p. 43).

O crítico ainda afirma que o campo, geralmente situado na Inglaterra, é um cenário bastante presente nos romances da criadora de Poirot. Para Christie, a zona rural é um lugar propício para o acontecimento de crimes (1973, p. 44).

Como já mencionado, o detetive de Christie tem um auxiliar à moda de Watson, acompanhante do tão famoso Sherlock Holmes. De acordo com Albuquerque, Hercule Poirot e Hastings aparecem juntos pela primeira vez em 1921, no livro que foi recusado por seis editores: *O misterioso caso de Styles* (1973, p. 43). O historiador do romance policial ainda lembra que de forma semelhante ao companheiro do detetive de Doyle, que repetia uma frase que se tornou muito conhecida: “elementar, meu caro Watson”; Hastings expressa sempre para seu amigo: “que ponha as células cinzentas para funcionar” (1973, p. 45).

Albuquerque compara os dois famosos detetives: Hercule Poirot e Sherlock Holmes. O autor descreve o primeiro como uma figura bizarra, que tem aversão aos ambientes claros e abertos; e tem certas manias que são dignas de ser destacadas:

Poirot tem suas pequenas manias. Abomina as correntes de ar, sendo uma de suas primeiras providências ao entrar em qualquer aposento, fechar as janelas, prefere, por isso, a vida na cidade. Só usa – e sofre com eles, sapatos de verniz que lhe apertam os já pequenos pés. Enquanto Holmes é seco, frio, discreto, Poirot é do tipo latino, exuberante, falastrão mesmo (ALBUQUERQUE, 1973, p. 45).

Uma característica bastante importante da personalidade de Poirot e que está presente em Sherlock Holmes, é o não envolvimento amoroso. Também de maneira

muito semelhante ao último detetive, a criação de Agatha Christie chega à descoberta do responsável pelo crime por meio do raciocínio e da lógica (1973, p. 46).

Conforme já mencionado, os romances policiais tradicionais seguem uma “receita” para conquistar os leitores viciados em montar “quebra-cabeças”. Por esse fator, as personagens possuem características semelhantes e são dotadas de esquisitices, cada uma à sua moda. O que não pode faltar na personalidade delas é a inteligência e a habilidade para raciocinar logicamente, ficando à critério dos escritores a criatividade para criar o suspense dentro de suas variadas histórias de crime quase perfeito.

O mundo emocionante do romance policial aponta para o fato de Hercule Poirot não fazer uso da violência porque não se agradava dela. As aventuras também não fazem parte de sua personalidade. Ele é apenas a “máquina pensante”. Suas características físicas não destacam beleza alguma. O detetive faz uso de um grande bigode e se torna uma figura ridícula, devido ao seu próprio nome Hercule e sua vaidade excessiva (1979, p. 55).

Diferentemente de Holmes, Poirot não se detém em pistas, nem se baseia em resultados de laboratórios como faz seu companheiro de profissão. Sua maneira de solucionar os problemas resume-se em consultar suas “pequenas células cinzentas”, isto é, resolve questões criminais apenas pensando. Ele mesmo se julga um gênio (1979, p. 56).

Para Albuquerque, Hercule Poirot é o grande destaque da segunda etapa do romance policial, enquanto a melhor figura da primeira cabe a Sherlock Holmes. É como se o detetive de Christie fosse a sublimação da criação de Doyle, isto é, Poirot tem as características positivas de Holmes, mas não possui os mesmos defeitos como a queda por aventuras e a inclinação por tóxicos (1979, p. 56). Ainda segundo relata o estudioso, Agatha Christie mata o herói Poirot no romance *Cai o pano* escrito em 1940, mas só publicado em 1975.

Da mesma forma que o amor não caberia nos romances policiais tradicionais, a violência não combinaria com a personalidade de seus detetives. Talvez porque o caráter de solucionar os problemas de maneira calculista, os isenta à exposição física, até mesmo porque esses detetives começam a trabalhar quando o crime já foi concretizado. Sendo assim, não teria como eles saírem de seus ambientes fechados para se introduzir no meio de uma cena criminal.

Além deste famoso herói, Agatha Christie também criou a detetive feminina que se tornou tão famosa quanto o primeiro personagem imortalizado por ela. Miss

Marple, segundo Sônia Coutinho, aparece pela primeira vez, com 65 anos de idade, em *Assassinato na casa do pastor*, um romance de 1930. A autora comenta que esta personagem é descrita como sendo alta, magra, de olhos azuis e pele enrugada. É caracterizada como uma mulher que tem preferência pelo campo e suas atividades prediletas são caminhar, cuidar de jardins e observar os pássaros com seus binóculos (1994, p. 46). Esta atividade propicia à velhinha saber das novidades da vida alheia em primeira mão, o que também a favorece para que descubra, primeiramente, os assassinos dos crimes que presencia, muitas vezes, por acaso.

Vale ressaltar que Miss Marple pode ser considerada uma velhinha moderna, já que faz um trabalho, ainda que não remunerado, fora do ambiente doméstico. Mesmo que ocasionalmente, sua função seja descobrir o culpado por um crime, Sônia Coutinho destaca o fato de Marple ser uma mulher que entra em contato com a esfera pública, algo não muito comum para a época dos romances de Agatha Christie:

Sendo fanática observadora de pássaros, anda com binóculos pendurados no pescoço, espiando o que pode e vendo o máximo, tanto em St. Mary Mead como em outros lugares. Assim, funciona como detetive amadora, num período em que poucas mulheres tinham emprego fora de casa e, portanto, não entravam em contato com a esfera pública e, muito menos com assassinos (COUTINHO, 1994, p. 46).

Miss Marple como modelo de detetive feminina contemporânea é a precursora de inúmeras detetives mulheres que surgiram posteriormente uma vez que, desconstrói a figura do detetive tradicional. A personagem dispensa a racionalidade e faz uso da intuição para desvendar os mistérios, que envolvem os casos dos crimes que toma conhecimento (1994, p. 47).

Miss Marple, assim, provoca uma leve mudança no romance policial, pelo fato de ser mulher e quebrar o paradigma do detetive masculino. Em outro momento sua figura será comentada com maiores detalhes. Mas, é importante ressaltar que embora seus trabalhos, muitas vezes, aconteçam por acaso, considera-se o fato de uma mulher receber a denominação de detetive, algo que, como já foi discorrido, não era muito comum na sociedade inglesa, no período da década de 30, ano em que é inaugurada a figura de Jane Marple.

2.3. Contexto e estrutura do romance policial e suas variantes

Para melhor conformação da narrativa policial, deve-se evidenciar como os estudiosos definem esse romance. De acordo com Sandra Reimão, o tipo mais divulgado desta narrativa é o romance de enigma. Esse impulsiona e mantém a trama. O término da história acontece quando, finalmente, desvenda-se o elemento que a sustentou (1983, p. 11).

Pondo em evidência o criador do romance policial, Edgar Allan Poe, Sandra Reimão afirma que o texto do escritor foi bastante influenciado pelos acontecimentos da época, fatos que o levaram a inaugurar a narrativa. Assim, com o surgimento dos jornais no século XIX também nasceu um novo público. Este habita as cidades industriais que serão representadas nos romances policiais (1983, p. 12, 13).

Com o aparecimento do crime na cidade também se torna necessário o surgimento da polícia. Sandra Reimão afirma que os ex-condenados eram alistados para ser policiais na França do século XIX. O mais famoso deles, Vidocq (1775-1857) escreveu suas memórias e as publicou em 1828. Para se opor a esta figura, Edgar Allan Poe cria o detetive Dupin (1983, p. 14).

O positivismo teve papel fundamental para a criação dessa personagem. Como os conceitos positivistas se baseiam nos fenômenos regidos pela lei, no romance policial, como já discorrido anteriormente, o criminoso é patologizado. É visto como um inimigo social (1983, p. 14-15).

Após as palavras de Reimão sobre o “tipo de romance policial”, que julga ser o mais divulgado, pode-se, então, tentar não só definir como também perscrutar sua vertente, a narrativa *noir*. Para cumprir esta tarefa, far-se-á o uso do estudo de Tzvetan Todorov sobre as estruturas narrativas. O crítico, a princípio, discorre sobre a oposição entre a literatura de massa e a consagrada. Para ele, enquanto a última busca originalidade, a criação de um gênero único, com características próprias e inéditas para que possa ser reconhecida, pelos seus pares, e assim ser considerada como literatura de alto padrão, a primeira procura seguir determinadas “regras” para obter êxito na criação do gênero proposto (2006, p. 93).

Todorov afirma que a “obra prima” não adentra em nenhum gênero a não ser o dela própria (2006, p. 93). O gênero policial considerado como literatura de massa, ainda de acordo com o estudioso, tem suas próprias regras. Para que um escritor de romance policial seja bem-sucedido em sua criação, deve segui-las, uma vez que

superar os padrões é o mesmo que ir de encontro ao fracasso. Em outras palavras, para ser um escritor policial competente é preciso ser fiel às suas normas, caso contrário, cria-se um novo gênero, não literatura policial. Recorramos aos conceitos do teórico:

A obra prima habitual não entra em nenhum gênero senão ao seu próprio; mas a obra prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer ‘melhor’ do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer o pior: quem quer “embelezar” o romance policial faz ‘literatura’, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta (TODOROV, 2006, p. 94).

Essas considerações explicitam que para se fazer um romance policial é preciso seguir suas regras. Desta maneira, pode-se afirmar que só é possível fazer a comparação dessa narrativa com fotonovelas porque a estrutura dessas últimas é formada a partir da mistura de diferentes mídias, o que as torna maleáveis. Essa flexibilidade propicia a fácil adaptação de outras narrativas, em especial as *noir*, devido à proximidade entre elas o suporte foto-novelístico. Esse, então, segue a determinados padrões que dão a ele o “direito” de levar a denominação de policial, isto é, as fotonovelas tomam emprestado as características da narrativa policial, e são facilmente reconhecidas como tal por seus leitores.

Esse reconhecimento talvez se dê pelo motivo de os produtores das fotonovelas, seguirem as “regras” da narrativa policial. O suporte fotonovela se adapta aos padrões exigidos para a confecção de uma história detetivesca. Nele, a aventura policial não é contada apenas por meio das palavras como no romance e nos contos, pois naquele caso, os quadros fotográficos e diálogos curtos devem conformar um enredo que seja considerado policial para seus leitores.

Assim, desde a capa são utilizados artifícios que caracterizam algumas histórias de fotonovelas como policiais. A princípio, o anúncio avisa ao leitor o tipo de aventura que chegará às suas mãos, mas outros indícios também são evidenciados como: a arma de fogo na capa, o nome do herói que dá nome à revista e obviamente, a história deve seguir os padrões do romance policial, de que trata Todorov.

O estudioso chama atenção para a presença de um corte entre duas manifestações essenciais. A primeira seria a grande literatura, isto é, a literatura canonizada, que cria um gênero único, inédito, justamente por escapar às regras. A

segunda, a arte que o teórico denomina “popular”, e/ou de massa, tem seus padrões, mas estes devem ser seguidos com fidelidade para que não fuja do que se deseja produzir. É importante lembrar que Todorov ressalta não ser possível usar a mesma medida para diferenciar a “grande” arte e a arte “popular”:

Eis um fato pouco notado e cujas consequências afetam a categoria do belo: estamos hoje em presença de um corte entre suas duas manifestações essenciais; não há mais uma única norma estética em nossa sociedade, mas duas; não se pode medir com as mesmas medidas a “grande” arte e a arte “popular”. (TODOROV, 2006, p. 94).

Assim, como os romances e contos policiais, as fotonovelas estão enquadradas na segunda arte; a “popular” e/ou de massa. Verificando-se a existência de fotonovelas policiais, pode-se afirmar que são duplamente padronizadas, primeiro porque elas têm sua própria estrutura, quadros fotográficos, diálogos curtos; segundo, porque se adaptam às características do gênero detetivesco. Devido a essa maleabilidade é que se pode considerar as fotonovelas como um suporte para publicar as mais diferentes narrativas.

Para entender melhor essas questões, julga-se necessário discorrer sobre o que, a princípio, Todorov considera como “romance policial clássico” (2006, p. 94). Denominado também pelo teórico como romance de enigma, este, para ele, caracteriza-se por ser construído por meio de uma dualidade, isto é, duas histórias: a do crime e a do inquérito (2006, p. 95).

Ainda para Todorov, a segunda história se inicia antes de terminar a primeira. Nesta, pouca coisa acontece, pois, suas personagens não têm a função de agir, mas sim, de descobrir. Seus detetives são imunes. Portanto, nada de “mal” acontece a eles: “Não se pode imaginar Hercule Poirot ou Philo Vance ameaçados por um perigo, atacados, feridos, e ainda menos, mortos” (TODOROV, 2006, p. 95).

O estudioso compara as duas histórias que compõem o romance de enigma com a fábula e a trama. Na descoberta dos formalistas russos, a primeira é o que se passou na história e a segunda é a forma como o autor a apresenta. Da mesma maneira, o romance de enigma tem a história que aconteceu efetivamente (o crime) e a que o narrador explica como tomou conhecimento dela (o inquérito) (2006, p.96).

Outra dualidade utilizada por Todorov para explicar o romance de enigma é a realidade do livro e a história dele. A última é contada por um amigo do detetive e,

muitas vezes, explica como o livro foi escrito. Por outro lado, a primeira “nunca se reconhece livresca” (2006, p. 95).

Não se trata de duas histórias diferentes, mas de dois pontos de vista distintos sobre a mesma situação. Para explicar melhor, Todorov afirma que o crime é a história de uma ausência, isto é, não é possível sua presença imediata no livro, já o inquérito, é a segunda história intermediada por uma personagem. Essa não tem importância em si mesma, apenas situa o leitor ao acontecimento criminal. (2006, p. 96-97). Nas próprias palavras do estudioso:

Trata-se, pois no romance de enigma, de duas histórias das quais uma está ausente mas é real, a outra presente mas insignificante. Essa presença e essa ausência explicam a existência das duas na continuidade da narrativa. A primeira comporta tantas convenções e processos literários (que não são outra coisa senão a “trama” da narrativa) que o autor não pode deixá-los sem explicação (TODOROV, 2006, p. 97).

A partir dessas considerações, pode-se afirmar que o romance de enigma é construído a partir da visão de um observador, uma vez que o narrador é um amigo do detetive em busca de aprender com a inteligência deste. No caso, por exemplo, da criação de Agatha Christie, Hastings observa como Poirot chega até o criminoso por meio do levantamento de provas pela utilização de objetos, pela análise das atividades dos moradores ou frequentadores da cena do crime, sempre utilizando o raciocínio lógico.

Como o romance de enigma é mais um levantamento de dados para desvendar um mistério, torna-se uma história mais estática, pois conforme foi explicitado acima, o detetive trabalha para descobrir um crime que já aconteceu. Talvez seja por este fator que as fotonovelas se assemelhem menos ao romance que Todorov denomina como “clássico”. Provavelmente, para o leitor não fosse tão interessante uma trama montada em quadrinhos, cujas personagens principais fossem imunes a aventuras perigosas, permanecessem em quartos fechados, em alguns casos, escuros, somente fazendo uso do cérebro, do raciocínio e da inteligência e não de armas de fogo como os detetives do romance *noir* que será caracterizado adiante.

Todorov define como romance negro o gênero que ele afirma ser do interior do romance policial, criado nos Estados Unidos. Diferentemente do romance de enigma,

aquele funde as duas histórias. O crime não acontece mais anterior ao tempo da narrativa, este coincide com a ação (2006, p. 97). Pare ele, não há romance negro apresentado em forma de memória. Os acontecimentos vão se desenvolvendo no decorrer da narrativa: “Nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias: não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história. A prospecção substitui a retrospectiva.” (TODOROV, 2006, p. 97-98).

Todorov utiliza de um exagero para enfatizar a não imunidade do protagonista da narrativa *noir*. Por se envolver em situações perigosas como: lutas corporais, tiroteios, investigações enquanto os crimes ocorrem e por, frequentemente, caírem em armadilhas criadas pelos inimigos, os detetives ficam vulneráveis. Se eles enfrentam circunstâncias cuja única solução é a defesa com o auxílio de armas de fogo, por exemplo, de fato, essas personagens que, muitas vezes, sofrem ferimentos, correm grandes risco de morrer. No entanto, a morte dos detetives não ocorre, justamente, porque é o que sustenta uma narrativa *noir*. Colocando fim à vida da personagem principal, seja um romance canônico, seja um romance “popular”, não teria mais razão de ser. Em consequência, especialmente, no que diz respeito à narrativa policial, o interesse do leitor seria assassinado, juntamente, com o detetive.

Dessa maneira, o mistério que atiçava a curiosidade do leitor do romance de enigma, já não existe no romance negro. Ela é substituída pelo suspense. Todorov comenta que enquanto a narrativa enigmática parte do efeito (cadáveres, crimes) para chegar à causa, o romance *noir*, parte da causa para o efeito, isto é, o interesse do receptor agora é sustentado pela expectativa do que pode acontecer: mortes, crimes, dificuldades (2006, p.98).

No romance de enigma, não era possível despertar esse tipo de interesse no leitor, uma vez que suas personagens principais, como já comentado anteriormente, eram imunes ao perigo. Como afirma Todorov, nada podia acontecer com o detetive e seu acompanhante. Já no romance negro, o agente secreto arrisca tudo, sua saúde e sua vida, se preciso for (2006, p. 98).

O teórico afirma que o romance negro se constitui a partir de elementos como: violência, crimes, muitas vezes, sórdidos e, não raro, as personagens têm como características a amoralidade. Uma especificidade deste romance é a segunda história se desenrolar no presente, mas a eliminação da primeira não se torna uma regra, já que os fundadores da narrativa, Dashiell Hammett e Raymond Chandler, preferem conservar o

mistério. Só não se pode esquecer que diferente do romance de enigma, na narrativa da série negra, ele tem função secundária (2006, p. 98-99).

Todorov ainda comenta que o final do romance negro não reserva grandes surpresas, diferente do romance de enigma. As últimas páginas deste, geralmente, desvendam o mistério e surpreendem o leitor (2006, p. 101). Para ele, algumas de suas características podem até nortear o leitor a saber que ele tem em mãos esta narrativa. Assim, as descrições são feitas sem ênfase e mesmo os fatos pavorosos são traçados com frieza ou até com certo “cinismo” (2006, p. 101). Em *O Falcão Maltês* (2001), esses elementos podem ser exemplificados pela forma como o narrador descreve um homem que foi baleado: “tinha quase dois metros e dez de altura. Um sobretudo preto de corte comprido e reto com um estojo, abotoado do pescoço aos joelhos, exagerava sua magreza (HAMMETT, 2001, p. 208). A frieza pode ser observada na descrição da queda do homem ferido por uma bala de revólver: “Mantendo-se inflexivelmente reto, sem estender as mãos para amortecer a queda, ele tombou para a frente como cai uma árvore (HAMMETT, 2001, p. 209). E ainda, em uma cena aterrorizante, a descrição é feita com indiferença e insensibilidade: “Quando o segurou, a boca do homem abriu, cuspiu um pouco de sangue [...] rolou pelo chão até que o pé da escrivainha o deteve [...], os joelhos do homem se flexionaram, ele se dobrou na cintura e seu corpo magro se enrijeceu por dentro do sobretudo [...] (HAMMETT, 2001, p. 209).

Com a intenção de demonstrar as fotonovelas como suporte da narrativa *noir*, denominada por Todorov também de romance negro, torna-se importante destacar que as histórias construídas a partir da junção de elementos do cinema e das HQs, dispensam as grandes descrições. Estas são substituídas pelos fotogramas. Pode-se fazer o reconhecimento visual, em muitos casos, do tom irônico de algumas personagens, principalmente dos próprios detetives. No entanto, esta característica proporciona à trama, muitas vezes, um toque de humor. Em meio a mortes, algumas histórias representadas nas fotonovelas, proporcionam ao leitor, intervalos de fuga das cenas mais violentas.

Mesmo as que não têm como característica o leve tom de humor presente na narrativa *noir*, são menos “pesadas” que as narrativas que usam apenas o recurso linguístico para sua construção. Nas fotonovelas, as aventuras policiais são relativamente curtas, isto é, contam com, aproximadamente, sessenta páginas. O uso da fotografia, na substituição das descrições, colabora para a economia dos detalhes, que não precisam mais ser especificados por palavras, pois a disposição das imagens

permite ao leitor interpretar a partir da fisionomia e expressão corporal das personagens.

Fredric Jameson comenta as características da narrativa de Raymond Chandler, um dos escritores que inaugura o romance negro. Para o estudioso, o narrador das histórias do escritor não é nem naturalista nem poético e irreal. O papel daquele é ter um tom de “voz” que pareça um relato falado ou se assemelhe a um testemunho. O narrador conta os fatos com determinada distância (2003, p. 56). Desde o romance de Hammett, o distanciamento se tornou um elemento comum no romance negro.

Nas fotonovelas há uma curta intervenção de um narrador. Geralmente, um quadro ou outro tem a função de explicar, avisar com antecipação a atitude de uma personagem. Dessa maneira, mesmo utilizando recursos distintos, a aventura sequencializada pela união de fotografias e diálogos se torna semelhante às construídas apenas com palavras, pois devido à curta participação de um narrador que quase não aparece, sua presença se torna imparcial e distante. Isso também acontece porque, os próprios quadros têm a função não apenas de descrever, conforme já mencionado, mas também de narrar os fatos.

Jameson ainda expõe as características principais do romance de Chandler que são importantes ressaltar, justamente, para trazer à tona, a estrutura da narrativa *noir*. O teórico afirma que a narrativa de Chandler começa com uma busca. Esta é “recheada” com um assassinato, e muitas vezes, ocorre a morte da pessoa que está sendo procurada. O estudioso ainda repete o que já foi comentado anteriormente. O detetive não tem mais apenas o papel de levantar elementos que o leve ao raciocínio lógico, pois ele não habita mais no campo do pensamento puro e da resolução de enigmas. Ao contrário, ele se vê expulso para o mundo e se locomove incessantemente em busca de pistas que podem ajudar seu cliente. (2003, p. 57).

Estas características não se distanciam muito dos romances de Dashiell Hammett. Com ele também ocorre o que é denominado por Jameson de “pista falsa”, isto é, um acontecimento que tem a função de chamar a atenção do leitor para lugares equivocados. Os crimes acabam tendo papel secundário nas aventuras. Também sua ocorrência chega ao leitor de maneira mais lendária que realista, assim como se toma conhecimento de uma notícia no rádio ou noticiário (2003, p. 57).

Ao se voltar novamente para escritor Dashiell Hammett, talvez por ele fazer parte da mesma escola de Chandler estudado por Jameson, verifica-se no romance *O falcão maltês*, por exemplo, que no início da história há uma “pista falsa”. Uma mulher procura o detetive Sam Spade a fim de incumbir-lhe da tarefa de encontrar sua irmã que

havia desaparecido. A partir dessa busca, ocorrem vários assassinatos, que também são secundários na trama. O “verdadeiro” foco das personagens é encontrar uma peça valiosa, o falcão maltês. No trecho abaixo, pode-se verificar como, a princípio, a atenção do leitor é voltada para o caso da mulher que, aparentemente, preocupa-se com o sumiço da irmã:

Não sei onde ela o conheceu. Quer dizer, não sei em que lugar de Nova York. Ela é cinco anos mais nova que eu, tem só dezessete anos, e não temos os mesmos amigos. Creio que nunca fomos tão ligadas quanto as irmãs costumam ser. Mamãe e papai estão na Europa. Uma coisa dessas iria matá-los. Tenho de trazê-la de volta antes que eles voltem para casa (HAMMETT, 2001 p. 10).

Nas fotonovelas muitos pontos são semelhantes com os romances citados acima. No entanto, em muitas aventuras, não há a presença da denominada “pista falsa”. Talvez porque suas histórias sejam mais curtas e os recursos utilizados para sua construção sejam distintos dos que são utilizados pelos livros. É muito comum, nas fotonovelas, a problematização ocorrer em volta do sumiço de alguém, exatamente como acontece no início da trama de Hammett. A diferença é que naquela, este empecilho, realmente, marca o ponto de partida para que os detetives sejam procurados. Estes para cumprir as tarefas que lhes incumbem os clientes, percorrem as ruas da cidade, utilizam, se necessário, (quase sempre é), a força física e as armas de fogo, assim como fazem os detetives da narrativa *noir*:

Jameson ainda faz uma afirmação muito interessante. Para ele, a narrativa policial segue a tendência básica de todas as tramas literárias, isto é, toda intriga que se caracteriza por retornar ao ponto de partida, depois de resolver a multiplicidade em direção a uma unidade primária. Torna-se importante recorrer às palavras do estudioso:

[...] en toda la narrativa policial la trama simplemente sigue la tendencia básica de todas las tramas literarias, o, más en general, de toda intriga, que se caracteriza por la resolución de una multiplicidad en la dirección de una unidad primaria, el retorno a algún punto de partida: el casamiento del héroe y la heroína y la formación de una nueva célula familiar original, el develamiento de los Orígenes místicos del héroe, etcétera (JAMESON, 2003, p 58).

Como se pode observar, as tramas policiais retornam ao ponto inicial,

justamente para encerrar a história. Assim, mesmo tendo um papel secundário, a morte de uma personagem ou mesmo o sumiço dela, é explicada ao leitor no final. Da mesma forma, ocorre nas fotonovelas, sejam estas policiais sejam românticas. Há sempre o retorno ao início para que todos os pontos se amarrem e haja uma explicação satisfatória para o receptor.

Nas fotonovelas românticas é comum um casal encontrar obstáculos para realizar o tão sonhado casamento. No final, tudo se resolve e se o matrimônio não se realiza, ao menos são deixadas pistas para que o leitor pressuponha que haverá a ocorrência das bodas. Da mesma maneira, tanto o romance *noir*, quanto as fotonovelas policiais, retornam aos fatos iniciais para explicar todos os acontecimentos e sanar as dúvidas que ficaram pendentes no decorrer da narrativa. A diferença de recursos utilizados para a construção do enredo não impede que estas características sejam semelhantes entre o suporte intermédias fotonovela e os romances e contos policiais aqui estudados.

Ricardo Piglia também em busca de definir o romance negro o compara com o de enigma. Para ele, no último, os crimes acontecem gratuitamente, isto é, não há um motivo aparente para o assassino praticar o delito. Se a justificativa existisse, o mistério seria eliminado, pois este se fortalece, no romance que Piglia chama de inglês, quando o culpado é o menos provável (2003, p. 43).

Ainda de acordo com o crítico, o detetive do romance de enigma não procura saber por que o crime foi cometido, mas sim, como. Ocorre então, o que seria o crime perfeito. Há um desafio à competência do investigador, justamente, por aquele não ter causa aparente. O mistério se solidifica porque, geralmente, a personagem que tem motivos para cometer o delito nunca é culpada. O responsável pelo ato criminoso, geralmente, é a personagem que, aos olhos do leitor, não havia entrado na lista de suspeitos. (2003, p 43).

Em compensação, no romance negro, de acordo com Piglia, termina o mito do enigma. Nele, se há um detetive, este além de decifrar os mistérios da trama, a cada movimento, descobre a determinação das relações sociais. Diferentemente do romance policial clássico, que vê o crime como uma patologia, no romance negro, o crime e a sociedade estão ligados, ou seja, esta é vista a partir do crime. Trata-se de um mundo corrompido, que nas palavras de Piglia, não cheira bem, mas é este o cenário que a população e o próprio leitor vivem (2003, p. 44).

Assim, não há nada para desvendar e o tom do relato é bem diferenciado do

romance de enigma. Como já explicitado anteriormente, Piglia também afirma que as hipóteses e as deduções do detetive imóvel do romance inglês, são substituídas pela experiência do agente secreto do romance norte-americano. Este se lança cegamente à investigação e ao encontro dos fatos. O processo investigativo, fatalmente, provoca novos crimes (2003, p. 43).

Uma afirmação importante de Piglia é que a linguagem da ação do detetive é falada com o corpo: “el lenguaje de la acción es hablado por el cuerpo y el detective antes que descubrimientos, produce pruebas” (PIGLIA, 2003, p. 44). Ao aplicar essas definições às fotonovelas, percebe-se que nelas a linguagem corporal não só está mais presente, como também mais exposta. Os quadros fotográficos representam os movimentos dos detetives, suas lutas corporais, suas reações diante dos adversários. Além disso, também o leitor pode observar onde as personagens estão localizadas. Assim, é possível perceber se o detetive está dentro de um automóvel, caminhando pelas ruas de uma cidade ou dentro de um escritório, o que pode acontecer no caso de um detetive do romance norte-americano.

No romance negro o detetive tem um escritório, embora pouco permaneça nele, justamente porque faz de sua atividade uma profissão que exige dele a presença constante nas ruas. Piglia afirma que diferente dos detetives dos romances policiais tradicionais que decifravam enigmas por mero prazer, os agentes do romance norte-americano cumprem suas atividades por dinheiro, ou seja, eles fazem seus trabalhos e recebem um pagamento por isso (2003, p. 44).

De acordo com Ricardo Piglia, o romance denominado negro é utópico, precisamente porque seus detetives dispensam a piedade, fazem uso de meios brutais, mas não se corrompem. É o que se pode observar em suas afirmações: “El detective no vacila en ser despiadado y brutal, pero su código brutal es invariable en un solo punto: nadie podrá corromperlo. En las virtudes del individuo que lucha solo y *por dinero* contra el mal, el *thriller* encuentra su utopia” (PIGLIA, 2003, p. 44).

Nas fotonovelas policiais, os detetives também não se corrompem. Como nos romances e contos, os detetives, também, são hábeis para utilizar armas de fogo e não pensam duas vezes em fazer uso da força física para combater seus adversários. Mesmo trabalhando com estes recursos nas fotonovelas, a intenção dos heróis é sempre salvar os mais fracos, os que de alguma maneira foram injustiçados.

Da mesma maneira, para Ernst Mandel, as personagens criadas por Raymond Chandler e Dashiell Hammett não habitam mais o mesmo ambiente que os detetives dos

romances tradicionais. A corrupção social e a brutalidade ocupam o centro da trama. Isso tudo e também o fato de os detetives do romance norte-americano “parecerem” durões não os tornam insensíveis. Para o estudioso, eles permanecem sentimentais e defensores dos mais fracos: “Sam Spade, Philip Marlowe [...] podrán parecer personajes tiesos, cínicamente carentes de cualquier ilusión en el orden social existente, pero, en el fondo siguen siendo unos sentimentales, defensores de damiselas en desgracia, del débil oprimido por el fuerte” (MANDEL, 2003, p. 40).

Neste sentido, os detetives *noir* são construídos contraditoriamente. Eles, na maior parte das vezes, têm dupla face. Demonstram personalidade forte e rude praticando atos violentos, proferindo palavras ásperas e ideias irônicas. No entanto, a crueldade, de certa maneira, é justificada. O objetivo desses agentes, quase sempre, é movido pelo inconformismo perante à injustiça aplicada contra seus protegidos.

2.4. Surge a narrativa *noir*

Não foi apenas a figura de Marple que renovou o romance policial. Nasceu também, na década de 20-30, outra vertente do gênero. De acordo com Paulo de Medeiros e Albuquerque, neste período, surgiu um tipo de detetive diferente dos anteriores. Este não fazia uso apenas da inteligência, mas também da força física para atingir seus objetivos (1973, p. 75).

Esse novo tipo de detetive surgiu nos Estados Unidos, após a Primeira Guerra Mundial e durante a ocorrência do crack da Bolsa de Nova Iorque. Devido a isso, há grande crise financeira, que de acordo com Albuquerque, é o momento propício para a exploração da violência. Essa começou a ser divulgada pelos jornais e passou a fazer parte do cotidiano norte-americano. Por meio das leituras das páginas policiais presentes nos jornais da época, os bandidos se transformavam em heróis ou vítimas em vista da ineficiente perseguição policial (1973, p. 75).

As tensões e os crimes aumentam ainda mais nos Estados Unidos com o surgimento da Lei Seca, que consiste na proibição de vendas de bebidas alcoólicas. Neste período, a ingestão de álcool era um hábito. A perseguição a seus vendedores chocou a população norte-americana, que se posicionou contra as autoridades e favorável aos denominados *bootleggers*. Estes, embora com fins altamente lucrativos, atendiam a demanda de um grande público. Já os violadores da lei eram vistos não só

como benfeitores, mas também, como vítimas dos que passaram a ser considerados “vilões” por colaborar com o cumprimento da lei, que para o povo, era descabida (1973, p. 76). Albuquerque afirma que os romances policiais, em geral, representam uma época, retratam a atualidade do momento em que é escrito: Foi assim com Poe, Gaboriau, Conan Doyle, com todos, enfim (1973, p. 76).

Ainda de acordo com o estudioso, o público que lia nos jornais os “atos heroicos” dos bandidos da época, pedia um herói diferente daqueles comumente encontrados nos romances policiais até então. Albuquerque aposta na hipótese de que a revista *Black Mask* tenha tido um estrondoso sucesso, justamente por publicar as aventuras do detetive criado por Dashiell Hammett, “um dos maiores escritores policiais de todos os tempos” (1973, p. 73).

Pode-se afirmar que Hammett criou uma nova escola no romance policial. Albuquerque comenta que os livros desse escritor foram considerados obras-primas e sua escrita marcou a evolução da narrativa policial. Após a publicação de muitas histórias para a já citada revista *Black Mask*, também escreveu alguns romances. Em 1929, surgiram *Safra Vermelha (Red Harvest)* e *Estranha Maldição (The Dain Curse)*. Em 1930, publicou *O Falcão Maltês (The Maltese Falcon)*, considerado sua obra prima e um clássico do romance policial. Em 1931, surgiu *A Chave de Vidro (The Glass Key)* e em 1932, *A Ceia dos Acusados (The Thin Man)* (1979, 130).

Dashiell Hammett criou um detetive que a princípio não tinha nome. No romance *O Falcão Maltês*, ele foi apresentado ao leitor como Sam Spade. (1979, p. 131). Este se tornou um modelo para os outros detetives que vieram depois, como por exemplo, Phillip Marlowe, de Raymond Chandler e Mike Hammer, de Mickey Spillane (1973, p. 77).

Nas narrativas, cuja personagem principal é Sam Spade, surgem dois novos elementos que tornam as aventuras policiais bem diferentes das tradicionais, percorridas anteriormente: sexo e violência. Albuquerque ressalta que estes ingredientes são introduzidos nas narrativas de Hammett de forma natural, não forçadamente, como encontrados nos romances que nasceram depois (1973, p. 77).

Pode-se afirmar que o detetive de Dashiell Hammett é mais humanizado, já que não é apenas uma máquina de raciocinar. Além disso, tem tendência a se entregar aos desejos sexuais. Com isso, a narrativa que era apenas problema, construída com a ausência de amor e sexo, foi substituída pelas aventuras recheadas com estes elementos. Sam Spade, a personagem que inaugura o romance *noir*, também faz uso da violência:

“Sexo e violência são introduzidos no romance policial por Spade. Mas comedidamente. Somente quando é necessário ou quando a situação se apresenta. É um grande personagem” (ALBUQUERQUE, 1973, p. 78).

P.D James ressalta Continental O.P, outra personagem criada por Dashiell Hammett. O autor o caracteriza como um indivíduo impiedoso, que utiliza a violência para combater a ela própria. É fiel ao emprego, não se rende a subornos e no romance *Safra Vermelha* (1929), dispensa vigorosamente uma mulher que tenta seduzi-lo (2012, p 78).

O estudioso aponta Dashiell Hammett e também Raymond Chandler como criadores dos mais importantes detetives durões, caracterizando-os como inovadores do romance policial. Ele também faz uma interessante comparação entre os romances policiais britânicos e a escola norte-americana.

James afirma que a narrativa em questão nasceu em 1920 na Inglaterra, momento em que a sociedade conservava a crença em um código religioso baseada na denominação judaico-cristã. Assim, na sociedade da época, a virtude era considerada um padrão de vida, enquanto o crime e quem o cometia deveriam ser banidos por seus desvios. Como os criminosos eram vistos como aberração, tolerava-se sua condenação por meio do enforcamento (2012, p. 74).

A Europa, pós-primeira guerra, nos anos 1930, estava “livre” do crime doméstico. Mesmo sabendo que em algumas cidades interioranas havia a presença de violência, ela era pouco divulgada nos meios de comunicação. Este ocultamento dava a possibilidade de se viver em uma aldeia ou em uma cidade do campo com a forte impressão de total segurança. Este ambiente confortável pode ser encontrado nos romances de Agatha Christie (JAMES, 2012, p. 75).

Pode-se dizer que a escritora representa em seus romances policiais uma sociedade que não aceita o crime porque ele desestabiliza a ordem. O detetive é, então, heroicizado, justamente, por reestabelecer a paz. Assim como os moradores do interior europeu, as personagens de Agatha Christie vivem em mundo que divide os bons dos maus e exclui aqueles que praticam a violência. Da mesma forma, afirma James: “Em geral, é essa visão da Inglaterra que os autores de histórias de detetive dos anos 1930, sobretudo as mulheres, retratam: classe média, hierarquizada, rural, pacífica” (JAMES, 2012, p. 76).

Esta divisão maniqueísta entre o bem e o mal, o detetive e o criminoso, é rompida nos romances policiais modernos, justamente porque uma das principais

características das personagens criadas pelos inovadores do romance policial, conforme comentado acima, é utilizar o recurso da violência para atingir seus objetivos.

Os agentes secretos dos romances de Dashiell Hammett e Raymond Chandler não estão preocupados em reestabelecer a ordem, ao contrário, representam uma sociedade, de certa forma, desordenada. Mesmo utilizando artifícios próprios dos criminosos, tornam-se heróis ou “anti-heróis”. Assim, representavam muito bem o meio social da época, período em que, conforme já discutido, os que respeitavam as leis eram desprezados pela população norte-americana enquanto os que se posicionavam contra elas recebiam seu louvor. Devido a essas características, pode-se dizer que, no denominado “romance americano”, desaparece a linha divisória que separa o bem do mal, o vilão da vítima, o criminoso do detetive. Torna-se interessante recorrer às palavras de James que retrata bem a diferença entre os romances policiais britânicos e os americanos. Para ele, considerar que Agatha Christie e Dashiell Hammett façam parte da mesma categoria, soa até mesmo, estranho:

As diferenças entre a escola de detetives americanos e os autores da Era Dourada, como Agatha Christie, Dorothy L. Sayers e Michael Innes, são tão profundas que chega a parecer forçado colocar os dois grupos na mesma categoria. A história de detetive britânica preocupa-se em transformar a desordem em ordem, uma espécie de reconciliação e cura social, devolvendo a mítica aldeia de Mayhem Parva à tranquilidade anterior à perturbação; enquanto nos Estados Unidos, Hammet e Chandler mostravam e exploravam os grandes levantes sociais dos anos 1920 – o desrespeito à lei, a corrupção, a Lei Seca, o poder e a violência de gângsteres notórios que chegavam perto de se tornar heróis folclóricos, o ciclo de progresso e depressão -, criando detetives que estavam acostumados a esse mundo e podiam enfrentá-lo em seus próprios termos (JAMES, 2012, p. 76-77).

Outra característica importante própria do detetive criado por Hammet é seu envolvimento com mulheres. A função detetivesca agora é exercida como profissão e não mais por hobby como os agentes britânicos. James faz uma comparação entre Sam Spade, de Dashiell Hammett e Philip Marlowe, de Raymond Chandler. Para ele, embora o último ganhe a vida de modo perigoso e sem lei, como o primeiro, ele tem um pouco mais de integridade moral. De acordo com o estudioso, esta personagem escolhe o trabalho que vai fazer, não aceita dinheiro ilegal, é fiel a seus amigos e clientes. Possui mais sensibilidade ao sofrimento das vítimas com quem costuma lidar e tem aversão ao mundo corrupto e desumano que convive (2012, p. 81).

Também é válido trazer à tona a relação ambígua que ambas personagens mantêm com a polícia, uma vez que até certo ponto, alimentam uma parceria com estes sujeitos, mas ao mesmo tempo estabelecem com eles declarada inimizade. Nos romances estrelados por Spade e Marlowe, a corrupção e a brutalidade policial são questionadas (2012, p. 82).

James também comenta sobre outro detetive criado por Dashiell Hammett. Continental O.P surge antes de Sam Spade. Ambos são semelhantes no que diz respeito ao envolvimento com mulheres, pois ambos não se apaixonam por elas. Ao contrário deles, Marlowe se deixa entregar a emoções amorosas (2012, p. 82-83).

O estudioso caracteriza essas personagens como detetives durões e ressalta o papel feminino em suas aventuras. Nenhuma delas exerce o papel de mulher do lar, mas também nenhuma tem a função de companheira valente, apta a utilizar violência e arma de fogo para colaborar com o trabalho detetivesco. Geralmente, as mulheres presentes nas histórias desses detetives, são sensualizadas, vistas como adversárias e se necessário, os heróis as entregam à justiça sem a mínima compaixão (2012, p. 84).

James também cita Ross Macdonald como um dos principais escritores de romance moderno. Sua criação é o detetive Lew Archer. Suas tramas são uma crítica à sociedade insensível, ambiciosa e corrupta. Por isso, causadora de danos na humanidade. Em suas histórias não há a ausência de violência. No entanto, o detetive de Macdonald tem forte empatia com o sofrimento do próximo. Comparado com Chandler, o estilo do primeiro é menos romântico (2012, p. 85).

Por fim, James considera Sara Paretsky, criadora do detetive feminino, Vitoria Warshawski, a mais notável dos escritores modernos. De acordo com ele, a personagem é uma imitação do mito de detetive solitário, que estabelece uma campanha isolada contra a corrupção. Além de humilde é humana, um pouco diferente dos durões masculinos. É sexualmente liberada. Isso porque segundo James:

Paretsky conduz sua campanha contra a injustiça e, em especial, pelo direito de as mulheres controlarem suas vidas e sua sexualidade. Nenhuma outra escritora de crime combinou tão eficazmente e de maneira tão convincente uma bem elaborada história de detetive com o romance de realismo social e de protesto (JAMES, 2012, p. 86).

A detetive de Paretsky estrela em um romance moderno de detetive. Ela é uma personagem diferenciada. Trata-se de uma mulher que faz uso da violência, da arma de

fogo e não apenas da inteligência, da esperteza, da intuição para identificar seus adversários. Além disso, conforme será comentado adiante, a protagonista é uma mulher solitária, independente não apenas profissional e financeiramente, mas também sexualmente. Este aspecto torna Victoria ainda mais interessante, pois sua “dureza” como detetive não lhe deixa menos feminina. Sua personalidade é dotada de um aguçado sentimento de empatia e de humanidade. Essas questões sobre Warshawski serão detalhadas no último capítulo da presente tese, momento em que a personagem presente no romance *Anjo da Guarda*, de Sara Paretsky, será analisada com mais detalhes.

CAPÍTULO 3

3 - FOTONOVELAS *NOIR*

3.1 *Sobrenoir*

Conforme visto no capítulo anterior, nas décadas de 60 e 70, o mercado editorial publicava uma grande variedade de fotonovelas. Neste capítulo, o estudo será centrado nas fotonovelas que podem ser denominadas policiais.

Conforme já mencionado, as fotonovelas podem ser comparadas com o romance policial moderno, primeiro porque a flexibilidade estrutural dá a elas a condição de suporte para representar as mais variadas narrativas. Segundo porque, conforme discutido anteriormente, elas se aproximam da narrativa *noir*, devido as características semelhantes entre ambos.

Nesse capítulo, tem-se o objetivo, portanto, de estudar as fotonovelas como suporte da narrativa policial, ressaltando as semelhanças e diferenças entre elas e o romance *noir*. Destacar-se-á os principais traços que levam um enredo montado por meio de fotografias, ser reconhecido como narrativa policial. Por fim, comparar-se-á as personagens principais, isto é, os detetives das fotonovelas com alguns agentes criados pelo fundador do romance *noir*, Dashiell Hammett. Desta maneira, tentar-se-á comprovar as intersecções existentes entre estes romances e as histórias publicadas em revistas, suas aproximações e seus afastamentos.

Enfatiza-se que as fotonovelas policiais se diferenciam das que podem ser caracterizadas como “tradicionais”, isto é, aquelas baseadas na construção do amor romântico. Estas diferenças podem ser visualizadas já na capa da revista, pois aquelas

levam o nome do detetive no título, diferentemente das revistas voltadas “especialmente” para o público feminino.

Assim, a Editora Vecchi publicava fotonovelas românticas na revista feminina *GrandeHotel*, fotonovelas policiais nas Revistas *As aventuras de Lucky Martin* e *Jacques Douglas*. Uma arma de fogo na capa da primeira revista policial indica o conteúdo ao leitor. As duas últimas são organizadas de forma muito semelhantes: a história de fotonovela é o conteúdo principal. No entanto, algumas destas revistas também publicam contos policiais em suas últimas páginas. Anúncios de variados cursos, de como cuidar do corpo feminino e/ou masculino, de relógios, de eletrodomésticos, de cremes para pele, do próximo episódio estrelado pelos heróis detetivescos, e até mesmo, traziam o anúncio de outras revistas divulgando-as ao receptor. Na capa, geralmente, é anunciado o nome da história e dos atores que atuam nos papéis principais e, quando publicados, também o leitor toma conhecimento dos títulos dos contos policiais.

Conforme demonstrado anteriormente, muitas fotonovelas foram adaptações de filmes. Não se pode esquecer que sua estrutura é construída a partir da mescla de mídias em que há a mistura de elementos do cinema e das HQs. Daí a justificativa para denominá-las suporte *intermediático*. Assim, uma sequência de fotos representa a ação e a interpretação dos atores, ao mesmo tempo que dão movimento à narrativa. Levando em conta que o objetivo do trabalho é demonstrar que o suporte fotonovelas comportam a narrativa *noir*, intenciona-se ressaltar, nesse momento, as características que podem permitir as fotonovelas adentrarem no “cânone” *noir*. A intenção desse trabalho é fazer um levantamento dos elementos *noir* presentes nas fotonovelas, seja em relação aos filmes, seja em relação aos romances e/ou contos.

Como se sabe, discorreu-se no capítulo anterior sobre a definição da narrativa *noir* na literatura. Dessa maneira, torna-se interessante considerar o conceito de *noir* também nos filmes. Fernando Mascarello questiona se o termo *noir* existe cinefilicamente, justamente porque segundo ele, existem textos que acreditam em sua inexistência: “fã inapelável de *noir*, o coração bate mais forte sempre que deparo com um texto (são tantos!) que pretende demonstrar que o filme *noir* não existe. O último foi um capítulo do americano Steve Neale” (MASCARELLO, 2006, p. 177).

No entanto, o crítico ainda afirma que o rol dos convertidos ao cinema *noir* é maior que o dos céticos e, segundo ele, qualquer cinéfilo definirá *noir* como: “Sim, claro, aqueles policiais dos 1940 de luz expressionista, narrados em *off*, com um loura

fatal e um detetive durão ou um trouxa, cheios de violência e erotismo” (MASCARELLO, 2006, p, 178).

Diante do questionamento se existe ou não cinefilicamente o termo *noir*, Mascarellos decide por considerar sua existência. No entanto, ele explica que entre o princípio dos anos 1940 e meados de 1950, ninguém havia utilizado o termo. Por isso, diz-se que como objeto artístico, este é um gênero que nunca existiu (2006, 178).

Ao que diz respeito ao cinema, Mascarellos afirma que foram os franceses os criadores do *noir* e não os americanos. Como os franceses foram privados do cinema hollywoodiano durante o pós-guerra, depararam-se diante de uma nova leva de filmes. O termo surge devido a “Serie Noire”. Segundo o estudioso, trata-se de uma coleção editada na França com obras de literatura *hard-boiled*. Partindo desta, o crítico e cineasta Nino Frank criou o rótulo *noir*, no ano de 1946 (2006, p. 179).

Ainda de acordo com Fernando Mascarellos, a criação do *noir* foi retrospectiva. Além disso, sua construção foi feita em duas etapas: primeiro francesa, depois americana. A última foi inaugurada no final dos anos de 1960, com o capítulo intitulado “Black cinema”, uma tentativa de tradução do termo francês (2006, p. 179).

Em diálogo com a literatura policial, no cinema, o crime, de acordo com Mascarellos, é o elemento central da narrativa *noir*. Este tema é entendido como campo simbólico da problematização causada pelo mal-estar americano no período pós-guerra. Devido a isso, as personagens foram caracterizadas de maneira ambivalente e os filmes adquiriram um tom pessimista e uma atmosfera cruel, paranoica e claustrofóbica (2006, p. 181).

Em relação à estilística e à forma narrativa, Fernando Mascarellos afirma ser comum a presença de elementos como *flashback*, iluminação com profusão de sombras e a exposição de alguns motivos iconográficos como: janelas, espelhos, escadas, relógios, ambientação da cidade à noite, ruas escuras e desertas. O estudioso ainda afirma ser muito comum, de acordo com as estatísticas, os títulos fazerem menção a estes elementos ou mesmo a motivos temáticos como: assassinato, beijo, morte, pânico, medo, choro “killing, kiss, death, panic, fear, cry” (2006, p. 181-182).

Na visão de Mascarello, *noir*, mais do que um gênero é um fenômeno: “o *noir* não é gênero, nem tom, nem estilo. É um fenômeno, e acima de tudo social (espectatorial). A maior prova de que existe? A fascinação que produz, o desejo que desperta: ‘a mística *noir*’” (MASCARELLOS, 2006, p. 185).

A narrativa *noir* também é considerada um fenômeno pelo estudioso Spicer A.

Ele faz alusão ao comentário de James Naremore de que o filme *noir* é uma construção discursiva envolvente, uma categoria crítica necessária, cujo uso se tornou parte indispensável da história cultural. Esse fenômeno engloba não apenas romances e filmes, mas também outros meios de comunicação como: rádio, televisão, fotonovelas e vídeo games¹² (2010, p. 40).

A partir das considerações de Spicer, pode-se verificar que as fotonovelas também sofreram influências deste estrondoso fenômeno conhecido como *noir*. Desta maneira, torna-se importante destacar que os títulos de algumas fotonovelas mencionam elementos semelhantes aos citados acima, isto é, o nome das histórias, muitas vezes, refere-se ao mundo policial e/ou criminal: “**Mistério** em Grey Ville” em *As aventuras de Lucky Martin* (1971). Na mesma revista “O **mistério** da bela desmemoriada” (1974). “Bom dia **espiã**”, da revista *Jacques Douglas* (1969) e “A **morte** espreita o amor” (1969). (Grifo nosso)

Como se pode observar, nos títulos, as palavras em negrito são elementos referentes às tramas policiais. Na primeira revista, o significante mistério aparece em dois títulos diferentes. Na segunda, as palavras-chave são respectivamente: espiã que faz menção à função detetivesca; e morte, ingrediente quase imprescindível, já que muitas vezes, o surgimento de um cadáver se torna o motivo para o início do trabalho dos detetives de uma aventura policial.

Também é necessário lembrar que as histórias de fotonovelas policiais eram organizadas com fotografias em preto e branco. Assim, elas se aproximam do cinema também no que diz respeito à profusão de sombras destacada por Mascarellos. As questões levantadas até então serão mais detalhadas no decorrer da análise e poderão ser verificadas com mais clareza posteriormente.

Spicer evidencia a ausência de consenso em relação ao termo *noir*. Há também um desacordo sobre as características que compõem o filme *noir* ou quais filmes entram nesse “cânone”. Essas dificuldades são causadas justamente porque o filme *noir* é uma marca retrospectiva não usada nos anos de 1940 ou 1950 pela indústria de filmes como uma categoria de produção¹³ (2010, p. 39).

¹²[...] “film noir ... as an involving discursive construction, an imprecise but necessary critical category whose use has become an indispensable part of cultural history, one that helps to make sense of diverse but important phenomena that encompasses not only fiction and films but also other media such as radio, television, graphic novels, and video games (Spicer, 2010, p. 40)”.

¹³“However, this habitual use of the term should not be taken to imply a uniform consensus about what film noir actually is, and there is considerable dispute about what are the shared features that mark a noir film, and therefore which films should be included in this category. These problems are partly caused

O estudioso ainda comenta que o filme *noir* acaba se tornando um gênero híbrido por ter o suspense como principal elemento da narrativa policial, misturado com outros ingredientes como melodramas góticos, horror, ficção científica, entre outros (2010, p. 40). As fotonovelas, por sua vez, denominadas policiais pelas próprias Editoras, muitas vezes, publicam enredos com gêneros mesclados. Não é tão incomum, portanto, nestas revistas, um detetive policial se deparar com adversários não-humanos ou humanos motivados por efeitos hipnóticos.

Sabendo dessa hibridização do filme *noir*, pode-se compreender melhor a “impureza” encontrada em alguns enredos policiais das fotonovelas. Muitos deles, assim como ocorrem nos filmes, conforme comentado acima, não têm todas as características encontradas na literatura e/ou nos filmes *noir*. Esta questão não retira as fotonovelas que serão estudadas da classificação de narrativa policial, até porque, como já ressaltado anteriormente, os estudiosos não entram em acordo para julgar com exatidão o que pode ou não ser considerada gênero *noir*.

Partindo dos comentários de James Naremore, pode-se perceber que o contexto histórico influenciou algumas características do filme *noir*. De acordo com ele, nos primeiros anos após a primeira guerra mundial, os surrealistas usaram o cinema como ferramenta para destruir a arte burguesa. O enfraquecimento da sublimação da vida cotidiana foi reforçado pelo surgimento de filmes com narrativas inverossímeis, confusas e incoerentes como: filmes de horror, comédias e, especialmente, depois da Segunda Guerra Mundial, surgiram os filmes detetivescos “Chandleresque”. Estes, muitas vezes, perderam o controle de seus próprios enredos e se tornaram aventuras alucinatórias no submundo do crime (2008, p. 18).

James Naremore afirma que no período pós-guerra, muitos dos temas filosóficos existenciais foram discutidos por escritores como Dashiell Hammett, Chandler, James M. Cain. Esse grupo se uniu com Wright, Hemingway, John dos Passos e Faulkner. Quem descobriu esses romancistas foram os franceses e mais tarde, eles também revelaram autores de Hollywood (2008, p. 18).

Não se pode esquecer que Dashiell Hammett e Raymond Chandler foram os precursores da narrativa *noir* em sua forma escrita. De acordo com Spice A., os trabalhos de James M. Cain, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Jim Thompson e

because film noir is a retrospective label what was not used (in the 1940s or 1950s) by the film industry itself as a production category and therefore its existence and features cannot be established through reference to trade documents” (SPICER, 2010, p. 39).

Cornell Woolrich foram adaptados para filme *noir* (2010, p. 11). É importante ressaltar essa informação, justamente por lembrar que a produção literária de dois destes escritores (Hammett e Chandler) será um dos objetos de estudo deste trabalho.

Voltando às questões surrealistas, Naremore comenta que estes eram atraídos pelo cinema “fantástico social” (social fantastic), por histórias de amor erótico. Entre os que adentravam em sua preferência estavam os de gângster e os de assassinatos, justamente porque retratavam uma “decoreação urbana maravilhosa”, o comportamento antissocial e a violência (2008, p. 18).

Neste sentido, os romances, filmes e o que se pode ousar denominar fotonovelas *noir*, de certa forma, representam os habitantes no espaço urbano com comportamento “antissocial”, por fazer uso da violência e de outros artifícios que infringem leis, regras e padrões considerados corretos na visão da sociedade. Além disso, bandidos, assassinos e homicídios são elementos fundamentais na construção dos enredos policiais modernos, independente da forma usada para representá-los.

James Naremore (2008) comenta sobre o que ele denomina de primeira fase do filme *noir*, o que compreende o período de 1946, que marca o início dos filmes de Hollywood em Paris pós-guerra e o começo da Nova Onda da França (French New Wave). Ainda de acordo com o estudioso, não é possível afirmar com exatidão quando foi produzido o primeiro filme *noir*. No entanto, pode-se constatar que escritores americanos significantes começaram a surgir nos filmes franceses em agosto de 1946 (1996, p. 15).

Naremore cita *O Falcão Maltês (The Maltese Falcon)* como um dos filmes que foi exibido nas telas de cinema em Paris, no período da guerra (1996, p. 15). Deve-se considerar que o livro de Dashiell Hammett, intitulado *O Falcão Maltês*, foi adaptado para filme e, por isso, será um dos objetos de estudo deste trabalho, com o intuito de possibilitar uma análise comparativa com as fotonovelas policiais.

Naremore ainda afirma que esse filme (entre outros) está no grupo das primeiras produções que dão início a um estilo cinematográfico diferente, isto é, está inserido em uma categoria emergente e exerce uma influência significativa na França por pouco mais de uma década (1996, p. 15).

De acordo com Edward Dimendberg, o estilo *noir* deixa o espectador desorientado por causa da ruptura com as normas do cinema. A principal característica deste eram as ações lógicas. O *noir* ignora a divisão estabelecida entre o bem e o mal, as personagens com características bem definidas, isto é, heroínas com feminilidade

exacerbada e heróis extremamente honestos (1992, 116-163).

3.2 Elementos *noir* na Fotonovela “Rosas da morte” em comparação com os romances *O Falcão Maltês* e *Safra Vermelha* de Dashiell Hammett

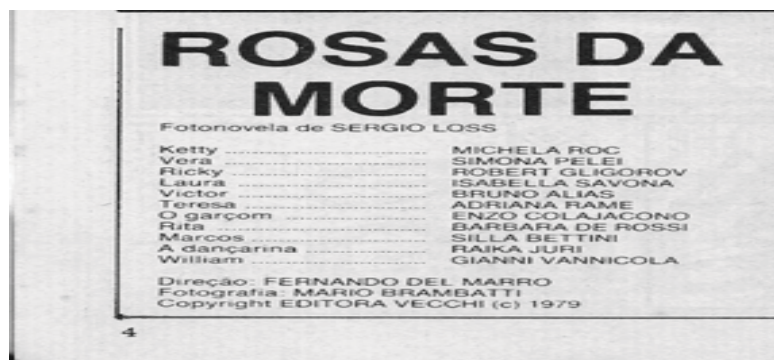
Partindo desses pressupostos, tem-se a pretensão de ressaltar as características próprias da narrativa *noir* encontradas nas fotonovelas, tanto em comparação aos romances/contos quanto aos filmes. Essa proposta tem como objetivo evidenciar o papel de suporte *intermediático* realizado pelas fotonovelas, trazendo à tona as características que propiciam esse material representar narrativas *noir*, a tal ponto de ser digno de adentrar no campo das narrativas policiais. Torna-se importante enfatizar que a prioridade será detectar semelhanças e diferenças entre o objeto de estudo deste trabalho e a narrativa *noir* em sua forma épica, romances e contos.

A Revista *Lucky Martin* da Editora Vecchi de 1979, publicou uma história policial denominada “Rosas da Morte”. Como se pode observar, no título, está presente um elemento muito comum na narrativa *noir*: a morte. A presença desta também, conforme visto anteriormente, surge em muitas denominações de filmes *noir*.

Na capa dessa edição, o leitor se informa sobre seu conteúdo, e sabe que será apresentado com duas fotonovelas, dois contos policiais, uma reportagem sobre máfia e uma pesquisa sobre a Pedra da Gávea, no Rio de Janeiro. É importante ressaltar a presença de temas relacionados com o mundo policial.

Embora a capa desta revista seja colorida, as fotografias em preto e branco compõem o enredo. Esta característica aproxima a história narrada em quadros fotográficos dos filmes *noir*; cujas imagens também são construídas em preto e branco.

A apresentação do enredo se assemelha com a introdução de filmes. Como estes, há a apresentação das personagens e seus respectivos atores, além de informações sobre os responsáveis pela produção, direção e pelas fotografias da fotonovela. Assim, a “folha de rosto” desta aventura se aproxima das cenas introdutórias dos filmes, que tem como objetivo informar o telespectador quem os produziu, dirigiu-os, e também destacar os atuantes que interpretam as personagens principais.



LUCKY MARTIN, Editora Vecchi, 1979, p. 4

Nos romances e contos *noir*, as descrições são curtas e as personagens possuem muito pouco espaço para reflexões. Em uma narrativa policial, o foco está sobre o detetive. Suas ações, geralmente, são descritas rapidamente. Por quase nunca estar sozinho ou porque seu trabalho exige a necessidade de se comunicar com terceiros para cumprir o objetivo de desvendar os mistérios que envolvem os crimes, as aventuras representadas em livros, geralmente, são construídas com uma grande quantidade de diálogos. Esse recurso aumenta a tensão das cenas, dando a impressão que as ações ocorrem, no momento que o leitor está em contato com o texto. Também, aumenta a dinamicidade da história, dando o ritmo e a velocidade necessária à aventura policial.

Essa característica facilita a adaptação de romances e contos, tanto para filmes quanto para fotonovelas, já que os diálogos são um dos elementos fundamentais para a construção do último material. Dessa maneira, as fotonovelas se tornam muito semelhantes aos filmes. Em ambos, as histórias são mais condensadas, pois dispensam-se as descrições de lugares, de atos das personagens e de características físicas dos participantes da trama. As cenas representadas por fotografias substituem as partes descritivas. Estas são pouco extensas no romance policial, mas colaboram para deixar as narrativas mais longas.

O que permite a semelhança entre os filmes e as fotonovelas são, justamente, os elementos coincidentes para a construção de ambos. Conforme já mencionado, embora com algumas diferenças, as fotografias e a produção por trás das câmeras são fundamentais para a realização das duas expressões artísticas. Além disso, tanto o cinema, quanto as fotonovelas contam, respectivamente, com a atuação de atores e modelos-intérpretes.

A adaptação de *OFalcão Maltês* para filme, do ano de 1941¹⁴, certamente, deixou a narrativa mais curta. Ele tem duração de 96 minutos. Já o livro tem 293 páginas. A leitura da narrativa policial é considerada fácil. No entanto, não é possível terminar esta atividade em apenas um dia. Levando em conta os intervalos de leitura causados pelas ocupações que dividem o tempo do leitor e considerando o ritmo de leitura de cada indivíduo, só é possível afirmar que não é tão rápido concluir os romances de Dashiell Hammett, por exemplo. Mesmo o filme sendo um longa, prende a atenção do espectador por pouco menos de duas horas.

As fotonovelas também são consideradas leituras de fácil decodificação. Obviamente, a disposição de fotos e quadros fotográficos simplificam qualquer enredo. No entanto, elas também são longas e mesmo que um leitor opte por fazer sua leitura sem interrupções não é possível conseguir findá-la em menos de duas horas.

Para demonstrar o que há “de *noir*” nas fotonovelas, os dois romances de Dashiell Hammett, já citados acima, serão, frequentemente, utilizados como material de comparação com as produções publicadas em revistas. O filme, por ser adaptação da narrativa *O Falcão Maltês*, também será usado como recurso para expor as fotonovelas como suporte de outras narrativas.

É interessante destacar a diferença de narradores nos dois romances de Dashiell Hammett. Geralmente, na narrativa *noir*, é o próprio detetive quem conta sua aventura em busca de informações para desvendar um mistério que envolve um crime. É o que acontece em *Safra vermelha*. O narrador, segundo as definições de Gerard Genette, é homodiegético. Isso porque de acordo com o teórico, pode-se denominar intradiegético, o narrador que está incluído na narrativa, isto é, ao mesmo tempo que ele narra, ele participa da trama, ele é, simultaneamente, personagem e narrador.

Portanto, o narrador intradiegético desse romance não tem nome e divide sua perspectiva com os leitores. Devido a esse fator, esses, por sua vez, ficam com uma visão, de certa forma, limitada dos fatos. O detetive inicia sua aventura na cidade, onde é mandado para exercer seu trabalho da seguinte forma: “A primeira vez que ouvi falar de Poisonville (Cidade-Veneno) foi em Butte, no Big Ship, dos lábios de um malandro

¹⁴ THE MALTESE Falcon (O FALCÃO maltês). Direção: Jonh Huston, 1941. Fotografia Arthur Edeson. 100 min, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gG5kz32ot20&list=PLkC2ZNxzIbWF9xUn9-Aa-RHAXjIX2ioZl>. Acesso 03 mar. 2015.

de cabelos vermelhos chamado Hickey Dewey” (HAMMETT, 1970, P. 1).

Por outro lado, em *O Falcão Maltês*, o narrador é heterodiegético, o que de acordo com a teoria de Gerard Genette é caracterizado como aquele que faz o papel de observador, por não pertencer à história. Embora sua função seja muito semelhante à das câmeras de cinema, apresentando um panorama da cena, narrando de fora como um observador, ele narra “verbalmente” suas observações. Já as estratégias utilizadas nas fotonovelas, nas quais, o ângulo fotográfico proporciona ao leitor uma visão ampla do ambiente e da personagem são consideradas como um narrador extradiegético, seguindo a linha teórica de Gerard Genette. Esse narrador é externo, pois ao mesmo tempo que participa das ações, registra-as por meio de códigos cinematográficos quase excluindo o recurso verbal. Não se pode esquecer que nas fotonovelas, muitas vezes, aparece o recurso da legenda. Geralmente, ela está acoplada a um quadro fotográfico, cumprindo a função de colaborar com a construção da cena, muitas vezes, enriquecendo as ações e expressões das personagens.

De acordo com essa perspectiva, as fotografias dos enredos das fotonovelas e as cenas de filmes contam com um narrador extradiegético. Ele, apenas, observa os fatos e, a partir disso, narra e descreve a movimentação das personagens. No trecho do romance de Hammett citado abaixo, é possível observar a construção das cenas, a partir da descrição das ações da personagem. Ao considerar os períodos concisos, separados por pontos, nota-se a possibilidade de serem facilmente representadas por fotografias e/ou filmagens cinematográficas: “Apertaram as mãos num gesto formal. Tom e Spade também apertaram as mãos num gesto formal. Spade os levou até a porta. Depois se despiu, apagou as luzes e foi para a cama” (HAMMETT, 2001, p. 33).

Partindo disso, entende-se que o narrador heterodiegético apresentado no romance tem a função de observar as personagens. Ele apenas informa o leitor seus gestos e suas atitudes e não tem domínio sobre seus pensamentos e consciência. Seu papel é narrar com parcialidade. Nas fotonovelas, por sua vez, pode-se afirmar que o “narrador” delas faz uso de um espaço limitado, isto é, a fotografia. Da mesma forma, cada figura fotográfica também tem um espaçamento restrito. Semelhantemente aos filmes, as fotonovelas são subordinadas às câmeras. Daí seus narradores extradiegéticos.

É necessário lembrar que a Revista *Lucky Martin* leva em seu título o nome de um detetive. Este permeia diferentes aventuras dessa produção. A presença de um mesmo detetive em variadas aventuras é uma característica que se aproxima da obra de Dashiell Hammett, um dos principais fundadores da narrativa *noir*. Seus heróis,

geralmente, estrelam inúmeros contos e romances. No entanto, curiosamente, no enredo denominado “Rosas da Morte”, o herói é um “novo” agente secreto. Este atende pelo nome de Ricky.

Como se sabe, as fotonovelas emprestam elementos cinematográficos para compor sua estrutura. A sequência de fotografias, então, oferece certa dinamicidade à trama. Em relação aos romances e aos contos *noir*, que têm como recurso exclusivo a palavra escrita, as fotonovelas são mais dinâmicas. No entanto, em comparação ao cinema, elas são mais estáticas, necessitando muito mais da participação do leitor para a contribuir na construção de sentidos¹⁵. Analisando o quadro abaixo, as fotografias representam as personagens em movimento e/ou um determinado acontecimento ocorrido na trama. Como não há, neste primeiro momento, uma sequência de quadros fotográficos, as fotografias introdutórias causam a impressão de um congelamento de uma determinada cena, cujo detalhamento será conhecido pelo leitor conforme ele for interagindo com a história.

¹⁵De acordo com a teoria de Michel de Certeau, em a *Invenção do Cotidiano*, o leitor colabora para a construção do texto dando sentido a ele. O teórico evidencia a diferença entre os leitores e os produtores. Enquanto os primeiros produzem sentidos de forma silenciosa, não intencional, não exercendo uma atividade autoral, os últimos ocupam um espaço de autoria e suas produções são qualificadas pelo autor como estrondosas. Na visão de Certeau, os leitores não devem ser julgados como passivos. Ao contrário, para o estudioso, eles têm participação ativa na construção dos textos que lhes chegam às mãos. Não é que o leitor ocupe o lugar do autor ou de autor, ele recria, inventa aquilo que não era sua intenção em um espaço onde lhe é “permitido” criar uma pluralidade de significações. Um exemplo utilizado pelo próprio teórico ilustra bem a situação do espectador quando adquire um material produzido por outros e se tornam proprietários do espaço podendo, então, fazer uso dele à sua maneira. Certeau exemplifica comparando o leitor com um inquilino que aluga uma casa e embora não seja o proprietário, tem a liberdade de dispor os móveis e utilizar os cômodos da maneira que lhe convém. Semelhantemente, o leitor recria os significados dos textos que lê, dando seus próprios sentidos a eles, independentemente da intenção dos produtores.



LUCKY MARTIN, Editora Vecchi, 1979, p. 4

Sabe-se que na narrativa *noir*, muitas vezes, a trama se inicia a partir de uma ou mais mortes. Na fotonovela “Rosas da morte”, o elemento “morte” aparece no título, de fato, pela ocorrência de vários assassinatos. Algo muito comum nos romances de Dashiell Hammett. Em *Safra Vermelha* (1970), acontecem inúmeros assassinatos, que o detetive e outras personagens denominam como morticínio.

É válido lembrar que na narrativa *noir*, muitas vezes, o próprio trabalho do detetive provoca as mortes. Os acontecimentos criminosos vão se desenvolvendo durante a investigação do agente secreto. Em *Safra Vermelha*, tem-se um exemplo claro dessa questão. Os homicídios ocorrem no período em que o detetive exerce sua função na cidade de Poisonville, conforme se pode observar na própria fala da personagem principal:

Este lugarejo dos diabos está me contaminando. Se não for embora logo tornar-me-ei tão sanguinário como essa gente daqui. Já houve o que? Dúzia e meia de assassínios desde que cheguei aqui. [...] São

dezesseis em menos de uma semana, e mais ainda estão por vir (HAMMETT, 1970, p. 166).

Em *O falcão Maltês* (2001), outro romance de Dashiell Hammett, uma morte acontece depois de o detetive Sam Spade se disponibilizar a investigar um caso. Seu sócio, Miles Archer, é assassinado, justamente, por seguir um indivíduo. Spade, ao ser interrogado pela polícia comenta o fato de seu parceiro ter seguido uma pessoa: “Eu não estava. Miles é que estava, e o motivo sensacional é que temos um cliente que nos pagou com a boa moeda dos Estados Unidos para seguirmos o sujeito” (HAMMETT, 2001, p. 28).

Na fotonovela “Rosas da Morte”, os crimes vão acontecendo durante o trabalho do detetive Ricky. Sua presença não motiva a interrupção dos assassinatos. Ao contrário, sua pessoa é envolvida até mesmo antes de ele passar a investigar o caso, que ocasiona o homicídio de diferentes mulheres. O assassino utiliza o nome do agente para incriminá-lo.

Ricky, o agente secreto da fotonovela, entra no caso misterioso do homicídio de mulheres, primeiro porque o responsável pelos assassinatos utiliza seu nome para tentar incriminá-lo, segundo, porque o chefe de polícia considera-o, a princípio, um dos principais suspeitos.



Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p. 7

De maneira semelhante, em *O falcão Maltês*, Sam Spade é suspeito de um

crime. Dois policiais, de maneira bastante irônica, insinuam ser o detetive o responsável pela morte de um dos homens assassinados, pouco depois de Spade assumir o controle de uma investigação. Na afirmativa do tenente Dundy, pode-se observar que ele julga ser o detetive culpado por uma das mortes provocadas na noite em que o visita. Dessa forma, nem a imunidade, nem a impunidade lhe é concedida: “Não sei se eu reprovava você tanto assim por ter feito uma coisa dessas [...] mas nem por isso eu deixaria de meter você em cana” (HAMMETT, 2001, p. 33). Em uma resposta do próprio agente secreto, pode-se constatar que ele está sendo acusado pelo homicídio. De forma irônica, ele interpela o delegado e seu companheiro: “Como foi que matei esse tal de Thursby? Eu me esqueci” (HAMMETT, 2001, p. 31).

Em *Safra Vermelha*, também de Dashiell Hammett, o agente secreto receia se tornar o culpado pelo assassinato de uma mulher. Como forma de evitar sua detenção, ele tenciona encontrar um álibi: “Preciso de um álibi. Dinah Brand foi assassinada a noite passada, depois que deixei a casa. Não podem me prender por causa disso [...]” (HAMMETT, 1970, p. 177). Não só o detetive tem consciência de poder ser culpado pelo crime, como também um de seus colegas questiona sua inocência: “Não foi você quem a matou, foi?” (HAMMETT, 1970, p. 178).

O tom irônico está presente nas personagens na narrativa *noir*. Característica muito comum, principalmente, na personalidade dos agentes secretos. Citada algumas vezes acima, a ironia é um dos elementos principais na construção do enredo *noir* e de seus protagonistas. Estas, mesmo diante de situações tensas e correndo perigo, não perdem o leve humor e o senso de ironia. Rick, o herói da fotonovela, tem essa característica e a mantém mesmo quando é considerado o principal suspeito pela morte de uma moça:



Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p. 7

Nos quadros acima se pode observar a habilidade do detetive para fazer piadas mesmo diante de uma situação trágica. A ironia ajuda a amenizar a tensão causada pela presença de mortes, de assassinatos e de violência nas tramas.

A cena do fotograma é exatamente como acontece nos romances policiais de Dashiell Hammett. Nos comentários acima, a pergunta que Sam Spade faz ao agente de polícia é de tom completamente irônico. Ele não foi responsável pelo assassinato que está sendo acusado. No entanto, para saber de que maneira cometeram o homicídio, o detetive escolhe uma forma diferente para fazer seu questionamento: “Como foi que matei esse tal de Thursby? Eu me esqueci” (HAMMETT, 2001, p. 31).

O tom irônico de Sam Spade quebra a tensão da cena, assim como acontece com Rick. No caso do primeiro, seria impossível que ele tivesse esquecido a maneira escolhida para matar alguém. A palavra “tal” sugere que ele não conhece o indivíduo assassinado. Já o segundo brinca com a situação e age como se fosse um assíduo homicida de dançarinas.

Em *Safra Vermelha*, o detetive sem nome, mesmo presenciando inúmeras mortes, não perde o senso de ironia. Ao comentar os atentados sofridos na cidade de Poisonville, comenta, com tom irônico, ter lido uma notícia de jornal sobre uma morte por engasgamento: “Ainda esta manhã eu li no jornal a notícia de um homem que morreu engasgado na cama com bombom de chocolate” (HAMMETT, 1970, p. 70).

Diante de mortes tão violentas e sanguinárias, o narrador-personagem afirma falsamente ter lido no jornal uma notícia de uma morte causada por uma banalidade. Uma pessoa engasgada com chocolate. O detetive brinca com essa questão, justamente, por estar vivenciando crimes horrendos. Seria irônico, “naquele momento”, alguém morrer comendo um chocolate. A ironia utilizada em sua fala se intensifica ao saber que a morte comentada por ele foi resultado de sua imaginação. Conseqüentemente, a notícia também não estava nos jornais. Ao contrário, as páginas policiais de Poisonville estavam recheadas de informações de homicídios.

Conforme comentado no capítulo anterior, os agentes secretos dos romances e contos policiais são distintos dos detetives tradicionais. Enquanto estes, trabalham por *hobby*, os primeiros, geralmente têm uma agência e fazem de sua atividade uma profissão remunerada.

Os detetives tradicionais exerciam seus trabalhos, geralmente, em quartos fechados, levantando papéis e provas de crimes que haviam sido cometidos em um momento do passado. Os agentes secretos modernos são proprietários de escritórios. Rick, o protagonista da fotonovela mantém sua agência, conforme se pode verificar nos quadros abaixo:



Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p. 8

Estas cenas representam a personagem em movimento. Ricky se dirige até seu escritório, abre a porta e se lamenta por sua colega de trabalho não estar com ele naquele momento. Na próxima fotografia, é possível ter percepção mais detalhada de que o detetive se encontra em seu local de trabalho, pois o ângulo da foto permite a exposição de um cenário ornamentado com escrivaninha, livros, telefone, secretária

eletrônica:



Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p. 8

A primeira cena do filme baseado no romance de Dashiell Hammett tem como foco a porta do escritório de Sam Spade. Nela se visualiza seu nome e o de seu sócio: “SPADE and ARCHER”. Este também é o título do primeiro capítulo do romance *O Falcão Maltês*.

Na cena do filme, o espectador visualiza o escritório do detetive. Na leitura do romance, nas primeiras páginas, o profissional está localizado em seu ambiente de trabalho; depois de sua secretária o avisar da presença de uma mulher, provavelmente, desejando contratar seus serviços: “Tem uma garota que quer falar com você. O nome dela é Wonderly. / Uma cliente? / Acho que é” (HAMMETT, 2001, p. 8).

Em *Safra Vermelha*, o agente secreto chega à cidade de Poisonville e se apresenta como empregado de uma Agência de Detetives de San Francisco: “Sou empregado da Agência Continental de Detetives, seção de San Francisco” (HAMMETT, 1970, p. 13).

O detetive da fotonovela trabalha em uma agência, assim como os agentes secretos dos romances de Dashiell Hammett. Outra característica que eles têm em comum é o fato de estarem sempre em movimento. O escritório é local onde os clientes podem encontrá-los para contratar seus serviços. Isso não significa que permanecerão nele o tempo todo, uma vez que, seus trabalhos não são estáticos. Ao contrário, percorrem as ruas, correm perigo, comunicam-se com grande número de pessoas.

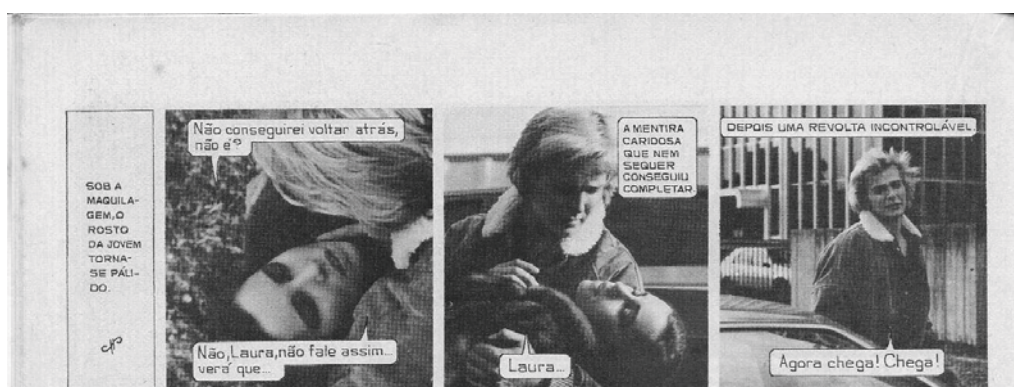
Os agentes *noir* correm riscos, precisamente, por não permanecerem em lugares fechados como faziam os detetives tradicionais. Enquanto esses apenas levantavam provas de crimes já ocorridos, os aqui estudados acabam se envolvendo

com os atos criminais em andamento. Na fotonovela, Rick, por exemplo, presencia a morte de uma moça, que ele tenciona auxiliar.



Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p.17

Sabendo que a morte está quase sempre presente na narrativa *noir*, no caso do detetive da fotonovela, é possível notar seu envolvimento sentimental ao testemunhar o assassinato da moça. Sua intenção era protegê-la. No entanto, não foi possível impedir sua morte, o que o torna um herói falível e o aproxima mais uma vez dos agentes secretos *noir*, já que eles são passíveis de erros. Nos quadros abaixo, no entanto, observa-se a emoção da personagem diante de sua impotência e do falecimento de sua protegida. Neste sentido, o protagonista da fotonovela se distancia dos detetives modernos. Estes têm por características a frieza e a ausência de emoção mesmo diante de fatos trágicos e da perda de pessoas a eles relacionadas.



Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p. 18

Percebe-se a frieza de Sam Spade quando perde seu companheiro de trabalho. Enquanto outras personagens expressam sentimentalidade, pela observação do

narrador, entende-se a atitude imparcial do detetive diante de um fato trágico. É o que se pode verificar no diálogo entre Spade e Tom: “É duro, ele acabar desse jeito. Miles tinha seus defeitos, como todos nós, mas também devia ter lá as suas qualidades. / Acho que sim – Spade concordou, em um tom de voz absolutamente inexpressivo, e saiu do beco” (HAMMETT, 2001, p. 23).

Em *Safra Vermelha*, o detetive tem certo envolvimento com uma personagem denominada Dinah Brand. O narrador-personagem não demonstra nem uma ponta de sentimento quando a encontra morta. É possível observar sua frieza ao descrever sua reação após se dar conta do homicídio da moça. Ele ingere bebida alcoólica e depois a examina como se fosse um perito: “Com o gim no estômago, voltei à sala de jantar, acendi as luzes e contemplei o cadáver da pequena” (HAMMETT, 1970, p. 175). O verbo contemplar e o substantivo cadáver ressaltam a impressão de ausência de sentimentos da parte do protagonista. Para ele, a assassinada, imediatamente, deixa de ser Dinah Brand, a mulher que manteve certa proximidade dele poucas horas antes do homicídio e se torna apenas um cadáver. Assim, é capaz de contemplá-lo, sem nenhuma emoção, minutos depois que toma conhecimento de sua morte.

Como se sabe, os agentes *noir*, diferente dos tradicionais, fazem uso da força física. Por este motivo não apenas se expõem a riscos e perigos como também praticam e sofrem violência. Na fotonovela “Rosas da Morte”, a arma de fogo não é uma ferramenta usada por Rick. No entanto, sua força física é um recurso recorrido para conseguir atingir seus objetivos.



Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p. 38

Nesta cena, não há revide da parte do agredido. Esse é surpreendido pelo golpe aplicado por Rick. Em *Safra Vermelha*, o detetive sem nome, descreve sua luta com um adversário. Há, entre eles, uma troca de agressões:

MacSwain pulou. Atirei o corpo para trás, virei-me de lado e arremessei os pés contra ele. Era uma boa manobra, mas falhou. Na sua pressa de pôr-me as mãos, o ex-detetive deu um encontrão na cama e arredou-a o suficiente para me fazer cair no chão (HAMMETT, 1970. P. 102).

Sam Spade de *O Falcão Maltês*, também enfrenta corporalmente alguns adversários. Na cena abaixo, o narrador descreve a habilidade do detetive em usar sua força física para desarmar um sujeito:

Spade, com o rosto impassível, se levantara do sofá [...] Segurou Cairo pelopescoço e sacudiu-o. Cairo emitiu um som gargarejante e enfiou a mão por dentro do paletó. Spade agarrou o pulso do levantino, puxou-o para longe do paletó, forçou-o para o lado e o torceu até que os dedos flácidos e inábeis se abriram para deixar cair a pistola negra

sobre o tapete (HAMMETT, 2001, p. 93).

O dinamismo da fotonovela fica ainda mais aparente quando as personagens se movimentam. Enquanto nelas, o leitor tem a possibilidade de visualizar as cenas de luta, os detetives enfrentando fisicamente seus adversários, os golpes escolhidos para atingi-los, nos romances é preciso uma descrição detalhada por parte do narrador.

De certa forma, Rick se aproxima do herói que luta pela causa alheia. As características dessa fotonovela possibilitam seu diálogo com a narrativa *noir*. No entanto, o detetive desse episódio se difere dos outros no que diz respeito a seu senso de justiça. Devido a esta questão, o enredo “Rosas da Morte” mantém uma linha mais definida entre os binarismos bem e mal, diferente dos romances estudados. Nestes, os protagonistas e seus adversários têm postura semelhantes.

Mesmo assim, pode-se ousar afirmar que “Rosas da Morte” é uma fotonovela *noir*. Algumas cenas são tão violentas quanto as descritas pelos romances de Dashiell Hammett. Assim como a cena de assassinato na presença do detetive, mencionada anteriormente, o quadro abaixo representa o corpo de uma mulher morta de forma detalhada:



Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p. 10

O detetive Rick entra na casa da moça e a encontra morta. Na fotografia maior, o leitor pode perceber as marcas de sangue no piso branco. A posição em que se encontra o corpo e os olhos arregalados colaboram para tornar a cena ainda mais bizarra. A fala do detetive (“não creio que a senhorita Arden possa reclamar mais do senhor, nem de ninguém”) tem um tom de ironia, comportamento característico dos detetives *noir*, mesmo diante de situações trágicas.

Em *O Falcão Maltês*, o narrador heterodiegético tem um papel semelhante ao das fotografias (narrador extradiegético) nas fotonovelas. Há uma descrição detalhada, por exemplo, da queda de um homem atingido por uma bala de revólver, ao adentrar no escritório do detetive. A cena é descrita tragicamente:

Spade, com agilidade e o rosto impassível, saltou da sua cadeira e segurou o homem ao cair. Quando o segurou, a boca do homem abriu, cuspiu um pouco de sangue e o embrulho de papel pardo tombou das mãos dele, rolou no chão até que um pé da escrivania o deteve. Em seguida os joelhos do homem se flexionaram, ele se dobrou na cintura e seu corpo magro se enrijeceu por dentro do sobretudo semelhante ao um estojo, vergando nos braços de Spade, de modo que o detetive não conseguiu sustentá-lo (HAMMETT, 2001, p. 209).

Em *Safra Vermelha*, o narrador-personagem também descreve as mortes que presencia de forma detalhada. É desta maneira que o protagonista informa o leitor, como um detetive que o acompanhava, segurando um machado, é atingido por um tiroteio: Debaixo do peitoril de uma janela ouviu-se um rumor, seguido de uma rajada de fogo. O detetive de bigode grisalho foi ao chão, cobrindo o machado com seu cadáver” (HAMMETT, 1970, p. 128).

Esta última cena é presenciada pelo detetive. Algo muito semelhante ao ocorrido com Rick, protagonista da fotonovela, no momento em que acompanha uma moça e esta é atingida por uma bala de revólver, cena apresentada e estudada anteriormente.

Na fotonovela apenas uma pessoa é responsável pela morte de três mulheres e haveria mais uma vítima, se o detetive não tivesse impedido. Pode-se afirmar que o criminoso deste enredo é uma espécie de assassino em série. A motivação para os homicídios é de origem psicológica, como é possível notar quando o agente secreto e

sua companheira trabalham para desvendar o mistério:



Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p. 26

A forma como o crime é manifestado na fotonovela é diferente dos romances de Dashiell Hammett. Naquela, os detetives se preocupam em encontrar um assassino em série. É certo que os homicídios ocorrem no mesmo período em que os agentes secretos procuram pelo culpado, conforme, geralmente acontece na narrativa *noir*. No entanto, nos romances os atos criminosos são desenrolados de maneira singular.

Em *O Falcão Maltês*, a ganância pela posse de um objeto valioso, em forma de pássaro, provoca alguns assassinatos. Como se fosse uma corrida para chegar ao tesouro, as personagens não medem esforços para conquistar o tal falcão maltês. Assim, nesse enredo, dois homens são assassinados, sendo cada um, vítima de uma pessoa diferente. É possível entender isso quando Sam Spade conversa com a responsável pela morte de seu sócio: “Você entendeu que Gutman estava aqui no instante em que soube que Thursby tinha sido baleado” (HAMMETT, 2001, p. 284).

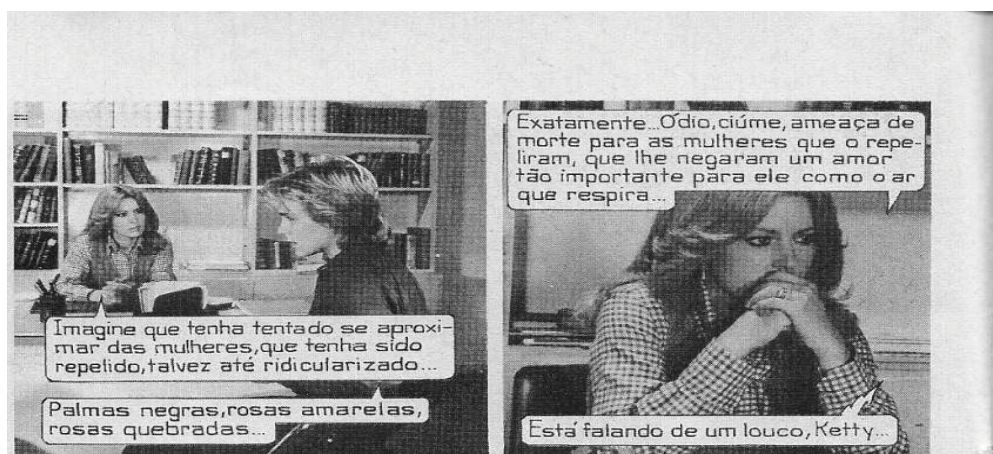
Neste trecho, entende-se que uma das vítimas tinha morrido quando a assassina do sócio de Spade resolve agir. No trecho abaixo, declaradamente, o detetive acusa Brigid O’Shaughnessy: “Devo confiar em você? [...] Você liquidou o Miles, um homem contra quem não tinha coisa alguma, e a sangue-frio” [...] (HAMMETT, 2001, p. 287).

Em *Safra Vermelha*, os assassinatos acontecem porque o velho Elihu se considera dono da cidade de Poisonville e decide contratar um detetive para ajudar a

retirar os prováveis novos proprietários dela. Este fato é evidenciado na afirmação do narrador-personagem: “Você veio queixar-se a mim que alguns homens maus lhe haviam roubado a cidadezinha. Pete, o Finlandês, Lew Yard, o Cochicho Thaler, e Noonam. Onde estão eles agora”? (HAMMETT, 1970, p. 217).

Nesse romance, as mortes são inúmeras e a impressão é de serem infindáveis. No final da trama há algumas explicações sobre os responsáveis por determinados assassinatos. No entanto, pode-se afirmar que a quantidade de assassinos era tão gritante quanto a de mortos. O chefe de polícia resume esta questão em poucas palavras: “Todos estão-se matando uns aos outros” (HAMMETT, 1970, p. 153).

Nas narrativas *noir*, a maioria dos detetives são masculinos, porém a figura feminina, geralmente, faz-se presente ao lado dos responsáveis pela investigação. É interessante ressaltar a importância da ajudante de Rick no enredo da fotonovela. Ketty Brandon não é nem uma mulher indefesa, nem um exagero de valentia como são as agentes femininas que serão estudadas posteriormente. No entanto, ela exerce um papel de cooperadora do protagonista. Enquanto Rick faz uso da força física, da valentia, da esperteza para descobrir o culpado pelos crimes, Ketty não só coloca em prática sua inteligência, mas também sua intuição. É que se pode observar nos quadros abaixo:

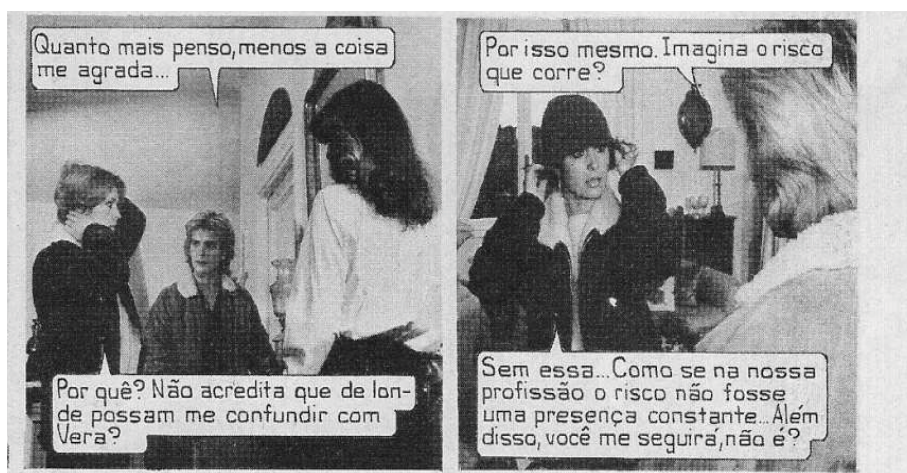


Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p. 26

A personagem feminina, também é detetive. Embora não seja a protagonista, é a uma das principais colaboradoras para o desvendamento do crime. A partir de seus conhecimentos, ela supõe as intenções do assassino. Por saber a linguagem das flores, ela segue as pistas deixadas pelo criminoso. Por isso, na percepção de Ketty, este envia palmas negras à primeira vítima para anunciar a morte, rosas amarelas para a segunda

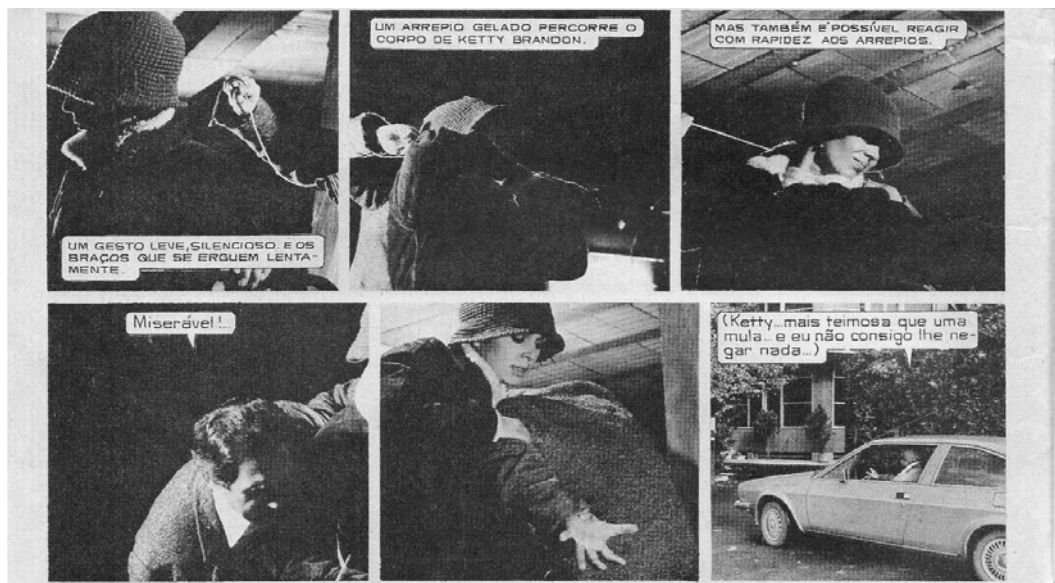
para dar a entender o ciúme que alimenta por ela. Seguindo este raciocínio e sabendo que a terceira mulher morta recebe rosas vermelhas com cabos quebrados, a moça e o próprio Rick chegam à conclusão que o significado é amor destruído. Dessa forma, ambos percebem a causa dos crimes e chegam até ao assassino.

A moça também participa ativamente da busca pelo criminoso. Corajosamente, a detetive ajudante de Ricky, disfarça-se para se passar pela moça que seria a próxima vítima, colaborando para a captura do assassino:



Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p. 31

A agente feminina é corajosa para enfrentar o assassino. Observa-se nos quadros acima que ela tem consciência dos riscos que corre, caso seus planos não deem certo. Por não ser portadora de grande força física, por não lutar artes marciais; e não ter habilidade para enfrentar corporalmente o adversário, necessita do respaldo do detetive masculino. Nos quadros abaixo, há um esforço físico da moça para se livrar do bandido, mas é visível sua inabilidade para confrontá-lo fisicamente:



Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p. 32

Em *O Falcão Maltês*, as figuras femininas são menos participativas. A primeira a entrar em cena, é Effie, a secretária de Sam Spade. Como se sabe, seu companheiro de trabalho era Archer Miles. A moça cumpre as funções próprias de secretária e não se envolve nas atividades dos detetives. Apenas anota recados, atende telefone, e recepciona clientes. Em situações mais atípicas, a personagem se depara com cenas de morte. No entanto, não tem o mesmo preparo que os detetives. Na cena em que um homem baleado entra na agência de Sam Spade, a moça se demonstra horrorizada e transtornada, no momento em que ele cai e ela constata sua morte: “Effie Perine, pálida e trêmula, mantendo-se de pé graças à mão que segurava a maçaneta da porta do escritório e graças às costas apoiadas no vidro da porta” [...] (HAMMETT, 2001, p. 210). O próprio Spade percebe seu pavor e comenta: “Trate de se recompor, menina. Pelo amor de Deus, não vá desmaiar agora, não!” (HAMMETT, 2001, p. 210)

A secretária de Sam Spade demonstra sua incapacidade para lidar com trabalhos detetivescos. Não tem habilidade para correr riscos, nem frieza para lidar com a morte como é característico da personalidade de seu patrão. Sua reação ao perceber que o detetive estava pisando na mão do cadáver, retrata bem o repúdio da moça por episódios violentos: “Effie Perine fez uma careta de horror e gritou, apontando para os pés dele” (HAMMETT, 2001, p. 212).

Por Effie ser uma secretária, seu papel ao lado do detetive é diferente do de Ketty, companheira de Rick no enredo da fotonovela. A primeira tem um

comportamento de mulher frágil, assim como outra personagem feminina que tem contato com Sam Spade. Iva vai até a agência do detetive para argumentar sobre o assassinato de seu marido. Seu comportamento reflete uma personalidade dependente da figura masculina. Por ser amante de Spade e perder o marido, vai se consolar com o agente secreto: “Iva ergueu as mãos até a boca e novas lágrimas surgiram em seus olhos” (HAMMETT, 2001, p. 36).

Outra personagem feminina envolvida com Sam Spade é Brigid O’Shaughnessy. Sua personalidade é dissimulada. Apesar de ser responsável por um dos assassinatos ocorridos na história, tenciona parecer uma mulher frágil e dependente de cuidados masculinos. Em um diálogo estabelecido entre a moça e o detetive, fica bem clara esta questão: “Ah, estou tão sozinha e assustada, e não tenho ninguém para me ajudar, se você não me ajudar” (HAMMETT, 2001, P. 49).

Pode-se afirmar que a última personagem não seja uma mocinha indefesa como as anteriores. Ela é uma das vilãs do enredo, embora neste, não tenha uma linha divisória que estabeleça, rigidamente, as “boas” e as “más” personagens. Sua presença contribui na construção do mistério das investigações. Dessa forma, ela não é a companheira fiel do detetive como é Ketty para Rick, na fotonovela.

A mulher de papel importante no enredo de *Safra Vermelha* não se demonstra dependente da figura masculina, tampouco dotada de uma frágil personalidade. Ela também contribui para intensificar o mistério das investigações e possui força física o suficiente para surrar um homem: “Ela se torceu na direção do rapazote e esmurrou-lhe o ventre com o outro punho. Foi uma pancada respeitável – com a força de um homem” (HAMMETT, 1970, p. 110).

Com exceção do último detetive, Rick e Sam Spade mantêm relações íntimas com mulheres. Embora todos os indícios permitam que o enredo da fotonovela estudada seja considerado *noir*, ele conserva alguns resquícios de caráter romântico. Seu protagonista se envolve com apenas uma mulher, justamente, a frágil mocinha que seria a próxima vítima do assassino descoberto pelo agente secreto e sua companheira. O último quadro da história retrata o beijo do casal. Pelo diálogo, entende-se a sedução iniciada pela personagem feminina. O final fica em aberto. Nada sugere a união permanente dos apaixonados, até porque este não foi o foco da narrativa, cujas aventuras se voltaram aos assassinatos e ao trabalho dos agentes secretos.



Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p. 40

O detetive de *Safra Vermelha* não é casado e não tem nenhum envolvimento com mulheres. Dinah Brand o acompanha em algumas aventuras e o leitor se certifica que o agente secreto é solteiro, por meio da pergunta da personagem a ele: “Você é casado? – Não comece. – Então é? – Não” (HAMMETT, 1970, p. 148).

Sam Spade, por sua vez, não tem compromisso fixo com ninguém. No entanto, envolve-se intimamente com diferentes mulheres. Iva, a mulher de seu sócio, é sua amante. Estabelece um relacionamento íntimo com Brigid O’Shaughnessy, a responsável pelo assassinato de uma das vítimas no enredo. A liberdade estabelecida entre Spade e sua secretária sugere serem ambos pouco mais que patrão e funcionária. Em um primeiro momento, a intimidade parte da moça: “Os dedos finos de Effie terminaram de modelar o papel, alisou-o, torceu as duas pontas e pôs o cigarro entre os lábios de Spade” (HAMMETT, 2001, p. 38). Posteriormente, ele corresponde ao afeto: “– Obrigado, doçura. – Pôs um braço em torno da cintura magra da moça e, fatigado, recostou a face contra o seu quadril, fechando os olhos” (HAMMETT, 2001, p. 38).

É necessário lembrar que o detetive de Dashiell Hammett se envolve com as mulheres de maneira superficial. Com Brigid O’Shaughnessy seu relacionamento é mais intenso. Esta questão, no entanto, não o impede de denunciá-la à polícia levando-a à sua detenção. O protagonista tem como característica a promiscuidade e não tem certeza sobre seus sentimentos, conforme se observa quando se refere à moça: [...] “Mas suponha que eu a ame. E daí? Talvez no mês que vem eu não a ame mais. Já passei por isso antes nas vezes que durou tanto tempo” (HAMMETT, 2001, p. 290).

Dessa maneira, entende-se que a versão do detetive da fotonovela se assemelha

mais com Sam Spade. Ambos se deixam seduzir pela figura feminina. Diferentemente do romance, o enredo da fotonovela não menciona detalhes, até porque o relacionamento do casal se inicia no fim da trama, dando neste caso, um tom um pouco mais romantizado na aventura policial. Este também é ressaltado pelo fato de a linha divisória que separa o bem do mal ser um pouco mais visível que no romance e por Rick se relacionar com a vítima.

Conforme visto anteriormente, nenhuma das mulheres com quem Sam Spade se envolve é vítima. Iva era casada, Brigid assassina. Effie, que demonstra ser a mais “frágil”, não mantém um relacionamento íntimo concreto com o detetive.

Na fotonovela é possível visualizar as características físicas do detetive. Nos romances, é preciso haver descrições para possibilitar o leitor a conhecer o visual do protagonista. Em *Safra vermelha*, não há uma descrição detalhada. O narrador-personagem quase não comenta sobre si. O leitor se informa um pouco mais quando uma das personagens interage com o detetive e revela não possuir este um corpo atlético, nem estar dentro dos padrões de beleza: “Para um camarada gordo, maduro, cabeçudo e escolado, você tem os mais vagos planos de trabalho que eu conheço” (HAMMETT, 2001, p. 88).

Enquanto nas fotonovelas se observa por meio das fotografias o aspecto juvenil do detetive, no romance, a única maneira de o leitor saber a idade do herói é por meio de sua declaração: “Aos quarenta anos, podia passar com gim com o sucedâneo do sono, mas não muito agradavelmente” (HAMMETT, 2001, p. 96). Essas diferenças são dignas de nota para enfatizar que as personagens das revistas, geralmente, adequam-se aos padrões de beleza socialmente estabelecidos. Por outro lado, essa regra foge ao romance *noir*. Diferente dos heróis românticos, os protagonistas de romances policiais são possuem características físicas particulares.

Essa dissemelhança talvez ocorra pelo fato de a fotonovela utilizar quadros fotográficos como recursos narrativos. Pensando em sua forte relação com as novelas, não se pode descartar a hipótese de que que, assim como o veículo televisivo seleciona um elenco de atores cujas características físicas são compatíveis com os padrões de beleza estabelecido socialmente (ou transformam os atores para chegarem a esse padrão), é possível que os produtores de fotonovelas utilizem os mesmos critérios para a escolha de seu elenco.

Nas narrativas *noir*, no entanto, as características físicas das personagens não são tratadas como recursos necessários para a construção das personagens. No início do

romance *O falcão maltês* há a descrição da personagem principal feita pelo narrador em terceira pessoa. É interessante notar que o protagonista é limitadamente caracterizado. O leitor, neste trecho, conhece apenas a fisionomia daquele:

O maxilar de Spade era largo e ossudo, seu queixo era um V mais suave, formado pela boca. As narinas se arqueavam para formar um outro V, menor. Os olhos amarelos-cinzentos eram horizontais. O tema do V era retomado pelas sobrancelhas um tanto peludas que se erguiam a partir de duas rugas gêmeas acima do nariz adunco, e o cabelo castanho-claro tombava – de suas têmporas altas e retas – em uma ponta, por cima da testa. De modo bem ameno, ele parecia um satã louro (HAMMETT, 2001, p. 7).

Semelhantemente ao romance anterior, a idade de Spade é mencionada, dessa vez, pelo narrador em terceira pessoa. Este compara a faixa etária do detetive com a de seu sócio: “Parecia ter passado dos quarenta o mesmo número de anos que Spade tinha passado dos trinta” (HAMMETT, 2001, p. 12). Em comparação com a fotonovela, os trechos descritivos dos romances são limitados. O leitor conta com a colaboração das personagens e dos narradores. No trecho acima, não se toma conhecimento do aspecto físico corporal de Sam Spade. Nas fotografias, por sua vez, a dimensão é um pouco maior, levando em conta os quadros, por meio dos quais o leitor pode observar as características físicas dos atuentes como um todo:



Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p. 13

Rick, aparentemente, é mais novo que os outros detetives. Sua disposição física é semelhante à de Sam Spade. Pelo menos, do último não se tem informações de cansaço ou dificuldade para se exercitar quando o trabalho exige. Já em *Safra vermelha*, o narrador-personagem declara não ser amante de exercícios físicos: “Era uma caminhada bastante longa para um homem que detesta exercícios físicos”. (HAMMETT, 1979, p. 2014) Ele próprio comenta ter idade avançada demais para passar noites em claro, à base de bebidas alcoólicas.

Além das lutas corporais, os detetives *noir* se esforçam fisicamente por, muitas vezes, passarem noites em claro para cumprir seus trabalhos. Em *O falcão maltês*, Spade e seus adversários aguardavam em seu apartamento a chegada do objeto valioso. O período de espera durou a noite inteira: “Em seguida se dispuseram a esperar que o resto da noite passasse” (HAMMETT, 2001, 269). Em *Safra vermelha*, o detetive prefere comer a dormir, depois de ter se aventurado a madrugada inteira: “[...] fui para o hotel, pensando naquela cama branca e acolhedora. Mas eram quase oito horas e meu estômago exigia atenção. Dirigi-me à sala de refeições e aquietei-o” (HAMMETT, 1970, p. 116).

Na fotonovela, Rick também não dorme enquanto espera pela ligação do suspeito pelos crimes no caso em que está trabalhando, conforme é possível observar na figura abaixo:



Lucky Martin, Editora Vecchi, 1979, p. 28

Dessa maneira, o detetive da fotonovela tem muitos pontos em comum com os agentes dos romances de Dashiell Hammett. As características do enredo também se aproximam das histórias policiais *noir*, publicadas em livros.

3.3 Elementos *noir* na fotonovela “A música acusadora”

O próximo enredo a ser estudado foi publicado pela Revista *Jacques Douglas*, da Editora Vecchi de 1979. Para ressaltar os pontos característicos que possibilitam as fotonovelas de detetive serem consideradas *noir*, além dos romances de Dashiell Hammett, também serão estudados dois contos *noir* como fonte de comparação com a história dessa fotonovela. “Canção Tórrida”, de James Ellroy e “A andorinha cantora”, de Ross Macdonald, ambos publicados no livro *Noir Americano* (1997).

O detetive de James Ellroy, Spade Hearn é considerado filho espiritual de Sam Spade (1997, p. 15). Talvez, por isso, a semelhança de nomes. Ross Macdonald, também intitulado herdeiro de Dashiell Hammett e Raymond Chandler (1997, p.162), criou Lew Archer. Os dois agentes dos contos possuem algumas características distintas, mas são rotulados como detetives durões.

É importante chamar atenção para a semelhança do título do enredo da fotonovela com os nomes dos contos. A história de detetive em quadros é denominada “A música acusadora”. Os três enredos envolvem mulheres que de alguma maneira têm afinidade com música e são as peças fundamentais da trama.

Em “Canção Tórrida”, Spade inicia sua aventura por procurar obcecadamente uma mulher chamada Lorna. A trama de “A andorinha cantora” é norteadada pela personagem Ella. Na fotonovela intitulada “A música acusadora”, a problemática da narrativa se encontra centrada em Nelly. As duas primeiras trabalharam como cantoras de boate, no passado da trama. A última é uma cantora famosa. Como é possível observar, as semelhanças entre os enredos não estão apenas na trama que envolve mulheres relacionadas com o meio musical. Seus títulos também mencionam esse universo.

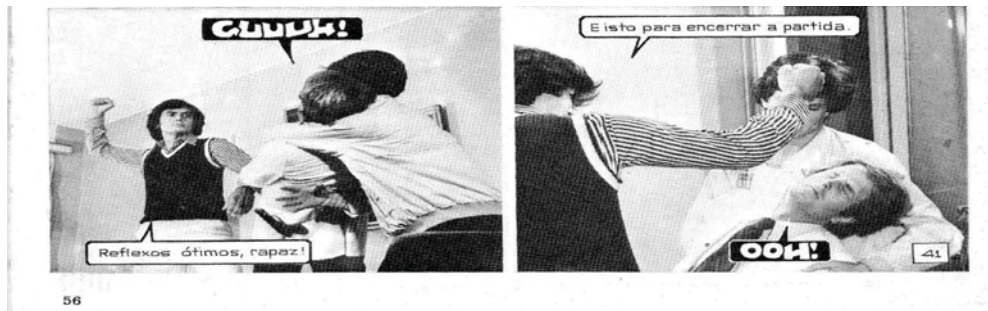
É necessário considerar que o objetivo principal das comparações entre as fotonovelas, contos e romances americanos, é demonstrar que as fotonovelas como suporte intermediário adaptam à sua estrutura, as características das histórias de detetives. Dessa maneira, pode-se afirmar que as tramas publicadas em revistas se tornam dignas de adentrarem no “cânone” *noir*. Para tanto, expor-se-á como seus

e inventada: “E num átimo Maggie foi para *Simandópolis*” (ELLROY, 1997, p. 19). Esta prática se tornou comum na narrativa. Hearn descreve algumas agressões físicas com tom de piada. Neste caso, a palavra criada pela personagem significa que o agredido desmaiou. A forma escolhida pelo narrador para contar este fato ao leitor, ameniza a tensão da cena: “Dei-lhe uma pancada seca e limpa [...], agarrei a arma que estava em seu bolso enquanto ele batia no tapete e partia para *Sonópolis*” (ELLROY, 1997, p. 26). Mesmo em perigo, o narrador não perde o senso de humor. Comenta o “medo” de ser agredido pelos japoneses, com quem se depara, da seguinte maneira: “Os japas pareciam estranhamente com orgulho ferido. Agora eu via meu próprio enterro, “Prision of Love” tocando enquanto abaixavam meu túmulo” (ELLROY, 1997, p. 27).

O tom de humor não é uma característica própria do detetive do conto “A Andorinha Cantora”. No entanto, mesmo sendo mais sério, algumas expressões por ele utilizadas, deixam a trama mais leve. Arsher utiliza uma maneira diferente para comentar a inabilidade de um pianista com o instrumento: “Seus dedos sombreavam a canção, faziam círculos ao redor dela, saltavam sobre ela, e conseguiam jamais acertá-la no nariz” (MACDONALD, 1997, 179). Mesmo diante de uma situação de perigo, ao ser espancado, o detetive dá um tom menos sério à cena de violência, ao fazer uma comparação: “Seu punho continuava a me sacudir como uma britadeira” (MACDONALD, 1997, p. 186).

Tanto nos contos quanto nos romances, a violência é mais intensa e mais aparente, isto é, os narradores retratam, pormenorizadamente, as cenas de luta física, e de tiroteio. Além disso, eles se envolvem com o perigo mais vezes que o detetive desta fotonovela.

Como um típico detetive *noir*, Ken se envolve em lutas corporais. No entanto, a desavença física somente ocorrerá no final da trama da fotonovela e o leitor pode observar o golpe utilizado pelo protagonista nos quadros fotográficos. Ainda assim, a cena de violência não é tão chocante, levando em conta a ausência de sangue, morte, cadáver:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1979, p. 56

As cenas de violência nessa fotonovela não estão reservadas somente ao detetive. A fotografia possibilita narrar a história por diferentes focos. Nos contos, por sua vez, o leitor se informa dos fatos por meio do olhar do protagonista, isto é, a interpretação de quem lê será baseada nas informações contadas pelo narrador em primeira pessoa. Já nas fotonovelas, as fotografias fazem um papel semelhante ao dos narradores em terceira pessoa, característica que amplia, para o receptor, a visão dos acontecimentos narrados.

Nessa fotonovela, grande parte das fotografias representa os acontecimentos relacionados aos bandidos e/ou às vítimas. As cenas de violência entre os primeiros aparentam ser um pouco mais intensas que as de Ken. Os cabelos espalhados do rapaz que tira a arma do outro, passam a impressão de movimento, as caretas das personagens, a representação de movimento corporal, também intensificam as imagens de luta:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1979, p. 50

Em “Canção Tórrida”, a agressividade do detetive não é tão “tênue” quanto na fotonovela. Enquanto nesta, não há nem ao menos exposição de sangue, no conto o agredido quebra dedos e dentes: “Puxei sua perna esquerda para trás; o Sr Xereta desmoronou sobre a cômoda, a lanterna quebrando dentes quando a cabeça bateu na parede [...] agarrei uma das mãos [...] enfiei os dedos dele numa gaveta e fechei (ELLROY, 1997, p. 23).

Em “A Andorinha Cantora”, o detetive não só comete violência como também a sofre. As cenas são descritas, pelo narrador, detalhadamente, tornando-as horrendas: “Os homens [...] me seguravam pelos braços enquanto Gino usava minha cabeça como saco de pancadas” (MACDONALD, 1997, 185).

Não é incomum na narrativa *noir*, o leitor presenciar a violência contra a figura feminina. Na fotonovela, essa questão ocorre com Nelly. A personagem é, de certa maneira, vítima de chantagens. Além de ser obrigada a ser amante de um comandante de espionagem industrial, sofre agressões físicas da parte dele.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1979, p. 8

Nas cenas acima, pode-se visualizar com clareza a violência da figura masculina contra a personagem feminina. Por meio das fotografias, percebe-se o movimento brusco de David. O primeiro quadro representa a agressão por meio de uma pancada na face. Em sequência, a moça é obrigada a fazer declarações para agradar o agressor.

Em outro momento da trama, a moça é agredida, física e psicologicamente,

pela segunda vez. Seu disco é utilizado como fachada para esconder a máfia da espionagem industrial. Sendo roubado esse material, Nelly é punida com violência:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1979, p. 34

No conto “A andorinha cantora” também há uma cena de violência contra a mulher. Um casal se desentende diante da presença do detetive. O narrador personagem retrata a violência física e psicológica que o marido descarrega sobre a esposa: “A mulher virou-se, furiosa. Ele se fez grande e esticou os dedos, estalando-os sob o nariz dela. – Volte lá para dentro. Você é uma desgraça para as mulheres, uma desgraça para a maternidade” (MACDONALD, 1997, p. 191).

Este conto e a fotonovela se assemelham no que diz respeito às cantoras. Tanto Nelly quanto Ella são, de certa forma, aprisionadas por homens. As personagens femininas, nestes casos, são coisificadas. As figuras masculinas tomam posse das mulheres que eles “escolhem”, não apenas como companheiras e amantes, mas também como “parceiras” e “colaboradoras” para seus negócios.

Nelly, a personagem feminina coisificada na fotonovela, é obrigada a gravar suas canções para encobrir o trabalho ilícito de David. As músicas são usadas apenas para disfarçar a espionagem industrial. Conforme se pode observar nos quadros abaixo, o caso foi descoberto quando o detetive e seus auxiliares escutam o disco com as

gravações de Nelly:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1979, p. 52

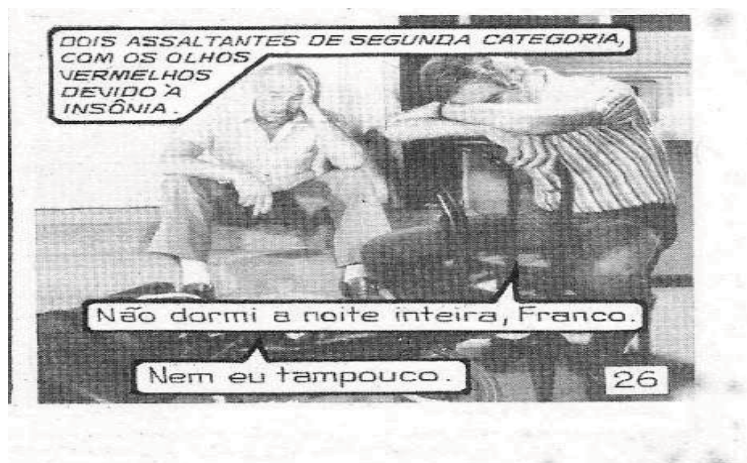
Em “A Andorinha cantora”, Ella, que usava Fern como nome artístico, era “aprisionada” por Angel. A moça consegue se libertar e o rapaz deseja sua volta: “Ela ficou aqui dois meses, depois fugiu de mim, garota idiota” (MACDONALD, 1997, p. 187).

As personagens femininas dos contos e da fotonovela são atraídas pelas figuras masculinas por meio da música. As canções de Nelly, a cantora da fotonovela, conforme observado anteriormente, são usadas para encobrir o trabalho ilícito de David. Gino, um amigo de Angel conhece Ella em um estúdio de gravação: “Gino está trazendo uma foto. Ele a conheceu no outono passado, num estúdio de gravação em Hollywood” (MACDONALD, 1997, p. 187). E finalmente, Spade Hearn se sente atraído por Lorna, uma cantora de boate que compõe uma canção para ele. Esta se torna a principal responsável pelas aventuras, nas quais o detetive se envolve. Quando escuta outra mulher cantar essa música, sofre uma espécie de hipnose ou até obsessão para encontrá-la: “Ouvi Maggie [...] atacou o início de “Prision of love” [...] forcei-me a não perguntar como [...] conseguira uma canção composta exclusivamente para mim” (ELLROY, 1997, p. 19).

Não resta dúvida de que muitas fotonovelas policiais podem ser consideradas narrativas *noir*. No entanto, algumas diferenças merecem ser ressaltadas. Em contraste com as histórias de contos e romances *noir*, cuja violência não é amenizada por encontros amorosos ou cenas cômicas, especialmente, neste enredo há episódios graciosos e/ou românticos que são destacados em meio a situações trágicas e sérias. É

como se a produção almejasse acrescentar uma pitada de leveza nas circunstâncias de crime e violência que envolvem as personagens, sejam vilãs, sejam vítimas.

Duas personagens fazem a diferença nesse episódio de fotonovela. O crime, principal elemento de uma narrativa policial, é o meio de ganhar a vida de uma dupla de bandidos. No entanto, eles são caracterizados, até mesmo pelo narrador, como “assaltantes de segunda categoria”, justamente, por não se sentirem à vontade quando descobrem terem roubado uma mala cheia de joias valiosas. O fato de os bandidos perderem a paz e, conseqüentemente, o sono ao descobrirem ter cometido um crime mais grave do que costumavam, torna a cena cômica.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1979, p. 38.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1979, p. 39

Além desse episódio cômico, o romantismo, responsável pela formação de casais no enredo da fotonovela, também desvia a atenção do leitor para fatos menos pesados que a violência e os crimes ressaltados anteriormente. Nelly, a cantora aprisionada por David se apaixona pelo detetive e o fim da trama é retratado pela união do casal.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1979, p. 60

Dessa maneira, o romantismo permeia a história da fotonovela e a personalidade do detetive se distancia dos protagonistas dos contos e romances *noir*. Sabe-se que estes se relacionam com mulheres. No entanto, o envolvimento neste sentido é menos romanceado. No romance de Dashiell Hammett, por exemplo, conforme comentado anteriormente, pode-se afirmar que Sam Spade se apaixona por Brigid. Mas o sentimento não garante a união do casal no final da trama como acontece na fotonovela. Ao contrário, o detetive denuncia o assassinato de sua amante e se torna o principal responsável por colocá-la na cadeia. O fim de Spade é a solidão.

No conto “Canção Tórrida”, pode-se afirmar que o detetive alimenta certa paixão pela cantora e compositora da música dedicada a ele. Enquanto o narrador-personagem segue em busca de Lorna, age como se tivesse sob efeito de um feitiço que o leva a procurá-la sem medir esforços. No entanto, ao encontrá-la, tem-se a impressão de uma quebra de encanto. Spade Hearn a enxergou mais feia, mais velha, mais enrugada: “Os quatro anos desde que eu vira Lorna [...] estava marcada pelo sol - fendas, vales, escamas, os traços de risos tinham se transformado em rugas de carranca, tão fundas quanto a falha de San Andreas” (ELLROY, 1997, p. 33). Dessa maneira, mais um detetive termina sua aventura sozinho. Diferente da fotonovela, seu

envolvimento com a mulher, no final da trama, é rompido. Na última frase, Hearn descreve sua situação solitária tentando se obcecar por uma cantora de vitrola automática: “Quando a biritá bateu e a música começou, eu me sentei, olhei a garota pelada girando, e tentei me obcecar” (ELLROY, 1997, p. 35).

Assim, a fotonovela se distingue dos contos estudados aqui. Embora, nestes, a ironia seja uma característica própria da personalidade dos detetives, ela pouco ameniza as cenas violentas. No enredo construído em quadros fotográficos, em meio às cenas fortes estão as românticas e as bem-humoradas. Os encontros amorosos não foram exclusivos para o detetive. O sequestrador da irmã de Nelly, apaixonou-se pela última e assim formam mais um casal enamorado.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1979, p. 29

Embora haja a presença de um casal apaixonado e ambos, no segundo quadro, estejam envolvidos a um cenário de coração, a palavra “perigo” está na fala da personagem masculina. Este elemento lembra o leitor que apesar da presença do romance, a história retrata uma aventura policial. A cena representa, de certa forma, o refúgio das personagens que vivem momentos de tensão. A moça, por ser sequestrada, seu parceiro por ser o sequestrador. Com isso, o leitor também tem a oportunidade de se afastar, por alguns instantes, do ambiente de violência.

3.4 Elementos *noir* nas fotonovelas “Bom dia espião” e “A traíçoeira espia hipnotizante”

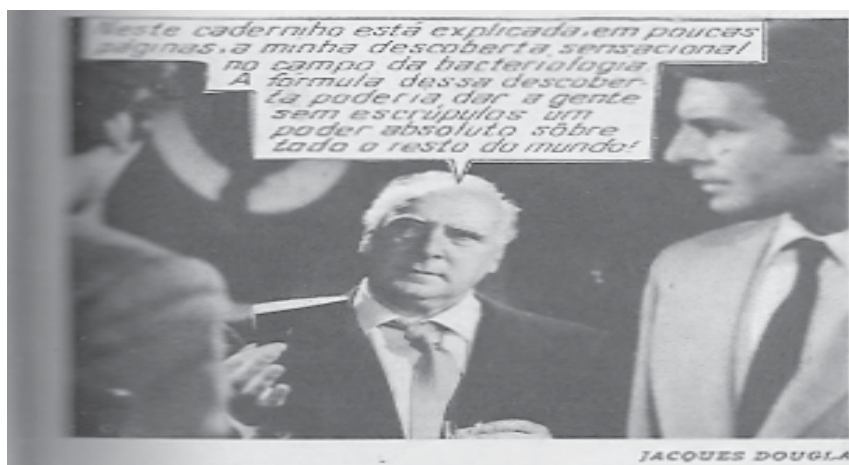
Na continuidade, pretende-se colocar em destaque duas fotonovelas da Revista *Jacques Douglas*, publicadas pela Editora Vecchi: “Bom dia espia” (1969) e “A traíçoeira espia hipnotizante” (1970). A seleção de ambas ocorreu pela semelhança não apenas nos títulos, mas também pela proximidade dos acontecimentos nos episódios.

Em “Bom dia espia” de 1969, a trama é movida pela busca de uma fórmula criada por um cientista. Krasnic trabalha em uma pesquisa “importante e secreta”. No quadro abaixo, a palavra *secreta* está em destaque enfatizando o trabalho de espionagem e o universo detetivesco retratado nessa história. Na foto, além da palavra em negrito, a personagem cita *espionagem* e *agentes*, vocábulos que reforçam o papel detetivesco.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1969, p. 12

Nas páginas finais da trama, o leitor toma conhecimento de que a pesquisa secreta é uma descoberta feita pelo cientista na área de bacteriologia e sua fórmula pode exterminar a humanidade. Devido a isso, tornou-se um estudo valioso e muito cobiçado por inúmeros interesseiros. A investigação desse caso é a motivação do enredo e o trabalho de investigação dos detetives.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1969, p. 45

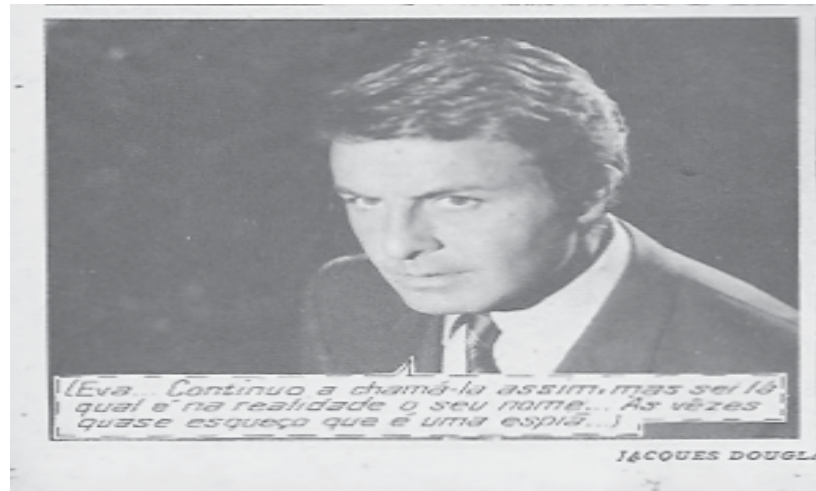
Em “A traiçoeira espiã hipnotizante” uma quadrilha também procura uma fórmula valiosa. Esta envolve todas as personagens da trama. O trabalho do agente secreto é evitar as mortes causadas por essa busca. No quadro abaixo se pode observar a importância que os vilões depositam à valiosa fórmula:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970, p. 9

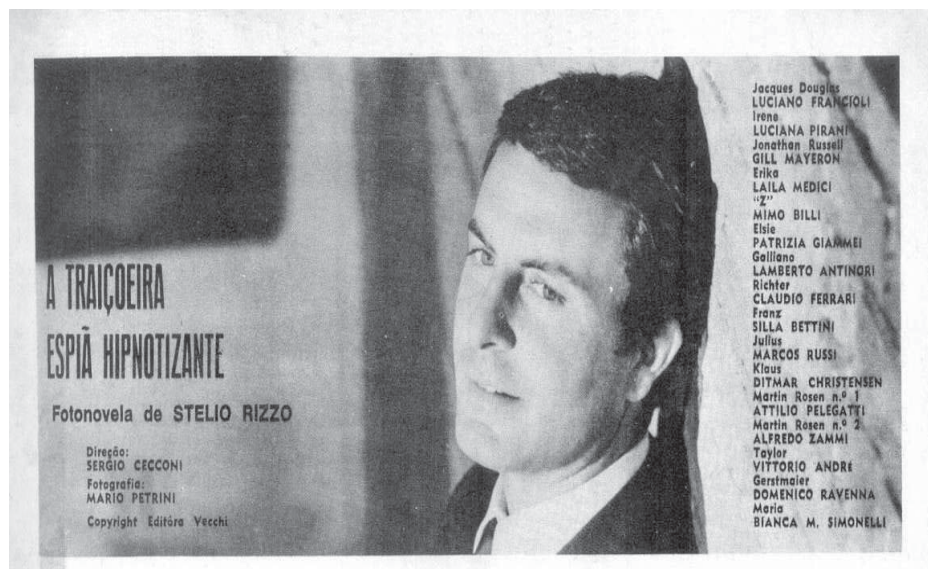
As fórmulas milionárias causam a problemática às tramas das fotonovelas. De maneira semelhante, as personagens do romance *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett são motivados pelo objeto valioso.

Torna-se interessante evidenciar que o detetive dessas fotonovelas percorre as duas aventuras. Jacques Douglas, personagem que dá nome à Revista, sobrevive em diferentes histórias. Mais curioso é saber que o mesmo ator o representa. Nem todas as revistas publicam o nome do intérprete, mas é possível identificá-lo pelas fotografias:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1969 p. 26

O quadro acima pertence ao enredo “Bom dia espiã”. A fotografia abaixo representa a abertura da história “A traçoieira espiã hipnotizante”. Nele há a apresentação do elenco, do escritor do enredo, da direção, das fotografias e da Editora. Na foto introdutória estrela a personagem principal, o detetive Jacques Douglas, cujo ator é o mesmo da fotonovela anterior:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970, p. 11

Mais uma vez, deve-se ressaltar seu trabalho remunerado. No caso destes enredos, Douglas, apesar de ser a personagem principal, não tem seu próprio escritório. É então, encarregado de seu chefe de seção especial, chamado apenas de Z.

Nesse sentido, o detetive das fotonovelas se assemelha à condição do agente secreto do romance *Safra Vermelha*, de Dashiell Hammett. Como Douglas, o espião sem nome não trabalha por conta própria e se encontra em uma cidade desconhecida com o objetivo de cumprir sua missão. Ao chegar em Poisonville, ele expõe a Elihu Willson: “Sou empregado da Agência Continental de Detetives, seção de San Francisco [...] Há dois dias recebemos de seu filho um cheque e uma carta, em que pedia que lhe mandassem um homem a fim de executar certo trabalho” (HAMMETT, 1970, p. 13).

No início da história “A traiçoeira espiã hipnotizante”, Douglas recebe a tarefa de ir até as cidades onde ele necessita cumprir a tarefa de evitar a morte de homens que atendam pelo nome de Martin Rosen. Essa atividade lhe é incumbida pelo detetive-chefe, no escritório onde ambos trabalham:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970, p.4

O chefe Z e Douglas estão presentes nos diferentes episódios das aventuras de Jacques Douglas. Em “Bom dia espiã”, mais uma vez, o primeiro atribui uma tarefa ao detetive. Tanto no enredo do romance citado acima, quanto nas histórias das fotonovelas, os profissionais de espionagem são encarregados de trabalhar fora de suas cidades. Este fato confirma a mobilidade como uma característica própria dos protagonistas das narrativas *noir*.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1969, p. 13

Na cena acima também é possível observar o caráter galanteador de Jacques Douglas. Como se sabe, é comum os detetives *noir* se relacionarem, até mesmo com diferentes mulheres, durante o trabalho que exercem como espões. A moça considerada bonita pelo agente é capaz de lhe mudar o humor para melhor. De maneira semelhante a Sam Spade, do romance *O falcão maltês* (2001), Douglas não separa seu trabalho de sua vida pessoal.

Ainda em comparação com Sam Spade, Douglas se envolve com uma espã. O primeiro se apaixona por uma mulher envolvida na busca pelo objeto valioso: o falcão maltês. Na fotonovela “Bom dia espã”, Anicka finge ser outra pessoa com a intenção de encontrar a fórmula valiosa. A posição adversária em que, muitas vezes, encontra-se o sujeito feminino em uma narrativa *noir*, não impede os detetives de estabelecerem um envolvimento íntimo, quase sempre fugaz, com suas inimigas.

Na fotonovela “A traiçoeira espã hipnotizante”, Jacques Douglas se enamora por Irene, uma garota que recebe sua proteção momentânea. No entanto, este fator não o impede de se relacionar sexualmente com outras mulheres. Na cena do quadro abaixo, Irene flagra Douglas em um momento de intimidade. A atitude do detetive demonstra a promiscuidade de sua personalidade, característica própria dos agentes secretos *noir*.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970, p. 50

É importante considerar as diferenças entre as relações íntimas das personagens dos romances e das fotonovelas. Em *Safra Vermelha*, o detetive não se envolve amorosamente, embora, conforme comentado anteriormente, também tenha bom desempenho para galantear as mulheres, algo muito expressivo em seus diálogos com o sexo feminino. Em *O falcão maltês*, a paixão alimentada por Brigid não eterniza sua ligação afetiva pela moça.

Nas fotonovelas muda o tom da paixão. Há um ameno romantismo. A presença deste não torna o relacionamento platônico e o amor inatingível. Em contrapartida, os finais, algumas vezes, carregam, tenuamente, um tom de “felizes para sempre”. Ainda na fotonovela “Bom dia espiã”, o protagonista se envolve sexualmente com sua adversária por quem está enamorado. Após desenrolar os fatos detetivescos, o último quadro da trama representa a união do casal:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1969, p. 66

Algo semelhante acontece em “A traçoira espiã hipnotizante”. Dessa vez, Jacques Douglas se apaixona pela “mocinha” e não pela adversária. Semelhantemente à fotonovela anterior, o horário de trabalho não impede o protagonista de flertar e o relacionamento amoroso é um pouco mais duradouro e romântico que o de Sam Spade e Bridig em *O falcão maltês*. No quadro abaixo, o agente expressa seu desejo de manter uma relação mais duradoura e mais uma vez, após o desenrolar dos fatos detetivescos, o último quadro da trama retrata a união do casal, neste episódio, selada por um beijo:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970, p. 66

O elemento romântico é só um ingrediente a mais usado para temperar o enredo das fotonovelas detetivescas. Esta característica, no entanto, não impede a construção de um enredo em que o principal elemento é a violência e a morte. Conforme demonstrado em outras histórias de fotonovelas e até mesmo em alguns contos *noir*, nessas narrativas, muitas vezes, permeiam a agressão contra a personagem feminina.

Em “Bom dia espião”, logo nas primeiras páginas, o leitor se depara com a violência contra a figura feminina. A moça sofre agressão física, conforme se pode visualizar no quadro abaixo, e também opressão psicológica, por ser obrigada a dar seu lugar e sua identidade para outra pessoa:



Jacques Douglas, 1969, Editora Vecchi, p. 7

Nesta cena, um espião agride a moça que se encontra na posição de vítima. Em “A traiçoeira espia hipnotizante”, estabelece-se uma disputa entre os espões. A mulher encarregada de descobrir o destino da fórmula valiosa contra Jacques Douglas. Dessa maneira, o herói que dá nome à Revista comete a agressão contra a personagem feminina:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970, p. 45

Sendo a violência um elemento comum nas narrativas *noir*, cometer a agressão não é um “privilégio” masculino. As personagens femininas também agem de forma violenta e, em muitos casos, utilizam a força física. Como mencionado anteriormente neste capítulo, no romance *Safra vermelha* de Dashiell Hammett, Dinah Brand agride fisicamente a um homem: “Dinah Brand agarrou-lhe um dos pulsos finos e torceu-o até obrigar o homem a ajoelhar-se”. Com a outra mão, aberta, bateu-lhe no rosto escaveirado, meia dúzia de vezes em cada face, fazendo-lhe balancear a cabeça de um lado para o outro (HAMMETT, 1970, p. 86).

Como se pode perceber, não há regras e padrões para se apresentar a violência nas narrativas *noir*. No enredo da fotonovela “A traiçoeira espiã hipnotizante”, uma personagem feminina é agredida física e psicologicamente por outra mulher. Nos dois primeiros quadros, a agressora tenta persuadir a vítima por meio de tortura psicológica. No último, a violência se torna corporal:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970, p. 45.

Em consequência da violência, muitas vezes, nas narrativas *noir*, surgem a morte. Além disso, sabe-se que os detetives policiais moderno enfrentam, com frequência, situações de perigo. Em “Bom dia espião”, Jacques Douglas, algumas vezes, envolve-se em cenas de tiroteio.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1969, p.42

Em *Safra vermelha* de Dashiell Hammett, o detetive também se envolve em tiroteios. A personagem principal narra sua trágica aventura em primeira pessoa: “Thaler [...] fez fogo. O projétil atingiu-o debaixo do olho esquerdo, o rapaz girou sobre si mesmo e caiu para trás [...]. Eu me aproveitei da confusão para levar a mão ao quadril. Saquei do revólver e atirei contra Thaler [...] (HAMMETT, 1970, p. 110).

Tanto os agentes da fotonovela quanto do romance se envolvem em tiroteios.

Enquanto no último, o narrador-personagem detalha em palavras os atos e movimentos dele e de seus adversários, na primeira, as fotografias se encarregam de representar a fuga dos detetives em suas lutas pela sobrevivência. As onomatopeias também substituem os detalhes contados pelo narrador. Este, nas fotonovelas, apenas comenta brevemente os tiros e as estratégias de defesa dos agentes secretos.

Ainda nessa fotonovela, embora a violência esteja presente em todo o enredo, há poucas cenas de mortes. Os detetives, heroicamente, safam-se da morte e/ou de ferimentos causados pelas balas a eles direcionadas. Os agentes, por sua vez, causam a morte de um de seus adversários:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1969, p. 42

Diferentemente desta, na fotonovela “A traiçoeira espiã hipnotizante”, inúmeras vezes, as atitudes violentas têm como consequência a morte. As personagens em busca da fórmula valiosa lidam com o homicídio com frieza e como se ela fosse um mal necessário para o cumprimento de seus objetivos.

O enredo se inicia com o detetive Z comentando o fato de três pessoas terem sido mortas. A palavra *morte* é salientada não apenas na primeira página da história, mas também em seus primeiros quadros. São levantadas as hipóteses sobre a causa dos assassinatos. A crueldade e a insensibilidade na forma como os crimes são cometidos também são questões colocadas em pauta.

Na primeira página, entende-se que o caso das mortes envolvendo homens com o nome “Martin Rosen” está em andamento. O leitor se informa juntamente com o

detetive Douglas do fato de três pessoas terem sido assassinadas. Desta maneira, algumas mortes ocorreram antes do início da narrativa. Por estar em um recente passado do tempo da história, não foram representadas nas fotografias. Este fator não retira a reprodução das inúmeras mortes nessa fotonovela. Na foto anterior a palavra *morte* está em maiúsculo e em negrito, colocando em destaque nessa história, um elemento essencial para a construção do romance policial *noir*: Deve-se ainda ressaltar que outros casos fúnebres representados nos quadros fotográficos, serão estudados mais adiante.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970, p. 3

No primeiro quadro abaixo, identifica-se a frieza das personagens em busca do criador do objeto valioso. Os atuantes não oscilam em assassinar a vítima, caso esta não seja quem eles procuram. Sendo a morte um elemento constante na narrativa *noir*, a segunda foto apresenta o cadáver de um dos homens cuja a identidade foi confundida com a da pessoa procurada.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970, p. 7

Além desta, outra morte é representada em um dos quadros fotográficos. Dessa vez, o homicídio não é cometido de forma brutal como nas fotografias acima. Ainda assim, de maneira condizente às características da narrativa *noir*, o interesse das personagens por um objeto valioso supera o sentimentalismo e o apreço pela vida humana.

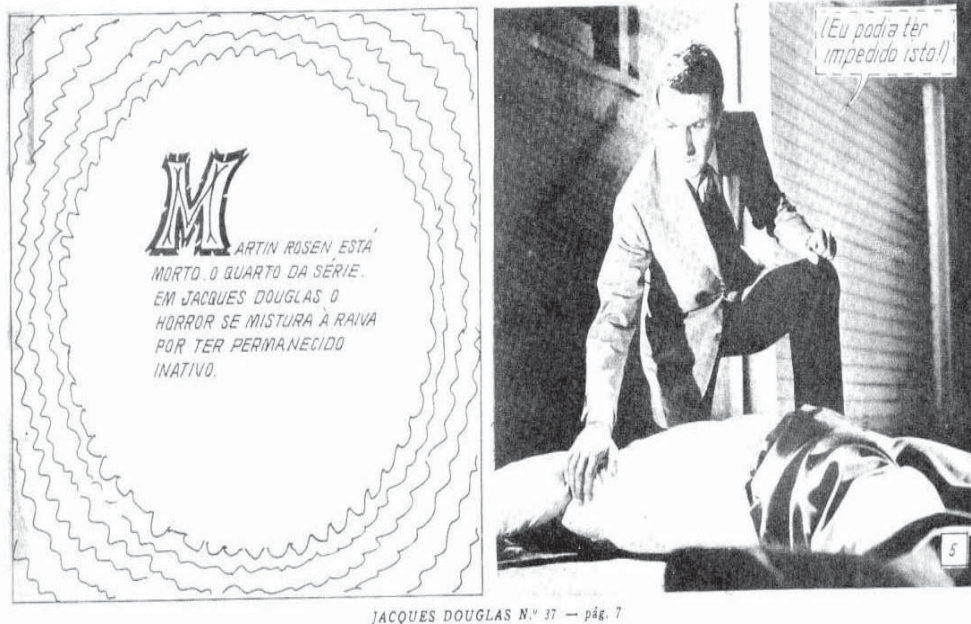
Nas fotografias abaixo, a preocupação das personagens está baseada no prejuízo causado pela ausência das informações por eles almejadas. O indivíduo provido das informações necessárias para a aquisição da fórmula, encontra-se debilitado, justamente, por ser um paciente sequestrado de um hospital psiquiátrico. Sua condição se agrava ao ser questionado e medicado, de maneira inadequada, pelos próprios interessados. Por isso, os sequestradores não apenas assistem à morte da vítima, como também, são seus principais responsáveis.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970, p. 17

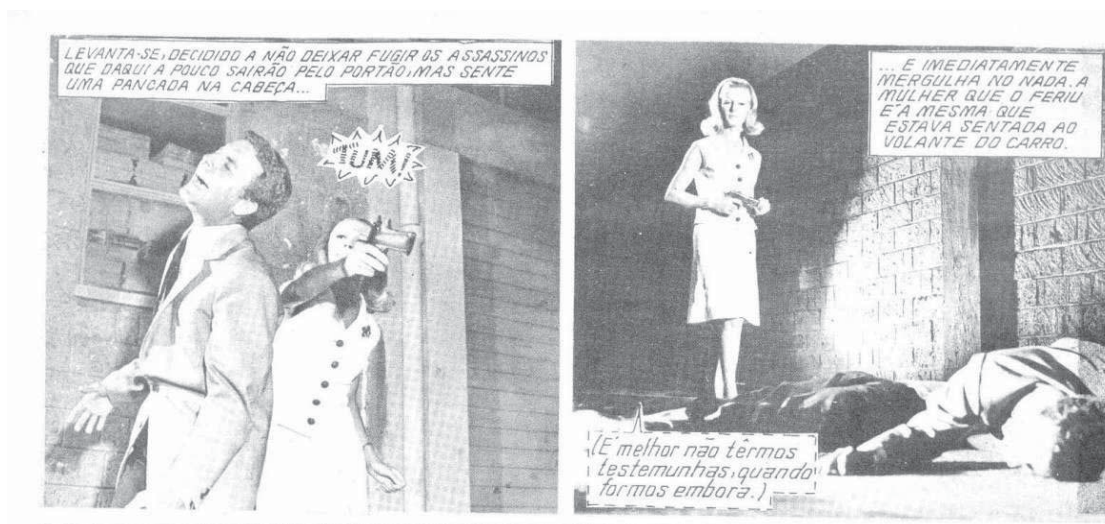
Como se sabe, os agentes secretos *noir* são mais humanizados que os detetives dos romances policiais tradicionais, isto é, os últimos eram heróis quase perfeitos, dotados de uma mente brilhante, quase infalível e, por isso, conseguiam desvendar os mais complicados casos. Os primeiros, por outro lado, são profissionais falíveis, pois cometem erros e estes, muitas vezes, custam a vida de uma pessoa.

Em algumas cenas desta fotonovela, Jacques Douglas erra em seu trabalho de detetive. Um dos equívocos mais graves causou a morte de um homem, quem ele tinha como encargo ajudar. Por não seguir seu raciocínio e intuição, Martin Rosen é cruelmente assassinado. O fato de o detetive se encontrar no local do crime, não impediu a consumação do ato de violência:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970 p. 7

A falha é lamentada pelo próprio Jacques Douglas. O protagonista admite a si mesmo que poderia ter evitado a tragédia. Em consequência, é agredido por uma integrante da quadrilha quando decide, tardiamente, agir contra os maus feitos desta:

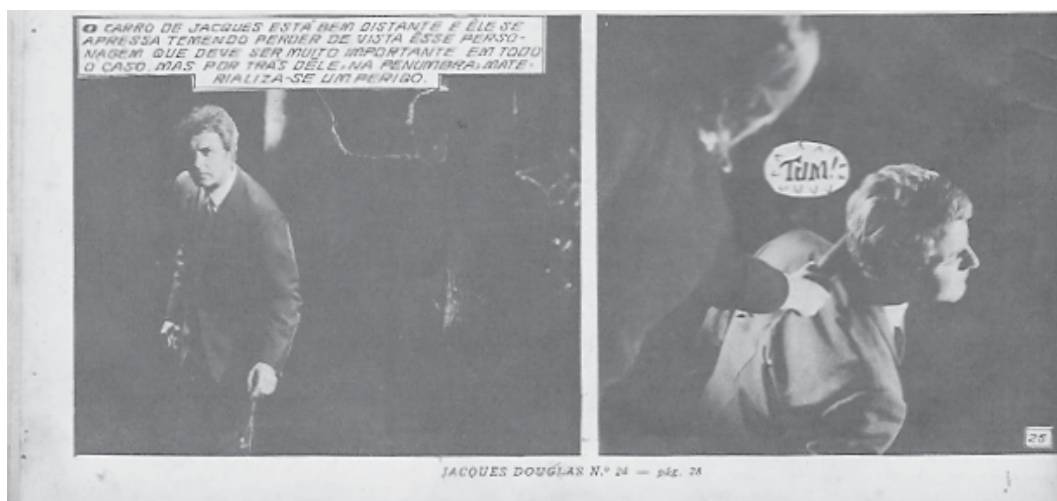


Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970, p. 8

Mais uma vez, a violência é elemento fundamental da história em quadros. É

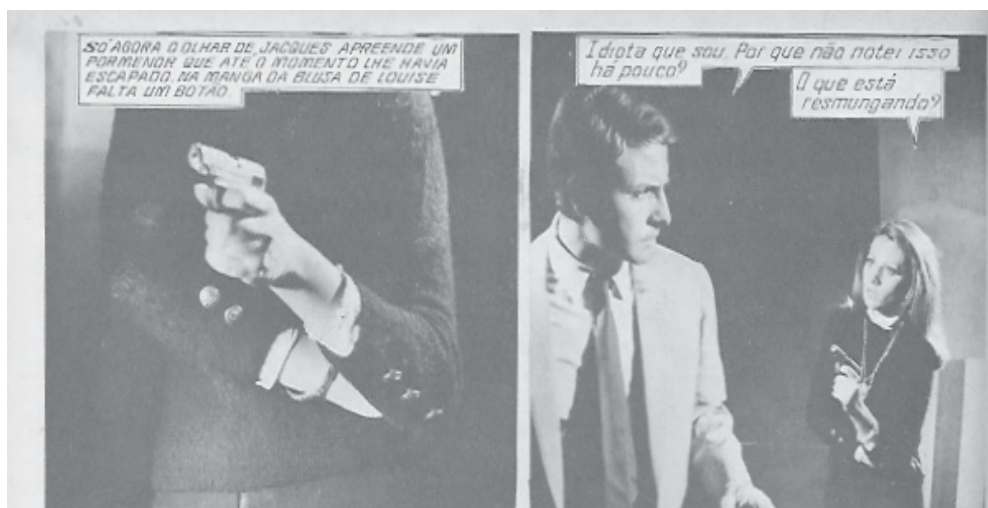
importante salientar que o detetive sofre agressão de uma mulher, conforme se pode observar no primeiro quadrinho. No segundo, o narrador evidencia o fato de a moça, agente do ato agressivo, ser a mesma que Jacques Douglas tinha visto minutos antes. Nesse sentido, a falha do detetive é reforçada, levando em conta sua desconfiança em relação à mulher, condutora do veículo que passava diante do local do crime, praticamente assistido por Jacques Douglas.

Na fotonovela “Bom dia espiã”, Jacques também se equivoca. De forma semelhante ao último quadro acima, o detetive não percebe estar sendo seguido e, mais uma vez, sofre agressão.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1969, p. 28

No momento da agressão, nem o detetive, nem o leitor tomam conhecimento sobre quem praticou o ato de violência. No decorrer da história, Jacques Douglas identifica o autor da ação. Nesse enredo, uma personagem feminina, embora secundária, conquista um espaço fundamental e o protagonista, mais uma vez, é coagido por uma mulher. No quadro abaixo, é possível visualizar o momento em que o detetive se dá conta que a moça foi responsável por deixá-lo inconsciente. O botão encontrado por ele é o mesmo que falta na blusa da adversária. Este detalhe confirma a suspeita do protagonista:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1969, p. 50

Em *Safra Vermelha*, os erros do detetive, muitas vezes, também prejudicam o andamento de seu trabalho. Assim como Jacques Douglas descobre, tardiamente, uma emboscada planejada por uma mulher, até então, fora de suspeita, o agente secreto do romance é enganado. No entanto, no caso deste, o autor da armadilha é um homem. O próprio narrador-personagem admite seu equívoco: “Eu estava em uma enrascada. Noonan me pregara uma peça” (HAMMETT, 1970, p. 52).

Não só nesse episódio o detetive peca por confiar em pessoas erradas. Acreditando que seu suposto companheiro lhes arranja um abrigo, o protagonista e uma colega passam a noite ao relento e o carro que lhes presta serviço é roubado pelo tal sujeito. O agente encontra uma forma irônica para dar a notícia à moça: “-Você nunca teve que voltar para casa a pé? -O quê? - Reno safou-se com o carro” (HAMMETT, 1970, p. 147).

No romance *O falcão maltês*, Sam Spade comete algumas falhas. Quando recebe a visita de Cairo, por exemplo, não suspeita que ele esteja armado e queira revistar seu escritório. O adversário, então, surpreende o detetive: “Por gentileza – disse ele -, ponha as mãos cruzadas na nuca” (HAMMETT, 2001, p. 60). Embora, logo em seguida, haja uma reação do protagonista que consegue tomar a arma de fogo do adversário e rendê-lo, pela segunda vez, o detetive é enganado quando, ingenuamente, devolve o revólver para o dono e novamente é rendido por ele. No diálogo entre os dois, é possível perceber o tom “amistoso” de Cairo e a “confiança” que Spade deposita nele:

“-Posso ficar com minha pistola? –Claro. Eu tinha me esquecido. Spade tirou a pistola do paletó e entregou-a para Cairo. Cairo apontou a pistola para o peito de Spade” (HAMMETT, 2001, p. 70).

3.5 Cigarros e bebidas: elementos *noir* presentes nas fotonovelas

O cigarro e as bebidas alcoólicas são elementos bastante presentes nas narrativas *noir*. Como se sabe, os detetives fumam e bebem enquanto desenvolvem seus trabalhos. A bebida de álcool, então, seria tão importante quanto as personagens principais. Isso porque ela é o símbolo da transgressão da lei. Nesse sentido, os detetives são infringentes da lei e mais uma vez se localizam em uma tênue linha divisória entre o bem e o mal.

De acordo com Paulo de Medeiros e Albuquerque, os detetives *noir* surgiram nos Estados Unidos, no século XX, nas décadas de 20-30, após a Primeira Guerra Mundial. Nesse período houve uma grande crise financeira gerada pelo crack da Bolsa. Os estudiosos afirmam que esses agentes fizeram sucesso, justamente, porque surgiram em um momento “propício à exploração da violência” (1973, p. 75).

Dessa maneira, ainda segundo Medeiros e Albuquerque, as notícias sobre violência nos jornais se tornaram comuns. Devido à ineficiente perseguição policial, os bandidos passaram a ser considerados como vítimas, mártires e até heróis (1973, p. 75).

Medeiros e Albuquerque faz menção a outro acontecimento importante na referida época: o estabelecimento da Lei Seca. A sociedade americana tinha comportamentos liberais. Comprar e vender bebidas alcoólicas era um hábito que, repentinamente, foi determinado como ilegal. Como todos julgaram absurda a proibição de venda de bebidas, surgiu sua comercialização clandestina. Conseqüentemente, os transgressores da lei eram vistos como uma espécie de heróis, benfeitores e até mesmo vítimas dos perseguidores, cujo objetivo era impedir os vendedores de “satisfazer os desejos” da sociedade norte-americana (1973, p. 76).

O estudioso comenta que Al Capone foi uma figura famosa e foi comparado a Robin Hood pela população dos Estados Unidos. Tudo porque ele desafiava as leis e enfrentava as autoridades para conceder ao povo o direito de compra e venda de bebidas:

Não raras as vezes, quando se apresentava em público, sempre

escortado por inúmeros guarda-costas. Al Capone foi aplaudido. O homem comum americano via nele- como um símbolo- uma espécie de Robin Hood que lutava com os poderosos – a polícia e as autoridades – para poder servir ao povo naquilo que o governo lhes negava: a venda de bebidas (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1973, P. 76).

Para Medeiros e Albuquerque, o romance policial representava a realidade da época. Ele ainda supõe que o sucesso desse romance se deve ao público desejoso de encontrar, na literatura, heróis semelhantes aos “*gangsters*” presentes todos os dias nos jornais. Na década de 20, na revista *Black Mask*, surgiram os primeiros trabalhos de Dashiell Hammett, considerado um dos “maiores escritores policiais de todos os tempos” (1973, p. 76).

A partir desses fatos, explica-se o vício como uma das principais características dos detetives *noir*. Dessa forma, pretende-se demonstrar como a bebida e o cigarro são elementos imprescindíveis tanto para os agentes criados por Dashiell Hammett, quanto para os detetives das fotonovelas, reforçando ainda mais o caráter de suporte da última produção artística e sua tendência para adaptar narrativas *noir*. Nesse subcapítulo, serão relacionadas as histórias publicadas em livros com as retratadas nas revistas, enfatizando a forma como os detetives se tornam heróis não apenas por tentar desvendar mistérios e fazer justiça, mas por também desafiar leis, tornando-os indivíduos que estão acima da divisão entre o bem e o mal.

O vício de Sam Spade pelo tabaco é apresentado nas primeiras páginas do romance *O falcão maltês*. Por ter intimidade com quase todas as mulheres da trama, sua secretária não só modela o cigarro, como o coloca na boca de seu patrão: “Os dedos de Effie terminaram de modelar o cigarro. Ela correu a língua sobre o papel, alisou-o, torceu as duas pontas e pôs o cigarro entre os lábios de Spade” (HAMMETT, 2001, p. 38).

Em muitos momentos Sam Spade surge fumando e bebendo durante seu trabalho: “Spade acendeu seu cigarro, retirou-o dos lábios, soprou a fumaça dos pulmões” (HAMMETT, 2001, p. 195); “[...] comeu às pressas e estava fumando um cigarro e tomando um café quando” [...] (HAMMETT, 2001, p. 221). Além do cigarro, o charuto não é dispensado: “O gordo instalou Spade em uma cadeira [...] empurrou o charuto na sua direção, segurou o isqueiro aceso perto do charuto, misturou uísque com soda, pôs um copo na mão de Spade” [...] (HAMMETT, 2001, p. 165). O uísque, nesse

caso, é misturado com soda. Em outros, conhaque acrescentado ao café são ingredientes indispensáveis em meio às conversas e investigações do detetive: “Spade serviu o café, adicionou conhaque de uma garrafa bojuda e os dois sentaram-se à mesa” (HAMMETT, 2001, p. 116).

O detetive sem nome, no romance *Safra vermelha* também conserva o hábito de consumir bebidas alcoólicas enquanto trabalha. Sua mistura é com suco de limão e xarope de romã. A bebida principal é citada pela marca: “[...] utilizamos os pedaços de gelo para refrigerar uma mistura de Scotch, suco de limão e xarope de romã [...]” (HAMMETT, 1970, p. 26). O agente secreto cita o mesmo produto algumas vezes: “[...] subi ao quarto para tomar um trago de Scotch” (HAMMETT, 1970, p. 41). Com a companhia das bebidas, o cigarro também é um vício deste detetive: “Sentei-me e acendi um cigarro [...] Dali a pouco ela trouxe gim, suco de limão, soda e gelo” (HAMMETT, 1970, p. 85). Caso seu trabalho seja ameaçado, o narrador-personagem ignora sua vontade de fumar. Essa confissão confirma o vício do detetive pela droga: “Senti vontade de fumar, mas os cigarros são um recurso muito conhecido das pessoas que se acham nervosas, e não quis arriscar-me a acender um naquele momento” (HAMMETT, 1979, p. 182).

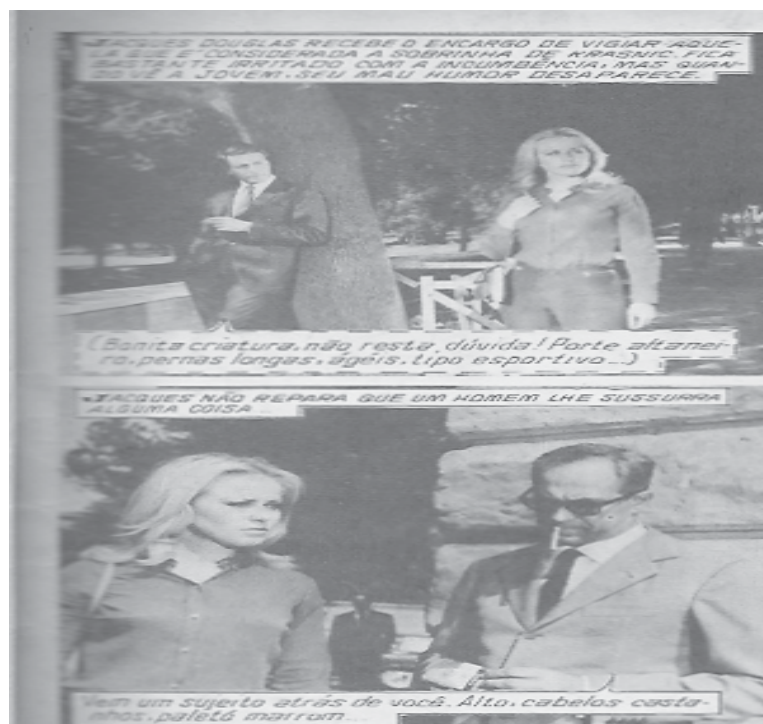
Nas citações acima, observa-se que o vício pelas bebidas alcoólicas e pelos cigarros não é uma característica exclusiva dos detetives. Esses elementos, geralmente, são companheiros da maioria das personagens que compõem a narrativa *noir*. Dessa maneira, nas fotonovelas não poderia ser diferente.

Nas primeiras cenas da fotonovela “Bom dia espiã”, Jacques Douglas fuma um charuto juntamente a seu chefe, que atende pelo apelido de Z. Nesse sentido, o detetive da fotonovela se assemelha muito a Sam Spade. Este, conforme demonstrado anteriormente, não alimenta o vício apenas pelo cigarro, o charuto também adentra no campo de suas preferências.



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1969, p. 11

O apreço pelos charutos é também compartilhado com o chefe dos detetives. Na concretização de seu trabalho, Jacques Douglas é, mais uma vez, retratado fumando enquanto segue a mulher suspeita de praticar espionagem. Na mesma página, um adversário acende um cigarro e ajuda a moça seguida, ludibriar o detetive:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1969 p.

O quadro abaixo, pode-se dizer que está ornamentado pela fumaça do charuto de Z, o chefe de investigações. Mais uma vez, percebe-se que o vício por drogas

(bebidas e cigarros) é uma das características comuns nas personagens da narrativa *noir*. Nas fotonovelas, principalmente, o cigarro é um dos elementos indispensáveis na composição da trama:



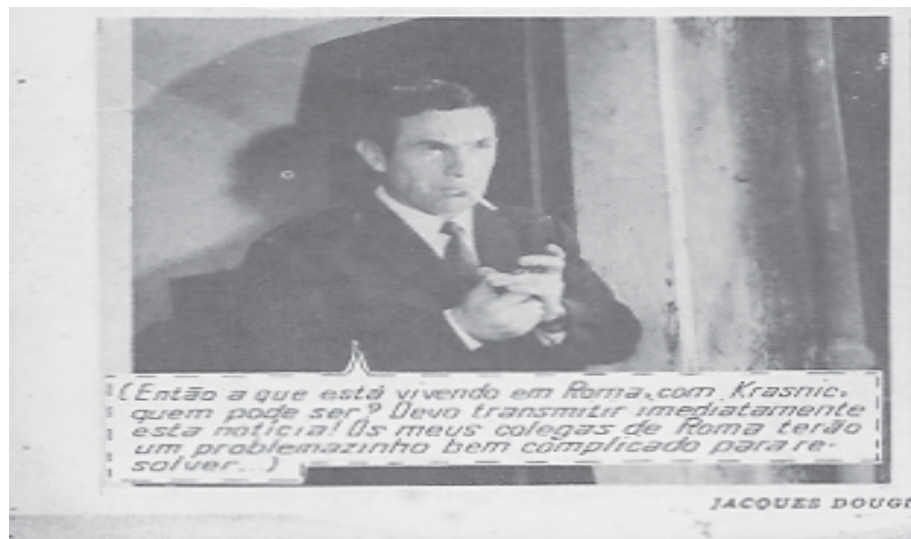
Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1969 p. 11

Ainda nessa fotonovela, o protagonista aparece em inúmeras fotografias segurando um cigarro. O quadro abaixo é de uma cena bem posterior à representada acima. Jacques Douglas fuma enquanto conversa com seu chefe:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1969, p. 25

O cigarro como elemento indispensável não é uma exclusividade das personagens principais. Em meio à trama dessa fotonovela, uma personagem secundária se apresenta em busca da moça espiã. O homem fuma enquanto realiza suas investigações:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1969, p. 15

Na fotonovela denominada “A traiçoeira espiã hipnotizante”, também nos quadros introdutórios da trama, Jacques Douglas tem o cigarro como principal companheiro:



Jacques Douglas, 1970, Editora Vecchi, p. 7

O hábito de fumar não é exclusividade das personagens principais da trama. O chefe da quadrilha de espões se apresenta, em uma de suas primeiras encenações, acendendo um cigarro:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970, p. 9

Embora nessa fotonovela o detetive apareça menos vezes segurando um cigarro, fotografias representam Jacques Douglas fumando nas primeiras e nas últimas cenas. Essas possibilitam ao leitor pressupor que o cigarro é um elemento indispensável no cotidiano do agente secreto:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970, p. 38

No quadro abaixo, uma mulher surge em cena fazendo uso do cigarro, o que demonstra mais uma vez a permanente presença do vício na construção da narrativa policial *noir*:



Jacques Douglas, 1970, Editora Vecchi, p. 50

Como se pode verificar, quase todas as personagens aparecem em cena fumando. No quadro abaixo, o namorado da moça também tem o vício de fumar:



Jacques Douglas, Editora Vecchi, 1970, p. 52

A partir disso, nota-se que o suporte intermediático fotonovelas tem forte tendência para adaptar as narrativas *noir* à sua estrutura. Não por acaso, elas são caracterizadas como fotonovelas policiais pelos seus produtores. Foi possível constatar, no decorrer desse capítulo, a construção da personagem e das formas do enredo, possibilitando que as fotonovelas aqui estudadas adentrem no campo das narrativas *noir*.

Mesmo sendo “fotonovelas *noir*”, deve-se considerar não apenas suas semelhanças com os romances e/ou contos estudados nesse capítulo. As diferenças também são imprescindíveis, para demonstrar que, justamente por se tratar de um suporte *intermediático*, as fotonovelas adaptam suas histórias, harmonizando-as com seu meio de divulgação e com o público para quem as narrativas são dirigidas. Provavelmente, não por acaso, os últimos quadrinhos, geralmente, sejam representados pela união de um casal, característica que se distancia dos romances e contos policiais modernos.

Para atender a um público fascinado pela narrativa *noir*, mais do que publicar fotonovelas policiais, o mercado editorial produziu revistas cujos principais temas eram assassinatos e investigações criminais. Desde o título das fotonovelas até os contos que compunham as revistas *Jacques Douglas* e *Lucky Martin*, da Editora Vecchi, traziam a marca da narrativa policial.

Com o objetivo de evidenciar essas marcas, realizou-se, ao longo desse capítulo, comparações entre as fotonovelas, contos e romances *noir*, colocando em destaque as semelhanças entre a narrativa escrita e a distribuída em quadros. Por meio de suas características, elas narram diferentes histórias. No caso das fotonovelas

estudadas, almejou-se demonstrar as características das personagens principais, a presença dos elementos essenciais para o desenvolvimento da narrativa, o comportamento característico dos detetives, o que causa a problemática e o suspense das histórias. Todo esse levantamento permitiu uma análise detalhada dos enredos narrados por meio de fotos, tendo por finalidade encontrar os elementos *noir* nas fotonovelas. Em outras palavras, ousa-se afirmar que o mercado editorial publicou fotonovelas policiais *noir*.

Essas fotonovelas nada mais são do que a aliança entre sucesso estrondoso das revistas e o grande interesse de apreciadores da narrativa policial. Dessa maneira, não se elimina a hipótese de uma inteligente estratégia editorial para alcançar um grande número de leitores que transitam entre os dois recursos de leitura.

A estrutura das fotonovelas, a partir da construção das cenas por meio da mescla entre recursos cinematográficos (fotografias) e elementos das HQs, aumentam a tensão entre as personagens, e dão ao leitor a possibilidade de conhecer os fatos enquanto eles se desenvolvem. Nesse sentido, com exceção das fotonovelas que utilizam de artifícios como o *flashback*, a maioria delas, de certa forma, aproximam-se da peça teatral, cuja principal característica é o recurso da prospecção. O espectador, então, assim como o leitor de fotonovela, toma conhecimento dos acontecimentos conforme eles se desenrolam.

Ao considerar a capacidade das fotonovelas para fazer seu papel de suporte das mais diferentes narrativas, levando em conta sua estrutura que toma emprestado recursos do cinema, dos quadrinhos e até mesmo do teatro, é importante ressaltar que as fotonovelas são produções artísticas originadas de uma mescla de mídias. Daí, como se sabe, o termo suporte *intermédias* para denominá-las.

Essa união não deprecia as fotonovelas como objeto artístico, ao contrário, dá a ela características próprias. Em outras palavras, a mistura de mídias variadas (televisão, cinema, HQs) originou uma autêntica produção: as fotonovelas, cuja estrutura propicia sua relação com as narrativas *noir*, devido ao grau de parentesco existente entre os dois recursos de leitura.

CAPÍTULO 4

4-DETETIVES *NOIR* FEMININAS

4.1 Detetive ao acaso; Miss Marple versus Sedgwick

Nos capítulos anteriores, intentou-se demonstrar o papel das fotonovelas como suporte *intermediático*. A partir dos estudos feitos até então, percebe-se que as revistas de fotonovelas podem representar as mais variadas histórias. Devido sua formatação, as narrativas reproduzidas por elas se tornam mais simplificadas. Mesmo assim, algumas obras são encenadas por meio delas (*O conde de monte Cristo* de Alexandre Dumas, por exemplo).

Sabendo que as fotonovelas românticas eram as mais conhecidas, as que são dignas de serem denominadas *noir* se tornam distintas. De maneira semelhante, ao se pensar nas narrativas policiais, os detetives masculinos são os mais recorrentes, principalmente quando se diz respeito à vertente *noir*.

As narrativas policiais tradicionais são bastante estudadas e algumas de suas personagens femininas não são esquecidas. Tanto leitores quanto pesquisadores, por

exemplo, conhecem a protagonista Miss Marple de Aghata Christie. No entanto, quando se trata da narrativa *noir*, os detetives femininos ocupam um espaço marginalizado. Deve-se lembrar que não há muitos estudos voltados às personagens *noir* femininas e que esses raros destaques a elas dedicados, geralmente, são resgatados por mulheres. Sonia Coutinho (1939), por exemplo, faz um estudo da ótica feminina no romance policial e coloca a personagem V.I Warshawski, da escritora feminina Sara Paretsky. Pedro karp Vasquez também faz um estudo voltado, especialmente, para as figuras femininas de literaturas policiais em seu livro *Saltos Altos, punhos cerrados* (S/D).

Dessa forma, esse capítulo foi criado pensando nos poucos estudos voltados não só às personagens, como também a escritoras femininas *noir*. Não apenas as personagens das histórias romanceadas são dignas de destaque, mas também as que foram criadas para que suas aventuras fossem representadas pelas fotonovelas.

Se as mulheres de narrativas romanceadas são marginalizadas, mais ainda as de fotonovelas. Se as histórias detetivescas narradas por esse suporte *intermédias* são raramente estudadas, ainda mais escassos são os estudos voltados à personagem feminina Jenifer, cujas características da narrativa possibilitam que ela seja denominada *noir*.

Pensando nesses fatores, nos capítulos anteriores, foi possível observar a flexibilidade das fotonovelas, por isso, devido sua característica composta, elas fazem o papel de suporte *intermédias*, reproduzindo à sua maneira, as mais diversificadas narrativas. As românticas são as mais comuns entre estudiosos e leitores, enquanto as narrativas policiais se destacam como um atrativo diferente.

A excentricidade é ainda maior quando se trata de uma personagem feminina, cuja principal função é ser espiã. Longe de afazeres domésticos, tarefas dedicadas à maternidade e funções ligadas ao matrimônio, a heroína Jenifer dá nome a uma revista policial, justificando, assim, um capítulo dedicado a ela. A partir dele, então, intenciona-se mostrar que, diferente das fotonovelas que foram estudadas até aqui, as narrativas da Revista Jenifer possuem certa originalidade. Primeiro, pela raridade de representar o trabalho detetivesco realizado por uma mulher. Essa personagem, por sua vez, foge a regras e padrões, possibilitando considerar que as fotonovelas não servem de suporte para divulgar apenas narrativas estereotipadas. No caso de *Jenifer*, há a possibilidade de compará-la com a autêntica narrativa policial e a excêntrica figura feminina criada por Sara Paretsky.

Essas protagonistas se caracterizam, justamente, por escapar da maioria dos

estereótipos que permeiam a figura feminina na sociedade. A começar pelo corpo, Jenifer e Victoria Warshawski têm total domínio sobre ele e são detentoras de suas escolhas. De acordo com Zuleika Alambert (2004, p. 98), o corpo da mulher sempre foi sacrificado, humilhado e reprimido. A estudiosa afirma que a condição a que a figura feminina foi submetida serviu de justificativa para posicioná-la em lugares secundários.

Alambert comenta que o corpo feminino é colocado em oposição ao do homem. A partir disso, foram criados estereótipos ressaltando as características femininas de maneira negativa por se distinguir do corpo masculino. Assim, o corpo da mulher é considerado sujo, devido a menstruação; fonte de pecado, fazendo alusão à bíblia. Ela é julgada por ter seios, músculos fracos, amamentar, etc. Todos esses estereótipos, segundo a estudiosa, foram criados e transmitidos por homens de pensamentos (poetas, teólogos, filósofos, etc.) e foram responsáveis por fazer a injusta divisão entre os papéis femininos e masculinos (2004, 98).

Zuleika Alambert ainda afirma que devido a essa divisão, a mulher passou a ser vista como um simples objeto: “desde a pedra lascada até nossos dias, a mulher sempre foi considerada um objeto manipulável, criado para a abnegação, o sofrimento, a paciência” (2004, p. 99). Quando lhes são oferecidas oportunidades e tomam posse da condição de sujeito, geralmente, são rotuladas como masculinas, com o intuito de desvalorizá-las (2004, p.100).

Partindo dessa assertiva, torna-se interessante o estudo da figura feminina detetivesca da fotonovela em comparação com a heroína do romance de Sara Paretsky. Essas mulheres adquirem um importante espaço por estrelarem como protagonistas de suas respectivas narrativas. No caso de Jenifer, não se pode esquecer que mais do que a estrela principal, ela dá nome à Revista. É importante ressaltar que as fotonovelas mais conhecidas eram as românticas e, geralmente, as personagens principais eram o casal apaixonado. Além disso, mesmo tendo um espaço privilegiado, as figuras femininas, nessas aventuras, caracterizavam-se por sua “marginalidade” e por sua dependência da figura masculina.

As heroínas estudadas nesse capítulo, por sua vez, conquistam um espaço privilegiado não apenas por serem as protagonistas, mas por exercerem funções, que devido à divisão social estabelecida, seriam reservadas aos homens. Zuleika Alambert pontua a existência de uma divisão delimitada até mesmo quando se trata do percurso profissional. Segundo ela, existem as profissões “ditas” femininas (assistente social, faxineira, babá, costureira, secretária, professora primária), e as que são consideradas

masculinas (agricultor, soldado, salva-vidas, pedreiro, funileiro) (2004, p. 124).

Conforme é possível observar, aos homens ficam reservadas atividades que, geralmente, exigem força física, raciocínio lógico, condição heroica, já às mulheres, atribui-se, na maior parte das vezes, funções que são uma espécie de continuação do lar ou que as coloquem em posição de auxiliadora da figura “superior” masculina, como pode ser o caso da secretária. Nesse sentido, com suas profissões, Jenifer e Victoria ocupam um espaço que estaria reservado para a figura masculina. Como detetives, elas assumem a posição de sujeito, exercem um papel ativo e tomam sobre si a responsabilidade de proteger os mais “fracos”.

Zuleika Alambert faz menção às divisões estabelecidas sobre os homens e as mulheres desde a educação familiar (2004, p. 117). Os brinquedos infantis já são uma forma de induzir as meninas a ter um comportamento passivo, ao passo que aos meninos há o estímulo de atitudes controladoras e, muitas vezes até, agressivas. Os livros de fadas, as panelinhas e as bonecas, elementos que segundo a estudiosa, fazem parte da infância das meninas, são acessórios utilizados em sua educação para contribuir para a construção da passividade feminina. Conseqüentemente, conduzem a futura mulher a esperar o apoio de um companheiro do sexo masculino (príncipe encantado), à dedicação ao lar (espaço fechado), e à maternidade.

Em contrapartida, luvas de boxe, pistolas e armas de fogo são alguns dos brinquedos cuja estudiosa cita como socialmente essenciais na educação dos meninos (2004, p.117). Essa, então, é uma forma de desenvolver a “virilidade” da criança do sexo masculino, já que a violência e a agressividade, muitas vezes, são consideradas sinônimo de masculinidade.

Nessa perspectiva, busca-se estudar Jenifer em comparação com Victoria para demonstrar como elas representam a figura feminina fugindo da maior parte dos estereótipos. Ambas não se dedicam às funções domésticas, à maternidade e tampouco suas perspectivas estão voltadas à realização de um casamento “perfeito”, conforme ocorre nos contos de fadas. Ao contrário, essas personagens são detetives duronas, que utilizam arma de fogo e têm habilidade e preparo físico para a prática de lutas corporais.

É importante considerar que mesmo essas personagens sendo construídas como mulheres que ocupam o espaço que seria reservado para a figura masculina, em alguns momentos, elas caem no estereótipo. No decorrer das análises, poder-se-á observar que, em alguns (poucos) momentos, o comportamento de Jenifer desliza para os estereótipos.

Sendo as figuras femininas as estrelas principais desse capítulo, é importante

ressaltar a personagem mais conhecida das narrativas policiais tradicionais de escrita feminina. Assim, em comparação com gênero policial, que chega ao leitor por meio de livros, a escritora mais famosa desse gênero foi Agatha Christie. Além do célebre detetive inteligente Hercule Poirot, ela também foi criadora de Miss Marple.

Essa personagem pode ser situada no gênero policial tradicional, o qual se caracterizou por dividir as personagens entre vítimas e vilões; e os heróis são os detetives que conseguem descobrir quem são os criminosos que desestabilizavam a paz antes reinante no ambiente da narrativa.

Colocando em destaque a personagem feminina criada por Christie, ousa-se afirmar até que seria exagero dar a Miss Marple o “título” de detetive. O mérito de descobrir os assassinos antes de todas as outras personagens se deve mais ao seu tempo livre, por não estar incumbida de realizar tarefas que exijam grandes responsabilidades e por estar sempre disposta a observar a vida alheia. Poder-se-ia afirmar que a bisbilhoteira e a tendência à “fofoca” favorecem a personagem de Agatha Christie, já que essa não é portadora da grande inteligência, que é peculiar ao detetive por excelência, Hercule Poirot. Em proporções distintas, a observação aproxima esses dois personagens. A primeira, por curiosidade, “observa” o comportamento, entradas e saídas de outras personagens, antes mesmo dos crimes acontecerem. O segundo, também tem um senso de observação aguçado. No entanto, este é posto em prática após os acontecimentos criminais.

Miss Marple, além de ser uma senhora que procura atividades diferentes para preencher seu tempo, muitas vezes, envolve-se por acaso nos eventos criminais. Em *O caso do Hotel Bertran*, sua sobrinha se preocupa com a ociosidade da velhinha: “Coitada da tia Jane, seria ótimo se pudéssemos fazer um agrado a ela. A pobrezinha nunca sai de casa” (2010, p. 17), enquanto o marido da sobrinha afirma que ela sempre (mas por acaso) presencia assassinatos: [...] “essas coisas (envolvimento com crimes) estão sempre acontecendo à tia Jane” (2010, p. 17).

Envolver-se *por acaso* em situações de crime seria mais uma justificativa para considerar exagero dar à velhinha bisbilhoteira o título de detetive. Diferente, por exemplo, de Poirot que se dispõe a observar fatos, ambientes, questionar horários, entradas e saídas de indivíduos que compuseram determinada cena de um crime depois que ele já aconteceu.

Além disso, Poirot já é conhecido como investigador competente. Por esse motivo, é chamado depois da ocorrência de um crime para ajudar a descobrir o

criminoso. É o que acontece, por exemplo, em *O misterioso caso de Styles*. Hastings, o narrador da história vai procurar Poirot depois que envenenam a dona da casa onde se encontra hospedado: “Em poucas palavras expliquei a tragédia que acabara de ocorrer e disse que precisava de sua ajuda” (CHRISTIE, 2010, p. 35).

Torna-se necessário se fazer essa comparação entre Poirot e Marple para demonstrar a diferença entre as duas personagens em relação à atividade de investigação que eles exercem. Mesmo trabalhando por hobby, Poirot faz esforços para cumprir seriamente sua função de detetive. Miss Marple, por sua vez, vive suas aventuras, ao que parece, de modo divertido. Suas descobertas acontecem, quase sempre, ao acaso. A curiosidade, a intuição e a ociosidade são suas principais aliadas e colaboram para a construção de uma excêntrica detetive.

Em *O caso do hotel Bertran*, o narrador, em terceira pessoa, deixa subentendido que Miss Marple planeja fazer cair seus objetos pessoais para, disfarçadamente, escutar conversas de pessoas de seu interesse. A utilização de aspas na palavra “percebeu” reforça o ato de simulação que a personagem exerce para atingir seu objetivo de obter informações, sem que os informantes tomem conhecimento de que estão sendo observados. A expressão “viu-se forçada” adquire um tom irônico:

Depois de pagar a conta, “percebeu” que esquecera as luvas e voltou para apanhá-las, deixando, por infelicidade, cair a bolsa no caminho de retorno. A bolsa abriu-se e espalhou um monte de bugigangas pelo chão. Uma garçonete apressou-se a ajudá-la a apanhar os objetos caídos, e Miss Marple viu-se forçada a simular fortes tremores nas mãos, derrubando moedas e chaves pela segunda vez (CHRISTIE, 2010, p. 59).

Essas características fazem a velhinha, a princípio, conquistar certa antipatia das outras personagens, devido à sua aparente habilidade para a fofoca, como afirma o pastor que narra os acontecimentos em primeira pessoa: [...] “embora deva admitir que o fato de ter aparecido tão rapidamente na cena e mostrado uma curiosidade tão ávida tivessem me repugnado um pouco” (CHRISTIE, 2010, p. 222). No entanto, no final da trama também conquista a admiração dos investigadores policiais por seu senso de discernimento, uma vez que sem seus palpites, provavelmente, o criminoso não fosse descoberto ou simplesmente, pessoas inocentes fossem punidas.

Mesmo tentando comprovar que Miss Marple não seja bem “uma detetive”, não

se pode ignorar que esta personagem foi a primeira que conquistou um espaço como protagonista em um romance policial tradicional. Conforme já comentado anteriormente, no decorrer deste capítulo, far-se-á uma comparação entre as heroínas dos romances policiais clássicos e/ou modernos e as heroínas-agentes secretas de fotonovelas. Estas se aproximam mais das características dos detetives da narrativa *Noir*.

Miss Marple é uma personagem que se enquadra nos romances policiais tradicionais. Nessas criações, geralmente, as posições sociais são bem marcadas e definidas. Os criminosos desestabilizam a ordem e a paz do local em que ocorre o crime. Os detetives auxiliam o retorno da estabilidade, ajudando a encontrar o responsável pela desordem. Isto significa que os “bonzinhos” são vítimas ou heróis, enquanto os “malvados” são os criminosos. Não existe meio termo.

No romance *O caso do hotel Bertram*, por exemplo, enquanto Miss Marple é a responsável por ajudar os policiais a reestabelecerem a ordem que havia sido desestabilizada no hotel, no qual estava hospedada, a personagem Bess Sedgwick é uma das principais causadoras da quebra da paz que reinava no ambiente.

Desde o início da narrativa, Marple e Bess Sedgwick são colocadas em oposição. O narrador diferencia as duas destacando os pensamentos da velhinha, que se recordava de sua juventude. Essa é caracterizada como uma mulher recatada, delicada, que, quando jovem, apaixonara-se pelo rapaz “errado”. Aquela, por sua vez, é qualificada como famosa; extravagante e extraordinária. O leitor vai entendendo no decorrer do romance por que o narrador descreve Bess com estes adjetivos, uma vez que as atitudes dela fogem dos padrões que a sociedade estabelece para a posição feminina.

Bess Sedgwick é a antagonista no romance de Christie, justamente pelo fato de ser o oposto de Marple. Boa parte da história é dedicada à anti-heroína pela voz de uma personagem denominada Selina. Bess é posta em destaque para que suas características sejam informadas ao leitor. Este toma conhecimento que, aos dezesseis anos, Sedgwick saiu de casa acompanhada com um homem trinta anos mais velho, sem o consentimento de seus pais. Separou-se depois de pouco tempo e se uniu a outro chamado Johnnie Sedgwick, ficando três anos com ele, divorciando-se novamente e unindo-se mais uma vez com outra pessoa.

Por meio da fala de Selina, os comportamentos de Sedgwick são evidenciados como negativos. A senhora afirma que ocorrem boatos de que a antagonista usava drogas e comenta que ela sempre teve um ou mais homens à sua volta. Também não se

deixa em esquecimento o seu hábito de fumar em público.

Devido a essas características que se distanciam do “convencional” para a sociedade, Sedgwick se torna uma espécie de mito para as outras personagens do romance de Christie. Sua fama se expande devido à sua constante presença em revistas e jornais: “Raramente passava-se um mês sem que o rosto de Bess Sedgwick aparecesse em revista de moda ou numa página da imprensa popular” (2010, p. 20).

A fama de Bess cresceu de tal forma na Inglaterra e sua figura ficou tão mitificada que as outras personagens se surpreendiam quando se deparavam com sua presença pessoal: “E ela estava ali em carne e osso fumando um cigarro com trejeitos impacientes” [...] (2010, p. 20).

Faz-se necessário destacar as características da antagonista para se fazer um paralelo entre a Narrativa Policial Tradicional e sua vertente *Noir*. Assim, pretende-se demonstrar como mais uma vez as revistas de fotonovelas funcionam como suporte da última. Jenifer é uma detetive, cuja personalidade pode ser comparada com a agente Victoria Warshawski da escritora de romances policiais modernos, Sara Paretski.

A narrativa policial tradicional, como já foi dito acima, estabelece bem as divisões entre o bem e o mal, isto é, o herói, que geralmente é o detetive, não participa de nenhum ato considerado fora da lei; enquanto na narrativa *noir*, essa linha divisória já não fica tão estabelecida, uma vez que o agente secreto, muitas vezes, faz uso de recursos, que também são utilizados por aqueles que são perseguidos por violar as leis. No caso de Bess, do romance de Christie, pode-se arriscar a afirmativa de que, apesar de ela não ser protagonista do romance, torna-se heroína na imaginação dos moradores de quase toda a Inglaterra, justamente por romper com os padrões estabelecidos nesta sociedade: “Bess Sedgwick era um nome conhecido em quase toda a Inglaterra. Fazia mais de trinta anos que a imprensa noticiava tudo que Bess Sedgwick fazia, e era sempre algo extravagante e extraordinário” (2010, p. 19).

Fugindo dos padrões que a sociedade da Inglaterra considerava “normais” para o comportamento feminino, Bess era digna de ser noticiada em jornais e revistas, talvez porque seus leitores gostassem de ler suas façanhas. Assim, a antagonista do romance se torna heroína na sociedade, já que jornais e revistas publicavam o que era apreciado por seus leitores para obter êxito em vendagem. Pode-se afirmar que isso ocorria, pois caso contrário, a imprensa não noticiaria as aventuras de uma mulher por um período de mais de trinta anos, como comprovado acima por meio da afirmação do narrador do enredo.

Ainda no romance de Agatha Christie, Jane Marple, a detetive, representa o mundo tradicional enquanto o mundo moderno é representado por Bess Sedgwick. Esta é vista por Marple como uma pessoa desafortunada que não recebeu “boas” instruções maternas. Por isso, não conseguiu cumprir “satisfatoriamente” o papel de esposa e mãe:

Hoje em dia, naturalmente – e Miss Marple pôs-se a pensar nos dias atuais... Essas pobrezinhas. Algumas têm mãe, mas parece que suas mães não servem para nada, são incapazes de proteger as suas filhas contra paixonites tolas, filhos ilegítimos e casamentos precoces e infelizes. É tudo muito triste (CHRISTIE, 2010, p. 19).

Com o narrador em terceira pessoa se conhece o pensamento de Miss Marple. Por meio dele, entende-se que o papel da mulher na sociedade em que a denominada detetive vive, é preestabelecido. Uma “boa mãe” deve estar atenta para “proteger” a filha. Essa, por sua vez, não deve ter a possibilidade de escolher seu parceiro para não correr o risco de se render a uma “paixonite tola”.

A partir dessa reflexão de Miss Marple, pode-se entender que as atitudes de Bess Sedgwick eram consideradas inadequadas. Uma educação mais “cuidadosa” teria evitado, por exemplo, que a segunda se casasse três vezes e que tivesse uma filha sem lhe dar a “devida” dedicação. No final da trama, o leitor é informado que a antagonista deixa a guarda de sua filha com um parente.

Como se pode notar, as personagens que representam mundos diferentes, isto é, o moderno e o tradicional, marcam a divisão entre eles. Embora Bess não receba grandes espaços de fala dentro do romance, personagens secundárias que a conhecem, comentam suas atitudes. A partir dessas informações sua imagem mítica é construída: “Conheço-a desde pequena. Ninguém podia com ela. Aos dezesseis anos fugiu de casa com um cavaliariço francês” (2010, p. 21).

Por meio desses comentários sobre Sedgwick e dos pensamentos de Miss Marple que são compartilhados com o leitor, entende-se que não é comum uma mulher ter o comportamento de Bess. Talvez por isso seu papel seja o da antagonista. Ademais, pode-se afirmar que por ser “diferente” conquista fama e popularidade.

4.2 Jenifer e Warshawski: mulheres na zona de perigo

Diferentemente dos romances policiais tradicionais como os de Agatha Christie, citado acima, nos romances policiais modernos, detetives e bandidos têm comportamentos semelhantes. Os primeiros são, muitas vezes, procurados para solucionar determinados problemas. Para isso, quando necessário utilizam de artifícios que não condizem com as regras e padrões da justiça.

Ao comparar com as fotonovelas policiais, em que figuram protagonistas mulheres, verifica-se que estas têm comportamentos semelhantes ao da personagem que exerce o papel de antagonista no romance de Christie. A diferença é que as primeiras não são consideradas heroínas apenas na imaginação das outras personagens, mas elas ocupam o espaço central da narrativa e são encarregadas de solucionar os casos que estão em processo de resolução.

Muitas vezes, assim como acontece com Bess, a antagonista criada por Christie, as agentes secretas das fotonovelas causam estranheza, pois elas têm comportamentos que fogem às “regras” sociais. Além disso, elas se situam na fronteira, isto é, entre a justiça e a injustiça, o certo e o errado, o bem e o mal.

Neste sentido, a intenção desse trabalho é trazer a lume a personagem Jenifer que dá nome às duas fotonovelas policiais escolhidas para fazer parte do *corpus* desse trabalho. Essas histórias se tornam mais interessantes porque suas personagens principais são femininas. Diferentemente da famosa Miss Marple, essas mulheres são jovens, entram em ação, estão o tempo todo em movimento, trabalham porque precisam de dinheiro, não se apegam a padrões sociais tradicionais que dão o direito de a figura feminina se dedicar única e exclusivamente ao lar.

Outro material escolhido para fazer comparação com as fotonovelas policiais femininas é o romance norte-americano *Anjo da Guarda*, de Sara Paretsky (1992). Sua personagem Victoria é detetive particular, e também não se apega aos padrões estabelecidos pela sociedade. Trabalha para obter seu próprio sustento e, inúmeras vezes, utiliza formas ilegais para atingir seus objetivos. Além dessa personagem, é interessante destacar que o romance é escrito por uma escritora feminina que, diferentemente, de Agatha Christie, não cria um romance tradicional, mas seu enredo se identifica com as características da vertente moderna da narrativa Policial: *Noir*.

Para o estudo das fotonovelas e do romance de Paretsky, as principais teorias utilizadas serão *A dominação Masculina* de Pierre Bourdieu(2007), *O Segundo Sexo: fatos e mitos*, de Simone de Beauvoir (1970)e *O segundo sexo: a experiência vivida*

(1967) da mesma autora. A partir dessas discussões teóricas, será possível se colocar em evidência a posição feminina exercida tanto a personagem principal das fotonovelas quanto a protagonista do romance.

Partindo das fotonovelas, é necessário destacar que Jenifer, a personagem principal que dá título à revista, é uma corajosa agente secreta que enfrenta todas as barreiras para descobrir o que necessita. Mais especificamente, ela é uma espiã da CIA e as outras personagens, muitas vezes, só descobrem sua verdadeira identidade no final da trama.

As revistas escolhidas para compor o *corpus* deste trabalho são intituladas *Jenifer* e foram publicadas pela Editora Vecchi. A história denominada “O misterioso amuleto dos matadores” (1972) foi escrita por Norman Pluck e a atriz que atua como a protagonista é Nuccia Cardinalli. A história “A noite das emboscadas” (1973), é escrita pela mesma autora e Jenifer é interpretada pela atriz Suzanne Loret.

O romance de Sara Paretsky, intitulado *Anjo da Guarda*, foi publicado originalmente em 1992 e sua tradução foi comercializada no Brasil pela editora Rocco em 1995. A história é narrada em primeira pessoa pela própria agente secreta, Victoria Warshawsky. O enredo se baseia no envolvimento da detetive, a princípio, na injustiça que um casal, morador da Avenida Racine, comete contra uma vizinha idosa chamada Hattie Frizell. Depois de sofrer uma queda durante o banho, a senhora fica debilitada. Os novos habitantes do bairro, o advogado Todd Pichea e sua esposa Chrissie, aproveitam-se da situação, adquirindo a guarda da incapaz e eliminando cinco cães companheiros da solitária senhora Frizell. A ambição dos oportunistas, além de tomar posse dos bens da enferma, seria melhorar a aparência das casas do bairro que estava atingindo um padrão mais elevado. Devido ao aumento dos impostos, os novos residentes pressionam os antigos a reformar suas casas ou a mudar de endereço. Com a intenção de fazer o casal perder a guarda da idosa, Victoria investiga os negócios do casal Pichea à procura de alguma prova negativa contra eles.

Enquanto Victoria trabalha nesse caso, Sr. Contreras percebe o desaparecimento de seu melhor amigo e contrata a detetive. Ao encontrar Mitch Kruger morto, a heroína investiga seu assassinato e descobre a fraude de um banco relacionado a uma importante e influente família de Chicago. Durante a perseguição de suspeitos, procura, de forma clandestina, informações no *Sanitary Canal*. Durante sua trajetória nesses casos, Warshawski depara-se com seu ex-marido, enfrentando seu gênio hostil e seu caráter inescrupuloso. Em suas aventuras, o leitor conhece a forte personalidade da

protagonista, sua habilidade para se desenvencilhar das armadilhas lançadas contra ela e suas peculiares características que a tornam uma figura feminina única e excêntrica.

A partir das aventuras da protagonista das fotonovelas, levando em consideração sua semelhança com a personagem feminina do romance de Sara Paretsky, mais uma vez se confirma o caráter de suporte *intermédias* das narrativas distribuídas em quadros. Nas fotonovelas, a personagem, muitas vezes, adquire voz e em muitos quadros, seus pensamentos são expostos. No entanto, não é possível que a narrativa seja escrita em primeira pessoa, devido à característica da fotonovela, uma vez que seus acontecimentos são narrados pelas imagens fotográficas.

Conforme estudado no primeiro capítulo, essa junção dos diálogos com as fotografias dá mais dinamicidade à trama. As fotos possibilitam ao leitor interpretar as expressões das personagens. Além disso, torna-se desnecessário um narrador para descrever as lutas corporais, as quedas e os ferimentos da protagonista, que por ser detetive de um gênero policial moderno, envolve-se em muitas intrigas e está sempre sujeita a perigo.

Na forma romance, no entanto, a personagem- narradora conta suas façanhas, suas entradas e saídas às escondidas nos estabelecimentos alheios, suas lutas corporais com os adversários e suas discussões com os indivíduos, que funcionam como um obstáculo para seu trabalho. Consequentemente, a narrativa se torna mais longa, há uma necessidade maior do uso de descrições, de diálogos mais intensos; e a dinamicidade se marca pelo uso dos verbos de ação. O leitor não tem como visualizar as cenas de brigas, por exemplo, pois o único recurso do narrador são as palavras, diferentemente das fotonovelas em que o leitor também pode fazer a leitura das imagens.

Embora as publicações cheguem até o leitor por diferentes meios, o foco do presente trabalho é a narrativa policial moderna, que é reproduzida no suporte *intermédias* fotonovelas. Não é possível saber com exatidão se os leitores amantes de romance policial também se disponibilizavam a ler fotonovelas, mas com a diversidade de histórias encontradas nesse suporte, constata-se que muitos de seus leitores tinham afinidade com as aventuras policiais, inclusive aquelas em que as mulheres eram as estrelas principais.

Por este fato, é que o presente capítulo será dedicado às figuras femininas; mais especificamente Jenifer das fotonovelas e Vic do romance de Paretsky. Para demonstrar que muitas atitudes das agentes secretas coincidem com as dos criminosos, também será feita, a princípio, uma breve comparação com a vilã Bess Sedgwick, do romance de

Agatha Christie. Todas essas aproximações serão aplicadas às teorias aqui estudadas.

Simone de Beauvoir critica a ideia de colocar em oposição os papéis femininos e masculinos. A figura masculina é posicionada, muitas vezes, em um lugar privilegiado na sociedade, algo que está relacionado ao falo. A virilidade também, geralmente, relaciona-se ao tamanho do órgão sexual masculino. Dessa maneira, pela ausência do falo, a mulher é marginalizada, socialmente considerada inferior, submissa, dependente da figura masculina (1970, p.70).

Para a estudiosa, a figura feminina deve ter a liberdade de escolher seu posicionamento social. Cabe a ela decidir fazer um papel “secundário”, permanecer ao lado de uma figura masculina ou ser emancipada e independente (1970, p. 70). Nesse sentido, pode-se ousar em afirmar que a personagem feminina Jenifer das telenovelas, faz uso de sua liberdade e escolhe se manter distante da dependência masculina. A partir do estudo dessa personagem, muitas vezes, ela será colocada em oposição à figura masculina e sua emancipação, liberdade, e independência será colocada em destaque.

Já o sociólogo Pierre Bourdieu, constrói a figura feminina em contraposição à masculina. Para ele, as estruturas sociais de dominação masculina existentes na sociedade cabila são totalmente aplicáveis às sociedades urbanas e ditas civilizadas. Em consequência disso, as divisões entre o feminino e o masculino estão inculcadas de tal forma, que as sociedades vivem essa realidade androcêntrica a ponto de nem a parte dominadora nem a parte dominada questionarem o que Bourdieu chama de “violência simbólica” (2007).

O corpo passou a ser um dos fatores que deram crédito aos órgãos como Estado, Escola, Igreja para estabelecer a divisão entre masculino e feminino. Oposições como: seco/úmido, duro/mole, fora/dentro predominam a partir do órgão genital. Neste sentido, sexualmente falando, seco, duro e fora seriam características masculinas, assim como, úmido, mole e dentro seriam femininas, de acordo com Bourdieu (2007, p. 16).

A partir destas qualidades relacionadas ao sexo, ao homem e à mulher foram atribuídas diferentes funções. A violência simbólica de que discorre Bourdieu (2007), neste sentido, atinge tanto o homem quanto a mulher, pois ao primeiro, há a cobrança de ser firme, forte, duro. Enquanto que à segunda cabe o papel de ajudadora, compreensiva, meiga, dócil. As atitudes atribuídas a eles são comparáveis às características próprias de seus órgãos genitais, que por sua vez, são definidas de maneiras opostas.

Sendo assim, partindo da teoria de Bourdieu, a diferença biológica entre o

homem e a mulher é uma forma de justificar a disparidade social entre ambos, criando uma visão mítica em que o masculino domina o feminino. A partir disso, também, enraíza-se a divisão do trabalho dentro da ordem social (2007, p. 20).

De acordo com Simone de Beauvoir, a diferença entre o corpo masculino e o feminino, muitas vezes, influencia o papel social desempenhado pelo indivíduo. O falo, por exemplo, torna-se símbolo de superioridade. Nesse caso, pela ausência dele, a mulher é inferiorizada. Enquanto a ausência do pênis é responsável pela objetificação feminina, o tamanho do membro sexual, a força da ejaculação e da urina, são uma espécie de medida para calcular a virilidade masculina (1970, p. 63-64).

Os estudos de Joel Birman vão de encontro com essas afirmações, no que diz respeito ao falo. Segundo ele, a crença do homem em sua superioridade masculina é respaldada pelo membro fálico, enquanto a condição de subalternidade a que é condicionada a figura feminina, de certa maneira, relaciona-se com a ausência do membro sexual:

Acreditar-se portador de um poder de superioridade por ter o pênis como atributo do falo seria a crença maior da arrogância masculina em relação às mulheres. Em contrapartida, não ter o pênis como atributo do falo seria o signo maior da inferioridade das mulheres e a fonte proverbial de sua inveja” (1999, p. 11).

Para Pierre Bourdieu, todas as coisas passaram a ser classificadas segundo a oposição entre o masculino e o feminino. Especialmente no que diz respeito ao trabalho, estabeleceu-se funções opostas para o homem e a mulher. Esta, ainda levando em consideração as características de sua sexualidade, situa-se do lado úmido, curvo, baixo, contínuo, enquanto ao primeiro cabe o lado exterior, oficial, público, direito, seco e descontínuo, justamente para se equiparar com suas características sexuais masculinas (2007, p. 19).

Levando em conta essa divisão, ao homem ficam atribuídas tarefas perigosas e espetaculares. Bourdieu usa como exemplo a sociedade cabila. Nesta, o ser masculino era encarregado de matar o boi, cuidar da colheita e da lavoura, participar de guerras e homicídios. Já à mulher lhe eram reservados os trabalhos domésticos, privados e escondidos como cuidar de crianças e animais. As atividades exteriores atribuídas às mulheres são aquelas que possibilitam o contato com verde, água, erva, madeira, leite, mas principalmente as funções consideradas mais sujas e humildes (2007, p. 41).

Simone de Beauvoir menciona que na Idade da Pedra, as mulheres eram

consideradas ativas porque o serviço doméstico de produção de vasilhames, jardinagem e tecelagem, por elas prestado, colaborava com o crescimento da economia e, assim, deixavam-nas em uma posição de autoridade. Com o surgimento de elementos como: cobre, estanho e ferro, o homem passa a ser considerado dono da terra e, conseqüentemente, da mulher. O serviço doméstico se torna insignificante, enquanto o trabalho fora do lar passa a ser visto como produtivo e superior:

Nessa divisão primitiva do trabalho, os dois sexos já constituem, até certo ponto, duas classes; entre elas há igualdade. Enquanto o homem caça e pesca, a mulher permanece no lar. Mas as tarefas domésticas comportam um trabalho produtivo: fabricação dos vasilhames, tecelagem, jardinagem, e com isso ela desempenha um papel importante na vida econômica. Com a descoberta do cobre, do estanho, do bronze, do ferro, com o aparecimento da charrua, a agricultura estende seus domínios. Um trabalho intensivo é exigido para desbravar florestas, tornar os campos produtivos. O homem recorre, então, ao serviço de outros homens que reduz à escravidão. A propriedade privada aparece: senhor dos escravos e da terra, o homem torna-se também proprietário da mulher. Nisso consiste "a grande derrota histórica do sexo feminino (BEAUVOIR, 1970, p. 74)

Seguindo essa linha de raciocínio, de acordo com Bourdieu, as características sexuais podem ter contribuído para um estabelecimento mais ou menos regular dos papéis sociais do homem e da mulher na sociedade, o caráter interno do órgão sexual feminino, ou seja, "o dentro" deu às mulheres o direito de permanecer no interior. Por isso, a elas foi imposto o serviço doméstico. Aos homens, o direito ao exterior foi concedido devido à característica externa de seu órgão sexual (2007, p. 20).

Por outro lado, segundo Simone de Beauvoir, embora no período da Idade Média, tenha sido relacionada a ausência do falo com a submissão feminina em relação ao homem, não são as diferenças físicas que resultam nas oposições de papéis exercidos socialmente. Beauvoir atribui à economia a responsabilidade de posicionar a mulher em uma "segunda" condição, isto é, no período em que havia a necessidade de se enfrentar os animais, a mulher não produzia, devido à ausência de força física. Dessa maneira, na visão da estudiosa, a mulher não deve ser considerada como um ser sexuado (1970, p. 73).

Partindo desses pressupostos, tem-se o intuito de caracterizar a figura de Jenifer, a heroína da fotonovela, em comparação com Victoria do romance policial moderno norte-americano. Essas personagens femininas são diferentes, justamente pelo papel que exercem. É muito comum encontrar romances e contos que tenham detetives masculinos

como personagem principal. No entanto, é raro se encontrar detetives mulheres.

Nos romances detetivescos modernos, os agentes secretos são mais ativos, estão sempre em movimento. A rua se torna seu ambiente de trabalho; estão sempre dispostos a correr riscos. Essas características são encontradas em Jenifer e Victoria, e as posicionam em um lugar diferente do ocupado por mulheres que “aceitam” a imposições sociais.

Da mesma maneira, elas se tornam excêntricas por terem a força física como aliada em suas profissões, levando em conta a informação de Simone de Beauvoir, de que na divisão primitiva, as mulheres deixaram de ser consideradas produtoras, no campo da economia, pela ausência de força física (1970, p. 73).

Como detetives modernas, Jenifer e Victoria estão na posição contrária à sua “sexualidade”. Isto é, elas não ocupam o lugar de dentro, mas estão inseridas no fora, no público e na zona de perigo, onde socialmente se considera a colocação dos homens. Além disso, conforme a teoria de Bourdieu discutida acima, sujeitar-se a situações de perigo é um privilégio dos homens. No entanto, essas mulheres violam os costumes sociais, adquirindo uma profissão que as permite fugir de atividades domésticas, deixando-as expostas a riscos de violência, morte e agressão, muitas vezes até, de sujeitos do sexo masculino.

Ao se discorrer sobre a diferença entre o homem e a mulher, Simone de Beauvoir afirma não ser possível saber se no período anterior à agricultura, as mulheres tinham a força física desenvolvida como a dos homens. Segundo ela, o trabalho pesado era atribuído à figura feminina. No entanto, essa divisão, de acordo com a estudiosa pode parecer contraditória, pois essa função era exercida pelas mulheres para que os homens ficassem com as mãos livres em condições de defesa:

É singularmente difícil ter uma ideia da situação da mulher no período que precedeu o da agricultura. Não se sabe sequer se, em condições de vida tão diferentes das de hoje, a musculatura da mulher, seu aparelho respiratório, não eram tão desenvolvidos como os do homem. Duros trabalhos eram-lhe confiados e, em particular, ela é que carregava os fardos. Entretanto, este último fato é ambíguo: é possível que essa função lhe fosse determinada para que, nos comboios, o homem conservasse as mãos livres a fim de defender-se contra os agressores ocasionais, indivíduos ou animais (BEAUVOIR, 1970, P.81).

Beauvoir ainda ressalta que o papel feminino era o mais perigoso, por isso,

pressupõe que as mulheres eram dotadas de robustez e de resistência. A coragem e crueldade, provavelmente, também as caracterizavam. No entanto, a estudiosa levanta a hipótese de que mesmo a mulher apresentando essas similaridades com os sujeitos masculinos, ela podia não possuir força muscular equivalente à dos homens:

Em todo caso, por robustas que fossem as mulheres, na luta contra o mundo hostil as servidões da reprodução representavam para elas um terrível handicap: conta-se que as amazonas mutilavam os seios, o que significava que, pelo menos durante o período de sua vida guerreira, recusavam a maternidade. Quanto às mulheres normais, a gravidez, o parto, a menstruação, diminuía sua capacidade de trabalho e condenavam-nas a longos períodos de impotência (BEAUVOIR, 1970, P. 82).

Essas observações são importantes para analisar a construção das personagens femininas estudadas nesse capítulo. Não se pode comparar seus trabalhos com o das mulheres citadas por Simone de Beauvoir, primeiro porque elas representam períodos diferentes (década de 60 e 70), segundo porque seus trabalhos não são compatíveis ao das guerreiras citadas pelas estudiosas. Mesmo assim, é possível se fazer um paralelo entre as personagens e as mulheres que viveram na época anterior à agricultura de que fala Beauvoir. Jenifer e Victoria Warshawsky são detetives e abdicaram do papel da maternidade. Talvez devido a essas características, essas personagens são singulares e possuem a musculatura desenvolvida ou semelhante a de um homem. Não se pode esquecer que elas são personalidades fictícias.

Se conforme pressupõe Beauvoir, mesmo a mulher amazonas possuía a capacidade muscular, de certa maneira, “inferior” à do homem, pode-se levantar a hipótese de que, principalmente, ao se tratar da protagonista das fotonovelas, sua força física capaz de derrotar um indivíduo masculino, pode ser uma característica inatingível à mulher humana, atribuindo a Jenifer, muitas vezes, a conotação de super-heroína.

É o que se pode observar na fotonovela denominada “O misterioso amuleto dos matadores”. Logo nos primeiros quadros que narram a trama, o leitor visualiza Jenifer aplicando golpes em um indivíduo do sexo oposto. Em sua fala se percebe que ela não se julga frágil, fraca e indefesa como a maioria das mulheres, ao contrário, diante de sua força, a reação masculina se torna impossível:



JENIFER, Editora Vecchi, 1972, p. 6

Como se pode ver, o nome de batismo da personagem principal é substituído por apelidos como “Às de saia” e “demônio”. Seu nome contrasta com suas características, pois, Jenifer significa “branca e suave”. Na verdade, o nome da protagonista tem um

significado condizente com as virtudes que a sociedade exige das mulheres. Pensando nisso, a personalidade de Jenifer se harmoniza mais adequadamente com seus “apelidos” (Ás de saia e demônio). Talvez, por isso, ela pouco seja chamada pelas outras personagens por seu nome de batismo.

Já Victoria Warshawski, do romance *Anjo da Guarda*, de Paretsky, tem o nome de nascimento que se relaciona com sua personalidade, uma vez que seu significado é “aquele que vence”. Diferente das fotonovelas, neste romance o leitor se depara poucas vezes com lutas corporais entre a protagonista e seus adversários. No entanto, por meio de outros recursos, Victoria, como assim é apelidada, esforça-se para conquistar seus objetivos e não se intimida diante de rivais do sexo oposto. Como detetive, a personagem consegue comprovar suas hipóteses no final da trama.

Uma das poucas descrições de luta de Victória contra seus opositores não é tão intensa como as que são visualizadas nas fotonovelas entre Jenifer e os inimigos, como já exemplificado acima: “Girei dentro do braço do Hulk, de modo que seu corpo me protegeu de seu parceiro, e chutei-o com força na canela” (PARETSKY, 1995 p. 408).

Nas fotonovelas, o leitor não precisa receber informações detalhadas do narrador, enquanto no romance ocorre o contrário, pois para saber as reações corporais da protagonista, esta necessita descrever seus passos pormenorizadamente. As aventuras da personagens de ambos os veículos chegam até o leitor de maneiras distintas.

De qualquer maneira, essas personagens são caracterizadas como mulheres fortes, no sentido de não necessitarem de não se fragilizarem diante de uma figura masculina. Jenifer e Victoria não são apenas independentes financeiramente, ambas dispensam a presença do indivíduo do sexo oposto também no que diz respeito à proteção cujas mulheres tradicionais acreditam ter necessidade de receber.

Joel Birman discorre sobre a experiência feminina do desamparo. Segundo o estudioso, o indivíduo que se sente desabrigado é capaz de suportar dores que aos olhos externos seriam intoleráveis. A aversão à solidão habilita o sujeito a suportar a opressão do outro, como se esta fosse um suprimento de uma necessidade de amparo:

Na sua modalidade mais conhecida, inclusive do senso comum, o sujeito é capaz de suportar qualquer dor provocada pelo outro, sem romper o laço que estabelece com este de maneira espantosa e surreal para quem assiste a essa cena. Contudo, o que está em jogo aqui é uma maneira de o sujeito se proteger do que há para ele de insuportável e de horror na experiência do desamparo. “Goze com o meu corpo e faça com ele o que bem entenda, me humilhe como quiser, mas fique comigo e não me abandone sozinho no meu desamparo”, parecem

dizer os ditos masoquistas morais e femininos para os seus algozes, no evitamento sistemático que fazem da experiência feminina do desamparo (BIRMAN, 1999, P. 14)

As duas personagens femininas, estudadas nesse capítulo, não se adequam a essa necessidade de amparo. Tanto Jenifer quanto Victoria são independentes e não procuram proteção no sujeito masculino. Possuem autonomia financeira, sexual, e ao que parece, ao se tratar da personagem da fotonovela, seu emocional não se abala. Essa ausência de caracterização psicológica colabora para a construção de uma personalidade que se aproxima das figuras de super-heroínas.

As características de Jenifer, conforme já discutido, a distanciam da condição submissa. A heroína, muitas vezes, é responsável por fazer o papel protetor até mesmo da figura masculina. Em comparação com Victoria Warshawski, o condicionamento físico da primeira pode ser considerado até mesmo inatingível. Como uma super-heroína, nos dois enredos estudados, em nenhum momento Jenifer se abala diante das adversidades, ou se questiona por sua condição “solitária”. Sua personalidade não foge às regras das personagens de fotonovelas, cujas características, na maioria das vezes, não têm explicações psicológicas, elas apenas são o que são.

Por outro lado, apesar de Victoria ser uma mulher que não se adequa aos padrões sociais tradicionais, em alguns momentos sua fragilidade é refletida. Essa condição torna sua figura menos heroica e mais humana, uma vez que os leitores acabam por conhecer suas fraquezas: “Senti tanta pena de mim mesma que tornei a soluçar, num novo acesso de choro enquanto escovava os dentes” (PARETSKY, 1995, p. 317). De qualquer maneira, as duas personagens dispensam a proteção masculina e sustentam seu caráter autônomo do início ao fim de suas respectivas narrativas.

4.3 A dessacralização do corpo da detetive feminina

De acordo com Bourdieu, tratar a mulher com substantivos no diminutivo; utilizar denominações, aparentemente, carinhosas e/ou íntimas para se referir ao sujeito feminino pode ser uma forma sutil e inconsciente de inferiorizá-lo:

Seria necessário enumerar todos os casos em que os homens mais bem intencionados (a violência simbólica, como se sabe, não opera na ordem das intenções conscientes) realizam atos discriminatórios,

excluindo as mulheres, sem nem se colocar a questão, de posições de autoridade, reduzindo suas reivindicações a caprichos, mercedores de uma palavra de apaziguamento ou de um tapinha na face, ou então, com intenção aparentemente oposta, chamando-as e reduzindo-as, de algum modo, à sua feminilidade, pelo fato de desviar a atenção para seu penteado, ou para tal ou qual traço corporal, ou de usar, para se dirigir a elas, de termos familiares (o nome próprio) ou íntimos (“minha menina”, “querida” etc.) mesmo em uma situação “formal” (uma médica diante de seus pacientes), ou outras tantas “escolhas” infinitesimais do inconsciente que, acumulando-se, contribuem para construir a situação diminuída das mulheres (...) (BOURDIEU, 2007, p. 74-75).

Uma das personagens que mais aparecem na companhia de Victoria é um homem, seu vizinho Contreras. Durante todo romance, ele não se refere a Victoria por seu nome próprio, mas sim, pela forma “carinhosa” que ele a apelidou. O vizinho da agente secreta chama-a “boneca”: “Sim, leve a cachorra para fora, boneca” (PARETSKY, 1995, P.84); “OK, boneca, OK, fique fria” (PARETSKY, 1995, 85). Este “apelido” retira a personagem de sua condição forte, decidida e independente e “reduz” à sua condição de mulher pré-estabelecida socialmente. Isto é, da maneira “inconsciente” a que se refere Bourdieu, Contreras trata Victoria “carinhosamente” como julga que ela deva ser tratada, justamente por ser alguém do sexo feminino.

A condição de proteção, que se considera ser a mulher dependente, está presente em alguns diálogos dessa personagem masculina que se sente na “obrigação” de “proteger” sua vizinha e amiga. Suas afirmações retratam sua forma de pensar em relação às mulheres e são elaboradas, muitas vezes, em tom de provocação para sua interlocutora. É o que acontece em um de seus discursos em que relata a Victoria a condição de um homem que ele está ajudando a investigar:

(...) talvez ele estivesse, simplesmente envergonhado demais, por não ser capaz de cuidar deles da maneira como um homem deve fazer. E não me diga que as mulheres podem tomar conta de si mesmas. A gente se casa com uma mulher e ela fica grávida, a obrigação é tomar conta dela e do bebê (PARETSKY, 1995, p. 206).

Victoria como figura oposta a Contreras sente sua colocação como uma afronta: “Depois de me olhar fixamente, por um minuto, para ver se eu reagia ao desafio contido em sua voz, ele prosseguiu” (PARETSKY, 1995, p. 206). Nesse caso, a personagem masculina também está agindo sob “influência” da violência simbólica, que segundo Bourdieu, acomete os homens da mesma forma, pois se sentem pressionados a cumprir

a obrigação que a sociedade lhes incumbe. Esta é dar proteção à mulher que “necessita” ser acolhida, protegida e até mesmo conduzida (2007, p.75).

Seguindo essa linha de raciocínio, em um dos quadros das fotonovelas, um indivíduo do sexo masculino trata Jenifer como “boneca”, da mesma forma que o vizinho de Victoria a denomina. A figura masculina, no caso da fotonovela, utiliza esse apelido com o intuito, talvez também inconsciente, de rebaixar o indivíduo do sexo feminino. No entanto, este fator acontece inicialmente, enquanto o homem não a reconhece como agente da CIA. Quando isso acontece, a maneira de se referir a ela se modifica.

Isso talvez aconteça devido à imagem que as outras personagens têm em relação à heroína. Esta, para eles, não é uma mulher comum que possa ser chamada de “boneca”. O comportamento raro da protagonista é tão evidente que seus apelidos são referentes à sua personalidade forte, dura, corajosa e poderosa.

Em vários momentos Jenifer é denominada “Ás da CIA”. Nesse caso, ela leva o nome de uma carta de baralho que tem como valor o número um. Essa característica pode levar à interpretação de que a protagonista dos quadros que narram suas histórias detetivescas está em uma posição de exclusividade. Ela se torna única devido seu comportamento diferenciado de outras mulheres. Por isso, causa espanto aos homens que são vencidos por ela e não se deparam frequentemente com indivíduos femininos de tamanha valentia.

Talvez Jenifer seja apelidada de Ás por ser uma mulher trabalhando na CIA. Este fator dá a ela certo caráter divinatório, afinal não era tão comum um indivíduo feminino trabalhar na CIA e lutar com igualdade contra seus adversários. Essas características constroem uma imagem divina em torno da personagem, não no sentido de bondade, mas sim de algo excepcional. A personagem triunfa sobre os homens aplicando golpes corporais. Assim, atinge seus objetivos no final das tramas.

O poder está ligado às mulheres detetives tanto no romance quanto nas fotonovelas. No primeiro é demonstrado ao leitor com mais detalhes a ausência de riqueza da personagem, que como é típico do gênero *noir*, trabalha não por hobby como acontece nos romances policiais tradicionais, mas sim porque precisa manter seu próprio sustento.

Nas fotonovelas não fica bem claro se Jenifer necessita trabalhar para garantir seu sustento. Mas o fato de ser uma agente secreta da CIA, pressupõe-se que exerça uma atividade remunerada. Em nenhum momento Jenifer, nas duas histórias de

fotonovelas aqui estudadas, aparece em seu lar praticando atividades domésticas. O enredo inteiro de ambas retrata apenas seu lado profissional, sua busca pelos violadores das leis e seus ocasionais e passageiros relacionamentos amorosos.

Simone de Beauvoir situa historicamente a condição feminina em relação ao trabalho, à família e à maternidade. É interessante notar as características ressaltadas pela estudiosa sobre as hordas femininas que, de acordo com ela, não tinham território fixo, nem estabilidade. Devido a isso, não se preocupavam em constituir família, uma vez que filhos, para elas, seriam um encargo. Havia, então, entre os povos nômades, um alto índice de infanticídio (BEAUVOIR, 1970, 83).

Ainda segundo Beauvoir, um pouco mais para frente, ter filhos passou a ser importante. No entanto, gerar e amamentar não eram tarefas vistas como atividades produtivas, eram funções consideradas naturais, como se a mulher tivesse apenas um destino biológico. Este, não dava a ela a possibilidade de construção de grandes projetos. O único trabalho julgado compatível com a maternidade era o serviço doméstico. Diferentemente do homem, cujo trabalho lhe possibilitava conquistar um maior domínio sobre o mundo, os encargos da mulher a sujeitavam à repetição e a não produzir nada novo (BEAUVOIR, 1970, 83).

É interessante considerar que Jenifer e Victoria não se dedicam às funções “biológicas femininas”. Ao contrário, pode-se comparar suas condições com as das guerreiras do povo nômade de que discorre Beauvoir. De maneira semelhante a elas, as personagens estudadas nesse capítulo não têm paradeiro. Embora a protagonista do romance tenha endereço fixo, sua profissão, muitas vezes, a obriga passar dias e noites fora de seu apartamento. Na narrativa da fotonovela, por sua vez, a moradia da heroína não é mencionada. As cenas fotográficas apresentam-na instalada em hotéis, andando pelas ruas, dirigindo seu carro, mas seu endereço nunca é apresentado como cenário.

Dessa maneira, pode-se mais uma vez comparar a situação de Jenifer e Victoria com as mulheres citadas por Simone de Beauvoir, no que diz respeito às atividades. As personagens não conciliam a vida doméstica com o trabalho fora. Pelo fato de, muitas vezes, Jenifer ter características que a assemelham a uma super-heroína, tem-se a impressão de que ela não tem vida além de sua atividade profissional. Sua identidade está quase que totalmente ligada a seu papel detetivesco. No romance há mais espaço para a vida pessoal da personagem, que apesar disso, tem dedicação quase zero às tarefas domésticas e mora sozinha. Essas figuras femininas, embora representando os períodos das décadas de 60 e 70, não conciliam a vida doméstica com a profissional,

como se as duas tarefas fossem excludentes.

Conforme já mencionado, no romance, Victoria, algumas vezes, encontra-se em seu apartamento, mas na maioria delas está trabalhando como detetive. Tem como característica a apreciação por cães. No entanto, os cuidados com os animais ficam a encargo de Sr. Contreras, seu vizinho, justamente pelo pouco tempo que a personagem dispõe para exercer trabalhos caseiros. Em alguns momentos da narrativa, ela demonstra claramente sua aversão por serviços domésticos. Em um de seus comentários se percebe que limpar seu apartamento não é uma tarefa constante em sua vida, pois quando percebe que sua vizinha não é benquista pelos outros devido à falta de asseio, tira duas horas de seu tempo para se dedicar à limpeza do lugar onde mora:

Na manhã seguinte, antes de sair do trabalho, passei duas horas limpando e polindo meu apartamento. O comentário de Pichea, na noite anterior, atingira-me em cheio [...] a possibilidade de ficar como a Sra. Frizell: minhas pilhas de jornais e montes de poeira chegando a ponto da sujeira sufocante; e tão rabugenta que os vizinhos não quisessem aparecer nem mesmo quando achassem que eu podia estar doente (PARETSKY, 1995, p. 60).

Em outro momento, a personagem afirma: “Realmente, era um desperdício de tempo fazer limpeza” (PARETSKY, 1995, p. 93). Pela descrição da sujeira encontrada no apartamento de Victoria, percebe-se que a atividade de limpeza não é feita constantemente. Sua preocupação em adoecer e ser ajudada pelos vizinhos caracteriza a atitude de uma mulher que vive sozinha e sem família, pois em momentos de necessidade poderia contar apenas com o auxílio de pessoas estranhas.

Levando em conta essas personagens comentadas acima, entende-se que elas se posicionam fora do padrão social. Segundo Bourdieu, as mulheres ficaram excluídas de assuntos “sérios” e permaneceram confinadas ao ambiente doméstico. Tinham o direito de exercer atividades associadas à reprodução biológica (2007, p. 116).

A exclusão de atividades profissionais não é o caso de Jenifer e Victoria. A primeira, como já afirmado algumas vezes, é agente secreta da CIA. A segunda é detetive particular. Ambas não se detêm no ambiente doméstico e não exercem atividades maternas nem se relacionam sexualmente com a intenção de reproduzir.

Partindo dessas características, essas personagens não fazem uso de seus “dons” de dar a vida. Ao contrário, se for preciso, elas tiram, conforme será demonstrado posteriormente. Simone de Beauvoir, ao retratar a diferença entre as atividades

femininas e masculinas, ressalta que os afazeres julgados femininos ficaram em segundo plano, isso porque a maternidade era considerada como um destino biológico e a dedicação ao lar seria a extensão dele. O trabalho masculino, por sua vez, era visto como aquele que estendia horizontes, rompia fronteiras, superava o presente e abria o futuro. Não era algo fechado em si mesmo, mas sim, um exercício que ia além dos limites (1970, p.74).

A estudiosa explica a razão de haver a diferença entre o trabalho feminino e o masculino, sendo dada maior importância à caça do que aos exercícios maternos e domésticos. Segundo ela, tirar a vida é mais prestigioso que engendrar-la. Isso porque para caçar, o guerreiro corre riscos. Dar a vida não posiciona o ser humano acima do animal, mas arriscá-la sim:

O guerreiro põe em jogo a própria vida para aumentar o prestígio da horda e do clã a que pertence. Com isso, prova de maneira convincente que a vida não é para o homem o valor supremo, que ela deve servir a fins mais importantes do que ela própria. A maior maldição que pesa sobre a mulher é estar excluída das expedições guerreiras. Não é dando a vida, é arriscando-a que o homem se ergue acima do animal; eis por que, na humanidade, a superioridade é outorgada não ao sexo que engendra e sim ao que mata (BEAUVOIR, 1970, p. 84).

Nesse caso, as detetivas estudadas nesse capítulo tem suas funções semelhantes a dos guerreiros que se arriscam para realizar a caça. Como se sabe, as protagonistas das narrativas *noir* são submetidas a perigos para realizar suas funções detetivescas enquanto os crimes vão se desenvolvendo. Com Jenifer e Victoria, a situação não se difere. Elas enfrentam seus adversários e, muitas vezes, até a assassinam, situando-as dessa forma a uma posição de “superioridade”, já que elas são capazes de assassinar, assim como o faziam os caçadores citados por Beauvoir.

Dessa maneira, no romance, além da profissão inusitada, que causa o desprezo por parte de outras personagens, principalmente as masculinas: “Uma moça detetive. Não sei quem é mais idiota, se você ou Chamfers” (1995, p.265); Victoria é vista como uma mulher moderna, pois permaneceu casada por dois anos e se divorciou. Aos trinta e nove anos de idade não tem filhos e tê-los não faz parte de seus planos. Muitas vezes, é insultada por seu ex-marido por ser diferente das mulheres que constituem família e se dedicam ao lar: “[...] você e os sujeitos que você *conhece*. Ser divorciada, com certeza,

foi ótimo para seu estilo de mulher moderna, não é? ” (1995, p.324).

Nas fotonovelas, não há menções detalhadas sobre a vida familiar e social de Jenifer, isto é, casamento, filhos ou até mesmo amigos, não são mencionados em meio às aventuras de Jenifer. As atividades principais da protagonista, narradas nos quadros, por meio de fotografias, são suas estratégias de trabalho para CIA, suas lutas corporais, as armadilhas feitas contra ela; enquanto os casos amorosos são descritos de maneira secundária, isto é, diferentemente das fotonovelas tradicionais, o amor fica em segundo plano para a heroína. Esta se envolve em relacionamentos superficiais e passageiros, já que, em alguns casos, utiliza da sedução para conquistar o que deseja em relação às suas investigações. Assim, esta personagem raramente se apaixona e/ou se envolve amorosamente. Suas relações são, muitas vezes, cultivadas por um simples interesse profissional e, por isso, também são passageiras.

Pierre Bourdieu relaciona as conquistas amorosas com as partes íntimas dos indivíduos. Na verdade, o estudioso afirma que a sociedade sacraliza o órgão sexual feminino. Para exemplificar, o teórico comenta o fato de os ginecologistas dividirem as mulheres em duas partes. Assim, os profissionais olham para a face da paciente e lhe dirigem a palavra, enquanto ela está vestida. Durante o exame, coloca-se um pano da cintura para baixo impedindo que o médico veja o rosto da mulher (2007, p. 25).

Essa sacralização não ocorre apenas no consultório de ginecologia. Durante muito tempo, a mulher que preservava sua virgindade era considerada digna. A honra feminina estava relacionada à sua castidade. Bourdieu discorre sobre a fronteira delimitada pela cintura. De acordo com ele, para a sociedade, a mulher virtuosa é aquela que mantém sua vagina protegida dos olhares masculinos:

A cintura é um dos signos de fechamento do corpo feminino, braços cruzados sobre o peito, pernas unidas, vestes amarradas, que, como inúmeros analistas apontaram, ainda hoje se impõe às mulheres nas sociedades euro-americanas atuais. Ela simboliza a barreira sagrada que protege a vagina, socialmente constituída como objeto sagrado [...] (BOURDIEU, 2007, p. 25).

A partir das teorias de Bourdieu, entende-se que à mulher cabe o papel de preservação de sua vagina no que diz respeito ao ato sexual. Seus comportamentos, seu modo de sentar deve esconder seu órgão genital, bem como suas vestimentas devem

colaborar com o processo de preservação da parte “sagrada” de seu corpo.

De maneira semelhante, Simone de Beauvoir discorre sobre a diferença corporal entre homens e mulheres. De acordo com ela, o órgão sexual não situa, por si só, a figura masculina em uma posição social privilegiada. Ao contrário, a valorização peniana é uma compensação inventada pelo adulto e, conseqüentemente, aderida pela criança, que em fase adulta, transferirá para seu sexo sua condição soberana (1963, p. 14).

Ainda segundo a estudiosa, a importância dada ao órgão sexual dos meninos chega ao ponto de considerá-lo um segundo ser. Visto até mesmo como se fosse separado do corpo, tratam-no como um brinquedo natural, “como uma espécie de boneca” (1963, p.13). Esse objeto lúdico é bastante presente na vida da menina, justamente, pela ausência peniana. Não possuindo o “brinquedo natural” tão enfatizado pelos adultos, as meninas suprem essa “carência” com esse objeto separado de seus corpos. A falta, no entanto, não é percebida pela criança, mas, de acordo com Beauvoir, mães e avós “esquecem” das partes genitais das meninas, e as proibem de tocá-las. Elas, então, são tratadas como se fossem sujeitos assexuados, (1963, p. 14) atribuindo, assim, à vagina, uma conotação sacralizada.

Pensando nas personagens aqui estudadas, deve-se enfatizar que elas têm uma profissão que não favorece a “preservação” de seus órgãos sexuais. Devido ao cargo que ocupam, poderia se pensar que seria mais adequado que utilizassem vestimentas que dessem a elas mobilidade e liberdade para movimentar o corpo, pois estão sempre sujeitas à necessidade de correr, abaixar, pular, lutar corporalmente contra os adversários.

Jenifer da fotonovela denominada “A noite das emboscadas” utiliza vestimentas consideradas, por muito tempo, como própria dos homens, portanto pouco femininas aos olhos de um leitor tradicional. Já no primeiro quadrinho, o leitor se depara com sua imagem vestida com uma jaqueta em couro, o que pode ser visualizado abaixo. Mesmo sabendo que a moda feminina foi mudando no decorrer do tempo e que a calça comprida foi incluída no guarda-roupa das mulheres, durante vários anos, parte da sociedade conservadora, resistiu essa mudança. Saias e vestidos nunca foram excluídos do vestuário feminino, justamente porque esses modelos, de acordo com o senso comum, dão um toque de feminilidade à mulher.



JENIFER, Editora Vecchi, 1973, p. 3

Jenifer é uma mulher que não está preocupada em seguir os padrões sociais nem em afirmar sua feminilidade. Na verdade, talvez por ser uma história retratada em uma fotonovela, quase não há reflexões da parte da protagonista. As coisas simplesmente acontecem; o leitor visualiza as ações por meio das fotos e se informa dos acontecimentos por meio dos diálogos transcritos nos quadros. A heroína da história citada acima quase não aparece de saia. No entanto, a protagonista do enredo denominado “O misterioso amuleto dos matadores”, utiliza a vestimenta considerada feminina, diversas vezes.

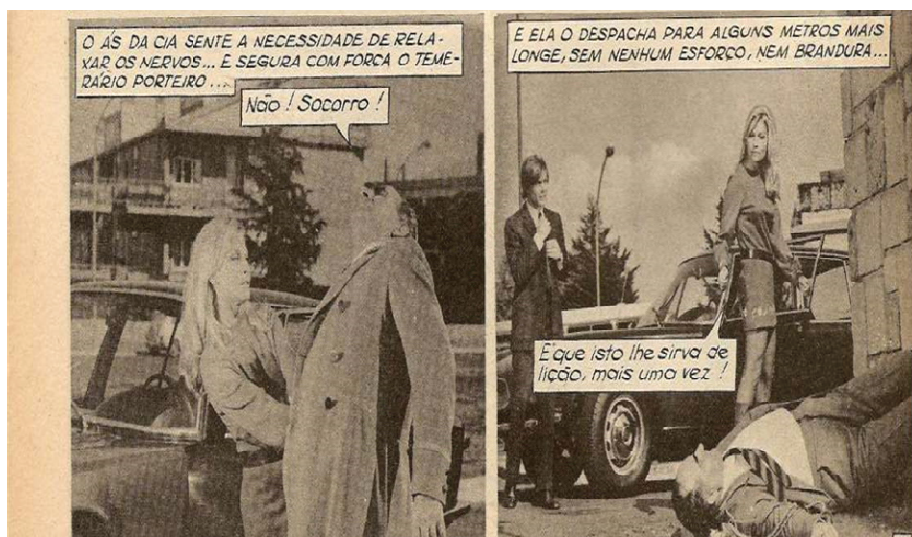
Torna-se interessante ressaltar que Jenifer, na segunda história, deixa as pernas à mostra em determinado momento em que está fazendo suas investigações. Pode-se afirmar que o modelo de roupa que usa neste período tem propositadamente a finalidade de seduzir um rapaz, o mordomo do hotel onde aconteceu o crime, que pode passar a ela informações necessárias para descobrir o que necessita. Este fator reforça a questão criada pela sociedade de que a mulher pode atrair a atenção dos homens para si, no que diz respeito a seu visual. Para seduzir, Jenifer faz papel de outra mulher adquirindo uma postura mais “feminina”. Deve-se ressaltar, no entanto, que ao esquematizar, a moça toma domínio da situação e não deixa de ser a figura ativa dos relacionamentos.



(JENIFER, Editora Vecchi, 1972, p.16)

Dessa maneira, a roupa nesse momento, é um acessório necessário para que haja a sedução, que será comentada mais pormenorizadamente adiante. Jenifer, retratada na fotografia acima, utiliza diferentes tipos de vestimentas. Diferente da heroína que se aventura na história anterior, esta não se limita a usar roupas que escondam seu corpo. Neste momento, visualizado no quadrinho, Jenifer está trabalhando, mas adentra em um hotel e finge ser uma hóspede fútil, somente com interesse de fazer um passeio. Em um segundo momento, a heroína veste saia quando já terminou sua investigação e busca uma aventura para se distrair. Com isso, pode-se afirmar que a vestimenta é escolhida pela protagonista de acordo com a ocasião. Quando necessita ser “feminina”, o uso de roupas curtas, saias e shorts são fundamentais. Quando é uma agente da CIA, há a necessidade de se “masculinizar” e, por isso, opta pelo uso de roupas mais fechadas e calças.

Torna-se imprescindível afirmar que Jenifer nas duas histórias não se preocupa em manter posturas que ocultem seu órgão sexual. Como já mencionado, a profissão que exerce a leva a lutar corporalmente com seus adversários. Nos movimentos de luta, muitas vezes, a heroína faz aberturas de pernas, cai no chão e não tem muito tempo para pensar em ocultar o órgão da mulher que é sacralizado pela sociedade androcêntrica. É o que se pode ver nos quadrinhos abaixo:

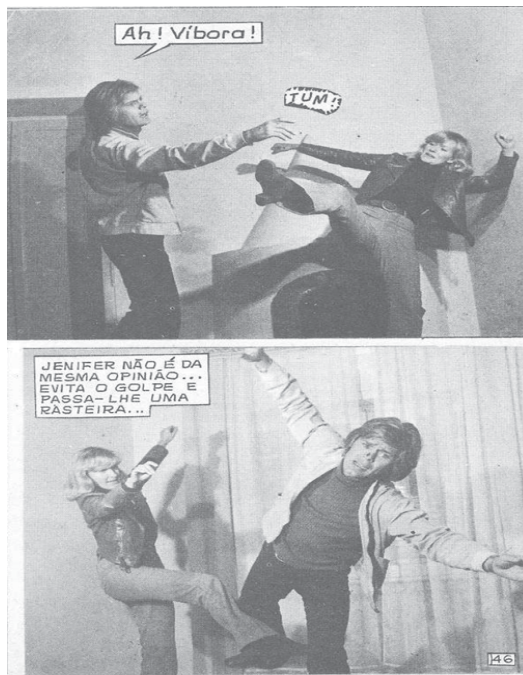


(JENIFER, Editora Vecchi, 1972, p.64)

Na cena acima, Jenifer luta com seu adversário mesmo estando de saia. Não se pode saber com exatidão de que forma ela consegue debilitá-lo. Ao leitor cabe interpretar o golpe usado pela personagem, já que o primeiro quadro demonstra o princípio da luta e o segundo o fim. Mas não se deve esquecer que lutas corporais exigem movimentos bruscos. Os atuantes não têm tempo para pensar por muito tempo, pois para derrotar o adversário deve-se agir com rapidez e flexibilidade. Na foto, o homem está estendido no chão. Provavelmente, para obter este resultado, a moça deve ter utilizado as pernas para aplicar o golpe que deixasse o adversário em tal condição.

Nas fotos abaixo, Jenifer utiliza movimentos corporais que não expõem seu órgão sexual. Nas duas histórias, a heroína usa calça como vestimenta, no entanto, faz movimentos de abertura de pernas diante de seus adversários, que por sinal, são do sexo oposto. Conforme visto na teoria de Bourdieu, na sociedade androcêntrica, exige-se que a mulher, independente da roupa que use, mantenha a postura de ocultar e proteger seu órgão sexual. Sendo assim, Jenifer vai contra os princípios discorridos pelo teórico.

Torna-se importante ressaltar que a mulher que se prende às exigências sociais, quando usa saias, tem maior preocupação em ocultar sua genital, já que a calça, por si só, cumpre a função de esconder o corpo. No caso da saia, um movimento mais brusco expõe, justamente, o que de acordo com a sociedade androcêntrica teorizada por Bourdieu, deve ser preservado. Talvez por isso, embora as mulheres dessas fotonovelas fujam do comum, as fotos abaixo exponham claramente as aberturas de pernas de Jenifer, enquanto a foto acima apenas sugira.



(JENIFER, Editora Vecchi, 1973, p. 56)



(JENIFER, Editora Vecchi, 1972, p. 38)

Talvez, a imagem da foto anterior não demonstre os movimentos de Jenifer devido ao tipo de vestimenta. Nas últimas fotos, como a personagem está de calça comprida, seus golpes corporais são demonstrados com mais clareza. No entanto, a protagonista representada nas duas histórias permanece com as mesmas características. Ela não deixa de ser a detetive durona devido aos golpes que não são retratados. Na primeira, cada leitor pode interpretar à sua maneira as estratégias usadas pela personagem para deixar seu adversário no chão.

Dessa forma, mesmo que em determinados casos, alguns movimentos da

protagonista não sejam expostos nas fotografias, dentro da história, Jenifer quebra as barreiras de sua feminilidade. Independentemente de sua vestimenta, ela se posiciona contra a sociedade androcêntrica, pois não adere às regras desta e não se preocupa em “ocultar” seu órgão sexual. Ao contrário, quando se movimenta para lutar não tem tempo de se preocupar em preservá-lo, (até porque sua profissão “masculinizada” não permite) mesmo quando está diante de indivíduos do sexo masculino.

A protagonista criada por Paretzky também rompe as barreiras da feminilidade. Ela mesma se descreve como diferente das outras mulheres. Em oposição às fotonovelas, no romance narrado em primeira pessoa, Victoria adquire maior espaço para expressar suas reflexões. Este fator também diferencia esta narrativa das outras policiais modernas, escritas por autores masculinos que retratam aventuras de detetives homens. A heroína de *Anjo da guarda* se veste de forma “masculinizada”. Usa terninhos largos para esconder a arma que carrega nos ombros, calças compridas, camisetas largas e tênis velhos para facilitar suas fugas dos adversários. Em vários momentos Victoria descreve suas roupas: “Vesti calças jeans e uma blusa de algodão branco, com mangas compridas” (1995, p. 205). Em algumas situações, a personagem informa o leitor sobre a escolha de suas vestimentas: “Precisava poder carregar minha arma. E também desejava poder correr se fosse necessário. Finalmente, decidi-me por uma calça jeans com um blazer de seda preta” (1995, p. 217); “Fiquei em dúvida se iria para casa trocar de roupa, vestir minhas calças jeans e os velhos nikes” [...] (1995, p. 61).

Nas fotonovelas, o leitor quase não tem informação da vida pessoal da protagonista. Poucas vezes a heroína está desfrutando de momentos de descontração. As aventuras de Jenifer são mais relacionadas à sua profissão e menos à sua vida particular. Talvez isso aconteça porque as fotonovelas oferecem pouco espaço para reflexões e para grandes detalhes sobre as personagens. Por outro lado, no romance, o narrador tem espaço para detalhar além de suas aventuras profissionais (levando em conta que é o que mais interessa numa história de detetives), pontos relevantes sobre a personalidade e características individuais do herói.

Assim, pode-se observar que Victoria não tem afinidade com roupas consideradas “femininas”, mesmo quando está fora de suas atividades profissionais. Ela mesma comenta sua inabilidade para andar de saltos altos e a quase ausência, em seu guarda-roupa, de vestimentas “apropriadas” para mulheres que costumam frequentar lugares da alta sociedade:

Não estava acostumada a me movimentar em trajes de noite. Esquecia o tempo inteiro de dar passadas mais curtas; a cada poucos passos tinha de parar, a fim de desembaraçar meu salto dos delicados fios [...] aquele era o traje mais elegante que eu tinha (PARESTKY, 1995, p. 23-24).

A diferença entre Jenifer e Victoria é que a primeira, nas duas fotonovelas aqui estudadas, está sempre muito bem penteada, como se pode comprovar nas fotografias citadas acima. Essa perfeição na aparência se torna contraditória, uma vez que os movimentos corporais bruscos da heroína, obviamente, estimulam as glândulas sudoríparas, desalinham os cabelos e, muito provavelmente, sujam as roupas. No caso da personagem de Paretsky, em alguns momentos, ela comenta com o leitor que se encontra suja, suada, com os cabelos despenteados:

Já eram seis horas, quando cheguei nas proximidades de Evanston. Meu blazer de linho estava mole de suor. Quando espiei meu rosto no espelho retrovisor, vi uma mancha negra em minha face. Meu cabelo castanho-escuro e cacheado estava caído, molhado em cima da testa. Procurei um lenço de papel na bolsa e limpei o rosto com saliva. Não podia fazer nada com relação ao resto de minha aparência (PARETSKY, 1995, p. 123-124).

As heroínas das fotonovelas se assemelham mais às das histórias em quadrinhos ou até mesmo às de desenho animado, pois estão sempre em perfeito estado. Embora corram riscos, enfrentem seus adversários, sujeitem-se a enfrentar os perigos e as barreiras que encontram em meio às investigações, fazendo até mesmo uso de arma de fogo, nunca se ferem. Mesmo andando pelas ruas durante o dia, dirigindo seus carros e lutando fisicamente contra os inimigos estão sempre imunes até mesmo a um desalinhamento das vestimentas. Dessa forma, conforme observado na citação acima, Victoria descreve suas façanhas de maneira menos fantasiosa, dando assim, mais verossimilhança à aventura narrada no romance do que a contada na fotonovela.

4.4 A detetive *noir* feminina e a sexualidade

Mesmo com toda a fantasia existente nas fotonovelas, pode-se afirmar que as heroínas não são mulheres frágeis e reproduzem um comportamento desviante aos padrões de uma sociedade androcêntrica. Neste aspecto, elas se assemelham à personagem principal do romance de Paretsky.

Simone de Beauvoir expõe as características de uma sociedade patriarcal. Ela se instala, segundo a estudiosa, após a ausência da participação feminina na economia da sociedade. Com isso, a mulher perde a autoridade que tinha na Idade da Pedra e o trabalho doméstico, que passa a ser oculto e não rentável, faz sua figura ficar em segundo plano. Ao homem, por sua vez, fica reservado o espaço ativo e de domínio, não apenas econômico, como também sobre a figura feminina (1970, p. 73).

Ainda segundo Beauvoir, na sociedade, então patriarcal, a dominação econômica deu margem para o homem adquirir liberdade sexual. Enquanto as mulheres são oprimidas, a figura masculina se envolve sexualmente com escravas e são polígamos (1970, p. 75). Partindo dessas questões, Jenifer e Victoria Warshawki são caracterizadas como mulheres que escapam das correntes de uma sociedade patriarcal. Longe de sofrer opressões, são livres economicamente e sexualmente. Não se restringem a um único parceiro e têm o poder de sedução sobre eles.

Nesse caso, as protagonistas aqui estudadas podem ser caracterizadas como mulheres duronas, até mesmo quando se trata de relacionamento amoroso. Essas qualidades das personagens femininas contrariam as regras da sociedade androcêntrica de que discorre Bourdieu e as distanciam da sociedade patriarcal comentada por Simone de Beauvoir. De acordo com ele, os homens encaram o ato sexual como relação de dominação. Em outras palavras, o indivíduo do sexo masculino que se envolve sexualmente com uma mulher, sente-se seu dono, toma sua pessoa como posse, sente-se no direito de dominá-la.

Bourdieu comenta ainda que não há igualdade e/ou simetria entre o homem e a mulher quando se trata de relação sexual, pois enquanto o homem encara este ato como uma forma de posse e dominação, a mulher o relaciona como uma experiência íntima e a associa à afetividade. Diferente da visão masculina em que a penetração tem fundamental importância, os indivíduos femininos relacionam o ato sexual também com o falar, tocar e acariciar.

Ainda segundo o teórico, os homens, geralmente, relacionam a conquista com o ato sexual, concebido de forma bruta, no sentido físico, isto é, na consumação da penetração. Em outras palavras, para a figura masculina “toma-se posse” da figura feminina quando o sexo se concretiza. Eis o que afirma Pierre Bourdieu:

Uma sociologia política do ato sexual faria ver, como sempre se dá em uma relação de dominação, as práticas e as representações dos dois

sexos não são, de maneira alguma, simétricas. Não só porque as moças e os rapazes têm, até mesmo nas sociedades euro-americanas de hoje pontos de vista muito diferentes sobre a relação amorosa [...], mas também porque o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, ‘de posse’. [...] À diferença das mulheres que estão preparadas para viver a sexualidade como uma experiência íntima e fortemente carregada de afetividade, que não inclui necessariamente a penetração, mas que pode incluir um amplo leque de afetividades (falar, tocar, acariciar, abraçar etc.), os rapazes tendem a ‘compartimentar’ a sexualidade, concebida como um ato agressivo, e sobretudo físico, de conquista orientada para penetração e orgasmo (BOURDIEU, 2007, p. 29-30).

Partindo dessas questões discutidas por Pierre Bourdieu, pode-se afirmar que Jenifer e Victoria são mulheres que não adentram nesse universo feminino. Na verdade, elas são contrárias a ele por não preservarem laços sentimentais com seus parceiros. Suas relações, muitas vezes, não passam de intimidades físicas e isso não as tornam dependentes de seus parceiros, isto é, o ato sexual concretizado não dá aos homens com quem se envolvem, o direito de posse sobre elas.

Bourdieu ainda afirma que há uma dissimetria entre o homem e a mulher no capital simbólico, pois esta é produto e aquele responsável pela produção. As mulheres são valores que necessitam ser conservados sob o abrigo da suspeita. Os homens podem produzir aliança, isto é, capital simbólico. O lucro também é simbólico e depende da reputação da mulher, o que seria o mesmo que dizer que ela só tem valor se não tiver violado sua castidade (2007, p. 58).

Pode-se afirmar que as heroínas estudadas nesse trabalho não estão preocupadas com sua “reputação”. A virgindade nem sequer é comentada por elas ou por outras personagens do romance e/ ou das fotonovelas. Victoria é uma mulher divorciada de trinta e nove anos que permaneceu apenas dois anos casada. Por não fazer o perfil de mulher do lar, companheira e ajudadora do marido, prefere se divorciar e viver sozinha. No entanto, não deixa de se relacionar com um rapaz sem estabelecer compromisso sério.

No caso da fotonovela denominada “O misterioso amuleto dos matadores”, Jenifer é sempre a autora da conquista. Ela toma a atitude de cortejar os homens, seja por causa de seu trabalho seja porque anseia apenas se divertir. E, finalmente, Jenifer da fotonovela “A noite das emboscadas” se envolve sexualmente com um homem que conhece repentinamente.

Começando pelo romance, em alguns momentos da história, pode-se observar que a justificativa de Victoria por não ter permanecido casada é sua inabilidade de cumprir o papel passivo. Devido às suas características que a distanciam da “feminilidade” exigida pela sociedade androcêntrica, “seu espaço” é preenchido por outra mulher capaz de exercer suas “funções” de colaboradora, compreensiva e apoiadora do marido que “necessita” de uma auxiliadora para ser bem-sucedido até mesmo em sua profissão.

Essa questão se torna evidente na fala do ex-marido de Victoria. Dick, em seu pequeno discurso, sugere que o término do relacionamento dos dois aconteceu porque sua ex-mulher não deu a ele o devido apoio profissional. Também é possível identificar em sua declaração a sua crença de que a mulher não precisa se preocupar com questões financeiras, já que, para ele, esta é uma tarefa masculina: “Se você se preocupasse mais com os meus negócios, há catorze anos, ainda estaríamos casados. Não se esqueça disso, quando estiver lutando para pagar seu aluguel” (PARETSKY, 1995, p. 171).

Nessa fala da personagem masculina está embutida a questão, já retratada anteriormente, pelo teórico Pierre Bourdieu de que a mulher deve se posicionar do lado de dentro, assim como é caracterizado seu órgão sexual. Por meio da exposição de Dick, pode-se inferir que, para ele, a condição da mulher que tomou por esposa, deveria ser apenas de apoiadora, já que ela deveria ter se preocupado com o trabalho dele e não com sua própria profissão.

O estilo de Victoria é diferente das mulheres que costumam viver exclusivamente com a função de esperar o marido chegar do trabalho para servi-lo. Ela mesma comenta com o leitor sua incapacidade de acompanhar Dick nos jantares quando estava casada com ele:

Eu só sabia desses fatos porque Dick costumava recitá-los no café da manhã, com a reverência de um guia de catedral exibindo seus relicários. Poderia ter feito a mesma coisa ao jantar, mas eu não tinha paciência de esperar para comer com ele à meia-noite, depois que acabasse de puxar o saco dos manda-chuvas o suficiente por aquele dia (PARETSKY, 1995, p. 25).

Talvez, o resultado desse referencial tenha sido a solidão, não no sentido pejorativo, mas de acordo com os indícios deixados na narrativa, por meio dos pensamentos expressos pelas personagens, Victoria não manteve seu casamento devido à sua personalidade independente e a ausência de qualidades que mulheres “devem” ter

caso desejem obter “êxito” no matrimônio. Victoria afirma claramente que o motivo do fim de seu relacionamento conjugal foi sua inabilidade para fazer seu papel “feminino” diante não só do ex-marido, mas também da sociedade:

Era mais ou menos o motivo do nosso rompimento – o fato de eu não me impressionar o bastante com o poder e dinheiro em que ele andava chafurdando, e sua repentina expectativa de que eu largasse tudo, para ser uma espécie de gueixa, quando terminássemos a faculdade de Direito e começássemos a trabalhar. Mesmo antes de nossa ruptura formal, Dick já tinha percebido que uma esposa era parte importante de seu currículo e que deveria ter se casado com alguém com mais influência do que poderia ter, algum dia, a filha de um policial de ronda e de uma imigrante italiana (PARETSKY, 1995, p. 25).

Nessa citação, pode-se observar que a mulher é vista como objeto pela figura masculina que “adquire” uma esposa apenas como um acessório de adorno. Tanto que, assim que descobriu que a primeira esposa não harmonizava com seus objetivos sociais, substituiu-a por uma mulher que se adequasse a seus conceitos e às suas metas profissionais. Por outro lado, Victoria não se sujeita a ser coisificada. Por isso, não mantém seu casamento, preferindo retornar à sua vida de solteira.

A “solidão” é vista como pejorativa por outras personagens. Principalmente para as figuras masculinas do romance, uma mulher, para ser realizada deve ter esposo e filhos. No entanto, Victoria tinha outros princípios e padrões; não tinha como objetivo de vida formar uma família. Por isso, muitas vezes, era “insultada” pelos homens, que pensavam ofendê-la com comentários como o seguinte: “Entendo por que você está tão exaltada: tem medo de acabar sozinha e maluca, aos oitenta e cinco anos de idade, sem nada a não ser um bando de cachorros cheios de pulgas para lhe fazerem companhia” (PARETSKY, 1995, p. 51).

O fato de Victoria permanecer casada apenas dois anos demonstra sua personalidade independente. Por ser uma narrativa extensa, a personagem narradora, em alguns momentos, comenta com o leitor algumas de suas reflexões. A protagonista é uma mulher que tem desejos e vontades próprias. Seu gênio não era compatível com o de seu ex-marido que pensa que a mulher deve ser apenas sua continuação, ou até mesmo, um objeto para ser exposto para a sociedade e/ou um bem que pode contribuir para sua ascensão financeira, como pôde ser observado na citação acima. Devido a isso, a relação foi conturbada e temporária:

Mas eu conhecia aquela voz: tinha despertado com ela todas as manhãs, durante 24 meses- seis meses de erotismo docemente atormentado, enquanto terminávamos o curso de Direito e nos preparávamos para advogar, e dezoito de simples tormento depois que nos casamos (PARETSKY, 1995, p. 24).

Não se submetendo a ser coisificada, tendo seus próprios pensamentos e prezando por sua independência, Victoria mora sozinha em seu apartamento. Na maior parte da trama, a personagem aparece sem companhia. Assim como as heroínas das fotonovelas policiais, a relação amorosa não é o foco principal do enredo. A protagonista se envolve com um rapaz, mas seu relacionamento é superficial e a narradora-personagem não informa em nenhum momento ao leitor se tem a intenção de que este seja estável. Também não há descrição de sentimentos, isto é, ao que parece, Victoria se envolve apenas sexualmente com o rapaz que a ajuda em algumas situações de seu trabalho.

Pensando no que afirma Bourdieu no que diz respeito à mulher e à sexualidade, torna-se necessário lembrar que a figura feminina que se enquadra com os ideais da sociedade androcêntrica, relaciona o sexo com sentimentos afetivos. As trocas de carícias são priorizadas pela figura feminina, diferente dos homens que consideram a penetração como fator principal do sexo e como um ato que dá a eles o direito de posse sobre a mulher (2007, p. 15).

Entende-se que mesmo “consumando” o ato sexual, Victoria não aceita ser tratada como propriedade de ninguém. Consegue a “libertação” do casamento por meio do divórcio. Seus relacionamentos após a separação também não a “aprimoram”, já que, não está preocupada em estabelecer vínculos estáveis e duradouros. O sexo para a protagonista é apenas mais uma de suas aventuras. Diferente, então, das mulheres da sociedade estudada por Bourdieu, Victoria não se importa em se envolver com diferentes homens; não tem como ambição a estabilidade amorosa. É o que se pode observar em sua afirmação: “Há alguns sujeitos com que eu saio, mas ninguém especial” (PARETSKY, 1995, p. 284).

A personagem narradora, em determinado período do romance, conta sua aventura amorosa que inicia ocasionalmente. Seu relato explicita apenas o momento em que se aproximou de Rawlings, um policial: “Aproximamo-nos e nos beijamos” (1995, p. 284). Mais adiante, Victoria confirma de maneira indireta seu último envolvimento sexual: [...] “em princípio, uma investigadora particular deveria evitar envolvimento com os tiras. Por outro lado, onde estaria eu, se minha mãe não tivesse ido para a cama

com um sargento de polícia?” (PARETSKY, 1995, p. 285).

Sua única preocupação é que o envolvimento amoroso prejudique o desempenho profissional. Em nenhum momento, Victoria comenta porque se aproxima de Rawlings. A situação simplesmente acontece. Não há declarações de amor, nem compromisso, apenas ocorreu o ato sexual.

De maneira parecida, Jenifer da fotonovela “A noite das emboscadas”, envolve-se ocasionalmente com um rapaz. Como se pode verificar na foto abaixo, a heroína para no meio da estrada para consultar um mapa e é abordada por um moço:



(JENIFER, Editora Vecchi, 1973, p.28)

No romance, Victoria se envolve com Rawlings ocasionalmente, mas não tem outra intenção a não ser se aventurar amorosamente, de forma descompromissada e passageira. Nem Rawlings nem Victoria tomam domínio da situação. Ela simplesmente acontece. Jenifer, no entanto, torna-se a “dona” da sedução e a utiliza para contribuir no desenvolvimento de suas investigações. Desta maneira, aqui não é o homem quem cumpre “seu papel” de seduzir, mas sim a figura feminina. É o que se pode observar nos seguintes quadrinhos:



(JENIFER, Editora Vecchi, 1973, p. 35)

Mesmo tendo domínio sobre o relacionamento com o rapaz, algumas formas de comportamento influenciadas por uma sociedade baseada na dominação masculina, podem também ser identificadas na personagem feminina em destaque. Partindo das considerações de Simone de Beauvoir, a ausência do falo no corpo feminino causa um complexo, não por desejar a aquisição do membro em si, mas pela figura feminina almejar se perceber em uma posição “superior” privilegiada como se encontram os sujeitos dotados desse órgão.

Beauvoir comenta sobre a condição a que a mulher é submetida durante o ato sexual. O homem acima, encontra-se na condição de domínio enquanto a mulher é submetida ao controle e à uma espécie de posse masculina. Nesse sentido, essa posição sexual equipara as mulheres a todas as outras fêmeas, uma vez que elas se posicionam abaixo do macho durante o ato de procriação:

A jovem, ao contrário, só possui de seu, por assim dizer, o corpo; é seu tesouro mais precioso: toma-lho o homem que nele penetra; a expressão popular é confirmada pela experiência vivida. A humilhação que pressentia, ela a experimenta concretamente: é dominada, submetida, vencida. Como quase todas as fêmeas, fica durante o coito por baixo do homem (BEAUVOIR, 1967, p. 123).

A estudiosa observa que, obviamente, a posição sexual pode ser invertida, mas ressalta que raramente a figura masculina pratica suas primeiras experiências sexuais sem “praticar o coito dito normal” (1967, p. 123). No contexto do quadro acima, a legenda informa o leitor de que a personagem feminina toma a iniciativa. No entanto, a “resposta” do sujeito masculino é submeter a mulher a seu domínio. Poder-se-ia afirmar

que, nesse momento, tomando emprestado as palavras de Beauvoir, a protagonista, que até então, estava na posição ativa, foi “dominada, submetida, vencida” pelo homem.



JENIFER, Editora Vecchi, 1973, p. 35)



(*JENIFER*, Editora Vecchi, 1973, p. 35)

Nesse momento, há uma queda de domínio da personagem feminina. Não é possível se certificar se essa cena foi construída intencionalmente com o propósito de fragilizar a personagem ou se houve uma falha dos produtores no processo de edificação da heroína, que até então, possuía quase total poder sobre os homens. Levando em conta que as fotonovelas, funcionam como um suporte que tem como alvo leitores em busca de uma leitura descompromissada e; no caso dessa revista, ela adequa narrativas com o mesmo objetivo, poder-se-ia escolher a última hipótese.

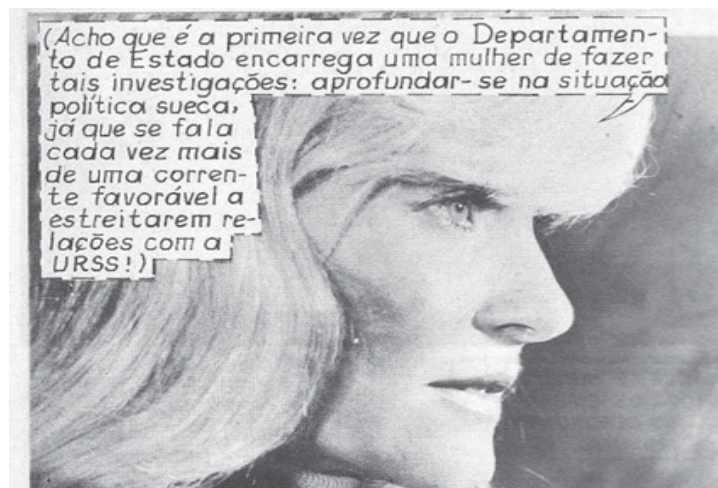
De qualquer maneira, Jenifer se envolve sexualmente com o rapaz por quem não alimenta nenhum sentimento especial. Nesse sentido, ela o objetifica, envolvendo-o com a intenção de conseguir o que necessita para suas investigações como detetive. Sua honra não está ligada à virgindade e seu parceiro não toma posse de sua pessoa depois que concretiza o ato sexual. Ao contrário, ela é quem exerce domínio sobre o outro, conforme se pode verificar em sua fala: “Acho que o fiz perder a cabeça”.

Jenifer não é, portanto, uma mulher romântica. Envolve-se com Kill por interesse. Ao se dar conta de que ele é um dos seus adversários, mata-o com uma arma de fogo. Neste sentido, entende-se que suas obrigações profissionais estão acima de sua vida sentimental. Ter um envolvimento amoroso com Kill não a impediu de fazer “justiça”, uma vez que o descobre como um dos membros do grupo de anarquistas que desejava destruir a civilização da Suécia. Essa atitude pode dar a Jenifer o título de mulher durona:



(JENIFER, Editora Vecchi, 1973, P.59)

Como se pode observar, Kill não pode ser considerado o par romântico da personagem principal, mas sim seu antagonista. Esse se admira ao perceber que Jenifer tem habilidades com arma de fogo. No início da trama, por meio dos pensamentos de Jenifer, o leitor recebe a informação de que é a primeira vez que uma mulher é contratada pelo Estado para fazer as investigações atribuídas à heroína:



No momento de luta entre protagonista e antagonista, este se impressiona com a segurança de Jenifer: “Você é extraordinariamente segura de si mesma (JENIFER, 1973, p. 59). O advérbio “extraordinariamente” utilizado pelo opositor para caracterizar a segurança da protagonista, posiciona-a em um lugar de exceção. A conjectura feita pela personagem de que deve ser a primeira vez que o Estado contrata uma mulher para fazer investigações, também a coloca em um patamar excepcional. Por fim, pode-se supor que saber manejar uma arma de fogo não é uma habilidade comum entre as mulheres, já que, essa capacitação surpreende seu adversário do sexo masculino.

Esta trama se diferencia das românticas que tinham um final feliz. O “amor” nessa fotonovela, é mais “físico” e se concretiza no início da trama. O que a heroína almeja, nesta aventura, é ter sucesso em sua investigação. Por isso, não tem como principal valor manter um relacionamento amoroso. O objetivo de cumprir sua missão faz Jenifer assassinar o próprio rapaz com quem se envolve sexualmente, conforme foi comentado acima.

De forma semelhante à história “A noite das emboscadas”, Jenifer em “O misterioso amuleto dos matadores” é a agente da sedução. Mais uma vez, a castidade da heroína não é questionada, assim como a virgindade não é sua preocupação. Ao contrário, o poder da sedução é utilizado como “arma” para obter sucesso em suas investigações para a CIA.

Assim, quando se depara com o suposto camareiro do hotel onde se hospeda, torna-se a autora da sedução. Há, portanto, a inversão de papéis, isto é, ocorre o inverso do que é comum numa sociedade androcêntrica de que trata Bourdieu. No caso de Jenifer, ela é a agente enquanto o homem se torna passivo.

Nessas histórias de fotonovelas, a mulher coisifica os homens, inverte mais uma vez os papéis socialmente estabelecidos dentro de uma lógica androcêntrica, diferente do que é retratado por Bourdieu em relação à sociedade em que é comum o sujeito do sexo masculino “tomar posse” de sua parceira por meio da relação sexual, é a mulher quem se torna agente da conquista.

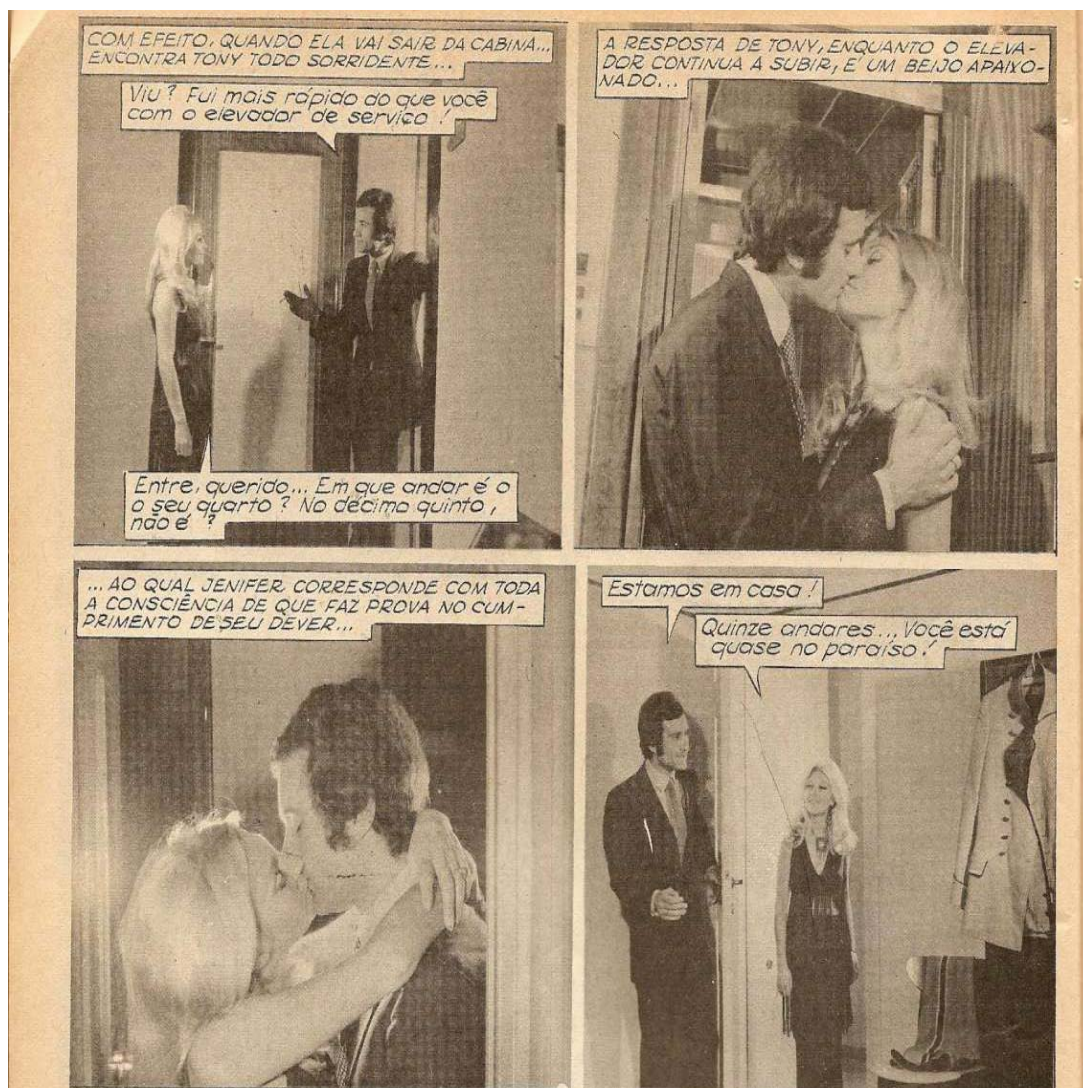
Partindo de mais uma aventura de Jenifer, pode-se verificar que ocorre a inversão dos valores discorridos acima. A heroína utiliza seu “poder de sedução” para atrair os adversários para si e, assim, conquistar o que necessita para suas investigações

profissionais. É o que se pode observar no quadro abaixo:



(JENIFER, Editora Vecchi, 1972, p. 17)

Nessa história, Jenifer utiliza suas estratégias de sedução com dois homens. Tony, o da figura acima e Roberto, o do quadro abaixo. Seus objetivos com eles não são sentimentais, mas sim profissionais. Isso caracteriza a personagem como prática e durona, isto é, a heroína não precisa de envolvimento sentimental para se relacionar fisicamente com homens, especialmente quando o interesse maior é obter êxito em seu trabalho de investigação:



(JENIFER, Editora Vecchi, 1972, p. 20)

Como se pode verificar na sequência de fotos, a iniciativa de sedução parte da figura feminina que pergunta onde fica o quarto do rapaz. O beijo que ela retribui a ele é com a consciência de que está cumprindo seu dever. Mais uma vez, pode-se afirmar que, diferentemente de outras mulheres, Jenifer não mistura emoção e sentimentos com contato físico.

Ainda neste enredo, Jenifer termina sua aventura com um novo rapaz. No entanto, sua intenção não é manter um relacionamento fixo e duradouro. Pode-se observar que seu único propósito é se divertir depois de ter trabalhado muito em sua missão de investigadora para a CIA.

Nos últimos quadros da trama, Jenifer demonstra sua independência na área sentimental. A proposta para passar a noite com o rapaz parte dela. Ainda nos

acontecimentos finais da história, a jovem demonstra mais uma vez sua força física que não apenas pode ser comparada com a de um homem, mas que é até mesmo superior à uma condição física masculina.

Como se pode verificar na cena seguinte, Jenifer defende o rapaz com quem se envolve amorosamente depois. Mais uma vez, ocorre uma inversão de princípios, já que a mulher deveria se caracterizar como delicada e frágil enquanto o homem demonstra sua virilidade a partir de sua dureza e força. Nesta trama, a personagem feminina é forte enquanto a masculina é débil. Ao contrário dos padrões sociais, a mulher utiliza de sua dureza e força para proteger um homem incapaz de autodefesa:



(JENIFER, Editora Vecchi, 1972, p. 64)



(JENIFER, Editora Vecchi, 1972, p. 64)

O narrador descreve Jenifer como uma mulher que não tem as características estereotipadas da figura feminina. Como pode ser observado no último quadro acima, não ocorre o que seria comum, isto é, a mulher por ser fisicamente mais “fraca”, não conseguiria ou teria de se esforçar muito para enfrentar um homem. Já, a heroína desta história, não faz esforço para deixar o agressor de seu futuro companheiro no chão. Jenifer também se caracteriza, conforme a afirmação do narrador, por não ser dotada de brandura. Sendo assim, o que se destaca na personagem é a ausência de características seriam “apropriadas” para uma mulher.

Jenifer, nesse enredo, também não se preocupa em manter um relacionamento amoroso duradouro. De maneira distinta das fotonovelas românticas em que o fim da trama, geralmente, é marcado pela eterna união do casal apaixonado, nesta, a heroína termina sua aventura com um pretendente para apenas uma noite. Diferente das mulheres que se adequam ao padrão social androcêntrico, Jenifer mais uma vez, toma a iniciativa sugerindo a seu parceiro que deseja se divertir. Para fazer jus à sua personalidade aventureira, a protagonista não planeja seu futuro, envolve-se com homens desconhecidos, não deseja que saibam seu nome; não se preocupa com a durabilidade do relacionamento. É o que se pode observar nos seguintes quadros:



(JENIFER, Editora Vecchi, 1972, p. 65)

Mais uma vez há a inversão de papéis. Durante o trajeto retratado nas fotografias, Jenifer assume total controle da situação. Como se pode observar, aqui o homem é seduzido e a mulher conduz o rapaz. Começando pelo fato de estar na direção do automóvel. A protagonista não só toma a iniciativa de flertar com seu parceiro, mas também decide o lugar aonde vão. Quando seu interlocutor deseja tomar a palavra, ela o interrompe. Esconder seu nome é também uma forma de evitar que o outro tome posse de sua pessoa. Resguardando que ambos se conheçam com profundidade, a liberdade da heroína é mantida e o laço de compromisso é evitado. Todas essas questões a distanciam dos padrões da sociedade, que atribui papéis aos indivíduos de acordo com o gênero, uma vez que seu comportamento a iguala aos sujeitos do sexo masculino, da mesma forma que os homens com quem se envolve são equiparados com as figuras femininas.



(JENIFER, Editora 1972, p. 66)

É importante ressaltar que as mulheres adquiriram destaque neste capítulo, justamente porque têm como principal característica o que a sociedade exige que seja um privilégio do homem: a virilidade. Tanto Jenifer quanto Victoria são paradoxalmente

mulheres viris. Embora essa construção pareça contraditória, nesse contexto é possível atribuir essa qualidade às heroínas aqui estudadas, uma vez que exercem papéis e cumprem tarefas que são cobradas da figura masculina pela sociedade.

Em consonância com Pierre Bourdieu, homens e mulheres são “pressionados” (ainda que de forma inconsciente) pela sociedade. Para os primeiros se exige virilidade. Esta pode ser comprovada pela coragem, valentia e autodefesa masculina. Para as segundas, basta que defendam sua honra. O teórico explica o que a sociedade entende por virilidade:

A virilidade, entendida como capacidade reprodutiva, sexual, e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo ao ato de vingança), é, acima de tudo, uma carga. Em oposição à mulher, cuja honra, essencialmente negativa, só pode ser defendida ou perdida, sua virtude sendo sucessivamente a virgindade e a fidelidade, o homem “verdadeiramente homem” é aquele que se sente obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra buscando sua glória e a distinção na esfera pública (BOURDIEU, 2007, p. 64).

De acordo com essas considerações, pode-se afirmar que as heroínas do romance e das fotonovelas são figuras excêntricas. Primeiramente, porque têm grande afinidade com a violência física. Como já demonstrado nos quadros das fotonovelas e nas citações do romance, Jenifer e Victoria sabem lutar e até mesmo manejar armas de fogo. A última história em quadros merece destaque neste sentido, pois o final da aventura é marcado pela valentia da moça contra um homem que é agredido por outro. Sendo assim, Jenifer revela sua aptidão e habilidade para combater a violência. É válido destacar que utiliza meios violentos para isso; e como já comentado, ao contrário do que se exige na sociedade, neste caso, a mulher fornece a proteção ao homem.

Victoria também faz uso de violência em vários momentos do romance. Tudo isso para defender a causa de uma vizinha desamparada e solitária que tem apenas seus cachorros como companhia. Portanto, a generosidade é um dos elementos presentes na personalidade dessas mulheres, mas esta é defendida, muitas vezes, por meio da violência física.

As protagonistas das histórias aqui estudadas não defendem sua honra da maneira tradicional. Como destacado anteriormente, virgindade e honra, para elas, não estão relacionadas, já que não se preocupam com sua reputação diante da sociedade. Ao contrário, elas constroem uma imagem de mulheres independentes, duronas, fortes e

liberais. A independência delas também está ligada às questões sexuais. Todas estas características lhes dão o empoderamento para questionar as posições do masculino e do feminino e suas funções na sociedade.

É necessário ressaltar que essa suposta “masculinidade” presente no caráter dessas heroínas não as torna “menos” mulheres. Elas, simplesmente, não se enquadram ou não obedecem às regras “impostas” pela sociedade. Suas atitudes e personalidades as posicionam num patamar de igualdade com as figuras masculinas. Jenifer e Victoria defendem suas honras cumprindo as tarefas exigidas pela profissão que exercem. Isso as torna diferente das mulheres “tradicionais” e as “iguais” aos homens.

Como foi possível observar, essas mulheres causam estranheza. Jenifer é apelidada de “demônio”, “Ás de saia”, justamente porque seu comportamento se distancia das figuras femininas em geral. Por esse mesmo motivo, pôde-se constatar em alguns momentos da narrativa, que Victoria é discriminada, principalmente pelos homens. Essas protagonistas também são raras no mundo do gênero policial, já que são menos conhecidas que os agentes secretos masculinos.

4.5 Últimas considerações sobre personagens femininas no gênero *noir*

De acordo com Pedro Vasquez, o romance policial conta com poucas figuras femininas. Os romances detetivescos escritos por mulheres são mais raros, assim como é menos comum encontrar histórias em que a personagem detetivesca seja feminina (p. 52). Como se sabe e conforme já comentado, a detetive mais famosa no mundo do gênero policial é Miss Marple, a criação de Agatha Christie, que se tornou a escritora mais conhecida deste gênero.

Outras mulheres também foram criadoras e personagens principais de romances policiais. No entanto, são menos conhecidas que Agatha Christie e sua criação. As figuras femininas também são mais esquecidas nos estudos sobre o gênero policial. Por isso, torna-se interessante destacar que Pedro Vasquez, em seu livro *Saltos Altos, Punhos Cerrados*, provavelmente seja um dos poucos estudiosos que ressaltam a personagem Victoria Warshawski de Sara Paretsky.

Conforme afirma Vasquez, Warshawski é uma personagem diferente das que se costuma encontrar nos romances policiais modernos estrelados por detetives homens. O papel feminino, neste último caso, é secundário e coisificado. O estudioso comenta ainda que a escritora do romance *Anjo da Guarda* incomodava-se com o modo como as

mulheres nesse gênero eram tratadas. Por isso, Paretsky decidiu criar uma personagem que não fosse vista nem como prostituta nem como uma vítima indefesa, mas que tivesse a independência como característica: “uma mulher capaz de resolver seus próprios problemas. Criou, então, sua detetive de seguros, independente e voluntariosa, capaz de trabalhar eficientemente num ambiente duro, mas sem perder a ternura” (VASQUEZ, S/D, p. 57).

É importante destacar que dois adjetivos contrários foram escolhidos para caracterizar a personagem de Paretsky: dureza e ternura. Victoria realmente se destaca por essa contradição. Suas aventuras iniciam quando ela descobre que sua vizinha ficou com a saúde debilitada e que seus cachorros foram mortos, por culpa de outros vizinhos que queriam tirar proveito da aposentadoria da idosa.

Essas questões humanizam a personagem também no sentido positivo. Geralmente, os detetives do romance moderno são mais humanizados do que os dos romances tradicionais. Isso porque os primeiros são passíveis de erros, correm riscos de morte e não têm a inteligência infalível e inquestionável de Hercule Poirot, por exemplo. Victoria também tem estas características. Embora trabalhe por dinheiro e não por hobby, como os detetives dos romances tradicionais, ela também é guiada por uma forte comoção, isto é, no caso de sua vizinha, a Senhora Frizell, a protagonista se envolve por piedade ao ver uma idosa ser injustiçada em relação à sua pensão e a seus cachorros que foram cruelmente assassinados.

Em um momento da narrativa, a protagonista comenta sua necessidade financeira, mas ainda assim, é incapaz de abandonar a injustiça feita a uma senhora idosa e solitária. Victoria se questiona pelo fato de estar investindo tempo em um caso que não lhe rende nenhum benefício financeiro: “Outras longas horas de tempo perdido, quando eu precisava de serviços pagos, para poder comprar meu tênis e dar minhas corridas” (PARESTKY, 1995, p. 95).

Toda a aventura da heroína narrada no romance começa devido a um fato aparentemente simples. Assim, se uma profissional liberal não tivesse o senso de solidariedade de Victoria não daria tanta importância para o infortúnio de uma idosa solitária que de repente caiu enferma.

Se não fosse a sensibilidade da personagem de Paretsky, o caso de Sra Frizell passaria despercebido. Sua vizinha seria apenas mais uma idosa a morrer depois de passar por um problema de saúde. Pela insistência de Victoria é que se descobre que Sra Frizell foi enganada por seus vizinhos que desejavam sabotar sua pensão.

Este fator merece destaque, justamente, por ajudar a construir o caráter contraditório de Warshanwski. A heroína não tem uma formação definida, tampouco definitiva. Seu caráter oscila entre o bem e o mal. Para fazer justiça viola a própria lei. Esta característica a posiciona no limite de fronteira entre o bem e o mal, entre o justo e o injusto, entre o certo e o errado.

O romance se destaca porque sua narrativa é mais detalhada. Nas fotonovelas é mais difícil se encontrar descrições que demonstrem as preocupações das personagens. Também poucas reflexões são expostas. No caso de Victoria, o leitor observa que a heroína utiliza meios ilegais para atingir seus objetivos, mas tem sentimentos comuns a todos os seres humanos como remorso e culpa. Ao mesmo tempo em que ela tem características de “vilã”, já que invade a privacidade, tem também preocupações que poderiam fazê-la adentrar na categoria de “mocinha” quando, por exemplo, sente pena de uma mulher doente que perdeu seus cachorros. A protagonista do romance, portanto, localiza-se na fronteira, já que não é nem mocinha, nem vilã.

Viver as funções de detetive como profissão, envolver-se em um crime que está ocorrendo no presente, são características tanto do romance aqui estudado quanto das fotonovelas. A partir destas, pode-se enquadrar estes materiais no gênero *noir*. Além disso, mesmo suas heroínas sendo mulheres, suas personalidades são muito semelhantes com as personagens masculinas do gênero *noir*.

Foram estas semelhanças que possibilitaram uma comparação das fotonovelas com o romance de Paretsky. Nos capítulos anteriores, foi possível observar as histórias de detetives masculinos adaptadas nas fotonovelas. Nesse capítulo, pôde-se observar que as raras figuras femininas encontradas nas narrativas policiais modernas divulgadas em livros, também marcaram sua forte presença nas revistas foto-novelísticas.

Por meio dessas histórias cuja presença de detetives femininas se faz marcante, pode-se observar que as fotonovelas não funcionam como suporte apenas de histórias estereotipadas. Jenifer é uma figura que foge dos padrões sociais e, provavelmente, foi alvo de sucesso no mercado editorial. Não se pode esquecer que a personagem Victoria Warshawski é uma raridade no campo dos romances policiais modernos, ainda mais surpreendente é encontrar uma detetive feminina como Jenifer em uma revista de fotonovelas. A semelhança de personalidade entre as duas, situa esse enredo no “cânone” *noir* e reforça a função de suporte *intermediático* das fotonovelas.

Considerações finais

“A aventura é o domínio mais florescente da HQ. Porque, nesse domínio, combinam-se e se aproximam as mais diversas narrativas: faroeste, romances policiais, ficção científica, narrativa de investigação, dos dramas históricos, aventuras burlescas, etc” (Didier Quella-Guyot)

Ao longo desta tese se questionou o que são de fato as fotonovelas. Embora elas tomem emprestados elementos das histórias em quadrinhos, elas não são as HQs. Mesmo que cumpram, praticamente, as mesmas funções que as citadas na epígrafe a esta conclusão, os fotogramas se constituem como um híbrido intermediático. Que função exercem, então, as fotonovelas? Elas têm o “domínio” de representar em seu suporte as mais diferenciadas aventuras, da mesma forma que as histórias em quadrinhos, tendo como diferença visível as fotos que compõem a diegese adaptada aos quadros.

No entanto, mesmo fazendo o empréstimo de balões e recursos onomatopeicos, elas possuem sua especificidade. As fotonovelas, mais do que um simples recurso ficcional de fruição, cuja função é atingir um público que almeja uma leitura divertida e descompromissada, são uma espécie de expressão artística. A mescla de variadas mídias, originou um novo suporte midiático. Assim, não apenas os quadrinhos emprestam suas ferramentas para as fotonovelas, o cinema também está presente na estruturação desse objeto de leitura.

É importante mencionar que da mesma maneira que um leitor se torna proprietário do seu recurso de leitura, fazendo suas próprias interpretações, conforme teoriza Michel de Certeau (1996), a produção de fotonovela se apropria dos recursos emprestados de outras mídias e fazem uma “bricolagem” com eles. O estudioso compara o papel do leitor com o de um inquilino que ao alugar um apartamento, decora-o à sua maneira, mobiliando-o de acordo com suas preferências e recordações (1996, p. 49). De forma semelhante, pode-se afirmar que as fotonovelas “alugam” as ferramentas de outras mídias para criar uma nova. Se elas utilizam peças de outras expressões artísticas, para cumprirem funções distintas das que elas possuem, pode-se afirmar que elas são montadas por meio de “bricolagens”, do mesmo modo que, conforme discorre Certeau, os povos indígenas “fazem uma bricolagem” com a economia cultural dominante (1996, p. 40).

Assim, conhecendo os elementos que formam as fotonovelas, sabe-se que elas nasceram da mescla entre as HQs e a arte cinematográfica. Dessa última, elas “alugam”

as fotografias e os representantes das personagens, mas fazem um uso próprio e peculiar desses recursos. Dessa forma, intentou-se demonstrar neste trabalho, como as fotonovelas não apenas se apropriam dos elementos dos quadrinhos e do cinema, como também os utilizam de maneira peculiar. Muitos balões, por exemplo, conforme estudado durante o trabalho, são reinventados, possibilitando ao leitor, da mesma forma que os das HQs, interpretar as ações e os diálogos das personagens. As onomatopéias recriadas nas fotonovelas, por sua vez, adquirem espaços diversificados, dependendo da narrativa.

De maneira semelhante, as ferramentas emprestadas do cinema são utilizadas à moda foto-novelística. Obviamente, as fotografias não teriam função idêntica ao cinema, justamente porque suas disposições são estruturadas de forma peculiar. Em relação à arte cinematográfica, as fotonovelas exigem mais da participação do leitor para colaborar com a movimentação das cenas. As ações das personagens são congeladas em cada quadro, e o leitor fica responsável por completar os espaços entre quadros, supondo a evolução dos gestos “faltantes”, reduzindo, assim, o efeito de estaticidade da narrativa. Portanto, o leitor é quem faz a ponte entre uma cena e outra, movimentando-a conforme seu ritmo de leitura.

Os fotogramas que compõem as fotonovelas são responsáveis tanto pelo congelamento, quanto pela movimentação das cenas. É como se cada quadro pausasse um determinado momento de deslocamento das personagens. Enquanto nos filmes é preciso a intervenção do telespectador para pausar determinada ação, a estrutura foto-novelística constrói sua sequência narrativa a partir da ordenação desses momentos estáticos, que ao mesmo tempo colabora para construir a ideia de movimento.

Diferentemente, então, das histórias em quadrinhos, que utilizam desenhos para representar as cenas, as personagens das fotonovelas estudadas ao longo do trabalho, são interpretadas por profissionais humanos. Mais um recurso que foi emprestado dos cinemas, no entanto, a atuação do elenco se diferencia. Se para desenvolver a trama cinematográfica, os atores são filmados durante suas performances, nas fotonovelas, os modelos/intérpretes posam para as fotografias em função de representar um momento específico de movimento. Devido a esse distanciamento entre o elenco cinematográfico e o foto-novelístico, julgou-se necessário não denominar os representantes das personagens do último, como atores. Esse trabalho de interpretação se conjuga ao de fotogenia, não bastando apenas o bom desempenho daquele que se localiza por trás das câmeras, mas exigindo a desenvoltura do elenco para colaborar com o enquadramento

perfeito de uma situação *fotográfica*. Baseando-se nessas ideias, duplica-se a representação daqueles que se convencionou denominar modelos-intérpretes.

Não apenas a associação entre as HQs e o cinema resultam na formação das fotonovelas. Em sua denominação também há a conjugação de dois elementos, isto é, elas nada mais são que novelas, cujas fotografias são os principais recursos narrativos. Assim, a espinha dorsal do material foto-novelístico é construída pelo entrelaçamento de diferentes mídias.

Se uma arte intermídias é resultado do entrelaçamento de mais de uma mídia (HIGGINS, 2012, p. 41), as fotonovelas, embora não estejam situadas no campo das obras consagradas, nada mais são do que uma arte intermediática. A partir da conjugação entre os elementos cinematográficos com os das HQs, nasceu um objeto artístico que não deixa de ter características próprias e originalidade.

Observou-se no decorrer desse trabalho que a principal função das fotonovelas é representar as mais variadas histórias, ousando-se, até mesmo, afirmar que talvez sejam raras as narrativas que não possam transpor-se para o canal fotonovelístico. Devido a essa capacidade de adaptar diversos enredos, e por sua estrutura composta por mais de uma mídia, elas merecem a denominação de suporte *intermídias* e/ou suporte *intermediático*.

Dessa maneira, a partir dos estudos voltados para as fotonovelas, considerou-se que mesmo apresentando a tendência para adaptar os mais diferentes enredos, esse suporte *intermediático* estabelece um vínculo forte com as narrativas policiais *noir*. Isso acontece devido à identificação estrutural entre o material foto-novelístico e os romances e contos do estilo *noir*.

Os últimos, geralmente, narrados em primeira pessoa, levam o leitor a acompanhar os detetives em todos os cenários, bem como, a tomar conhecimento das divergências em que se envolvem. Por meio das conversas do protagonista com seus adversários, representadas pelos diálogos que permeiam a maior parte da narrativa, o leitor é envolvido pela sequência de acontecimentos que movimentam a história.

A representação das histórias dos detetives por meio de diálogos dá maior acessibilidade para que as fotonovelas sirvam de suporte para receber as narrativas policiais *noir*. A estrutura foto-novelística é compatível com as características que sustentam romances e contos dessa variante do gênero policial. Por isso, a facilidade da fotonovela se converter em suporte intermediático para adaptar essas aventuras.

Talvez devido à sua função de suporte faça com que as fotonovelas permaneçam na lista de preferência do público leitor até os dias atuais. Mesmo não sendo mais comercializada no mercado editorial, no meio das redes sociais elas se perpetuam. Os aficionados a esse objeto de leitura, criam blogs, páginas de facebook e não faltam seguidores para colaborar, baixar, comentar o acervo foto-novelístico.

Se o público leitor de blogs de fotonovelas colabora para acrescentar o acervo foto-novelístico virtual, pressupõe-se que muitos amantes desse suporte ainda as mantêm guardadas em meio a suas coleções de leitura. Mesmo que o acesso a essas narrativas no formato de papel seja de difícil acesso – restrito a colecionadores e alguns volumes encontrados em sebos -, tem-se a possibilidade de se divertir com as aventuras por elas adaptadas, disponíveis em blogs, os quais oferecem a oportunidade de baixar esse material quase extinto no mercado dos objetos de leitura.

Ainda nos dias atuais, as fotonovelas funcionam como suporte de narrativas publicadas em livros de alto índice de vendas. Enfatizando, mais uma vez, a mestiçagem de mídias existentes na sua formação e levando em conta os elementos que ela empresta do cinema, compreende-se a tendência desse material para adaptar aventuras como *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer. Mais do que uma transposição da obra original para as fotonovelas, aproveitou-se a adaptação do livro para o cinema e transferiu-se os quadros fílmicos para a estrutura de fotonovelas. O fato de uma narrativa transitar pelo livro, pelo cinema, e pelas fotonovelas, reafirma o caráter de suporte *intermediático* do objeto de estudo da presente tese e indica a existência de um público aficionado em fotonovelas. Além disso, compreende-se a preocupação de produtores, blogueiros, etc., para atender o anseio de um público leitor desejoso em “seguir” suas personagens preferidas representadas nos mais diferentes veículos de leitura.



<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/>

Portanto, o exercício de leitura, aqui, realizado demonstrou que as fotonovelas, mais do que um gênero, é um suporte intermédias. Nesse canal de publicação foi possível dar acesso ao leitor às mais variadas histórias, inclusive a adaptações cinematográficas, difundindo a cultura midiática nos lugares mais distantes e inimagináveis pelos quais viajaram as revistas com suas histórias em quadros. Desmistifica-se, também, a ideia de que as fotonovelas serviam apenas para narrar histórias de amor. Com isso, atenderam a um público enorme e variado em seus gostos de leitura.

Por uma necessidade de recorte do trabalho e a fim de delimitar o objeto de pesquisa nesse universo de temas que se adaptou ao suporte intermédias das fotonovelas, focou-se mais nas transposições da narrativa *noir* aos fotogramas, esmiuçando suas características ao leitor.

Ao aprofundar um pouco mais, descobriu-se ainda um desvio de padrão nas narrativas *noir*, registrando-se as heroínas detetives e promovendo aproximações e afastamentos entre o universo masculino dessas histórias e as mulheres que quebraram o paradigma da vertente negra do gênero policial. Dessa maneira, procurou-se dar uma visão ampla do alcance do suporte intermédias que é a fotonovela, defendendo seu papel na formação cultural dos leitores, que por décadas consumiram as revistas de fotonovelas, fazendo delas um enorme sucesso editorial.

Em uma época na qual não havia tanta tecnologia e o acesso aos meios de comunicação como cinema e os aparelhos de televisão – nem se falava em internet ainda eram de alcance restrito para a população brasileira, mergulhada em índices de pobreza e analfabetismo gritantes, as fotonovelas conformaram uma das primeiras formas de arte intermediárias, difundindo a cultura popular nos lugares mais distantes do Brasil que se possa imaginar. Durante pelo menos quatro décadas as fotonovelas foram um poderoso mecanismo de difusão cultural, no qual se formaram muitas leitoras e leitores por meio das aventuras em fotogramas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. *Cultura Letrada Literatura e Leitura*. São Paulo: editora UNESP, 2006.

ALAMBERT, Zuleika. *A mulher na história. A história da mulher*. Avaré: FAP, 2004.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *Os maiores detetives de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto nacional do livro, 1973.

_____. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: F, Alves, 1979.

BEAUVOIR, SIMONE. *O Segundo sexo. Fatos e Mitos*. Trad. Sergio de Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.

BERNARDES. A. O. Fotonovelas no ensino de física: utilizando novas tecnologias em sala de aula. *Revista tecnologias na educação*. Ano 5. Número 9, 2013.

_____. *O segundo sexo. A experiência vivida*. Trad. Sergio de Milliet. 2. Ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BHABHA. Homi. *Disseminação. O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*. In: *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila [et al]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. 1 ed. São Paulo: Editora 34 LTDA, 1999.

BORDE, Raymond e CHAUMETON, Etienne. *A Panorama of American Film Noir (1941-1953)*. Trad. Paul Hammond. San Francisco: City Light Publishers, 2002. IN: Naremore, James. *American film noir: the history of na idea*. In: *Film Quarterly*. Califórnia: University of California Press, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. 5ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BUITONI, Dulcília Shoeder. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. 2 ed. Revista atualizada e ampliada. São Paulo: Summus, 2009.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. Remate de males, Iel. Unicamp, Campinas, N. 1 p. 81-90, 1980.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira

- Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHRISTIE, Agatha. *O caso do hotel Bertram*. Uma aventura de Miss Marple. Trad. Raquel de Queiroz. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- _____. *O misterioso caso de Styles*. Primeira aventura com o detetive Hercule Poirot. Trad. A.B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- _____. *Assassinato na Casa do Pastor*. Trad. Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.
- COUTINHO, Evaldo. *A imagem autônoma*. Ensaio de teoria do cinema. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- COUTINHO, Sônia. *Rainhas do Crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
- CURIEL, Fernando. *Fotonovela rosa fotonovela roja*. México: Textos de Difusión Cultural, 2001.
- DEL, Mary (org); Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- DIMENDBERG, Edward. *Film Noir and Urban Space*. Califórnia: University of Califórnia de Santa Cruz, 1992. IN: NAREMORE, James. *American film noir: the history of na idea*. In: Film Quarterly. Califórnia: University of California Press, 1996.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. Luís Carlos Borges. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Narrativas gráficas de Will Eisner*. Trad. Leandro Luigi del Manto. São Paulo: Devir, 2005.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernandez Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- HABERT, Angeluccia Bernardes. *Fotonovela e Indústria Cultural*. Estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões. Petrópolis: vozes, 1974.
- HAINING, Peter. (org.) *Noir Americano*. Uma antologia do crime de Chandler a Tarantino. Trad. Ronaldo Sérgio de Biasi. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- HAMBURGUER, Esther Império. *A expansão do feminino no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80*. Estudos Feministas, Florianópolis, 15(1): 153-175, janeiro-abril/2007. <http://www.scielo.br/pdf/ref/v15n1/a10v15n1>. Acesso: 12 de abril de 2016, às 15h05m.
- HAMMET, Dashiell. *O falcão Maltês*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

HIGGINS, Dick. *Intermídia*. IN: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*, Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

ISER, Wolfgang. A interação do texto como leitor. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, tradução e introdução: Luiz Costa Lima. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2001.

JAMES, P.D. *Segredos do romance policial*. História das histórias de detetive. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

JAMESON, Fredric. *Sobre Raymond Chandler*. In: LINK, Daniel. (Org.) *El juego de los cautos*. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, tradução e introdução: Luiz Costa Lima. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2001.

JOANILHO, André Luiz e JOANILHO, Maria Ângela Peccioli Galli. "Sombras Literárias: a fotonovela e a produção cultural". In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 2008, v.28, n.56, p. 529-548.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: Leitores e Leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LINK, Daniel. (Org.) *El juego de los cautos*. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.

LLOSA, Mario Vargas. "É possível pensar o mundo moderno sem o romance?" In: FRANCO, Moretti (org). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LUDMER, Josefina. *O corpo do delito*. Um manual. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MANDEL, Ernst. *Sociología de la novela negra*. In: LINK, Daniel. (Org.) *El juego de los cautos*. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.

MAPA DO ANALFABETISMO NO BRASIL. *INEP: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira*. Brasília: Ministério da Educação, 2003.

MASCARELLO, Fernando (org). *Film Noir*. IN: História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2006.

MATTOS, A.C. Gomes de. *A outra face de Hollywood: Filme B*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MATTOS, Sergio. *Um perfil da TV brasileira: 40 anos de história*. 1 ed. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda, 1990.

MOYA, Álvaro. *Shazam!* São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MÜLLER, Jürgen E. *Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito*. IN: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*, Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

NAREMORE, James. *More than night: film noir in its contexts*. 2 ed. Berkeley: University of California Press, 2008.

_____. *American film noir: the history of an idea*. In: Film Quarterly. Califórnia: University of California Press, 1996.

Nolan, Willian F. Introdução. In: HAMMETT, Dashiell. *A mulher do bandido e outras histórias*. Trad. Heloisa Seixas, Alexandre Raposo e Roberto Muggiati, Porto Alegre: L & PM Pocket, 2010.

ORTEGOSA, Marcia. *Cinema noir: espelho e fotografia*. São Paulo: Annablume, 2010.

PARETSKY, Sara. *Anjo da Guarda*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PAULA, Daniela Baldasso de. “Gênero: fotonovela”. *Portal do Professor*. {on line} Disponível na internet via <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=28428>. Capturado dia 12 de março de 2016 às 11h39m.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Trad. Leny Werneck. Porto Alegre: L&PM; Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

PIGLIA, Ricardo. *Lo negro del policial*. In: LINK, Daniel. (Org.) *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira e outros. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

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

RAJEWSKY, Irina. *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade*. IN: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios*

da arte contemporânea 2, Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

REIMÃO, Sandra. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *O que é romance policial?* São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

SILVA, Nadilson Manoel da. *Fantasia e cotidiano nas histórias em quadrinhos*. São Paulo: Amablume, Fortaleza: Secult, 2002.

SPICER, A. *Historical Dictionary of Film Noir*. Lahan, Maryland: Scarecrow Press, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Tipologia do Romance Policial*. In: As estruturas narrativas. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TORRES, Mário Jorge. Cultura light televisiva: O fenômeno da telenovela. *Comunicação e Cultura*. Lisboa. ISSN 1646-4877. N.6, p. 67-80, 2008. <http://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/10414>. Acesso em 12 de abril de 2013, às 11h21m.

VAZQUEZ, Pedro Karp. *Saltos altos, punhos cerrados*. O estilo do policial em gênero e número. São Paulo/ Rio de Janeiro: Rocco, s/d.

ZILBERMAN, Regina (org.). *Os preferidos do público*. Os gêneros da literatura de massa. Petrópolis: Vozes, 1987.

BALDASSO, Vagner. *As fotonovelas uma paixão*. {on line} Disponível na internet via <http://asfotonovelas.blogspot.com.br/p/como-baixar-e-ler-fotonovelas-em-cbz-e.html>. Capturado dia 14 de março de 2015.

Filmografia

THE MALTESE Falcon (O FALCÃO maltês). Direção: Jonh Huston, 1941. Fotografia Arthur Edeson. 100 min, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gG5kz32ot20&list=PLkC2ZNxzIbWF9xUn9-Aa-RHAXjIX2ioZl>. Acesso 03 mar. 2015.

Fotonovelas

ANTAR, Rio de Janeiro: Editora Ediex, 1962. Número 14. 68 páginas.

AS AVENTURAS DE IRMÃ ANGÉLICA, Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1970.

Número 4. 68 páginas.

GRANDE HOTEL, Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1963. Número 846.

CAPRICHIO, São Paulo: Editora Abril, 1965, número 160.

COSMOS AVENTURAS, Rio de Janeiro: Editora Ediex, década de 60, número 15, 53 páginas.

EMBELESO GÓTICA, Madrid: Editorial Rollan, 1974, número 53, 52 páginas.

FOTO AUDÁCIA, Rio de Janeiro: Editora Ediex, 1965. Número 18, p 1-50.

FOTO AVENTURAS, Rio de Janeiro: Editora Ediex, 1961. Número 9, 68 páginas.

FOTOWEST, Rio de Janeiro: Editora Ediex, 1964. Número 31,54 páginas.

JACQUES DOUGLAS, Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1969. Número 24, 84 páginas.

JACQUES DOUGLAS, Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1970. Número 37, 68 páginas.

JACQUES DOUGLAS, Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1979. Número 149, 47 páginas.

JENIFER, Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1972. Número 32, 68 páginas.

JENIFER, Rio de Janeiro, Editora Vecchi, 1973. Número 48, 56 páginas.

LUCKY MARTIN, Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1979. Número 122, 49 páginas.