

MARINA JOÃO BERNARDES DE OLIVEIRA

JERONYMO MONTEIRO: um precursor da indústria cultural no Brasil

ASSIS

2018

MARINA JOÃO BERNARDES DE OLIVEIRA

JERONYMO MONTEIRO: um precursor da indústria cultural no Brasil

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini

ASSIS

2018

O48j Oliveira, Marina João Bernardes de
Jeronymo Monteiro : um precursor da indústria cultural
no Brasil / Marina João Bernardes de Oliveira. -- Assis,
2018
230 f. : il., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini

1. Jeronymo Monteiro - 1908 - 1970. 2. Indústria
cultural. 3. Aventura. 4. Ficção científica. 5. Romance
policial. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

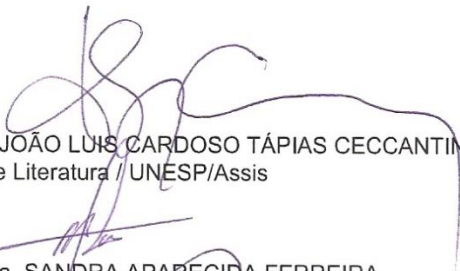
TÍTULO DA TESE: JERONYMO MONTEIRO: um precursor da indústria cultural no Brasil


AUTORA: MARINA JOÃO BERNARDES DE OLIVEIRA

ORIENTADOR: JOÃO LUIS CARDOSO TÁPIAS CECCANTINI



Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em LETRAS, área: LITERATURA E VIDA SOCIAL pela Comissão Examinadora:


Prof. Dr. JOÃO LUIS CARDOSO TÁPIAS CECCANTINI
Depto. de Literatura / UNESP/Assis


Prof. Dra. SANDRA APARECIDA FERREIRA
Depto. de Literatura / UNESP/Assis


Prof. Dr. ALVARO SANTOS SIMÕES JUNIOR
Depto. de Literatura / UNESP/Assis


Prof. Dr. JOSÉ NICOLAU GREGORIN FILHO
USP / São Paulo


Prof. Dr. FERNANDO RODRIGUES DE OLIVEIRA
UNIFESP / São Paulo

Assis, 22 de outubro de 2018

À memória de Jeronymo Monteiro, sonhador e
visionário, que tanto valorizou sua pátria e a paz
entre os homens.

A Nilto, Célia e Iraci pelo amor incondicional.
A Edmar, Isaac e Rafael, os homens que dão sentido a minha vida.
A Deus, pelo dom da vida.

AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese de Doutorado não é uma tarefa fácil, principalmente quando seu objeto de estudo é uma raridade bibliográfica e também quando a autora dessa pesquisa desempenha diversos papéis sociais: de aluna, professora, mãe, esposa, filha e amiga. No entanto, para desempenhá-los, pude contar com o apoio incondicional de pessoas e de instituições. Desse modo, inspirada pelo verso de João Cabral de Melo Neto, “Um galo sozinho não tece uma manhã”, agradeço...

Ao Centro Paula Souza e à Unesp, pela parceria estabelecida entre as duas instituições, possibilitando, assim, a minha participação no processo seletivo e o ingresso no conceituado Programa de Pós-Graduação desta universidade.

Ainda ao Centro Paula Souza, ao conceder, por quatro anos, o afastamento parcial de minhas atividades na instituição a fim de que eu pudesse me dedicar com afinco à pesquisa e à escritura dessa tese, bem como às demais atividades acadêmicas que um doutorando precisa exercer.

Aos funcionários da seção de Pós-Graduação, em especial a Monique, que sempre me atenderam com grande solicitude.

Aos funcionários da Diretoria de Serviço, da Etec Antonio Devisate, Hugo e Claudia, que sempre me auxiliaram na documentação dos pedidos e dos relatórios do período de afastamento das minhas atividades como docente.

Ao setor de coleções e obras raras, da biblioteca Central Cesar Lattes, da Unicamp, na figura de Helena, que tanto por telefone, por e-mail, quanto pessoalmente, demonstrou-se empenhada em fornecer o máximo de materiais para minha pesquisa.

Ao meu orientador João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, por ter me apresentado a obra de Jeronymo Monteiro e por suas sábias e enriquecedoras palavras na composição de minha tese.

Aos professores Álvaro Simões Santos Junior e Sandra Aparecida Ferreira, pelas preciosas sugestões feitas no Exame de Qualificação.

Aos meus amigos da Etec Antonio Devisate que sempre me apoiaram nesta jornada.

Aos meus pais e a minha irmã, pelo amor e pelo apoio de sempre.

Ao meu cunhado Daniel, pela revisão dos textos em inglês.

Ao meu querido esposo Edmar, pela paciência, pela torcida, pelo ombro amigo, o meu reconhecimento.

Aos meus filhos, Isaac e Rafael, que me proporcionaram momentos de orgulho e de alegria, quando o mundo me fazia chorar.

A Cristina Kayatt, Helio Monteiro e Lourdes Monteiro, minha eterna gratidão pelo carinho com que me receberam em sua casa e pela entrevista que tanto contribuiu para a minha pesquisa. Gratidão ainda maior pelo sentimento de amizade construído entre nós.

Por fim, agradeço de forma imensurável a Deus, por essa oportunidade de continuar meus estudos, pelo amparo nos momentos mais difíceis e por ter colocado no meu caminho essas pessoas pois, sem elas, nada seria possível.

OLIVEIRA, Marina João Bernardes de. **JERONYMO MONTEIRO**: um precursor da indústria cultural no Brasil. 2018. 230 f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

RESUMO

Os frankfurtianos Theodor Adorno (1903 — 1969) e Max Horkheimer (1895 — 1973) cunharam a expressão “indústria cultural” para designar um importante fenômeno do início do século XX, que foi a transmutação da arte em mercadoria. Ou seja, a produção de construtos estéticos associada ao entretenimento, à lucratividade e ao controle ideológico. Com base nessa linha teórica, esta tese apresenta um estudo sobre a vida de Jeronimo Monteiro (1908 — 1970) e sobre sua produção literária, em virtude desse autor, atualmente, figurar como um desconhecido no meio acadêmico. Isso se deve não só ao fato de suas obras serem raridades bibliográficas, mas também pelos desencontros de informações nos escassos estudos que há sobre sua vida e obra. Partindo de tal problemática e levando em consideração que Monteiro enveredou pelos principais *mass media* como o jornal, os quadrinhos e o rádio; assim como seu transitar simultâneo pelos gêneros textuais voltados a um público de massa, como os romances de aventura, de ficção científica e policiais, propomos uma reflexão e o reconhecimento da tese de que Jeronimo Monteiro foi um pioneiro na então embrionária indústria cultural brasileira. Para tanto, pretendemos possibilitar a percepção de que, ao se caracterizar como um escritor para a massa, Monteiro lança mão de especificidades em sua narrativa como a reiteração de temas e uma ficção linear de caráter publicista, que se propõe inovadora ao tentar romper determinados estereótipos e ao promover distopias acerca de regimes governamentais, do uso da tecnologia e das problemáticas sociais de sua época. Em síntese, nosso objetivo é apresentar um Jeronimo Monteiro que, já na década de 30, tinha uma significativa atuação na mídia impressa e no rádio, mas é por meio de sua escrita que ele se legitima como um homem cuja obra estava atrelada aos mecanismos da indústria cultural.

Palavras-chave: Jeronimo Monteiro. Indústria Cultural. Aventura. Ficção Científica. Romance Policial.

OLIVEIRA, Marina João Bernardes de. **JERONYMO MONTEIRO**: a precursor of the cultural industry in Brazil. 2018. 230 p. Thesis (Doctor in Languages). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2018.

ABSTRACT

Frankfurters Theodor Adorno (1903-1969) and Max Horkheimer (1895-1973) coined the term "cultural industry" to denote an important phenomenon of the early twentieth century, which was the transmutation of art into commodity. That is, the production of aesthetic constructs associated with entertainment, profitability and, in some cases, ideological control. Based on this philosophical approach, this thesis presents a study on the life of Jeronymo Monteiro (1908 - 1970), and on his literary production, since the author currently figures as an unknown in the academic world. This is due not only to the fact that his works are bibliographical rarities, but also due to the lack of information in the scarce studies about his life and work. From this starting point and taking into account that Monteiro went through the main mass media like newspaper, comics and radio; as well as its simultaneous transit through the textual genres aimed at a mass audience, such as adventure novels, science fiction and police, we propose a reflection and recognition of the thesis that Jeronymo Monteiro was a pioneer in the then embryonic Brazilian cultural industry. To that end, we intend to make it possible to perceive that, in characterizing himself as a writer for the masses, Monteiro uses specificities in his narrative as the reiteration of themes and a linear fiction as a publicist character, which proposes innovations in trying to break certain stereotypes and promotes dystopias about governmental regimes, the use of technology and the social problems of their time. In summary, our goal is to present a Jeronymo Monteiro who, as early as the 1930s, had a significant role in print media and radio, but it is through his writing that he legitimizes himself as a man whose work was tied to the mechanisms of cultural industry.

KEYWORDS: Jeronymo Monteiro. Cultural Industry. Adventure. Science fiction. Detective Novel.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Nota do falecimento de Jeronymo Monteiro	25
Ilustração 2 - Contratação de Jeronymo Monteiro, pela Rádio Cosmos, para a apresentação e redação de “O homem de aço”	27
Ilustração 3 - Contracapa de <i>Panorama</i>	33
Ilustração 4 - Contracapa de uma publicação por O Livreiro	34
Ilustração 5 - Capa e página 39 de <i>No reino das fadas</i> , respectivamente	38
Ilustração 6 - Capas das obras que compõem a série do Pernetá	39
Ilustração 7 - Nota do lançamento de <i>Traição e castigo do Gato Espichado</i>	44
Ilustração 8 - Páginas 2 e 3 de <i>Traição e castigo do Gato Espichado</i>	46
Ilustração 9 - Página 28 de <i>Corumi, o menino selvagem</i>	50
Ilustração 10 - Coluna “Jornal Literário” sobre <i>Corumi, o menino selvagem</i>	52
Ilustração 11 - Página 24 de <i>A cidade perdida</i>	61
Ilustração 12 - Página 93 de <i>3 meses no século 81</i>	61
Ilustração 13 - Anúncio sobre o programa de rádio “Dick Peter”	81
Ilustração 14 - Anúncio da transmissão de <i>Dragão - o estrangulador</i> , pela Rádio Difusora	85
Ilustração 15 - Mapa presente na obra <i>O ouro de Manoa</i>	124

Ilustração 16 - Nota do lançamento de <i>A cidade perdida</i>	125
--	-----

LISTA DO EPÍTOME DAS OBRAS LIDAS DE JERONYMO MONTEIRO

Os romances de aventura

<i>No reino das fadas</i>	168
<i>O homem da perna só</i>	169
<i>O tesouro do perneta</i>	170
<i>A ilha do mistério</i>	171
<i>Os nazis na ilha do mistério</i>	172
<i>O palácio subterrâneo das Antilhas</i>	174
<i>Traição e castigo do Gato Espichado</i>	175
<i>Viagem ao país do sonho</i>	176
<i>Bumba o boneco que quis virar gente</i>	177
<i>Corumi, o menino selvagem</i>	179
<i>O ouro de Manoa</i>	180

Os romances de ficção científica

<i>3 meses no século 81</i>	184
<i>A cidade perdida</i>	185
<i>Fuga para parte alguma</i>	188

Os visitantes do espaço190

Os contos de *Tangentes da realidade*

“As pedras radiantes”193

“Estação espacial Alfa”193

“O copo de cristal”194

“Missão de paz” 195

“O elo perdido”196

“Um braço na quarta dimensão”196

“A incrível história de Tômas de Saagunto”197

“O sonho”197

As narrativas policiais

O fantasma da 5ª avenida198

Dragão – o estrangulador 199

O alfinete da morte202

O homem do Pull-over cor de vinho204

O clube da morte206

A febre verde208

<i>O enigma do automóvel de prata</i>	211
<i>O crime da represa nova</i>	213
<i>O homem solitário</i>	215
<i>A teia invisível</i>	217
<i>O misterioso Tarântula</i>	219
<i>O tesouro do tio Onek</i>	222
<i>A serpente de bronze</i>	223

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 Jeronymo Monteiro: um homem midiático	24
2 Em busca do saber e do poder: a construção da narrativa monteiriana	35
2.1 Construindo aventuras por meio de sonhos, florestas e tesouros	37
2.2 A ficção científica e a dicotomia Terra e Marte	56
2.3 A narrativa policial sob encomenda	79
3 Entre transgressões, distopias e o ato de informar	105
3.1 Distopias à brasileira: a recusa da tecnologia e dos regimes totalitários	114
3.2 Por uma literatura de informação	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS: o pioneirismo de Jeronymo Monteiro na indústria cultural brasileira	130
REFERÊNCIAS	143
APÊNDICES	151
APÊNDICE A - Transcrição da entrevista concedida por Helio Monteiro e sua esposa, Lourdes Monteiro, realizada no dia 16/07/2016, em sua residência, na cidade de São Paulo.	152
APÊNDICE B – Alguns textos da coluna “Panorama”	165
APÊNDICE C – Epítome das obras de Jeronymo Monteiro lidas para a realização da presente tese	168
ANEXOS	226
ANEXO A - Fotos de Jeronymo Monteiro concedidas pela família	227

ANEXO B - Contracapas das obras às quais tivemos acesso e que apresentam a relação das obras publicadas por Jeronymo Monteiro e suas respectivas datas. .230

INTRODUÇÃO

A distinção entre cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fruidores. Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável.

Antonio Candido

Diante do conceito de indústria cultural, apontado primeiramente por Horkheimer e Adorno¹, em que o fazer artístico e cultural se dão a partir da lógica industrial capitalista, o presente trabalho defende a tese de que o jornalista e escritor Jeronymo Barbosa Monteiro (1908 - 1970) foi um dos pioneiros dessa atividade no Brasil. Seu trabalho como jornalista e sua avidez pela leitura, provavelmente, fizeram com que Monteiro travasse contato com a cultura de massa, em especial com o processo de americanização.

Se levarmos em consideração que no Brasil é a partir da década de 40 que se tem uma sociedade de massa, caracterizada pelo crescimento da industrialização, da urbanização e da expansão da classe operária; constatamos que Monteiro já configurava como um precursor da indústria cultural entre nós, visto que, em 1937, no rádio — um dos instrumentos da cultura de massa — criou a série do detetive Dick Peter e, no final da década de 40, deu início a sua produção de ficção científica. Vale ressaltarmos que tanto as histórias policiais, quanto as de ficção científica são apontadas por vários estudiosos como o ópio de uma sociedade que sobrevive, acima de tudo, por meio de um trabalho industrial monótono e alienante. Mandel² (1988) ressalta, por exemplo, que os primeiros romances policiais eram associados à literatura popular ao transformar os problemas humanos em “mistérios” que contam com a possibilidade de serem solucionados, em outros termos, simbolizam uma tendência ideológica e comportamental típica do capitalismo.

¹ Max Horkheimer nasceu no dia 14 de fevereiro de 1895, em Stuttgart. Filósofo e sociólogo associou-se à criação do Instituto de Pesquisas Sociais, mais conhecido pelo nome de Escola de Frankfurt, da qual foi um dos diretores. Faleceu em 07 de julho de 1973, em Nuremberg, Alemanha. Theodor Ludwig Wiesengrund – Adorno nasceu em Frankfurt, no dia 11 de setembro de 1903. Estudou filosofia, sociologia, psicologia e música. Foi um dos fundadores e diretores da Escola de Frankfurt. Faleceu em 06 de agosto de 1969.

² Ernest Ezra Mandel nasceu em Frankfurt, em 05 de abril de 1923, foi um grande pensador, orador, um dos principais economistas marxistas, além de ser considerado um dos mais importantes dirigentes trotskista da segunda metade do século XX. Faleceu no dia 20 de julho de 1995.

A respeito dos romances policiais e de ficção científica, Eco³ (2001, p.62-63) os relaciona, dentre os apontamentos dos apocalípticos:

Romances policiais ou de 'science-fiction': primordialidade do *plot* em relação aos outros valores formais. Valor estético do 'achado' conclusivo como elemento em torno do qual gira toda a invenção. Estrutura 'informativa' da trama. Elemento de crítica social, utopia, sátira moralista: suas diferenças em relação a produtos da cultura 'superior'.

Sua atividade de jornalista também colaborou para a dimensão de precursor na então embrionária indústria cultural brasileira, uma vez que, na década de 50, foi responsável por criar e manter uma coluna na *Folha de S. Paulo*, inicialmente chamada de “Por este mundo afora” e, depois, denominada “Panorama”. Foi o primeiro editor da revista *O pato Donald* (1950) e o tradutor, para o português, das histórias em quadrinhos de Walt Disney.

A coluna mantida por Monteiro na *Folha de S. Paulo*, citada no parágrafo anterior, é um exemplo do que Benjamin⁴ (2000) destacou em seu célebre artigo “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, em que, com a ampliação da imprensa, a diferença entre o autor e o público está cada vez menos fundamental e isso se iniciou, segundo este estudioso, quando os jornais abriram suas colunas para um “correio dos leitores”. Isso foi feito por Monteiro por meio de “Por este mundo afora” e “Panorama”, pois a principal fonte de seus textos vinha dos leitores que lhe enviavam casos curiosos, anedotas, piadas e fotografias. O objetivo de tal coluna também corresponde plenamente àquilo que se espera da cultura de massa como constatamos na apresentação do livro em que se reuniram alguns de seus textos publicados no jornal: “A coluna é do gênero ‘leve’ — para distrair e, eventualmente, ensinar algo — propondo-se dar um pouco de notícias curiosas, assuntos brasileiros, divulgação científica suave, humor e muita descontração aos leitores.” (MONTEIRO, T., 19-- , p.13).

Jeronymo Monteiro também enveredou pelos caminhos do rádio, veículo de comunicação de massa, que se caracterizou, no Brasil, até o início da década de 30, por uma programação não-comercial. Já em 1937, com a liberação de 10% de publicidade na programação diária, Monteiro criou uma série radiofônica cujo protagonista foi o detetive Dick Peter, sob o patrocínio de uma marca de café, apresentando vários elementos da ação da indústria cultural. Um desses elementos foi a manipulação exercida pelo agente financiador,

³ Umberto Eco nasceu no dia 05 de janeiro de 1932, em Alexandria, Itália. Foi filósofo, linguista, além de notório escritor de romances. Faleceu no dia 19 de fevereiro de 2016, em Milão.

⁴ Walter Benedix Schönflies Benjamin nasceu em Berlim, no dia 15 de julho de 1892. Foi filósofo, ensaísta, tradutor e crítico literário. Fez parte da Escola de Frankfurt e considerado um dos pensadores mais significativos da modernidade. Cometeu suicídio no dia 26 de setembro de 1940, em Portbou, Espanha, receoso de ser entregue à Gestapo.

assim como dos ouvintes-consumidores de que tal série, para ter sucesso, deveria ter um apelo estrangeiro, mais necessariamente americano. É o que constatamos no pseudônimo do autor, Ronnie Wells, nos nomes dos personagens e no espaço em que se passam as histórias: Nova Iorque. Isso reflete o que Morin⁵ (1977) diz sobre a dialética entre o sistema de produção cultural e as necessidades culturais dos consumidores.⁶

Porém, cabe apontarmos os caminhos por que percorremos para a elaboração da presente tese antes de expormos como ela está organizada. A princípio, o que podemos destacar foi a dificuldade de encontrarmos as obras de Jeronymo Monteiro. Para tanto, foi feito um trabalho intenso, durante os quatro anos de pesquisa, em *sites* de bibliotecas de universidades públicas e particulares; e aos seguintes *sites*: Estante Virtual, Mercado Livre, abebooks, ao da Biblioteca de São Paulo, ao da Biblioteca Mário de Andrade e ao da Biblioteca Nacional. Também foram realizadas visitas à biblioteca da cidade de Marília e de Assis, assim como de algumas escolas de Ensino Fundamental. Também travamos contato com a Biblioteca Jeronymo Monteiro, da cidade de Mongaguá, da qual ele é patrono, por meio de telefone e de redes sociais, além do contato estabelecido com familiares do autor, o filho Helio Monteiro, a nora Lourdes e a neta Cristina Kayatt.

Predominantemente, os *sites* Estante Virtual e Mercado Livre foram a fonte de onde mais pudemos conseguir as obras. É válido ressaltar que a consulta a estes *sites* era semanal, pois, nesses quatro anos de buscas pelos exemplares, alguns deles foram disponibilizados ao longo desse período, assim como a divergência de valores apresentados, principalmente quanto à obra *Visitantes do espaço* (1963). Dentre os recursos citados, foi possível obter todos os exemplares da produção infantojuvenil e de ficção científica do autor. Dos livros policiais, conseguimos encontrar cerca de 90% de seus títulos.

Ao consultarmos bibliotecas de escolas da Educação Básica, conseguimos *Bumba o boneco que quis virar gente* (1955), *A cidade perdida* (1948) e o *Guia de Planejamento e Orientações Didáticas* (2015), da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, no qual consta a narrativa de *O fantasma da 5ª avenida*. Na biblioteca Central Cesar Lattes, da Unicamp, travamos contato com as obras *O fantasma da 5ª avenida* (1938), *Dragão - o estrangulador* (1938) e *O alfinete da morte* (1938), dispostas num único volume. A biblioteca Jeronymo Barbosa Monteiro, de Mongaguá, passou por uma reorganização em 2017, sob a

⁵ Edgar Morin nasceu em 08 de julho de 1921, em Paris. É antropólogo, sociólogo e filósofo. Como um dos principais pensadores da contemporaneidade, apresenta uma abordagem denominada “pensamento complexo”.

⁶ Sobre a série de aventuras de Dick Peter no rádio há, no corpo deste trabalho, a reprodução de alguns anúncios de jornais da época que não só convidam, mas, principalmente, instigam o público a se tornar ouvinte de tais histórias.

responsabilidade do professor Cleber Garcia Mompean, que elaborou um mural com informações sobre Monteiro. No entanto, a biblioteca conta apenas com os exemplares de *Bumba o boneco que quis virar gente* (1955), *A cidade perdida* (1948) e *Tangentes da realidade* (1969). Com os familiares de Monteiro, além da enriquecedora e prazerosa entrevista concedida por Helio e Lourdes Monteiro, fomos agraciados com o exemplar *O enigma do automóvel de prata* (1948).

Entramos em contato com a *Folha de S. Paulo* e com *O Estado de S. Paulo*, com o objetivo de encontrar alguma matéria escrita por ou sobre Monteiro. Por meio de uma busca minuciosa no *site* de *O Estado de S. Paulo*, conseguimos alguns artigos e anúncios sobre o lançamento de seus livros e sobre a série radiofônica de Dick Peter; dois artigos de autoria de Monteiro a respeito de literatura e uma nota sobre seu falecimento. Entretanto, por serem textos digitalizados e expostos no *site*, a leitura deles nem sempre foi fácil.

Também realizamos pesquisas constantes na *web* sobre *sites*, artigos, dissertações, teses a respeito da obra de Jeronymo Monteiro. A primeira informação com a qual tivemos contato foi um blogue elaborado pela neta, Cristina Kayatt, com algumas informações e fotos da vida e obra de seu avô escritor. Por meio do blogue, também pudemos ter acesso às formas de contatar os familiares.

No que tange ao meio acadêmico, em nossas pesquisas deparamo-nos com uma dissertação de Mestrado da Unicamp, de 1989, de Leila Teresinha Simões Rensi, intitulada *A obra infanto-juvenil de Jeronymo Monteiro: modelo para consumo*, em que ela focalizou as narrativas infantojuvenis segundo a sua composição e seu modo de produção da indústria cultural. Para tanto, Rensi não abordou os livros policiais e a obra *Tangentes da realidade* (1969), por ser de contos; além de não explorar a trajetória tanto pessoal, quanto profissional de Monteiro.

Outra dissertação de Mestrado foi *Poética do mistério e retórica da violência no romance policial: cânones, ruptura e fusão*, da UFSC, de 2002, de Andréa Lúcia Paiva Padrão. Seu trabalho voltou-se para o processo de transposição e adaptação dos modelos do romance policial norte-americano e do europeu à narrativa policial brasileira. Padrão se deteve à análise de *O enigma do automóvel de prata* (1948) a fim de apontá-lo como o primeiro momento da adaptação a que se refere.

Há uma tese de Doutorado da Unesp, *campus* de Marília, de 2012, *Eugenia e literatura no Brasil: apropriação da ciência e do pensamento social dos eugenistas pelos escritores brasileiros de ficção científica (1922 a 1949)*, de Edgar Indalecio Smaniotto, que abordou obras de ficção científica, entre 1922 e 1949, a fim de identificar a transposição do discurso científico

eugenista para esse gênero literário. Entre as obras retratadas, figura *3 meses no século 81* (1947) sobre a qual Smaniotto fomenta que Monteiro construiu uma sociedade eugênica e higienista a fim de criticá-la, rompendo com a eugenia na construção de utopias na ficção científica brasileira.

Diante desses três trabalhos acadêmicos, sobre obras de Jeronymo Monteiro, podemos destacar que a presente tese tem como diferencial o fato de abarcar o máximo de informações tanto da vida, quanto da obra de Jeronymo Monteiro. Nesse sentido, nosso trabalho contribui para os estudos acerca deste escritor por tentar traçar uma trajetória de sua carreira como jornalista e escritor. Buscamos pôr em discussão toda a sua produção infantojuvenil, a de ficção científica — incluindo os contos *Tangentes da realidade* (1969) — e boa parte dos volumes da literatura policial de Monteiro, que só não foi plenamente contemplada em vista de alguns títulos terem se perdido no tempo. Também buscamos agregar ao nosso trabalho alguns anexos como as matérias de jornais, quando do lançamento de suas obras e de alguns textos de “Panorama”. Assim, apesar da árdua tarefa de conseguirmos resgatar os livros, de se obter informações a respeito de Monteiro e de confrontá-las e tentar organizá-las, buscamos realizar um trabalho que sirva não só para manter vivo o nome e a contribuição de Monteiro às letras no Brasil, mas também para que sirva de instrumento de consulta para aqueles que voltarem seu tempo e seu olhar a esse *mass media man*.

Portanto, tendo em vista a articulação essencial de nosso trabalho — do precursionismo de Monteiro na indústria cultural brasileira — organizamos nossas discussões em três capítulos. O primeiro consiste na apresentação de Jeronymo Barbosa Monteiro como pessoa, jornalista e escritor. Julgamos que tal exposição é necessária pelo fato de Monteiro ter sido pouco estudado no meio acadêmico. Em virtude disso, além de configurar um número restrito de estudos, eles costumam apresentar desencontros nas informações a respeito da produção desse escritor. Portanto, no primeiro capítulo, buscaremos organizar e verificar a veracidade de tais informações com relação às datas das publicações e sobre a divergência entre a origem da produção literária das aventuras de Dick Peter, já que alguns artigos dizem ter sido a série radiofônica a desencadeadora da produção literária; outros já dizem o contrário.

O segundo capítulo corresponde a uma discussão acerca do processo escritural dos romances de aventura; de ficção científica e policiais. Para tanto, teremos como ponto de partida o que nos orienta Candido⁷(1976), de que devemos partir dos elementos interpretativos

⁷ Antonio Candido de Mello e Souza, nasceu no dia 24 de julho de 1918, no Rio de Janeiro, foi sociólogo, crítico literário e professor universitário. Suas obras são referência para a discussão quanto à formação literária nacional. Morreu em 12 de maio de 2017, em São Paulo.

oferecidos pela própria obra. À soma disso, também o teremos como embasamento teórico histórico e estético, pois compartilhamos da ideia de que a estética deve ser estudada e compreendida em suas manifestações históricas materiais. Por suas obras se caracterizarem como produto da cultura de massa, verificaremos que há uma temática narrativa que se repete. Isso será abordado à luz da subdivisão do romance de Kayser⁸; na distinção de personagens planas e esféricas de Forster⁹; nas classificações do foco narrativo de Friedman¹⁰; nos estudos dos elementos paratextuais de Linden¹¹ e no conceito de obra aberta de Eco.

Se no segundo capítulo abordaremos uma tônica que se repete em suas obras que é a ânsia pelo poder ou pelo conhecimento; no terceiro capítulo vamos discorrer sobre os elementos que tornam a obra de Jeronymo Monteiro diferenciada, apesar de sua narrativa de caráter linear. Com base nisso, os elementos diferenciadores são a distopia, a ruptura de estereótipos e o publicismo em seus textos.

Nas considerações finais, propomos, como particularidade de nosso trabalho, a defesa da tese sobre os elementos da indústria cultural na construção dos romances de aventura, de ficção científica e policiais de Jeronymo Monteiro, pois, ainda que existam alguns trabalhos acadêmicos que abordam tal questão, limitam-se a propor reflexões sobre uma determinada obra ou gênero desenvolvido pelo autor. Teremos como referencial teórico as reflexões dos intelectuais da Escola de Frankfurt como Adorno, Horkheimer, Benjamin; e de outros pensadores sobre a indústria cultural como Umberto Eco e Edgar Morin.

Nosso intuito é de não só retomar uma produção literária hoje parcialmente esquecida — uma vez que o nome de Jeronymo Monteiro figura com veemência entre os leitores de ficção científica — mas também apresentar um trabalho que poderá ser fonte de futuras pesquisas sobre esse autor, pois buscamos, ainda que raras de se encontrar, abordar o máximo de obras por ele produzidas. Apesar de configurarem como práticas discursivas não canônicas, não devemos nos isentar de reconhecer sua participação no processo de abertura e consolidação da cultura de massa entre nós.

Em suma, nosso *corpus* abarca obras de gêneros textuais diferentes de um mesmo autor, mas que todas corroboram para um único fim: o uso de mecanismos de uma cultura de massa

⁸ Wolfgang Kayser nasceu no dia 24 de dezembro de 1906, em Berlim. Foi um estudioso de literatura e teve uma significativa influência sobre a literatura alemã do pós-guerra com a publicação, em 1948, de *A linguagem da arte*. Morreu no dia 23 de janeiro de 1960, em Göttingen.

⁹ Edward Morgan Forster nasceu em Londres, no dia 01 de janeiro de 1879, foi romancista e estudioso de teoria literária. Com sua obra *Aspectos do romance* (1927) apresentou a célebre classificação dos personagens em planas e esféricas, que é referência até hoje. Faleceu em Coventry, em 07 de junho de 1970.

¹⁰ Norman Lee Friedman, doutor em sociologia pela Universidade do Missouri, escreveu “Point of view in fiction: the development of a critical concept”, em 1955.

¹¹ Sophie Van der Linden nasceu em Paris, em 1973, é romancista e crítica literária.

na construção de textos literários que culminaram, no caso de Monteiro, em narrativas de aventura, mesmo que com restrições, marcadas de originalidade. Uma narrativa de ficção científica que, por meio de distopias, propõe uma reflexão a respeito do ser humano — o universal. Por fim, uma narrativa policial que, embora seja ambientada em solo americano e corresponda, predominantemente, ao modelo clássico, não abre mão de sua brasilidade, cujo protagonista foi considerado o primeiro detetive brasileiro presente numa série de publicações.

1 JERONYMO MONTEIRO: um homem midiático

Se o escritor tem dentro da cabeça umas coisas fantásticas, brilhantes, fascinadoras, que pode oferecer a todo o mundo — deve oferecê-las, porque isso vai ajudar todo o mundo a viver.

Jeronymo Monteiro

Apesar da grande contribuição cultural nas mais diversas mídias por parte de Jeronymo Monteiro (1908 - 1970), entre o final da década de 30 e início de 70, hoje é extremamente difícil conseguirmos informações não só a respeito de sua produção cultural, mas também sobre sua vida. Desse modo, as informações a seguir conseguimos por meio da entrevista que fizemos com seu filho Helio Monteiro, pelo blogue¹² organizado por sua neta, Cristina Monteiro Kayatt e pelo *site*¹³ organizado pelo pesquisador de ficção científica, Silvio Alexandre.

Jeronymo Barbosa Monteiro nasceu em São Paulo, no bairro do Brás, em 10 de dezembro de 1908. Seus pais eram tecelões, pobres, seu pai era de Trás-os-Montes, Portugal, extremamente severo, rude; já sua mãe, apesar de ser meiga, sua submissão a impossibilitava de intervir contra os rigorosos castigos que o marido aplicava ao filho Jeronymo.

Seu pai não valorizava a leitura e a escrita e, considerando que o filho já sabia demais e que precisava trabalhar, o tirou do segundo ano do Curso Primário, aos oito anos. Assim, longe da escola, Monteiro passou a exercer os seguintes ofícios: entregador da Casa das Malas, entregador de colchões, aprendiz de sapateiro na Indústria de Calçados Clark, aprendiz no Liceu de Artes e Ofícios, ajudante de eletricitista, entre outros. Aos 14 anos foi admitido pela Companhia Sorocabana de Estrada de Ferro, onde trabalhou por dezoito anos.

Embora Monteiro tenha sido obrigado pelo pai a abandonar os estudos na escola, o jovem não saciou sua sede pelas leituras e, conseqüentemente, pelo conhecimento. Às escondidas, ia à venda de Seu Elias, na rua Hipódromo, onde lia tudo que ali estava disponível.

Seu autodidatismo se destaca não só na leitura e na escrita, mas também no conhecimento de outras línguas como italiano, inglês, espanhol e francês. Habilidade desenvolvida graças ao desejo de ler as obras em sua língua de origem, a destacar as de Wells.¹⁴

¹² <http://jeronymomonteiro.blogspot.com/>

¹³ <https://jeronymomonteiro.wordpress.com/>

¹⁴ Herbert George Wells nasceu no dia 21 de setembro de 1866, em Londres, foi escritor, filósofo e político, destacou-se por suas obras de ficção científica com descrições proféticas acerca dos triunfos da tecnologia e dos horrores das guerras do século XX. Faleceu no dia 13 de agosto de 1946.

Além das leituras na venda de Seu Elias, Monteiro separava uma parte de seus ordenados para comprar livros que, apesar de escondê-los de seu pai, este, ao encontrá-los, os queimou, alegando que eram inutilidades com as quais seu filho gastava dinheiro.

Em 1930, descobriu que tinha contraído tuberculose intestinal e, segundo os médicos, lhe restariam apenas 6 meses de vida. Diante disso, resolveu mudar-se para Mongaguá a fim de ter uma vida mais tranquila, em contato com a natureza. Inexplicavelmente, os supostos seis últimos meses de vida se completaram e Monteiro não morreu, ao contrário, estava curado. Seu falecimento data de 01 de junho de 1970 em virtude de um aneurisma na aorta. Sobre a morte do escritor, encontramos a seguinte nota no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 05 de junho de 1970 (vide ilustração 1), em que podemos verificar uma tímida menção a sua atividade na imprensa brasileira e depois a alusão como escritor.

Ilustração 1 - Nota do falecimento de Jeronymo Monteiro

Falecimentos

EUGENIO ZERBINI — Faleceu ontem, nesta Capital, o sr. Eugenio Zerbiní. O extinto, que desaparece aos 94 anos, era viúvo de d. Ernestina Teani Zerbiní. Deixa os filhos general Euryale de Jesus Zerbiní, casado com d. Terezinha Godoy Zerbiní; d. Eunice Vianiz, casada com o sr. Armando Pereira Vianiz, e prof. Euryldes de Jesus Zerbiní, casado com d. Dirce Costa Zerbiní. Foram seus filhos d. Euridice Zerbiní Pereira Leite, falecida, que foi casada com o sr. Armando Pereira Leite, e o dr. Euripes Rubens Zerbiní, falecido. Deixa ainda netos e bisnetos. O enterro realizou-se ontem, no cemitério do Araçá.

ABÍLIO ANTONIO MOTA — Faleceu ontem, nesta Capital, aos 80 anos. O extinto, casado com d. Carmo Amélia Xavier Mota, deixa os filhos dr. Mário Augusto Mota, casado com d. Alice de Moura Mota; dr. Abílio Antonio Mota Filho, casado com d. Mariana Silveira Mota; Antônio Alberto Mota, casado com d. Edy Saviani Mota; José Henrique Mota, casado com d. Ida Mota; d. Maria da Conceição Mota Amato, casada com o dr. Livio Amato, e Fernando do Nascimento e Artur Amadeu Mota, solteiros. Deixa ainda netos e bisnetos. O enterro realizou-se no cemitério de Vila Mariana.

JORNALISTA JERONYMO MONTEIRO — Faleceu domingo, nesta Capital, aos 61 anos, o jornalista Jeronymo Monteiro, veterano profissional da imprensa paulistana. Autor de mais de 30 livros e estudos diversos, seu nome inscrevia-se entre os pioneiros da literatura policial e da ficção científica no Brasil. Mas foi no campo da literatura infantil que se destacou sobremaneira, como verdadeiro divulgador da cultura, em forma amena e romanesca. Recentemente publicou um livro de contos: "Tangentes da Realidade". **Jeronymo Monteiro** deixa viúva d. Martinha Monteiro e os filhos Sérgio Monteiro, solteiro; d. Teresinha Monteiro Deutsch, casada com o sr. Ladislau Deutsch; Helio Monteiro, casado com d. Lourdes Siqueira Monteiro e Reginaldo Monteiro, casado com d. Vera Correia Monteiro. Deixa também netos. O enterro realizou-se no cemitério do Araçá.

ceição, à av. Brigadeiro Luis Antonio, 2.071, nas proximidades da av. Paulista.

D. ERCILIA POMPEIA JARDIM — Hoje, às 10 e 30, na igreja de São Gabriel.

ENG. RAPHAEL JOSE BICUDO PEREIRA — Hoje, às 8 horas, na igreja de São Francisco, no largo de São Francisco.

ALFREDO VITIELLO — Dia 6, às 8 e 30, na igreja da Paróquia de Santa Rita de Cassia, à rua D. Inacio Uchos, 100, Vila Mariana.

D. MARIA NASCIMENTO DE ABRUDA BOTELHO — Dia 6, às 9 e 30, na igreja de Santa Cecília, no largo do mesmo nome.

Da Cidade

É a fase

Um quarto da população da Capital já foi vacinada pela Campanha de Erradicação da Variola, que chega, agora, à sua etapa final. Cinquenta postos externos de vacinação estão funcionando diariamente, em toda a cidade, para atender ao público até o fim de julho, quando a Campanha deverá estar encerrada no Estado.

Na Capital, a vacinação começou no dia 14, atingindo, na primeira fase (até o dia 27), apenas a faixa escolar. Em 10 dias úteis, foram vacinados 860 mil escolares nos períodos diurnos.

Desde o dia 29, a vacinação estende-se ao público em geral: em uma semana, cerca de 550 mil pessoas foram imunizadas nos postos externos — nas ruas e praças — e mais 100 mil nos postos fixos dos 13 Distritos Sanitários da Capital.

Mesmo as pessoas que se vacinaram há pouco tempo devem comparecer aos postos para nova imunização. A vacina contra a variola deve ser tomada a par-

(Fonte: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19700605-29189-nac-0010-999-10-not/busca/Jeronymo+Monteiro>)¹⁵

¹⁵ Direitos de imagem concedidos, por *O Estado de S. Paulo*, para fins acadêmicos.

Com relação à atividade de jornalista, em 1928, trabalhou como revisor em *O Estado de S. Paulo*. A partir de 1944, foi repórter e preparador de texto na *Folha de S. Paulo*, onde também foi responsável por criar e manter uma coluna chamada “Por este mundo afora” que, posteriormente, passou a ser denominada “Panorama”. Tal coluna foi mantida por ele de 1957 até sua morte, quando quem a assume é sua filha Thereza Monteiro Deutsch¹⁶.

Atuou também como o diretor de redação ao resgatar a “Gazeta Juvenil”, pelo jornal *A Gazeta*. Em 1949, foi o primeiro editor da Editora Abril, que ainda se chamava Primavera. Foi o primeiro editor da revista *O pato Donald* (1950) e responsável pela tradução para o português das histórias em quadrinhos de Walt Disney, além de criar nomes de personagens eternizados nos quadrinhos brasileiros como Tio Patinhas, Huguinho, Zezinho e Luizinho.

Exerceu o cargo de supervisor da revista *Casa e Jardim*, em 1957, além de ter sido repórter e preparador de texto do *Última hora* e do *Jornal de Notícias*. No *A Tribuna*, de Santos, passou a manter, a partir de 1958, uma coluna com informações e contos de ficção científica intitulada “Admirável Mundo Novo”.

Já no rádio, em 1937, criou o personagem Dick Peter para a propaganda do café Jardim levando-o para o rádio, tornando-se o idealizador de uma das primeiras séries radiofônicas de ação no Brasil, por três anos, com o nome *As aventuras de Dick Peter*. A princípio, eram transmitidas pela Rádio Difusora e, depois, pela Rádio Tupi, de São Paulo. O sucesso dessas séries fez com que tal personagem fosse adaptado aos quadrinhos¹⁷ e ainda o inspirasse a escrever vários romances policiais, sob o pseudônimo de Ronnie Wells, sendo considerado o criador do primeiro detetive brasileiro em vários livros, além de configurar como um grande marco do radioteatro.

Sobre a série radiofônica, assim descreve Causo¹⁸:

Segundo Thereza Monteiro Deutsch e Sérgio Monteiro, filhos de Jerônimo, Dick Peter primeiro apareceu como um herói do rádio, com seu próprio programa semanal, “Aventuras de Dick Peter, o herói moderno”, na rádio Tupi, a partir de 1937. Um capítulo era encenado como radionovela por dia, e na sexta-feira milhares de ouvintes enviavam suas cartas, depositadas em urnas nos correios e outros locais públicos, com o seu palpite sobre quem era o vilão ou como a aventura seria concluída. Jerônimo Monteiro já tinha a conclusão determinada, porém, e não se deixava influenciar pelas cartas dos fãs. (2003, p.283)

¹⁶ Jornalista e tradutora, trabalhou na Editora Abril de 1952 a 1963. Com a morte de seu pai, também assumiu a coluna “Admirável mundo novo”, de *A tribuna*, de Santos.

¹⁷ As aventuras de Dick Peter foram publicadas em tiras diárias no *Diário da Noite*. Em 1952, já como histórias em quadrinhos, cujos desenhos eram de Jayme Cortez, Monteiro as assina com seu próprio nome e não mais com o pseudônimo de Ronnie Wells.

¹⁸ Roberto de Sousa Causo nasceu no dia 27 de outubro de 1965, em São Bernardo do Campo, é escritor de ficção científica, além de colaborar com várias revistas e suplementos literários também sobre ficção científica.

Grande foi o sucesso desta série, de repercussão internacional, uma vez que recebeu cartas também da Argentina. Além disso, tomou forma na literatura, em 1938, pela Edições e Publicações Brasil, de São Paulo e, mais de uma década depois, pela Livraria Martins Editora ganhando o formato de livros grandes com ilustrações ao estilo *pulp*¹⁹.

Em 1938, foi animador, na Rádio Tupi, de um programa de perguntas e respostas chamado “Caixinha Mágica”. Outras contribuições ao radioteatro, além da série de aventuras de Dick Peter, se deram em 1942 com o “O Homem de Aço” (vide Ilustração 2); o personagem Futebolino criado para as Balas Futebol e o Detetive Fia Pino e seu ajudante Piúva. Também foi programador das rádios Excelsior, Cosmos e Panamericana.

Ilustração 2 - Contratação de Jeronimo Monteiro, pela Rádio Cosmos, para a apresentação e redação de “O homem de aço”.

Jerônimo Monteiro contratado pela Cosmos = PRE 7



A Rádio Cosmos, PRE7, vem de contratar Jerônimo Monteiro para a apresentação e redação de “O Homem de Aço”, o mais emocionante drama que o rádio paulista jamais apresentou, e que será tratado sob o patrocínio exclusivo da Rhodia Brasileira e de “Rhodia, a Boa Enfermeira”. “O HOMEM DE AÇO” será apresentado, a partir da próxima segunda-feira, todas as 2.ªs, 4.ªs e 6.ªs, às 15.15, pelo microfone da Cosmos. O clichê acima fixa um aspecto da assinatura do contrato entre Jerônimo Monteiro, a Cosmos e a Cia. Química Rhodia Brasileira.

(Fonte: acervo.estadao.com.br/pagina/#!/1942011-22269-nac-0009-999-9-not/tela/fullscreen)

Com relação à rádio Excelsior, Monteiro teve uma ativa participação em 1950, ao escrever os programas “Através do Folclore” e “Retrato do Brasil”. Em 1952, escreveu “Cenas Brasileiras”, produziu “Música e Romance” e, em 1953, ficou responsável pela produção do programa “Curiosidades Científicas”. Na Rádio Nacional, produziu e dirigiu os musicais “Traço-de-União” e “Cancioneiro do Brasil” e os programas “Isto acontece” e “Bom apetite”.

¹⁹ *Pulp Era* ou *Pulp Fiction* surgiu no início da década de 1900. Voltada para a produção de histórias de terror e de fantasia, publicadas em papel barato, com baixo custo e com capas cujas ilustrações eram bastante apelativas. Alguns autores de referência da ficção científica, como Isaac Asimov, beberam em tal fonte.

No tocante à escrita, logo aos vinte anos, publicou na *Folha da Manhã*, de São Paulo, seu primeiro conto. Monteiro hoje é pouco lembrado, a não ser por sua produção de ficção científica, exemplo disso foi o fato de ter um de seus contos eleito para compor uma antologia sobre mais de 100 anos de ficção científica feita por brasileiros²⁰.

Com relação à produção de ficção científica, a obra *3 meses no século 81* (1947) é apontada como o primeiro livro de ficção científica voltado para o público juvenil no Brasil. Além disso, fundou a Sociedade Brasileira de ficção científica, em 1964. Em 1970, tornou-se editor do *Magazine de Ficção Científica*, edição brasileira de *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*. Por ter sido um grande divulgador da ficção científica, foi homenageado, em 1990, pela *Isaac Asimov Magazine* (edição brasileira da *Asimov's Science Fiction*) com a criação do “Prêmio Jeronimo Monteiro”.

Desse modo, sobre as obras de Jeronimo Monteiro, Zilberman (2005, p.43), comenta:

O melhor, dentre os continuadores de Monteiro Lobato, é Jerônimo Monteiro, mas seus livros, que apareceram na década de 1950, são hoje bastante raros. Contudo, quem se deparar com *A Cidade Perdida* ou *Três meses no século 81*, lerá certamente obras de ação e aventura da melhor qualidade...

No que tange as suas narrativas de aventura infantojuvenis, em 1930, escreveu *No reino das fadas*, dando início à sua produção de livros voltados para o público infantil. Sendo para este público os títulos: *No reino das fadas* (1930); *O homem da perna só* (1943); *O tesouro do perneta* (1943); *A ilha do mistério* (1943); *Os nazis na ilha dos mistérios* (1943); *O palácio subterrâneo das Antilhas* (1943); *Traição e castigo do Gato Espichado* (1949); *Viagem ao país do sonho* (1949); *Bumba o boneco que quis virar gente* (1955); *Corumi, o menino selvagem* (1956).

Há ainda *O irmão do diabo*, seu primeiro romance de aventura escrito em 1932, mas publicado em 1937 e reeditado em 1969 com o título de *O ouro de Manoa*.

Já as obras de ficção científica seriam *3 meses no século 81* (1947); *A cidade perdida* (1948); também editou uma antologia *O conto fantástico* (1959); *Fuga para parte alguma* (1961); *Os visitantes do espaço* (1963); os contos *Tangentes da realidade* (1969).

²⁰ A antologia citada foi organizada por Roberto de Sousa Causo, sob o título de *Os melhores contos brasileiros de ficção científica* (2007) e o conto escolhido de Monteiro foi “Um braço na quarta dimensão”, publicado inicialmente em *Tangentes da realidade* (1969). Dessa obra de Monteiro, o conto “O copo de cristal” também foi selecionado para compor uma coletânea de contos de ficção científica de autores brasileiros lançada em 2011, intitulada *Páginas do futuro*, por Braulio Tavares.

Sobre os romances policiais, não há um consenso quanto aos seus títulos e distribuição. Segundo Causo (2003), os livros sobre as aventuras de Dick Peter datam a partir de 1938 pela Edições e Publicações Brasil, de São Paulo. Posteriormente pela Livraria Martins Editora.

Sobre as que foram publicadas pela Edições e Publicações Brasil, de acordo com Causo (2003), teriam a seguinte ordem:

<i>O fantasma da 5ª avenida; Dragão - o estrangulador; O alfinete da morte</i> (estes três títulos estão num único livro)
<i>O colecionador de mãos</i>
<i>O crime do nono andar</i>
<i>As mortes no observatório</i>
<i>A ilha dos condenados</i>
<i>O caso de Glória Maur</i>
<i>O homem do pull-over cor de vinho</i>
<i>O clube da morte</i>
<i>O tesouro do tio Onek</i>
<i>O crime da represa nova</i>
<i>Dick Peter contra a teia invisível</i>
<i>O homem solitário</i>
<i>Dick Peter contra o homem invisível</i>
<i>O enigma do automóvel cor de prata</i>
<i>O misterioso Tarântula</i>
<i>A serpente de bronze</i>
<i>A febre verde</i>
<i>O garra sinistra</i>
<i>O assassino de ferro</i>

Medeiros e Albuquerque (1979, p. 210), também faz alusão ao ano de 1938, mas ele aponta que os títulos foram assim organizados: A Editora Edições e Publicações do Brasil publicou em quatro volumes as Aventuras de Dick Peter.

Primeiro volume
<i>O fantasma da 5ª Avenida; Dragão - o Estrangulador e O alfinete da morte</i>

Segundo volume
<i>O colecionador de mãos</i>
<i>O crime do 9º andar</i>
<i>As mortes no observatório</i>
Terceiro volume
<i>A ilha dos condenados</i>
<i>O caso de Glória Maur</i>
Quarto volume
<i>Vênus</i>
<i>O planeta Pavor</i>

Sobre estas duas últimas narrativas, Medeiros e Albuquerque (1979) levanta uma dúvida se de fato teriam chegado ao público.

Ele destaca pelas Edições O Livreiro:

<i>A serpente de bronze</i>
<i>A teia invisível</i>

Pela Livraria Martins Editora, de São Paulo:

<i>O clube da morte</i>
<i>A febre verde</i>
<i>O enigma do automóvel de prata</i>
<i>O crime da represa nova</i>

Coelho²¹, em seu *Dicionário crítico da Literatura infantil e juvenil brasileira* (2006), aponta o ano de 1937 como o início das publicações das aventuras de Dick Peter com os títulos:

<i>O fantasma da 5ª avenida</i>
<i>O colecionador de mãos</i>

²¹ Nelly Novaes Coelho nasceu em 17 de maio de 1922, em São Paulo, ensaísta, crítica literária e professora. Autora de obras de referência como *Dicionário crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira* (1983) e *Dicionário crítico de Escritoras Brasileiras* (2002). Morreu em São Paulo, em 29 de novembro de 2017.

<i>A ilha dos condenados</i>
<i>O homem do Pull-over cor-de-vinho</i>
<i>As mortes do observatório</i>
<i>O crime do 9º andar</i>
<i>O crime da represa nova</i>
<i>O mistério da Tarântula</i>
<i>O tesouro do tio Onek</i>

Diante das três classificações citadas, verificamos uma divergência de títulos, de editoras e de datas. Com relação aos títulos, se levarmos em consideração apenas a relação citada por Causo (2003) e Medeiros e Albuquerque (1979), por serem mais completas, constatamos que o primeiro não menciona *Vênus* e *O planeta do pavor*; por outro lado, ele aponta três narrativas que não constam na relação de Medeiros e Albuquerque. São elas: *O homem do Pull-over cor-de-vinho*; *O garra sinistra* e *O assassino de ferro*. Ainda sobre os títulos, também vale destacar que Coelho (2006) cita *O mistério da tarântula*, quando, na verdade, se trata de *O misterioso Tarântula*.

No caso das Editoras, Causo (2003) aponta todos os títulos como publicações das Edições e Publicações do Brasil. Em contrapartida, Medeiros e Albuquerque (1979) salienta que a Editora Edições e Publicações do Brasil publicou 4 volumes, totalizando 10 narrativas; as Edições O Livreiro publicaram *A teia invisível* e a Livraria Martins Editora quatro títulos.

No que concerne às datas, Causo (2003) e Medeiros e Albuquerque (1979) citam 1938; mas Coelho (2006) refere-se a 1937. Além disso, esta pesquisadora aponta a publicação de *A teia invisível*, pela Edições O Livreiro e, pela Livraria Martins Editora, os títulos: *O clube da morte*, *A febre verde*; *O enigma do automóvel de prata*; *O crime da represa nova*; *O homem solitário*; *O misterioso Tarântula*; *O tesouro do tio Onek*; *A serpente de bronze* e *Dick Peter contra o homem invisível*.

Desse modo, por meio de nossas pesquisas, os romances policiais seriam *O fantasma de 5ª avenida*; *Dragão – o estrangulador*; *O alfinete da morte*; *O colecionador de mãos*; *O crime do 9º andar*; *As mortes do observatório*; *A ilha dos condenados*; *O caso de Glória Maur*; *O homem do Pull-over cor de vinho*; *Vênus*; *O planeta pavor*; *O clube da morte*; *A febre verde*; *O enigma do automóvel de prata*; *O crime da represa nova*; *O homem solitário*; *A teia invisível*; *O misterioso Tarântula*; *O tesouro do tio Onek*; *A serpente de bronze*; *O garra sinistra*; *O assassino de ferro*; *A pantera loura*.

Devido à falta de registros, de informações mais precisas acerca das publicações de *As aventuras de Dick Peter*, chegamos a uma hipótese — hipótese porque trata-se de um verdadeiro quebra-cabeça que acreditamos ter sido revelado a partir de informações de contracapas das publicações de Jeronymo Monteiro. A hipótese, portanto, seria a seguinte organização dos volumes:

Pela Editora Edições e Publicações Brasil - SP			
1º volume (1938)	2º volume	3º volume	4º volume
<i>O fantasma da 5ª avenida</i>	<i>O colecionador de mãos</i>	<i>A ilha dos condenados</i>	<i>Vênus</i>
<i>Dragão – o estrangulador</i>	<i>O crime do 9º andar</i>	<i>O caso de Glória Maur</i>	<i>O planeta do pavor</i>
<i>O alfinete da morte</i>	<i>As mortes do observatório</i>	<i>O homem do Pull-over cor de vinho</i>	

Pela Livraria Martins Editora (1ª edição – 1948)
<i>O clube da morte</i>
<i>A febre verde</i>
<i>O enigma do automóvel de prata</i>
<i>O crime da represa nova</i>
<i>O homem solitário</i>
<i>A teia invisível</i>
<i>O misterioso Tarântula</i>
<i>O tesouro do tio Onek</i>
<i>A serpente de bronze</i>
<i>O garra sinistra</i>
<i>O assassino de ferro</i>
<i>A pantera loura</i>

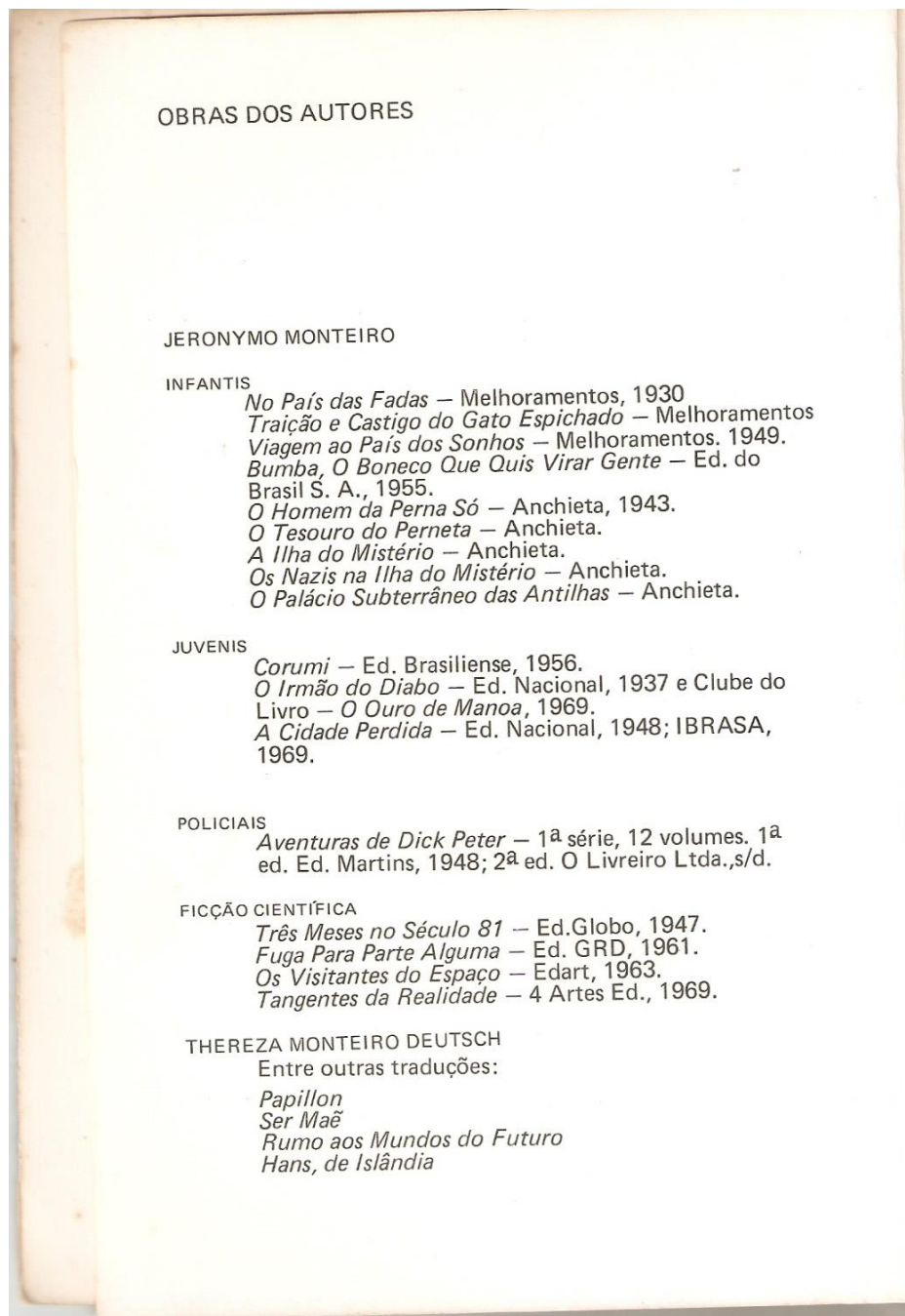
Por O Livreiro Ltda (2ª edição – Sem data)
<i>O clube da morte</i>
<i>A febre verde</i>
<i>O enigma do automóvel de prata</i>
<i>O crime da represa nova</i>
<i>O homem solitário</i>
<i>A teia invisível</i>
<i>O misterioso Tarântula</i>
<i>O tesouro do tio Onek</i>
<i>A serpente de bronze</i>

De acordo com as listas expostas, deduzimos que as obras publicadas pela Editora Edições e Publicações do Brasil- SP são de 1938, perfazendo um total de 4 volumes, sendo que

o quarto volume, como citou Medeiros e Albuquerque (1979), não teria chegado ao público leitor.

As obras publicadas pela Livraria Martins Editora apresentam um total de 12 volumes que datam de 1948 caracterizando a primeira edição; as produzidas por O Livreiro Ltda não apresentam data de publicação e correspondem à segunda edição. Como podemos verificar na seguinte contracapa de *Panorama* (19--):

Ilustração 3 - Contracapa de *Panorama*.



Da relação de títulos da Livraria Martins, as publicações seguem a ordem apresentada, salvo os três últimos títulos, pois, apesar de uma pesquisa incessante, não conseguimos confirmar se foram publicados nessa sequência. Quanto às publicações realizadas por O Livreiro, em suas capas, constam apenas os nove títulos anteriormente elencados.

Ilustração 4 - Capa de uma publicação por O Livreiro.



Diante dessa significativa produção, no capítulo seguinte, nos desdobraremos numa análise acerca dos elementos constitutivos da ficção monteiriana como um todo: os romances de aventura, os de ficção científica e os de caráter policial.

2 Em busca do saber e do poder: a construção da narrativa monteiriana

Não há desdouro algum em entrar pela ficção, pela aventura. Há um mundo muito interessante e cheio de fascinação na realização do impossível.

Jeronymo Monteiro

Neste capítulo abordaremos os romances de aventura, de ficção científica e policiais de Jeronymo Monteiro com enfoque em categorias analíticas a fim de explorar o seu modo de escrita. Assim, julgamos pertinente expor o embasamento teórico a que nos detivemos para propor o presente trabalho.

A princípio, em virtude da oscilação da escrita de Monteiro entre romance, novela e conto, decidimos nos apoiar na subdivisão apontada por Kayser a respeito do romance: os romances de ação; os de personagem e os de espaço. Ou como Aguiar e Silva²² ressalta ao resgatar tal classificação: “Esta classificação é aceitável, se não lhe conferirmos um valor absoluto e uma rigidez extrema. Com efeito, é impossível encontrar um romance concreto que realize de modo puro cada uma das modalidades tipológicas estabelecidas por Wolfgang Kayser...”. (1968, p. 267) Partindo dessa tônica de que não devemos “conferir um valor absoluto” e de que as obras de Monteiro relegam a segundo plano a análise psicológica dos personagens e a descrição dos meios, então, nos referiremos à produção de Jeronymo Monteiro pautados no conceito de Kayser (1968) de romance de ação. Portanto, nesta tese tomaremos a produção de Monteiro como obras de aventura, de ficção científica e policiais.

Para os personagens, usaremos o que Forster (1969) denominou de *plana*, pois é evidente em todas as obras de Monteiro que seus personagens não alteram seu comportamento no decurso da narrativa. Quanto ao foco narrativo, nos pautaremos na sistematização feita por Friedman (2002), mais necessariamente o narrador onisciente intruso, o narrador onisciente neutro, narrador protagonista e narrador testemunha, os quais estão presentes nas obras objeto de nosso estudo.

O final das narrativas se caracteriza, predominantemente, como “intriga perfeitamente encadeada, conduzida de forma equilibrada e internamente lógica, e provocando um desenlace irreversível”²³, ou seja, como composições fechadas. Uma minoria, como o romance *Fuga para*

²² Vítor Manuel Peres de Aguiar e Silva nasceu no dia 15 de setembro de 1939, professor e escritor português, estudioso da literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII e de metodologias literárias.

²³ REIS, Carlos & Lopes, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 198.

parte alguma (1961) e alguns contos de *Tangentes da realidade* (1969) caracterizam-se por serem composições abertas, isto é, “ação (ou conjunto de ações) que carece de *desenlace*, desenrolando-se em episódios entre si conexionsados de forma variada”²⁴. Ou ainda como aprofunda Umberto Eco em *Obra aberta* (2005, p. 40) “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade”. Diante disso, nos orientamos pela teoria de Eco, para fazermos a leitura das obras que apresentaram uma composição aberta de que o intérprete tem um lugar privilegiado e, em cada fruição que faz, a obra revive sob uma perspectiva original.

Por fim, os elementos paratextuais, como o tipo de papel, o formato, as ilustrações, contaremos com os estudos de Linden (2011), uma vez que as obras de aventura; e algumas de ficção científica, como *3 meses no século 81* (1947) e *A cidade perdida* (1948), apresentam ilustrações e isso não pode ser deixado de lado como Linden salienta:

[...] ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação à outra... (2011, p.7-8)

Entretanto, em virtude do difícil acesso às obras de Jeronymo Monteiro, pois são encontradas, majoritariamente em sebos e, quando estão à venda, costumam ser vendidas a altos preços, não pudemos realizar um trabalho de comparação entre mais de uma edição de um mesmo título. Portanto, o que vamos abordar nesta tese tanto nos elementos textuais, quanto paratextuais, serão referentes a uma única edição de cada volume.

²⁴ REIS, Carlos & Lopes, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 199.

2.1 Construindo aventuras por meio de sonhos, florestas e tesouros

Com *No reino das fadas*²⁵ (1930), sua primeira obra para as crianças, notamos que os personagens correspondem, num primeiro momento, ao modelo de narrativa fechada típica dos contos de fadas. Ou seja, apresenta os personagens que são bons e aqueles que são maus, o príncipe Everardo, símbolo da coragem, do heroísmo, de transgressão e a princesa — vale lembrar que Artemísia é filha de Omar²⁶ — a jovem bela e frágil que precisa de proteção.

No entanto, o que causa estranhamento na obra é o fato de Artemísia também ser filha de Omar e, apesar disso, ela se casar com Everardo. Como é revelado por Micis no seguinte fragmento: “— Não! Não! Gritou o velho, a tremer. Eu estou morto, não posso mentir. É filha de Omar, o Poderoso. Roubei-a quando nasceu, e deixei em seu lugar a minha verdadeira filha!”. (MONTEIRO, [193-a], p.46) Talvez isso possa ser justificado pelo fato de este texto corresponder ao ideal dos contos de fadas e, dessa forma, fazer prevalecer o final feliz atrelado à idealização do casamento que alude ao clássico “viveram felizes para sempre”.

Também podemos apontar algumas dicotomias: alegria *versus* tristeza, já que Everardo é triste, apesar de morar no reino da Alegria; o feiticeiro *versus* a fada, sendo o primeiro o representante do mal, portanto uma força a ser vencida; os gênios Então e Assim, em que este era tão alto que tinha mais de quatro metros e Então não chegava a meio metro; além da vida *versus* a morte, em que esta é a chave para a resolução dos problemas contra o mal.

Ainda um aspecto marcante das obras de Monteiro é a inserção dos personagens em mundos desconhecidos. Em *No reino das fadas* (1930), verificamos que Everardo e Artemísia permanecerão presos no país das fadas como assim é descrito por um coro: “No país das Fadas,/ Reino dos Amores/ Paraíso eterno/ Dos bons sonhadores./ Vale de alegrias,/ Fonte do prazer,/ Onde a lua nasce/ Sem o sol morrer...” (MONTEIRO, [193-a], p.20) Tal característica atribui a esse espaço desconhecido uma função pragmática que possibilita aos personagens evoluírem no conflito por serem ou estarem repletos de felicidade, bem-estar ou de riquezas.

Vale ressaltar que *No reino das fadas* (1930) faz parte de uma relação de livros, ao todo 100, de uma coleção denominada “Biblioteca infantil”²⁷, da Edições Melhoramentos. Essa obra

²⁵ Embora esta narrativa teve sua primeira edição publicada em 1930, para a realização do presente estudo, travamos contato com a 10ª edição, sem data.

²⁶ Rei do reino da Alegria, pai do príncipe Everardo.

²⁷ A coleção “Biblioteca infantil” foi a primeira coleção de literatura infantil do Brasil, idealizada e organizada inicialmente por Arnaldo de Oliveira Barreto (1869 - 1925) teve como obra inaugural *O patinho feio*, em 31 de outubro de 1915. Depois da morte de Barreto, passou a ser organizada por Lourenço Filho. Essa série perdurou até 1958.

de Monteiro é a de número 41. O exemplar a que tivemos acesso é a décima edição, cuja capa é colorida e reproduz a cena em que Everardo, Artemísia, Então e Assim são conduzidos pelos domínios do reino do rei dos Dragões. Porém, no interior desse livro, verificamos que há novamente a reprodução da ilustração dessa cena, mas as características físicas dos personagens, o direcionamento do olhar e suas posições não são exatamente iguais com as expostas na capa.

Ilustração 5 - Capa e página 39 de *No reino das fadas*, respectivamente.



Também pudemos observar que o formato do livro é pequeno, com ilustrações, mas com o predomínio do texto escrito, o que nos remete ao tipo de público ao qual se destina: o infantil. Em outros termos, é pequeno para o fácil manuseio da criança para apreciar suas ilustrações e o texto escrito longo para que um adulto possa ler. Como Linden diz: “Trata-se de um livro para pequeninos que tem de ser manipulado por eles sozinhos? Nesse caso, a mão de ‘referência’ é bem pequena, e o formato se adapta em consequência, por exemplo, num tamanho de aproximadamente dez centímetros.” (2011, p. 55) O tamanho e o tipo de papel, papel jornal, também reforçam a ideia de que o livro pertence a uma coleção estritamente comercial, pois usa um papel mais barato e conta com cem títulos, incentivando o público leitor a colecioná-los.

No que concerne às cinco obras que compõem a série do Pernetá, de 1943: *O homem da perna só*; *O tesouro do pernetá*; *A ilha do mistério*; *Os nazis na ilha dos mistérios* e *O palácio subterrâneo das Antilhas*, quanto à estrutura narrativa, verificamos que o narrador vai adquirindo espaço e expondo sua posição no decorrer do conjunto dos cinco livros, dentre as obras infantis, é a única que apresenta uma dedicatória, por parte de Monteiro: “Dedico este livrinho aos meus filhos Sérgio, Teresinha e Helio que me dão muito mais trabalho do que todos os Homens-da-Perna-Só deste mundo.” (1943a, p.5) A edição com a qual trabalhamos está disposta num único volume, no entanto, julgamos que ela não tenha sido publicada assim, isto é, os cinco livros tenham sido encadernados posteriormente juntos, uma vez que eles apresentam sua capa original. Como verificamos nas seguintes imagens:

Ilustração 6 - Capas das obras que compõem a série do Pernetá.



Quanto à construção da narrativa, em *O homem da perna só* (1943), o narrador se apresenta como onisciente neutro que, por meio da terceira pessoa, fornece ao leitor apenas algumas informações sobre os personagens. Tal fato contribui com o clima de mistério com

relação à figura do Homem-da-perna-só, pois pouco sabemos de sua origem, sua verdadeira personalidade, assim como do oleado que carrega. O que temos são escassas informações fornecidas por ele mesmo aos garotos ou pelo Homem-da-cicatriz, ou ainda por suposições que dividem o imaginário do leitor, já que podem ser negativas, como as de Dona Marocas: “— Sabe, Tancredo... Não gosto desse homem... [...] — Não... Não sei de nada, e nunca ouvi falar mal dele... mas é mal encarado, esquisito... Francamente... não gosto que o Eurico fale com ele.” (MONTEIRO, 1943a, p.16) Ou a posição mais amena do Sr. Tancredo: “— Não fale assim... Ele deve ser um pobre diabo inofensivo... Só porque é um infeliz que perdeu a perna e ficou sem uma vista, e porque não tem uma cara agradável, não podemos concluir que seja um homem de maus sentimentos... (MONTEIRO, 1943a, p.16)

Sobre isso é pertinente frisarmos o que Todorov²⁸ (1986, p.52) diz acerca da categoria da “visão”: “Na verdade, a visão meramente ‘externa’, aquela que se limita a descrever actos perceptíveis sem os acompanhar de qualquer interpretação, de qualquer incursão no pensamento do protagonista, nunca existe em estado puro: ela conduziria ao ininteligível.” Em outras palavras, Todorov aponta que tal técnica contribui para reforçar o mistério, pois uma visão mais interna sobre o perneta nos apresentaria quem de fato ele é.

A perspectiva narrativa começa a mudar em *O tesouro do perneta* (1943b). Aqui temos a inserção, em alguns momentos da obra, de um narrador-testemunha, com a perspectiva passando pelo personagem, pois embora tenhamos mais informações acerca dos personagens, as possibilidades do narrador ainda são limitadas. Prova disso é que o leitor passa a ter mais informações sobre o perneta por meio de um personagem que é o Homem-da-cicatriz: “— Sim. Esse mesmo... É mais malvado que o próprio diabo.” (MONTEIRO, 1943b, p.43)

Outra característica dessa combinação narrativa, é o fato de não podermos antecipar com segurança o futuro, como ocorre acerca da reação que as autoridades policiais terão no que diz respeito ao Homem-da-cicatriz e aos demais tripulantes do iate que prenderam o perneta e que decidiram regressar.

Já a partir de *A ilha do mistério* (1943) verificamos um narrador intruso. Exemplos disso são as várias interferências do narrador como: “Em geral, seis meses custam muito para passar. Mas, aqui para nós, entre o capítulo anterior e este já decorreram os 180 dias.” (MONTEIRO, 1943c, p.11); ou a presença da função comunicativa em que são fornecidas ao leitor várias informações geográficas do local que será explorado, assim como do fenômeno de se encontrar

²⁸ Tzvetan Todorov nasceu em 01 de março de 1939, em Sofia, Bulgária, filósofo e linguista, foi orientado por Roland Barthes em sua tese de doutorado, produziu uma vasta obra nas áreas de linguística e de teoria literária. Morreu em 07 de fevereiro de 2017, em Paris.

água doce em pleno oceano em virtude do rio Amazonas; ou ainda ao apresentar o conflito interior vivenciado por Eurico e Zé-cabelo-de-índio sobre a possibilidade de atirarem Tobias ao mar.

O narrador citado no parágrafo anterior se acentua em *Os Nazis na ilha do mistério* (1943) no que diz respeito ao posicionamento sobre os soldados alemães: “— A verdade, Sr. Nascimento, é que não se pode ter nenhuma espécie de consideração para com esses nazistas. Eles estão envenenando toda a civilização.” (MONTEIRO, 1943d, p.27)

Mesmo Dona Marocas, que costumava repreender todas as ações dos meninos, apoiou a ideia de explodir a base nazista: “... mas acabou concordando, porque ela sentia também que esses nazistas que tinham uma base tão próxima da América eram um perigo tremendo para todos os lares, até então, livres e felizes do novo mundo.” (MONTEIRO, 1943d, p.41)

O narrador onisciente intruso permanece até a última narrativa *O palácio subterrâneo das Antilhas* (1943) em que utiliza novamente o recurso da função comunicativa ao falar das referências ao império romano e à época pré-colombiana a fim de buscar explicações para os vestígios encontrados de antigas civilizações.²⁹

Outro aspecto marcante desse narrador está ao narrar o que se passa com os personagens após encontrarem o almejado tesouro: “E, então, os homens se sentiram desanimados. Estavam diante de uma imensa riqueza! Tinham a fortuna nas mãos, e sentiam-se, de repente, sem saber o que fazer, desanimados e murchos.” (MONTEIRO, 1943e, p.58) Ou ainda quando o grupo decidiu dar metade do tesouro a hospitais infantis: “E, desse dia em diante, passaram a ser alegres, ativos e viviam como quem descarregou um grande peso da consciência.” (MONTEIRO, 1943e, p.59)

Quanto aos personagens, iniciemos pelo antagonista que não possui um nome, é apenas identificado pelo designante perifrástico “Homem-da-perna-só”. Ainda que sua presença efetivamente tenha ocorrido só nas duas primeiras obras, é o mistério revelado por seu oleado que se torna o nó da intriga das cinco narrativas, ou seja, caracterizando-o com o papel de *influenciador*.

É válido ressaltarmos que pouco sabemos sobre sua origem, as informações apresentadas ao leitor se restringem ao que ele próprio conta de sua vida aos meninos e depois pelo Homem-da-cicatriz. Além disso, notamos que ele é um personagem plano, pois apesar de passar seis meses na cadeia, após ter prendido os garotos e os levado a uma ilha para trabalhar

²⁹ Uma característica explorada à exaustão pelo autor Jeronimo Monteiro é a tese de que o início da civilização teria sido na América do Sul. Tal tese está presente não só nesta obra de literatura infantil, como também na sua produção de ficção científica e policial.

para ele, o pernetra trai novamente a confiança dos pais das crianças, em *O tesouro do pernetra* (1943), ao capturar os meninos, ao tomar posse do mapa que estava sob a guarda do pai de Eurico e ainda ao ter se apoderado do iate do Sr. Nascimento. Portanto, este personagem não muda suas atitudes, nem a maldade com a qual costuma agir, pois no passado foi capaz de dar um golpe de machado no rosto do Homem-da-cicatriz desacordado e, no presente, amarrou Eurico e lhe deu chicotadas.

No que diz respeito aos outros personagens presentes nas cinco narrativas, é notório que vários deles são identificados por designantes perifrásticos como o próprio Homem-da-perna-só, o garoto Zé-cabelo-de-índio, o Homem-da-cicatriz; ou então pela função: cozinheiro, marinheiro, mestre. Outros são denominados pelo sobrenome: Tancredo e Nascimento. Os únicos que são chamados pelo primeiro nome são Eurico, Marocas, Florêncio e Luiz, pai de Zé-Cabelo-de-índio, no entanto, são os que pouco têm participação significativa na obra, exceto Eurico. Marocas sempre aparece nas narrativas como a mãe sofredora pelos desaparecimentos do filho ou por ser sempre a que desconfia do caráter do pernetra e da vantagem de se correr tantos riscos por causa de um tesouro. Já Luiz, aparece apenas em *O tesouro do pernetra* (1943), quando seu filho é sequestrado pelo pernetra novamente. Por último, Florêncio, que também aparece uma única vez, auxilia Tancredo a achar o morro estranho no qual os meninos desapareceram.

Porém, notamos que o garoto Eurico é designado pelo primeiro nome o qual pode ser desmembrado e formar “eu” e “rico”, o que vai ao encontro da ideia central das cinco narrativas que é a de se encontrar o tesouro e adquirir riqueza.

É pertinente ressaltarmos que sobre a lição de moral, esta foi uma constante na literatura infantojuvenil das décadas de 30 e 40, assim como a ênfase à formação cívica. Este último aspecto está presente, por exemplo, em *A ilha do mistério* (1943), após o rapto de Dona Marocas e do marinheiro, a morte do cozinheiro e o submarino visto pelos meninos: “— Combateremos! Gritaram todos os homens a uma voz. E, em seguida, dois gritos se ergueram daqueles peitos: — Viva o Brasil! Viva a liberdade!” (MONTEIRO, 1943c, p.63). Ou ainda após a destruição da base nazista em que as autoridades brasileiras foram comunicadas por tal ato, o grupo é recompensado transmitindo uma ideia do quão generosa é a pátria brasileira com relação aos seus:

O melhor, porém, era o último trecho da mensagem do governo, que dizia assim: “Pátria e Nações Unidas saberão recompensar condignamente bravos brasileiros. No entanto, desde já estão autorizados procurar tesouros, e, si³⁰ encontrarem, não terão

³⁰ Todas as citações diretas, das obras de Jeronymo Monteiro, apresentadas nesta tese, foram transcritas na íntegra.

que ceder parte que por lei cabe Governo Nacional. Saudações.” (MONTEIRO, 1943d, p.60)

Como já apontamos, as obras de Jeronimo Monteiro têm sua intriga desenvolvida a partir de um motivo que é a busca pelo saber ou pela riqueza. Esta última é que se configura nas obras aqui analisadas. Para tanto, os personagens Eurico e Zé-cabelo-de-índio enfrentam desde o perigoso perneta, até soldados alemães e os perigos de lugares desconhecidos construídos por antigas civilizações. Novamente aqui nos deparamos com a função pragmática do espaço, responsável por promover impedimentos às ações dos meninos, mas estes os superam tornando-se heróis.

Vale destacarmos que apesar de serem obras voltadas para o público infantil, verificamos que a seleção vocabular não subestima o léxico da criança, nem dota de infantilizá-la, como, por exemplo, com o uso de diminutivos. Assim, encontramos no processo narrativo vocábulos como: “tartamudeou”, “ciciando”, além do uso de mesóclises.

Porém, é inevitável a presença de um tom moralizante, em virtude do período em que as cinco obras foram produzidas em que isso era valorizado na produção literária para o público infantojuvenil. A principal representação da moral é a única personagem feminina, Dona Marocas, a qual alerta primeiramente sobre uma possível face cruel do perneta e, depois, dos perigos de se procurar pelo tesouro que era de piratas, tesouro que, segundo ela, era amaldiçoado por ser fruto do sofrimento de muitas pessoas. Além disso, verificamos uma certa exaltação cívica idealizada com relação às autoridades brasileiras quando estas chegam à ilha do mistério e abrem mão da parte do tesouro correspondente ao governo brasileiro a fim de recompensar a bravura do grupo em combater os soldados alemães.

Com relação à obra *Traição e castigo do Gato Espichado* (1949)³¹, verificamos a ênfase sobre a dificuldade de um escritor em antropomorfizar animais numa narrativa, fato que foi apontado no comentário presente no jornal *O Estado de S. Paulo* (1952, p.11), quando do lançamento da obra em pauta (vide Ilustração 7).

³¹ A data de publicação desta obra é de 1949, porém a edição abordada nesta tese não tem data.

Ilustração 7 - Nota do lançamento de *Traição e castigo do Gato Espichado*

TRAÍÇÃO E CASTIGO DO GATO ESPICHADO — Jeronimo Monteiro — Edições Melhoramentos— Essa editora paulista que se especializou na apresentação de livros infantis, brinda agora a petizada com a excelente obrinha de autoria de **Jerônimo Monteiro**, denominada “Traição e castigo do Gato Espichado”.

Humanizar bichos e movimentá-los, em atraente narrativa, dando-lhes aspecto, goito e até ideia de gente, é tarefa que pode parecer fácil, mas, na realidade, é das mais difíceis. Exige do escritor um conjunto de qualidades que juntas se encontram raramente: sinceridade, singeleza aliada a um profundo conhecimento da alma infantil e apreciável dose de imaginação. Desses predicados dá o autor de “Traição e castigo do Gato Espichado” convincentes mostras.

(Fonte: acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19521123-23785-nac-0011-999-11-not/tela/fullscreen)

Baseado nisso, Jerônimo Monteiro constrói sua narrativa calcada em dicotomias, pois o Sr. Rato Malhado, a Dona Rata Gris e o Gato Dom Bonifácio representam a cordialidade, a boa vizinhança, prova disso é o fato de receberem pronomes de tratamento como se estivessem acima do Gato Espichado, o qual é identificado apenas por este nome.

Tal aspecto é enfatizado por meio da adjetivação usada para os ratos: “galante”, “limpinhos” e a Dom Bonifácio: “nobre” “consciencioso”, “protetor”, “solene”, era visto como um fidalgo e chamado pelos ratos de “Vossa Excelência”.

Outra dicotomia reside no fato da visão maniqueísta do bem *versus* o mal, em que este, apesar de ser vencido, não trouxe a paz, a alegria aos que seriam do bem. Tal característica também ocorre no que tange aos espaços explorados na narrativa, pois ao contrário do que o casal de ratos tem em sua casa, na do bicho-homem eles têm comida, conforto em abundância e, na ausência dele, a suposta segurança. Com isso se repete, como nas outras histórias de Monteiro, o espaço pragmático em que sempre há um lugar ideal para se estar e/ou viver.

Há também a oposição entre o feminino e o masculino, em que este representa a emoção, a força física através do Sr. Rato Malhado; já dona Rata Gris simboliza a sabedoria, o bom

senso — assim como vimos na série do Pernetá com relação aos pais de Eurico. Prova disso são os fragmentos:

Dona Rata Gris era a ratinha mais inteligente do mundo! Não havia problema que não resolvesse. Jamais se deixara apanhar em armadilha. Conhecia todas as espécies de ratoeiras inventadas pelo bicho-homem, e todos os truques que o bicho-homem costuma empregar para matar os ratos. [...] Dona Rata, como todas as ratas inteligentes, não respondeu logo. Mas pôs-se a pensar. (MONTEIRO, [194-a], p.2)

Ou ainda, após a morte do filhote: “— Vamos, vamos, querido Malhado! Restam-nos ainda sete filhinhos. Vamos chamá-los e voltemos para nossa casa...” (MONTEIRO, [194-a], p.19)

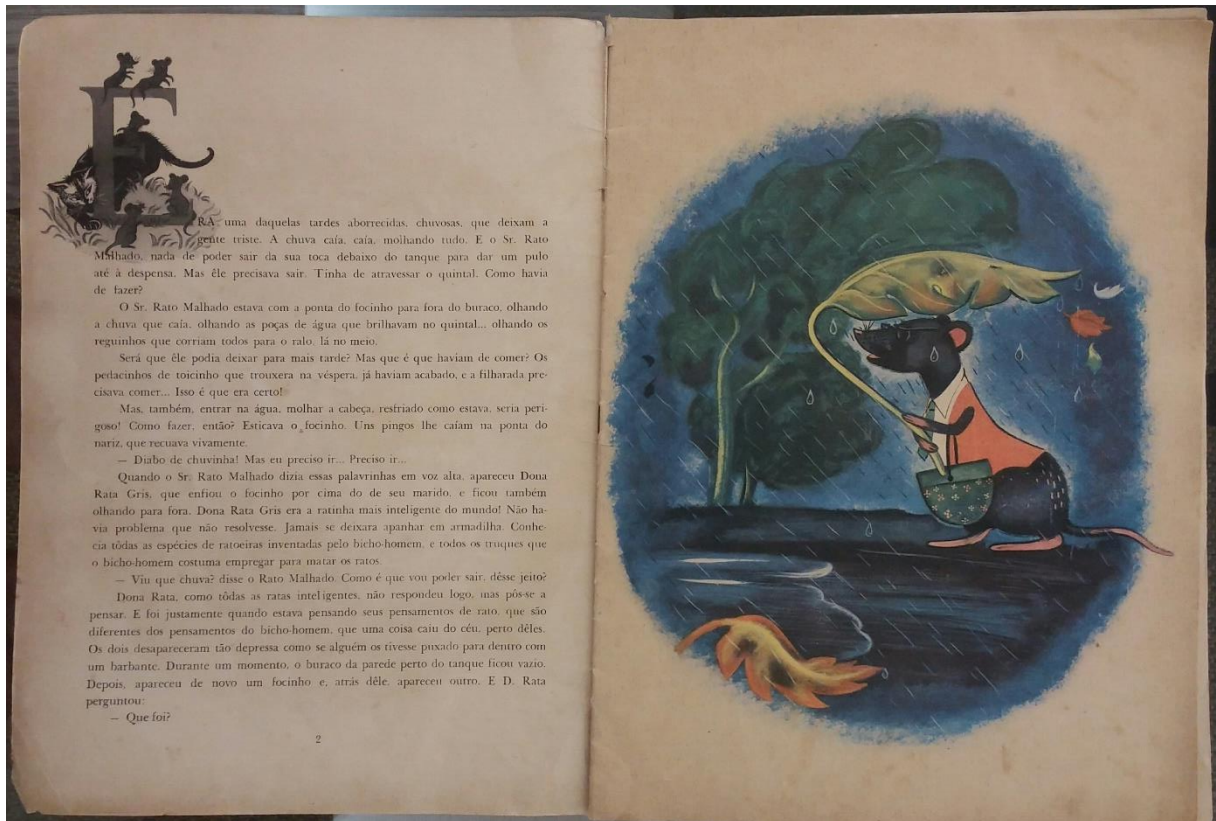
Como na série do pernetá, há em *Traição e castigo do Gato Espichado* (1949) um pré-julgamento do antagonista por parte dos demais personagens, assim como ele faz uso da mesma estratégia para conquistar a confiança de suas vítimas: finge ser inofensivo e gentil: “— Está vendo, Gris? Não devemos pensar mal de ninguém. Afinal o espichado não é tão má pessoa assim...” (MONTEIRO, [194-a], p.15)

No que diz respeito à perspectiva narrativa, verificamos que *Traição e castigo do Gato Espichado* (1949) apresenta um narrador onisciente neutro, uma vez que ele sabe e nos diz tudo o que se passa nas ações e pensamentos dos personagens. Como no conflito vivido pelo Sr. Rato Malhado quando impedido pela chuva de buscar o alimento para sua família:

Será que ele podia deixar para mais tarde? Mas que é que haviam de comer? Os pedacinhos de tocinho que trouxera na véspera, já haviam acabado, e a filharada precisava comer.... Isso era certo! Mas também, entrar na água, molhar a cabeça, resfriado como estava, seria perigoso! Como fazer então? Esticava o focinho. Uns pingos lhe caíam na ponta do nariz, que recuava vivamente. (MONTEIRO, [194-a], p.2)

O formato desse livro, por sua vez, destaca-se pelo tamanho, 31 cm por 23 cm, as ilustrações são de um colorido vibrante e estão presentes em todas as páginas, as quais são caracterizadas da seguinte forma: a da esquerda traz o texto e a da direita, a ilustração correspondente ao que foi exposto no texto.

Ilustração 8 - Páginas 2 e 3 de *Traição e castigo do Gato Espichado*.



Tal disposição pode ser compreendida pelas palavras de Linden (2011): “a imagem costuma ocupar aquilo que os tipógrafos chamam de ‘página nobre’, a da direita — aquela em que o olhar se detém na abertura do livro —, ao passo que o texto fica na página da esquerda.” (p.68) Porém, a partir da metade do livro até o fim, essa disposição se inverte, indo o texto para a “página nobre”, como se o desfecho da trama é que deve receber a atenção do leitor. Não há muitas informações a respeito da publicação, mas na capa consta “Historietas nº 16”, o que nos permite inferir que se trata de um livro pertencente a uma coleção da Edições Melhoramentos.

A obra seguinte *Viagem ao país do sonho* (1949)³² também faz parte de uma coleção da Edições Melhoramentos, seria a “Coleção alegria”, composta por onze exemplares, sendo a obra de Monteiro a de número sete e cujo público alvo está bem definido como consta na contracapa: “Para os pequeninos que já superaram o domínio das primeiras letras e procuram novas fontes de conhecimento, levados por aquele fascínio tão próprio da idade, oferecemos os livros desta coleção.” Prova disso é a presença predominante do texto em detrimento das ilustrações.

³² A primeira edição dessa obra é de 1949, mas no presente trabalho usamos a 2ª edição, sem data.

Tanto em *Traição e castigo do Gato Espichado* (1949), quanto em *Viagem ao país do sonho* (1949) nos deparamos com personagens que são animais. Estes, no primeiro livro, agem e pensam como se fossem dotados de racionalidade e denominam os humanos como bicho-homem. Já em *Viagem ao país do sonho* (1949), verificamos que a narrativa está centrada no garoto Lalalo e que os insetos têm sua participação restrita à intervenção artística no circo.

Dessa forma, em oposição às demais narrativas de Monteiro, *Viagem ao país do sonho* (1949) não apresenta o motivo tão constante em suas obras que é a carência voltada para a busca do saber ou da riqueza. Em contrapartida, nesta obra, a ação do humano, o mágico, é que causa o desequilíbrio no espetáculo circense. Enquanto o espetáculo era conduzido pelos insetos, tudo corria bem, mas, com a apresentação de um humano, gradativamente, foi se instaurando o caos, caracterizando a dicotomia: insetos *versus* o humano (o mágico).

Prova disso é que enquanto o mágico fazia seu espetáculo com o ioiô, tudo estava tranquilo, mas quando começou a intervir na natureza, ao fazer desaparecer e reaparecer a lua; depois fez surgir um cavalo alado o qual obrigou a voar até a exaustão e, finalmente, fez surgir o lago que acabou com o circo, tudo ficou caótico.

Podemos deduzir acerca desses acontecimentos como exemplos de uma analogia da interferência humana sobre a natureza, em que esta se volta contra o homem quando explorada indevidamente. Além disso, podemos também inferir que se trata de uma forma indireta do autor mostrar a criança que a ação humana sobre a natureza deve ser consciente, se não sérias consequências teremos e não será só um sonho como para Lalalo. Tal dedução pode ser feita sobre esta obra de Monteiro, pois é característica em sua produção, tanto infantojuvenil, quanto a de ficção científica e policial, a crítica à ganância, à crueldade humana e a sua impotência diante dos resultados de suas ações irresponsáveis.

Tal aspecto fica evidente já na aparência do mágico, pois ele era extremamente alto e, após começar suas intervenções sobre a natureza, torna-se muito pequeno e logo é tragado pela enchente, o que nos remete à percepção da pequenez e da impotência do homem diante da natureza. Esta também se manifesta por meio das palavras do papagaio que ficava pousado no ombro do mágico que, diante das ações inconsequentes deste último, passa a provocá-lo: “— Que mágica boba!” (MONTEIRO, [194-b], p.25)

Outro fato também a ser considerado são as próprias palavras do mágico, já que inicialmente ele diz: “— Como estão vendo, meus amiguinhos, ser mágico é muito fácil. Basta a gente querer e saber dizer umas palavras mágicas.” (MONTEIRO, [194-b], p.25) ou “— como todos estão vendo, meus amiguinhos, fazer mágica é a coisa mais fácil do mundo. É só

querer e saber! Mas, para isso, a gente precisa estudar muito...” (MONTEIRO, [194-b], p.26) em outros termos, basta querer para se tentar dominar o mundo.

Se nos voltarmos para Lalalo e às demais crianças, é possível notarmos que suas ações são típicas de criança como, por exemplo, a fértil imaginação de Lalalo e as discussões entre as crianças provocadas por Doroti que queria o circo só para ela, ou ainda as birras, ora por parte do protagonista, ora por Maria Antonieta.

Nesse livro, vamos verificar um recurso bastante utilizado por Monteiro que é o fato de construir alguns de seus personagens a partir de pessoas reais, mais precisamente de seus familiares. Lalalo seria, de acordo com Helio Monteiro: “É o irmão mais novo, o apelido era Lalalo, filho caçula do Jeronymo, no livro *Viagem no País dos Sonhos*, foi um sonho do Reginaldo, o filho dele. Porque um amigo nosso colocou o apelido no Reginaldo de Lalalo e eu era Lelelo.”

Por fim, persiste a função pragmática do espaço pois, como já apontamos nesta tese, nas obras de Monteiro há a imersão de seus personagens em outros mundos os quais são descritos como melhores do que o mundo real. Por meio da dicotomia “vida real” *versus* “o sonho”, como presente já desde o título *Viagem ao país do sonho*, Lalalo é inserido em um espaço de um país feliz em que os insetos lhe trazem diversão com espetáculos circenses, onde pode comer pipoca e amendoim à vontade, como podemos verificar nos seguintes fragmentos: “Mas o que era bom é que todos eles traziam um monte de pacotes de amendoim e pipoca, que distribuíram no grupinho do Lalalo, da Maria Antonieta, Doroti, Robertinho, Hélio, Pelegrino e outros. E todos começaram a mastigar. E conversavam... Arre! Como essas crianças falavam!” (MONTEIRO, [194-b], p.17) e:

De vez em quando voavam todos tão juntinhos que a luz parecia uma só, e faziam esse feixe luminoso passear por cima dos espectadores. Os meninos e as meninas estavam gostando muito dêsse número, mas, infelizmente, êle acabou logo. Em fila, os vagalumes dirigiram-se para fora e desapareceram. (MONTEIRO, [194-b], p.21)

Bumba o boneco que quis virar gente (1955)³³ se destaca já pelo título, que, num primeiro momento, nos remete a um antepassado ilustre, o Pinóquio. Porém, tal relação se desfaz ao longo da leitura da narrativa de Monteiro, como Lajolo e Zilberman³⁴ (1999, p.115) apontam:

³³ Nesta tese, utilizamos a 14ª edição, de 1955.

³⁴ Marisa Philbert Lajolo nasceu no dia 05 de maio de 1944, em São Paulo. Ensaísta, pesquisadora, crítica literária, escritora de literatura juvenil e professora universitária. Sua principal atuação está nas áreas de história da leitura e literatura infantojuvenil. Regina Zilberman nasceu no dia 11 de junho de 1948, pesquisadora, escritora, ensaísta e professora universitária, uma das maiores especialistas em literatura infantojuvenil e história da literatura.

Nesse sentido, Bumba é um anti-Pinóquio, pois não modifica sua personalidade para alcançar favores. Nem o mundo humano é qualificado como superior ou desejável. Bumba que ser gente para mandar e ser obedecido, oportunizando a Jerônimo Monteiro extravasar, mais uma vez, seu descontentamento em relação ao comportamento dos seres humanos. Logo a história não culmina com o tradicional final feliz: Bumba é destruído e Terezinha decepiona-se com a vida mágica dos bonecos (pois a punição do rei é muito dura) e com a atitude consumista das crianças, que destroem rapidamente os brinquedos ganhos no Natal.

Ainda sobre o fato de Bumba ser considerado um anti-Pinóquio, o seu comportamento de dominação e de ira também pode ser apontado como outro fator que decepiona Teresinha, além da punição do rei e do consumismo das crianças. É possível afirmar que seja este o motivo maior de sua decepção, pois foi ela quem pediu ao rei que transformasse Bumba em gente, a menina chegou a censurar o rei, chamou-o de déspota e disse que ele não tinha o direito de impedir a realização do desejo do boneco. Isso se deve não só ao fato de Teresinha ter se compadecido pelo boneco, mas, talvez, porque ela tenha imaginado no seu íntimo que, ao virar gente, Bumba poderia tornar-se seu amigo, ter criado expectativas quanto ao que poderia ensiná-lo.

Se comparado à boneca Emília³⁵, de Monteiro Lobato, notamos que Bumba não tem um caráter questionador, independente, pois só repete a frase “Quero ser gente” e algumas grosserias, além de depender do rei para realizar seu sonho. Por outro lado, é a menina Teresinha que se mostra questionadora e independente.

Nessa obra observamos que o foco narrativo se distingue das demais narrativas por ser um narrador-protagonista, que é caracterizado, inicialmente, por narrar a respeito do país dos bonecos a partir da perspectiva de sua filha, porém, ao conhecer tal lugar, passa a narrar de acordo com suas próprias experiências. Também podemos transpor essa relação de pai e filha da narrativa, à relação do pai Jerônimo Monteiro e sua filha Thereza, a qual teve um sonho que serviu de mote à história do livro.

No que tange ao espaço, logo verificamos o seu pragmatismo explorado por Monteiro, já que há o espaço da vida real e o do país dos bonecos, sendo o dos bonecos caracterizado de maneira superior ao primeiro como verificamos em:

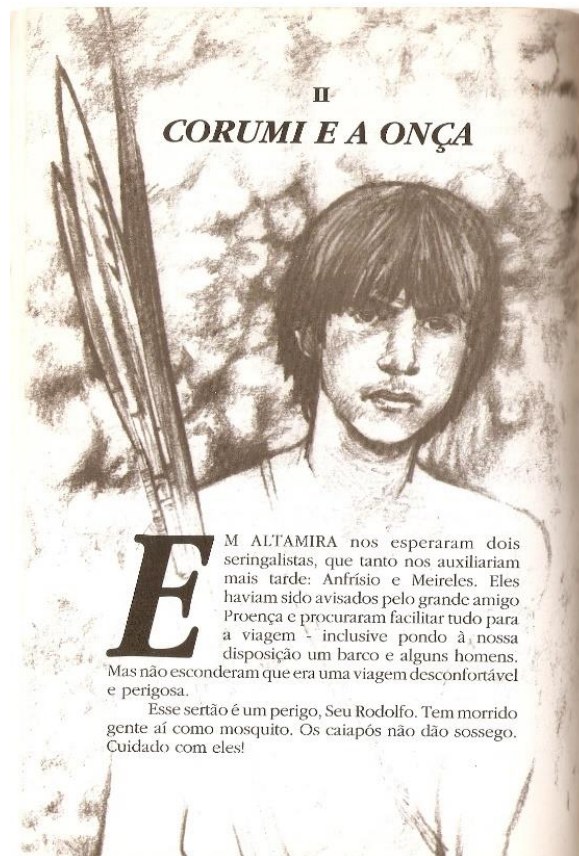
[...] o País dos Bonecos é a mesma coisa que uma grande loja de brinquedos, nas proximidades do dia de Natal. Só que tem muito mais ordem. Na loja, tudo está parado, mudo, quietinho. Mas, no País dos Bonecos é diferente. Tudo se move, anda e fala. No nosso país, a gente precisa dar corda no automóvel, ou ligar a eletricidade no trem, para que eles corram. Mas lá, não. Todas as coisas se movem, naturalmente, porque são “vivas”. Vocês me compreendem? São “vivas”! (MONTEIRO, 1955, p.11)

³⁵ Temos nesta obra de Jerônimo Monteiro uma estreita relação com *A chave do tamanho* (1942), de Monteiro Lobato, uma vez que o pai de Teresinha a acompanha em suas aventuras e se submete às ordens da menina, assim como o Visconde de Sabugosa se submete aos desmandos de Emília.

Com a obra *Bumba o boneco que quis ser gente* (1955), Monteiro parte de um motivo presente em seus livros que é a ambição de superar os outros em saber ou poder — no caso do boneco, seria o de poder, por isso quer ser gente, para dominar — e, assim, apresenta uma série de rupturas de estereótipos presentes na literatura infantil brasileira da década de 50. Ainda que haja tais rupturas, a edição por nós analisada foi publicada dentro de uma coleção paradidática intitulada *Asa-Curta*, da Editora do Brasil, em que, ao término de cada capítulo, nos deparamos com questionários focando a interpretação e a vivência sobre o que foi exposto. Além disso, há uma seleção vocabular prévia no início dos capítulos a fim de facilitar a leitura.

Em *Corumi, o menino selvagem* (1956)³⁶ verificamos que o livro se destaca, dentre as obras até aqui analisadas, por sua complexidade narrativa, pelo tom de veracidade e pelas referências extratextuais. Além disso, observamos que as ilustrações que existem só aparecem no início de cada capítulo, em preto e branco, e trazem sempre a imagem de um personagem que será destaque naquele capítulo. É pertinente frisarmos que as imagens estão bem próximas de uma fotografia, o que ressalta não só o tipo de público leitor, que já não é o infantil, mas também reforça a intenção de veracidade da narrativa.

Ilustração 9 - Página 28 de *Corumi, o menino selvagem*



³⁶ Abordamos uma edição de 1992.

No que concerne à complexidade narrativa, esta obra de Monteiro vai ao encontro de uma tendência forte que surgiu a partir dos anos 40 que é o retrato de regiões brasileiras até então intocadas ou que não faziam parte do eixo econômico brasileiro, além de abordar o índio como personagem.

Sobre estes dois aspectos, Jeronimo Monteiro vai na contramão dos autores voltados para o público juvenil, uma vez que o índio em sua obra não é caracterizado como antagonista a ser superado por um herói ou como colaborador desse herói, uma vez que já fora catequizado e, portanto, possui o atestado de civilidade.

Assim, Lajolo e Zilberman (1999, p.107) ressaltam sobre a obra em questão:

Apenas Jeronimo Monteiro foge a esse estereótipo. Em *Corumi, o menino selvagem* (1956), o herói título é um menino branco adotado pelos índios, com os quais aprende a conhecer e a dominar a natureza. Monteiro promove outras mudanças: situa a ação em outra época — o presente — e em outro cenário — a Amazônia — território desconhecido e misterioso. Nesse contexto, eclode o novo relato de aventura, que troca sítios amenos por regiões ignoradas da floresta virgem.

Ainda que questionemos o fato de Corumi não ser originalmente um índio, é pertinente ressaltarmos que o meio fez dele um indígena, este, por sua vez, é retratado nesta obra com imparcialidade. Prova disso é que Rodolfo faz questão que no grupo formado para a expedição esteja Cícero, que fazia parte do Serviço de Integração dos Índios e era amigo deles, a fim de mostrar a todos que estava disposto a ouvir e a entender os dois lados do embate. Além disso, nas descrições acerca dos povos indígenas, o narrador se coloca acima de qualquer julgamento, procurando apenas descrever seus hábitos.

As referências extratextuais estão voltadas para o motivo constante nas obras de Monteiro que é a busca pelo conhecimento ou pela riqueza. Em *Corumi, o menino selvagem* (1956), constatamos que estes dois motivos se apresentam, já que na primeira parte da obra há a busca somente pelo conhecimento; a qual se amplia na segunda parte ao procurarem por vestígios e pelo tesouro de uma civilização desconhecida.

Sobre a busca por tesouros, é possível notarmos que em *Corumi, o menino selvagem* (1956) se repete a ideia de que ao atingir a riqueza por meio do tesouro encontrado, também se perde a alegria, assim como também abordado em *Subterrâneo das Antilhas* (1943). Diante disso temos:

Depois, tudo perdeu o interesse. A riqueza é mesmo uma praga. Tira da gente as melhores emoções e impede-nos de gozar uma porção de coisas simples e boas que estão ao alcance de todos. Mas, em verdade, dá uma sensação de segurança e felicidade deliciosas — embora falsas, no que respeita aos verdadeiros valores humanos. (MONTEIRO, 1992, p.139)

Ao que se refere à construção do herói indígena Corumi, é pertinente destacarmos o que foi considerado a respeito dele na coluna “Jornal Literário”, do *Estado de S. Paulo* (1956), quando tal livro foi lançado, em que se denominou Corumi como um “herói profundamente brasileiro”. Além disso, há a alusão ao mérito de tal obra atender ao público jovem que está carente de boa literatura e *Corumi, o menino selvagem* (1956) vem suprir esta lacuna por intermédio de episódios verossímeis.

Ilustração 10 - Coluna “Jornal Literário” sobre *Corumi, o menino selvagem*

O ESTADO DE S. PAULO — QUARTA-FEIRA, 9 DE MAIO DE 1956

JORNAL LITERARIO

DO PAIS: **PORTAS EM GRAVAÇÕES**

DEVERAS curiosa a iniciativa de se lançar “long-plays” com poesias de autores de relevo, ditas por eles próprios. Ainda esta semana, por sinal, Stará nas... livrarias um disco desse tipo gravado por Guilherme de Almeida. Ao mesmo tempo a empresa responsável pela iniciativa, que já apresentou “long-plays” semelhantes de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e outros, anuncia novos lançamentos, com Alvaro Morayra, Mauro Mota, Alphonsus de Guimardes Filho, Ascenso Ferreira e outros.

O curioso é que — exceção feita a Guilherme de Almeida, cujas “Poesias Completas” constituem um “best-seller” — os livros de poesias não dispõem, entre nós, de grande publico comprador. Ainda, há pouco, numa entrevista a propósito da passagem do seu 70.º aniversário, Manuel Bandeira frisava melancolicamente que uma unica tradução teatral lhe rendera varias vezes mais do que todos os seus livros de poesias juntos em quase meio seculo de atividade literaria. Indica do grande surto que o nosso teatro vem experimentando? Longe disso. Apenas testemunho da baixa capacidade de consumo do genero lirico por parte dos leitores.

No entanto, é curioso frisar que enquanto os livros de certos poetas continuam a dormir nas prateleiras das livrarias, suas poesias em “long-play” encontram publico entusiasta e crescente. Nessa victoria, (pelo menos por enquanto), da incisão no cha-



G. de Almeida

rém, adulto. Daí, talvez, o espetaculoso êxito das historias em quadrinhos que aqui nos chegam já prontas e digeridas.

Não é este, porém, o momento nem o local para se ventilar tal problema. Atenhamo-nos, isso sim, a registrar o aparecimento de mais uma obra de Jeronimo Monteiro, um dos rarissimos autores nacionais que se dedicam a esse genero. Trata-se do “Corumi, o menino selvagem”, uma novela sugativa, traçada num estilo pitoresco de boa reportagem jornalística.

Inumeros os meritos desse livro, cuja realização corresponde plenamente aos propósitos visados pelo autor: uma novela de aventuras para a “nossa juventude”, traçada de maneira desprentensiosa, rica em episodios que embora perfeitamente verossímeis, são realmente sedutores.

Filiando-se á melhor tradiçáo no genero, Jeronimo Monteiro narra a historia de uma serie de aventuras em plena mata do Alto Xingú. E fá-lo com grande poder de convicção. Sua descrição da jornada do superlotado “vaticano” pelo Amazonas acima, por exemplo, constitui uma sequencia marcante. Por outro lado, o personagem central da trama, salvo da sãha dos açurinis pelos indios caiapós, passa, com este livro, com todo direito, a fazer parte de familia dos heróis juvenis, em que figuram Moitig-li e outros da mesma natureza. Trata-se de um pequeno herói completamente nu, perdido nos selvos destas plagas sem fim, cercado por perigos terríveis. De certa maneira poderá ser, também, um simbolo. No fundo é um herói profundamente brasileiro...

★

DA FRANÇA:
UM ROMANCE DE COLETTE

(Fonte: acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19560509-24850-nac-0011-999-11-not/tela/fullscreen)

Ainda é pertinente frisarmos que, por meio de um narrador-testemunha, o jornalista Rodolfo, *Corumi, o menino selvagem* (1956) também aborda a ideia de uma civilização antiga existente na Amazônia, como apontada em *Subterrâneo das Antilhas* (1943) e, posteriormente, em obras de ficção científica e policiais de Jeronymo Monteiro.

*O ouro de Manoa*³⁷ (1969), por sua vez, apresenta uma nota explicativa, de Nelson Palma Travassos³⁸, em que ressalta o fato de ser o primeiro livro publicado por Jeronymo Monteiro, por isso contém “defeitos artesanais de principiante”, mas não de imaginação e que Monteiro se superará nas obras seguintes.

Há também uma introdução feita por sua filha Therezinha Monteiro Deutsch, na qual comenta que esta obra foi escrita em 1932, porém sua publicação data de 1937, pela Cia. Editora Nacional, sob o título de *O irmão do Diabo*. Inicialmente seria um livro escrito a quatro mãos: Jeronymo Monteiro e seu amigo Walter Baron. No entanto, o máximo que fizeram juntos foi o “esqueleto” do livro, pois assim como Baron apareceu de repente à vida de Monteiro, também desapareceu repentinamente.

Com a reedição pelo Clube do livro, *O irmão do diabo* passa a ser *O ouro de Manoa*, em 1969. Sobre tal mudança no título, procuramos explicações nos poucos estudos acerca da obra do escritor em questão, mas não encontramos. Acreditamos que esta mudança pode ser justificada pelo fato de as publicações de o Clube do livro³⁹ terem o propósito de contemplarem o maior número de lares brasileiros, além de serem adotadas por estabelecimentos de ensino e cujas notas explicativas no início de cada obra tinham como objetivo propor ao leitor: “recrear-lhes o espírito, ilustrá-lo e, quando possível, elevá-lo”. Diante disso, podemos presumir que um título como *O irmão do diabo* não corresponderia aos valores e ao perfil do Clube do livro, uma vez que este, na nota de direção presente no livro, observa que, por sua linguagem correta, suas publicações têm sido adotadas em várias instituições de ensino. Com isso, podemos entender que “correta” pode se referir não só à correção ortográfica, mas também a uma correção vocabular correspondente aos padrões morais vigentes da época.

Outro aspecto peculiar de *O ouro de Manoa* (1969) é a presença de um preâmbulo feito por Jeronymo Monteiro no qual explica ao leitor como conheceu casualmente Walter Baron, em 1936, e como o reencontrou quatro meses depois, travando uma amizade com aquele homem viajado, aventureiro e sobre uma história extraordinária sua, ouvida, anotada e depois organizada neste livro por Monteiro que enfatiza a veracidade de tal narrativa.

³⁷ Ressaltamos que a primeira edição dessa obra data de 1937 e seu título era *O irmão do diabo*. No entanto, no ano de 1969 foi reeditado com o nome de *O ouro de Manoa*. Dessa forma, sempre que nos referirmos a esta narrativa, usaremos como referência o ano de 1969, pois não encontramos nenhum exemplar com o título original de 1937. Nesta tese, as citações e referências dizem respeito a uma edição de 1973.

³⁸ Foi jornalista, editor e escritor, colaborador dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*. Foi membro da Academia Paulista de Letras.

³⁹ Vale ressaltarmos que o Clube do livro foi fundado em julho de 1943 e, a partir dessa data, passou a publicar mensalmente um livro escolhido por seu Conselho de Seleção cuja intenção era de formar bibliotecas econômicas, selecionadas e padronizadas, pois cada exemplar era vendido a Cr\$5,00 (cinco cruzeiros). Tal proposta apresentada pelo Clube do livro já correspondia a uma lógica de mercado bem típica da indústria cultural.

No que concerne ao foco narrativo, verificamos que Monteiro repete o uso de um narrador onisciente neutro que domina todo o saber como ocorreu, à exceção de *Corumi, o menino selvagem* (1956), nas obras anteriormente cotejadas. Também observamos a presença do pragmatismo do espaço, pois aqui se reproduz a ideia de um lugar desconhecido, melhor e repleto de riquezas, Manoa, em oposição à vida real, que, por não ter sido respeitado, ocasionou o seguinte desfecho a seus exploradores:

Mas os anos se passaram sem que Walter tivesse notícias do chefe da sua expedição. Por certo, morrera ou estava prisioneiro no coração da África.
E Hermann, o fiel companheiro? Walter soube que morrera de febre palustre, dois meses depois da chegada a Manaus. [...]
E Otto? Morrera também de ataques parecidos com epilepsia. Com certeza, fora envenenado pelas últimas flechadas recebidas.
Walter é o único sobrevivente da terrível expedição. (MONTEIRO, 1973, p.153)

A partir dessa revelação, verificamos que há um castigo aos expedicionários, pois, exceto Walter, todos morrem. Mesmo o único sobrevivente também teria recebido um possível castigo que é continuar sua vida de aventureiro, sem parada, inquietante, que pode até levar o leitor a se questionar se de fato a liberdade que Walter tanto valoriza talvez não seria uma prisão a uma carência, a algo que ele busca e ainda não encontrou. Assim seu destino seria caminhar sem rumo como um judeu errante.

Outro questionamento que podemos fazer é que esse desfecho trágico ao grupo se deve ao fato de sua transgressão ter sido um tanto elevada, já que não só tiveram acesso à cidade secreta, mas também desrespeitaram a amizade da parte daqueles a que chamaram de Atlantes a partir do momento que fundiram seu ouro e tomaram posse dele às escondidas.

Diante do conjunto de narrativas de Jeronymo Monteiro que aqui consideramos como de aventuras, frisamos que elas se configuram pela presença de protagonistas cujas ações são marcadas pela coragem ou pela inteligência. Ainda sobre os protagonistas, verificamos que são heróis construídos a fim de provocar simpatia por parte do leitor com relação a eles, pois, após o ato de transgressão a que se submetem, em sua maior parte, retornam à rotina. Sobre estes heróis temos:

Obra	Protagonista(s)
<i>No reino das fadas</i>	O príncipe Everardo (adulto)
As cinco narrativas da série do perneta	Os meninos Eurico e Zé-cabelo-de-índio
<i>Traição e castigo do Gato Espichado</i>	O casal de ratos Sr. Rato Malhado e Dona Rata Gris

<i>Viagem ao país do sonho</i>	O menino Lalalo
<i>Bumba o boneco que quis virar gente</i>	O boneco Bumba que depois virou menino e a menina Teresinha
<i>Corumi, o menino selvagem</i>	O adolescente Corumi
<i>O ouro de Manoa</i>	Walter Baron (adulto)

A respeito dos personagens acima relacionados, verificamos a diversidade com que Monteiro tenta construir suas narrativas para as crianças e os jovens, pois notamos a presença de animais, crianças, adolescente, boneco e adultos.

Todos eles foram retirados de sua rotina e foram inseridos em circunstâncias extraordinárias repletas de perigo das quais, para se safarem, fizeram uso da coragem, da astúcia e da inteligência. No entanto, podemos dizer que tais características não são conferidas a Lalalo e a Bumba. O menino, quando se vê em meio aos perigos provocados pela enchente que destruiu o circo, foge dessa situação ao despertar do sonho. O boneco Bumba, por sua vez, não é dotado de inteligência e de sentimentos, mesmo quando se torna menino, seu único propósito é dominar os demais bonecos.

Por outro lado, observamos que nem todos atuam sozinhos, como é o caso da dupla inseparável Eurico, o racional, e Zé-cabelo-de-índio, que representa a emoção. Há o casal de ratos: o Sr. Rato Malhado, que é dotado de coragem, e a Dona Rata Gris, que simboliza a sabedoria. Teresinha tem um companheiro fiel que lhe obedece cegamente: seu pai. No que tange aos adultos, verificamos que o destemido e solitário Walter Baron, em *O ouro de Manoa* (1969), conta com a ajuda do jovem Hermann.

Ainda que se diversifique a caracterização dos personagens, suas ações exageradas, muitas vezes, comprometem a verossimilhança da narrativa. Tais recursos vão ao encontro do que se espera de uma sociedade de massa, como atestamos nas palavras de Eco (2001, p.246):

[...] Mas numa sociedade particularmente nivelada, em que as perturbações psicológicas, as frustrações, os complexos de inferioridade estão na ordem do dia; numa sociedade industrial, onde o homem se torna número no âmbito de uma organização que decide por ele, onde a força individual, se não exercitada na atividade esportiva, permanece humilhada diante da força da máquina que age pelo homem e determina os movimentos mesmos do homem — numa sociedade de tal tipo, o herói positivo deve encarnar, além de todo limite pensável, as exigências de poder que o cidadão comum nutre e não pode satisfazer.

Portanto, os personagens das narrativas de aventura de Monteiro seguem um roteiro padrão, mas cativam seu público leitor por meio de uma transgressão exagerada que culmina,

algumas vezes, na ruptura de estereótipos explorados pela literatura infantojuvenil da época, como abordaremos no terceiro capítulo desta tese.

2.2 A ficção científica e a dicotomia Terra e Marte

A primeira obra de ficção científica que abordaremos é *3 meses no século 81* (1947), a única narrativa de Monteiro ambientada no futuro, por tratar da inserção do personagem Campos no futuro da humanidade no século 81. É pertinente destacarmos que o modelo de sociedade existente no século 81 teria vários elementos para ser perfeita, como o fato de não haver desigualdade social, nem criminalidade, não haver enfermidades, não existir fronteiras, pois os meios transportes são extremamente modernos e rápidos, diminuindo qualquer distância. No entanto, o que observamos é que os seres têm uma vida fria, mecanizada e alienada.

A vida fria logo pode ser notada por meio do tratamento de Im (irmão de Campos/ Loi), que vai visitá-lo, exigindo que este se recupere rapidamente para retomar suas usinas que fabricam motores:

— Ora que massada! Justamente agora! Isto não tem propósito! Acabo de chegar da Europa... meu aparelho está ainda quente aí em cima... E tenho que voar para a Oceania ainda hoje! Tenho meus negócios! Esta semana já fiz quatro viagens por causa de Loi. Isto não pode continuar assim! (MONTEIRO, 1947, p.59)

Ou ainda quando Campos/Loi pede ajuda a Lia, sua esposa, notamos a frieza de seu comportamento diante do marido sem memória:

— Escute, Lia. Você bem sabe que estou desmemoriado. Não me lembro de nada; não sei onde estou, nem sei quem sou (ah! E isto era bem verdade!) Você precisa me auxiliar; precisa me explicar tudo. Precisa...
Ela me interrompeu secamente:
— Não tenho nenhuma obrigação. Contrate um professor. (MONTEIRO, 1947, p.82)

No que tange à mecanização das pessoas, assim o professor Mui esclarece a Campos/Loi sobre como deve ser o comportamento deste naquele modelo de sociedade do século 81:

— Um momento, sr. Loi. Preste atenção. Não há dúvida de que se passa em seu cérebro um fenômeno sem nada semelhante no mundo dos vivos. Vamos tentar recolocar as coisas nos seus devidos lugares. O senhor é administrador geral da usina de motores, assim como foram seu pai, seu avô, seu bisavô e todos os seus antepassados, e como o será também, seu filho e o filho do seu filho, se tudo continuar em ordem e equilíbrio na face da terra.

Desde pequenino, o senhor recebeu apenas a instrução útil e necessária à sua profissão, além de algumas poucas noções de ordem geral. Mas foram tomados todos os cuidados para que seu cérebro não se sobrecarregasse com noções inúteis à sua atividade, e, assim, não recebeu nenhum ensinamento sobre outras ciências, muito menos coisas do passado. Ora, isto é lógico e compreensível. O nosso mundo está organizado com absoluta perfeição, e não podemos arriscar nada. Considere uma máquina. Todas as pessoas são indispensáveis ao seu funcionamento. Mas a roda motriz não tem nada com o movimento do ponteiro marcador de velocidade. Que aconteceria se o ponteiro quisesse interferir na velocidade da roda motriz? Está me compreendendo? (MONTEIRO, 1947, p.132 - 133)

Fica evidente, pela explicação de Mui, que as pessoas são “programadas” tendo uma função e um comportamento específicos, assim como seu conhecimento é limitado a fim de não romper a ordem estabelecida, não é por acaso que há dois mil anos nada é publicado e apenas a Academia de Ciências é detentora do saber. Isso vai ao encontro do que afirmamos sobre a alienação dos terreneos.

Se confrontarmos esta obra de ficção científica de Monteiro com as obras de aventuras aqui já analisadas, verificamos que há a presença do motivo que se repete em suas narrativas: a existência de um outro lugar melhor para se viver. No caso de *3 meses no século 81* (1947), há duas opções: o vale amazônico ou Marte. No entanto, os marcianinos optam pelo primeiro por pertencer ao seu próprio planeta, também temos aqui a repetição da tese de que na Amazônia temos o início da civilização:

Somos descendentes de um punhado de homens verdadeiramente extraordinários que viviam isolados num ponto qualquer ao sul da América, enquanto os demais povos lutavam e se destruíam em toda a superfície do globo. Esse punhado de homens tinha uma história anterior, e já, muitos séculos antes fizeram parte de um povo grandioso que se chamava Atlantes, e vivia nalgum lugar da mesma América. (MONTEIRO, 1947, p.101)

Com relação ao espaço, levando em consideração que tratamos de uma obra de ficção científica, verificamos sua função pragmática a fim de promover uma atmosfera propícia ao desenrolar do conflito, ou seja, a riqueza de detalhes, de informações que o narrador de *3 meses no século 81* (1947) fornece ao leitor são responsáveis pela verossimilhança do que é narrado.

Como Reuter (2007, p.154) salienta:

[...] não se pode construir um universo ficcional e compreendê-lo sem referi-lo às nossas categorias de apreensão de mundo. Todo objeto, personagem ou lugar de uma narrativa, por mais surpreendente que seja, é constituído por meio de deformações, acréscimos e alterações em relação àqueles que já conhecemos. Mesmo os seres mais estranhos dos romances de ficção científica ou de terror atestam isso claramente.

O narrador-protagonista da obra em pauta parte da realidade do leitor para, por exemplo, lhe descrever e nomear os meios de transportes usados no século 81. Para tanto, faz uso das referências que o leitor tem:

(Agora, leitor, vamos fazer uma combinação: chamaremos “ônibus” aos veículos como aquele em que eu viajara, e que corria, na fixa mais próxima à calçada, com a velocidade de 200 quilômetros horários; “autobus”, chamaremos aos da segunda faixa, que desenvolviam 400 quilômetros; “expressobus” serão os da terceira faixa, que corriam de 600 a 800 quilômetros; e “obusfoguete”, ou simplesmente “foguete”, aos últimos, os da 4ª e última faixa, que desenvolviam mais de 1.200 quilômetros horários. Quanto aos veículos que andam nas ruas, e aos que estão na garagem, chamaremos simplesmente autos – porque têm grande semelhança com os veículos do século XX. Assim, nos entenderemos melhor). (MONTEIRO, 1947, p.70-71)

Se em *3 meses no século 81* (1947), Jeronimo Monteiro vai em busca do futuro, em *A cidade perdida* (1948)⁴⁰ ele retoma com afinco a ideia da existência dos atlantes e de que tal civilização se encontra em terra brasileira.

Jeremias e Sálvio encontram a cidade perdida e, conseqüentemente, os atlantes, porém, como de lá ninguém poderia sair para a segurança dos atlantes, durante a madrugada, Quincas entrega um mapa aos dois amigos para que consigam fugir, ou estariam condenados à morte. Assim se encerra o livro, com a partida dos dois rumo ao rio Jamaquim.

Poderíamos até pensar que se trata de um final aberto, porém, há uma nota explicativa do narrador, antes do primeiro capítulo, que logo afirma que ele e Sálvio encontraram Atlantis-a-Eterna. Ele salienta que tal nota é necessária aos leitores atlantes dessa obra para que não se preocupem, pois os segredos que ali serão revelados sobre eles, ainda que verdadeiros, para os demais leitores, não passarão de “desbragada fantasia”. No quarto capítulo da narrativa, durante uma conversa com o coronel Marcondes, o narrador já antecipa algumas informações ao leitor que permitem deduzir o desfecho da aventura rumo ao templo do sol:

O coronel sorriu misteriosamente. E nós não compreendemos o seu sorriso. Mas o certo é que nunca mais passaríamos por Anápolis. Voltamos por outro caminho e o coronel morreu no mês passado, sem tornar a ver a sua pedra verde, que Sálvio traz consigo até hoje. (MONTEIRO, 1987, p.25)

Diante desse fragmento, deduzimos que, embora a viagem será cercada de perigos, Sálvio e Jeremias retornarão. A partir disso podemos inferir que, com tal estratégia exercida pelo narrador, a intenção é de aguçar a curiosidade do leitor voltada para o como a aventura vai se desenrolar e não para quê ela será feita e, conseqüentemente, seu fim.

⁴⁰ Utilizamos uma edição de 1987.

Ainda sobre o narrador de *A cidade perdida* (1948) notamos que é um exemplo de narrador-protagonista, neste caso Jeremias, que antecipa parcialmente ao leitor o desfecho da viagem. Outro aspecto que se evidencia dessa perspectiva narrativa é o fato de Jeremias explicar o porquê da viagem que fará com Sálvio ao leitor e, para isso, resgata sua conversa com um amigo chamado Mateus que, por sua vez, nada tem a ver com a expedição.

Em outras palavras, Jeremias inicia a narrativa inserindo o leitor já na decisão de Sálvio de realizar uma viagem ao interior do Brasil em busca de uma civilização perdida acompanhado de Jeremias. Todavia, para situar o leitor sobre o que foi o estopim que motivou a viagem, Jeremias recorre ao *flashback* numa conversa com seu amigo Mateus sobre uma barra de ferro que herdou de um tio que era pesquisador e que, ao mostrá-la a Sálvio, foi uma espécie de peça que faltava ao seu quebra-cabeça para localizar a civilização perdida.

Jeremias, como narrador, também faz várias referências ao leitor, como se quisesse com ele reforçar o pacto de verossimilhança que tentou estabelecer já na nota explicativa acerca de sua narrativa.

São exemplos:

Reproduzimos aqui os signos, tais como os vimos, e a significação que tão trabalhosamente lhe demos. Os leitores poderão avaliar, por aí, como teríamos ficado impressionados diante deles, lá longe, no seio da mata, sob o grande céu azul, diante daquele paredão de rocha de imemorable idade... (MONTEIRO, 1987, p.39)

E:

Ache ridículo quanto quiser, leitor. Ria-se. Mas eu queria que você estivesse em meu lugar! Queria vê-lo ali, à noite, num deserto daqueles, semimorto de cansaço, com o corpo despedaçado e o espírito em farrapos, com sede, com fome, sem esperança! Queira vê-lo assim! Hoje eu também acho ridículo aquele choro — tanto mais que nos romances de aventuras que andam por aí os personagens padecem muito mais e nunca choram. Mas, meu caro leitor, personagem de romance é uma coisa e gente de verdade é outra! (MONTEIRO, 1987, p.70)

Seguimo-lo através da porta. Não era porta. Era túnel. Para que os leitores possam fazer idéia do local, vamos tentar explicar aquela construção. (MONTEIRO, 1987, p.127)

Vale ainda destacarmos que as demarcações de tempo são antagônicas, ou seja, na nota explicativa há uma nota de rodapé, do próprio autor, dizendo que tanto a cidade de São Paulo quanto o interior do Brasil que serão ali descritos datam de 1941. Já durante o desenrolar da narrativa há a referência de que se trata do mês de março. Depois o que temos são marcas imprecisas de dias. Isto é, ao mesmo tempo que temos a exatidão do ano em que tudo acontece, por outro lado, temos a imprecisão de quanto tempo Jeremias e Sálvio levaram para chegar até a Atlantis, por quanto tempo lá permaneceram e quando conseguiram chegar a São Paulo.

Diante disso, observamos uma contradição, pois temos o fato de tudo se restringir num único ano e, simultaneamente, temos a imprecisão de dias e de meses, como se fosse tudo atemporal.

Como já apontamos nas obras de aventura e em *3 meses no século 81* (1947), em *A cidade perdida* (1948) permanece o ideal da existência de um outro espaço melhor para se viver, que supera o que conhecemos no planeta Terra, pois os habitantes desse espaço conseguem viver pacificamente e em harmonia com a natureza. Neste caso, o espaço superior seria Atlantis-a-Eterna. Assim descreve o sábio ancião atlante ao trio Jeremias, Quincas e Sálvio:

— Nós temos um livro — falou pausadamente o ancião — que nos guia há milhares de anos. Por ele temos conduzido a nossa vida, e graças a ele temos vivido em perfeita paz, cultivando a semente de onde há de surgir a humanidade do futuro. Através dos séculos tem sido o nosso guia e o nosso profeta.

— Que diz o seu livro sobre o nosso mundo?

— O que eu já lhe disse. Que não há salvação. Nós, os atlantes, fundaremos a futura civilização — a civilização definitiva, onde se aproveitarão todas as grandes lições do passado. (MONTEIRO, 1987, p.141)

Se há esse espaço símbolo da convivência pacífica entre os seres, logo temos a linha de pensamento que permeia toda a obra de Jeronimo Monteiro, que consiste em afirmar que a ganância do homem é a responsável pelas guerras que promove, uma vez que o próprio personagem Sálvio comenta sobre o fato de sua civilização estar sob uma Segunda Guerra Mundial. Como se verifica na fala de um ancião atlante:

— No estado em que vocês se encontram não há nenhum interesse imediato em saber-se dessas coisas. Se vivessem em paz e se compreendessem uns aos outros; se tivessem os seus principais problemas resolvidos — então poderiam pesquisar por amor à verdade. Mas não é assim, e tudo o que fazem tem um segundo motivo, uma intenção oculta e é para conseguir vantagens. Vocês não vivem. Lutam como se cada um dos povos de língua diferente, e às vezes de língua semelhante, fosse constituído de uma espécie diferente de animais ferozes que é preciso destruir a todo custo. Vantagem! Vantagem pessoal e vantagem coletiva — eis a idéia fixa! (MONTEIRO, 1987, p.140)

Não podemos deixar de comentar que, talvez por serem as primeiras obras de ficção científica de Monteiro, elas ainda contenham matizes dos efeitos de diagramação das obras de aventura, cujo público alvo era infantojuvenil. Isso pode ser observado pelo fato de *3 meses no século 81* (1947) e *A cidade perdida*⁴¹ (1948) conterem ilustrações a fim de elucidar, facilitar a visualização, por parte do leitor, sobre aquilo que está sendo narrado, como observamos nas ilustrações a seguir:

⁴¹ Em virtude do difícil acesso às obras de Jeronimo Monteiro, por não terem sido reeditadas, as edições a que tivemos contato de *3 meses no século 81* e *A cidade perdida* foram, respectivamente: uma fotocópia cujo original foi publicado em 1947, pela Livraria do Globo e o segundo livro foi a terceira edição, de 1987, da editora Contexto.

Ilustração 11 - Página 24 de *A cidade perdida*

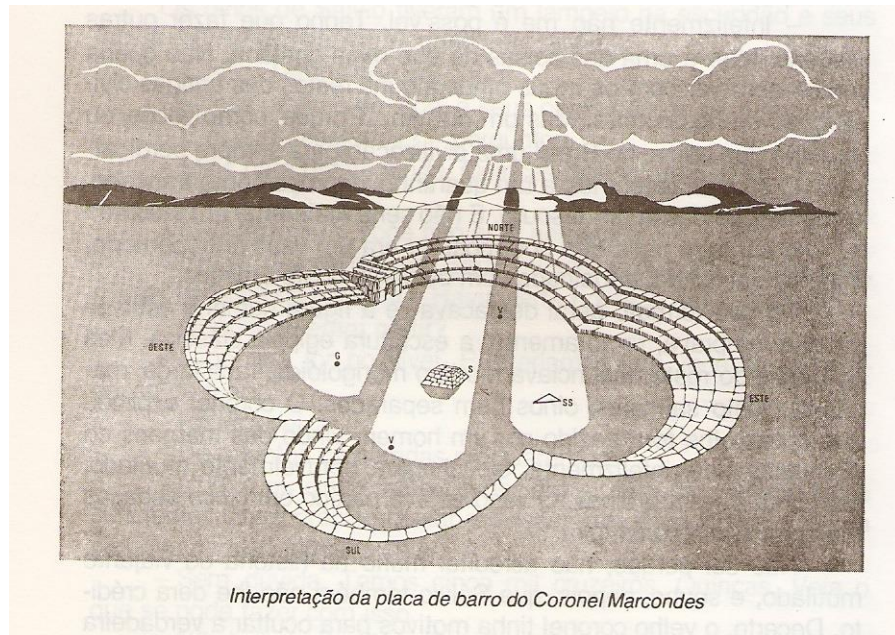


Ilustração 12 - Página 93 de *3 meses no século 81*



Há um índice de ilustrações em *3 meses no século 81* (1947) e todas apresentam uma legenda que são frases retiradas do próprio capítulo a que fazem referência. Nos dois livros, constatamos que as ilustrações estão presentes a fim de colaborarem com o texto escrito e,

assim, facilitarem o entendimento do leitor que, provavelmente, ainda não seria totalmente adulto. Sobre esse recurso da “colaboração”, Linden (2011, p.121) aponta: “Cada um, alternadamente, conduz a narrativa, ou cada um preenche as lacunas do outro. Interação de duas mensagens distintas para uma realização comum do sentido.”

Fuga para parte alguma (1961) não conta com o recurso da ilustração, mas, por outro lado, destaca-se pelo que observa Suenaga (2009, p.2):

Em 1961, pelas Edições GRD (do editor Gumercindo Rocha Dorea), lança *Fuga para parte alguma*, volume VIII da Antologia Brasileira de Ficção científica, que marcou a evolução do gênero no país ao reunir pela primeira vez autores brasileiros consagrados como Antonio Olinto, Dinah Silveira de Queiroz, Fausto Cunha, Jeronymo Monteiro, Lúcia Benedetti e Rubens T. Scavone, e estreantes como Clóvis Garcia, André Carneiro e Zora Selja. *Fuga para parte alguma* desenvolve uma velha ideia usada mais tarde em diversos filmes B: formigas gigantes que se multiplicam de forma incontrolável avançando sobre cidades e matando pessoas. Wells já havia escrito um conto versando sobre uma invasão das formigas que se inicia na Amazônia.⁴²

Diante de tal citação, verificamos o pioneirismo de Monteiro para a formação de uma literatura de ficção científica no Brasil, assim como a inegável influência da leitura de Wells em sua produção.⁴³

No que concerne à construção da narrativa em questão, notamos que ela se diferencia das demais obras de Monteiro por ser composta de três quadros narrativos. São eles: o primeiro, que está localizado na Zona “S” de legumes, onde Osm e Vic trabalham e, posteriormente, são mortos pelas formigas. O segundo trata de Tim e Alú que têm o seu bairro destruído pelas formigas. O terceiro, que será a vigia mestre da narrativa, trata de Aron, filho de Milus, sua fuga para a Austrália e a tentativa de salvar a espécie humana da ameaça fatal das formigas Attas.

Para iniciar a narrativa e, conseqüentemente, o primeiro quadro acima citado, o narrador onisciente neutro, cuja perspectiva passa pelo próprio narrador, recorre a uma entrada *in media res*, ou seja, o relato é iniciado no meio de uma ação em transição. Isso ocorre porque a narrativa já começa com Osm e Vic conversando sobre a destruição das formigas. Assim ocorre em *3 meses no século 81* (1947), cuja ação se principia também com uma conversa entre Campos e Da Silva sobre a frustrante entrevista do jornalista com Wells.

Provavelmente, o uso do *in media res* se deve a dois fatores: o primeiro para prender a atenção do leitor, pois este vai ter sua curiosidade despertada em querer saber quem são aqueles personagens e qual a origem e conseqüências do que lhes perturba. O segundo fator consiste

⁴² O conto mencionado de Wells seria “O império das formigas”.

⁴³ Não só Jeronymo Monteiro, como outros escritores brasileiros que escreveram ficção científica de 1875 a 1939, tiveram como modelo as obras de Verne e Wells.

em tentar construir para o leitor uma imagem de verossimilhança do que é narrado pois, a partir daquele momento, o leitor passa a compactuar e a acompanhar a história daqueles personagens.

No entanto, este primeiro quadro de Osm e Vic aparece uma única vez e ele é estruturado por começo, meio e o fim. Em outras palavras, o começo se refere à conversa entre os dois sobre os ataques das formigas e uma possível causa para o surgimento de insetos tão poderosos: as descargas elétricas para cultivar o solo. Em seguida, os dois amigos fazem uma vigilância noturna a fim de resguardar a plantação de legumes, mas eles também são vitimados pela fúria das formigas.

Em seguida, temos o segundo quadro que apresenta Tim e Alú e a destruição do local onde moravam, a tentativa dos dois de saberem o paradeiro da esposa e dos dois filhos de Tim. Assim, ao entrar em contato com o Comitê de socorro, Alú confirma que Nalú, Zid e Liz estão a salvo, porém, ao retornar para buscar Tim, que ficou no local procurando pela família, este já estava morto. Este quadro também aparece uma única vez, mas fica claro que marca a ampliação do poder de ataque das formigas, pois no primeiro a ameaça se concentrava na região agrícola, agora já invade a zona urbana.

O terceiro quadro é o mais longo, pois relata desde o fato de Milus ter encontrado os ossos de Vic e Osm, motivando sua fuga para a Austrália — lugar que não tinha sido acometido pelo ataque das formigas — até culminar na luta pela sobrevivência de seu filho Aron, o herói desta narrativa, sua família e os últimos sobreviventes. Em oposição aos outros dois quadros, este último não possui um desfecho, o que remete ao título da obra *Fuga para parte alguma*, já que Aron, Iona e Enia navegam pelo oceano sem rumo.

Quanto à obra *Os visitantes do espaço* (1963), por meio de um narrador onisciente neutro, verificamos algo característico da obra de ficção científica produzida por Jeronymo Monteiro: uma voz intolerante e a crítica ao pensamento capitalista do homem. Sobre a voz intolerante, a observamos no tenente. Sua primeira demonstração de intolerância ocorre quando o grupo liderado pelo Capitalista Sonhador chega à clareira indicada por Hugues onde este se encontrava junto dos visitantes espaciais (MONTEIRO, 1963, p.70):

[...] Os dois camaradas apontaram seus fuzis e o Tenente apontou a pistola. Hugues que já vinha perto gritou:
 — Não atirem! Não façam isso! Eles são amigos!
 Nesse momento, porém, o Tenente agarrou Hugues à força e começou a arrastá-lo para a floresta, gritando:
 — Vamos! Vamos embora! Corram!

Sua reação se torna mais intolerante quando o Homem Imaginativo lhe conta sobre a extração do vapor de água da Terra pelos Ionas. A intenção imediata do tenente é de enviar um

telegrama à Aliança, à ONU e ao governo contando a verdade, porém o Homem Imaginativo tenta impedi-lo, porque isso poderia resultar numa grande guerra:

— É assim que vocês raciocinam, Tenente! Eis por que não há remédio para a estupidez do homem. Essa cegueira que o homem tem para tudo o que está fora de si, é sua perdição! Preferem destruição em que todos perdem, a uma solução humilde e inteligente em que nada se perde ou se perde pouco. O homem quer, antes de tudo, salvar o seu orgulho e é o orgulho que o leva ao desastre! (MONTEIRO, 1963, p. 127)

O homem Agalado, assim como o Tenente, se demonstra intolerante, isso fica evidente no seguinte diálogo entre ele e o Homem Imaginativo:

— Estamos ameaçados de morte por falta de hidrogênio! Nossos homens foram atacados! Os Ionas estão nos desafiando, recusam-se a ir embora!
 — Um momento. Primeiro: não há perigo de morte. A nossa atmosfera logo voltará ao equilíbrio. Segundo: ninguém foi atacado. Os Ionas se rodearam de uma muralha de força de repulsão e puseram um aviso bem grande no portão da cerca. O Tenente e os representantes é que teimaram em avançar e foram repelidos por essa força. Terceiro: os Ionas não nos estão desafiando. Eles pediram cinco dias. Já se escoaram três. Mais dois e irão embora. Eles não desafiam. Apenas se defendem. (MONTEIRO, 1963, p. 147)

O combate proposto pelo Tenente e pelo Homem Agalado tem resultados trágicos: “Às 7,45 todos os tanques e todos os aviões tinham sido destruídos. Centenas de homens tinham perdido a vida e lá em baixo, na Clareira, os Ionas continuavam pousados realizando sua misteriosa missão.” (MONTEIRO, 1963, p. 151) O próprio título desse capítulo, “O combate sem vitória”, anuncia o fim trágico.

Por outro lado, a reação e o combate pacíficos, propostos pelo homem Imaginativo têm um resultado mais positivo, pois fecham um acordo com os Ionas de que, dentro de cinco dias, eles se retirariam com o compromisso de nunca mais regressarem a Terra com o propósito de extrair o vapor de água. Como garantia, eles desenvolveram um sistema para armazenar corretamente o hidrogênio. O Homem Imaginativo, por sua vez, realiza seu combate não em relação aos visitantes do espaço, mas no tocante às autoridades de várias nações a fim de buscar uma saída pacífica para a problemática.

Com o suicídio do Homem Agalado e a partida dos Ionas, ocorre o regresso à vida na Terra antes da chegada dos habitantes do satélite Io. Para tanto, o Homem Imaginativo redige uma proclamação em que esclarece que logo a natureza se recuperará e ainda ameniza a situação elevando o favor que os humanos fizeram aos Ionas ao cederem parte do seu vapor de água. Portanto, nessa obra, a presença de extraterrestres é um pretexto para o narrador de Monteiro

alertar, mais uma vez, o homem sobre a sua ganância e o uso da violência na resolução de problemas.

Tal característica permanece nos contos de ficção científica da obra *Tangentes da realidade* (1969), a qual foi publicada apenas cinco meses após a instituição do AI-5. Esta observação é pertinente uma vez que nos textos em pauta há críticas severas às forças repressoras da ditadura militar no Brasil, assim como ao embate indireto travado entre Estados Unidos e União Soviética durante o período da Guerra Fria.

Prova disso são alguns dos comentários acerca deste livro, como, por exemplo, quando do seu lançamento, em uma nota no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 24 de maio de 1969:

Tangentes da realidade, de Jeronymo Monteiro. Novo livro de um dos pioneiros da ficção científica no Brasil. Este volume reúne oito contos em que se juntam fantasia, terror e mistérios. No momento em que o homem vive a aventura espacial como uma realidade, livros como este ganham maior interesse pois acrescentam com dados da imaginação, pontos a mais na fascinante conquista de outros mundos. O livro será lançado no próximo dia 28 de maio de 1969, às 18h30, na Livraria Teixeira. (1969, p.2)

Ou ainda o apontamento feito pelo historiador Claudio Suenaga (2009, p.3):

A experiência da prisão serve de coadjutor à história do artefato que permite a visão do passado e/ou futuro — visto anteriormente em romances como *O presidente negro*, de Monteiro Lobato, e *Viagem à aurora do mundo*, de Érico Veríssimo — e entremeados à descrição, em tom intimista, dos detalhes da infância difícil, bem como da vida familiar simples e pacata ao lado da esposa Carmen (aqui chamada de Car) em Mongaguá. Tudo disfarçadamente fazendo parte de inocente ficção científica, típica da época, assombrada pelo pesadelo de iminente guerra nuclear.

A prisão citada por Suenaga seria a do próprio Monteiro que foi transposta ao personagem Miguel, do conto “O copo de cristal”, o qual será objeto de nossa discussão posteriormente.

Assim, *Tangentes da realidade* (1969) apresenta oito contos cujos títulos são respectivamente: “As pedras radiantes”, “Estação espacial Alfa”, “O copo de cristal”, “Missão de paz”, “O elo perdido”, “Um braço na quarta dimensão”, “A incrível história de Tômas de Saagunto” e “O sonho”.

Em “As pedras radiantes” (1969) verificamos três planos narrativos: o primeiro se refere às negociações realizadas pelo garimpeiro misterioso; o segundo ao esclarecimento feito pelo narrador acerca deste e, por último, a drástica mudança de valores de seu Garcia.

Por meio de um narrador onisciente intruso, temos no primeiro plano narrativo a ação do garimpeiro José Prendick Campos, que sempre é descrito como um homem sorridente, tranquilo, mesmo quando da chegada dos policiais:

Enquanto o sr. Jorge examinava e reexaminava os diamantes, Prendick folheava uma revista, como se estivesse longe dali. A certa altura, pousou a revista, olhou o homem, que empalidecera levemente e disse calmo:
Parece que eles chegaram, sr. Jorge ... (MONTEIRO, 1969, p.17)

Sobre a possibilidade dos negócios por ele propostos serem ilícitos, assim há vários fragmentos que interpõem tal hipótese. O primeiro quando Cornbluth, um joalheiro, envia um telegrama ao seu agente de Corumbá pedindo informações sobre Campos: “José Prendick Campos conceituado vendedor de diamantes informei nosso endereço São Paulo ponto nada contra ele.” (MONTEIRO, 1969, p.16)

Ou sobre a desconfiança do joalheiro Jorge e de seu sócio que acionam a polícia, assim procede Campos a respeito de seu negócio:

— Não são roubadas.
— O senhor não tem documento nenhum...
— A terra que me fornece essas pedras não dá documentos. Resolvam o assunto com calma. Não tenho pressa, mas quero saber se desejam comprá-las ou não. (MONTEIRO, 1969, p.19)

[...] Quanto às pedras, são diamantes, legítimos diamantes. Podem estudá-las livremente. Para isso, vou deixá-las com os senhores até amanhã a esta mesma hora, quando voltarei para terminar este negócio. (MONTEIRO, 1969, p.19)

— Não roubei. Se esses diamantes tivessem sido roubados, os joalheiros e a polícia de todo o mundo já teriam sido avisados. A organização dos negociantes de joias é muito perfeita. (MONTEIRO, 1969, p.20)

Ao atentarmos aos efeitos produzidos pelas pedras comercializadas, notamos que as ações das pessoas que as adquirem mudam para melhor. Exemplo disso é o que ocorre primeiramente com o joalheiro Davi que, após fechar negócio com Campos, decide dar um prêmio a seus vendedores em dinheiro: “[...] Nunca vi esse velho abutre dar coisa alguma a ninguém... Por que nos deu aquele dinheiro? — Comemorando o bom negócio que fez.” (MONTEIRO, 1969, p.14)

Posteriormente, a mudança ocorre com o rico empresário Garcia que decide desfrutar do dinheiro que tinha fazendo uma viagem com sua esposa por quatro meses à Europa ao invés de acumular capital como sempre fez:

[...] Feitas as contas, gastariam de 500 mil cruzeiros novos para cima. Ao ouvir essa cifra, dona Cecília esfriou. Lá se ia a viagem! Mas seu Garcia riu-se.
— Ora, ora, Cecília! Merecemos isso, depois de tantos anos de trabalho!
Em verdade, a viagem ficou ainda mais cara, porque seu Garcia não concordou em fazer economia nenhuma. Foi generoso para com todos os que os serviram de qualquer forma; satisfez (pela primeira vez!) todos os caprichos da esposa; comprou lembranças para os filhos, as noras e os netos. Gastou mesmo! (MONTEIRO, 1969, p.25)

Com relação à interferência do narrador, temos dois momentos em que ele presta esclarecimentos ao leitor sobre quem seria realmente o garimpeiro misterioso. Trata-se do uso da função explicativa que consiste em interromper o curso da história a fim de dar ao narratário informações necessárias sobre o que vai se passar. A primeira interferência ocorre entre as negociações feitas por Campos com os joalheiros e a história de seu Garcia. A segunda interferência está no término do conto, quando o narrador nos apresenta um diálogo entre Campos e a Entidade.

No tocante à primeira interferência do narrador ao qual ele denomina de “Prelúdio de esclarecimento”, faz a seguinte confissão ao leitor: “Conheço a história toda: sei quem mandou os diamantes, quem os trouxe e por que. Sei quais eram as suas intenções e sei o que aconteceu em consequência, em toda a superfície da Terra.” (MONTEIRO, 1969, p.22)

Segundo o narrador, o alvo deste plano eram os ricos, pois são eles que, na ânsia de quererem sempre mais, exploram aqueles que pouco têm. Assim como só os ricos compram diamantes, daí o uso de tal pedra como isca para atraí-los a algo maior, ou seja, para o plano cujo objetivo era de fazer com que os homens de posse fossem mais generosos. Para provar que tudo ocorreu conforme o previsto, o narrador passará a contar o caso de seu Garcia.

Este homem aceita uma drástica queda de seus lucros por meio de negócios honestos, pois antes de ter contato com as joias de tio Bonifácio era assim que conduzia sua empresa: “O velho Garcia sabia comprar a preços infames dos enforcados e sabia esperar para vender por preços exorbitantes aos interessados. Era um dos mais perfeitos exemplos da excelência das normas da livre iniciativa.” (MONTEIRO, 1969, p.24)

Já a interferência do narrador no término do conto, consiste na revelação, ainda que parcial, da identidade de Campos e daquele que o havia mandado para tal missão que é identificado como “Entidade”.

Sobre os dois é possível apenas fazermos inferências a partir das informações apresentadas pelo narrador nesta parte e pelos diálogos entre Campos e a “Entidade”. Podemos, então, inferir que se tratam, respectivamente, de um anjo e de uma força superiora, um Deus, pois eles podem observar o planeta Terra e seus habitantes, podem interferir em seu comportamento com a venda dos diamantes, além de discutir sobre sua criação, como verificamos na fala da “Entidade”:

— Não podíamos deixar que esses pobres seres acabassem por se destruir devido à ganância, à cobiça. Faltava-lhes algo na bioquímica estrutural. Nós é que erramos, ao lançar cedo demais, não havia condições para o desenvolvimento do cristalino radiante. Ficaram com a glândula pineal atrofiada e inútil. Não tinham no organismo qualquer outra glândula de equilíbrio ético. (MONTEIRO, 1969, p.29)

Campos diz à “Entidade” que precisará retornar à Terra para vender mais diamantes e que velará para que os homens continuem éticos. Em seguida os dois se retiram descritos da seguinte forma: “[...] A Entidade ergueu-se. Seu imenso corpo luminoso era todo ele um bem. O vendedor de diamantes também se ergueu, rutilante.” (MONTEIRO, 1969, p.30) Em outras palavras, neste conto verificamos dois grupos de personagens, os humanos e os superiores (“Entidade” e o vendedor de diamantes) que estão dispostos em campos antagônicos nos quais os seres superiores têm a possibilidade de interferirem no primeiro.

“Estação Espacial Alfa” (1969) faz referência ao contexto histórico e político, no âmbito internacional, da época em que foi produzido. Vale ressaltarmos que ao término de todos os contos, Monteiro marca o local e a data em que foram produzidos e, no caso deste conto em questão, notamos a presença de dois lugares e de duas datas: “São Paulo, setembro 1955” e “Mongaguá, junho 1964.” Ou seja, as datas aqui assinaladas estão sob o período aterrorizante de uma possível guerra nuclear entre EUA e URSS, período denominado de Guerra Fria que se instalou desde o fim da Segunda Guerra Mundial até o início da década de noventa.

Dessa forma, fica evidente a crítica ao conflito indireto que se estabeleceu entre as duas superpotências que, na narrativa, pode ser retratado em dois espaços distintos: a Terra e o espaço. O que constatamos, então, é que na Terra há inicialmente uma disputa para se dominar o espaço através da construção de estações espaciais e, posteriormente, o conflito direto ocasionado pela suposta sabotagem da lancha americana à estação russa.⁴⁴

Assim, o narrador descreve a posição de EUA e URSS diante do equívoco entre a base russa e a lancha americana: “Os dois mundos não tinham chegado a um acordo. Erguiam-se como feras um diante do outro.” (MONTEIRO, 1969, p.61)

Já no espaço, desde o primeiro contato entre russos e americanos, notamos cordialidade das duas partes: “— Mensagem recebida. Aqui Estação Espacial Éfremov. Apresentamos boas-vindas à Lancha Espacial...” (MONTEIRO, 1969, p.53) Portanto, é evidente a formação de dois espaços antagônicos: a Terra e o espaço. Neste há a cordialidade; já na Terra, a intolerância gera a guerra.

Além da referência à Guerra Fria, há também o fato de Monteiro explorar a temática do homem viver em outro meio sem ser o planeta Terra. Isso vai ao encontro do que Carneiro⁴⁵ apontava sobre a ficção científica produzida naquele momento:

⁴⁴ É pertinente destacarmos que durante o período da Guerra Fria o arsenal nuclear de EUA e URSS poderia provocar uma destruição não só destas nações, mas de todo o planeta.

⁴⁵ André Carneiro nasceu no dia 09 de maio de 1922, em Atibaia, escritor cuja obra também foi publicada em países como Alemanha, Bélgica e EUA, considerado como um dos grandes escritores de ficção científica. Morreu no dia 04 de novembro de 2014.

Mas é certo que a evolução científica e tecnológica do mundo, nesta era da conquista do espaço, certamente influenciará ou mudará os caminhos da arte literária e da arte em geral. Parece evidente também que os autores de ficção científica, com todas as legítimas restrições que se lhes podem fazer, são os primeiros tentando interpretar o homem nesta nova vivência e nesta nova dimensão em que a ciência e o progresso o colocam inelutavelmente. (1967, p.25)

Por outro lado, em “O copo de cristal” (1969), verificamos a inserção de um *alter ego* de Monteiro que nos apresenta, primeiramente, a repressão do pai⁴⁶: “Apanhou. Foi obrigado a engolir o jantar, sem fome, e foi deitar-se, soluçando silenciosamente na cama, arrumada na sala da frente, sob a janela que dava para a vila.” (MONTEIRO, 1969, p.69) É pertinente salientarmos que o pai de Monteiro era extremamente severo, como já comentamos no primeiro capítulo desta tese e nas palavras de Helio Monteiro na entrevista anexa.

Logo em seguida, Miguel nos descreve a humilhação pela qual passou ao ser preso pelas forças repressoras da ditadura militar: “[...] voltou-lhe à memória, de forma quase dolorosa, a violência de que fora vítima recentemente: militares, de metralhadoras em punho, a cercá-lo na rua, ao anoitecer, quando saía para uma visita ao prefeito: — Comunista! Está preso!” (MONTEIRO, 1969, p.67)

Tal experiência lhe causou uma séria frustração: “A alma pesada, o corpo desfeito, o cérebro desorganizado pela frustração, a condição humana esmagada pela humilhação.” (MONTEIRO, 1969, p.68) Isso se deve ao fato não só de ter sido preso injustamente, mas também pela forma como tudo se deu:

Depois, novamente a perua, a estrada e o xadrez do DOPS. Assim de homens. Comunistas. Piso de cimento, nem um banco, nem um colchão. Centenas de homens estendidos pelo chão e alguns caminhando cuidadosamente entre os corpos, para não os pisar. A maioria seminus, porque o calor era sufocante na enorme sala sem ventilação.

A privada, ao canto, aberta a todos os olhos. (MONTEIRO, 1969, p.68)

Assim também ocorreu com Monteiro, pois fora preso em sua casa, durante a noite, em março de 1964. Helio Monteiro⁴⁷ salienta que a prisão de seu pai se deu por meio de uma denúncia de um vizinho pescador que, por ver Jeronymo Monteiro emprestar o terraço de sua casa para o funcionamento de uma escola, cujo prédio ainda não estava acabado, o considerou comunista. O vizinho também o acusou de ter contato com terroristas estrangeiros, pois ouvia da casa de Monteiro vozes em outros idiomas. Na verdade, tratava-se de um rádio Telefunken. O escritor foi solto quando já estava a caminho da morte, pois seria jogado ao mar. Sua liberdade

⁴⁶ O *alter ego* chama-se Miguel, assim como o pai de Jeronymo Monteiro.

⁴⁷ Informações obtidas por meio da entrevista feita com o filho de Jeronymo Monteiro, Helio Monteiro, a qual está no Apêndice A da presente tese.

se deu graças à interferência da madrasta e da irmã de Helio Monteiro que travaram contato com amigos influentes de Jeronymo Monteiro que conseguiram provar sua inocência.

Com relação ao plano futuro, este consiste nas imagens produzidas pelo copo de cristal que trata do futuro da humanidade que estaria se destruindo. Tais imagens são construídas com tamanha veracidade que remetem ao que Yves Reuter (2007, p.53) diz sobre a ficção científica: “O texto construirá um universo completamente imaginário, um outro mundo possível, mas de maneira tão precisa, tão detalhada, tão realista, que também nós chegaremos a acreditar nele, como ocorre no caso da ficção científica”. É o que ocorre nas descrições das imagens produzidas pelo copo, pois fazem com que o leitor passe a questionar se o cenário ali encontrado estaria tão distante assim de nós.

Também devemos apontar que este conto de Monteiro dialoga com o conto “O ovo de Cristal”, de H. G. Wells. É inegável, como já observamos neste trabalho, a influência da obra do escritor britânico sobre as narrativas de ficção científica de Monteiro.

As semelhanças entre tais contos podem ser melhor explanadas através do seguinte quadro comparativo:

“O ovo de cristal”	“O copo de cristal”
Há o personagem o Sr. Cave que possui um ovo de cristal o qual, quando exposto a um débil raio de luz, possibilita a este homem imagens em seu interior de um lugar que provavelmente seja Marte.	Há o personagem Miguel que achou, ainda na infância, um copo de cristal que também à pouca luz produz imagens de um mundo em guerra.
O Sr. Cave compartilha seu segredo com o professor Jacoby Wace.	Miguel compartilha seu segredo com sua esposa Car e seu genro Lazlo.

As diferenças consistem em:

“O ovo de cristal”	“O copo de cristal”
Wace não consegue ver com nitidez as imagens produzidas pelo ovo, então vai em busca de explicações para o que o Sr. Cave vê.	Miguel não consegue ver com nitidez as imagens produzidas pelo copo. Já Car e Lazlo conseguem e tentam buscar explicações para o que veem.

O universo visto no ovo, pelas descrições do Sr. Cave, trata possivelmente de ser Marte.	O universo visto no copo possivelmente é do próprio planeta Terra num tempo futuro.
--	---

Com “Missão de paz” (1969), Monteiro retoma a temática da presença de seres de outro planeta na Terra. Por meio de uma narrativa moralizante, forças de outro planeta vêm interferir na Terra para que nesta se elimine todos os tipos de armas e, conseqüentemente, a guerra. Para tanto, o narrador apresenta estes visitantes interplanetários a partir de nossas categorias de apreensão de mundo, como, por exemplo, o fato deles se comunicarem com a Terra usando o mesmo código linguístico.

Além disso, é evidente a exploração de dois espaços dicotômicos em que a Terra é reconhecida por ser aquela cujos habitantes se destroem: “Agora eu compreendo que a humanidade terrestre é como a flor venenosa, a flor com espinhos. “Eles” constituem uma humanidade apenas com cores e perfume.” (MONTEIRO, 1969, p.110) Já a referência aos marcianos se configura mais tênue:

A guerra, a maldade, a cobiça, a inveja, simplesmente não fazem parte de seus sentimentos. Destruir sob qualquer forma, é uma ideia que não pode surgir entre eles. Lutaram durante séculos até concordar em dotar discos voadores de poderes mortíferos, como estes que vieram à Terra, e isso apenas porque precisavam vir à Terra salvar a humanidade de sua própria sanha sanguinária. Sabiam que os seres humanos só compreenderiam a razão da força. (MONTEIRO, 1969, p.110)

Em outras palavras, constatamos nesse conto uma crítica ácida ao homem que tenta, muitas vezes, resolver problemas com o uso da força e de guerras. Ao propor tal reflexão, por meio de um texto de ficção científica, temos a confirmação do que Carneiro (1967, p.123) observa sobre esse gênero literário:

A ficção científica muitas vezes se transforma em um exercício, em um esforço para se libertar de todos os convencionalismos, para imaginar mudanças em nossa sociedade, sacudir os conceitos estabelecidos, inventar situações absurdas, para depois jogar com elas, analisá-las em termos do cotidiano, situar o homem e seus problemas por ângulos inusitados e atualmente impossíveis.

“O elo perdido” (1969), por sua vez, deixa de lado a tônica de seres de outros planetas ou da tecnologia mal utilizada para discutir a evolução humana. Diante disso, a narrativa tem seu início marcado pela antecipação do seu desfecho, isto é, o leitor já se depara com a personagem Berenice hospitalizada em virtude de seu forte abalo psicológico após a morte de seu filho e marido. A partir disso, o leitor é inserido num *flashback* a fim de compreender não

só o que fez com que Berenice estivesse em tal estado, mas também a relação do narrador-testemunha com ela.

Nesse conto em questão, há a presença de dois espaços opostos para o protagonista Carlos (filho de Berenice): a sociedade e a mata, em que nesta ele se sente à vontade:

Aos dois anos, singularmente desenvolvido, percorria livremente o mato, que para ele não tinha segredos. Sabia encontrar, com rara habilidade, frutos comestíveis. Dava-se bem com pássaros e pequenos animais, que se acostumavam rapidamente com ele e aceitavam sua companhia. Quando o retinham em casa ficava de mau humor intolerável, tornava-se macambúzio, não queria comer. No entanto, seu amor pela mãe era sempre muito grande. (MONTEIRO, 1969, p.130)

O fim trágico de “O elo perdido” (1969) confirma uma questão também presente nos romances de ficção científica de Monteiro que é a intolerância com aquilo que é diferente dos padrões vigentes da sociedade.

O diferencial de “O elo perdido” (1969), dentre os demais contos de *Tangentes da realidade* (1969), está no fato do resgate de uma temática explorada com frequência por Monteiro em outras narrativas de sua autoria: a exploração de civilizações antigas, povos pré-históricos. Nesta narrativa em específico trata-se de uma criança inicialmente assim descrita: “Mas o homem não passa de um antropóide evoluído. Seu filho ficou num estágio de evolução inferior, como já dissemos. Biologicamente é admissível. Mas ele acabará por se tornar normal.” (MONTEIRO, 1969, p.120)

No entanto, quando Carlos já era um cadáver, os cientistas chegaram à conclusão:

[...] ‘podia ser o elo perdido’, a criatura que os paleontólogos e antropólogos em vão procuram em todos os depósitos de fósseis da Terra. A criatura que completaria a cadeia evolutiva que leva ao *homo sapiens*. Mas, também, isso, afinal, não provaria nada. Não se trata de um fóssil, mas de um ser vivo, de nossos dias, de um anacronismo provocado, provavelmente, por mutação artificial. (MONTEIRO, 1969, p.146)

Assim como ocorreu em “O elo perdido” (1969), a ciência perde mais uma vez a oportunidade de conhecer uma pessoa dotada de um estranho dom em “Um braço na quarta dimensão” (1969): “Agora, se algum dos filhos do seu Zé herdar o fabuloso (e perigoso) dom do pai, ainda teremos esperança de entregar o caso a cientistas que possam estudar e chegar a alguma conclusão.” (MONTEIRO, 1969, p.165) Caso isso não ocorra, assim ironiza o narrador: “[...] o caso ficará perdido e figurará como uma das muitas laboriosas criações dos autores de ficção científica.” (MONTEIRO, 1969, p.165)

O conto sobre o dom de seu Zé também apresenta o recurso do *flashback* a fim de elucidar para o narrador, e consequentemente ao leitor, o porquê desse homem ter apenas um braço e de desaparecer ao se assustar com uma cobra. Seu Zé lhe explica:

Se eu ficasse parado no mesmo lugar, quando me dá essa coisa, não era nada. Mas volto a aparecer em cada lugar! Imagine que uma vez, quando voltei, estava no fundo do mar, bem longe da praia. Ainda não tinha perdido o braço, compreende? (MONTEIRO, 1969, p.157)

Sobre o braço, seu Zé relatou que ao ser ameaçado por seu genro com uma picareta, desapareceu subitamente e, ao reaparecer, seu braço estava dentro da parede que ele construía, assim todos pensaram que fora o genro que lhe tirara o braço.

Além desses relatos, seu Zé contou ao narrador outros perigos por que passara em virtude desse “dom” que lhe acomete ao ser submetido a uma situação de pânico:

Fiquei em estado indescritível, ao ouvir aquelas palavras. Sentia-me esmagado. Então, também o avô... Deus do céu! Seria aquilo, então, um dom hereditário? Uma mutação genética transmissível? Diante de que profundo mistério me encontrava? Quem era aquele pequeno homem, aparentemente tão insignificante mas na realidade portador de uma qualidade, ou dom, ou particularidade, sei lá o quê, tão importante e raro? (MONTEIRO, 1969, p.162)

O que ocorre com o personagem seu Zé vai ao encontro do que Carneiro (1967, p.7) diz sobre o maravilhoso na ficção científica: “O ‘maravilhoso’ da (boa) ficção científica moderna pode ser uma extrapolação de realidades reveladas pela ciência.” Prova disso, é o que o narrador tenta fazer ao buscar explicações para o que ocorre com o pintor:

Um fenômeno talvez único no mundo! Eu já lera muito sobre fenômenos parapsíquicos, supranormais. Sabia que não é nenhuma bobagem, tanto que em Utrecht, Holanda, funciona o Instituto de Parapsicologia, fundado pelo prof. Tenhaeff, catedrático da Universidade daquela cidade, e sua cátedra é, exatamente, dessa mesma matéria: parapsicologia. Isto desautoriza qualquer um a tratar com leviandade tal assunto. (MONTEIRO, 1969, p.160)

Outro conto que recorre à técnica do *flashback* é “A incrível história de Tômas de Saagunto” (1969), pois Tômas volta ao passado para explicar ao amigo o que lhe aconteceu para que sua aparência estivesse tão mudada, assim como o fato de ter o corpo de seu pai empalhado. No entanto, o que difere esta narrativa das demais que também fizeram uso de tal técnica é que “A incrível história de Tômas de Saagunto” (1969) é construída a partir dela e dela se desenrola, isto é, a maior parte da narrativa se volta para o que aconteceu na juventude de Tômas e na sua trágica permanência na mina.

O conto “O sonho” (1969) apresenta uma situação inicial que seria a de se esclarecer o que é o sonho. Diante disso, é travada uma discussão entre os que estavam na casa de Car acerca

do relato feito por ela do sonho de uma amiga visto como pressentimento sobre o acidente de seu marido. No entanto, o jovem Valdemar contraria todas as opiniões ali expostas.

Exemplo disso é o que comenta sobre a resposta de Cláudio: “— Ora, ora, Freud... Freud está superado, meu caro. Quem mais sabe aí o que é o sonho?” (MONTEIRO, 1969, p.191) Sobre o comentário de Car também diz: “— Isso é espiritismo, dona Car — interrompeu o rapaz petulante.” (MONTEIRO, 1969, p.191) Após dar a sua explicação para o que seria o sonho, assim define o que os demais expuseram: “O resto são histórias da Carochinha baseadas numa ou noutra coincidência, como isso de avisos, sonhos premonitórios etc. bobagens.” (MONTEIRO, 1969, p.192)

O grupo não chega a um consenso sobre o tema da discussão. Seu Almeida ainda tenta amarrar todas as possíveis explicações ali levantadas:

— Tudo o que disseram está bem — disse seu Almeida — Todos podem ter razão, porque, como seu Lazlo disse, a gente não sabe de nada. A conversa dele foi a mais bonita, mas nada tem a ver com sonhos. E apesar de toda a sabedoria do seu Valdemar sobre o sonho, ninguém sabe mesmo o que ele é. Há sonhos e sonhos. Uns são bobagens, como diz seu Manuel com toda razão. Mas, há outros... (MONTEIRO, 1969, p.196)

A partir desse momento, o que à primeira vista parecia ser um discurso apassivador, se torna, com a introdução do último período, no elemento desequilibrador que vai desconstruir todas as teorias e hipóteses apresentadas na discussão, pois como explicar que Almeida tenha perdido uma perna a partir de um sonho que teve no qual participou de uma guerra. Ou ainda paira a dúvida ao leitor se de fato Almeida estaria falando a verdade ou se ele teria participado da guerra na realidade e, em virtude, da gravidade de seu ferimento, não tenha pensado que tudo foi um sonho.

O conto “O sonho” (1969) finaliza a obra *Tangentes da realidade* (1969) e traz, como em “O copo de cristal” (1969) e “Um braço na quarta dimensão” (1969), um *alter ego* do autor que constrói sua narrativa a partir de elementos e de pessoas que fazem parte da realidade de Monteiro. O que diferencia tal característica neste conto é que o narrador e *alter ego* não participa da narrativa, ele apenas observa e nos apresenta os fatos de uma forma onisciente.

Dessa forma, ao abordarmos a narrativa de ficção científica de Jeronimo Monteiro como um todo, julgamos pertinente fazermos algumas considerações. Com os romances, verificamos que tais obras não partem da ação de um cientista que seja herói ou vilão. Elas são caracterizadas por distopias com relação à tecnologia, como em *3 meses no século 81* (1947) e *Fuga para parte alguma* (1961); ou pela oposição entre os humanos e um povo superior. Essa

oposição ocorre em *A cidade perdida* (1948) (humanos *versus* atlantes) e em *Os visitantes do espaço* (1963) (terrâqueos *versus* ionas).

As obras que abordam a tecnologia são construídas a partir de um tempo futuro que, no entanto, não se configura como o aprimoramento do passado, mas num retrocesso no tocante ao desenvolvimento do próprio ser humano e suas relações. Prova disso é o que constatamos em *3 meses no século 81* (1947), pois a tecnologia avançada promoveu a uniformização da humanidade resultando em seres estúpidos e manipulados.

Fuga para parte alguma (1961), por sua vez, é uma obra que vem apresentar ao leitor os desdobramentos da revolução provocada pelos marcianinos e, conseqüentemente, do embate entre eles e os terreanos ao planeta vários séculos após o 81. Assim, retomaram a agricultura, porém, em virtude das descargas elétricas provocadas artificialmente para cultivar o solo, promoveram o crescimento e a multiplicação das formigas Attas. Ou seja, a tecnologia promove a alienação dos humanos no século 81 e, posteriormente, é responsável pela destruição definitiva da vida humana.

Diante disso, podemos estabelecer uma analogia ao primeiro romance definido como ficção científica: *Frankenstein* (1918), de Shelley⁴⁸, no qual a criatura destrói seu criador, assim também temos nessas duas narrativas de Monteiro, pois o homem é o responsável pelos avanços tecnológicos que, sob o uso incorreto, promoveram a destruição do próprio homem.

No entanto, acreditamos que esta postura de Monteiro perante a tecnologia não se reduz ao resgate de uma temática presente na obra que marcou o nascimento do gênero em pauta. Indubitavelmente, isso se deve à desilusão com a ciência e com a tecnologia devido ao uso destas contra a vida humana na Segunda Guerra Mundial e, depois, na Guerra Fria. Outro fator determinante é a influência da ficção científica produzida por H.G. Wells sobre a escrita de Jeronymo Monteiro.

Sobre as narrativas de Wells, Asimov⁴⁹ considera: “Wells tampouco narrava suas histórias somente como entretenimento para o leitor. Era um crítico social por demais agudo para assim proceder.” (1984, p.234) Em outros termos, Wells escreveu histórias que discutiam as esperanças e os perigos do progresso da ciência. Grande leitor de Wells, podemos inferir que, para construir suas narrativas de ficção científica, Monteiro se inspirou em tal fonte ao

⁴⁸ Mary Shelley nasceu no dia 30 de agosto de 1797, em Londres, foi a primeira escritora de ficção científica da história, com 19 anos começou a escrever *Frankenstein*, morreu no dia 01 de fevereiro de 1851.

⁴⁹ Isaac Asimov nasceu no dia 02 de janeiro de 1920, escritor norte-americano, considerado um dos mais importantes de ficção científica do século XX. Escreveu em 1950 a obra *Eu, robô* um clássico da ficção científica. Morreu no dia 06 de abril de 1992.

apresentar narrativas cujo enredo se desenvolve no futuro a fim de alertar o presente sobre o mau uso da tecnologia.

A alusão a Wells fica evidente em *3 meses no século 81* (1947) já em seu primeiro capítulo por meio do diálogo entre Da Silva e Campos, o jornalista, a respeito da entrevista que este último fez a Wells sobre o seu livro *A máquina do tempo* (1895): “— Quando lhe falei na “Máquina de Explorar o Tempo”, Wells sorriu agradecido. Mas percebi logo que ele mal se lembrava do livro. Escrevera-o havia quase 50 anos!” (MONTEIRO, 1947, p.14)

Se fizermos um breve cotejo sobre *3 meses no século 81* (1947), de Monteiro e *A máquina do tempo* (1895), de Wells; observamos que a obra do brasileiro dialoga nos seguintes aspectos com a do britânico:

<i>A máquina do tempo</i>	<i>3 meses no século 81</i>
Há o personagem “O viajante do tempo”, criador da máquina e o que realiza as viagens.	Há o personagem Campos que viaja para o futuro.
“O viajante do tempo” chega ao ano 802.701	Campos chega ao ano 8000.
“O viajante do tempo” se depara com a situação antagônica entre os pacíficos Elóis e os predadores Morlocks.	Campos se depara com a situação antagônica entre os alienados terreanos e os considerados selvagens marcianinos.
Os remanescentes dos humanos pacíficos são chamados de Elóis.	Campos, no século 81, torna-se Loi.

Fuga para parte alguma (1961) também estabelece uma relação direta com um conto de Wells: “O império das formigas”, o qual apresenta formigas inteligentes e assassinas que ameaçam uma região da floresta amazônica e que poderão culminar numa ameaça ao resto do planeta. A semelhança entre as duas obras consiste na impotência humana diante da ameaça das formigas, resultando num final aberto, pois na obra de Wells a narrativa se encerra com uma previsão de que até 1960 ou mais, essas formigas chegarão à Europa. O romance de Monteiro é finalizado com a fuga de Aron, Iona e Enia pelo oceano sem rumo.

Quanto aos romances *A cidade perdida* (1948) e *Os visitantes do espaço* (1963), notamos que Monteiro não só aborda o gênero ficção científica como um alerta ao uso inconsciente da tecnologia, mas também propõe uma reflexão quanto ao comportamento

humano no tocante ao respeito ao próximo e à supervalorização do capitalismo em detrimento da vida humana.

Para tanto, Monteiro parte da oposição entre o *modus operandi* dos humanos e de seres superiores do ponto de vista racional. Ou seja, em *A cidade perdida* (1948), atlantes são superiores aos humanos, já que não estão presos à dinâmica do Capitalismo em que as relações humanas devem girar em torno do consumo e do acúmulo de capital. Em *Os visitantes do espaço* (1963), os ionas são superiores aos humanos não só no aspecto bélico, uma vez que as armas construídas pelos homens se quer chegam a estes extraterrestres devido ao seu poderoso campo de força que os protege. Os habitantes de Io também se superam aos humanos no sentido de serem capazes de entender que não é preciso dominar a Terra e os terráqueos, ainda que eles tenham força para isso, para conseguirem o hidrogênio do qual necessitam. Por outro lado, os humanos demonstram-se intolerantes e julgam os ionas segundo seus preceitos de dominação e de poder, que são obtidos por um único viés: a violência.

Em linhas gerais, os contos que compõem *Tangentes da realidade* (1969) apresentam algumas características que se repetem entre eles. A primeira a ser destacada é o fato de as oito narrativas sempre se iniciarem em *in media res* e, logo em seguida, é introduzido um *flashback* de valor explicativo a fim de esclarecer o presente retomando o passado.

Outro fator marcante nos contos é a função avaliativa, ou seja, o narrador, fundamentado em certos valores, faz julgamentos sobre as ações de determinados personagens. Isso ocorre, principalmente sobre a ganância humana pelo poder e sobre os entraves na comunicação entre os homens, resultando na intolerância.

Em “Estação espacial Alfa” (1969) temos no personagem Lot a avaliação sobre o homem que promove uma guerra nuclear a partir de um equívoco:

— Não se iludam. Nada mais resta sobre a Terra do mundo furioso e insensato que o homem forjou com o ódio e a cobiça. Os homens conseguiram, afinal, destruir-se e, como em todas as guerras que alimentaram, fizeram-no levados pela insânia, pela teimosia, pelo orgulho, em nome de sentimentos, direitos e deveres deformados por meia dúzia de indivíduos que foram capazes de se elevar ao poder supremo em diversas nações. (MONTEIRO, 1969, p.64)

Ou em “O copo de cristal” (1969): “Os homens nunca se entenderam. Há sempre uma ameaça de guerra e cada vez de guerra pior. O que nos ameaça agora é uma guerra atômica...” (MONTEIRO, 1969, p.87) Outro caso ocorre quando a Terra, graças aos marcianos, fica livre de todos os tipos de armamentos em “Missão de paz” (1969): “O poder da força estava não só liquidado, mas totalmente desmoralizado.” (MONTEIRO, 1969, p.107)

Também é recorrente nos contos a presença de um personagem intolerante, que tenta promover conflitos como Silas, em “Estação espacial Alfa” (1969); o pai de Miguel e as forças repressoras da Ditadura Militar brasileira em “O copo de cristal” (1969); os chefes dos exércitos que receberam o disco voador no aeroporto em “Missão de paz” (1969); Flávio em relação a seu filho em “O elo perdido” (1969); os médicos com relação à veracidade do dom de Zé em “Um braço na quarta dimensão” (1969) e o jovem Valdemar em “O sonho” (1969).

Há três contos “O copo de cristal” (1969), “Um braço na quarta dimensão” (1969) e “O sonho” (1969) que são narrados e vivenciados por Miguel, *alter ego* do autor, dessa maneira, conseqüentemente, se repetem os personagens nestas narrativas que lhe são próximos: sua esposa Car e seu genro Lazlo. Ademais, no segundo conto citado há a referência a um amigo André Carneiro.

Com relação à construção dos textos, verificamos que os cinco primeiros contos possuem subtópicos que anunciam sobre o que se desenrolará na sequência narrativa. Vale ressaltar que “Estação espacial Alfa” (1969) conta com uma epígrafe que reforça a função avaliativa existente não só neste texto, mas, como já mencionamos, na obra como um todo. Eis a epígrafe:

Os homens arrancaram-se dolorosamente à barbárie, atingiram espantoso progresso técnico, dominaram as forças da natureza, atiraram-se à conquista dos astros. Mas esqueceram-se de si mesmos; esqueceram-se de que são irmãos, onde quer que nasçam, qualquer que seja a sua cor. A dois mil quilômetros de altura, porém, a verdade se patenteou, brutal e comovente, e os homens voltaram ao princípio. (MONTEIRO, 1969, p.31)

Acerca da epígrafe acima citada podemos inferir que se trata não só do que será abordado na questão que ela antecede, mas também à obra *Tangentes da realidade* (1969) como um todo, pois o autor frisa por vários artifícios que a intolerância do homem com o seu semelhante levará à destruição de todos. Tal descrença na humanidade pode ser justificada pelo momento em que a obra foi produzida em meio à ditadura militar⁵⁰ e à corrida armamentista entre EUA e URSS.

Portanto, o que notamos nos oito contos em questão é outro apontamento de Carneiro (1967, p.8) sobre a ficção científica de qualidade:

[...] em uma pequena porcentagem qualitativa (como em todos os gêneros artísticos) uma projeção e análise das angústias e dos desejos humanos, dos seus temores e de sua problemática, dentro do mundo contemporâneo. Instrumento perfeito de sátira e análise sociológica...

⁵⁰ A ditadura militar, como já dito nesta tese, teve interferência direta na vida de Jeronimo Monteiro ao ser preso e depois salvo quando estava prestes a ser jogado ao mar.

Em outras palavras, por meio de finais abertos em que a intriga de suas narrativas possibilita uma reflexão, por parte do leitor, em relação ao desfecho do personagem e/ou da situação, Monteiro propõe uma distopia dos avanços tecnológicos quando estes são usados para a destruição da vida humana. Este fator corresponde ao que Sodré⁵¹ observa a respeito de uma obra de ficção científica: “A FC aparece como um meio de exploração lógica dos paradoxos advindos do desenvolvimento tecnológico-capitalista, tendo sempre como pano de fundo a advertência de morte para a Humanidade.” (1973, p.119) Por outro lado, Monteiro apoia a ciência, em especial a antropologia no intuito de conhecer melhor algumas situações atípicas que ocorrem com o ser humano como assim o fez em “O elo perdido” (1969) e “Um braço na quarta dimensão” (1969).

2.3 A narrativa policial sob encomenda

Antes de adentrarmos à análise das narrativas policiais de Jeronymo Monteiro, julgamos necessária a explanação sobre seu pioneirismo também nesse gênero aqui no Brasil. Prova disso, é o que salienta Rey⁵² ao iniciar seu artigo Vicissitudes do gênero policial no Brasil (1982, p.5): “Jerônimo Monteiro, um dos pais da ficção policial brasileira...”

Assim também o considera como um dos pais desse gênero no Brasil, Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979) e Reimão (1987). É válido ressaltarmos que a primeira experiência brasileira na literatura policial se deu a muitas mãos por meio do folhetim *O mistério*, em 20 de março de 1920. No entanto, os quatro autores Afrânio Peixoto, Viriato Correia, Medeiros e Albuquerque e Coelho Netto⁵³ limitaram-se a esta experiência, com exceção de Medeiros e Albuquerque que ainda produziu mais duas obras.

⁵¹ Muniz Sodré de Araújo Cabral nasceu na Bahia, no dia 12 de janeiro de 1942, é jornalista, sociólogo tradutor e professor universitário. Destaca-se como pesquisador brasileiro e latino-americano no campo da comunicação e do jornalismo.

⁵² Marcos Rey nasceu em São Paulo, em 17 de fevereiro de 1925, escritor e roteirista, foi membro da Academia Paulista de Letras, colunista da revista *Veja* (1992-1999). Morreu no dia 01 de abril de 1999.

⁵³ Júlio Afrânio Peixoto (1876 – 1947, Rio de Janeiro), foi médico, político, professor, crítico literário, ensaísta, romancista e historiador. Ocupou a Cadeira 7 da Academia Brasileira de Letras, com intensa atividade. Manuel Viriato Correia Baima do Lago Filho (1884 - 1967, Maranhão), jornalista, contista, romancista, teatrólogo, autor de crônicas históricas e livros infantojuvenis, terceiro ocupante da Cadeira 32 da Academia Brasileira de Letras. José Joaquim de Campos da Costa Medeiros e Albuquerque (1867 - 1934, Pernambuco), foi professor, político, contista, poeta, orador, romancista, teatrólogo, ensaísta, memorialista. Foi o fundador da Cadeira 22 da Academia Brasileira de Letras. Henrique Maximiliano e Coelho Netto (1864 - 1934, Maranhão), foi romancista, crítico e teatrólogo, foi membro da Academia Brasileira de Letras.

A partir disso, na década de 30, surgiu Jeronymo Monteiro com o detetive Dick Peter cuja denominação como um dos pais do gênero policial brasileiro se deve ao fato de não ter limitado a um único volume, criando, assim, nosso primeiro detetive numa sequência de publicações. Monteiro também apresentou como traço diferenciador o que Reimão (1987, p.92) aponta como: “J. Monteiro foi o primeiro escritor brasileiro de narrativas policiais a utilizar um pseudônimo americano, Ronnie Wells, e a localizar as aventuras de seu detetive, Dick Peter, em terras distantes — Nova York.”

Sobre tal aspecto, o artigo “O romance policial brasileiro, escrito a muitas mãos”, de 1984, publicado por *O Estado de S. Paulo*, considera o uso de termos americanos como “efeitos da colonização cultural” exercida pelos norte-americanos.

Além disso, Medeiros e Albuquerque (1979, p.209) aponta tal aspecto como uma prática evidente da indústria cultural a que muitos artistas foram obrigados a se submeterem como notamos no seguinte fragmento:

Somente na década de 30 apareceria um escritor de novelas policiais: Jerônimo Monteiro. Porém, como ocorreu em outros países, inclusive na França quando do aparecimento da *Série Noire* [...] Jerônimo escondeu-se atrás de um pseudônimo inglês ou americano.

Ainda é relevante destacarmos que Jeronymo Monteiro foi obrigado, segundo seu filho Helio Monteiro⁵⁴, a utilizar nomes e locais estrangeiros:

O que aconteceu foi, quando ele mandou os rascunhos do livro, disseram que escritor brasileiro aqui não tem vez, o livro não vai sair, então que ele deveria arrumar um pseudônimo para poder lançar os livros, principalmente história policial, povo brasileiro não aceita escritor brasileiro, então ele adotou o pseudônimo de Ronnie Wells. Wells por causa do H. G. Wells, e Ronnie eu não sei. As histórias se passam em Nova Iorque, meu pai nunca foi para os EUA, mas o que ele tinha de mapa, de coisa, ele conhecia Nova Iorque acho que melhor do que qualquer nova iorquino, de tanto que ele se entrosou com isso aí.

Podemos lembrar também que Poe⁵⁵, considerado o pai da narrativa policial, também ambientou suas histórias na França:

Charles Dupin teria sido o modelo em que se baseou Allan Poe para criar o seu Auguste Dupin. Tudo isso, no entanto, passados mais de cem anos, continua provocando discussões, sendo uma das mais acessas entre os estudiosos saber se alguma vez Poe esteve em Paris, o que é posto em dúvida por um considerável grupo. (MEDEIROS e ALBUQUERQUE, 1979, p.42)

⁵⁴ Helio Monteiro é filho de Jeronymo Monteiro e nos concedeu uma entrevista no dia 16 de julho de 2016, na cidade de São Paulo.

⁵⁵ Edgar Allan Poe nasceu no dia 19 de janeiro de 1809, nos Estados Unidos, autor, poeta, editor e crítico literário, integrante do movimento romântico americano, considerado o criador do gênero policial. Morreu em 07 de outubro de 1849.

Dessa forma, se retomarmos o que disse Marcos Rey (1982, p.5) sobre o fato de Monteiro utilizar um pseudônimo americano: “Jerônimo, que paradoxalmente era um nacionalista apaixonado, usava a máscara norte-americana de Ronnie porque naquelas décadas de 40 e 50 afirmava não haver no Brasil tensão e atmosfera para o desenvolvimento de uma razoável estória policial”, verificamos que só Rey é quem aponta o uso de referências americanas, por parte de Monteiro, como “falta de tensão e de atmosfera” no Brasil para uma narrativa policial.

Esta observação vai ao encontro do que defendemos nesta tese de que Jeronimo Monteiro foi entre nós um precursor dos elementos da indústria cultural, porém, com certa brasilidade, é o que melhor discorreremos no terceiro capítulo e nas considerações finais.

Como já mencionamos no primeiro capítulo, os romances policiais de Jeronimo Monteiro têm sua gênese no rádio, mais precisamente numa série protagonizada pelo detetive Dick Peter. Prova disso é o seguinte anúncio de *O Estado de S. Paulo* (1937, p.14) sobre o início dos programas diários — a partir de 24 de maio de 1937 — na Rádio Difusora, sob o patrocínio do café Jardim.

Ilustração 13 - Anúncio sobre o programa de rádio “Dick Peter”

Amanhã
O FAMOSO DETECTIVE
DICK PETER
na "DIFFUSORA"
Das 6 menos 15 às 6 horas

Assine o Estadão

• Nos pacotes do Café Jardim são encontrados, agora, pequenos livros contando as célebres Aventuras do Capitão Sonderson nas Florestas do Brasil Central, de Ronnie Wells.

• Diariamente, a partir de amanhã, a Radio Diffusora irradiará, de um quarto para as seis às seis horas, um interessante programma, que contará com a colaboração do ex-secretario do conhecido escritor americano Ronnie Wells, da Mc. Kinley Publishing Co., de Rochester, N. Y., especialmente contractado para relatar ao microphone algumas das aventuras de **Dick Peter**, o detective que desvenda os crimes mais perfectos e cuja coragem e astucia não têm limites. Essa irradiação será patrocinada pelo Café Jardim, o café que os mais exigentes preferem.

JARDIM O CAFÉ QUE SEMPRE SATISFAZ

Standard

(Fonte: acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19370523-20743-nac-0014-999-14-not/tela/fullscreen)

É válido destacarmos sobre o anúncio acima que as histórias de Dick Peter são escritas pelo famoso escritor americano da Mc. Kinley Publishing Co., de Rochester, Nova Iorque, porém quem as conta é seu ex-secretário cujo nome não é citado. Tais informações visam contribuir para a verossimilhança da série aos seus ouvintes.

O sucesso de uma série radiofônica corresponde ao que Candido (1976) considerou sobre a queda do movimento editorial e a ascensão da radionovela e do radioteatro; o conflito entre a inteligência participante e a inteligência contemplativa; além da mobilidade da opinião culta que sempre foi fascinada pela Europa e, agora, se rendia aos Estados Unidos. Diante disso, não é por acaso o sucesso de Dick Peter no rádio e a contextualização de suas histórias serem em solo americano.

Quanto à publicação dessas narrativas, foi da seguinte forma:

Volumes	Editora	Ano de publicação	Edição
4	Editora Edições e Publicações do Brasil - SP	1938	Única
12	Livraria Martins Editora	1948	1 ^a
9	O Livreiro Ltda	Sem data	2 ^a

Em virtude da dificuldade de encontrarmos tais exemplares para a realização da presente tese, fizemos a leitura e a análise dos seguintes exemplares:

Obra	Editora
<i>O fantasma da 5ª avenida</i>	Editora Edições e Publicações do Brasil - SP. ⁵⁶
<i>Dragão – o estrangulador</i>	Editora Edições e Publicações do Brasil - SP
<i>O alfinete da morte</i>	Editora Edições e Publicações do Brasil - SP
<i>O homem do Pull-over cor de vinho</i>	Editora Edições e Publicações do Brasil - SP
<i>O clube da morte</i>	O Livreiro Ltda
<i>A febre verde</i>	O Livreiro Ltda
<i>O enigma do automóvel de prata</i>	O Livreiro Ltda

⁵⁶ Também presente no Guia de Planejamento e orientações didáticas o qual traz a história *O fantasma da 5ª avenida* a fim de que os alunos do 5º ano do Ensino Fundamental reconheçam os recursos linguísticos utilizados para a descrição dos personagens, dos lugares e dos aspectos temporais.

<i>O crime da represa nova</i>	O Livreiro Ltda
<i>O homem solitário</i>	O Livreiro Ltda
<i>A teia invisível</i>	O Livreiro Ltda
<i>O misterioso Tarântula</i>	O Livreiro Ltda
<i>O tesouro do tio Onek</i>	O Livreiro Ltda
<i>A serpente de bronze</i>	O Livreiro Ltda

À soma disso, acreditamos que o gênero policial é um universo fechado, com certas restrições e características, como nos apontam Boileau e Narcejac⁵⁷(1991, p.88): “Mas o romance policial, porque se propõe ir do imaginário ao racional por meio da lógica, impõe-se a si mesmo limites que não pode transpor.”

Assim reforça Lins⁵⁸ (1953, p.11): “O romance policial, mais do que os outros, é um mundo particular e fechado, com os seus personagens, com os seus episódios, com as suas emoções, com os seus encantos, com as suas grandezas e misérias, tudo diferente do mundo normal em que vivemos.”

Ou como pontua Todorov (1970, p.95): O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta.”

Portanto, faremos uma análise voltada para provar que, apesar da influência da indústria cultural, as histórias de Dick Peter ainda correspondem ao modelo do romance policial clássico de enigma com nuances de uma brasilidade.

Sobre *O fantasma da 5ª avenida* (1938), devido ao fato de ser a primeira obra sobre as aventuras de Dick Peter, verificamos que há elementos que a diferenciam consideravelmente em relação às demais com que tivemos contato.

O primeiro elemento diferenciador está no fato de o narrador, em nenhum momento, referir-se a Dick Peter como detetive. Isso nos leva a deduzir que ele ainda não era um detetive amador — como abordaremos nas obras seguintes — embora notemos indícios que corroboram para que, num futuro próximo, ele possa vir a sê-lo.

Assim constatamos em: “Dick Peter era homem de ação, e não demorou mais de dois segundos para entrar em atividade.” (MONTEIRO, 1938a, p.149); “Enquanto falava, Dick ia examinando a fisionomia do médico, e não ficou gostando muito dele.” (MONTEIRO, 1938a,

⁵⁷ Pierre Boileau (28 de abril de 1906 – 16 de janeiro de 1989) e Thomas Narcejac (03 de julho de 1908 – 09 de junho de 1998) escritores franceses inseparáveis desse 1948, ambos fascinados pela literatura policial, além de escreverem romances de aventuras.

⁵⁸ Alvaro de Barros Lins nasceu em 14 de novembro de 1912, Pernambuco, foi advogado, jornalista, professor e crítico literário, membro da Academia Brasileira de Letras. Morreu no dia 04 de junho de 1970.

p.150); “Eu tenho, realmente, as minhas desconfianças, mas não quero comprometer ninguém sem provas. Penso que amanhã já lhe poderei dizer qualquer coisa de positivo. Por enquanto, não tenho senão suspeitas, e suspeitas não podem condenar...” (MONTEIRO, 1938, p.156)

Outro detalhe a ser citado sobre isso é o fato de Morris, o inspetor de polícia que nos próximos volumes contará com a ajuda de Dick Peter na resolução dos crimes, na narrativa em questão, demonstra não ser íntimo:

— Mas — perguntou o inspetor —, por que saiu o senhor, deixando Bob aqui? Que foi fazer?

E o olhar do inspetor fixava-se duramente em Dick Peter. Dick pareceu ficar um tanto perturbado e respondeu:

— O senhor conhece-me, inspetor. Peço licença, por enquanto, para não dizer nada sobre isso. Preciso de mais algum tempo para poder confirmar uma suspeita. Então terei todo o prazer em comunicar-lhe.” (MONTEIRO, 1938a, p.154)

Em outro momento, há novamente a referência de que eles se conhecem, mas não há o vínculo da amizade: “O inspetor não insistiu. Sabia que, quando Dick fazia uma promessa, cumpria-a. (MONTEIRO, 1938a, p.156)

Além disso, as obras presentes no primeiro volume da série, o qual contém *O fantasma da 5ª avenida* (1938); *Dragão – o estrangulador* (1938) e *O alfinete da morte* (1938), durante a análise aqui realizada, pairou a dúvida se seriam novelas ou romances enxutos. Doravante, chamaremos as três narrativas de novelas em virtude de apresentarem uma dimensão discursiva mais direta, sem episódios dispersivos. Desse modo, ao considerá-las como novela, nos baseamos nas palavras de Aguiar (1968, p.313): “Esta analogia exprime o carácter condensado da acção, do tempo e do espaço na novela, bem como o ritmo apressado do desenvolvimento da sua intriga. As longas digressões e descrições próprias do romance desaparecem na novela, bem como as exaustivas análises psicológicas das personagens.”

O segundo fator que merece destaque é a presença da emotividade, ou seja, Dick Peter e Mary são noivos e ele demonstra por várias vezes seus sentimentos: “Seus olhos não se despegavam da escadaria de mármore por onde Mary costumava descer com seu gracioso passo e um luminoso sorriso nos lábios.” (MONTEIRO, 1938a, p.148); “Depois, mandou vir um copo de água, que foi derramando, gota a gota, entre os descorados lábios de sua amada.” (MONTEIRO, 1938a, p.149) Além disso, o narrador finaliza com a seguinte informação ao leitor: “Passado algum tempo, depois de apagadas as maiores impressões sobre os dolorosos acontecimentos, Dick Peter e Mary uniram-se para sempre, vivendo inteiramente felizes, apesar das novas aventuras em que Dick continuou a meter-se, por gosto, e que contamos a seu tempo.” (MONTEIRO, 1938a, p.164)

Sobre esse último fragmento podemos fazer alguns questionamentos, são eles: se Dick Peter e Mary se casaram já no primeiro volume, por que nas edições posteriores, publicadas por O Livro, às quais tivemos acesso, ele está solteiro e não há qualquer menção a Mary, uma vez que fora anunciado que “uniram-se para sempre”? Há a afirmação de que Dick “continuou a meter-se, por gosto” em novas aventuras, portanto em qual obra ele teria assumido ser um detetive amador de fato? São perguntas às quais não temos respostas, porque apesar de uma pesquisa incessante, não conseguimos ter acesso aos exemplares publicados pela Editora Edições e Publicações do Brasil – SP, pois, como Medeiros e Albuquerque (1979) denominou, são “raridades bibliográficas”. As publicações por O Livro apresentam Dick Peter já como um detetive amador, solteiro, reconhecido e respeitado não só pela população de Nova Iorque, como também pela polícia e pelos criminosos. É pertinente destacarmos que tais características já se configuram na narrativa *Dragão – estrangulador* (1938), que consta do mesmo volume de *O fantasma da 5ª avenida* (1938), deixando-nos, dessa maneira, sem resposta para tais questionamentos. No entanto, sobre o fato de Dick Peter ser casado apenas na primeira obra, do primeiro volume, podemos inferir que isso não é mencionado nas demais obras porque Jeronymo Monteiro passa a firmar seu detetive como um exemplo do detetive clássico de enigma que, por sua vez, é caracterizado por ser solteiro.

Sobre *Dragão - o estrangulador* (1938), verificamos no seguinte anúncio de *O Estado de S. Paulo* (1937, p.12) o apelo aos ouvintes para que acompanhem pelo rádio mais uma aventura de Dick Peter, assim como confirmamos ser esta a segunda história de tais aventuras e a clara alusão ao seu patrocinador.

Ilustração 14 - Anúncio da transmissão de *Dragão - o estrangulador*, pela Rádio Difusora

DRAGÃO
O Estrangulador!

• Em continuação das aventuras de Dick Peter, o ex-secretário de Ronnie Wells iniciará, segunda-feira proxima, dia 31, na Radio Difusora, a narração da segunda aventura, que se passa quasi toda nos tenebrosos subterrâneos de China Town, o bairro chinês de Nova York. Ouçam, a partir de segunda-feira, ás 17,45, na Difusora, a estranha aventura **Dragão, o Estrangulador**, escripta por Ronnie Wells e contada pelo seu ex-secretário. Aos que descobrirem a identidade do **Dragão**, serão offerecidos no sabbado, dia 5 de Junho, 50 volumes da Collecção Terramarcar. Vivam momentos de emoção intensa, ouvindo esse programma de mysterio e aventura. **Dragão, o Estrangulador**, é uma historia que marcará épocal!

O programma das aventuras de Dick Peter é offerecido por

JARDIM O CAFÉ QUE SEMPRE SATISFAZ

• Nos pacotes do Café Jardim são encontrados, agora, os seguintes livros contendo as célebres Aventuras do Capitão Sanderson nas Florestas do Brasil Central, de Ronnie Wells.

(Fonte: acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19370530-20749-nac-0012-999-12-not/tela/fullscreen)

Por se tratar da segunda narrativa de um volume único e também por configurar como a primeira publicação das histórias do detetive Dick Peter, observamos mais informações acerca deste que não são mencionadas nas narrativas seguintes. Portanto, assim como a referência ao casamento com Mary, a amizade com Jack Fyler só é aqui citada:

Ele não tinha relações muito estreitas com o velho Fyler, mas dava-se intimamente com o seu filho Jack, seu colega de escola. Era por meio de Jack que Fyler sabia das grandes qualidades de criminologista que Dick Peter possuía. Daí o chamá-lo para tratar do caso que o afligia. (MONTEIRO, 1938b, p.66)

Desse modo, a única referência ao fantasma da primeira narrativa está na fala de Morris ao ser acionado por Dick: “— Aqui estamos novamente. O que há? Mais fantasmas?” (MONTEIRO, 1938b, p.73)

No que concerne à construção do personagem Dick Peter, constatamos o que será ratificado nas narrativas seguintes: a sua coragem, a sua versatilidade e sua força. A coragem consiste no fato de ele ir até um espaço totalmente inóspito, China Town, e, sozinho, perseguir e lutar contra quatro homens. A força é caracterizada pelo contundente soco que costuma dar sempre no queixo dos criminosos como fez ao chinês mascarado, tal prática será uma constante em suas narrativas. Quanto à versatilidade, reside, primeiramente, no fato de poder se disfarçar sem provocar suspeitas: “Minutos depois, quem estava dentro do carro não era mais Dick Peter, mas sim um respeitável comerciante chinês que se dirigia pacatamente para a sua casa de chá.” (MONTEIRO, 1938b, p.96) O que pode deixar o leitor intrigado é que para tão expressiva transformação, o detetive tirou de sua maleta apenas um traje de seda preta, o narrador nada menciona a respeito do uso de alguma maquiagem ou máscara para que ele pudesse ser reconhecido como um oriental.

Outro exemplo dessa intrigante versatilidade é a capacidade de Dick Peter demonstrar, mesmo que limitado, o entendimento acerca do mandarim:

Dick não conhecia perfeitamente o idioma chinês, mas, o que conhecia fê-lo compreender que o mascarado era um chefe de Tong, terrível sociedade secreta, e que estava contando aos outros um plano para se desembaraçar de uma pessoa que Dick não sabia quem fosse. (MONTEIRO, 1938b, p.100)

Em outros termos, podemos nos questionar: se o seu conhecimento sobre o idioma era restrito e se levarmos em consideração que a língua chinesa pode apresentar muitas variedades linguísticas, como ele poderia captar tantas informações do diálogo entre os quatro chineses?

No tocante à novela *O alfinete da morte* (1938), verificamos que não há de fato alusões ao casamento de Dick Peter que ocorre na primeira narrativa deste volume. Por outro lado, há

menção à fama dele na atividade de detetive pois, quando John, esposo de Sylvia, vê numa placa o nome Dick Peter, ainda que contendo a função de engenheiro, imediatamente adentra ao escritório em busca dos serviços de detetive. Não há na narrativa nenhuma informação prévia de que John conhecia tal atividade de Dick Peter, é o leitor que pode fazer uma dedução de que seu trabalho já tem certo renome como se confirma no desenrolar do enredo na fala do personagem Douglas ao travar o primeiro contato com Dick Peter: “— Oh! Muito prazer em conhecer o celebre detetive! Em que lhe posso ser útil, senhor Dick Peter?” (MONTEIRO, 1938c, p.148) E a reação de Eduardo Merle ao receber sua visita: “Ao ouvir o nome do conhecido detetive, Eduardo franziu a testa, mas mandou-o entrar com toda a cortesia.” (MONTEIRO, 1938c, p. 145)

O descrédito na polícia também se faz presente nessa obra. Primeiramente no fato de a polícia considerar a causa da morte de Sylvia como natural, o que faz com que John procure pelos serviços de Dick Peter. O segundo, quando o próprio Dick Peter vai até Morris e critica a ação da polícia com relação ao caso em questão: “— Sim. Um caso recente, que você já conhece... Mas vocês, aqui da polícia nunca aprendem a vêr o que está por baixo do pano... Lembra-se de um caso de morte ocorrido num 4º andar da rua 18?” (MONTEIRO, 1938c, p.178)

O terceiro exemplo verificamos não só pela sua falta de iniciativa, mas também pela passividade com que a polícia acata as ordens de um detetive amador. Exemplo disso é quando Morris dá voz de prisão a alguém, inicialmente a Merle e, depois, definitivamente, a Lewis, baseado numa ordem de Dick que se pautou numa expressão facial para identificar o criminoso. Essas ações deixam o leitor cismado, seria possível prender alguém apenas por aquilo que ele tenha expressado em sua face? Ou tais expressões também não poderiam passar de uma interpretação equivocada do detetive? São questionamentos que vão na contramão da justificativa dada por Dick Peter sobre o método que utilizou: “— Oh! Não! Apenas simples e racional. A psicologia não falha, meu amigo.” (MONTEIRO, 1938c, p.184)

Constatamos uma outra lacuna no texto quando Lewis vai até o restaurante, na rua da Broadway, onde estavam Dick e John. Estes dois escolheram tal lugar para jantar por acaso e não há qualquer informação no texto se Lewis estava seguindo-os ou que tenha perguntado a alguém sobre o destino dos dois para que soubesse o local em que estavam. Há ainda a dúvida sobre a origem do alfinete, pois já que Lewis não era um criminoso profissional, por que estaria com o objeto que matou Sylvia? Ou talvez o alfinete pertencia à própria vítima e foi usado por Lewis para matá-la?

No que tange à versatilidade de Dick Peter, ela se faz presente nessa narrativa ao contemplar, mais de uma vez, a caixa de ferro batido, antiga, que logo reconhece o valor deste objeto: “Dick Peter era um admirador de arte, e esteve por muito tempo contemplando a preciosa caixinha.” (MONTEIRO, 1938c, p.135) Isto é, se para Sylvia a caixa tinha valor estritamente emocional, já que foi um presente de seu pai; Dick Peter, por outro lado, prontamente reconheceu o valor do objeto como uma obra de arte. Portanto, Dick Peter destaca-se por seu conhecimento apurado a respeito de um tecido à prova de bala, em *O fantasma da 5ª Avenida* (1938); a compreensão do mandarim, em *Dragão – o estrangulador* (1938); e sobre arte, em *O alfinete da morte* (1938).

Essa obra se diferencia com relação às demais pela ausência de situações de perigo às quais ele se submete e, conseqüentemente, do uso da força física. Sua ação restringe-se às visitas que faz à residência de cada pessoa que esteve naquela noite no apartamento de Sylvia, as quais transcorreram sob absoluta calma. Outro elemento diferenciador é a primeira referência ao Brasil que, nas demais narrativas, vão sendo mais constantes: “— Muitas destas pedras foram compradas ao pai de Sylvia — explicou Oscar. — Outras eu as trouxe pessoalmente da Ásia, da África e da América do Sul. Esta grande esmeralda veio do Brasil.” (MONTEIRO, 1938c, p.170)

Diferente da obra anteriormente analisada, *O homem do pull-over cor de vinho* (193-) já apresenta Dick Peter com a denominação de detetive sem menção alguma a Mary e ao seu casamento.

Há, também, dois aspectos diferenciadores com relação às demais obras. O primeiro é que, na narrativa em questão, não há a interferência da polícia, mais precisamente do inspetor Morris, isto é, Dick Peter trabalha sozinho na resolução do caso. O segundo consiste no fato de o narrador ser onisciente intruso.

Sobre a onisciência, podemos verificá-la na descrição do compartimento secreto que pertencia ao homem do pulôver cor-de-vinho ao qual nenhum dos outros personagens têm acesso. No entanto, o leitor tem por meio da descrição do narrador:

O interior daquele compartimento era uma dessas coisas impressionantes, que assustam os leigos.
 Notava-se, antes de tudo, ao centro, a complicada aparelhagem de um grande transmissor de rádio.
 Devia ser uma estação possante, a julgar-se pelas grandes válvulas, pelas bobinas e enormes transformadores.
 Diante do transmissor, estava a mesa de comando, preparada para transmitir em morse e em rádio-telefonía.
 A um dos cantos, viam-se dois grandes receptores, munidos ambos de fones e de alto-falantes. (MONTEIRO, [193-], p.159)

Constatamos a intromissão do narrador no único momento em que é utilizado o recurso do *flashback* a fim de esclarecer ao leitor que todos haviam notado o desaparecimento do hidroavião no mesmo dia em que Dick Peter também havia desaparecido: “Voltemos, atrás. Vamos ao dia seguinte àquele em que Romer fora ferido pela flecha, e em que Dick Peter desaparecera.” (MONTEIRO, [193-], p.153). Ou quando explica ao leitor as ações exercidas por Dick Peter logo após o acidente aéreo: “Isso tudo não foi feito depressa, nem assim seguidamente como estamos narrando. Muitas e muitas vezes Dick teve que se interromper, e descansar, por causa das dores do braço, e também pelo estado de fraqueza em que se encontrava. (MONTEIRO, [193-], p.164) Com o uso destas duas intromissões, constatamos que seu intuito é de fornecer ao leitor justificativas sobre acontecimentos que poderiam comprometer a verossimilhança da obra.

Tal fator é necessário uma vez que o romance policial jamais deve ocultar alguma informação que possa comprometer o processo investigativo por parte do leitor, como indica Lins (1953, p.24):

À mesma lealdade está obrigado o romancista nas relações com o leitor. Ele não pode mistificar ou perturbar o enredo a um ponto em que o leitor não possa por si mesmo descobrir o enigma. Deve colocar diante de nós todos os dados do problema, sem o uso de qualquer truque ou golpe sensacional que não possamos apreender logicamente.

Ainda com relação à verossimilhança da obra, tanto nas narrativas do 1º volume, publicadas pelas Edições e Publicações Brasil, quanto em *O homem do pull-over cor de vinho* (193-), observamos que não há o uso do axioma, por parte de Dick Peter, “Veja as coisas com seus próprios olhos.” Este, por sua vez, será usado em todas as narrativas publicadas por O Livreiro.

O clube da morte (1948)⁵⁹ é a obra que inaugura a série *As aventuras de Dick Peter*, publicadas pela Livraria Martins Editora. Dessa forma, tomamos a liberdade de usar a expressão “clube de Dick Peter”, fazendo um trocadilho com a ideia do clube que será investigado por ele, porque é a partir desta narrativa que o detetive contará com a ajuda de um grupo fiel de amigos na resolução dos casos. Tal grupo é composto pelo inspetor de polícia Morris, o sargento Cross e a jornalista Mabel. Vale ressaltarmos que em *O clube da morte* (1948) teremos a apresentação e a inserção de Mabel nas aventuras de Dick Peter.

⁵⁹ As citações e referências citadas no *corpus* do presente trabalho pertencem à 2ª edição publicada por O Livreiro, no entanto, quando mencionarmos os nomes das obras, estas serão acompanhadas pelo ano de 1948 por ser o da 1ª edição das narrativas policiais publicadas pela Editora Martins

Também nesta obra temos mais informações sobre a relação Dick Peter — Morris — Cross, pois há na obra a referência de que o detetive e Morris, cujo nome completo é Attorney Morris, tinham chegado há pouco tempo de uma viagem ao Alasca.

Ao estabelecermos comparações entre as obras até então abordadas sobre o detetive em questão, podemos notar que há certas evoluções do ponto de vista da credibilidade da imagem de Dick Peter como detetive. Exemplo disso é o fato de o narrador frisar que seu nome é mais lembrado no meio investigativo do que na engenharia. Há demonstrações mais concretas de que a relação Dick — Morris não se limita só à profissional, trata-se de uma amizade que verificaremos nas próximas narrativas. Tamanha é a cumplicidade que vai se construindo entre os dois, que o chefe de polícia é quem passará a solicitar a ajuda do detetive amador na resolução dos casos, pois, até então, é Dick Peter quem vai até o chefe de polícia em busca do caso a ser investigado.

O fortalecimento dessa amizade fica claro quando os dois se reencontram após a longa ausência de Dick: “Apesar deste tratamento aparentemente belicoso, tanto o famoso detetive amador, como o irritadiço chefe de polícia de New York se davam muito bem, tanto que se atiraram um aos braços do outro, num abraço fraternal, onde havia muito de sinceridade, muito de amizade verdadeira.” (MONTEIRO, [19--b], p. 36)

No tocante ao início do processo investigativo de Dick Peter, podemos inferir que ele conta com uma intuição aguçada, já que sobre o caso do clube da morte é a partir da sua impressão de que a morte de Thompson não foi um suicídio que não se interrompem as investigações, assim também ocorre em *A febre verde* (1948), pois ele defende a ideia de que não se trata de uma epidemia. Ele chega a tal conclusão por meio de um processo dedutivo resultante de suas observações acerca dos números apresentados pela febre verde: “— Terceiro: essa tal “epidemia” ataca somente um bairro de cada vez. Primeiro o Oeste, depois, o Norte e agora, o Sul...” (MONTEIRO, [19--b], p. 40); “— E não é estranho que morram duas ou três pessoas por dia? E não é estranho que morram muitas mulheres, algumas crianças e poucos homens? Se fossem só mulheres, ou só crianças, já havia menos que estranhar.” (MONTEIRO, [19--b], p. 41); “— Mas espere. Não é tudo ainda. Há 88 dias que a coisa começou. Nos primeiros 30 dias morreram 77 pessoas no Oeste. Nos 30 dias seguintes, morreram 77 pessoas no Norte. E nestes 28 dias morreram 72 pessoas no Sul...” (MONTEIRO, [19--b], p. 41)

Em *A febre verde* (1948), há a inserção da ciência como um recurso para auxiliar a investigação: primeiramente ao solicitar o serviço de um toxicólogo, professor Mylaert, para verificar se na carta que uma mulher recebeu havia sinais de algum tipo de veneno. Além disso, o detetive solicitou a Mylaert uma lista de plantas venenosas e os sintomas por elas provocados

no ser humano quando ingeridas. Assim, Dick Peter obteve uma lista com 250 classes de vegetais venenosos dos quais dois eram os que provocavam a febre verde.

Já em *O enigma do automóvel de prata* (1948) podemos observar que Dick Peter é solicitado para as investigações acerca do misterioso automóvel de prata e também do assassinato do policial O'Malley. Tal fato vai ao encontro do que afirmamos há pouco de que, gradativamente, Dick Peter conquista a confiança de Morris fazendo com que o policial sempre peça a ajuda do detetive. Este, porém, é auxiliado por Cross e não por Morris. O sargento Cross segue minuciosamente as orientações e solicitações de Dick Peter. Assim o fez, por exemplo, ao refazer o trajeto percorrido por O'Malley antes de ser morto e ao providenciar uma lista com os nomes das mulheres desaparecidas nos últimos quinze dias.

Já Morris, apesar de contar com a ajuda de Dick Peter, demonstra certo orgulho em aceitar as deduções e conclusões do detetive, como fez em *A febre verde* (1948), quando só admitiu que se tratava de uma onda de crimes e não de uma epidemia, quando se confirmaram 77 mortes no Sul também. Em *O enigma do automóvel de prata* (1948), Morris não demonstra resistência, porém descarrega sobre o detetive todo o seu mau humor, principalmente pelo fato de Dick e Cross permanecerem por três dias em Rockfield, sem levar em consideração que nestes três dias os dois descobriram o assassino de O'Malley, o automóvel de prata e o seu proprietário.

Dessa forma, podemos deduzir que Cross, além de prestativo, compartilha a habilidade de investigar, usa do raciocínio. Morris é caracterizado como o tipo mal-humorado, teimoso, que não admite a opinião alheia. Provavelmente tais comportamentos podem ser justificados pela busca em ascender dentro da polícia por parte de Cross quando ele substituiu seu chefe que estava no Alasca em *O clube da morte* (1948): “— Você substituiu muito bem o velho Morris. Creio que se você perseverar, um dia será o Chefe, Cross. — Muito obrigado. É a minha esperança.” (MONTEIRO, [19--c], p.53)

Quanto a Morris, Dick insiste em dizer que o chefe de polícia está numa idade avançada e que deve cuidar de sua saúde. Diante disso, *A febre verde* (1948) e *O enigma do automóvel de prata* (1948) são finalizados com a recomendação a Morris, por parte do detetive, que descanse, que cuide de sua saúde. Já Dick Peter, sempre anuncia que vai tirar um período de descanso, em *A febre verde* (1948) expressa a intenção de ir ao Alasca com Morris, inserindo Cross na sociedade na exploração do tungstênio. Em *O enigma do automóvel de prata* (1948), diz a Morris conceder 15 dias de descanso a Cross para que possa acompanhar Dick para o Texas, no Yellow Park: “Um pouco de natureza...”

No que concerne ao aspecto sentimental, *O crime da represa nova* (1948) se diferencia das demais obras policiais de Jeronymo Monteiro. Em outras palavras, verificamos a ocorrência de um crime passional, uma vez que Egbert é morto por Atílio em virtude de a noiva deste jovem rico ter se apaixonado pelo rapaz solitário. É pertinente salientarmos que nos romances policiais de Monteiro, aos quais tivemos acesso, é quase ausente a referência a relacionamentos amorosos, tanto da parte do detetive, quanto dos demais personagens.

Notamos que apenas em *O fantasma da 5ª avenida* (1938) é que o narrador nos apresenta um Dick Peter envolvido sentimentalmente por uma mulher, Mary, anunciando o casamento dos dois. No entanto, isso logo deixa de existir nas obras seguintes, como já aqui apontado, sem qualquer referência posterior a esse fato. Em *O homem do pull-over cor de vinho* (193-), Braile é casado e, apesar disso, aceita a proposta de se ausentar no mínimo por seis meses de sua família, estabelecendo contato com sua esposa apenas por breves e frias cartas que nem sequer eram escritas por ele.

Por outro lado, em *O crime da represa nova* (1948) verificamos que o narrador fornece ao leitor informações sobre como o interesse entre Egbert e Alice vai se construindo de forma gradativa e discreta:

Quando Egbert levantou os olhos para ela, a moça sorria [...] Mas ele não queria saber de histórias. Não sorriu para ela. Voltou o rosto novamente para a água, fitando a linha que mergulhava quieta. (MONTEIRO, [19--d], p. 21)

[...] Quando, alguns minutos mais tarde se surpreendeu olhando para uma e para outra margem, descobriu que estava à procura da moça. Zangou-se consigo mesmo. Mas não adiantou nada mais. A pescaria perdeu todo o sabor. Aqueles olhos pretos, aquele rosto moreno tinham-se gravado em sua memória de maneira indelével. (MONTEIRO, [19--d], p. 23)

Egbert olhava para ela, sem dizer uma palavra, acompanhando-lhe todos os movimentos, e sentindo que “qualquer coisa” lhe remexia lá por dentro, enquanto admirava a figura graciosa da morena... (MONTEIRO, [19--d], p.24)

Amor! Embora não o confessasse a si mesmo, Egbert sentia-o. (MONTEIRO, [19--d], p. 32)

Outro diferencial que observamos nesta obra é que ela pode ser considerada a “mais brasileira” de todas pois, como abordaremos no terceiro capítulo, esta narrativa possui vários elementos no tocante à construção dos personagens e dos espaços que logo nos remeterão a referências bem tupiniquins.

Em *O homem solitário* (1948), por sua vez, podemos enfatizar a presença de um narrador-testemunha que fornece ao leitor o desfecho da intriga de uma forma bem objetiva quando, no capítulo XII, o homem solitário já fora julgado e condenado a seis meses de prisão

prontificando-se a reparar os danos que causou às pessoas que usou em suas experiências científicas. Assim:

[..] O resultado foi que Adelia recuperou sua beleza natural. Heribert teve seu braço novamente perfeito e Novena pôde, de novo, andar com toda a perfeição. Com respeito ao homenzinho, houve admiração geral. Quando voltou ao seu tamanho normal verificou-se que ele era, simplesmente, Octave, o noivo de Adelia, que tinha desaparecido quando a acompanhava, na volta da festa de Mme. Reginald. (MONTEIRO, [19--e], p. 99)

Com a recuperação dessas pessoas, com a polícia tendo cumprido seu dever, com Dick Peter e Cross se recuperando bem, o narrador observa que seria o típico final feliz e que os leitores estariam satisfeitos se esta fosse uma história fantástica, todavia: “Mas o diabo é que não se trata de história fantástica imaginada, mas sim uma crônica de acontecimentos reais, e a Vida não se comporta nunca como a imaginação dos escritores, nem obedece de modo algum aos desejos dos leitores. Portanto continuemos.” (MONTEIRO, [19--e], p. 100)

Ainda sobre *O homem solitário* (1948), quando comparado ao *O enigma do automóvel de prata* (1948), verificamos que os atos contraventores partem de experiências científicas. Isso ocorre no primeiro livro a partir da busca do homem solitário em tentar tornar o homem invisível, um criminoso toma proveito dessa experiência para criar gigantes e pigmeus que trabalhassem a favor do crime. O segundo livro conta com o desenvolvimento de um automóvel que era capaz de atingir velocidades altíssimas e depois se camuflar trocando a cor de sua lataria, além de o seu autor deixar seus comparsas mudos por meio de intervenções cirúrgicas.

Já em *A teia invisível* (1948) temos a presença de um final aberto, uma vez que Dick não consegue identificar e prender o cabeça da teia invisível, o Tarântula. Neste livro também temos a interferência de Mabel, com ênfase no fato de ser a sua ocupação de jornalista que provoca o seu aprisionamento pelo grupo de criminosos resultando quase que na sua execução. Porém não fica evidenciado o porquê de o sírio ter sido assassinado, já que o nó da intriga consiste em descobrir quem é o Tarântula, o que ocorrerá somente na próxima narrativa.

Em *O misterioso Tarântula* (1948), verificamos que Dick recorre novamente à técnica do disfarce. Em *Dragão – o estrangulador* (1938), foi um comerciante chinês; em *O clube da morte* (1948), ele se passou por um senhor rico produtor de algodão; em *A teia invisível* (1948), se passou por um advogado recém-formado e agora, em *O misterioso Tarântula* (1948), finge ser outro homem com o intuito de que todos pensem que Dick Peter esteja morto. Também devemos destacar a evidente interferência do narrador sobre as leis com relação à criminalidade:

— Que direitos? O direito de roubar, matar? Que cidadãos? São cidadãos esses animais que se ocultam na sombra para ferir aqueles que desejam se opor ao mal? Que

é, então, a democracia? É a forma de dar ao criminoso o poder de matar? Não Morris. Temos que agir o mais depressa possível, e a Democracia tem que se adaptar às circunstâncias ... ou perecerá! (MONTEIRO, [19--g], p. 77)

Na narrativa de *O misterioso Tarântula* (1948) há o uso de um recurso típico do romance clássico de enigma que consiste em fazer alusões a outras obras policiais. Isso ocorre no diálogo entre Dick e Mabel que, por meio da técnica do *flashback*, se recordam como a moça escapou da morte em *O clube da morte* (1948). Há ainda a inserção do personagem Onek, o qual possui um mapa de um tesouro. Este será o objeto desencadeador da narrativa seguinte da série das aventuras de Dick Peter, conforme já é anunciado no término de *O misterioso Tarântula* (1948):

— Nós tínhamos combinado uma coisa, Mabel ... Lembra-se do Tio Onek?
 — Pobre velho! Lembro sim...
 — Ele nos encarregou de ir à África procurar o tesouro de seu bisavô... Pois é o que vamos fazer... Que tal?
 — Ótimo, Dick. Uma viagem excelente, um descanso para você... e uma reportagem para mim!
 — Então, está tudo bem. À África! Em busca do Tesouro do Tio Onek! (MONTEIRO, [19--g], p.177)

Por outro lado, *O tesouro do tio Onek* (1948) se assemelha, com suas devidas restrições, à obra de aventura *Corumi, o menino selvagem* (1956), pois verificamos a alusão ao mito de Tarzan como ocorreu com o próprio Corumi, assim como o nome Walter, atribuído ao menino inglês, que se repete, já que era o nome do grande aventureiro de *O ouro de Manoa* (1969). É válido ressaltarmos que ao se ter a referência ao mito de Tarzan, logo podemos inferir um elemento da indústria cultural.

Sobre o menino, fica em aberto o que teria acontecido com ele posteriormente e com os homens foragidos, todavia, a respeito destes últimos, o leitor saberá seus desfechos a partir da próxima narrativa *A serpente de bronze* (1948).

Além disso, em *O tesouro do tio Onek* (1948), verificamos a existência de um elo entre as três obras *A teia invisível* (1948), *O misterioso Tarântula* (1948) e *O tesouro do tio Onek* (1948), pois o primeiro está ligado ao segundo na busca de se descobrir a identidade de Tarântula e, conseqüentemente, prendê-lo. A segunda narrativa se associa à terceira por meio do personagem Onek, que deixa sob a guarda do detetive o mapa de seu bisavô. Dick, por sua vez, vai em busca do tesouro, retomando a temática da busca por um tesouro, o que é uma constante nas obras de aventura de Jeronymo Monteiro.

A serpente de bronze (1948), além de ser a continuação direta de *O tesouro do tio Onek* (1948), também traz uma referência à obra *O clube da morte* (1948), quando Dick e Mabel discutem sobre o poder de persuasão da mulher da urna sobre a jornalista. Mabel diz: “Não sou

mais, há muito tempo, a menina boba que você conheceu no Benton's Clube... É que a Mulher da Urna é realmente uma criatura fora do comum e merece ser admirada.” (MONTEIRO, [19--i], p.115)

Há outro aspecto a ser destacado que se trata de um posicionamento político que poderíamos, talvez, estender ao do autor que, embora faça uso dos mecanismos da indústria cultural americana, deixa transparecer sua simpatia pelos soviéticos. Assim constatamos nesse fragmento de *A serpente de bronze* (1948) sobre o que a líder atlante manifesta a respeito das formas de governo adotadas pelos humanos informadas por Mabel:

[...] Interessou-se muito pela organização política dos povos. Interessou-se especialmente pelo regime soviético da Rússia...
 — Ela apóia essa forma de governo?
 — Acha que está ainda muito errada, mas que é o caminho para a perfeição. Diz que deseja começar a trabalhar por lá... (MONTEIRO, [19--i], p.114)

Vale ressaltarmos que diferentemente das últimas obras, *A serpente de bronze* (1948) não apresenta informações que sirvam de mote para uma próxima história. Diante disso e das contracapas das edições publicadas por O livreiro, às quais tivemos acesso, podemos concluir que são, ao todo, nove obras que compõem as aventuras de Dick Peter.

Por O Livreiro Ltda
<i>O clube da morte</i>
<i>A febre verde</i>
<i>O enigma do automóvel de prata</i>
<i>O crime da represa nova</i>
<i>O homem solitário</i>
<i>A teia invisível</i>
<i>O misterioso Tarântula</i>
<i>O tesouro do tio Onek</i>
<i>A serpente de bronze</i>

Já os livros *O garra sinistra* (19--), *O assassino de ferro* (19--) e *A pantera loura* (19--) teriam sido publicados apenas pela Martins Editora.

Em suma, sobre as obras aqui abordadas da série *As aventuras de Dick Peter*, publicadas por O Livreiro, podemos chegar a algumas conclusões. A primeira parte do princípio de que estas narrativas correspondem ao modelo do romance policial de enigma clássico, porém isso não as isenta de apresentarem hibridismos com o romance de aventura e o romance policial *noir*.

No que concerne à correspondência ao romance policial de enigma clássico, podemos apontar que isso se restringe à construção do personagem Dick Peter, pois ele corresponde ao

modelo de detetive fino, educado, culto, que preza o raciocínio e que sua vida particular não interfere na sua ação como detetive,⁶⁰ são apenas justaposições como diz Reimão (1987, p. 91):

Os detetives de enigma também serão, entre nós, máquinas de raciocinar. E a grande maioria deles só apresentará traços pessoais enquanto “agregações”, “justaposições”, que em nada alteram suas atuações enquanto detetives. Neste sentido se assemelham a Sherlock Holmes e Hercule Poirot, já que as características pessoais destes são acessórios supérfluos, não determinantes de suas atividades de investigação.

Assim confirma Reimão (1987, p.92) sobre o detetive de Jeronimo Monteiro: “Dick Peter é gentil, refinado, e sua forma básica de atuação é a dedução lógica e racional, como os protagonistas dos clássicos do gênero.”

Dick Peter era um engenheiro civil, porém essa ocupação não o impedia de ser um detetive amador que ajudava o sargento Morris e seu auxiliar Cross. Durante seu trabalho como detetive, em todas as narrativas publicadas por O Livreiro, Dick Peter faz uso do axioma “Veja as coisas com seus próprios olhos” que norteia suas investigações, fundamentadas tanto na racionalidade, quanto na dedução individual. Isso não impede o seu envolvimento em situações de alto risco, como um acidente aéreo e sessões de tortura, no entanto delas se safa sozinho na maior parte das vezes.

O detetive de Monteiro conta com o auxílio da ciência na investigação dos casos, como ocorre em *A febre verde* (1948). Nesta obra, Dick Peter submete as cartas recebidas pelas vítimas a minuciosos exames laboratoriais, além de estudar 250 classes de vegetais venenosos para, assim, identificar o que foi utilizado nas cartas.

Por meio de um laboratório de física e química, Dick Peter desenvolve um aparelho interceptador de ondas ultracurtas, com uma abrangência de cem metros em *O misterioso Tarântula* (1948). Com esse aparelho, ele consegue localizar o Tarântula, pois o criminoso se comunicava por rádio.

O fato de Dick Peter também não apresentar um envolvimento amoroso, corrobora para sua caracterização como detetive do romance policial de enigma clássico. É pertinente frisarmos que em *O fantasma da 5ª avenida* (1938) o detetive de Jeronimo Monteiro está noivo de Mary e com ela se casa e, mesmo que o narrador mencione que eles ficaram juntos por toda vida, como já apontamos, nas obras seguintes não há qualquer menção à moça e ao casamento. É como se o enlace fosse restrito à primeira obra da série criada por Monteiro. Podemos verificar que Dick Peter não demonstra ser sentimental, mesmo que sua melhor amiga Mabel

⁶⁰ Ainda que em *O fantasma da 5ª avenida* (1938) Dick Peter tenha uma noiva e se case, suas características pessoais e sentimentais não interferem no processo de investigação.

expresse o desejo de ser sua esposa. Esse é um comportamento típico dos detetives clássicos de enigma como confirmam Boileau e Narcejac (1991, p.24):

São todos — porque não há meio de fazer de outro modo — excêntricos, personagens estranhas, cheias de cacoetes e manias e — é claro — solteiras, pois não se vê bem Sh. Holmes casado ou Poirot constituindo uma família. Cerebrais ao extremo, parecem incapazes de amar.

Outro aspecto a ser apontado é o fato de nas investigações de Dick Peter sempre haver ação e violência entre ele e o inimigo a ser derrotado em cada narrativa. Diante disso, o detetive conta com sua astúcia, já que seu porte físico sempre o deixa em desvantagem com relação ao inimigo. Podemos confirmar isso em *O enigma do automóvel de prata* (1948): “Mas se o menor e mais frágil que estava diante do monstro, se não tinha a sua força, tinha outras qualidades: inteligência, raciocínio, compreensão rápida, e, também agilidade, tanto mental como muscular.” (MONTEIRO, [19--c], p.144) Em *O fantasma da 5ª Avenida* (1938) a astúcia fica ainda mais evidente:

Mas Dick não podia mais. Num último esforço, afastou o corpo, no momento em que o punhal já lhe tocava as roupas, na altura do coração, enterrando-se na carteira de couro que trazia no bolso, e resvalando de modo a feri-lo muito pouco. Nesse momento Dick resolveu apelar para um último recurso: a astúcia. Deu um grito, como se estivesse mortalmente ferido, e abandonou o corpo, caindo pesadamente. (MONTEIRO, 1938, p.46)

Entretanto, é pertinente frisarmos que a habilidade de investigação e de raciocínio de Dick Peter sobressai no tocante à ação e à violência, as quais são próprias do romance policial como observa Medeiros e Albuquerque (1979, p.4): “É claro que muitas vezes há ação. Mas no *policial* ela nunca deve sobrepujar o raciocínio, e sim entrar como auxiliar em alguns casos.”

Sobre sua capacidade de observação e sua faculdade de análise, Dick Peter tem como base ver as coisas com seus próprios olhos.

Além da ação, Dick Peter usa de disfarces correspondendo, assim, ao que salienta Sodré (1988, p.34): “Mas, diferentemente do Dupin de Poe, Sherlock aliava a atividade cerebral à ação: era capaz de disfarçar-se, de lutar boxe e de muitas outras habilidades físicas.”

Lins (1953) fala sobre “uma espécie de ética de romancista” no que diz respeito ao fato de que um autor de romance policial deve ser leal ao leitor, isto é, a este deve apresentar todos os dados do problema sem nenhuma intervenção mirabolante que possa prejudicar a investigação da parte de quem lê a obra. No caso das *Aventuras de Dick Peter*, Monteiro chega a cometer, sob o nosso ponto de vista, excessos dessas informações no tocante aos nomes dos capítulos, pois eles costumam, na maior parte das vezes, anunciar um acontecimento e seu

resultado o que acaba quebrando a expectativa do leitor em fazer inferências ou em querer saber o que aconteceria.

Como exemplo disso, citamos o título do capítulo XII de *O homem solitário* (1948): “O homem solitário reaparece, é preso e libertado”. Aqui notamos uma espécie de síntese, pois o homem solitário foi preso por Morris, depois julgado e condenado a seis meses de prisão e, logo em seguida, foi solto.

É o que Mandel (1988) denomina como “a luta de intelectos”, que desenvolve entre o grande detetive e o criminoso e entre o autor e o leitor, que culminará na descoberta da identidade do culpado tanto por parte do detetive, quanto do leitor. Tudo isso por meio de um “sistemático exame das pistas.”

De acordo com o que foi exposto, podemos afirmar que em *As aventuras de Dick Peter* prevalecem as características do romance policial de enigma clássico, contudo, no que se refere à construção de suas narrativas, foi possível traçarmos a seguinte análise: as narrativas sobre Dick Peter se caracterizam por um hibridismo com relação ao romance *noir* e ao romance de aventura.

Desse modo, as obras sobre o detetive Dick Peter se identificam, do ponto de vista narrativo, com o romance policial de enigma clássico a partir do que Mandel (1988, p.37) aponta sobre esse tipo de romance:

Os primeiros romances policiais, portanto, eram altamente formalizados e muito distantes do realismo e do naturalismo literário; mais do que isso, não se preocupavam, verdadeiramente, com o crime ‘em si’. O crime era o arcabouço para um problema a ser solucionado, um quebra-cabeças para ser montado. Em muitos casos, o crime ocorre mesmo antes do começo da história; os ocasionais crimes posteriores, cometidos à medida que a trama se desenrola, são quase casuais, com o propósito de estimular a investigação do primeiro assassinato ou para fornecer pistas suplementares para a identificação do assassino. Raramente se trata de atos independentes de violência homicida com o propósito de estimular ódio, paixão pelo castigo ou uma sensação de vingança.

Com base nas palavras de Mandel (1988), podemos verificar que as obras policiais de Jeronimo Monteiro abordadas nesta tese, assim se desenvolvem, nas quais o problema a ser solucionado, o quebra-cabeças a ser montado para se chegar à identidade do criminoso era o essencial na narrativa. A fim de respaldar tal afirmação, apresentamos o seguinte quadro sobre as obras policiais de Monteiro:

Obra	Crime desencadeador da investigação	Problema a ser solucionado	Crimes posteriores (estímulo à investigação)
<i>O fantasma da 5ª Avenida</i>	A tentativa, por parte do suposto fantasma, de matar Mary.	A prisão e revelação da identidade do “fantasma”.	O empregado da casa de Mary, assassinado por engano, pois era Dick Peter o alvo.
<i>Dragão – o estrangulador</i>	A paralisia total de Thomas Fyler e o estrangulamento de seu filho Jack.	A autoria de tais crimes, pois os outros componentes da família Fyler estão sob ameaças.	O estrangulamento de Wilson, outro filho de Thomas Fyler.
<i>O alfinete da morte</i>	A morte de Sylvia Perry.	A morte de Sylvia seria natural ou um assassinato.	Com a confirmação de que a morte de Sylvia foi um assassinato, Dick passa a investigar sua autoria.
<i>O homem do Pull-over cor de vinho</i>	O desaparecimento e, posteriormente, a morte de Kissel.	A série de atentados e desaparecimentos ocorridos na ilha.	A flecha que atingiu o braço de Romer, o desaparecimento de Buck e o incêndio em sua casa.
<i>O clube da morte</i>	O suposto suicídio de Thompson.	O golpe aplicado por Big Benton, em seu clube, em pessoas que tenham recebido uma herança.	As mortes de Alteia, Mike Steel, San Melrose e Burton Noles.
<i>A febre verde</i>	A morte de Jane.	A suposta epidemia de “febre verde”.	77 pessoas morreram no

			Oeste, 77 ao Norte e de 77 ao sul da cidade.
<i>O enigma do automóvel de prata</i>	O assassinato do inspetor O'Malley.	O velocíssimo e enigmático automóvel de prata.	A morte de Jambo.
<i>O crime da represa nova</i>	O suposto desaparecimento de Daniel.	Daniel fora assassinado.	O assassinato de Egbert.
<i>O homem solitário</i>	O rosto de Adelia Schneider se desintegrando.	A princípio, é saber e prender quem está desintegrando membros de pessoas e, posteriormente, capturar as criaturas de Kid Storn.	A morte do homem solitário.
<i>A teia invisível</i>	O acidente de trânsito que resultou na morte do sírio Jamil Fuad.	A morte de Fuad fora um acidente ou um crime?	A morte do policial que se recusou a aceitar o suborno oferecido pelo secretário da justiça.
<i>O misterioso Tarântula</i>	O envio de um calendário de prata, pelo Tarântula, a Dick Peter e Mabel.	Desvendar e prender o Tarântula, líder da teia invisível.	A morte de Onek.
<i>O tesouro do tio Onek</i>	A acusação de que Dick Peter teria jogado ao mar o pintor Maurício.	Desvendar e prender os que estão de fato envolvidos no grupo que está à procura do tesouro e que teria cometido crimes,	As mortes de Papapoulos, dos marinheiros, de Bradman, Black e Mendes.

		inclusive contra Dick Peter.	
<i>A serpente de bronze</i>	Os corpos encontrados no patacho na obra anterior.	Peter e o chefe de polícia combinam de levar o patacho e a lancha de Papapoulos de volta à Baía da Baleia. O objetivo era de prender os demais homens que estavam atrás do tesouro.	As mortes do imediato, de Maurício e de Allen, o marinheiro

De acordo com as obras a que tivemos acesso, podemos elencar, como os inimigos de Dick Peter: *O fantasma da 5ª Avenida* (1938), um milionário assassino; *Dragão – o estrangulador* (1938), um chofer chinês em busca de vingança; *O alfinete da morte* (1938), um senhor à procura de pedras preciosas; *O homem do Pull-over cor de vinho* (19--), o homem do pulôver cor de vinho; *O clube da morte* (1948), Benton e seus comparsas; *A febre verde* (1948), Lobola, o diretor dos correios; *O enigma do automóvel de prata* (1948), Dr. Murray; *O crime da represa nova* (1948), Erickson e Hendriks; *O homem solitário* (1948), Kid Storm; *A teia invisível* (1948), Tarântula; *O misterioso Tarântula* (1948), Tarântula; *O tesouro do tio Onek* (1948), um grupo que quer o tesouro de Onek; *A serpente de bronze* (1948), os integrantes que restaram do grupo que queria se apossar do tesouro de Onek.

Dentre todos os criminosos, somente dois se repetem: o Tarântula e o grupo que procurava pelo tesouro de Onek. Tarântula é o cabeça de uma quadrilha de criminosos denominada “Teia invisível” presente nos livros *A teia invisível* (1948) e *O misterioso Tarântula* (1948), respectivamente. Sobre esse antagonista podemos afirmar que se caracteriza como o inimigo mais difícil de ser descoberto por Dick Peter. Isso se deve ao fato de Tarântula só se comunicar por rádio e por ser o secretário da justiça, pois tinha acesso às informações da polícia, o que o possibilitava de agir primeiro que o detetive.

Ainda na obra *O misterioso Tarântula* (1948), há o personagem Onek que confia ao detetive o mapa de um tesouro. A partir disso, na narrativa *O tesouro do tio Onek* (1948), há a formação de um grupo que, assim como Dick Peter, fará uma expedição à África com o propósito de encontrar o tesouro.

O grupo citado era composto por: Allen, Maurício, Mendes, Papapoulos, Black, Bradman, o imediato e os marinheiros movido por uma demasiada ambição que resulta, paulatinamente, na destruição de todos. Assim, morrem Papapoulos, Bradman, Black, Mendes e os marinheiros aprisionados, ainda com vida, no porão da embarcação. No livro seguinte, *A serpente de bronze* (1948), morrem o imediato, Allen e Maurício é preso, caracterizando o término do grupo.

Dessa forma, podemos ressaltar que os antagonistas de Dick Peter têm como motivação para os seus crimes a busca por tesouros, como em *O alfinete da morte* (1938); *O crime da represa nova* (1948); *O tesouro do tio Onek* (1948) e *A serpente de Bronze* (1948). Almejam status e dinheiro: *O fantasma da 5ª Avenida* (1938); *O homem do Pull-over cor de vinho* (1948); *O clube da morte* (1948); *A teia invisível* (1948); *O misterioso Tarântula* (1948). Há aqueles que buscam destruir quem não lhe convém: *Dragão – o estrangulador* (1938) e *A febre verde* (1948). Ou, ainda, há os que recorrem à ciência para utilizá-la em seus crimes: *O enigma do automóvel de prata* (1948) e *O homem solitário* (1948).

Os elementos motivadores citados no parágrafo anterior confirmam o que Mandel (1988) destaca sobre o número limitado de paixões do assassino que, segundo ele, seriam a vingança, o ciúme (ou amor ou ódio frustrado) e a ganância, esta última supera, significativamente, os outros impulsos.

Se levarmos em consideração o que Kothe (2000) diz sobre as obras literárias reproduzirem em miniatura o que se passa no sistema social, o herói tem o papel de dominante sobre tal sistema, podemos observar que Dick Peter busca por justiça em meio a um sistema que não funciona na vida real, mas na narrativa, com a sua intervenção, promove um desfecho positivo.

Sobre o hibridismo aqui mencionado existente nas narrativas policiais de Monteiro, podemos apontar que elas também apresentam determinados traços de um romance de aventura. Tal aspecto pode ser confirmado por meio do que Sodré (1988) comenta acerca das narrativas de aventuras que se organizam do prólogo para o desfecho, fazendo com que o desenrolar da intriga reproduza a sucessão dos fatos. Por outro lado, o romance policial tem como ponto de partida o seu ponto de chegada, isto é, “a narrativa segue a ordem da descoberta”. De acordo com as palavras de Sodré (1988), logo notamos que os romances policiais de Monteiro se caracterizam por adotarem o curso do tempo, fazendo com que a narração siga a ordem dos acontecimentos, aspecto específico do romance de aventura, não seria, desse modo, por acaso, que a série dessas narrativas seja denominada por *As aventuras de Dick Peter*.

Em outras palavras, se a narrativa de aventura segue a ordem dos acontecimentos e a narrativa policial segue a ordem da descoberta; podemos dizer que os romances policiais que tratam de Dick Peter são uma junção dessas duas características, pois elas se desenvolvem a partir da ordem dos acontecimentos a qual possibilita a descoberta. Esta ocorre por meio de perigos, perseguições e lutas, elementos que, segundo Todorov (1970) também são dos romances de aventuras.

Ainda com base nestes últimos elementos, verificamos que as narrativas de Dick Peter se identificam com um traço caracterizador do *roman-noir*. Isso ocorre porque em suas obras a narrativa é construída no presente, seguindo a ordem das investigações, ou seja, coincide com a ação. Portanto, o que Todorov (1970) observa sobre a organização do romance policial de enigma clássico de que este apresenta uma estrutura dupla: a história do crime e a do inquérito, verificamos que nas histórias de Dick Peter a do inquérito não se realiza: “A primeira história, a do crime, terminou antes de começar a segunda. Mas que acontece na segunda? Pouca coisa. As personagens dessa segunda história, a história do inquérito, não agem, descobrem” (1970, p.96)

Dick Peter, por sua vez, não está resguardado de um acidente ou até da morte, ele não é contemplado pelo que Todorov (1970) denomina de “imunidade” do detetive, pois a ação coincide com a narração.

Todavia, devemos salientar que, sobre a construção do detetive Dick Peter, este apresenta apenas o aspecto acima citado e o de agir *in loco*, fatores referentes à caracterização do detetive *noir*. Isso se deve ao fato de que o protagonista *noir* exerce a função de detetive como uma profissão e não como um *hobby*, o que não acontece no caso de Dick Peter, uma vez que ele tem como ocupação oficial a engenharia civil. Tal fato confirma mais um elemento que o aproxima de um exemplo de detetive de romance policial clássico de enigma, pois Lins (1953) explica que o detetive amador se faz presente na maior parte dos romances porque o público, geralmente, não se simpatiza pela polícia, como organização oficial. O detetive *noir* satiriza os procedimentos científicos de investigação, além disso é rude, cínico e deselegante no vestir-se, caracterizações que se opõem totalmente às de Dick Peter.

Portanto, a solução final a que se chega graças à investigação dedutiva e racional do detetive é auxiliada direta ou indiretamente por alguém. Em *As aventuras de Dick Peter*, predominam a ajuda do sargento Cross, a força policial de Morris e a astúcia de Mabel quando ela salvou Dick Peter da morte por duas vezes. A primeira em *O homem solitário* (1948), quando desligou a chave de força impossibilitando o uso da máquina que desintegraria o detetive. A segunda em *O misterioso Tarântula* (1948) quando, ao usar sua intuição, conduziu

Morris e Cross até a verdadeira casa onde Dick Peter estava sendo vítima de uma sessão de tortura pelo Tarântula.

Tal característica, resguardadas as devidas proporções literárias, também está presente nas grandes referências do romance policial, pois temos como auxiliares: Dr. Watson, para Holmes e Capitão Hastings, para Hercule Poirot.

Dick Peter é o protagonista de todas as narrativas policiais de Jeronymo Monteiro. Sobre este detetive podemos destacar que, ao deixar em segundo plano o seu mundo, a engenharia, e adentrar em um outro, o da investigação, traça uma jornada com o propósito de provocar uma mudança no seu mundo comum e, assim, restaurá-lo, o que constitui um caracterizador do arquétipo de herói, por isso não vive do ofício de detetive e põe em risco a própria vida.

Ainda que *As aventuras de Dick Peter* sejam ambientadas em solo estrangeiro e os nomes dos personagens sejam americanos; não podemos deixar de encontrar características que fazem deste detetive, brasileiro, como discutiremos no terceiro capítulo.

No que tange à literariedade, constatamos que seus personagens não apresentam uma profundidade psicológica, além de suas narrativas, em sua maioria, terem a trama facilmente desvendada pelo leitor, em virtude, muitas vezes, dos títulos dos capítulos, pois apresentam uma espécie de síntese do que ali vai ocorrer. Notamos, também, que a elaboração de seus textos desde *O fantasma da 5ª Avenida* (1938) até *A serpente de bronze* (1948) apresenta uma evolução do ponto de vista da resolução dos crimes pois, se inicialmente uma simples expressão facial era o indício para se identificar o criminoso, nas obras seguintes, Dick Peter dispõe da ciência para ajudá-lo a desvendar os crimes. Assim como constatamos a inserção da ficção científica nos últimos livros da literatura policial de Monteiro. Talvez isso se deve ao fato de que sua produção policial ocorreu, em grande parte, em 1948 e, já em 1947, Monteiro publicou *3 meses no século 81* (1947) e, em 1948, *A cidade perdida*; duas obras de ficção científica sendo que a segunda já aborda a temática de tesouros e civilizações antigas perdidas.

Entretanto, a leitura, o resgate e o estudo de suas obras como um todo são relevantes, pelo seu pioneirismo, uma vez que Monteiro criou um detetive quase 20 anos depois da primeira experiência de um romance policial no Brasil, preenchendo uma lacuna na ainda incipiente literatura policial brasileira.

3 Entre transgressões, distopias e o ato de informar

Assim, com a energia atômica podemos ao mesmo tempo gerar força criadora e destruir a vida pela guerra; com o incrível progresso industrial aumentamos o conforto até alcançar níveis nunca sonhados, mas excluimos dele as grandes massas que condenamos à miséria; em certos países como o Brasil, quanto mais cresce a riqueza, mais aumenta a péssima distribuição dos bens. Portanto, podemos dizer que os mesmos meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria.

Antonio Candido

Neste capítulo vamos explicar algumas características que fazem da obra de Jeronimo Monteiro um diferencial dentro de seu tempo. Isso se deve ao fato de nas obras de aventura, fugir a determinados estereótipos; na ficção científica foi na contramão de uma tendência em que se explorava a invasão de seres de outro planeta na Terra e propôs uma negação da tecnologia a favor de uma ficção científica de cunho mais ecológico. Na literatura policial, ainda que obrigado a utilizar uma máscara americana, tentou “abrasileirar” seu detetive Dick Peter, fazendo dele o primeiro detetive em mais de um livro na literatura policial brasileira.

Partindo dessas questões, iniciamos nossa discussão com os romances de aventura sobre os quais é válido fazermos alguns esclarecimentos a respeito, pois eles, em sua maior parte, são para o público infantojuvenil. Por isso, antes de partirmos para a discussão das obras em pauta, é pertinente uma reflexão acerca do contexto histórico com relação à época em que tal produção se deu (entre 1930 e 1950), uma vez que a literatura voltada para a criança, no Brasil, passava por sérias transformações em virtude da expansão do mercado editorial, do acesso à escola e, conseqüentemente, à leitura e pela influência da indústria cultural.

Como já apontara Candido (1975), de que a estética não é uma abstração idealista, por isso deve ser estudada e compreendida em suas manifestações históricas materiais⁶¹, partindo de tal pressuposto teórico, iniciamos a trajetória histórica no que tange à literatura para crianças no Brasil no início do século XX. Este momento é marcado pelo fato de as editoras começarem a prestigiar tal gênero com o aumento de sua produção nas décadas de 20 e 30, influenciadas

⁶¹ Referência ao método “histórico e estético” de Candido em *A formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos* (1975).

pelo sucesso de Tales de Andrade e de Monteiro Lobato⁶², além da participação de alguns escritores da geração modernista.

No entanto, a literatura infantil desse período estava cerceada por uma forte intencionalidade pedagógica, herança do momento anterior e também do fato de este tipo de literatura estar inevitavelmente atrelada à escola, na qual figura a ideia do aprendizado por meio da leitura com o intuito de colaborar na formação do indivíduo para a vida. Tal aspecto fez com que a literatura infantil fosse tratada com indiferença ou considerada um gênero menor por parte da crítica literária.

Poucos foram os escritores que, a partir do legado de Monteiro Lobato, não reduziram suas obras ao ideal exagerado de mero instrumento de leitura educativa. Dentre os que se destacaram por terem atingido certa literariedade, há o nome de Jeronymo Monteiro, apontado como aquele que também foi responsável pela ruptura de mitos e de comportamentos até então cristalizados na produção para crianças de sua época.⁶³

Além disso, é pertinente destacarmos que a literatura infantil brasileira nasceu no final do século XIX⁶⁴, porém este início foi caracterizado pelo uso de temas e de textos europeus adaptados à linguagem brasileira.

Dessa forma, partimos do pressuposto de que a literatura infantil é um gênero literário definido a partir do público ao qual se destina, ou seja, levamos em consideração a idade do leitor e, conseqüentemente, sua capacidade leitora; além da concepção que a sociedade tem acerca do que seja considerado ser criança, uma vez que tal definição sofre variações de acordo com a época e a cultura vigente.⁶⁵

Sobre o conceito de literatura infantil, então, podemos citar o posicionamento de Hunt⁶⁶ que nos diz:

Definir literatura infantil pode parecer uma demarcação de território, mas apenas na medida em que o objeto necessita alguma limitação para ser manejável. No entanto, a despeito da instabilidade da infância, o livro para criança pode ser definido em termos do leitor implícito. A partir de uma leitura

⁶² Tales Castanho de Andrade nasceu no dia 15 de setembro de 1890, Piracicaba, foi escritor, historiador e professor. Destacou-se por escrever vários livros infantis com grande destaque para o infantojuvenil *Saudade* (1919). Morreu em 02 de outubro de 1977. José Bento Renato Monteiro Lobato nasceu no dia 18 de abril de 1882, Taubaté, foi escritor, ativista, editor, tradutor, destacou-se por suas obras infantis, lançou as bases da indústria editorial no Brasil. Morreu em 04 de julho de 1948.

⁶³ Tal processo de ruptura iniciado por Monteiro Lobato serve de inspiração a Jeronymo Monteiro como este próprio aponta na obra *Bumba o boneco que quis virar gente* (1955).

⁶⁴ Ainda que o início da literatura infantil brasileira date desta época, só em 1978, segundo Ceccantini (2000), é que ela se consolida como um sistema autônomo.

⁶⁵ Prova disso é o fato de que, até a metade da Idade Moderna, não se tinha a concepção de infância como uma faixa etária com interesses e necessidades próprias.

⁶⁶ Peter Hunt nasceu em 1945, foi o primeiro britânico, nos anos 80, a escolher a literatura infantil e juvenil para tema de um PHD, considerado um dos principais críticos dessa área na contemporaneidade.

cuidadosa, ficará claro a que público o livro se destina: quer o livro esteja totalmente do lado da criança quer favoreça o desenvolvimento dela ou a tenha como alvo... (2010, p.100)

Além de Hunt (2010), podemos apontar outros estudiosos desse gênero como Cademartori (2010) e Khéde (1986)⁶⁷ ao afirmarem que, dada a inconstância do que seja infância, o gênero literatura infantojuvenil recebe tal adjetivação a partir de seu receptor, a criança.

Contudo, isso não quer dizer que o gênero em questão deve ser reduzido a textos simplórios, com uma linguagem infantilizante e ações moralizantes. Em suma, o que devemos levar em consideração é a produção de textos condizentes à competência leitora de acordo com a faixa etária prevista pelo autor, mas sem deixar que o foco narrativo possibilite a superação das expectativas dessa criança, pois não devemos esquecer que se trata de um ser em formação, ávido por novas experiências e sensações.

Tal reflexão é pertinente, pois, para discutirmos o conceito de literariedade da obra de Jeronymo Monteiro, é preciso, inicialmente, verificarmos, como apontou Hunt (2010), o seu leitor implícito, uma vez que os estudos que existem, no que diz respeito a sua produção literária, divergem entre o que seria para o público infantil, juvenil e adulto. Para isso, partiremos do conceito de literatura infantojuvenil apresentado e pautado no objetivo de buscarmos um consenso com relação à produção literária de Monteiro.

Portanto, neste trabalho consideraremos destinados ao público infantil os seguintes títulos, em ordem cronológica: *No reino das fadas* (1930); *O homem da perna só* (1943); *O tesouro do perneta* (1943); *A ilha do mistério* (1943); *Os nazis na ilha dos mistérios* (1943); *O palácio subterrâneo das Antilhas* (1943); *Traição e castigo do Gato Espichado* (1949); *Viagem ao país do sonho* (1949); *Bumba o boneco que quis virar gente* (1955). Para o público adolescente: *Corumi, o menino selvagem* (1956) e *O ouro de Manoa* (1973).

Com um olhar mais atento a tais obras, logo verificamos transgressões e rupturas de estereótipos. Assim, primeiramente, podemos apontar os personagens da série do perneta, os garotos Eurico e Zé-cabelo-de-índio, que fazem parte das cinco narrativas e se destacam pela curiosidade — a qual os leva a travar contato com o Homem-da-perna-só — por vencerem o medo das diversas situações e por provocarem rupturas que, em geral, favorecem o desenrolar da intriga.

⁶⁷ Ligia Cademartori nasceu em 1946, no Rio Grande do Sul, foi ensaísta, tradutora e considerada uma das grandes especialistas na literatura infantojuvenil do Brasil, morreu em agosto de 2015. Sônia Salomão Khéde é professora universitária e pesquisadora com publicações voltadas para a literatura infantojuvenil.

A exemplo disso, temos o seguinte quadro de rupturas e respectivas consequências promovidas pelos meninos:

Obra	Ruptura	Consequência
<i>O homem da perna só</i>	Desobediência às recomendações da mãe de Eurico com relação ao pernetá.	Os meninos são presos e levados a uma ilha pelo pernetá.
<i>O homem da perna só</i>	Os meninos jogam a perna de pau ao mar, se apoderam do revólver do pernetá e o abandonam na ilha.	Conseguem voltar para casa.
<i>O tesouro do pernetá</i>	Organizam um motim junto do Homem-da-cicatriz.	Prisão do pernetá e regresso para casa.
<i>A ilha do mistério</i>	Manipulam o louco Tobias e ganham sua confiança.	Ganham a confiança de Tobias e tomam posse do barco salva-vidas.
<i>Os nazis na ilha do mistério</i>	Resgatam Dona Marocas, o marinheiro e dão a ideia de explodir a base nazista.	Destroem a base nazista.
<i>O palácio subterrâneo das Antilhas</i>	Escalam o morro esquisito.	Encontram vestígios de uma civilização desconhecida.

Durante a realização de tais rupturas, constatamos que Eurico representa a coragem e a sabedoria, como verificamos em: “Eurico enchendo-se de coragem, aproximou-se e pegou no cabo do revólver.” (MONTEIRO, 1943a, p.46)

Com relação à sabedoria de Eurico, há várias situações como: ao explicar sobre a anêmona ao amigo Zé-cabelo-de-índio; ao articular o plano com o Homem-da-cicatriz sobre a realização do motim; ao manipular o louco Tobias fingindo ser adepto da ideia de que todos os tripulantes do iate eram loucos por procurarem um tesouro que não existia e ao ter a ideia de explodir a base nazista. Assim temos: “Zé cabelo de índio pensava do mesmo modo, mas não

saberia falar como Eurico, que possuía inteligência viva, e palavra mais pronta.” (MONTEIRO, 1943b, p.46)

No que diz respeito a Zé-cabelo-de-índio, este é caracterizado por agir pela emoção e pela força, devido a isso é ele quem geralmente convence Eurico, que é mais racional e sensato, a cometerem as peripécias. Isso ocorre, por exemplo, em situações em que ele omite de seus pais que travou contato com o Homem-da-perna-só, ou quando quis atirar o louco Tobias ao mar. Por outro lado, Zé-cabelo-de-índio usa de sua força para salvar Eurico quando é empurrado por Tobias ao mar e também tenta, ainda que esgotado fisicamente, procurar pelo louco, mas não o encontra; ou em *O palácio subterrâneo das Antilhas* (1943) que, devido a sua estranha curiosidade, leva à boca um pouco da areia fina sobre a qual pisava e descobre que se tratava de sal, fazendo com que o grupo descobrisse finalmente a localização do tesouro.

No fragmento a seguir, fica explícito o comportamento emotivo, impulsivo de Zé-cabelo-de-índio e a racionalidade de Eurico quando são levados pelo perneta à ilha, em *O homem da perna só*:

— Também... você não sabe nada! Não vê que se a gente pudesse fugir ele não deixaria a canoa e os remos aí? O que ele quer é que a gente fuja, para morrer afogado no mar...

Zé cabelo de índio arregalou os olhos a essa observação do companheiro... Realmente, se se pensasse um pouco, logo se daria razão a Eurico. Por isso Zeca não sabia o que responder. (MONTEIRO, 1943a, p.30)

Ou: “Zé-cabelo-de-índio não tinha um grande poder de argumentação. Resolveu concordar com o amigo, e, como ele localizar a terra em frente.” (MONTEIRO, 1943a, p.48)

Com relação a matar a sede com a água do mar:

— Água do mar não mata a sede, Eurico?

— Água do mar? Experimente! É horrível! Dá mais sede ainda, porque é salgada...

— Não faz mal. Eu vou tomar um pouco...

Zé cabelo de índio não esperou resposta. Largou o remo, debruçou-se, encheu as mãos em concha e levou-as à boca. Mas fez logo uma careta horrível, cuspiu e tossiu. (MONTEIRO, 1943a, p.54)

Portanto, sobre os heróis infantis Eurico e Zé-cabelo-de-índio, de acordo com Frye⁶⁸ (1983), verificamos que são exemplos de heróis imitativos elevados, uma vez que podem ser considerados crianças que fogem à regra no sentido de bravura e coragem, pois enfrentam o mar sozinhos num barquinho por duas vezes; salvam a mãe de Eurico e o marinheiro do

⁶⁸ Northrop Frye nasceu em 14 de julho de 1912, Canadá, foi considerado um dos mais célebres críticos de literatura do século XX, morreu no dia 23 de janeiro de 1991.

cativeiro nazista; escalam um morro misterioso de antigas civilizações; conseguem se safar de um afogamento em alto mar e arquitetam a explosão de uma base nazista.

Em *Traição e castigo do Gato Espichado* (1949), ao voltarmos nossa atenção à forte presença do discurso direto, notamos que, embora seja uma obra para o público infantil, há críticas ao comportamento humano, por meio das falas dos animais como uma metáfora para criticar a ganância do homem e as dificuldades que ele próprio impõe aos seus semelhantes: “Dom Bonifácio é o melhor gato do mundo! Agradeço o honroso convite, raro nestes tempos em que cada um procura comer o outro tão depressa quanto possível!” (MONTEIRO, [194-a], p.6)

Ou:

— Tem razão, Dona Gris... A vida está muito diferente. As dificuldades crescem dia a dia. Antigamente — bem me lembro! — tinha carne de primeira qualidade, leite gostoso, puro, em quantidade. E outras refeições variadas... Quanta coisa boa! Agora é isto: um prato de leite para o dia todo, e um pedaço de carne de má qualidade, quase só sebo e ossos... (MONTEIRO, [194-a], p.11)

A metáfora acima citada é reforçada no comentário de Dom Bonifácio acerca da morte de Espichado: “— O senhor compreende, senhor Rato Malhado... Aquele pedaço de carne e tanto toicinho eram demais!” (MONTEIRO, [193-a], p.19) Em outras palavras, a ganância pode acarretar uma consequência fatal como no caso de Espichado cujo destino, desde o título da obra, já denuncia sua punição: *Traição e castigo do Gato Espichado*. Ou seja, fica claro para o leitor que toda ação tem uma consequência, neste caso, ao trair a confiança de Dom Bonifácio e dos ratos, motivado pela ganância, Espichado arca com a consequência, a morte. Isso também corrobora para a construção de uma narrativa, mesmo voltada para o público infantil, que foge ao típico final feliz.

Com *Bumba o boneco que quis virar gente* (1955), observamos o uso do vocábulo “déspota” pela menina, o que vai de encontro com o que constataríamos na literatura infantil da época de Monteiro em que, exceto em Monteiro Lobato, valorizou-se a infantilização da fala. Tal processo não ocorre na obra em pauta de Jeronymo Monteiro, uma vez que, durante toda a narrativa, é possível nos depararmos com o uso de termos como “diáfanos”, “circunspecto”, “imiscuíá”, “circunvagou”, “refestelando-se”, entre outros.

No entanto, não é só na linguagem que Monteiro apresenta rupturas com relação ao período em que produziu sua literatura infantil. Vale destacarmos o fato de o narrador, que é o pai da menina, depender dela para conhecer o país dos bonecos, de ela convencer o rei para transformar Bumba em gente, além de não permear as ações agressivas deste com atitudes moralizantes.

Embora Teresinha e seu pai tentem aconselhá-lo, mostrando o que seria o caminho do bem, Bumba não os ouve e ainda é rude em suas palavras. É importante frisarmos que a cada comportamento negativo do boneco, o pai de Teresinha sempre responde a ela que isso é típico do comportamento humano, o que reforça a ideia de que esta narrativa de Monteiro mostra a criança que o ser humano também tem um lado cruel:

Bumba agarrou o pincel e pôs-se a passá-lo violentamente na peça que estava à sua frente, manchando tudo.

— Ele está louco da vida, papai.

— É uma coisa de gente, Teresinha. E ele é gente! (MONTEIRO, 1955, p.56)

Diante disso, verificamos que tanto o comportamento de Teresinha, quanto o de Bumba fogem ao estereótipo da época como assim descrevem Lajolo e Zilberman (1986, p.130): “Muitas vezes, porém, ao retomar a estratégia narrativa de Lobato, os autores dos anos 40 e 50 amansam o comportamento dos protagonistas, agora mais domésticos e dependentes, preocupados em demonstrar sua correção perante os adultos.”

Bumba em momento algum demonstra um bom comportamento, nem quando deseja ser gente, nem quando suas maldades com os bonecos são descobertas pelo rei. É o que notamos na resposta por ele dada a Teresinha e ao pai da menina: “— Quero ser gente. E se vocês não me podem ajudar, dêem o fora!” (MONTEIRO, 1955, p.37) Ou quando o rei lhe cobra uma explicação sobre seus atos com relação aos bonecos, Bumba não demonstra arrependimento:

— Bumba! Que quer dizer isto?

— Isto o que, “seu” Rei?

— Você é um assassino?

— Por quê? Quebrar bonecos é matar?

— É o mesmo que matar. Você tem um coração negro, Bumba!

— Ora, “seu” Rei. Eu sou gente! Não se meta comigo! (MONTEIRO, 1955, p.75)

A independência de Teresinha está primeiramente no fato de só ela ter acesso ao país dos bonecos e é seu pai quem precisa provar que é merecedor de sua confiança para que também possa conhecer tal lugar, ou seja, há uma inversão dos papéis como se verifica em:

— Você precisa me levar lá, minha filha! Eu quero visitar o País dos bonecos!

— Você não pode papai!

— Posso! Eu sei me comportar! Você não tem confiança em mim?

— Tenho, papai! Que ideia!

— Pois, então! Leve-me ao País dos Bonecos!

— Qualquer dia, papai. Qualquer dia você irá comigo ...

Conversamos assim uma porção de vezes. “Qualquer dia... qualquer dia...” E nunca que o “qualquer dia” chegava!

Por mais que eu pedisse, ela sempre adiava a viagem. (MONTEIRO, 1955, p.12)

No que diz respeito aos personagens adultos da obra — o pai e o Rei — sobre este último há também uma inversão de estereótipo com relação a sua moradia, uma vez que, embora seja o rei do país dos bonecos, ele não goza do conforto, da imponência de um palácio, ele mora numa gruta, o que destoava do país com suas casas coloridas e o seu trono foi escavado na parede de uma rocha. Além disso, ele não mantinha as formalidades típicas que cercam o papel de um rei.

Ainda com relação ao rei, durante uma conversa entre ele e Teresinha, confirmamos o caráter questionador da menina:

[...] Disse que era um caso de humanidade, no qual todos os que tivessem sentimentos poderiam intervir. E a menina foi muito mais longe! Acabou censurando o Rei! Disse-lhe que ele estava sendo déspota que parecia um ditador; que não tinha o direito nenhum de se opor à realização de um desejo tão ardente e tão legítimo como era o de Bumba! Disse que cada cidadão deve realizar seus desejos — sempre que não venham perturbar a ordem pública e que assumam as responsabilidades de seus atos! E que se era possível ao Bumba virar gente — o Rei não tinha o direito de o impedir! (MONTEIRO, 1955, p.41)

Sobre o que Lajolo e Zilberman (1986) falam a respeito da literatura infantil das décadas de 40 e 50, que busca “amansar o comportamento das crianças”, Monteiro apresenta Bumba, já não mais na condição de boneco, cada vez mais rebelde e agressivo. Sua punição que poderia ser num primeiro momento uma lição de moral, logo é quebrada, pois Teresinha consegue se apossar do boneco, o que leva o leitor a crer que a partir de então Bumba será bem cuidado, mesmo que tenha destruído mais de duzentos bonecos quando era humano.

Tais rupturas seriam, portanto, o adulto dependente da criança; a menina independente e questionadora; o boneco rebelde e agressivo que não se converte; um rei que mora numa gruta simples sem os protocolos de uma autoridade real e uma narrativa cujo desfecho não resulta no típico final feliz, apesar de Teresinha ter recuperado Bumba, a menina está decepcionada com o país dos bonecos; Bumba, por sua vez, está destroçado e na condição de boneco, no país dos homens.

Corumi, o menino selvagem (1956) também transgride ao que era considerado padrão em sua época ao trazer o índio não como um antagonista, como um personagem indesejável, ao contrário, figura como aquele que tem seu espaço invadido pelo homem branco e, conseqüentemente, seus valores, crenças e direitos desrespeitados, fazendo com que ele, muitas vezes, aja da mesma forma a fim de garantir sua defesa e sobrevivência.

Já em *O ouro de Manoa* (1969), talvez por ser, como já dissemos, o primeiro livro de Monteiro, notamos que no indígena se concentram os papéis de vítima e de antagonista. O papel de vítima está na primeira parte do livro em que os expedicionários estão em busca de Manoa.

Ao leitor fica evidente que o homem branco age, muitas vezes, de forma desonesta perdendo a confiança por parte do índio. Como conferimos em: “Vivendo como vivem, inteiramente entregues à natureza, eles tinham, mesmo, que desconfiar de tudo e de todos, principalmente dos brancos, que tanto os maltratavam. Era conveniente, pois, que se precavessem.” (MONTEIRO, 1973, p. 35)

Ou ainda, quando um índio, de uma tribo contra a qual foram travados vários combates, propõe ao grupo liderado pelo Dr. Barth que venha até sua aldeia para uma “festa da firmação da paz” e o médico garante a Walter que se deve confiar nos índios pois: “— Qual, os índios não são tão vis. Este já fez o juramento.” (MONTEIRO, 1973, p. 63) Ou seja, enquanto o homem branco não tem palavra, o índio é a representação da hombridade.

É a partir desse momento que o indígena, na obra em questão, tem uma caracterização antagonica, pois ele é o bem corrompido pelo mal apresentado pelo homem branco. Assim, os índios traem a confiança do Dr. Barth e de seus companheiros e os aprisionam.

O papel de antagonista se concentra na segunda parte da narrativa que consiste no regresso da expedição que é atacada por mais de cinco vezes por tribos indígenas. Estas chegam a provocar no leitor, num primeiro momento, certa antipatia, entretanto, numa leitura mais atenta, podemos verificar que foram elas quem tiveram seu território invadido e seu ouro explorado pelos expedicionários que têm a iniciativa de fundir o metal com o propósito de levá-lo sem que os Atlantes percebam, ainda que estes os tenham tratado com uma significativa hospitalidade. Desse modo, podemos dizer que o antagonismo presente nesse segundo momento foi, de certa forma, atribuído aos indígenas, mas no intuito de representar uma lição de moral com relação à cobiça e à desonestidade do grupo, culminando na sobrevivência apenas de Walter e na perda do ouro que traziam. Prova disso é o sentimento que tal metal já lhes proporcionava mediante a tanto sofrimento: “Já agora eram apenas nove dos dezoito que haviam partido, tão saudáveis e satisfeitos, de Manaus. Era doloroso verificar quantas vidas custava este ouro inútil. Os homens chegavam a sentir ódio do metal.” (MONTEIRO, 1973, p.148)

A cidade perdida (1948) também não reproduz estereótipos acerca da imagem do indígena, assim como em *Corumi, o menino selvagem* (1956), ele não é apresentado como um inimigo a ser destruído, tampouco como símbolo de ameaça:

— Sempre ouvi dizer que esses índios são ferozes.

— São mesmo, quando os enfurecem com ataques inúteis. Aliás, eu que conheço todos os grupos desta zona, posso lhes dizer que a maioria dos índios é mansa, concordata e não tem desejo de guerrear com os brancos. Os índios sabem, porém que não podem confiar nos brancos, porque estes, sempre que os vêem, começam por atirar sobre eles.

Mas os índios têm uma espécie de sentido que os alerta do perigo e os põe de sobreaviso quando os visitantes têm más intenções. (MONTEIRO, 1987, p.47)

No tocante à obra *3 meses no século 81* (1947), Lajolo e Zilberman (1999) a apontam como o primeiro livro nacional de ficção científica voltado para o público juvenil. No entanto, podemos dizer que esta obra vai além desse público podendo perfeitamente atender a um público adulto. Isso se dá pelo fato de apresentar uma fundamentação científica, propor uma reflexão sobre as atitudes do ser humano no presente e suas consequências futuras e, ainda que o autor tenha contato com elementos da indústria cultural, não reproduz estereótipos como extraterrestres invadindo o planeta Terra em busca de sua destruição ou a presença de um cientista maluco que, em virtude de suas experiências, traz graves consequências.

3.1 Distopias à brasileira: a recusa da tecnologia e dos regimes totalitários

Observamos em *3 meses no século 81* (1947) a valorização de uma vida cerceada pela mais alta tecnologia e desprovida de sentimentos e de sensações fazendo com que os terrenos estivessem próximos de sua extinção.

Sobre essa questão, Smaniotto (2012, p. 119) observa: “Monteiro nos fala, em sua distopia, das consequências de um mundo que usa as teorias eugênicas e higiênicas em políticas de planejamento social, e o resultado é o pior possível, podendo acarretar o fim da nossa espécie.”⁶⁹

Desse modo, constatamos que Monteiro, por meio de uma distopia⁷⁰, aborda o clima de pessimismo e de descrença acerca do ser humano, pois este mais uma vez é abordado como o que dissemina o mal e, por isso, é inferior, o oposto dos atlantes; assim como os terrenos diante dos marcianinos em *3 meses no século 81* (1947).

O que verificamos na produção de ficção científica de Jerônimo Monteiro é o reflexo do que norteava a produção desse gênero no Brasil de sua época. Isto é, como salienta a

⁶⁹ Com relação à eugenia e à higienização, em *3 meses no século 81* (1947), as pessoas com deficiência e as consideradas loucas, tanto as que de fato apresentam algum problema neurológico, quanto àquelas que desviam ou discordam do *modus vivendi* daquela sociedade, eram eliminadas.

⁷⁰ Para compreender o conceito de distopia, nos pautamos nas palavras de FROMM (2009, p.269) “expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval”. Em outros termos, Monteiro potencializa o uso incorreto da tecnologia, sob um viés ético-político, a fim de refletir sobre os infortúnios, como a dominação e/ou a destruição da humanidade, caso o que ocorre no presente prevaleça no futuro.

professora de Literatura Ginway⁷¹ (2005) sobre o fato das raízes rurais e patriarcais do Brasil projetarem na ficção científica brasileira uma rejeição a uma nova ordem baseada na uniformização da obediência, bem como na negação da tecnologia, em oposição à ficção científica americana.

Tal característica se faz presente em todas as obras de ficção científica de Monteiro aqui abordadas, pois em *3 meses no século 81* (1947) a sociedade extremamente uniformizada, nos seus mais diversos âmbitos, do século 81, é alvo de uma revolução promovida pelos marcianinos que pregam o exemplo de uma vida ideal voltada para as relações humanas e para a agricultura como base de sua sobrevivência.

No que diz respeito à negação da tecnologia, notamos que ela é veementemente retratada na sociedade do século 81 em que as pessoas vivem cercadas pela mais avançada tecnologia, porém vivem como as máquinas por eles construídas, sem sentimentos, sem vontade e opinião próprias. Isso se reforça em *Fuga para parte alguma* (1961), pois, é devido ao retorno ao uso intensivo da tecnologia na agricultura, o provável causador das formigas gigantes Attas. Estas, por sua vez, destroem a sociedade calcada no amor, na natureza e na vida⁷² construída pelos marcianinos de *3 meses no século 81* (1947).

Portanto, observamos que a ficção científica de Monteiro trata de distopias com relação à ciência e à tecnologia. Acreditamos que isso se deve provavelmente à Segunda Guerra Mundial e ao uso da ciência e da tecnologia de então no tocante à Eugenia. Dessa forma, suas narrativas soam como uma crítica e, conseqüentemente, um alerta às pessoas. A crítica consiste no fato do próprio homem promover sua destruição por meio da intolerância, como exposta na reflexão proposta por Campos/Loi:

À medida que pensava, compreendia que o fim da civilização e da humanidade do meu tempo era lógico. Os meus contemporâneos agiam como verdadeiros alucinados. Em nome de sentimentos e de ideais que eles mesmos conspurcavam, entredevoravam-se como animais irracionais; como se não fossem todos homens constituídos à semelhança uns dos outros, em busca dos mesmíssimos ideais de felicidade e prosperidade. [...] Depois de cada guerra, o mais forte, ao mesmo tempo em que bradava exigindo compreensão e tolerância, democracia e paz, promovendo conferências e tratados — procurava esmagar brutalmente “e para sempre”, o vencido, que era, naturalmente, o mais fraco. Mas concomitantemente, as “grandes potências” alardeavam seus princípios humanos, dizendo que agora iriam criar um mundo onde os fracos fossem respeitados como os fortes... (MONTEIRO, 1947, p.106)

⁷¹ Mary Elizabeth Ginway nasceu em 1959, professora da Universidade da Flórida e especialista na literatura de ficção científica brasileira.

⁷² Lema usado por Campos/Loi para motivar os marcianinos no combate aos terreneos, a fim de defender o novo modo de viver construído por aqueles no Vale Amazônico em *3 meses no século 81* e que é retomado em *Fuga para parte alguma*.

No fragmento acima de *3 meses no século 81* (1947), fica evidente a alusão à segunda Guerra Mundial e à fundação da ONU, ocorrida em outubro de 1945.

Quanto ao alerta em suas obras, verificamos que ele se restringe à valorização extrema da tecnologia pelo homem, isso pode ser comprovado na sociedade do século 81, porque o homem está cercado da mais alta tecnologia, mas, por outro lado, tem uma vida mecânica, programada a qual se deve de acordo com a sua contribuição na sociedade. Em *Fuga para parte alguma* (1961), o uso da tecnologia na agricultura é que desenvolve poderosas formigas que destroem tudo. Desse modo, constatamos que nas obras de aventura, Monteiro transmite a ideia de que ao se obter o tesouro almejado não é sinônimo de felicidade, assim como nas obras de ficção científica, a tecnologia mais avançada não propicia a felicidade e uma vida livre ao homem, ao contrário, o escraviza e até o mata.

Embora *Visitantes do espaço* (1963) inverta a dinâmica predominante das obras de ficção científica de Jeronymo Monteiro, pois a Terra dessa vez é que recebe a visita de seres de um satélite de Júpiter, a temática que discute o abuso de poder, a ganância e as injustiças cometidas pelo homem permanece.

Nos contos de *Tangentes da realidade* (1969), confirmamos a tese do mau uso da tecnologia como em “O elo perdido” (1969), em que vemos uma hipótese se repetir acerca dos efeitos da radiação. Em “O copo de cristal” (1969), a radiação teria sido a responsável pela mutação das pessoas que Car e Lazlo viam no copo. Assim também ocorre em “O elo perdido” (1969) a partir da possibilidade da mutação apresentada por Carlos ter sido provocada pelo fato de seu pai, Flávio, ter trabalhado por quatro anos nos laboratórios de energia atômica, estudando física nuclear nos Estados Unidos.

Ao abordarmos o conceito de utopia e distopia, também não podemos deixar de tangenciar o fantástico⁷³, uma vez que, assim como Held⁷⁴ (1980), consideramos a existência de uma relação estreita que une o fantástico e a utopia. Diante disso, não podemos deixar de ressaltar a presença do fantástico na produção de Monteiro.

Primeiramente, de acordo com Todorov (1975), conseguimos identificar dois tipos de fantástico nas obras monterianas: o fantástico-estranho e a presença predominante do fantástico maravilhoso.

Segundo Todorov (1975), o fantástico-estranho diz respeito aos acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, porém, no desfecho, recebem uma explicação

⁷³ Temos como conceito de fantástico o que Todorov (1975) disse sobre ser a hesitação que um ser, que só conhece as leis naturais, experimenta ao se deparar com um acontecimento aparentemente sobrenatural.

⁷⁴ Jacqueline Held nasceu em 27 de maio de 1936, França, autora de literatura para jovens e poetisa.

racional. Como ocorre, por exemplo, com *O fantasma da 5ª avenida* (1938) em que o elemento sobrenatural, o fantasma, é o personagem Olivian que, sob um lençol à prova de bala, foi o autor de um crime e da tentativa de assassinato de Mary e de Peter: “A ideia veio-lhe quando a sua revista Novo Mundo publicou a notícia da descoberta de Harry Brown sobre o tecido impermeável a balas. Comprou o invento e guardou-o para a ocasião oportuna.” (MONTEIRO, 1938, p.58)

O fantástico-estranho também se faz presente em *Viagem ao país do sonho* (1949), pois a viagem de Lalalo e de seus amigos pelo país do sonho e as aventuras por lá vividas não passaram de um sonho do garoto.

O fantástico maravilhoso, por sua vez, de acordo com Todorov (1975), está nas narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Esse tipo de fantástico está presente em todos os contos de *Tangentes da realidade* (1969), pois todas as narrativas partem de uma situação linear do cotidiano, em que são inseridos personagens, objetos e situações que rompem essa história “realista”, permanecendo sem explicação o que sugere ao leitor a existência do sobrenatural. Dessa forma, podemos conferir:

Conto	Elemento sobrenatural
“As pedras radiantes”	Os diamantes
“Estação espacial Alfa”	A vida fora do planeta Terra
“O copo de cristal”	O copo de cristal que possibilita as visões de Car e Lazlo.
“Missão de paz”	A chegada dos marcianos
“O elo perdido”	O personagem Carlos que seria o elo perdido.
“Um braço na quarta dimensão”	O dom de Seu Zé.
“A incrível história de Tômas de Saagunto”	O corpo do pai de Tômas que não entrou em decomposição.
“O sonho”	O fato de Seu Almeida, misteriosamente, estar sem uma perna.

Nesses contos podemos afirmar que o final aberto corrobora para que a existência do sobrenatural seja de fato o que acontece em suas narrativas em detrimento de uma explicação racional. Isso vai ao encontro do que Held (1980) salienta sobre a ambiguidade que o fantástico

provoca: “Seria falso entretanto pretender que o fantástico só possa existir em uma parte da obra. Há textos que mantêm a ambiguidade até o fim, o que quer dizer também: além. Fechado o livro, a ambiguidade permanecerá.” (p.50)

Ainda Held (1980) nos chama a atenção sobre a complexidade do fantástico quanto à interpenetração do real e do sonho e o enraizamento do fantástico no cotidiano. Sobre a primeira questão — em que sonho e realidade se interpenetram — podemos enfatizar o que ocorre em *Viagem ao país do sonho* (1949) e o conto “O sonho” (1969) em que a demarcação entre estes dois espaços desaparece. No entanto, na obra infantil, essa linha volta a ser demarcada com a revelação de que tudo foi um sonho. No conto, a ambiguidade permanece.

Já a relação do fantástico tendo como fonte uma experiência cotidiana, também podemos destacar o que Held (1980) observa sobre o fantástico ser constituído somente por entidades, seres abstratos. Para ela, a densidade do fantástico reside nos problemas, nas angústias, na comicidade da vida cotidiana também. Tal aspecto é fortemente demonstrado em “Um braço na quarta dimensão” (1969), já que temos o relato de situações cotidianas tanto da vida do narrador, quanto do personagem principal envolvidas no intrigante dom que Seu Zé possui.

Held (1980) destaca a projeção de um elemento ordinário num mundo extraordinário, como notamos em *Viagem ao país do sonho* (1949), *Bumba o boneco que quis virar gente* (1955) e *3 meses no século 81* (1947). Desse modo, respectivamente, temos Lalalo dentro de um mundo extraordinário que é o país dos sonhos, no qual prevalecem as leis da natureza, sob o comando dos insetos; Teresinha adentra ao país dos bonecos e Campos é transposto ao século 81. Principalmente sobre Teresinha e Campos, ao fazerem parte de um mundo estranho, verificamos que ambos se adaptam a esse espaço e promovem intervenções significativas, pois a menina consegue convencer o rei a transformar Bumba em humano e Campos torna-se líder da revolução dos marcianinos.

Outro elemento do fantástico ao qual Monteiro faz bastante alusão em suas obras é a presença de animais e de insetos antropomorfizados. Isso ocorre, por exemplo, com os gatos e os ratos de *Traição e castigo do Gato Espichado* (1949) e os insetos e aranhas de *Viagem ao país do sonho* (1949), de *Fuga para parte alguma* (1961) e do conto “A incrível história de Tômas de Saagunto” (1969).

Nas narrativas em que há os insetos podemos verificar a presença do que Held (1980) aponta como a dialética atração-repulsão, sob uma visão maniqueísta em que há insetos “vilões” e há insetos “gentis”, ainda que não seja inseto, a aranha, segundo a pesquisadora, também é assimilada a eles.

Diante disso, em *Viagem ao país do sonho* (1949), temos o olhar gentil sobre os insetos e as aranhas:

Tinha entrado no picadeiro um besourão. Era maior que um cavalo, e vinha puxando uma carroça. O besourão parou no meio da arena, e de dentro da carroça começaram a sair aranhas... Eram aranhas elegantes, mas do tamanho de cachorros. E ninguém tinha medo delas. Logo que saíram todas, o besourão arrastou de novo a carroça para dentro, enquanto a meninada batia palmas e gritava. (MONTEIRO, [194-b], p.11)

Em contrapartida, na ficção científica, tanto os insetos, quanto as aranhas, são retratados como “vilões”, como a formiga, em *Fuga para parte alguma* (1961):

Povo escuro, fervilhando, desenvolvendo-se mais a cada minuto, a formiga ignorava a existência do inimigo-homem. Não tomava conhecimento dele e não temia seus preparativos e suas providências mesmo porque, decerto, desconhecia-os. Se encontrava o homem pela frente, tratava-o como qualquer outro obstáculo. (MONTEIRO, 1961, p.25)

Ou como no conto sobre Tômas de Saagunto: “Foi uma correria louca, como de pesadelo. Eu só via e sentia aranhas em meu redor. Aranhas monstruosas barrando o caminho, seguindo-me de fauces escancaradas, atentas, esperando que eu caísse.” (MONTEIRO, 1969, p.183)

Não podemos deixar de citar que *As aventuras de Dick Peter* também apresentam referências à aranha como vilã na figura do principal criminoso, o Tarântula, e sua quadrilha denominada “Teia invisível”.

Os romances policiais de Monteiro, ainda que sob a batuta de uma literatura feita por encomenda e, portanto, obrigada a cumprir determinadas exigências de mercado, o autor em questão transgredir mais uma vez ao criar um detetive americano com matizes tupiniquins.

Nesse sentido, devido ao fato de Dick Peter ter nome americano, de suas histórias serem ambientadas em Nova Iorque e de seu criador ter o pseudônimo de Ronnie Wells, sua brasilidade poderia estar sob suspeita, assim como a sua contribuição para a literatura policial brasileira. Sobre isso Marcos Rey considera (1982, p. 5):

Jeronymo, que paradoxalmente era um nacionalista apaixonado, usava a máscara norte-americana de Ronnie porque naquelas décadas de 40 e 50 afirmava não haver no Brasil tensão e atmosfera para o desenvolvimento de uma razoável estória policial. [...] Jeronymo jamais se encorajou a criar um detetive que agitasse no subdesenvolvimento capricorniano. Para ele não dava, seria falso.

No entanto, é válido colocarmos em pauta alguns fatores que permeiam não só a criação do personagem Dick Peter, mas também a construção de suas narrativas no tocante à brasilidade.

Em primeiro lugar, o nome americano do detetive e do pseudônimo de seu criador foram exigências do mercado editorial, conforme citado por Helio Monteiro, filho de Jeronimo Monteiro.

Apesar disso, Reimão (1987, p. 92) destaca “certa brasilidade” na caracterização dos personagens:

Note-se, porém, que é possível apontar uma certa “brasilidade” em Ronnie Wells, como por exemplo, o fato de várias vezes, ao aparecer personagens femininas, o autor associa beleza e morenice ou outras características sul americanas.

Essa caracterização pode ser conferida no seguinte fragmento de *O crime da represa nova* (1948):

Era morena, e seus negros cabelos estavam em desordem. Tinha no rosto uma suave expressão de meiguice. Os olhos, negros-aveludados, eram doces e a voz, de bela tonalidade cantante. Era, evidentemente, sul-americana, embora falasse perfeitamente o inglês. (MONTEIRO, [19--d], p. 21)

Há também com relação à descrição física de Mabel em *A teia invisível* (1948): “[...] Sua tez morena, seus olhos escuros e seu cabelo negro denunciavam ascendência latina, o que lhe dava um ar extremamente gracioso.” (MONTEIRO, [19--f], p. 8)

Em *O crime da represa nova* (1948) verificamos que a descrição do espaço faz alusão à represa de Guarapiranga:

Antigamente, aquele grande vale era todo verdejante, coberto de pomares, bonitas chácaras e alguns sítios. Casinhas rústicas, com seus cataventos para produção de eletricidade. Criações de porcos, de vacas — verdadeiro paraíso terrestre. Mas a cidade próxima crescia sempre, e se tornava cada vez maior, cada vez mais exigente, tendo cada vez maiores necessidades a satisfazer. Estava com mais de 2 milhões de habitantes quando se tornou claro que a usina de energia elétrica que a abastecia não chegava mais. Era preciso muito mais água do que a fornecida pela represa velha. (MONTEIRO, [194-d], p. 5)

Com base nesse fragmento, conferimos a descrição correspondente ao vilarejo de Santo Amaro. Ao mencionar “a cidade próxima crescia sempre”, logo inferimos ser São Paulo e a represa de Santo Amaro, posteriormente denominada de Guarapiranga.

O Brasil é aludido novamente em *A febre verde* (1948) por meio da notícia publicada pelos jornais de Nova Iorque de que a “febre verde” se devia à picada da mutuca brasileira. Essa informação é refutada pelo médico brasileiro, Dr. Oliveira Cunha, que estava em Nova Iorque, ao fazer as seguintes considerações sobre a mutuca:

— A mutuca não tem nada que ver com a “Febre Verde”. Trata-se de uma grande mosca que se encontra no litoral brasileiro, durante o verão, mas nem é do Amazonas. Ela persegue o gado e sua ferroada é tão forte que atravessa a pele de bois e cavalos,

chegando a tirar sangue. Mas não transmite moléstia alguma e no Brasil jamais houve qualquer caso de “Febre Verde”. (MONTEIRO, [19--b], p. 25)

Não podemos deixar de frisar a entrevista de Mabel com o cientista Wey Calston, o qual descobriu uma cidade pré-histórica no vale do Amazonas, em *O misterioso Tarântula* (1948). Ainda nessa obra encontramos o seguinte diálogo entre Mabel e Dick Peter:

[...] Você não sabe quanto me interesse pelo Brasil e pela América do Sul...
 — Eles também se interessam por você, Dick. Já vi em jornais brasileiros referências ao seu nome...
 — Por que?
 — Não me lembro. Mas tenho a certeza de que um jornal brasileiro falou sobre seu nome. Os brasileiros conhecem-no.
 — Talvez, embora eu não saiba explicar uma coisa destas. De qualquer modo, tenho muita vontade de conhecer aquela terra e aquela gente. (MONTEIRO, [19--g], p. 114-115)

Outra característica típica da literatura policial de enigma brasileira, segundo Reimão (1987), é a crítica à polícia enquanto instituição. Diante disso, podemos verificar que nas narrativas de Dick Peter a polícia fracassa na investigação dos crimes, o que exige a intervenção do detetive. Morris é a concretização dessa polícia desacreditada, pois seu mau humor faz com que aja sempre de forma impulsiva, o que compromete a resolução dos casos.

A crítica à ação da polícia já aparece em *Dragão – o estrangulador* (1938): “Eu vou me encarregar deste caso. Os inspetores oficiais são, quase todos, muito cheios de si para que possam fazer alguma coisa em perfeita ordem.” (MONTEIRO, 1938b, p.84)

No diálogo a seguir entre Morris e Dick Peter, em *O homem solitário* (1948), verificamos a incapacidade da polícia e sua dependência quanto aos serviços do detetive amador:

— Isso não dará nenhum resultado. Quer me deixar tomar conta do caso?
 — Gostaria bem que você o fizesse, Dick.
 — Pois irei estudar o material que você tem, e em seguida, começarei a agir. Para principiar, porém, queria que você fizesse uma coisa: retirar todos os seus homens das imediações de Carlton Side. Você tomou medidas demasiadas aparatosas, que põem o nosso homem de sobreaviso. Tire-os. Deixe correr a coisa por minha conta. (MONTEIRO, [19--e], p. 39)

Além disso, em *A teia invisível* (1948) e *O misterioso Tarântula* (1948) há corrupção dentro da própria polícia. O líder da “Teia invisível” é o secretário da Justiça que também tenta corromper um inspetor sobre o que deveria colocar em seu relatório, como observamos na seguinte conversa entre eles:

— Perdão, excelência... essa não é a verdade.
 — Estou ditando. Passa a ser verdade, daqui em diante.

— Mas, excelência.... Não posso...
 — Lembra-se? Uma promoção?... uma casa nos arredores da cidade...
 — Embora, excelência. Jamais cometi um ato destes, e não cometerei nunca.
 O secretário olhou friamente para o inspetor e, lentamente, disse:
 — Pensei que você fosse somente trabalhador e honesto, mas vejo que é mais do que isso. É burro!
 E no mesmo instante, sua mão saiu do bolso da “robe-de-chambre”, armado de um revólver que deflagrou, um após o outro, três tiros. (MONTEIRO, [19--f], p. 165)

O cidadão comum também vê a polícia com descrédito, pois Onek confia o mapa do tesouro de seu bisavô a Dick Peter:

— Nada. Mas não tenho confiança. O senhor é um homem só. É inteligente e custe-lhe a acreditar... Como é que toda aquela gente da polícia me acreditaria? Rir-se-iam de mim... Bem vê... E, além disso, eles quereriam saber de tudo minuciosamente... Ao senhor, não tenho dúvida em contar, mas, a toda aquela gente... (MONTEIRO, [19--g], p. 24)

Diante do exposto, podemos, então, constatar que a brasilidade das narrativas policiais de Monteiro passa pela caracterização de personagens e de espaços; na referência à fauna brasileira e no descrédito na polícia.

3.2 Por uma literatura de informação

A produção literária de Jeronymo Monteiro também é marcada pelo ato de informar, por um tom publicista,⁷⁵ o autor explora áreas do conhecimento como: história, geografia, biologia, antropologia. Sobre isso, podemos inferir que sua veia jornalística associada à ideia constante da existência de um povo superior, atlante, e de que a origem da civilização se deu em terras brasileiras, contribuem para o caráter informativo de suas obras.

Desse modo, Monteiro explorou um tom de veracidade em suas narrativas. O autor, com base nisso, fez uso de uma técnica para “naturalizar” a narração, que consiste em justificar a origem da história, o que constatamos no preâmbulo de *Corumi, o menino selvagem* (1956): “As personagens, o ambiente e os locais desta história são todos verídicos. A fantasia foi tecida sobre fatos reais e estes talvez tenham perdido com isso. O roteiro da viagem até o Igarapé do Baú é minuciosamente exato.” (MONTEIRO, 1992, p.6)

⁷⁵ Usamos aqui o termo publicista baseados em Karl Jaeger que definiu a publicística como uma ciência da comunicação pública cujo propósito era de compreender, sistematicamente, e de descrever, de maneira ordenada, todos os tipos de expressão comunicativa reconhecidas como manifestações da consciência pública.

Ou: “Quero que vocês prometam não duvidar da minha história — caso contrário, não a contarei. Ela é verdadeira e ficaria aborrecido se soubesse que vocês duvidam.” (MONTEIRO, 1992, p.9)

Além disso, o autor insere 22 notas de rodapé nas quais fornece uma riqueza de detalhes acerca dos vocábulos e/ou expressões usados pelos indígenas e pelos seringueiros:

Eles chamam de “repiquete” a um curioso fenômeno: subitamente, as águas dos rios começam a subir e sobem durante vinte e quatro horas, alcançando às vezes níveis incríveis. Parece que o volume do Amazonas aumenta por qualquer motivo (talvez maré alta) e represa os seus afluentes, que engrossam. Isso causa muitos desastres, mas também traz benefícios. (N. do A.) (MONTEIRO, 1992, p.41)

Ou descreve um objeto típico da região:

Os “sacos encauchados” são sacos revestidos de uma camada de látex, que os torna inteiramente impermeáveis. São indispensáveis naquela região muito úmida e onde se está sujeito a naufrágios. Servem de mala para todos os objetos de uso. Em caso de naufrágio, servem também de bóias de salvação. A gente enche-os de ar, com roupa e tudo e eles flutuam, aguentando bem o peso de uma pessoa. Têm valor inestimável em toda a Amazônia. Eu tinha dois deles, bonitos, de fazenda xadrez e me foram preciosos em diversas ocasiões. (N. do A.) (MONTEIRO, 1992, p.31)

Vale ressaltarmos que nas demais obras há a insistência quanto à veracidade de suas narrativas. Assim se deu em *O ouro de Manoa* (1969), para que a narrativa não fosse passível de suspeição, há a presença de um preâmbulo, no qual verificamos a seguinte afirmação: “Haverá, certamente, quem duvide disso. Mas aquele que duvidar procure conhecer Walter e verá, então, que a sua limpeza de caráter não lhe permitiria, nem por um instante, dizer mentiras.” (MONTEIRO, 1973, p.16)

Outro elemento que corrobora para esse caráter publicista das narrativas de Monteiro é a referência à busca por um tesouro, verificamos que isso é uma constante na produção de Jeronimo Monteiro, pois assim ocorre nos livros de aventura, de ficção científica e nos policiais. No entanto, é pertinente frisarmos que nas narrativas de aventura e nas policiais a busca pelo tesouro se restringe ao valor material que este possa proporcionar aos personagens e, em todos os casos, há a ocorrência de castigos e de afirmações explícitas por parte do foco narrativo de que a busca por tal riqueza só proporciona sofrimentos e mortes.

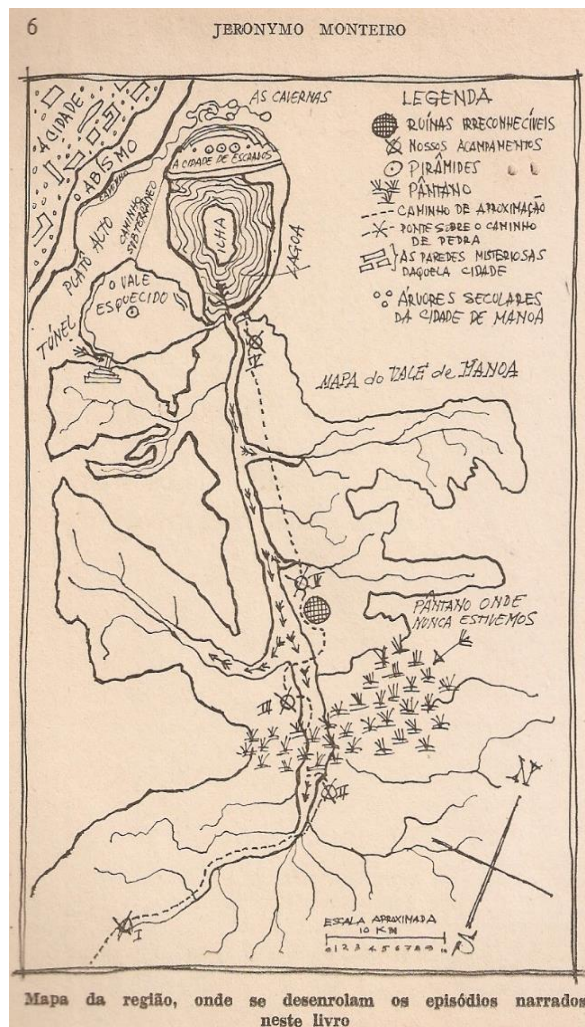
No que diz respeito às narrativas de ficção científica fica evidente que a busca pelo tesouro se configura num tesouro atlante, em outras palavras, a verdadeira descoberta reside na existência de um povo antigo mais evoluído em todos os aspectos que os humanos e que aquele se encontraria principalmente no Brasil. Não é por acaso que o narrador se lamenta que estudiosos da área não deem atenção a tal possibilidade.

Não devemos deixar de lembrar que *O ouro de Manoa* (1969) é o primeiro livro escrito por Jeronymo Monteiro e, dessa forma, sua primeira investida na ideia fixa de que o Brasil guarda não só vestígios de uma civilização antiga não descoberta, como também de seus habitantes vivos. Sobre a referência à cidade de Manoa, Castelo Branco⁷⁶ nos diz:

A terceira fonte das lendas sobre cidades perdidas no Oeste brasileiro é o El Dorado com a qual frequentemente se funde a lenda do Grande Moxo. O El Dorado habitava a cidade de MaNoa, nas proximidades do lago Paria, ao norte do Rio Amazonas. Todas as manhãs, coberto de ouro em pó, e acompanhado de um grande séquito, o rei ia banhar-se nas águas do lago. (1971, p.132)

O grande Moxo seria o irmão mais jovem da Ataliba. Com a destruição do império Inca pelos espanhóis, no século XVI, ele teria conseguido levar boa parte do tesouro de seu povo e formado um outro império, ele é o “El Dorado”. No livro *O ouro de Manoa* (1969) há um mapa dos locais onde se passam as aventuras em busca do ouro de Manoa, o qual reproduziremos a seguir:

Ilustração 15 - Mapa presente na obra *O ouro de Manoa*



⁷⁶ Renato Castelo Branco nasceu no Piauí, no dia 14 de setembro de 1914, foi advogado, escritor e publicitário, considerado um dos mais importantes publicitários brasileiros. Morreu em 19 de setembro de 1995.

Ao observarmos o mapa, notamos a presença de uma lagoa que talvez poderia ser o lago citado por Castelo Branco (1971) onde o Grande Moxo se banhava. É válido ressaltarmos que logo acima há a “Cidade de escravos” poderia ser daqueles que formavam o “grande séquito” que acompanhava o El Dorado ou também poderiam ser os índios nas minas de duas colinas, uma de ouro e uma de prata, nas quais, segundo Castelo Branco, eram milhares deles. Mais acima, há a cidade que, de acordo com a legenda do mapa, tem paredes misteriosas com árvores seculares, o que condiz com a seguinte descrição feita por D. Martin del Barco e citada em *Pré-História Brasileira — fatos e lendas* (1971, p.131): “À entrada havia duas torres e, entre elas uma coluna de 25 pés de altura. [...] Depois de passar pelas torres, chegava-se a um quadrângulo plantado com árvores, onde havia uma fonte de prata, com 4 bôcas de ouro.”

Essa valorização do Brasil — ao defender a tese de que em terras brasileiras se deu o início da civilização e, desse modo, guardamos tesouros, resquícios ainda desconhecidos dessa civilização —, é reforçada por Monteiro em *A cidade perdida* (1948) quando nos deparamos com uma narrativa que, embora seja de ficção científica, se desenvolve em plena selva, sem os recursos tecnológicos, sem a presença da ciência, sem invasores de outros planetas. Trata-se da redescoberta do Brasil, ou melhor, do descobrimento do interior do Brasil.

O destaque do indígena e do território nacional é enfatizado já no lançamento desta obra como verificamos no comentário abaixo de o *Estado de S. Paulo* (1969, p.48) em que há a menção ao fato de Monteiro, baseado em estudos arqueológicos e paleontológicos, retratar os antepassados de nossos indígenas como nações poderosas, bem como fazer referências às inscrições rupestres presentes no Brasil. Tais aspectos abordados nessa obra renderam a Monteiro a dedicatória do livro *Pré-História Brasileira – fatos e lendas* (1971), de Renato Castelo Branco.

Ilustração 16 - Nota do lançamento de *A cidade perdida*



(Fonte: acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19691220-29051-nac-0048-lit-2-not/tela/fullscreen)

A alusão a civilizações antigas no Brasil também se faz presente na literatura policial como ocorre em *O misterioso Tarântula* (1948), pois Mabel vai fazer uma entrevista com o cientista Wey Calston, o qual descobriu uma cidade pré-histórica no vale do Amazonas. Além da citação da Amazônia como berço da humanidade: “[...] Ele está publicando uma série de artigos sobre a América do Sul, especialmente sobre o Vale do Amazonas. Acredita que naquele vale os cientistas encontrarão vestígios das mais antigas raças do mundo e que talvez seja mesmo, ali, o berço da humanidade...” (MONTEIRO, [19--g], p. 113-114)

Tal ideia é uma constante nas obras de aventura e de ficção científica de Monteiro e, em *O misterioso Tarântula* (1948), temos a primeira referência a isso que será plenamente explorada em *A serpente de bronze* (1948), quando Dick Peter, Mabel e Zaroff encontram a líder atlante que pretende retomar o domínio sobre a Terra.

Essa mulher descreve como era o planeta quando estava sob o domínio atlante:

A mulher da Urna ficou admiradíssima com duas coisas: primeiro, a existência de um satélite para a Terra. Ela garantiu que no tempo dos Atlantes não havia Lua. A Terra não tinha satélite. Houvera um satélite antes, mas desaparecera. Outra coisa que a espantou foi a acumulação de gelo nos polos. No seu tempo não se conhecia o gelo. Eles sabiam que houvera uma época em que a terra se cobrira em grande parte de gelo, mas isso fora havia muito tempo. (MONTEIRO, [19--i], p.98)

Segundo ela, a Atlântida era uma grande ilha cuja localização: “Ela apontava para uma ilha que quase enchia todo o espaço ocupado agora pelo Oceano Atlântico, entre a África e a América do Sul, entre o trópico do Capricórnio e o Equador.” (MONTEIRO, [19--i], p.75)

A Mulher da Urna explica o que aconteceu com seu povo atlante que foi dividido em 10 colônias subterrâneas espalhadas pelo mundo a fim de retornar um dia. Assim se deu a destruição de Atlântida:

— Foi em 2135, na Segunda Era. A Primeira Era estendeu-se desde a chegada de Poseidon até o ano 4000. A segunda começou com Atlas, o nosso grande Deus-Imperador, e estávamos no ano de 2135 quando fui encerrada aqui. Nossos sábios esperavam os grandes fenômenos naturais que destruiriam a Atlântida, para o ano 3000, mais ou menos. E deviam estar certos... (MONTEIRO, [19--i], p.76)

Diante disso, o que podemos inferir é que, particularmente em sua produção de ficção científica, Monteiro propõe uma reflexão crítica sobre um mundo que todos nós sonhamos, que nos propicie tecnologia, facilidade de locomoção e de comunicação, eliminação de qualquer enfermidade e de qualquer tipo de desigualdade social, bem como da violência que, no entanto, pode não ser tão ideal assim, pois, para isso, viveríamos como máquinas programadas. Tal reflexão está associada à revalorização do Brasil, principalmente da Amazônia, até então

esquecida, e à discussão sobre sistemas totalitários e dos efeitos de uma Guerra Mundial e da Eugenia.

Isso vai ao encontro sobre o que Carneiro (1967, p.8) observa a respeito da literatura de ficção científica de qualidade:

A ficção científica pode ser escapista, evasiva e simples divertimento, como o é nas grandes tiragens comerciais destinadas ao consumo do grande público. Mas também, em uma pequena porcentagem qualitativa (como em todos os gêneros artísticos) uma projeção e análise das angústias e dos desejos humanos, dos seus temores de sua problemática, dentro do mundo contemporâneo

Quando tratamos de literatura de ficção científica, é comum nos depararmos com obras que abordam a existência de vida em outros planetas e que esta venha até a Terra a fim de dominá-la. No entanto, as narrativas de ficção científica de Jeronymo Monteiro vão na contramão de tal temática, configurando na invasão de terráqueos a outros planetas.

É com *Os visitantes do espaço* (1963) que a Terra receberá a visita de seres de outro planeta, mais precisamente de um satélite. É pertinente frisarmos que embora pareça que Jeronymo Monteiro tenha se rendido, finalmente, a este tema tão corriqueiro no campo da ficção científica, ele já o subverte, pois na obra em pauta os Ionas vêm à Terra não para dominá-la, mas para levar parte do vapor de água com as moléculas de hidrogênio para garantirem a sua existência, sem que isso exterminasse a vida na Terra. Notaremos que a Terra receberá outras visitas interplanetárias, como abordaremos em contos de *Tangentes da realidade* (1969), porém todas são pacíficas.

No que concerne à atitude por parte dos humanos, há nesta narrativa, como nas demais obras de ficção científica de Monteiro, a crítica ao homem que age, muitas vezes, movido pela ganância e pelo sentimento de superioridade, como observamos nos seguintes excertos:

— Vocês não pensam noutra coisa? Não compreendem que possa haver outros interesses além dos de conquista e domínio? Eu creio bem que isto é um mal humano. O homem é que pensa continuamente em domínio, em conquista, em poder. E julga todos outros seres pelos seus próprios padrões. É uma verdadeira obsessão! Se eu lhes disser que em Io não há nenhuma espécie de arma de guerra, vocês acreditam? (MONTEIRO, 1963, p. 75)

Hugues complementa sobre a intolerância humana:

— Pois sim! Todos nós conhecemos o que tem sido a obra do homem através dos séculos. Uma obra que deixa atrás de si rios de sangue, lágrimas, cinzas e destroços. E penso que pude conhecer dos Ionas o bastante para afirmar que são diferentes e que não pensam em guerras nem em conquistas. Mas, receio que os homens, só para abafar o seu próprio medo ancestral e para se apossarem dos discos voadores que estão acolá, pousados na Clareira, se atirem contra os Ionas com bombas, canhões e metralhadoras. (MONTEIRO, 1963, p. 95-96)

Há a referência ao lado capitalista do ser humano que, ao se certificar de que os Ionas não tinham a intenção de dominar a Terra, logo o homem tirou proveito da visita espacial a fim de obter lucro: “[...] Mas, como não podia deixar de acontecer, nasceu na Terra uma nova atividade, uma nova preocupação e talvez, mesmo, uma nova indústria: o turismo para a Aldeia de Aço dos Ionas.” (MONTEIRO, 1963, p.99) E:

[...] Indústrias e homens de negócio de todo o mundo, especialmente americanos, faziam as mais fantásticas propostas aos Ionas, para posarem, falarem, fazerem qualquer coisa! Como propaganda de refrigerantes, xaropes, sabonetes, extirpa-calos, remédios contra calvície, remédios contra rugas e outras frioleiras. (MONTEIRO, 1963, p.99-100)

A alusão ao capitalismo já é anunciada por meio do designante perifrástico: Capitalista Sonhador. Sobre este personagem, a designação “Capitalista” diz respeito ao fato de ele ter o capital para investir numa região na qual pretende realizar um sonho que fora de seu pai e, agora, dele:

Seu filho mais novo, a quem coubera por herança as terras de Goiás, além de outros bens em São Paulo, transformara em ideal o sonho do Velho. Acreditava naquelas imensas e ricas regiões do Brasil Central, onde surgiria o Mundo Novo. Planejara erguer, em suas terras, uma Cidade-Modelo onde todos fossem felizes, vivessem na fartura e com amor. Uma cidade que se estendesse por quilômetros de ruas largas e ajardinadas, com casas térreas, sem arranha-céus, sem fumaça, sem explosões, sem ruídos. Uma Cidade Elétrica, ou, talvez, mesmo, como andava pensando recentemente, uma Cidade Atômica. (MONTEIRO, 1963, p.8)

O uso de designantes perifrásticos aos personagens caracteriza-se como um diferencial desta obra de ficção científica das demais produzidas por Monteiro. Exemplo disso são os nomes: Capitalista Sonhador, Homem Imaginativo, Homem Agalado, Grande Homem, Repórter Aventureiro. Tal recurso demonstra que se trata de perfis que existem não só na ficção, mas também na realidade. Em outras palavras, há aquele que possui um demasiado capital e sobre ele tem vários sonhos; há aquele que acredita na possibilidade de vida em outros planetas; há os que representam as leis, as autoridades máximas e que, por esse motivo, se tornam intransigentes; e há aqueles que, em nome de uma notícia inédita, fazem parte de qualquer aventura para obtê-la.

Dado o exposto neste capítulo, podemos verificar que os romances de aventura são caracterizados por rupturas aos estereótipos vigentes na literatura infantojuvenil das décadas de 30 a 50, pois Monteiro traz narrativas que não estigmatizam a criança como um ser submisso, sem vontade própria e nem faz do adulto um ser superior impassível de qualquer erro. Ao contrário, o adulto comete erros, como bem explícito na série do Pernetá e com o mágico de *Viagem ao país do sonho* (1949). Sem dúvida, o deslize humano consiste na sua ambição

desmedida e no seu desrespeito à natureza, isso foi potencializado em *Viagem ao país do sonho* (1949), *Corumi, o menino selvagem* (1956) e *Ouro de Manoa* (1969), pois nestas narrativas quando o homem tentou dominar a qualquer custo a natureza, ela se voltou contra ele.

Ao retratar o índio, Monteiro não o caracterizou como alguém a ser domesticado ou a ser eliminado. O escritor apresentou um índio real, com seus hábitos e como aquele capaz de responder da mesma forma que o “homem branco”, quando tem seu espaço invadido. Prova disso é o que vimos na traição do índio que veio propor um acordo de paz e os ataques das tribos indígenas em *O ouro de Manoa* (1969).

Essa ambição desmedida determinada pela ideia de dominar pelo saber ou pelo poder vem representada por uma narrativa distópica na ficção científica de Monteiro em que ele acentua as tendências contemporâneas quanto ao uso da tecnologia e ao domínio exercido por regimes totalitários a fim de servir de alerta para o futuro.

Outro aspecto é o cuidado de Monteiro em construir uma literatura de forte intenção informativa, o que nos permite fazer uma espécie de divisão de sua obra de ficção científica: de um lado temos a ficção científica que remonta aos primórdios da civilização permeada por uma dialética entre utopia (o passado, o povo atlante) e a distopia (o homem do presente e, conseqüentemente, seu futuro), como em *A cidade perdida* (1948). Por outro lado, todas as demais obras aqui discutidas de ficção científica voltaram-se para o uso da tecnologia e o futuro da humanidade, também sob a dialética entre utopia (neste caso refere-se a um lugar, na maior parte das vezes, Marte) e a distopia (o planeta Terra e o que o homem tem feito dele).

Por último, com o romance policial, é evidente a construção de uma narrativa sob encomenda em que desde o pseudônimo do autor, o detetive protagonista e as demais caracterizações da obra são baseadas em contextos americanos, porém, Monteiro, como fez nas obras de aventura, causa novamente uma ruptura ao trazer para o universo americano de Dick Peter alguma brasilidade. Em outras palavras, Dick Peter é um detetive-herói que, mesmo caracterizado como americano, tem alma brasileira, não se deixou americanizar ao apresentar certas peculiaridades brasileiras, mantendo-se, assim, ao exemplo do detetive clássico do romance policial de enigma com o viés satírico próprio do brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: o pioneirismo de Jeronimo Monteiro na indústria cultural brasileira

Livremo-nos do preconceito exclusivo da “alta cultura”. Lembremo-nos de que há uma enorme massa de gente que quer ler, procura ler avidamente, mas que é obrigada a procurar as traduções para se satisfazer.

Jeronimo Monteiro

Se até o final do século XVIII tínhamos bem definida a distinção entre alta cultura e a arte popular, a partir do século XX, com a industrialização em larga escala, principia a indústria cultural — expressão cunhada pelos intelectuais de Frankfurt, Adorno e Horkheimer —, a qual, fazendo uso de tecnologias como o rádio e, posteriormente, a televisão, atingiu um grande contingente de pessoas, o que culminou na sociedade de consumo de massa. Com isso, o que era popular não seria mais aquilo que era produzido pela cultura de um povo, passou a ser o que tinha apelo mercadológico. Isso se confirma, por exemplo, no que Moles⁷⁷ aponta sobre o rádio:

O rádio é um sistema destinado a fornecer ao indivíduo motivações econômicas inextricavelmente mescladas com o prazer. O rádio é um componente dos espaços mortos da duração; o mecanismo das radiodifusões privadas num país capitalista cabe manter o equilíbrio permanente entre o coeficiente de atração do programa e as mensagens publicitárias fabricadas pelos engenheiros da emoção. (2011, p.85)

Ao voltarmos nossa atenção estritamente à cultura de massa, Strinati⁷⁸ (1999) aponta que, fora do Brasil, ela se desenvolveu, particularmente, a partir dos anos 1920 e 1930, devido ao advento dos meios de comunicação e à crescente comercialização do lazer e da cultura. Mais precisamente os Estados Unidos são identificados como a terra natal da cultura de massa, por ser uma sociedade capitalista associada aos processos da produção industrial e do consumo de bens culturais, como observa Morin (1977, p. 44): “Esse cosmopolitismo se irradia a partir de um pólo de desenvolvimento que domina todos os outros: os Estados Unidos. Foi lá que nasceu a cultura de massa. É lá que se encontra concentrado seu máximo de potência e energia mundializante.”

⁷⁷ Abraham A. Moles nasceu em 1920, na França, doutor em física e filosofia, foi professor universitário de sociologia, psicologia, comunicação e design e fundador do Instituto de Psicologia da Comunicação Social, conhecido como Escola de Estrasburgo. Morreu em 1992.

⁷⁸ Dominic Strinati nasceu no dia 08 de julho de 1947, é professor de sociologia na Universidade de Leicester e pesquisador da cultura popular.

Assim, com base no conceito de indústria cultural — meio sob o qual a arte é produzida segundo um padrão de fabricação industrial a fim de ser consumida por uma massa social — e nos seus desdobramentos, é que fundamentamos nossa tese a respeito do pioneirismo de Jeronimo Monteiro com relação à indústria cultural, uma vez que é evidente que sua escrita apresenta elementos da cultura de massa já na década de 30, quando tal cultura ainda era incipiente no Brasil, pois, segundo Ortiz⁷⁹ (1989), é em 1940 que se dá início a uma “sociedade de massa” no Brasil com a consolidação de uma sociedade urbano-industrial.

Diante disso, remontamos à década de 20, mais precisamente o ano de 1922, que marcou não só a realização da Semana de Arte Moderna, como também a primeira transmissão de rádio no Brasil. Embora tal transmissão fosse de caráter experimental, pelas comemorações do centenário da independência, o rádio foi ganhando notoriedade principalmente com o advento do Estado Novo, com a Revolução de 1930 e com a sua estatização, por Getúlio Vargas, para fins ideológicos. Por outro lado, o que se angariava com a publicidade, aplicava-se na própria estação, exemplo disso foi a Rádio Nacional (1936) que, com seus excelentes equipamentos, já atingia um público nacional. Em contrapartida, os que faziam parte da considerada cultura elevada, deparavam com a falta de público, em virtude do alto índice de analfabetismo no país.

Além disso, o rádio apresentava uma caracterização precisamente erudita e musical. Em 1930, a introdução de rádios de válvula permitiu a redução dos custos de produção dos aparelhos, propiciando a sua difusão. Já em 1932, uma mudança na legislação permitiu que 10% da programação diária do rádio fosse voltada para a publicidade. Nesse ínterim, verificamos a presença de Monteiro uma vez que, como apontamos no primeiro capítulo, *As aventuras de Dick Peter* nasceram no rádio, patrocinadas por uma marca de café. Sobre o rádio, Ortiz (1989, p. 40) salienta: “Com o rádio surgem espetáculos como os programas de auditórios, músicas variadas e especialmente a radionovela, introduzida no Brasil em 1941.” Nesse contexto, Monteiro estava presente de modo ativo na apresentação de tais programas e na produção e narração das aventuras de seu detetive.

À soma disso, sobre o pioneirismo de Jeronimo Monteiro com relação à cultura de massa no Brasil, podemos inferir que isso ocorreu, em grande parte, devido a sua carreira como jornalista e, posteriormente, a sua atividade como escritor.

Tal aspecto pode ser melhor compreendido ao levarmos em consideração que o analfabetismo da população brasileira em 1930 era de mais de 50%, fazendo com que a produção e o comércio de livros fossem praticamente inexistentes em termos de mercado.

⁷⁹ Renato Ortiz nasceu em 20 de março de 1947, em Ribeirão Preto, sociólogo e professor da Unicamp, autor de vários livros, entre eles que abordam a cultura brasileira.

Diante disso, Ortiz (1989) ressalta que, no Brasil, o jornal, órgão voltado para a produção de massa, passa a ser uma instância consagradora de legitimidade da obra literária, pois era uma maneira de o escritor se fazer ler. Assim resume Sodré (1988, p. 10): “Escritor e jornalista tornam-se termos bastante afins.”

O Jeronymo Monteiro jornalista se funde com o Jeronymo Monteiro escritor numa característica específica em suas narrativas: o ato de informar. Isso ocorre de maneira significativa em seus livros, nos quais é evidente o seu esforço de informar ao leitor deixando-o ciente da geografia de determinados espaços, como no caso da floresta amazônica, ou de tentar persuadi-lo sobre a teoria acerca dos atlantes. Prova disso, é o fato de Monteiro enveredar-se por gêneros geralmente marcados pela veia informativo-jornalística da literatura de massa: o romance policial e a ficção científica. Esta se volta para a antecipação de descobertas científicas ou o relacionamento entre o homem e a tecnociência. Já o romance policial aborda informações de cunho criminológico e judiciário, por exemplo.

Sobre o caráter informativo-jornalístico de suas obras, temos:

Nos romances de aventura:	
Obra	Caráter informativo-jornalístico
<i>Corumi, o menino selvagem</i>	Informações geográficas, linguísticas e comportamentais referentes à viagem pelo Xingu, sobre os índios que habitam suas margens e os seringueiros.
<i>O ouro de Manoa</i>	Informações geográficas, linguísticas e comportamentais referentes à viagem feita ao alto do Amazonas e sobre a teoria de que o Brasil guarda vestígios de uma civilização antiga não descoberta, a cidade de Manoa.

Nos romances de ficção científica:	
Obra	Caráter informativo-jornalístico
<i>A cidade perdida</i>	Informações sobre Atlantis-a-eterna, que estaria localizada quase na fronteira entre o Pará e o Amazonas, defendendo a teoria de que o Brasil está localizado no continente mais antigo do mundo e que em diferentes pontos da América do Sul foram

	encontrados vestígios de uma civilização anterior às chinesa, egípcia, persa, romana ou de qualquer outra.
--	--

Ao atentarmos a seus romances de aventura, logo verificamos que eles se dirigem a um público infantojuvenil, porém tais narrativas de Monteiro, como já frisamos no segundo capítulo, não subestimam seus leitores tanto na linguagem, quanto na exploração de temas como a Amazônia e os conflitos entre índios e seringueiros como em *Corumi, o menino selvagem* (1956) e a Segunda Guerra Mundial e os nazistas, em *Os nazis e a ilha do mistério* (1943), por exemplo. Estas características destoam da produção típica do período inicial de formação de uma literatura voltada para crianças e jovens, no qual predominaram as traduções e adaptações de autores europeus.

É possível observarmos que Jeronymo Monteiro inova não só em tais aspectos o que o faz ser citado por Lajolo e Zilberman (1999) como um continuador de Monteiro Lobato, mas também é um precursor da indústria cultural na literatura voltada para o público infantojuvenil. Vale ressaltarmos que esta literatura tem uma relação estreita com a cultura de massa como notamos nas palavras de Morin (1977, p.37): “Novas estratificações foram formadas: uma imprensa feminina e uma imprensa infantil se desenvolvem depois de cinquenta anos e criam para si públicos específicos.”

Para complementarmos, a propósito do contexto mais específico do Brasil, Sodré (1988, p.55) salienta:

[...] para não mencionar aqueles que exploram o filão da literatura infantil. Esta constitui também um gênero especial da literatura de massa, recolhendo os seus fundamentos na esfera do mito — universo em que jabutis podem comparecer a festas no céu, onde príncipes lutam com dragões, gigantes confabulam com mouras-tortas e se multiplicam os caiporas, os tatus-marambás e outros personagens fantásticos. Reino do maravilhoso, sim, mas também da moral do adulto, que costuma constituir ideologicamente a criança como um “sujeitinho” pequeno-burguês.

Constatamos que Jeronymo Monteiro perfaz esses caminhos pois, com *No reino das fadas* (1930), sua obra inicial, explorou o universo mítico, típico dos contos de fadas, com príncipe-herói, princesa indefesa, bruxo malvado. Assim também ocorreu em *Viagem ao país do sonho* (1949) em que há um circo no qual os artistas são insetos. Por outro lado, dentre as onze obras destinadas ao público infantojuvenil, notamos que, salvo as duas obras citadas, Monteiro insere a criança e/ou jovem numa realidade bem próxima à sua na qual nem todos os finais são felizes.

Essa ruptura com o típico final feliz, dentro da dinâmica de uma literatura de massa em que seus estímulos giram em torno da dialética apontada por Morin (1977) da “produção-consumo” faz com que isso seja compensado com a presença de arquétipos míticos em que os personagens estão acima das leis da natureza e/ou humanas. Exemplo disso são os garotos Eurico e Zé-cabelo-de-índio que são capazes de fugir de uma ilha deserta e de reencontrar o caminho de volta ou até mesmo de se infiltrar numa base nazista e destruí-la como se fosse um castelo de cartas.

Sobre as narrativas de aventuras de Jeronimo Monteiro, ambientadas na Amazônia, observam Lajolo e Zilberman (1999, p. 108):

A partir dos anos 40, a Amazônia começa a interessar os autores voltados ao público juvenil. Mas as características das obras editadas indicam que elas não são caudatárias do programa modernista, e sim da influência da cultura de massas, veiculada, internamente, pelo cinema, nos filmes seriados, pelos livros de aventura e detetive, publicados pela Companhia Nacional [...]

Neste sentido, é expressiva a produção de Jeronimo Monteiro. Seu primeiro livro, *O ouro de Manoa* (título original: *O irmão do diabo*), conta uma expedição à Amazônia, na busca de um tesouro. O tema se alinha ao veio dos livros de aventuras, e a narrativa emprega a estrutura de cortes em meio a ações palpitantes, que o escritor aprendera no cinema e aplicara no rádio, para o qual produzia novelas, sob o pseudônimo de Dick Peter.

Portanto, é válido destacarmos que o contato de Monteiro com os *mass media*, em especial o jornal, corrobora sua necessidade de informar ao leitor sobre fatos e/ou teorias da atualidade, ao mesmo tempo em que expõe a violência, a maldade humana e; em contrapartida, explora uma ideologia de uma sociedade fraterna, sem sofrimentos como resposta às injustiças praticadas pelo homem.

Além disso, o próprio Jeronimo Monteiro (1941, p.4) destaca que um escritor deve dar ao público leitor aquilo que ele deseja ler:

Ora, o editor não é bobo. Ele sabe o que deve publicar, porque é um homem de negócios, e só lança ao mercado o que lhe pode trazer bons lucros. Daí essas imensas coleções de aventuras, de livros policiais, de livros para moças e de rapazes, de revistas e suplementos onde se lêem coisas que trazem no alto nomes arrevezados e cheios de prestígio entre a grande massa leitora.

Monteiro também cita o papel do editor cujo fim é o lucro o que vai ao encontro do que Eco (2001) observa sobre o fato de a cultura de massa ser manobrada por “grupos econômicos” e realizada por “executores especializados” o que culmina na pseudoindividualidade apontada por Adorno e Horkheimer (2000) sobre o fato de o indivíduo ser ilusório na indústria cultural em virtude da estandardização das técnicas de produção.

Sobre o que disse Monteiro, verificamos, também, a presença da contradição da *invenção-padronização*, citada por Morin (1977), dentro da cultura de massa em que esta se adapta ao público e o público a ela. Prova disso, é a menção de Monteiro aos diversos gêneros de leitura explorados pela indústria cultural a fim de atender aos leitores. Ou seja, a indústria cultural tem necessidade de se reinventar e assim o fez um de seus precursores entre nós, Jeronimo Monteiro, ao explorar os filões de aventura, ficção científica e policial.

No que concerne à ficção científica de Monteiro, muitas vezes, ele teve como inspiração as narrativas de H. G. Wells, nas quais a literatura de ficção científica se configura como um relato de advertência ao homem diante dos avanços da tecnologia e da ciência. É pertinente ressaltarmos que esse gênero atende bem ao processo de *invenção-padronização*, pois como cita Sodré (1988, p.52): “Na verdade, a FC acomoda-se a todas as formações temáticas (policial, de aventuras, terror, capa e espada, etc.)”

Isso pode ser conferido, por exemplo, em *A cidade perdida* (1948) e *A serpente de bronze* (1948). O primeiro livro trata das aventuras do grupo em busca da Atlantis-a-Eterna; já o segundo, da série de romances policiais, explora a ficção científica quando Mabel, Peter e Zaroff decidem procurar pelo tesouro do tio Onek que, na verdade, seria o povo Atlante que pretende, um dia, retomar o controle da Terra.

Um aspecto apontado sobre a ficção científica por Eco (2001) é a sua caracterização como elemento de crítica social, de sátira moralista. Estas características são amplamente exploradas por Monteiro, a começar por *3 meses no século 81* (1947) que, por meio do conflito entre terreanos e marcianinos, critica o uso da tecnologia em detrimento das relações humanas, a ideia de uma raça superior e a busca por dois modelos distintos (terreano e marcianino) de uma sociedade marcada pela ausência de conflitos. A crítica à supervalorização da tecnologia permanece em *Fuga para parte alguma* (1961), pois o uso dela na agricultura faz com que se criem formigas gigantes que exterminarão os humanos.

A cidade perdida (1948), *Os visitantes do espaço* (1963) e os contos de *Tangentes da realidade* (1969) são marcados pela crítica à ambição humana e a regimes totalitários de governo. Monteiro, por meio de distopias, vai na contramão do que a sociedade moderna tem feito com relação ao futuro ser superior ao passado. Em suas obras é evidente que a teoria por ele defendida de que o Brasil faz parte do continente mais antigo e de que os atlantes seriam evoluídos aos humanos reforça a ideia de que o futuro seria melhor se fosse como o passado do povo atlante.

Com *As aventuras de Dick Peter*, novamente conferimos Jeronimo Monteiro ligado a um *mass media*: o rádio, um dos primeiros meios de comunicação de massa tipicamente

moderno. Como já mencionamos nesta tese, Monteiro escreveu *As aventuras de Dick Peter* para o rádio e depois as publicou, correspondendo à produção da literatura policial considerada por muitos críticos como uma forma de distração para as massas, uma vez que oferecia aos leitores uma linguagem e uma temática mais realistas.

Diante disso, o detetive Dick Peter surge como uma referência para esses leitores como o arquétipo de um herói ou até como Morin (1977, p.83) denomina *um alter ego*:

[...] que os heróis sejam dotados de qualidades eminentemente simpáticas. Atingindo esse ótimo, as personagens suscitam apego, amor, ternura; já se tornam não tanto os oficiais de um mistério sagrado, como na tragédia, mas uns *alter ego* idealizados do leitor ou espectador, que realizam do melhor modo possível o que este sente em si de possível.

Eco (2001) também destaca o ato de criar “tipos” pelos *mass media* de fácil universalidade, o que é o caso do detetive Dick Peter que corresponde ao modelo de detetive de romance policial clássico por sua fineza, astúcia e discrição e como aquela figura imprescindível para a resolução de casos que nem a própria polícia teria competência para resolver, ou seja, um justiceiro que usa de seu método voltado para o raciocínio e a dedução ao identificar os que infringiram a lei.

Em todas as narrativas de Dick Peter às quais tivemos acesso, notamos que a estrutura básica permanece fundamentalmente a mesma: Dick Peter configura-se como o típico herói franco, correto, disposto a pôr a própria vida em risco em nome da resolução do caso e, conseqüentemente, da punição dos responsáveis pelo(s) crime(s).

Com base no perfil e na motivação de cada criminoso em cometer seu ato contraventor, constatamos que o detetive Dick Peter vai ao encontro do que Kothe (1985) observa sobre o papel do herói dentro de um sistema, pois o detetive-herói em pauta representa a busca pela verdade, pela justiça dentro de um sistema que, muitas vezes na vida real, não funciona, mas que, na narrativa, graças a sua intervenção, tem um desfecho positivo. Ou seja, na indústria cultural a imagem de um herói caracterizado por sua bravura e poder de sedução se faz presente na literatura de grande consumo. No entanto, no caso de Dick Peter, verificamos que Monteiro não constrói seu personagem atrelado à sensualidade. Seu detetive é marcado pela discrição, de todas as obras aqui abordadas, só em *O fantasma da 5ª avenida* (1938) há referências a Mary, sua noiva, e a representação de um Dick Peter romântico e apaixonado. Nas demais narrativas, embora Mabel apresente demonstrações de que gostaria de se casar com ele, Peter se faz de desentendido sem ofendê-la. Em outras palavras, o arquétipo do detetive conquistador tão explorado pela cultura de massa é ignorado por Monteiro na construção de seu Dick Peter.

Outro elemento caracterizador de literatura de massa nas aventuras de Dick Peter é o fato de o brasileiro Jeronimo Monteiro criar um detetive americano cujas histórias se passam em Nova Iorque sob a autoria de um pseudônimo estrangeiro, Ronnie Wells. O que à primeira vista pode parecer uma grande contradição da parte de Monteiro, já que este sempre apresentou nas demais narrativas características bem nacionalistas, na realidade corresponde a uma exigência da indústria cultural, pois já que o agente financiador exigia um detetive americano para um público brasileiro, alegando que este privilegia o estrangeiro em detrimento do que é nacional, assim fez Jeronimo Monteiro. Desse modo, devemos atentar ao fato de que um produto da cultura de massa também deve ser avaliado em função das intenções de um sistema comunicador.

Sobre isso Sodré (1988, p.54) faz um pertinente comentário:

Essa polivalência romanesca assume cores próprias na literatura de massa. Esta, para atingir a situação de *best-seller*, torna quase tudo possível. Assim, um escritor alemão pode retratar o Oeste dos Estados Unidos tão bem ou melhor do que um norte-americano, como é o caso de Karl May.

Na cultura de massa é preciso que haja condições de verossimilhança a fim de que os personagens tanto participem da humanidade cotidiana, quanto o imaginário se eleve a este cotidiano. Ao construir narrativas num contexto americano para um público brasileiro, Monteiro lança mão de determinados elementos que remetem a traços tupiniquins como a alusão à represa de Guarapiranga e ao arquétipo da beleza feminina brasileira, criando uma curiosa malha de tensões.

De acordo com tais considerações acerca da produção cultural de Monteiro, verificamos seu pioneirismo na indústria cultural brasileira, pois ainda na década de 30, com o desenvolvimento de uma ideologia voltada para o consumo, marcou-se o início, ainda que de forma gradativa, da cultura de massa no Brasil, uma vez que apenas uma pequena parcela da população podia, de fato, fazer parte da denominada “era do consumo”. No entanto, aqueles que não tinham poder aquisitivo para ostentar um certo padrão de consumo, eram induzidos a consumir por meio de modelos socioculturais importados e adaptados.

A influência da cultura de massa vinda dos Estados Unidos, ou seja, o processo de americanização é visível na produção de Jeronimo Monteiro como poderíamos destacar pela ambientação de suas histórias policiais em Nova Iorque, além de outros dois aspectos. O primeiro é que ela não se dá de maneira ortodoxa; o segundo, comprova que este escritor já explorava, no Brasil de 30, os mecanismos da cultura de massa que, marcadamente teria início

em 1940, com uma plena consolidação só em 1960. Como Galvão⁸⁰ (2005) aponta é na virada da década de 1960 para 1970 que a cultura brasileira passa a fazer parte integrante desse processo em que se viu o advento e a hegemonia da indústria cultural, de forma maciça.

Dessa maneira, ainda na década de 40, não era possível identificar na sociedade brasileira a realização plena do conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer. Dois fatores contribuíram para o desenvolvimento gradativo de uma cultura de massa no Brasil. O primeiro foi o ideal da construção de uma nacionalidade entre os anos de 1930 e 1950. O segundo referiu-se ao fato de que a racionalidade capitalista ainda não tinha um caráter integrador, ou seja, não chegava a todas as classes. Por outro lado, é válido destacarmos que a década de 50 configura a consolidação do rádio como principal elemento dos *mass media* e a inserção na sociedade brasileira de outro que, num futuro bem próximo, tomaria o seu lugar: a televisão. Isso se concretiza em 1970, quando a TV Globo faz suas transmissões em rede, via satélite, para todo o país. Galvão (2005, p.18) assim considera o papel da televisão na sociedade brasileira: “É fato já bem estudado que a televisão no Brasil goza de um prestígio que não possui em outros quadrantes do planeta, computando um dos mais altos números médios de horas que o espectador passa diante do aparelho, presente em 87% dos lares.”

Em 1950, Monteiro também se fez presente num mercado, então, emergente: o de revistas, buscando atender a diversos públicos consumidores. A Editora Abril tem papel de destaque neste cenário, cuja produção teve início com a compra do direito de publicar *Pato Donald*, no Brasil, em 1950, sendo Jeronymo Monteiro o primeiro editor desta revista.

Monteiro fez um caminho análogo àquele que caracterizou a cultura de massa nos países latino-americanos: as histórias em quadrinhos, o jornal, o rádio. Como notamos nas palavras de Candido (1979, p.347):

[...] na maioria dos nossos países há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa.

Portanto, a consolidação de um mercado de bens culturais ocorre no país entre as décadas de 60 e 70, pois a televisão firma-se como veículo de massa e o cinema também passa a corresponder aos ditames da produção industrial, assim como a produção de discos, de livros e da publicidade.

⁸⁰ Walnice Nogueira Galvão nasceu em São Paulo, em 1937, ensaísta e crítica literária, publicou mais de 30 livros voltados para crítica literária e cultural, grande estudiosa da obra de Guimarães Rosa.

Isto é, as décadas de 60 e 70 são caracterizadas por uma forte expansão do consumo cultural com o crescimento do setor de publicações; os incentivos governamentais quanto à publicação de livros; a produção de revistas para os mais diversos públicos de leitores. O cinema, por sua vez, contou com sua expansão por meio da Embrafilme (1969 — 1990), que consistia numa empresa brasileira de economia mista estatal que produzia e distribuía filmes cinematográficos. Também na década de 70, o mercado fonográfico ganhou força com a venda de aparelhos de reprodução sonora. Sobre tal processo de bens culturais, Galvão (2005, p.18) observa:

Com efeito, a partir da virada da década de 1960 para a de 1970 o mercado foi ampliando seus domínios, mesmo se, como se sabe, a cultura tende a ser mais independente que o restante, e dentro dela a literatura mais ainda. Assistiu-se, portanto, ao advento e hegemonia da indústria cultural, vendo-se, em nosso país, área por área ir tombando sob o controle do mercado e de suas leis.

De acordo com esse desenrolar da cultura de massa no Brasil, constatamos que a produção literária de Jeronymo Monteiro, por sua vez, trata de temas tipicamente explorados pela cultura de massas, como a Amazônia, a busca por tesouros milenares e os avanços tecnológicos, porém sob uma postura crítica no tocante à construção de seus personagens, pois não as idealiza. Além disso, ao explorar o ambiente brasileiro, evita gradativamente de expô-lo de uma forma ufanista, traço bem característico da literatura de massa.

O personagem Corumi é um de seus principais representantes. Ainda que, num primeiro momento, remeta ao mito de Tarzan e à ideia da exploração da floresta como algo mítico e ufanista, não é o que conferimos em *O corumi, o menino selvagem* (1956), assim como nas demais obras de aventura. Monteiro foi capaz de captar gêneros e temáticas exploradas pela literatura de massa dando-lhes um caráter bem nacional e nada idealizador. Podemos constatar isso por meio das palavras de Lajolo e Zilberman (1999, p. 109):

Respeitando o cânone de aventuras, Monteiro não perde de vista dois aspectos: adota uma postura crítica em relação às suas personagens, evitando idealizá-las; e enraíza o tema, frequentemente veiculado através da literatura de massas e de outros meios de comunicação de procedência internacional, a um ambiente brasileiro, tanto por integrá-lo a uma vertente em que a Amazônia é objeto de uma representação mítica, como por evitar o ufanismo que pode revestir e camuflar o material literário estrangeiro.

Assim também procede com relação à narrativa *Bumba o boneco que quis virar gente* (1955), pois a menina Teresinha toma a iniciativa das ações, além de o boneco e suas atitudes agressivas não serem pretexto para um desfecho moralizante da obra.

Nos livros da série do perneta, verificamos por meio dos dois meninos, Eurico e Zé-cabelo-de-índio, a ênfase do ideal de um herói mítico característico da literatura de massa. Tal enfoque é explorado à exaustão que chega a pôr em risco a verossimilhança dos textos, uma vez que muitas ações praticadas pelos meninos seriam exercidas apenas por alguém já adulto em virtude do porte físico.

Em outros termos, constatamos que os romances de aventura de Jeronimo Monteiro correspondem à contradição apontada por Morin (1977) sobre a *invenção-padronização* da indústria cultural. Isso pode ser justificado por meio do fato de Monteiro construir tais narrativas sempre de forma linear e com personagens planos, o que corresponderia à padronização. Por outro lado, observamos também a dimensão da *invenção* em seus textos, na medida em que quebra estereótipos, por exemplo, a respeito do indígena como ameaça à exploração dos brancos e da criança focalizada sob uma visão conformista e desprotegida.

Quanto à ficção científica, observamos que Monteiro também parte desse esquema fundamental de padronização, porém, apresenta a *invenção* ao inverter uma situação comum na literatura de ficção científica: a invasão da Terra por seres de outros planetas. Em suas distopias, o que notamos é a invasão dos moradores da Terra a outros planetas como ocorre em *3 meses no século 81* (1947). Apesar de em *Os visitantes do espaço* (1963) os Ionas terem vindo à Terra, seu intuito não é o de dominá-la.

Em linhas gerais, suas obras de ficção científica contêm uma crítica severa a determinadas atitudes do homem com relação à falta de ética e ao uso irresponsável da tecnologia. Para tanto, também não deixam de lado dois momentos da história tanto nacional, quanto internacional. No âmbito nacional, expõe de maneira ácida a injustiça, o abuso de poder e, conseqüentemente, o desrespeito à dignidade humana promovidos por um sistema totalitário, como as forças repressoras do regime militar, em nível internacional, aborda a tensão exercida pela disputa de poder entre EUA e URSS durante o período da guerra fria.

Portanto, a ficção científica é síntese e reflexo de uma sociedade de massa, pois se atentarmos ao que aponta Strinati (1999, p.23):

[...] A erradicação do trabalho agrário; a destruição de diversas comunidades rurais; o declínio da religião e a secularização das sociedades, associados ao crescimento do conhecimento científico; a expansão do trabalho industrial, monótono e alienante; o padrão de vida em grandes cidades anômicas habitadas por multidões anônimas; a relativa ausência de integração moral — esses elementos, considerados decorrência dos processos de industrialização e de urbanização, são subjacentes ao surgimento da sociedade de massa.

A obra *3 meses no século 81* (1947) pode ser apontada como aquela que reúne todos os elementos responsáveis pela atomização da humanidade em decorrência da formação da sociedade de massa como vemos no excerto acima. Nesta obra de Monteiro temos a erradicação do trabalho agrário; um alto nível de conhecimento científico que culmina na extinção do amor e de todos os vermes; o trabalho monótono e alienante, pois cada ser tem uma obrigação específica dentro daquela sociedade e há dois mil anos não se publica nada, pois não era mais preciso saber e pensar em nada novo.

Sobre os romances policiais de Monteiro, são esses os que correspondem plenamente aos mecanismos da indústria cultural. Talvez isso se deva ao fato de eles terem sua gênese no rádio, um dos principais *mass media*.

Para a construção de Dick Peter, verificamos que Monteiro lança mão de hibridismos. O primeiro exemplo consiste na caracterização do detetive, o qual apresenta elementos do detetive de romance policial de enigma, pois ele valoriza o uso do raciocínio e da dedução lógica, algo reforçado através do axioma que norteia as suas ações em todas as obras publicadas por O Livreiro “Veja as coisas com seus próprios olhos”.

O segundo aspecto que confirma o caráter híbrido de seus romances policiais é a presença de determinados traços de um romance de aventura, pois este se organiza do prólogo para o desfecho, fazendo com que o desenrolar da intriga reproduza a sucessão dos fatos. Os romances policiais de Monteiro se caracterizam por adotarem o curso do tempo, fazendo com que a narração siga a ordem dos acontecimentos, aspecto específico do romance de aventura, o que logo nos remete à denominação dada às narrativas sobre Dick Peter: *As aventuras de Dick Peter*.

O último elemento que complementa tal hibridismo está num traço caracterizador do *roman-noir*, uma vez que as narrativas em questão são construídas no presente, coincidindo com a ação.

Além desse hibridismo, verificamos que o detetive Dick Peter também corresponde ao ideal da literatura de consumo ao apresentar as seguintes características: é um tipo de fácil universalidade, devido a sua astúcia e discrição se sobrepondo à eficiência da polícia; a sua resistência ao universo feminino, seu bom caráter, sua polidez, sua invulnerabilidade. No entanto, podemos afirmar que o maior fator caracterizante da indústria cultural presente nas aventuras de Dick Peter é o de que as histórias são ambientadas em Nova Iorque, com um detetive americano sob a criação de um autor de pseudônimo também estrangeiro, o que corresponde à dialética apontada por Morin (1977) sobre o sistema de produção cultural e as necessidades culturais dos consumidores.

Dado o exposto, em virtude da dificuldade de encontrarmos alguns exemplares dos romances policiais de Monteiro, considerados hoje em dia como raridades bibliográficas; assim como a ausência e/ou divergência de informações e estudos acerca de sua produção literária como um todo, procuramos contemplar com esta pesquisa um arcabouço sobre a vida e a obra de Jeronymo Monteiro. Esperamos com este estudo não só resgatar um escritor esquecido de nossas letras, mas também propor uma reflexão sobre a inserção da indústria cultural no Brasil por meio de um de seus precursores, pois seria muito audacioso afirmarmos que ele seria o único. No entanto, sua contribuição para entendermos tal processo que acometeu a sociedade moderna é de grande relevância, em particular para nós brasileiros, pois contribuiu para uma literatura de aventuras escrita em solo brasileiro e em oposição ao caráter pedagogizante; presente em boa parte da produção coetânea à do autor; assim como foi determinante para a consolidação de nossa literatura de ficção científica e para a criação de um primeiro detetive nacional associado a um conjunto de narrativas que compõem uma série.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2003.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 2 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

ALEXANDRE, Silvio. Jeronymo Monteiro. 07 jun. 2015. Disponível em <<https://jeronymomonteiro.wordpress.com/2015/06/07/jeronymo-monteiro/>> Acesso em: 20 jun. 2016.

ASIMOV, Isaac. **No mundo da ficção científica**. Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

AVERBUCK, Ligia (Org.) **Literatura em tempo de Cultura de Massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et alii. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BOILEAU, Pierre e NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

CADEMARTORI, Ligia. **O que é Literatura Infantil**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernández (Coord.) **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

_____. **A formação da literatura brasileira**. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, v.1, 2., 1975.

CARNEIRO, André. **Introdução ao estudo da “Science-fiction”**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Serviços de artes gráficas, 1967.

CASTELO BRANCO, Renato. **Pré-História Brasileira** – fatos e lendas. São Paulo: Quatro Artes, 1971.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias. **Uma estética da formação: Vinte anos de Literatura Juvenil Brasileira Premiada (1978-1997)**. 2000, 461 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Estadual Paulista, Assis, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

_____. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: Das origens Indo-Europeias ao Brasil Contemporâneo**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva. A estética e a discussão sobre indústria cultural no Brasil. **Ideias: Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp**, v.3, n.1, p.73-93, 2012.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FILHO, Adonias. **Modernos ficcionistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1965.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Mar./mai. 2002. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933> > Acesso em: 16 fev. 2018.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1983.

FROMM, Erich. Posfácio (1961). In: **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As musas sob assédio**: literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: SENAC, 2005.

GINWAY, Mary Elizabeth. **Ficção científica brasileira**: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro. São Paulo: Devir, 2005.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder**: as crianças e a literatura fantástica. Trad. Carlos Rizzi, São Paulo: Summus, 1980.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: ADORNO et alii. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 168-214.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HYUSSEN, Andreas. Introdução: A dialética oculta: Vanguarda – Tecnologia – Cultura de Massa; A cultura de massa enquanto mulher — o “outro” do modernismo. In: _____. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 7-69.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 4 ed. Ver. Paulo Quintela. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1968.

KHÉDE, Sônia Salomão (Org.). **Literatura infanto-juvenil**: um gênero polêmico. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

_____. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1986.

KOTHE, Flávio René. **O herói**. São Paulo: Ática, 2000.

LINS, Álvaro. **No mundo do romance policial**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: histórias e histórias**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.

_____. **Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos**. 2. ed. São Paulo: Global, 1986.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOBATO, Monteiro. **A chave do tamanho**. 42. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

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

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

MOLES, Abraham A. Doutrinas sobre a comunicação de massa. In: ADORNO et alii. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011. p. 85-113.

MONTEIRO, Helio; MONTEIRO, Lourdes, **Entrevista sobre a vida e obra de Jeronimo Monteiro**. 16 jul. 2016 Entrevistadora: Marina João Bernardes de Oliveira, São Paulo.

MONTEIRO, Jeronimo. **Corumi, o menino selvagem**. Aparecida: Editora Santuário, 1992.

_____. **O ouro de Manoa**. São Paulo: Clube do Livro, 1973.

_____. **A cidade perdida**. São Paulo: Contexto, 1987.

_____. **Tangentes da realidade**. São Paulo: 4 Artes, 1969.

- _____. **Os visitantes do espaço.** São Paulo: EDART, 1963
- _____. **Fuga para parte alguma.** São Paulo: GRD, 1961.
- _____. **Bumba o boneco que quis virar gente.** 14. ed. São Paulo: Editora do Brasil, 1955.
- _____. **3 meses no século 81.** Porto Alegre: Globo, 1947.
- _____. **O homem da perna só.** São Paulo: Editora Anchieta Limitada, 1943a.
- _____. **O tesouro do Perneta.** São Paulo: Editora Anchieta Limitada, 1943b.
- _____. **A ilha do mistério.** São Paulo: Editora Anchieta Limitada, 1943c.
- _____. **Os Nazis na ilha do mistério.** São Paulo: Editora Anchieta Limitada, 1943d.
- _____. **O palácio subterrâneo das Antilhas.** São Paulo: Editora Anchieta Limitada, 1943e.
- _____. Os escritores brasileiros e o público brasileiro. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, p.4, 25 jun. 1941.
- _____. Leituras para menores. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, p.4, 13 ago. 1941.
- _____. **Traição e castigo do Gato Espichado.** São Paulo: Melhoramentos, [194-a]
- _____. **Viagem ao país do sonho.** 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, [194-b].
- _____. O fantasma da 5ª Avenida, In: _____. **Aventuras de Dick Peter.** vol. 1, São Paulo, 1938a.
- _____. Dragão – O Estrangulador, In: _____. **Aventuras de Dick Peter.** vol. 1, São Paulo, 1938b.
- _____. O Alfinete da morte, In: _____. **Aventuras de Dick Peter.** vol. 1, São Paulo, 1938c.

_____. **No reino das fadas.** 10. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, [193-a].

_____. **O homem do Pull-over cor de vinho.** [S.l.:s.n.], [193-b].

_____. **O clube da morte.** São Paulo: O Livreiro, [19--a].

_____. **A febre verde.** São Paulo: O Livreiro, [19--b].

_____. **O enigma do automóvel de prata.** São Paulo: O Livreiro, [19--c].

_____. **O crime da represa nova.** São Paulo: O Livreiro, [19--d].

_____. **O homem solitário.** São Paulo: O Livreiro, [19--e].

_____. **A teia invisível.** São Paulo: O Livreiro, [19--f].

_____. **O misterioso Tarântula.** São Paulo: O Livreiro, [19--g].

_____. **O tesouro do tio Onék.** São Paulo: O Livreiro, [19--h].

_____. **A serpente de bronze.** São Paulo: O Livreiro, [19--i].

MONTEIRO, Thereza. **Panorama.** São Paulo: Símbolo, [19--].

MORIN, Edgar. **A integração cultural.** Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo, In: neurose. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. p. 11-85.

O ROMANCE policial brasileiro, escrito a muitas mãos. **O Estado de S. Paulo.** 09 dez. 1984. p.44

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira:** Cultura Brasileira. Indústria Cultural. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PADRÃO, Andréa Lúcia Paiva Padrão. **Poética do mistério e retórica da violência no romance policial: cânones, ruptura e fusão.** 2002. 156 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. **Morfologia do conto maravilhoso.** Trad. Jaasna Paravich Sarhan. Boris Schnaiderman (Org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **Cicatriz de viagem.** A literatura policial brasileira: a presença do Cômico. 1987, 240 f. Tese (Doutoramento) Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1987.

_____. **O que é romance policial.** São Paulo: editora Brasiliense, 1983.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

RENSI, Leila Teresinha Simões. **A obra infanto-juvenil de Jerônimo Monteiro: modelo para consumo.** 1988. 100 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1988.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração.** Trad. Mario Pontes, 2. ed., Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

REY, Marcos. Vicissitudes do Gênero policial no Brasil. **O Estado de S. Paulo**, 25 jul. 1982, p.5.

RÜDGER, Francisco. A trajetória da publicística como proposta criadora de uma ciência da comunicação autônoma nos países de língua alemã. **Comunicação e Sociedade: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social**, v. 33, n.57, p.103-128, 2012.

SAPERAS, E. **Introducción a las teorías de la comunicación.** Barcelona: Pórtic, 1992.

SMANIOTO, Edgar Indalencio. **Eugenia e Literatura no Brasil: apropriação da ciência e do pensamento social dos eugenistas pelos escritores brasileiros de ficção científica (1922 a 1949).** 2012. 131 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Estadual Paulista, Marília, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller: A literatura de mercado.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **A ficção do tempo**: análise da narrativa de Science fiction. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. Cultura de Massa. In: **A comunicação do grotesco**. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1971.

STRINATI, Dominic. Pós-modernismo e cultura popular. In: _____. **Cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Hedra, 1999.

SUENAGA, Cláudio Tsuyoshi. Jeronymo Monteiro: o pai da Ficção Científica Brasileira. **Jornal do Bibliófilo**. 2. ed. São Paulo. 05 mai. 2009. Disponível em: <<http://jornalivros.com.br/2009/05/jeronymo-monteiro-o-pai-da-ficcao-cientifica-brasileira/>>. Acesso em: 07 abr. 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Poética**. Trad. Ferreira, C. V. Lisboa: Teorema, 1986.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. Tipologia do Romance policial. In: **As estruturas narrativas**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

WELLERSHOFF, Dieter. **Literatura, mercado e indústria cultural**. Humboldt, n.22, p.44 - 48, 1970.

WELLS, Herbert George. **The short Stories of H. G. Wells**. London: Ernest Benn Limited, 1948.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. **A literatura infantil na escola**. 4. ed. São Paulo: Global, 1985.

_____. A literatura e o apelo das massas. In: AVERBUCK, Ligia (Org.) **Literatura em tempo de Cultura de Massa**. São Paulo: Nobel, 1984, p. 9-31.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Transcrição da entrevista concedida por Helio Monteiro e sua esposa, Lourdes Monteiro, realizada no dia 16/07/2016, em sua residência na cidade de São Paulo.

Entrevistadora Marina João Bernardes de Oliveira (M) e os entrevistados Helio Monteiro (H) e Lourdes Monteiro (L)

M. Sobre a adaptação de “O copo de Cristal” para a televisão, foi uma minissérie?

H. Não, foi um fato, foi um especial, com o mesmo nome, “O Copo de Cristal”.

M. O senhor tem ideia de quando foi isso?

H. Você vai me matar, minha memória também.

L. Eu lecionava ainda, sou professora, sou pedagoga, naquela época eu lecionava no José Nascimento, isso foi, quer ver, já vou te falar, foi em oitenta mais ou menos, eu acabei de ler ontem, esse aqui, “Copo de Cristal”, tem coisas que está se desfazendo já. Tem que guardar, é um tesouro, nossa, muito importante. Você sabe que a biblioteca em Mongaguá tem o nome dele, ele morou muito anos lá, no final da vida dele, ele morava com a madrasta do Helio inclusive.

Inclusive eu estava lendo ontem, na época da ditadura, em sessenta e quatro, ele foi preso como comunista, nesse livro ele conta que chegou os policiais, numa perua, com metralhadoras, tiraram ele de casa de cueca, não sei o quê, mais umas pessoas. Por quê? Ele emprestou o terraço da casa dele, que era imenso, para uma escola, que não estava acabada, pra fazer a 5ª série ali, ele ajudava muito as pessoas, foi taxado como comunista, ele tinha um rádio Telefunken e um pescador que morava assim, do lado, ouvia ele falar com o exterior, falou que ele recebia mensagens de terroristas do exterior. Foi preso numa cela com não sei quantos, tudo jornalistas, quando estavam levando ele para jogar lá no norte, levar num navio para jogar no mar, aí a companheira dele, madrasta do Helio, correu atrás de uns delegados amigo, pessoas influentes e provaram que ele não tinha nada de comunista. Foi posto quase, estava sendo levado num navio para ser jogado no mar. Ele ajudava muito, ele emprestou até a casa dele pra fazer de escola, porque a escola estava inacabada e a casa dele era grande e a 5ª série precisava funcionar, aí algum pescador do lado disse que ele recebia mensagem do exterior porque ele tinha uma Telefunken que falava inglês, não sei o quê, que ele recebia mensagem do exterior. Ele falava inglês, francês, italiano, espanhol.

M. Eu li mesmo que ele falava várias línguas.

L. E ele lidava, o pescador foi dedar ele e os políticos lá foi atrás do pescador e ele foi preso. Mas aí com a influência dos conhecidos, a irmã do Helio também é jornalista e conhecia

delegados e ele foi solto sem provar nada, claro. Ele era um homem que emprestava até a casa porque a escola não estava pronta.

M. Ele conhecia muita gente?

L. Ele era um cara espetacular. Sabe aquelas pessoas que você senta assim e começa a falar com ele ao meio dia e à meia noite você não está cansado. Meu sogro era uma pessoa maravilhosa. Meu pai também era historiador então os dois se entendiam muito bem. É da mesma área né. Eu sempre falo pro Helio que a nossa sorte foi que os nossos pais se entenderam, porque os dois eram intelectuais, ainda porque eu tinha dezoito quando conheci ele, dezenove, ele tinha acabado de sair do exército, o Helio era moreno por causa do exército, quase mulato, meu irmão um dia me viu com ele numa fila de ônibus, foi falou pra minha mãe: Mãe, essa menina aí está namorando um mulato. Ele tinha cabelo escovinha do exército, um mulato. Falei que mulato mãe? Ele é moreno, mas o pai do Helio era uma pessoa espetacular.

M. A morte dele foi dia primeiro de junho?

H. Aí tá a data de nascimento, tudo, não tá? (Senhor Helio se refere à certidão de óbito de Monteiro)

L. Isso, morreu em mil novecentos e setenta, morreu com 61 anos.

M. Eu vejo livros marcados com y e aqui está anotado com i, minha dúvida é, ele adotava qual forma?

H. Com y.

M. Em vida, quando ele escrevia as obras, costumava assinar com “y” ou “i”?

H. Na identidade é com y.

M. Ele foi um autodidata. Como começou o interesse dele por ler e depois também se tornar um escritor?

H. Se eu começar a chorar, eu me emociono, me desculpe. Meu pai era filho de um português de 1,90 m, era sapateiro, meu pai não podia estudar, tinha que trabalhar, não tinha que aprender a ler, então meu pai aprendeu sozinho, foi aprendendo sozinho, quando ele fez escola, ele fez na época o que chamavam de 3º ano primário e nem terminou porque meu avô quando pegava ele estudando ele batia, eu tenho um diário dele e ele põe, em vida também ele me contava, que minha avó precisava pôr numa banheira e dar banho de salmoura de tanto que ele apanhava porque ele estudava, e meu avô só queria que ele trabalhasse, então ele aprendeu tudo sozinho. E acho que com dezessete anos, se não me engano, ele escreveu a primeira historinha e alguém cismou e resolveu publicar que era o *Homem de uma perna só*, se não me engano, era isso ou um livro infantil *O reino das fadas*, foi a primeira coisa dele, me desculpe, eu fiquei emocionado, ontem ela chegou, saiu do quarto, chorosa, acabei de ler. Puxa vida, um negócio

do seu pai, ele apanhava muito, meu pai não teve infância, então realmente ele se tornou um autodidata, ele começou a escrever e começou a mandar vinhetinhas para jornais, foi onde começou até que ele começou a escrever esses livrinhos infantis e ele trabalhava na Sorocabana, né, e lá, não sei por intermédio de quem ou como, ele conseguiu que fosse impresso esses livrinhos *No reino das fadas* e *O homem da perna só* e aí deslanchou.

L. Os contos que ele escrevia, ele mandava para a revista *Fon Fon* e pra revista *O cruzeiro* e muitos eram lidos e devolvidos, até que entrou alguém lá na diretoria e gostou dos contos dele e aceitou, aí ele começou a escrever para a *Fon Fon* que, na época era uma revista considerada famosa.

H. O início dele foi esse, ele estudou sozinho, aprendeu a escrever sozinho, realmente era um autodidata, inclusive falava espanhol, um pouco de inglês, italiano, traduzia. Ele foi tradutor pra Abril durante muito tempo, tanto para português como revistas em inglês.

M. Eu li até que ele fez as adaptações dos nomes dos sobrinhos do tio Patinhas, o Huguinho, Zezinho. Do Donald também foi ele?

H. Não, do Donald não, já existia, só dos sobrinhos, isso na época da editora Abril. Inclusive na *Gazeta*, ele trabalhou na rádio *Gazeta* também, e lá eles tinham um jornal que era a *Gazeta juvenil*, praticamente quem escrevia toda a *Gazeta juvenil*, que era um tabloide, era ele, e tinha as histórias do Espiafino, era uns personagens que ele criou que existia e saía publicado nesse semanário aí da *Gazeta*.

M. O senhor se recorda das preferências de leitura do seu pai? Tinha alguma obra ou escritor de preferência ou ele lia de tudo?

H. Tudo, ele não lia só ficção científica, ele lia tudo, tudo, inclusive aquelas passagens que eu vi nos diários dele que eu não sabia uns negócios de Geologia, não sabia que meu pai entendia tanto de Geologia, que ele estudou e eu não sabia disso, porque ele lia sobre tudo, o conhecimento dele era geral, tudo.

M. Ele tinha algum ídolo literário? Brasileiro ou estrangeiro? Algum escritor que era o “xodó” dele?

H. O Jorge Amado era amigo dele, o Dorival Caymmi era amigo dele, frequentava nossa casa, mas na parte da ficção ele amava o H. G. Wells, era o ídolo dele, isso na ficção científica, os outros eu não sei. A biblioteca dele era enorme, uma parede toda, o meu sobrinho, neto de Jeronymo, levou pra casa dele em Ribeirão Preto, encheu um caminhão de livros, tudo encadernado. Os autores, os outros, tanto nacionais como os estrangeiros eu sei que ele lia de tudo, ele tinha Eça de Queirós, por exemplo, ele tinha a estante que tinha todos os volumes, ele era cuidadoso, tudo encadernado. Monteiro Lobato frequentava nossa casa, eu tenho medo de

altura porque uma vez, eu tinha dois anos, ele me segurou pelos pés, nós morávamos numa casa alta pra caramba na Aclimação, ele me pendurou de ponta cabeça fora da janela e até hoje eu tenho medo de altura, acho que por causa disso, Monteiro Lobato.

M. E assim, revistas, jornais, ele tinha alguma de preferência?

H. Olha, você conhece o “Panorama”? Meu pai tinha uma seção na *Folha de S. Paulo* que se chamava o “Panorama”, ele fez durante quinze anos, vinte anos, não sei, então ele recebia muitos jornais e revistas estrangeiras, tanto americanas, como italianas, alemãs, onde ele compilava determinadas coisas para passar pro “Panorama”, onde ele dava dados do que acontecia lá fora, acontecimentos de fora, então ele recebia, ele tinha muita publicação estrangeira em casa, um dos motivos que ele foi preso foi por causa disso, isso não conta em lugar nenhum, mas a gente sabe porque o pessoal que dedou meu pai dizendo que ele era comunista não sei o quê, disse que ele se comunicava e lia revistas estrangeiras, que ele era um terrorista.

M. Ele tinha algum interesse por outras modalidades artísticas como teatro, museu, cinema?

H. Teatro ele gostava muito, teatro ele ia muito. Ele gostava de cinema, não ia assiduamente, mas dependendo do filme ele costumava ir, algum assunto de interesse dele ele assistia.

M. Ele tinha aquilo de diferenciar uma obra clássica? Esse livro tem mais valor literário, esse aqui é mais comercial, ele fazia essa separação?

H. Não, ele lia de tudo, não fazia isso não.

M. Ele tinha muita amizade no meio literário?

H. Não só tenho amigos como Monteiro Lobato, mas outros, inclusive brasileiros, ele ajudou a fazer publicações desses autores né, André Kisil, Mário Donato, Marcos Rey, você já ouviu falar desses nomes? Então, porque ele era um dos diretores do clube dos artistas e escritores de São Paulo, então lá reuniam-se toda aquela gama dos escritores brasileiros, encontravam-se lá quase que todos os dias à tarde para tomar seu uisquinho, bater papo, ele gostava de um copinho de cristal, por isso saiu o livro “O Copo de Cristal”. Minha irmã, filha de Jeronymo, deu continuidade na *Folha*, pediram pra ela continuar porque ela era jornalista também, ela compilou todos os “Panoramas” dele, aqui são as coisas que ele escrevia no “Panorama”. Esse aqui é o livro *Bumba*, é o sonho da minha irmã, minha irmã sonhou e ele escreveu a história do sonho dela.

M. De qual irmã seria?

H. Só tenho uma, a Terezinha, a única que se tornou escritora também e deu continuidade.

M. O “Panorama” seria um jornal então?

H. Não, era uma coluna que saia publicada na *Folha de S. Paulo*, na parte da “Folha Ilustrada”, ela fez um resumo e publicou.

M. Como era a relação dele com o jornalismo, por exemplo, quando as obras dele eram lançadas tinha alguma repercussão?

H. Era editado, saia alguma propaganda a respeito, vai ter lançamento do livro do Jeronymo Monteiro em tal editora e se fazia aquelas reuniões de lançamento de livro, fazia isso, mas não publicidade, coisas assim não, não existia. Ele costumava fazer noites de autógrafos, ele fazia.

M. A recepção da crítica, saia alguma publicação em jornal, alguém falando sobre a obra dele na época? O senhor tem algum material assim?

H. Não tenho, a gente não espera, você não guarda uma coisa dessas. Na “Folha Ilustrada” saiu a página inteira, sobre o falecimento dele, as obras dele, isso no ano da morte dele.

M. O senhor conseguiria descrever como era o processo criativo do seu pai, quando ele ia escrever?

H. Ele gostava de se isolar, ele preferia sempre praia ou campo, ele morava na praia, com o tempo ele foi morar na praia e lá ele se isolava, tinha o escritorzinho dele tudo organizado, e esquecia, sumia, esquecia da vida, passava dias. Às vezes era a noite dava um treco na cabeça dele, à noite ele levantava ia pra máquina e escrevia, ele preferia sempre o isolamento.

M. Ele conseguia viver das obras dele, dos livros que publicava?

H. (risos) Ele teria morrido de fome, a vida sempre foi muito difícil, porque o problema do meu pai é que ele tinha muitos amigos, nessa roda de escritores, literatos, então ele fazia muitas reuniões, ia a muitas reuniões, então ele precisava receber muito bem essa gente, na casa dele, porque eram amigos mesmo, então era vinho do bom, uísque do bom e importado, então não havia dinheiro que chegasse. Porque ele não escrevia só, ele trabalhou na rádio Record, rádio Nacional, rádio Excelsior, trabalhou na *Gazeta*, na *Folha de S. Paulo*, nos diários associados, sempre ou escrevendo, ou ele era redator chefe, na *Folha* foi redator chefe também, sempre escrevendo, e nas rádios fazendo programas como Dick Peter passou na rádio, *Corumi* passou na rádio também. Ele escreveu o Dick Peter, ele que radiou na rádio, ele escreveu e ele próprio radiava, era patrocinado pelo Café Jardim e pelo Açúcar *União* na época, ele era o locutor, ele que falava e tal, eu era criança, mas ainda lembro.

M. Então a literatura para ele era mais um prazer do que um ganha-pão?

H. Ah era, mas realmente dinheiro ele nunca ganhou, inclusive a maior parte das obras dele, ele tem obras editadas em vários países, mas é que ele vendeu os direitos autorais, se você ler alguma coisa como a gente tem o diário dele pessoal, as editoras aqui forçavam a barra pra ele vender os direitos, e ele também precisando de dinheiro vendia os direitos autorais, então ele

ficou com poucos livros, o resto foi, eu sei que tem em inglês, alemão, italiano as obras dele publicada, mas nós não temos nada a ver porque os direitos autorais foram vendidos, não ganhamos nada.

M. Mas seriam essas obras que ele tem aqui em língua portuguesa ou seriam outros textos?

H. Não, não, são essas obras aqui mesmo.

M. Essas obras foram traduzidas e tiraram o nome dele?

H. Não, honestamente eu não sei se tiraram o nome dele, mas ele vendeu os direitos autorais, talvez seja publicado em outro país acho que com o nome dele, mas ele não tem direito de receber nada, *A cidade perdida, 3 meses no século 81*, isso eu sei de algumas obras, o Dick Peter também, parece que foi a mesma coisa. E nessa época ele nunca deixou de trabalhar, ele trabalhava na rádio *Nacional*, na rádio *Excelsior*, na *Folha de S. Paulo*, que ele foi redator lá, além dos jornais na rádio também, na base de redação.

Ele tinha uma rádio vitrola, uma Telefunken, novidade total aqui no Brasil, caríssima, onde ele tinha uma antena, lá na casa dele em Mongaguá, aonde ele podia ouvir notícias do exterior, aonde ele absorvia muita coisa pra escrever, e pra fazer inclusive no “Panorama”, então diziam que ele se comunica, pessoas que não gostavam dele, queriam o terreno dele, tinham um certo ciúme do que o meu pai conseguiu lá em Mongaguá, porque meu pai foi eleito prefeito sem ser prefeito, sem ser candidato, ele foi vereador sem ser candidato a vereador, puseram ele lá e pronto. Ele sempre foi apolítico, ele não gosta de política, ele nunca chegou a administrar a cidade, não foi, não tomou posse, não quis saber, só no dia da posse como vereador ele se vestiu bem e foi lá e depois não apareceu mais. Então foi um pessoal que estava interessado no que ele tinha ali, esse negócio, diziam que a antena era pra ele se comunicar com o exterior, pra receber notícias dos comunistas. A polícia marítima entrou na casa dele de metralhadora em punho, tirou ele de madrugada da cama, levou ele preso, ele nem conta direito, mas ele chegou a ir preso e levado a um navio, o Ari Barroso, onde os prisioneiros políticos, eles estavam jogando em alto mar, tem coisa que ele não podia escrever, quem conseguiu graças a Deus a libertação dele foi um amigo que ele tinha em Santos, era delegado de polícia, era amigo dele, frequentava a casa dele, e um coronel do exército (não posso falar o nome), era um coronel que era chefe de segurança secreta do exército, que era amigo dele também que frequentava minha casa, e foi o delegado entrou em contato com minha irmã, minha irmã entrou em contato com esse coronel, o coronel foi atrás e descobriu que ele estava embarcado nesse Ari Barroso, aí conseguiu soltar ele a tempo. Mas graças a Deus tinha esse coronel e do serviço secreto.

M. Como era a educação que ele defendia para os filhos? Ele também foi um pai severo assim como seu avô? Ele foi mais tradicional, mais moderno?

H. Meu pai não era meu pai, ele era meigo, nunca um filho levou um tapa dele, ele ficava doido quando via alguém fazer alguma brutalidade com criança, tudo aquilo que ele teve na vida dele como criança, ele fez exatamente ao contrário com os filhos, ele era um cara maravilhoso, eu não tive um pai, eu tive o melhor amigo da minha vida, sempre, era companheiro, aprendi a cozinhar com ele, aprendi a passar roupa com ele, aprendi a pescar com ele, aprendi a gostar de mato com ele, aprendi a gostar de mar, um cara maravilhoso. Meu pai sempre foi um amigo. Ele não teve infância, ele não brincava na rua, ele só trabalhava e trabalhava.

M. Pelo jeito ele gostava de tecnologia? Ele era um homem parece que meio visionário?

H. Inclusive esse negócio de televisão, em algumas coisas ele já imaginava, acho que em livros dele ele diz que iria acontecer isso, às vezes comentamos com os netos dizendo seu avô em mil novecentos e nada ele já dizia que isso iria acontecer, ele realmente ele era, ele tinha uma imaginação muito fértil. Tudo isso em tecnologia ele já imagina, esse negócio de viagem mais rápido que está se fazendo, ele já imaginava.

M. E assim lendo a respeito dele eu vi que ele tinha uma coluna chamada “Admirável mundo novo”, essa coluna era em um jornal, uma revista? Do que ele falava nessa coluna?

H. Vou ser honesto com você, eu sei que tinha, mas eu não cheguei a ver, mas era publicada em revista.

M. Eram mais contos ou artigos?

H. Eram artigos, artigos.

M. Falava das leituras e das hipóteses que ele levantava?

H. Não só tecnológicas, mas em relação ao próprio mundo, ao próprio povo do que vem acontecendo hoje, existe uma entidade aí que eu não conheço se chama “Rosa Cruz dos Cosmos” que ele foi convidado a ir pra essa “Rosa Cruz dos Cosmos” onde diziam que ele era o enviado do céu por causa das coisas que ele tinha escrito, que ele publicava, por causa dos pensamentos dele. Inclusive ele fez parte durante um certo tempo dessa coisa que eu não conheço, mas depois ele desistiu, ele não era esse negócio de religião, ele aceitava todas, todas. Parece que ele previa as coisas, ele falava do H. G. Wells, esse cara é meu ídolo porque acho que ele prevê coisas que vão acontecer no futuro, e é o meu pensamento é o que eu acho também, então é mais ou menos por essa linha.

L. Ele dizia, não é que eu não acredito em Deus, eu acredito num ser superior que olha por todos nós, não é que eu não acredito.

H. O que vocês chamam de Deus pra mim é um ser superior que não se vê nem nada, mas como existe esse céu, esse mar, essas plantas, essa natureza.

L. Era uma pessoa que deveria viver por muito tempo, mas quis infelizmente que ele falecesse, foi de um aneurisma.

H. O diário dele tem cinco volumes, tem quinhentas páginas ou mais, relatando o dia a dia mesmo. É tudo coisa de família. Às vezes eu digo: puxa vida, isso que aconteceu, se eu soubesse que ele estava nessa situação eu não teria feito tal coisa, eu teria procurado ajudá-lo, eu não ajudei porque eu não sabia, ele nunca reclamava de nada, tudo que ele pudesse fazer por uma pessoa, ele fazia, ele podia ter zero de dinheiro no bolso, mas se eu chegasse e falasse: Pai, eu preciso de tanto, aí ele dizia: Ah, tá bom! Vou te arrumar. Onde ele ia buscar eu não sei, ele ficava sem, mas ajudar ele ajudava. Eu lembro que algumas vezes eu precisei dele e quando eu vejo o diário dele, ele não tinha nem o que comer naquela época, então eu fico mal também.

M. Eu vi que em 2015 a família, juntamente com o Silvio Alexandre, criou um *site* sobre o Jeronimo Monteiro. Tem um projeto também para fazer uma biografia?

H. Esse rapaz, o Silvio, realmente nos visitou, veio, conversou e tal, ele tem praticamente todas as obras, nós vimos que ele conhecia a história, ele disse que pretendia fazer, nós concordamos, não tem problema nenhum, ninguém quer ganhar dinheiro com isso coisa nenhuma, mas se você vai pôr o nome do meu pai, ótimo, maravilha, eu fico orgulhoso. Ele disse que tem um material grande para ver se consegue uma publicação, mas eu não tenho notícias disso, nada.

M. É que eu pensei que talvez ele tenha um projeto pra fazer uma biografia.

H. Ele tem o projeto, mas ele realmente veio para reunir material, ele é aqui de São Paulo mesmo.

M. Tem mais alguma coisa assim, uma lembrança especial que o senhor gostaria de falar do seu pai, alguma obra ou alguma reportagem, alguma coisa da vida dele que seria interessante falar?

H. Sinto falta dele né, gostaria que ele não morresse nunca, fosse eterno.

M. Agora a gente vai falar um pouquinho do Dick Peter, eu tinha lido sobre a divulgação da marca de café e o senhor também respondeu, e aí eu li também que o Jeronimo Monteiro foi obrigado a usar um pseudônimo americano, queria que o senhor contasse um pouquinho sobre isso.

H. O que aconteceu foi, quando ele mandou os rascunhos do livro, disseram que escritor brasileiro aqui não tem vez, o livro não vai sair, então que ele deveria arrumar um pseudônimo para poder lançar os livros, principalmente história policial, povo brasileiro não aceita escritor brasileiro, então ele adotou o pseudônimo de Ronnie Wells, Wells por causa do H. G. Wells, e Ronnie eu não sei.

M. Então não só pelo nome dele, mas as histórias também todas se passam lá fora?

H. As histórias se passam praticamente todas em Nova Iorque, meu pai nunca foi para os EUA, mas o que ele tinha de mapa, de coisa, ele conhecia Nova Iorque acho que melhor do que qualquer nova iorquino, de tanto que ele se entrosou com isso aí.

M. Uma outra dúvida que eu tenho é que as aventuras de Dick Peter começaram no rádio, certo?

H. Isso, no rádio.

M. Vi qualquer coisa que elas foram adaptadas para histórias em quadrinhos?

H. Foi feito, mas não foi durante muito tempo não, não foram todas as histórias não, algumas começaram a aparecer em quadrinhos, mas eu nem tenho e nem cheguei a ver. Não é que o Dick Peter nasceu no rádio, a história nasceu na escrita, nos livros, aí um dos livros, se não me engano na rádio Record, acharam que poderiam fazer uma novela com um dos livros, era época de novela nas rádios, então foi passado para novela, ao mesmo tempo que os livros foram editados, as histórias foram passadas como novela, um seriado, não sei se na rádio Record ou Tupi.

M. Tem livros que falam que foi na rádio Difusora, depois passou para Tupi, ou na Excelsior, cada um fala uma coisa?

H. É que teve coisa de junção de rádios aí também, foi rádio Nacional e Excelsior que juntaram, a Tupi não, a Record acho que juntou com a Difusora, agora eu não posso te falar com certeza, mas pra mim foi na rádio Record, eu lembro de ligar o radinho lá pra ficar ouvindo a novela. Quando foi pra televisão também inclusive foi na Tupi, eu lembro agora porque nós não tínhamos televisão, tinha acabado de sair a televisão e era caro pra caramba. Eles mandaram para casa uma televisãozinha daquela Admiral, desse tamanhinho assim, para nós acompanhar os capítulos do Dick Peter.

M. Então Dick Peter também foi para televisão? Não tem nenhum lugar que fala disso.

H. Sim, foi para televisão, foi para televisão.

M. O senhor tem noção de ano, de quando foi isso?

H. (risos) De quando saiu a televisão, na década de cinquenta, foi por aí.

Muita gente não sabe, meu pai foi repórter da revista *O cruzeiro*, ele teve durante um ano no Amazonas, ele com o Villas-Boas foram os primeiros a fazer contato com os índios caiapós, saiu a reportagem na revista *O cruzeiro*, era publicado nessa época, ele com Orlando Villas-Boas fazendo uma expedição para atrair os índios caiapós para se juntar aos brancos.

M. Até que ele fala no livro do Corumi para estudar o conflito entre os índios e os seringueiros?

H. Isso, isso, ele esteve lá.

M. O senhor tem noção de que década isso foi, quando ele esteve lá?

H. Foi nos anos cinquenta. Mas para saber a data certa teria que ir aqui na biblioteca circulante e procurar revistas *O cruzeiro* daquela época, pois saiu inclusive com fotos e tudo, eu tinha até um disco com uma gravação, era cópia, da gravação que meu pai fez conversando com o chefe dos caiapós, era um disquinho, e a entrevista dele sendo traduzida por um índio também. Ele ficou praticamente um ano viajando pela região do Amazonas.

M. Só queria confirmar das aventuras de Dick Peter na rádio, elas começaram em trinta e sete ou trinta e oito?

H. Eu não tinha nascido ainda, não sei dizer, mas na rádio? Eu nasci em trinta e nove então, então acho que não foi nessa época não.

M. Tem livro que fala que é trinta e sete, tem outros que foi em trinta e oito?

H. Tô sendo honesto com você, eu ouvi na rádio, mas eu já era criança, mas eu nasci em trinta e nove, alguma está errada aí.

M. É isso que eu percebi, tem muita informação que diverge uma da outra.

H. Porque pra eu lembrar devia ter pelo menos dezesseis anos, então foi em quarenta e poucos viu, põe quarenta e poucos, não foi nessa época, tenho certeza que não foi.

M. Procurei fazer um levantamento dos livros das aventuras do Dick Peter e eu vi que teve uma moça lá no Sul que estudou uma obra dele e lá ela fala que duas obras chamadas *Vênus* e o *Planeta do Pavor* que não foram publicadas, é verídico?

H. Não tem publicação mesmo, não foi publicado, tem algumas coisas dele que não foram publicadas, foram feitos tipo folheto, saíram em revistas, não publicação em livros, porque ele escrevia para algumas revistas também, mas eu não sei te dizer quais. Infelizmente minha irmã não é viva, mas como são dez anos de diferença, minha irmã talvez pudesse dizer alguma coisa, mas como ela não é viva.

M. O senhor tem alguma coisa, assim, tem um levantamento ao todo de quantos livros da aventura de Dick Peter tem?

H. Eram dez ou doze volumes, mas isso aí tem na capa dos livros.

M. Os exemplares que eu consegui não trazem os anos, esse aqui diz março de quarenta e oito.

H. Então você vê, março de quarenta e oito, falamos certo o negócio de Dick Peter na rádio, não pode ser, porque eu ouvia.

M. Da propaganda, do café Jardim, mesmo assim não começou em trinta e sete essa divulgação?

H. Não lembro.

M. Tem mais obra dele aqui, *A Pantera Loura*, esse aqui eu não tinha ouvido falar.

H. A gente vê pelo diário dele que às vezes ele tinha que correr pra acabar de escrever o livro viu, às vezes ele não dormia, passava a noite inteira, aí ele fica doido porque ficava uma semana sem poder trabalhar, porque não vinha ideia, ele não conseguia se concentrar, e nessa casa que ele vivia lá em Mongaguá, com a mulher que ele viveu o final da vida dele, a família dela invadia lá, muita criança, muita gente, ele ficava doido, ele não conseguia escrever.

L. Ele levantava de madrugada, ele fala no diário, e pra relaxar um pouco ele pegava um copo de uísque, sentava na varandona e ficava olhando o sol nascer, os pássaros voar.

H. Ele gostava de artesanato, na verdade ele era um bom marceneiro, ele era um marceneiro de mão cheia, pegava peças de madeira e fazia coisas assim, mesas, cadeiras, brinquedos.

Meu pai tinha costume de pegar nomes de pessoas assim, modificar um pouquinho, de amigos dele, como no “O Copo de Cristal” que ele fala do Ladis, ele fala Laslo, o Laslo é meu cunhado, o Ladislau, marido da minha irmã, um romeno.

M. Lendo algumas coisas a respeito dele, aquele livro *O crime da Represa Nova* ele se inspirou na represa de Santo Amaro?

H. Isso, na represa de Guarapiranga.

M. O senhor lembra de mais alguma curiosidade, alguma outra inspiração brasileira que ele teve para dar nome de personagem do Dick Peter?

H. Tem sim, foi aqui no Morumbi, o rio Pinheiro ali, espraiava tudo, que ele tinha um amigo que tinha uma chácara e nós íamos pescar lá e tem alguma coisa que ele se inspirou ... putz ... o nome do cara ...

M. Não é aquele com quem escreveu *O Ouro de Manoa*?

H. Não, não, não. Ah, mas *O Ouro de Manoa* tem nomes aí que eu queria lembrar, eu não lembro dos personagens, mas tem nome ali que é de amigo dele. Walter Baron, o irmão do diabo (risos), é o nome que ele dizia, que ele falava. A mente da gente é muito viu, a mente da gente dá nó viu, esse outro amigo tinha uma chácara aqui no Morumbi, mas era tudo mato, tudo fazenda, que eu lembro quando era criança nós íamos pescar lá, então tem coisa que ele se inspirou lá nesse local, falando do amigo dele, sempre trocando o nome.

M. Mas esse amigo não é o Walter Baron que ele cita no *Ouro de Manoa*?

H. Não, é baseado nessa pessoa aí que eu não consigo me lembrar o nome dele.

M. Sua irmã conta num relato que da mesma forma que esse Walter Baron apareceu na vida do Jeronymo Monteiro, ele sumiu também?

H. Isso, ele sumiu, por isso eu também não tenho dados assim pra te falar.

H. Tem um outro amigo também, que é o Mateus Ciano, que também ele tem uma história aí, uma das histórias que ele conta, não lembro qual é a história, essas histórias de detetive, não do

Dick Peter, ou faz parte daquelas resenhas dele, meu pai conta uma história mais ou menos curta do Mateus Ciano, é uma ficção, mas não é ficção policial.

M. Vamos falar um pouquinho da ficção científica dele, o senhor tem lembrança assim se o Jeronimo Monteiro chegou a ler dois contos de Wells chamados “O império das formigas” e “O Ovo de Cristal” pra ter escrito *Fuga para parte alguma* e “O Copo de Cristal”?

H. Não, não lembro. Ele adorava o Wells, pode ser até que tenha tido alguma inspiração em alguma coisa do Wells, mas eu não sei te dizer porque eu não li, eu não conheço, para mim é até novidade isso que você está falando viu. Como eu não conheço esse “*Ovo de Cristal*” e esse aí das formigas, mas talvez.

M. “O copo de cristal”: o senhor falou da experiência da prisão, o motivo, foi em março de sessenta e quatro mesmo?

H. Acho que foi, foi sim, inclusive eu acabei de falar pra você, foi passado na Rede Globo, fizeram uma adaptação para TV, mais ou menos na década de oitenta com a Natalia Timberg.

M. O senhor tem lembrança de quanto tempo ele ficou preso? Desde quando ele foi tirado de casa até ser descoberto lá no navio?

H. Não foi muito tempo, porque inclusive nessa época eu morava em Guaratinguetá e eu fiquei sabendo lá, talvez coisa de dez dias, não, não chegou a dez dias, porque foi entre a Carmen ir pra Santos, fazer contato com seu Zeca, seu Zeca mexer na polícia lá em Santos pra tentar descobrir. Acho que uns quatro, cinco dias demorou pra chegar na mão do coronel pra resolver, não chegou a dez dias. Ele foi preso de cueca, ele estava de cueca.

L. E ele disse que ele ouviu do delegado foi: Desculpe, foi um engano sua prisão, o senhor não deve nada para o Brasil.

H. Mas depois disso em Mongaguá fizeram uma biblioteca com o nome dele, biblioteca Jeronimo Monteiro, e tem uma rua também, depois de tudo isso aconteceu, voltou a normal, o prefeito lá, tentaram amenizar as coisas. Aqui tem um bairro Rio Bonito e tem uma escola estadual Jeronimo Monteiro, uma homenagem como escritor, tem nada a ver com a prisão.

M. Uma marca registrada nos livros dele é referente aos Atlantes, como que era a posição do Jeronimo Monteiro, na vida pessoal, ele falava muito, ele acreditava que o Brasil era o início da civilização?

H. Ele acreditava que havia existido uma outra raça, que era as Amazonas, ele chamava de Atlantes, era história que a gente conversava, às vezes batia papo, ele falava: Não meu filho, eu acho que na Amazônia, algum lugar, houve uma tribo assim, assim, assim, que eram as Amazonas é que controlavam tudo, era as mulheres, foi daí que surgiu a civilização aqui.

M. Tem algum motivo especial que ele teve vontade de escrever para crianças também?

H. Eu acho que era porque o quanto ele gostava de crianças, eu acredito. Esse aí foi o sonho da minha irmã, o *Bumba*, tem um deles que eu não tenho, foi um sonho do Reginaldo, o meu irmão mais novo, o Lalalo, o apelido, era meu irmão mais novo.

H. É o irmão mais novo, o apelido era Lalalo, filho caçula do Jeronymo, no livro *Viagem no País dos Sonhos*, foi um sonho do Reginaldo, o filho dele. Porque um amigo nosso colocou o apelido no Reginaldo de Lalalo e eu era Lelelo. O *Corumi* ele escreveu porque, isso aí eu lembro, sempre pratiquei muito esporte, eu sou meio amorenado, mas se eu tomo sol eu fico vermelho, eu fico cor de índio mesmo, meu cabelo é muito crespo, então eu usava cabelo comprido, criança né, então ele me chamava de bugre, de índio, foi quando veio mais ou menos o negócio do *Corumi*, não foi sonho meu, não foi nada disso, ele se inspirou do jeito que eu era levado e tudo isso no personagem índio do *Corumi*.

Os primeiros livros dele que são aqueles O país das maravilhas, o homem da perna de pau, ele começou com coisa de criança porque ele como não teve infância, é o que eu acredito, então ele gostava, ele se dava muito com criança, queria trazer coisas boas pra criança, então acho que a inspiração era essa aí, como no tabloide lá a *Gazeta Juvenil*, tudo história pra criança.

M. Então além desses livros ele escrevia lá no tabloide também?

H. No tabloide, na *Gazeta Juvenil*, eu me recordo, era o Piúva, era uns desenhos, era tudo desenhado, era bacana, saía semanalmente, isso a gente não tem nada, é uma pena porque a gente não guarda, se imaginasse o futuro, se fosse precisar pra alguma coisa, mas você não pensa.

M. Daria pra fazer uma biblioteca só com o que ele fez?

H. Olha eu não sei, mas daria pra fazer muita coisa.

Meu pai, ele redigia para políticos, fazia os discursos para vários políticos aqui em São Paulo, fazia muita propaganda também, bolava propaganda para as empresas, uma delas era a tal de Avisto, ele que bolava os anúncios chamativos e tal. O cara, não era porque era meu pai não, mas ele tinha uma cabeça que eu vou te falar viu.

Em minha casa tínhamos que falar só o português correto, nas reuniões que nós íamos, tinha que ter um português impecável, era só intelectual, Mario Donato, Marcos Rey, escritores brasileiros, o Veríssimo ele conheceu, tinha um outro famoso, o

M. Esse do *Bumba*, o boneco que queria virar gente, só foi baseado no sonho dela? Do Monteiro Lobato tem alguma ligação?

H. Não, não, tanto que você vê no livro que ele põe dedicado à minha filha e tal, foi o sonho dela mesmo.

APÊNDICE B – Alguns textos da coluna “Panorama”

Decidimos por inserir nos anexos do presente trabalho alguns textos publicados no livro *Panorama* (19--), publicado por Thereza Monteiro, que reúne um número significativo dos textos publicados na coluna “Panorama”, na *Folha de S. Paulo*, iniciada por Jeronymo Monteiro, em 1957, mantida diariamente até o dia 01 de junho de 1970, em virtude de seu falecimento. Com sua morte, sua filha Thereza Monteiro Deutsch assumiu tal coluna. Julgamos pertinente aqui apresentarmos alguns exemplos desses textos não só a fim de ilustrar aos leitores da presente pesquisa acerca dos conteúdos e do formato em que eles eram publicados, mas também buscamos selecionar aqueles que explicitam alguma relação, no que tange à temática explorada na literatura produzida pelo escritor em pauta.

Dentre os vários textos de “Panorama”, destacamos os que apresentam referências à Amazônia, espaço bem explorado e/ou aludido por Monteiro em narrativas como *Corumi, o menino selvagem* (1956); *O ouro de Manoa* (1969); *A cidade perdida* (1948); *3 meses no século 81* (1947) e *A serpente de bronze* (1948).

Eis os textos:

Histórias do boto

Esta foi ouvida pelo autor (J. M.) numa de suas viagens à Amazônia. Subia o rio Xingu numa lancha do seringalista Arnaldo Meireles e o “patrão” contava coisas da região. Entre elas contou que uma sua irmã, de seus 23 ou 24 anos, começou a perder o apetite, a ficar pálida e perrenque, sem vontade para nada: apaixonada. Ninguém dava jeito na moça, cada dia mais triste e pálida. Um dia, alguém da família trouxe a novidade:

— É boto.

Era o boto que estava fazendo das suas com a moça. Passaram a vigiá-la. A moça, pela madrugada, saía da rede, deixava o barraco e ia para a beira do igarapé, onde ficava esperando o boto, suas artes de se encantar em moço bonito e desencaminhar moças é conhecida de todos. Resolveram, afinal, impedir que ela continuasse a se encontrar com o terrível conquistador: amarraram-na ao anoitecer e assim ela passava a noite. Mas a coitadinha gritava, debatia-se, passava horrores. Afinal, de nada adiantou essa precaução. Ao fim do tempo certo, ela deu à luz uma criança que era metade gente, metade peixe. Felizmente, a criança não viveu.

O Boto

O Boto é uma figura sempre presente nas crenças e histórias amazonenses. A lendária figura é descrita assim por alguns:

“Um enorme peixe branco, que faz naufragar as canoas em que viajam moças, para se apossar delas. Os olhos dele são considerados preciosos amuletos, para abrandar corações de amantes; seus dentes são excelentes proteções contra dor de dentes e contra perigos da primeira dentição.”

Mas muita sem-vergonhice corre por aí, por conta do boto... Em suas viagens pelo Xingu, no Amazonas, J. Monteiro ouviu muitas histórias e, uma delas, contada com a maior boa-fé, era que um boto adquiria forma humana, altas horas da noite, e ia render finezas a uma determinada moça da povoação...

Resguardo

Há entre nós o hábito — já bem menos rígido, hoje em dia, pelo menos nas grandes cidades — de a mulher ficar de “resguardo” quarenta dias depois de ter um filho. Durante esse período são proibidas uma porção de coisas, como exercícios, certas comidas, bebidas, sustos, banhos. Enfim, quanto menor a cultura, mais proibições. No entanto, entre os nossos indígenas, assim que a índia tem o filho, sai para trabalhar, no preparo da terra, plantio, colhendo ou pilando grãos que, aliás, são trabalhos bastante pesados. E quem fica deitado ao lado do recém-nascido, é o pai, assim permanecendo durante tempo que varia de uma tribo para outra, mas que é sempre longo, de várias semanas.

Etnólogos e folcloristas têm dado muitas explicações para esse curioso costume, aparentemente absurdo. Durante a longa viagem que fez pelo alto Xingu, Jeronymo Monteiro entrou em contato com um chefe caiapó, N’Groí, e perguntou-lhe a razão desse costume. A resposta do chefe índio (homenzarrão de quase dois metros de altura, forte, inteligente) foi esclarecedora:

— Mulher não presta para defender criança de bichos. Só homem. Por isso, homem fica e mulher vai trabalhar.

Tem sua lógica...

Há também a referência à mutuca, como citada na obra *A febre verde* (1948).

Nossa amiga, a mutuca

Pesquisadores da universidade alemã de Greiswald isolaram um extrato das glândulas salivares da mutuca, que contém uma substância fortemente hemolítica, isto é: capaz de dissolver os glóbulos vermelhos do sangue. Estão trabalhando para conseguir utilizar essa substância no tratamento das trombozes, que têm por origem, como se sabe, a formação de coágulos de sangue.

APÊNDICE C – Epítome das obras de Jeronymo Monteiro lidas para a realização da presente tese

Os romances de aventura

No reino das fadas (1930)

Materialidade da edição consultada: nós utilizamos a 10^a edição, 41^a obra da coleção “Biblioteca infantil”, da Edições Melhoramentos, sob orientação do professor Lourenço Filho, ilustrações de Oswaldo Storni são em preto, branco e amarelo, a obra é composta por 48 páginas, papel jornal, com dimensões de 15,5 cm por 10,5 cm.

Reprodução da capa:



A obra *No reino das fadas*⁸¹ (1930), sua primeira publicação, trata da história de um príncipe, Everardo, que vivia no reino da Alegria, no entanto, o jovem é tomado por uma forte tristeza, porque desejava conhecer o mundo. Ainda que contrariado, seu pai, o rei Omar, permite que o filho realize o sonho de andar pelo mundo afora. Logo que Everardo começa sua aventura,

⁸¹ Esta história foi escrita por Monteiro aos 15 anos para sua irmã Rosalina que estava doente, acamada e a quem ele fazia companhia contando histórias.

se depara com uma cena inusitada: quatro cavaleiros perseguindo uma moça. Esta é Artemísia, filha de Micis, o feiticeiro mau. O príncipe, para salvá-la dos cavaleiros, a leva até uma caverna e lá encontram um lindo lugar chamado Reino das fadas onde são bem recebidos e conduzidos pelos gênios Então e Assim. Everardo e Artemísia pedem permissão para conhecerem o Reino encantado e o rei manda seu dragãozinho, Microfera, guiá-los até lá. Durante o trajeto, eles adormecem e Microfera despeja um líquido nas mãos e nos pés de Everardo e dos gênios, rapta Artemísia e a entrega a Micis. Este lhe confessa não ser seu pai, na realidade ela era filha de Omar. Com a intervenção da fada da Vida, Everardo e Artemísia são salvos e se casam.

O homem da perna só (1943)

Materialidade da edição consultada: pertence à coleção “Biblioteca Infantil Anchieta”, da Editora Anchieta, 3ª série, passou pela revisão de Paulo A. Lencastre, há ilustrações em preto e branco, porém não há menção ao ilustrador, composta por 61 páginas, papel jornal, com dimensões de 16,5 cm por 12,5 cm.

Reprodução da capa:



A seguir, temos a paráfrase de cinco narrativas que correspondem à série do perneta. A primeira é *O homem da perna só* (1943), que consiste na apresentação do personagem-título o

qual diz ser um ex-marinheiro que perdeu uma perna e um olho, a serviço, há mais de vinte anos. Embora cause temor em dois garotos, Eurico e Zé-Cabelo-de-Índio, seus vizinhos, desperta a curiosidade dos meninos que passam a segui-lo até conseguirem travar contato com o misterioso homem.

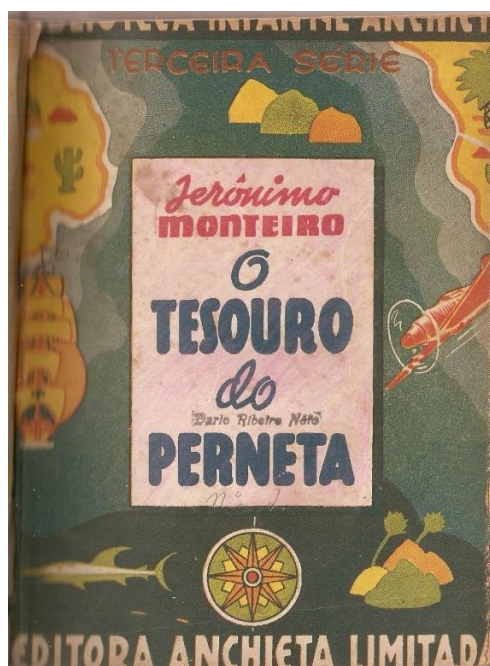
Este, inicialmente, demonstra uma frágil receptividade para com os meninos, recebendo-os em sua casa para narrar suas aventuras pelo mar, mas, na verdade, sua intenção é de conquistar a confiança deles para usá-los na resolução de um mistério que cerca este homem que revela sua face cruel, passa a ameaçá-los e os obriga a enterrarem um embrulho pesado e, em seguida, os leva a uma ilha distante e deserta.

Os meninos conseguem fugir durante uma soneca do perneta, eles jogam sua perna de pau ao mar, pegam o seu revólver e alguns pães e, com uma canoa, fogem. Após vagarem sem rumo, conseguem voltar ao porto do Tmiarú, que ficava próximo as suas casas. Eles comunicam à polícia que resgata, prende o marinheiro e desenterra o embrulho que é um mapa de um tesouro escondido numa ilha próxima às Guianas e, assim, termina a narrativa com os meninos desejosos por encontrarem tal tesouro.

O tesouro do perneta (1943)

Materialidade da edição consultada: pertence à coleção “Biblioteca Infantil Anchieta”, da Editora Anchieta, 3ª série, passou pela revisão de Paulo A. Lencastre, há ilustrações em preto e branco, porém não há menção ao ilustrador, composta por 63 páginas, papel jornal, com dimensões de 16,5 cm por 12,5 cm.

Reprodução da capa:

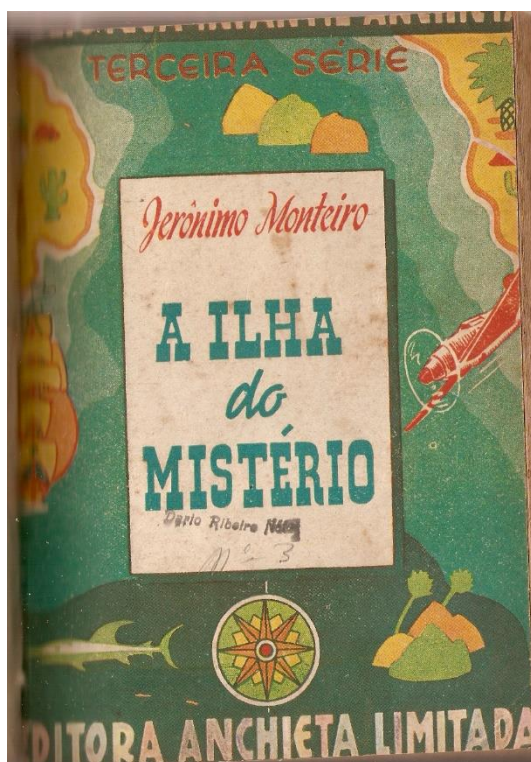


Esta segunda obra da série traz o reencontro dos meninos com o Homem-da-perna-só após seis meses de sua prisão. O pai de Eurico, Sr. Tancredo, decide ir em busca do tesouro junto dos dois meninos, do perneta e do Sr. Nascimento, que emprestaria o iate. Porém, o perneta, à véspera da viagem, toma o mapa e captura os meninos com a ajuda de dois homens, dando início a uma expedição por sua própria conta. Durante a viagem, os meninos conhecem um marinheiro com uma cicatriz no rosto, a qual tinha sido feita por um golpe de machado dado pelo perneta em outros tempos. Este marinheiro se torna um aliado das crianças e organizam um motim no qual prendem o perneta e se comunicam com as autoridades policiais até que retornam com o iate para Santos. Apenas o perneta é preso, os marinheiros não são, pois alegaram terem sido obrigados a cumprir ordens até o momento que lhes foi possível dominá-lo. Dessa forma, com a prisão do perneta, Tancredo, Nascimento, o Homem-da-cicatriz e o mestre decidem procurar pelo tesouro.

A ilha do mistério (1943)

Materialidade da edição consultada: pertence à coleção “Biblioteca Infantil Anchieta”, da Editora Anchieta, 3ª série, passou pela revisão de Paulo A. Lencastre, há ilustrações em preto e branco, porém não há menção ao ilustrador, composta por 63 páginas, papel jornal, com dimensões de 16,5 cm por 12,5 cm.

Reprodução da capa:



A terceira narrativa se inicia com a espera de seis meses para que o grupo composto por Tancredo, Nascimento, o Homem-da-cicatriz, o mestre e os meninos pudesse dar início à expedição que os levaria ao tesouro, uma vez que só no mês de junho poderiam encontrá-lo devido à posição do sol que faria coincidir com a sombra do mastro que indicará o lugar do tesouro, localizado em frente à Venezuela, além das Guianas, em umas ilhas chamadas Los Roques.

Um personagem que chama a atenção é o marinheiro Tobias, que reclamava constantemente sobre a loucura daquela viagem e da inexistência do tesouro. Ele provocou uma briga com outro marujo e, após ser repreendido pelo Homem-da-cicatriz, melhorou seu comportamento.

No entanto, os meninos, como faziam todos os dias, foram brincar num dos barquinhos salva-vidas do iate e adormeceram. Ao acordarem, se depararam já em alto mar e na companhia de Tobias que estava em fuga, pois dizia que todos que estavam no iate eram loucos e que se os meninos quisessem retornar para lá que fossem a nado. Durante um cochilo de Tobias, os meninos aproveitam a oportunidade para remarem em direção ao iate, mas são surpreendidos pelo louco que os empurra do bote para o mar. A força por ele empregada foi tamanha que se desequilibrou caindo também. Após um grande esforço contra as águas do mar, os meninos conseguem voltar ao bote, porém o marujo morre afogado. Os tripulantes do iate dão pela ausência das crianças e vão à procura delas e, no outro dia pela manhã, as encontram.

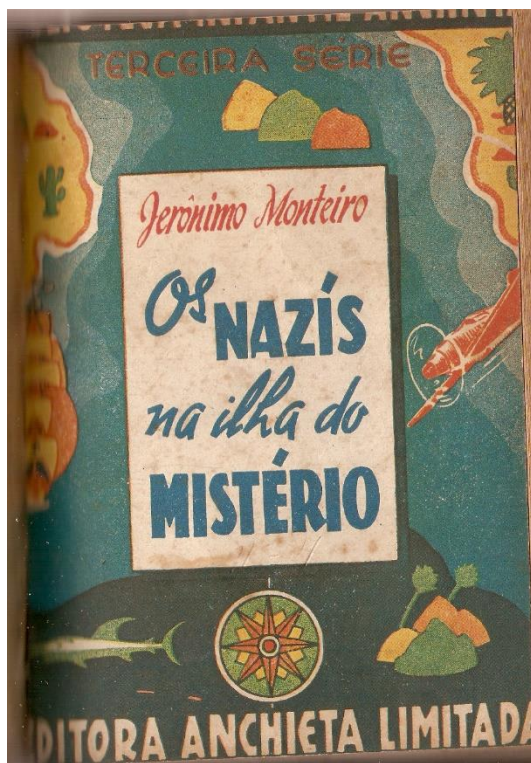
Após o resgate, os meninos avistam um peixe enorme, estranho, passar pelo iate, com a barbatana de fora e que produzia um ruído semelhante ao barulho de uma fábrica, mas ninguém leva a sério o que foi visto por eles. Já em terra firme, dão início à expedição procurando pela “ponta salgada” indicada no mapa. No acampamento permanecem o cozinheiro, dona Marocas e um marinheiro. O grupo que estava à procura da “ponta salgada” encontra marcas de sola de sapatos ferrados. Eles não tiveram uma boa impressão de tais marcas e decidem voltar. Ao retornarem, encontraram mais daquelas pegadas, além do cozinheiro morto. O iate, Dona Marocas e o marinheiro foram levados. A partir disso, deduzem que o peixe visto pelas crianças era um submarino corsário. Portanto, decidem combater o inimigo em defesa do Brasil e da liberdade.

Os nazis na ilha do mistério (1943)

Materialidade da edição consultada: pertence à coleção “Biblioteca Infantil Anchieta”, da Editora Anchieta, 3ª série, passou pela revisão de Paulo A. Lencastre, há ilustrações em preto e

branco, porém não há menção ao ilustrador, composta por 61 páginas, papel jornal, com dimensões de 16,5 cm por 12,5 cm.

Reprodução da capa:



O início desta narrativa é marcado pelo sepultamento do cozinheiro e pela exploração da ilha a fim de encontrar os assassinos que logo o pai de Eurico deduz serem soldados alemães. Depois de acharem uma caverna e dela fazerem seu acampamento, ali perto descobriram uma base, a qual, numa das peripécias de Eurico e Zé-cabelo-de-índio, vai ser investigada pelos garotos durante a ausência dos soldados.

Na base, os meninos encontram Dona Marocas e o marinheiro amarrados, eles os soltam e os levam até os demais. Numa outra ida dos meninos à base, descobrem um grande estoque de combustíveis, bombas e dinamite e Eurico tem a ideia de explodir tudo para impedir o acesso dos submarinos e dos aviões. Para tanto, chama os marinheiros Mauro e Gastão.

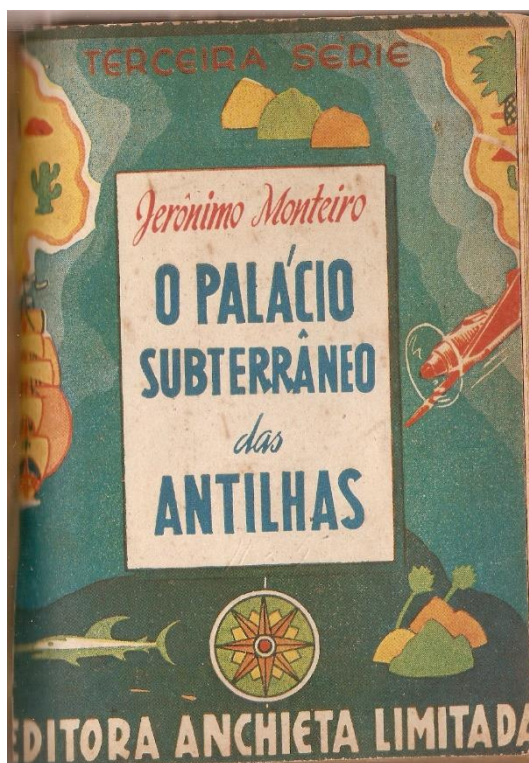
Posteriormente, o grupo observa na ilha marcas de rodas de tanques e, ao segui-las, encontraram um pequeno edifício e à sua volta seis tanques com a cruz suástica. Lá eles renderam um soldado alemão e encontraram um rádio pelo qual tentaram entrar em contato com o iate onde estavam o Homem-da-cicatriz e um marinheiro que fugiram com a embarcação quando viram o acampamento sendo atacado. Estes também já haviam travado contato com as autoridades brasileiras as quais enviaram embarcações de guerra que chegaram depois de dois

dias e que lhes permitiram explorar a ilha à vontade e, como recompensa, ao acharem o tesouro, não precisariam ceder a parte que caberia ao governo.

O palácio subterrâneo das Antilhas (1943)

Materialidade da edição consultada: pertence à coleção “Biblioteca Infantil Anchieta”, da Editora Anchieta, 3ª série, passou pela revisão de Paulo A. Lencastre, há ilustrações em preto e branco, porém não há menção ao ilustrador, composta por 60 páginas, papel jornal, com dimensões de 16,5 cm por 12,5 cm.

Reprodução da capa:



A última narrativa da série do perneta começa com a formação do grupo composto pelo Sr. Tancredo, o Sr. Nascimento e os marinheiros Mauro, Gastão e Florêncio à procura da “ponta salgada”, mas nada encontram. Então Florêncio avista um morro estranho e leva todos para lá, todavia, durante o percurso, encontram uma estrada feita de pedras e, ao chegarem ao estranho morro, os dois meninos começam a escalá-lo sob os cuidados dos cinco homens, mas quando Eurico já estava próximo do pico, ao agarrar numa saliência, esta se desgrudou fazendo com que ele caísse e levasse Zé junto, logo os dois desapareceram com um ruído estranho. Eles caíram num buraco, em seguida, Tancredo e Florêncio vão atrás deles e também desaparecem

nesse buraco que se tratava de um grande salão com peças de aspecto estranho e desconhecido. Além disso, os meninos viram um homem de aparência assustadora o que fez com que corressesem espantados até serem encontrados por Tancredo.

Este, por sua vez, diz que estão num edifício coberto por muita terra a fim de parecer um morro e que teria sido construído por civilizações antigas, já que alguns sábios acreditam que a América do Sul seria o berço da criação e que aquilo possivelmente teria sido construído por Maias ou Astecas. Devido à grande quantidade de imagens ali contidas, Tancredo deduz ser um museu dos deuses desses povos. Na tentativa de escaparem de lá, Tancredo e os meninos provocam um desmoronamento que os deixa desacordados.

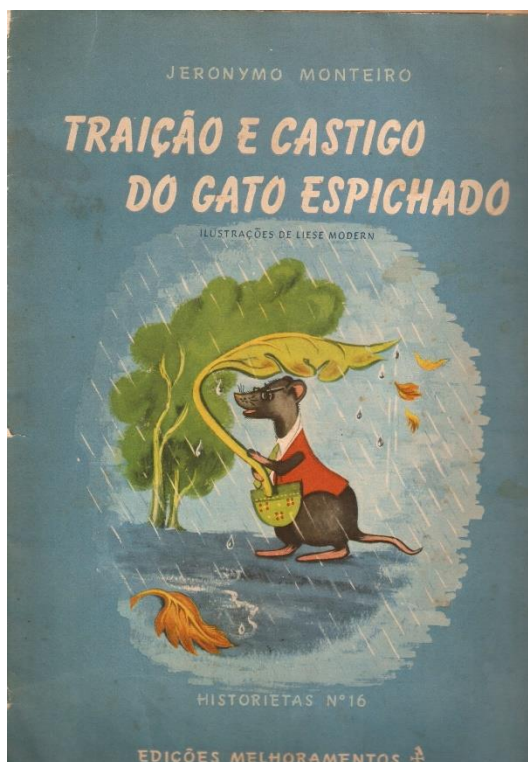
Nascimento, Gastão e Mauro encontram uma porta e conseguem chegar até os demais. Após saírem de lá, o morro desmoronou por completo sem explicação. Então continuaram a procura pelo tesouro até que Zé percebe que a areia na qual estavam pisando era sal e notaram que a salina terminava para o oeste numa longa ponta provocada por uma depressão natural do terreno que se enchera de sal.

Portanto, estavam sobre a “ponta salgada” da qual mediram 50 metros à esquerda para encontrarem o “Pico da cruz”, que era uma formação rochosa semelhante ao desenho de uma cruz. Ao caminharem até sua direção, encontraram o “ovo” que, na realidade, era uma pedra sobre a qual colocaram o mastro e, às três horas, a sombra da ponta do mastro indicou o local que deveriam cavar e acharam a arca do tesouro o qual foi dividido metade entre eles e a outra metade doada a hospitais infantis. Desse modo, todos aceitaram tal decisão com a sensação de terem tirado um grande peso da consciência.

Traição e castigo do gato espichado (1949)

Materialidade da edição consultada: publicada pela Edições Melhoramentos, em sua capa consta a informação “Historietas nº 16”, há ilustrações coloridas feitas por Liese Modern, composta por 19 páginas, papel jornal, com dimensões de 31 cm por 23 cm.

Reprodução da capa:



O casal de ratos, Sr. Rato Malhado e Dona Rata Gris e seus filhotes foram convidados pelo gato Dom Bonifácio para se servirem à vontade na casa de seus donos, pois estes ficariam três dias fora de casa. No entanto, Dom Bonifácio também recebeu a visita do Gato Espichado, cuja fama era de grande devorador do bairro. Apesar disso, Espichado ganhou a confiança de todos durante o dia ao apresentar um comportamento cordial. À noite, porém, Espichado ataca e mata um dos filhotes de Dona Rata Gris e do Sr. Rato Malhado. Estes voltam para casa, Dom Bonifácio lamenta profundamente o que aconteceu. No dia seguinte, o senhor Rato Malhado encontra o cadáver de um gato preto e amarelo com a barriga inchada e Dom Bonifácio lhe explica que se trata de Espichado que morreu de indigestão.

Viagem ao país do sonho (1949)

Materialidade da edição consultada: é a 2ª edição e número 7 da coleção “Alegria”, da Edições Melhoramentos, há ilustrações de Pedro de Lara, em preto, branco e verde, composta por 30 páginas, com dimensões de 20 cm por 17 cm.

Reprodução da capa:



O garotinho falante de quatro anos, Lalalo⁸², ganhou um livro de seu pai, o qual é lido para o menino por sua mãe. A narrativa começa com o aparecimento de Marieta que acompanha Lalalo numa viagem com Teresinha, Sérgio, Fontenele, Ralfo, Helio, Heloísa, Robertinho, Pedro Henrique, Doroti, Rubens, Cláudio, Pelegrino e Agostinho.

Lalalo e seus amigos são levados pelo trem até um circo no qual os artistas são insetos, exceto o mágico que é humano, o qual, ao realizar seus truques, esqueceu-se, pela segunda vez, das palavras mágicas fazendo com que tudo ficasse alagado e Lalalo, Doroti e Marieta, que estavam num barquinho, caíssem na água. Nesse momento o garoto percebe que estava sonhando, pede água a sua mãe e volta a dormir.

Bumba o boneco que quis virar gente (1955)

Materialidade da edição consultada: pertence à coleção paradidática “Asa Curta”, da Editora do Brasil, é a 14ª edição, há uma indicação para um público de nove ou dez anos, há ilustrações

⁸² Segundo Helio Monteiro, em entrevista concedida e anexa a esta tese, *Viagem ao país do sonho* (1949) é a história de um sonho de seu irmão mais novo, Reginaldo, cujo apelido era Lalalo.

de um colorido intenso, porém não há menção ao ilustrador, composta por 88 páginas, com dimensões de 24 cm por 17,5 cm.

Reprodução da capa:



*Bumba o boneco que quis virar gente*⁸³ (1955), é uma obra narrada por um adulto, pai da menina Teresinha, o qual também participa da história. Teresinha tem acesso a um país extraordinário: o país dos bonecos, onde estes conversam e andam sem que seja preciso dar corda, usar pilhas e/ou eletricidade. No entanto, só crianças podem ir até lá: “Não é novidade, e muita gente tem ido lá... gente pequena, porque para gente grande isso é quase impossível.” (MONTEIRO, 1955, p.6)

O pai de Teresinha quer muito conhecer o país dos bonecos, então consegue convencer a menina a levá-lo até lá e, assim, o faz. Depois de apresentar o país e o respectivo rei ao seu pai, Teresinha conhece na penitenciária do local o boneco Bumba que perturbava o rei com o desejo insistente de querer ser gente. Com a intercessão de Teresinha, o rei o transforma em gente, mas com a condição de que Bumba permanecesse por um ano no país dos bonecos tendo um bom comportamento e trabalhando para depois ir ao País dos homens, sob a condição de nunca mais poder voltar a ser um boneco.

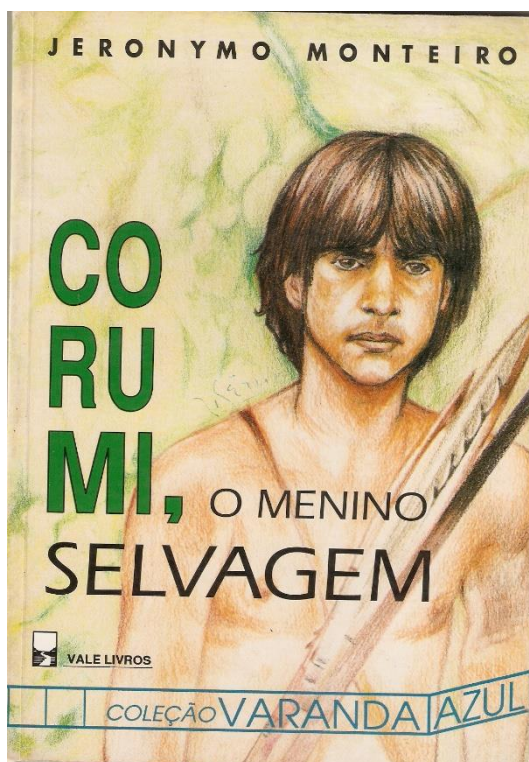
⁸³ Também na entrevista, Helio Monteiro diz que esta obra foi baseada num sonho de sua irmã, Thereza.

Ainda que tenha feito um juramento ao rei sobre tais condições, Bumba demonstra ser uma criança má, que não gosta de fazer suas tarefas e obriga outros bonecos a fazerem o que é seu dever. Além disso, bate e destrói os bonecos que são por ele dominados. O rei, por intermédio de Teresinha, fica sabendo das atitudes de Bumba e o pune com a sentença de ser boneco no país dos homens. É o pior castigo que poderia se ter. Bumba vai parar nas mãos de um casal de irmãos, vizinhos de Teresinha, foi esquecido por eles na chuva, além de ter ficado todo manchado, esfregado, puxado pelos irmãos até que Teresinha chega e ganha dos irmãos o boneco todo estragado dos irmãos.

Corumi, o menino selvagem (1956)

Materialidade da edição consultada: a direção editorial foi de Lúcia Pimentel Góes, o projeto gráfico e direção de arte de Alice Góes, a produção gráfica da Editora Santuário e as ilustrações, em preto e branco, de Rogério Borges, composta por 139 páginas, com dimensões de 21 cm por 14 cm. Após o término da narrativa, há um texto da filha de Jeronymo Monteiro, Therezinha Monteiro, que traça “um perfil humano” de seu pai escritor, datado de 15 de setembro de 1972.

Reprodução da capa:



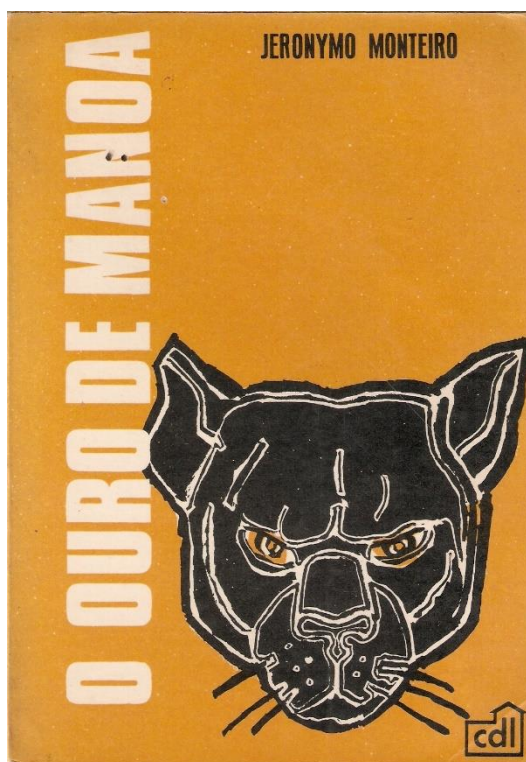
A última obra da produção voltada para as crianças foi *Corumi, o menino selvagem* (1956), com o intuito de fazer uma reportagem sobre o conflito⁸⁴ entre os seringueiros e os índios na Amazônia, o jornalista Rodolfo, também narrador, decide participar de uma expedição. Durante a mesma, Rodolfo e seus companheiros enfrentam vários perigos tanto de ordem da natureza, quanto dos ataques de indígenas. Num determinado momento, se deparam com um garoto de aproximadamente 12 ou 13 anos, nu, trazendo um pequeno arco com algumas flechas. Embora sua pele tinha cor de cobre, notaram que se tratava de um branco que falava português. Esse garoto é Corumi, ele e seu pai se tornaram prisioneiros dos caiapós após sofrerem um desastre de avião. Seu pai fugiu e deixou uma carta com o garoto na qual revela que foi à aldeia dos assurinis à procura da “Casa Antiga”, da Senhora N’kaping, uma construção de pedra antiga anterior à civilização Inca, em seu subterrâneo há um altar para cultos estranhos e grande quantidade de objetos de ouro e de pedras preciosas.

Após a leitura de tal carta, Rodolfo e a expedição tomam um novo rumo em direção à descoberta da “Casa Antiga” e do resgate de Lísias, pai de Corumi. Para tanto, vários perigos foram enfrentados e várias vidas perdidas. A narrativa se encerra com a divisão do tesouro entre os que sobreviveram, Lísias é resgatado e retoma sua vida com Corumi, o narrador lamenta o saldo negativo de tal descoberta, pois provocou não só mortes e a cobiça num grupo que até então estava unido, mas também nada foi feito com relação a um estudo antropológico sobre o mundo escondido no alto do rio Xingu.

O ouro de Manoa (1969)

Materialidade da edição consultada: apresenta uma nota explicativa de Nelson Palma Travassos, uma introdução de Thereza Monteiro e ilustrações em preto e branco, de Vicente di Grado, publicada pelo Clube do livro, composta por 153 páginas, papel jornal, com dimensões de 18,5 cm por 13,5 cm.

⁸⁴ Sua intenção era apresentar a todo Brasil a forma como viviam os seringueiros; o porquê de os índios atacá-los e a queda na produção de borracha.

Reprodução da capa:

A narrativa se inicia com Walter Baron caminhando pela estrada que vai de Vitória, no Espírito Santo, até o Rio de Janeiro. Seu espírito aventureiro não lhe permitia permanecer mais do que algumas semanas no mesmo lugar.

Durante sua caminhada, que seria de mais de 800 quilômetros, Baron encontrou três cavaleiros com os quais trava uma conversa e lhes diz que caminha sem destino, sem pressa e que é capaz de fazer qualquer tipo de trabalho.

Os cavaleiros contam que vão realizar uma expedição ao Alto do Amazonas. São eles o americano Dr. Paul S. Swenton; o Sr. Queiroz, que faria o papel de intérprete junto aos índios e o Dr. William Barth, inglês e organizador da expedição. Eles convidam Baron para fazer parte do grupo já que ele atirava muito bem. Ele aceita o convite, mesmo sem saber qual seria a sua função ou se ganharia algum dinheiro com isso. Também fará parte do grupo um jovem alemão, Hermann, de 18 anos, que fora salvo da picada de uma cobra graças ao tiro certeiro de Baron na cabeça do réptil.

A expedição começa a partir de Manaus, no navio há um francês, dois americanos, três teuto-brasileiros, cinco alemães e sete brasileiros. Estes últimos, em sua maior parte, são seringueiros, habituados ao clima amazônico e às agruras da floresta.

Primeiramente, atracaram num pequeno porto de madeira. Dr. Barth, Walter, Hermann e outros três homens foram até uma fazenda comprar cavalos. A viagem com o barco prossegue

por mais três semanas até que o grupo encontra um índio à margem do rio e Dr. Barth, com o auxílio de Queiroz, conversa com o indígena a fim de saber sobre Manoa, onde se escondem os descendentes dos Incas e onde se encontra muito ouro. O índio passa as informações que sabia e aceita ser um guia da expedição. A viagem prossegue agora por terra, pois a partir daquele ponto, tornava-se mais raso para navegar.

Já em terra, após uma longa e penosa caminhada, o grupo avista alguns índios que eram da tribo do índio que se propôs como guia. Os expedicionários foram levados até a tribo onde foram bem acolhidos.

Após um período por lá, a expedição continua e daí começam os contratemplos, pois o francês Leonardo roubou uma índia de uma outra tribo indígena com a qual eles tiveram contato. Os índios vêm atacá-los e trava-se uma grande guerra em que Dr. Swenton perde a vida. Após ter sido enterrado, há um outro ataque dos índios que, ao perderem vários de seus homens, se retiram. Dias depois, Hara avisa ao grupo que os índios inimigos se juntaram a outras três tribos para exterminá-los.

Nesse ínterim, Dr. Barth descobre um córrego com ouro, mas antes que eles pudessem explorá-lo, os índios atacaram novamente, provocando a morte de Ernesto Brandão e ferindo Walter, na coxa, com uma flecha. Depois de receber cuidados, Walter começou a pensar em algum meio para defender seus companheiros, quando tem a ideia de construir granadas.

Walter, com a ajuda de alguns companheiros, atira a primeira granada em um grupo de índios, fazendo com que estes, feridos ou não, fugissem apavoradamente gritando “Anhamum!”, que significa “irmão do diabo”. Após esse acontecimento, eles conseguem fazer a extração de muito ouro, até que um índio vem propor uma festa de paz em sua aldeia. Contra a vontade de Walter, pois este acreditava que tal festa seria uma armadilha, Dr. Barth diz ao índio que no dia seguinte estarão lá para travarem a paz.

Partiram para a tribo oito homens que, a pedido de Walter, levaram algumas armas. No acampamento permaneceram sete homens, entre eles Walter. Os índios de fato traíram a confiança de Dr. Barth aprisionando-os, mas Walter os salva.

Para tanto, quase morrem, pois foi preciso fazer uma longa caminhada por um deserto e a água que tinham estragou. Apesar da proximidade com a morte, eles encontram uma cidade abandonada onde, num determinado ponto, havia algumas pirâmides e Walter escalou uma delas até levar uma forte pancada do lado direito e ser aprisionado numa sala, da qual consegue escapar, porém é perseguido por homens barbudos de 1,20m que não conseguem impedi-lo de retornar aos seus companheiros. Estes, ao libertarem o aventureiro das correntes em que estava envolvido, perceberam que o material era feito de ouro.

Os expedicionários decidem chamar este povo de atlantes por acreditarem serem um povo desconhecido e muito antigo. As mulheres passam, assim, a adorná-los com peças de ouro das quais eles tomam posse.

Há uma moça chamada Larsinae e é a única que não presta reverências a Walter e a Hermann, no entanto, os leva até uma espécie de vale perdido, um espaço oval de aproximadamente 20 quilômetros quadrados e no seu centro havia uma pirâmide onde se guardava um segredo. Além disso, os dois homens passam a explorar esse vale onde encontram uma vasta extensão de terra com uma abundância de animais de várias espécies e uma cidade cujas casas eram de ouro e o acesso era impossível já que estavam após um precipício.

Walter e Hermann voltam ao local onde estavam seus companheiros e decidem retirar o ouro que se encontrava numa pirâmide na qual Walter fora preso inicialmente. Para que os atlantes não notassem tal ação, Barth orienta seus companheiros para fundirem o ouro e assim o fazem por uma semana, e na seguinte, descansaram para darem início ao regresso.

Dos 18 homens que haviam partido de Manaus para esta expedição, restavam apenas 9. Ao darem continuidade à viagem são abordados por uma tribo antropófaga, que mata Alberto e Rodrigues que estavam de guarda e fazem Queiroz e Schmidt vítimas de seus rituais antropofágicos, além disso mataram seus cavalos, inclusive Rex, o fiel cavalo de Walter.

Como os índios tombaram após tomarem uma bebida forte durante seus rituais, Walter rolou até umas vasilhas e ali mergulhou suas mãos que estavam presas com uma tira de couro que, ao ser imergida, amoleceu e esticou. Agora livre, o aventureiro soltou os quatro companheiros que restavam, pegaram todas as armas que puderam e dizimaram a tribo.

Retomaram a marcha com toda a munição que puderam pegar e carregaram quatro animais com o ouro, mas outro grupo de índios os atacaram. Eles conseguem se salvar, mas três animais carregados com o ouro desapareceram e Valter começa a ter febre.

Ainda foram por mais duas vezes atacados por indígenas e, dez dias depois, restavam dois animais, um com munição e outro com ouro. Os homens eram apenas Walter, Barth, Otto, Hermann e Kurt. Quando finalmente chegaram ao rio onde estava a embarcação que os trouxera, são atacados por índios. Uma flecha atingiu o cavalo que estava com o ouro e ele tomado pela dor começou a dar pinotes e Kurt, ao tentar controlá-lo num salto, homem e cavalo caem e afundam no rio.

Os índios continuaram a atirar suas flechas até que Walter perdeu os sentidos e acordou num hospital em Manaus. Viu que ainda tinha dois braceletes, uma gargantilha de ouro e, ao lado de sua cama, uma carta de Barth dizendo que partira para uma expedição à África e que o avisaria de seu retorno, todavia isso nunca ocorreu.

Ainda soube que Hermann morreu de febre palustre dois meses depois que chegou a Manaus. Otto morreu de ataques parecidos com epilepsia em virtude das flechas envenenadas. O único sobrevivente é Walter que conhece o caminho para a Cidade do ouro e espera um dia voltar para lá.

Os romances de ficção científica

3 meses no século 81 (1947)

Materialidade da edição consultada: pertence à “Coleção Aventura”, da Livraria do Globo, há ilustrações de João Mottini, porém não sabemos se são em cores ou em preto e branco, porque tivemos acesso a uma fotocópia. Há um índice das ilustrações, obra composta por 229 páginas.

Reprodução da capa: Não a reproduziremos, pois a edição à que tivemos acesso foi uma fotocópia que não apresentava capa.

Seu início é marcado por uma conversa entre Campos e Da Silva em que o primeiro relata uma frustrante entrevista que fez com Wells, cujo conteúdo discutido foi sobre o livro do escritor britânico, *A Máquina do tempo* (1895), e sobre a quarta dimensão. Porém Campos se decepciona com Wells quando este diz não estar interessado na possibilidade de uma viagem ao futuro.

Diante disso, Campos convence Perth, um famoso médium, para que ele e outros médiuns aceitem possibilitar uma viagem ao futuro em que Campos ficaria 3 meses no ano 8000 e voltaria no dia quatro de março de 1946.

A experiência do desprendimento é realizada, Campos acorda num hospital cercado por homens azuis que falam uma língua estranha que lembra o inglês e nota que os pés deles estão disformes, o ventre revestido de um couro endurecido e no lugar dos dentes havia placas córneas.

Após alguns dias, Campos começa a entender que está no corpo de Loi e que naquela nova realidade, as pessoas não têm aparelho digestivo porque não se alimentam. Na verdade, o alimento é um líquido branco injetado por meio de uma seringa. Ainda muito confuso sobre

este novo mundo, Campos/Loi pede ajuda a sua esposa Lia, mas esta se nega a ajudá-lo e contrata os serviços do professor Mui para que este ensine Campos/Loi a entender tudo que o cercava.

Mui explica a Campos/Loi que o mundo está dividido em América, Europa, Afrasia e Austrália e que a Amazônia é a única amostra do que foi o mundo há muitos milênios. Além disso, esclarece que há um rigoroso sistema de controle de natalidade e não há desigualdade social, as pessoas têm tudo do que precisam gratuitamente. Em virtude desta última, não há qualquer tipo de criminalidade nesta civilização. O amor também não existe há dois mil anos e há dois séculos que eles visitam Marte regularmente e que pretendem extrair de lá selenite para a fabricação do metal Selene e do vidro e, em troca, oferecem aos marcianos a civilização, porém estes não querem permitir tal ação, uma vez que o modo de vida deles é o oposto.

Ainda é válido ressaltarmos que há dois mil anos não se publica nada e que a sua espécie está ameaçada, uma vez que eles destruíram todos os germes e micróbios, com isso o organismo deles não sabe se defender contra estes males.

Todavia, Mui também lhe fala sobre a fundação de um partido, os Marcianinos, que quer abolir a alimentação sintética, cessar a eliminação das glândulas do amor e resgatar a agricultura.

Mui leva Campos/Loi para um lugar chamado Academia de Ciências em virtude dos conhecimentos que relata do passado. Nesta academia estão os grandes sábios e Campos/Loi explica que vem de uma outra época, que há uma quarta dimensão.

Campos/Loi conhece uma marcianina, Ilá, a qual o convence a ser o líder da revolução. Ao aceitar tal proposta, ele, Ilá, os marcianinos e os adeptos de suas ideias começaram uma nova civilização no Vale amazônico onde resgataram a vida em contato com a natureza e com o amor. Mas os terreanos os atacaram, por não aceitarem a escolha deles, diante disso, os marcianinos foram obrigados a destruírem os terreanos por meio da liberação dos germes trazidos de Marte.

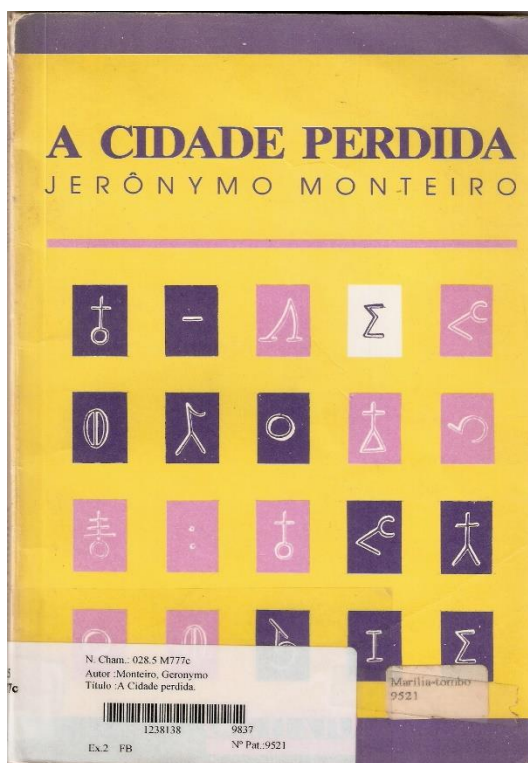
Os marcianinos vencem, Campos/Loi é atingido por um Aero-Foguete desgovernado e morre, mais precisamente trata-se do retorno de Campos, uma vez que os três meses no século 81 se completavam.

A cidade perdida (1948)

Materialidade da edição consultada: é a 3ª edição, da Coleção contexto jovem”, dirigida por Mirna Pinsky, da Editora Contexto, com indicação a um público de 12 a 15 há ilustrações em

preto, branco e cinza, porém não há menção ao ilustrador somente à capa que seria de Yvonne Saruê, obra composta por 151 páginas, com dimensões de 21 cm por 14 cm.

Reprodução da capa:



Sálvio acorda Jeremias para dizer que partirão amanhã em busca do Templo do Sol que está situado entre os rios Xingu e Tapajós, entre os paralelos 5 e 10 e quase sobre o meridiano 55 oeste de Greenwich. Sálvio lhe fala sobre a existência de um templo oculto no mais recôndito da América do Sul, no qual estão guardados tesouros de antigos sacerdotes do Culto Solar.

Logo após a sua conversa com Sálvio, Jeremias faz um passeio por São Paulo e aproveita para fazer uma visita a seu amigo Mateus e daí pescarem. Durante a pescaria, Sálvio conta ao amigo sobre a viagem que fará em busca do templo do sol. Jeremias também lhe conta sobre como reencontrou Sálvio após anos de distanciamento e sobre os estudos feitos pelo amigo. Jeremias lhe explica que Sálvio afirma que o Brasil está localizado no continente mais antigo do mundo e que, apoiado em pesquisas feitas como as de Peter Lund, em diferentes pontos da América do Sul, encontraram-se vestígios de uma civilização anterior às chinesa, egípcia, persa, romana ou de qualquer outra. Assim, o homem já existia na América do Sul ao menos no fim do período terciário.

Com base na existência de 80 esqueletos encontrados na Lagoa Santa, nas Furnas de São Leopoldo, em Minas Gerais, do “homo americanus” da época terciária; na existência de

templos, palácios, pirâmides, hipogeus, túmulos, monumentos de estilo original, inscrições rupestres, petróglifos, símbolos gravados em rochas por todo o interior do Brasil, Sálvio defende a tese de que no planalto central do Brasil desenvolveu-se uma civilização. Esta, por sua vez, seria o ponto de partida para as demais civilizações, seria a Atlântida fundamentada num princípio religioso de culto ao sol, daí a existência de um templo solar.

Logo Sálvio e Jeremias começam a viagem, vão até Anápolis, Goiás, à procura de Quincas, profundo conhecedor da mata e dos rios, o qual aceita conduzi-los pela mata. Lá também conhecem o coronel Marcondes que era adepto da tese de Sálvio. Marcondes patrocinou a viagem, entregou-lhes dez mil cruzeiros, seis mulas arreadas e emprestou um muiraquitã para Sálvio como proteção. Numa quinta-feira começaram a expedição Quincas, Sálvio, Jeremias, Lalau e Tobias rumo ao interior de Goiás.

No decorrer da viagem, Tobias é morto por índios louros por ter atirado em um dos seus. Após serem libertos por estes índios e de enfrentarem uma enchente, o grupo se encontra num túnel onde seria a casa dos mortos dos Atlantes, com nichos fechados contendo atlantes mortos há milhares de anos. Como Lalau perdera ali a vida, decidiram sepultá-lo num nicho que estava vazio, que foi fechado com uma pesada porta de bronze que se fechou hermeticamente não sendo possível mais removê-la.

Durante um dos momentos de descanso do trio, vem até eles um homem de cor acobreada, vestindo uma túnica apertada à cintura por um cinto brilhante, por baixo usava um calção, as pernas nuas e usava sandálias com uma grossa sola presa aos pés com tiras de couro. Este homem fez um gesto para que os seguissem e, após uma longa caminhada ininterrupta, ele tirou debaixo de uma pedra pedaços de carne assada para os três comerem. Depois emitiu um grito agudo e trêmulo, fazendo com que seis vultos aparecessem parecidos a ele, armados de arco e flecha e dois deles estavam com as boleadeiras do trio.

Os três foram inicialmente presos por correntes e, depois, soltos e vestidos ao estilo dos atlantes. Sálvio explica a Jeremias e a Quincas que estão numa espécie de posto avançado dos atlantes e que há vários destes postos a fim de proteger um Núcleo central dos atlantes, um império religioso deles.

Sálvio, Quincas e Jeremias conseguem a autorização para conhecerem o núcleo central, porém são orientados que de lá jamais sairiam, pois era preciso manter em segredo a localização dos atlantes, para um dia se revelarem aos homens.

Os três são guiados por oito atlantes ao Núcleo, no entanto, estes os deixam num determinado ponto e regressam, o trio tenta prosseguir com certo receio e é rodeado de luzes e de uma litania suave até chegar ao umbral de uma imensa porta onde um atlante recebeu os

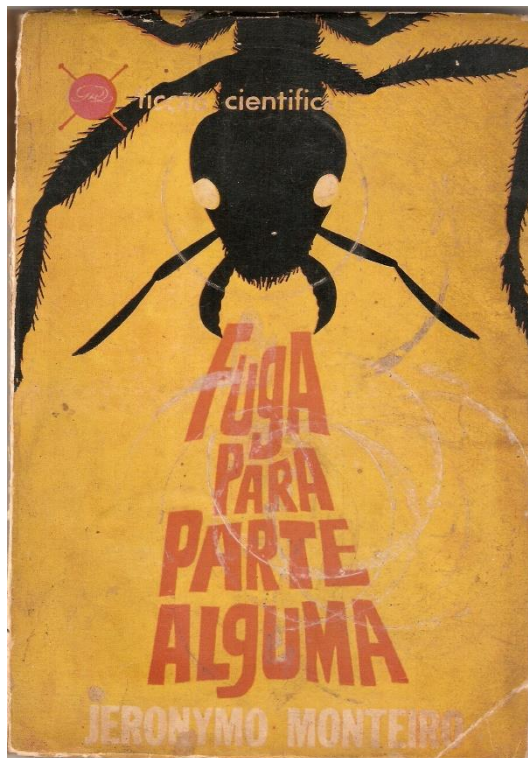
expedicionários dizendo se tratar da Atlantis-a-Eterna, que estaria localizada quase na fronteira entre o Pará e o Amazonas.

Jeremias e Sálvio manifestam a vontade de saírem de lá. Quincas, porém, opta por permanecer. Como de lá ninguém poderia sair para a segurança dos atlantes, durante a madrugada, Quincas entrega um mapa aos dois amigos para que consigam fugir, ou estariam condenados à morte. Assim se encerra o livro, com a partida dos dois rumo ao rio Jamaquim.

Fuga para parte alguma (1961)

Materialidade da edição consultada: pertence à coleção “Antologia Brasileira de Ficção Científica”, da Editora GRD (Gumerindo Rocha Dorea), sendo o 8º volume, não há ilustrações, composta por 143 páginas, papel jornal, com dimensões de 18 cm por 12 cm.

Reprodução da capa:



Trata de uma civilização futura, de vários séculos após o século 81. A humanidade voltou a se alimentar daquilo que é produzido pela natureza, retomou a agricultura, foi proibida a retirada das glândulas responsáveis pelo amor, enfim, desde a revolução promovida pelos marcianinos, tudo corria na mais perfeita harmonia.

No entanto, a narrativa já se inicia com um diálogo travado entre Osm e Vic sobre a grande destruição que formigas gigantes estavam provocando, as quais destruíam quarteirões inteiros de cidades, a lavoura e matavam pessoas. Eles suspeitam que as descargas elétricas provocadas artificialmente para cultivar o solo estariam favorecendo o crescimento e a multiplicação das formigas. Mas antes que eles pudessem comunicar a qualquer autoridade sobre tal possibilidade, numa vigilância noturna à lavoura, eles também foram atacados e mortos pelas formigas.

Em seguida, a narrativa se volta para outros dois amigos, Tim e Alú, cuja cidade fora atacada pelas formigas, os dois buscam por notícias da esposa e dos filhos de Tim, mas este acaba morrendo.

Nesse ínterim, a narrativa se volta ao espaço em que ocorreram as mortes de Osm e Vic, cujos ossos são encontrados por Milus, o qual decide fugir para a Austrália com a esposa e os dois filhos para a casa de seu tio.

Após cinco anos, a humanidade foi obrigada a retomar o regime alimentar injetável, pois ao cultivar a terra, incentivava o surgimento de formigas mais ferozes. Assim, o planeta estava dividido em uma parte para as formigas e a outra para os homens.

Aron e Iona, filhos de Milus, se casam e vão para o outro extremo da Austrália visitar a irmã de Iona, Maur, o seu marido e seu filho Ilin.

Diante de toda a destruição provocada pelas formigas, Anti, um dos membros da Academia de Ciências, vai fazer um pronunciamento sobre a descoberta de uma nova forma de combate eficiente e segura contra as formigas. Porém, no momento do pronunciamento, elas atacam o Governo Mundial destruindo tudo, deixando os que assistiam a tudo sem saber qual seria essa descoberta.

Nesse momento, só a orla do Oceano Índico, a antiga “grande baía australiana”, onde Aron e seu cunhado Ianin residem, está livre das formigas, mas estas logo invadem-na, matando Ianin.

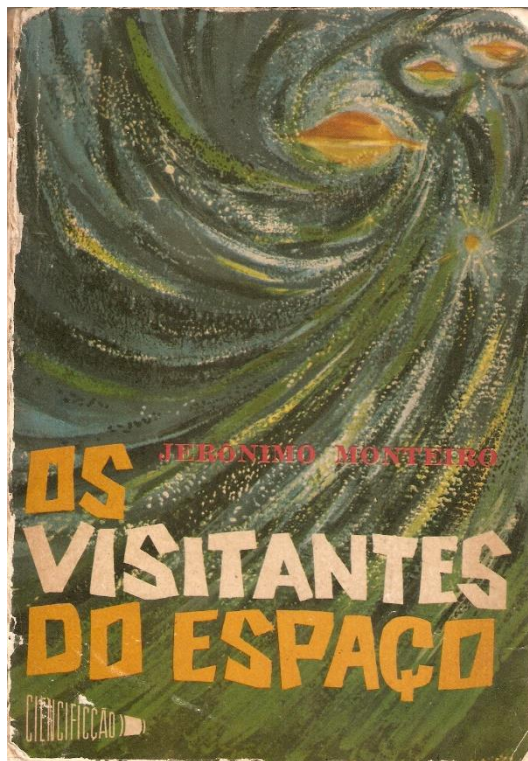
Para salvar sua família, Aron tem a ideia de desviar o curso de um rio, formando uma pequena ilha, lá passam a viver Aron, sua esposa Iona e sua filha. Assim como Maur, sua cunhada, e seu sobrinho Ilin.

Não leva muito tempo e logo as formigas formam uma espécie de ponte até a ilha, destruindo a plantação por eles realizada, matam Maur e Ilin. Aron, Iona e Enia conseguem entrar em um barco e navegam pelo oceano sem rumo, deixando a narrativa com um final aberto.

Os visitantes do espaço (1963)

Materialidade da edição consultada: pertence à coleção “Ciencificação”, número 5, publicada pela EdArt, não apresenta ilustrações, a capa é de Nelson Coletti, composta por 156 páginas, com dimensões de 18,5 cm por 13,5 cm.

Reprodução da capa:



O engenheiro Hugues mede as terras herdadas pelo Capitalista Sonhador, eram cerca de 3.000 alqueires de chapadão e matas situadas em Goiás, fronteira com Mato Grosso. Junto de Hugues estavam Gregório e Tônico que o auxiliavam no trabalho quando este foi interrompido com o pouso de um grande disco voador de 100 metros de diâmetro e 20 de altura no centro. Dele desceram criaturas reluzentes, com tentáculos que o narrador chega a comparar a rabanetes avermelhados. Eles não têm olhos, boca e nariz e vieram de um satélite de Júpiter.

Hugues embarca em um disco voador e desaparece. Gregório e Tônico ficam observando tudo de longe com temor e depois são presos acusados de terem assassinado o engenheiro, já que ninguém acreditava na história por eles contada.

O Capitalista Sonhador já ciente do ocorrido vai para Goiás acompanhado de seu amigo o Homem Imaginativo para verificarem o que aconteceu. Eles acreditam na versão contada pelos dois empregados. A pedido do Homem Imaginativo, o Capitalista Sonhador manda

construir no local onde os discos pousaram uma parede de pedras, coberta de telhas, com o objetivo de proteger as marcas deixadas pela presença daqueles visitantes interplanetários.

Dois anos depois, quando não ocorreram mais relatos sobre tal assunto, no sertão do alto do Rio Negro, pousam vários discos voadores provocando o medo e a fuga de duas tribos indígenas, exceto o índio Uaçá, que após observar por alguns dias a movimentação dos seres que saíam dos discos, notou que entre eles havia um humano. Este seria o engenheiro Hugues. Logo eles travam contato, já que Uaçá conhecia um pouco da língua portuguesa, o engenheiro escreve uma carta e pede ao índio que a entregue à redação do Jornal do comércio de Belém do Pará. O conteúdo da carta dizia que os seres reluzentes vinham em paz e que são superiores à inteligência humana e que não deveriam ser atacados, ele também pedia que fosse enviado um telegrama ao Capitalista Sonhador, em São Paulo, dando-lhe a notícia e a posição dele.

Vão para a fronteira Brasil-Colômbia: o Capitalista Sonhador, o Homem Imaginativo, um repórter aventureiro, um cinegrafista, mais dois homens e o tenente, amigo do Capitalista sonhador, que conhecia bem a região.

O grupo consegue encontrar o local onde estão os discos voadores e Hugues. No primeiro contato com os seres reluzentes, os humanos ficaram tensos e o tenente diz para fugirem ao avião e obriga Hugues a ir com eles. Quando já estavam distantes do local, Hugues os adverte dizendo que agiram mal, pois ficara por dois anos na companhia daquelas criaturas para lhes ensinar a língua, a cultura dos homens, e que eles não iam fazer mal, são os ionas, de Io, segundo satélite de Júpiter e que só pretendem estabelecer relações cordiais com os humanos como já fizeram em outros planetas.

Há quase um ano Ionas e humanos convivem em harmonia naquele local, mas o Homem Imaginativo passa a observar os hábitos desses seres e desconfia que naqueles 57 discos voadores há um segredo que os Ionas não querem revelar.

Os Ionas passam a fazer voos com seus discos de duas a três horas e convida os humanos para fazerem estas excursões. Desconfiado, o Homem Imaginativo pede que seus amigos façam sinais com um ácido na parte externa dos discos e sua suspeita se confirma, exceto os discos, que estão com passageiros da Terra, os demais não voltam. Há um revezamento entre eles para levarem o vapor de água, as moléculas de hidrogênio de nossa atmosfera.

Tal ação já vinha demonstrando consequências, pois o céu estava bem escuro, o calor estava cada vez mais forte e as chuvas diminuíram drasticamente. O Homem Imaginativo, a fim de evitar uma catástrofe tanto da parte da natureza, quanto dos humanos, mantém sua descoberta em segredo e trava um acordo com os Ionas e estes garantem que retirarão o hidrogênio só por mais cinco dias e que já o estão submetendo a uma operação que o torna mais

pesado para não correrem o risco de perdê-lo novamente, garantindo que não retirariam mais da Terra.

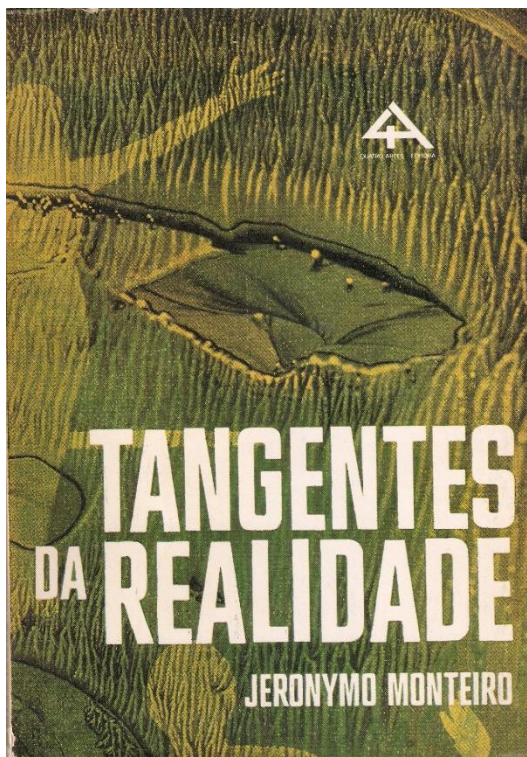
Mas o tenente já havia enviado um telegrama às autoridades avisando sobre o que os Ionas estavam fazendo. Assim, os homens passam a atacar os Ionas com as suas mais poderosas armas que são destruídas ao travarem contato com uma espécie de campo de força que recobriu toda a base em que os extraterrestres estavam.

Apesar do aviso dos Ionas de que as armas dos humanos não fariam nada contra eles, de que permaneceriam por apenas cinco dias e dos cientistas alertarem que em breve o clima, a chuva logo normalizariam, de nada adiantou. Os ataques continuaram e o Homem Imaginativo foi preso. Após cinco dias completos, os Ionas partiram e o Homem Imaginativo escreveu uma proclamação às pessoas de que a atmosfera se recuperará e que os humanos fizeram um grande favor aos Ionas compartilhando o hidrogênio.

Os contos de *Tangentes da realidade* (1969)

Materialidade da edição consultada: publicada pela Editora 4 Artes, com montagem de Otoni, diagramação e supervisão de Francisca Dias Santos, revisão de Raul Drewnick e Oswaldo Camargo, editor Jurandy Santos e a capa de Pavel Kudis, não apresenta ilustrações, composta por 204 páginas, com dimensões de 21 cm por 14 cm.

Reprodução da capa:



“As pedras radiantes”

Um homem se apresenta a vários joalheiros de São Paulo como um garimpeiro de Cuiabá chamado José Prendick Campos. Este homem costuma vender de 22 a 26 diamantes por um valor insignificante, fazendo tal ação com vários joalheiros. Mas ao negociar com o senhor Jorge e seu sócio, estes acionam a polícia que tenta prender Campos por duas vezes, no entanto, ele sempre desaparecia como num passe de mágica. Em seguida, há um interlúdio feito pelo narrador a fim de esclarecer que José Prendick Campos comercializou diamantes pelo mundo todo e que os joalheiros aguardaram notícias de que as pedras fossem fruto de roubos o que não aconteceu. Dessa forma, as pedras foram transformadas em joias para serem adquiridas pelos mais ricos, pois o narrador diz saber quem trouxe os diamantes e o porquê.

Por fim, há a inserção da história de vida de Seu Garcia, homem rico, proprietário da “Garcia, Casas e Terrenos” que, além de sua fortuna, também recebeu uma herança de um tio do qual herdou não só dinheiro e propriedades, mas também uma coleção de joias.

Logo após a divisão das joias entre Garcia, sua esposa e filhos, o patriarca decide fazer uma longa viagem pela Europa, onde gastam muito. Enquanto seus filhos administram seus negócios cujos lucros caem de 500% para 50%. Com o retorno de Garcia, este parabeniza os filhos, pois a queda dos lucros se deve à realização de negócios honestos e considera que o dinheiro não é tudo. Além disso, Garcia decide vender as suas casas de aluguel a um preço irrisório a seus locatários e também ordena aos filhos que a empresa construa casas a preços acessíveis para que as pessoas pudessem comprá-las.

Vinte anos depois, Prendick está na companhia de uma entidade luminosa observando que os homens se tornaram mais éticos com a aquisição dos diamantes que ele vendeu por toda a Terra e garante que se esforçará para que os homens assim permaneçam.

“Estação espacial Alfa”

O segundo conto trata de um satélite artificial habitável com campo de pouso para aeronaves, com oficinas de reparos, armazéns de abastecimento, depósito de combustíveis, capaz de comportar uma população permanente de 100 a 500 pessoas em trânsito. Este satélite foi colocado em órbita pelos Estados Unidos, conduzido por Lot, o qual recebia da verdadeira intenção dos que mandaram construir tal estação.

Após 45 dias do início da construção da base da estação espacial, Lot, a bordo de uma lancha espacial, sai numa expedição pelo espaço junto de Matilde, Silas e Gobler. Durante a

expedição, avistam outra estação espacial bem parecida com a deles. Trata-se de uma base soviética chamada Éfremov. Eles travam contato, no entanto, a lancha e a base soviética são atraídas por um campo magnético, fazendo com que as duas quase se chocassem o que foi evitado graças ao trabalho mútuo dos americanos e soviéticos.

Após evitarem a colisão, Lot consegue retornar à plataforma Alfa, mas a estação espacial soviética desaparece no espaço. Além disso, o incidente provocado pelo campo magnético foi visto na Terra e interpretado como uma sabotagem à base russa o que desencadeou uma sangrenta batalha no planeta. Já no espaço, por várias vezes, Lot tenta esclarecer que tudo foi um mal-entendido, a fim de acabar com a guerra, no entanto, não obtém sucesso. Além disso, travou uma busca incessante com o objetivo de encontrar a estação espacial Éfremov e assim consegue. Os tripulantes das duas bases, russa e americana, decidem permanecer no espaço esperando por um novo Gênesis, uma vez que a Terra estava sendo destruída.

“O copo de cristal”

Destaca-se por fazer uma crítica severa e aberta à ditadura militar brasileira, em plena vigência do AI-5.⁸⁵ Para tanto, Monteiro cria o *alter ego* Miguel cuja história de vida é apresentada ao leitor por meio de três momentos narrativos: o passado, o presente e o futuro.

No que diz respeito ao passado, trata-se de um *flashback* por parte de Miguel que, ao reencontrar um velho copo de cristal que achou num terreno baldio, quando criança, passa a evocar as duas formas de repressão pelas quais passou: a exercida pelo severo pai e a sua prisão pelos militares.

Já o presente consiste na contemplação do copo de cristal que o acompanha há 50 anos e que o intrigava muito, pois tal objeto, à noite, produzia uma luminosidade azul que pulsava e dava voltas como se fosse hipnótica. Essa luminosidade logo é desvendada por Car, esposa de Miguel, e Lazlo, seu genro que, ao observarem-na conseguem, com nitidez, compreender de que são pessoas em meio a um cenário de guerra.

São nestas imagens que reside o plano futuro, em que as pessoas observadas travam batalhas pelo domínio de territórios e até por alimento, mais necessariamente a carne de um cachorro, culminando na prática do canibalismo. Dois fatores fazem com que o trio acredite

⁸⁵ O AI-5 previa, acima de tudo, a censura prévia para jornais, revistas, livros, peças teatrais e músicas.

que estas pessoas sejam do futuro: o primeiro pela presença do slogan “Drink Coca-Cola!” e pelas deformações dos corpos de mulheres que têm seis seios, homens com quatro braços, que fazem Lazlo deduzir que o homem voltou à barbárie, deformado pela radiação atômica, pela fome e pela miséria.

Os encontros de Miguel, Car e Lazlo, no barracão do quintal à noite para observar o copo de cristal, foram interrompidos devido a um incêndio no local provocando o desaparecimento do objeto que vestígio algum deixou. Com isso ficou em aberto o que se passará no futuro da humanidade.

“Missão de paz”

Jorlas e o operador chefe do Ministério da Defesa estão há quase um ano registrando sinais estranhos de rádio, os quais coincidiam com a aparição de discos voadores. Diante disso, as autoridades constroem o “Departamento de Sinais Ufo”, a fim de operar com alta frequência os misteriosos sinais.

Numa das mensagens, aprece a primeira palavra inteligível: “Desceremos”. Toda a população é avisada a respeito disso, no entanto passam-se quatro meses e nenhum outro sinal de comunicação. Surge, então, a seguinte mensagem: “Desceremos dentro de 30 dias. Preparem o espírito. Somos visitantes de paz. Não queremos ser recebidos com hostilidade. Temos meios de neutralizar qualquer violência que se faça contra nós.” (MONTEIRO, 1969, p.96)

Assim se cumpriu, Jorlas recebe a mensagem que mais de 50 discos voadores pousaram em lugares diversos na Terra e foram recebidos pacificamente, exceto um que fora atacado por um exército. Este foi destruído pelos marcianos, que prometeram voltar em 15 dias, que viriam em missão de paz, no entanto, as pessoas deveriam se afastar dos lugares onde havia bombas atômicas e que para estes lugares fosse levado todo tipo de armamento.

Cumpridos os 15 dias, todos os depósitos e fábricas de armas foram destruídos e uma mensagem foi deixada pelos marcianos de que eles voltarão em 5 dias e que, até lá, os exércitos sejam dissolvidos e as armas restantes destruídas. Desse modo, com a chegada dos marcianos, há a destruição das últimas armas e eles deixam uma mensagem que, com tal ação, aqueles que dominam pela força não o farão mais e assim vigiariam o homem para que outras armas não fossem construídas.

“O elo perdido”

O casal Flávio e Berenice tem um filho, Carlos, que segundo o médico Bernstein, amigo do casal que realizou o parto, o menino nasceu com características de prematuro, mais necessariamente num estágio de evolução inferior, mas que com o tempo isso se reverteria.

Porém não é o que acontece, pois, aos três meses de vida, Carlos tem as formas mais próximas de um macaco do que a de um humano. Isso faz com que o casal deixe de sair ou de receber visitas a fim de não expor o menino.

Já nos dois primeiros anos de vida, Flávio e Berenice notam que o filho tem grande deficiência de linguagem, não brinca com as outras crianças, pois as morde ou bate e prefere correr pela mata a ficar em casa.

Aos onze anos, durante um de seus passeios pela mata, Carlos é visto por um caçador acompanhado de seu filho. Carlos é atingido por uma bala no braço o que lhe provoca grande ira, arremessando o garoto e apertando o pescoço do homem até este desfalecer. No entanto, Carlos leva o garoto para ser cuidado por Berenice.

A partir desse evento, Flávio decide que Carlos não sairá mais de casa e o espanca com ódio toda vez que é desobedecido. Carlos foge e seu pai sai em seu encalço. Os dois travam uma luta na qual Flávio é morto e, logo em seguida, todos caçam Carlos, inclusive militares, matando-o a tiros. Seu corpo é examinado por cientistas que concluíram ser ele o elo perdido⁸⁶.

“Um braço na quarta dimensão”

O narrador em primeira pessoa nos apresenta um homem sem um braço que, regularmente, às 6h, vinha de Solemar em direção a Mongaguá.

Este homem era seu Zé que um dia aparecera no portão da casa do narrador, para fazer alguns serviços de pintura. Ao término de um dia de serviços, seu Zé avista uma cobra a qual o narrador tenta matá-la, porém ela vai em direção ao pintor que desaparece.

O narrador e sua esposa o procuram desesperadamente até que a mulher o vê junto à parede do barracão, era uma figura humana de vidro, de contornos vagos e transparentes que logo depois foi tomando forma, era seu Zé.

Embora fosse um homem de poucas palavras, seu Zé conta que ele herdou de seu avô um estranho dom que consistia no seu desaparecimento toda vez que era submetido a uma

⁸⁶ Recebe a denominação de Elo Perdido o último ancestral comum aos chimpanzés e aos seres humanos.

situação de grande terror, fazendo com que ele reaparecesse nos mais diversos lugares. Assim ele perdeu um de seus braços, pois ao reaparecer numa dessas situações, retornou preso a uma parede por este membro.

O narrador propõe ajuda em São Paulo por meio da parapsicologia, inicialmente seu Zé rejeita a ideia, porém, depois, a aceita. No entanto, antes que eles fossem a São Paulo, o homem do dom misterioso desaparece e ninguém o reencontra. Após 3 meses desse fato, ossos humanos foram encontrados na fornalha de uma locomotiva da Sorocabana, os quais o narrador acredita serem de seu Zé.

“A incrível história de Tômas de Saagunto”

O narrador, Ernesto Mendes, faz uma visita a um amigo de longa data, Tômas Saagunto, pois já não se viam há um bom tempo.

Mendes nota que o antigo amigo apresenta uma fisionomia muito mudada e pergunta o que aconteceu, Tômas, então, lhe diz sobre o que se passou com ele desde que se mudou com sua família para Apiaí e a trabalhar numa mina de prata.

Nesta mina, Tômas, seu pai e mais três homens trabalhavam, quando um tremor de terra ocorreu em setembro de 1942, no Sul, provocando um desabamento. Passados oito dias após o incidente, eles decidiram explorar a mina com o objetivo de encontrar uma saída, porém encontraram aranhas que devoraram os três operários e uma delas ainda conseguiu picar o pai de Tômas que veio a falecer.

Tômas foi resgatado e passou três meses hospitalizado para se recuperar e, como o corpo de seu pai não sofrera nenhum tipo de degeneração, o impediu de ser sepultado e pediu a um amigo taxidermista para o empalhá-lo e o guardou numa sala até hoje a qual mostra a Mendes.

“O sonho”

Tem como ponto de partida a pergunta do jovem Valdemar sobre o que seria o sonho, numa roda de conversa entre seu Manuel, Dona Mariquinha, Claudio, Car, Lazlo e seu Almeida também chamado de o homem da perna só.

Após a discussão e relatos de sonhos que seriam uma espécie de aviso, seu Almeida pede a palavra, a qual é ouvida com muita atenção por parte de todos. Ele conta que quando tinha 22 anos era reservista de 1ª categoria e tinha pavor de ser convocado, já que o Brasil tinha entrado na conflagração contra o Eixo, formando, assim, batalhões de pracinhas.

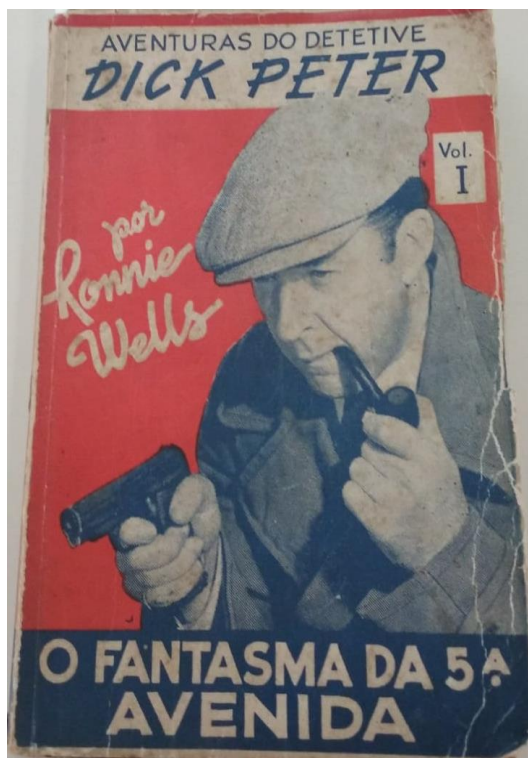
Diante disso, ele teve um sonho em que esteve numa frente de batalha na Itália, a qual ele descreve com riquezas de detalhes e que nela teria sido ferido na perna por tiros de uma metralhadora. Nesse ínterim, ele descreve que despertou do sonho com as fortes pancadas que Dona Herta, dona da pensão em que morava, dava à porta, pois, já eram sete e meia da manhã. Assim, Almeida tentou pular da cama, porém rolou no chão porque estava sem uma perna.

As narrativas policiais

O fantasma da 5ª avenida (1938)

Materialidade da edição consultada: a primeira obra do volume 1, publicada pela Editora Edições e Publicações do Brasil, não apresenta ilustrações, composta por 60 páginas, com dimensões de 18 cm por 12,5 cm.

Reprodução da capa:⁸⁷



⁸⁷ Os originais pertencem ao Acervo de Coleções especiais e Obras Raras/ BCCL – UNICAMP/ Coleção Oficina do Livro.

O detetive Dick Peter ouve um grito de mulher na casa de Mary. Ele e os criados da casa a encontram com fracos batimentos cardíacos, chamam um médico vizinho e este diz para Mary repousar. Enquanto ela repousa, Peter vê uma espécie de fantasma fugindo pela janela e atira nele.

O detetive e dois empregados procuram pelo fantasma no quintal, mas não o encontram. Ao retornar ao quarto de Mary, esta diz ter visto um fantasma. Ela adormece e Peter encontra no chão a bala de sua arma e pede para que Bob fique no seu lugar no quarto, pois ele precisa sair.

Tudo estava calmo, então Bob adormece, mas entra pela janela um vulto branco enorme, com o rosto coberto, o qual sopra um tubo de taquara fazendo com que Bob morresse.

O fantasma fica desapontado quando nota que o homem morto não é Dick Peter e foge ao ouvir passos. São os passos do detetive o qual nota que Bob foi morto com uma zarabatana no pescoço.

O sargento Morris, a pedido do detetive, chega na casa, faz algumas perguntas a Peter, ao médico e ao pai de Mary. Depois todos vão embora, exceto Dick Peter que se despede do pai de Mary, mas fica escondido no quintal. Então ele vê um homem sair do palacete com uma volumosa pasta de couro. Dick pega um táxi e vai até sua casa onde finge estar dormindo. Lá é atacado pelo fantasma que o fere e foge.

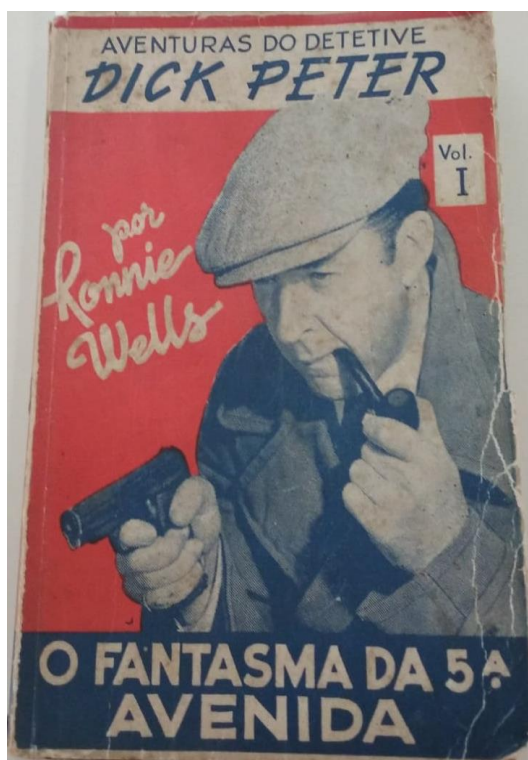
O detetive vai à casa de Mary e a esconde num quarto e ele volta para o quarto dela, onde permanece escondido e faz um volume na cama da moça para que se pareça com ela. O fantasma entra no quarto, o detetive o agarra e descobre que se trata do pai de Mary. Este, por sua vez, parecia ser um fantasma, por usar um lençol de um tecido impermeável às balas, desenvolvido por Harry Brown, cuja descoberta fora noticiada na revista *Novo Mundo*, pertencente a Patrick.

Na verdade, Patrick não era pai de Mary, ele foi incumbido de cuidar dela e de sua fortuna até que Mary completasse 21 anos, como isso estava prestes a acontecer, ele queria matá-la, mas Dick Peter o impediu.

Dragão – o estrangulador (1938)

Materialidade da edição consultada: a segunda obra do volume 1, publicada pela Editora Edições e Publicações do Brasil, não apresenta ilustrações, composta por 57 páginas, com dimensões de 18 cm por 12,5 cm.

Reprodução da capa:⁸⁸



O protagonista é um americano, viúvo, Thomas Fyler, que fez fortuna na China onde viveu por oito anos com o comércio de ópio. Ao regressar para Nova Iorque, comprou um palacete na Park Avenue no qual reside com seus quatro filhos Jack, Warner, Wilson e Jinks; o mordomo Owens; o copeiro Li-Tung; a cozinheira Cristie e o chofer Yen-Li.

Após encontrar um envelope preso por um alfinete numa parede de sua casa, Fyler telefona para Dick Peter pedindo para que este venha ao palacete. Eles se conheciam por intermédio de Jack, que estudara com o detetive.

Ao chegar, Dick Peter notou que Fyler estava imóvel só os olhos giravam dentro das órbitas. Ele podia ouvir e ver, mas não podia fazer nenhum movimento. O detetive encontra Jack no quarto morto, pois foi estrangulado. Não havia sinais de luta, sobre o peito da vítima um papel com o seguinte recado: “Todos assim morrerão Dragão – o Estrangulador.”

Dick Peter aciona Morris para cuidar do caso. O detetive permanece no palacete, vai até o escritório de Fyler, quando o telefone toca, era uma pessoa desconhecida comunicando que o carro de Wilson está na estrada de Chicago e dentro dele está o jovem morto.

Morris e Dick vão ao encontro do carro onde Wilson também foi estrangulado e em seu peito estava um bilhete com a mesma mensagem de Dragão – o estrangulador; o chofer estava

⁸⁸ Os originais pertencem ao Acervo de Coleções especiais e Obras Raras/ BCCL – UNICAMP/ Coleção Oficina do Livro.

no banco da frente amarrado, desmaiado e parecia ter lutado já que suas roupas estavam rasgadas. No entanto, o detetive notou que o carro estava com a frente voltada para Chicago o que não era possível, pois ele saiu de Nova Iorque de manhã e à noite estaria há apenas uma hora e meia da cidade de onde partiu. Outro fator intrigante era o radiador que não estava totalmente frio. Apesar dessas observações, ele não as contou a ninguém.

No outro dia, Morris volta ao palacete para tentar descobrir alguma pista, mas nada encontrou, porém é comunicado por um guarda civil que Dick Peter fora baleado quando atravessava o parque em direção à residência dos Fyler.

Dick é hospitalizado e recomenda aos outros dois filhos de Fyler que desapareçam para que não sejam mortos também. Em contrapartida, o detetive permanece seis dias no hospital e mais quatro no campo a fim de que todos pensassem que ele havia abandonado o caso, pois queria agir sozinho.

Após sua recuperação, Dick voltou ao palacete e ficou escondido num pequeno cômodo ao lado dos quartos dos empregados até a noite, quando alguém saiu discretamente de um dos quartos e se dirigiu à garagem de onde saiu com uma barata azul rumo a China Town. Tudo sob a observação atenta de Dick.

O homem foi pela Ocean Street e entrou em um estabelecimento onde se toma chá e ópio. Lá ele passou a conversar com três chineses e se dirigiram até um salão onde continuaram a conversa. Dick notou que um deles usava máscara e que ele seria um chefe de *Tong* e que se incumbiria sozinho de terminar o serviço com relação à família Fyler. O quarteto se retira e passa a percorrer grandes corredores. Um chinês fica para trás e se depara com o detetive, logo é travada uma luta entre eles, Dick Peter sai vitorioso e continua sua perseguição aos outros três chineses. Estes se encontram numa sala reservada para seus rituais religiosos e Dick os encurrala com sua arma, todavia, sob as ordens do mascarado, os chineses o atacam. Um deles leva um tiro do detetive, mas este desmaia em seguida com o forte aperto em seu pescoço dado pelo chinês mascarado.

Os dois chineses passam a torturá-lo até que o soltam com receio das ameaças de Dick de que se ele não retornasse até as 6 horas, toda a polícia de Nova Iorque invadiria aquele local. Livre, Dick Peter trava uma batalha com os dois inimigos, da qual sai vencedor e os imobiliza. Ao retirar a máscara, verifica que é Yen-Li.; ele comunica Morris e a polícia vai até o local.

O mistério se revela a partir do passado de Fyler na China, onde abriu luta contra um *Tong*, desorganizou tal sociedade e matou seu chefe que era pai de Yen-Li. O jovem tornou-se empregado do americano e demonstrou total fidelidade há seis anos.

Em China Town ele formou um *Tong* e no dia dos assassinatos, disse a Wilson que antes de iniciar a viagem precisava deixar um recado a um parente no bairro chinês, onde o atacou e o deixou desacordado numa garagem do *Tong*.

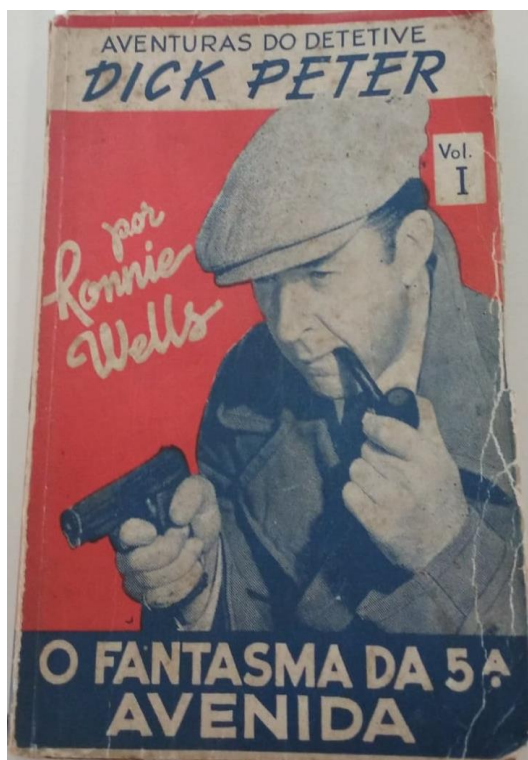
À noite voltou ao palacete, deixou o envelope para Fyler, pôs veneno no copo de uísque do americano e estrangulou Jack. Depois levou Wilson até uns 150 quilômetros de Nova Iorque onde estrangulou o rapaz, ligou para o palacete e simulou que havia lutado com alguém. O tiro que acertou Dick fora a mando dele.

Os três chineses foram condenados à cadeira elétrica sem contar o segredo do remédio que restituiria a saúde de Fyler que permaneceu por dois meses naquela situação quando veio a falecer.

O alfinete da morte (1938)

Materialidade da edição consultada: a terceira obra do volume 1, publicada pela Editora Edições e Publicações do Brasil, não apresenta ilustrações, composta por 61 páginas, com dimensões de 18 cm por 12,5 cm.

Reprodução da capa:⁸⁹



⁸⁹ Os originais pertencem ao Acervo de Coleções especiais e Obras Raras/ BCCL – UNICAMP/ Coleção Oficina do Livro.

Duas ações ocorrem simultaneamente: a saída de um homem pela porta dos fundos do apartamento de Sylvia Perry e a chegada do marido dela, bêbado, que, sem condições de conseguir identificar no molho de chaves aquela que abriria a porta, começou a gritar para que a esposa a abrisse. Como ninguém abriu, o vizinho o ajudou. O marido dormiu na cama sobre a qual Sylvia já estava deitada.

No dia seguinte, ao acordar, John notou que Sylvia estava morta e chamou a polícia. Esta interroga os empregados, Olga e Huston, os quais dizem que a patroa, na noite anterior, se divertiu muito com as visitas que recebera até as 23 horas e depois se recolheu.

Embora a polícia acredite em morte natural, John está obcecado pela ideia de assassinato. Certo dia, ao caminhar pela cidade, se deparou com a placa “Dick Peter – Engenheiro”, tocou a campainha e, ao entrar, solicitou os serviços de detetive de Dick Peter. Ele aceita e vai até o apartamento acompanhado por John e o viúvo conta o que houve naquela noite. Além disso, foi até o quarto do casal, lá viu uma caixa de ferro antiga, de grande valor, dentro dela havia joias e John explicou que fora um presente de seu sogro a Sylvia, pois ele era colecionador de antiguidades, porém vendeu tudo, exceto aquela caixa.

Dick também nota que perto do quarto havia uma porta de outro cômodo o qual levava à porta da escada de incêndio. Ao examinar o corpo de Sylvia, observa uma pequena mancha na altura do coração e diz que a mulher foi morta por um longo alfinete tão fino que perfurou seu coração.

O detetive vai à procura de cada um dos que estavam presentes no apartamento no dia da morte de Sylvia. O primeiro, morador do sexto andar, era Eduardo Merle o qual disse que, ao sair do apartamento, levou sua noiva Marion ao décimo andar onde ela mora com os pais.

Depois ele foi ao apartamento de Marion e à casa de Douglas, que estava no Green Club. Ele disse que saiu às 23 horas, levou Julia Oberon para casa, na rua 24, depois foi para o restaurante Lux e para casa. Ao se dirigir à rua 24, Dick descobre que Julia Oberon se mudou naquela manhã.

Dick volta ao apartamento de John e examina novamente a caixa de joias na qual descobre uma pequena gaveta forrada de seda azul-marinho, com sinais evidentes de que por anos ali estavam pedras preciosas as quais devem ter sido roubadas. Ele mostra a caixa a Oscar Lewis, um dos convidados de Sylvia, grande amigo do pai dela e colecionador assim como ele.

O detetive pede a John que marque uma reunião à noite em seu apartamento com todos os que estavam com Sylvia na noite em que ela morreria a fim de desvendar o mistério. À tarde, Dick foi até Morris e pede para que ele chegue ao apartamento de John antes das oito com três homens e dê voz de prisão a pessoa que Dick apontar como a autora do crime.

Já às oito e trinta, todos estavam dispostos a meio círculo quando Dick começou a falar que uma pessoa, entre os que ali estavam, matou Sylvia em virtude de algumas pedras preciosas. O criminoso esperou a mulher adormecer e voltou pela escada de incêndio e pegou as pedras que estavam na gaveta oculta da caixa de joias, mas quando ia se retirar, notou que Sylvia estava acordada o observando, a matou com um alfinete e fugiu pela escada de incêndio.

Dick, então, fala para Morris dar voz de prisão a Eduardo Merle, no entanto, logo em seguida, interfere dizendo que o verdadeiro criminoso é Oscar Lewis, com isso o detetive pode observar que ao dar voz de prisão a Merle, Lewis deixou escapar um suspiro e seu rosto se iluminou enquanto que os demais ficaram espantados.

O homem do Pull-over cor de vinho (193-)

Materialidade da edição consultada: talvez por ter sido encadernada com capa dura, não há quaisquer informações sobre a data de publicação e editora. Não apresenta ilustrações, composta por 190 páginas, com dimensões de 17,5 cm por 12 cm.

Reprodução da capa: não a reproduziremos porque o exemplar foi encadernado com uma capa dura, perdendo a sua capa original.

Teodoro Braile é um engenheiro, dotado de uma inteligência acima do comum, mas seu ponto fraco era não tolerar um chefe pouco cortês. Assim, após se formar, já há oito anos, mudou de emprego várias vezes sem conseguir nada em sua vida. Porém, neste momento, estava feliz, porque recebeu uma proposta de trabalho bem interessante.

Braile encontrou, às 22h, no Atlantic, o homem que seria seu novo chefe, um cavalheiro alto, louro e com um pulôver cor de vinho. Este propôs ao engenheiro um trabalho cujo salário seria dez vezes maior do que ele tinha na empresa Downing. O trabalho consistia em Braile ter a sua disposição um laboratório moderno e tudo o que desejasse, teria ajudantes o quanto fossem necessários, não teria de prestar contas de seu trabalho a ninguém, porém deveria seguir todas as orientações a ele dadas e atingir os resultados esperados o mais rápido possível. Além disso, a partir daquele momento em que aceitasse tal proposta, não poderia ter contato com nenhum amigo ou parente. A esposa de Braile receberia uma carta comunicando que ele fez uma longa viagem e que ainda mandaria um cheque no valor que ele achasse necessário.

Braile aceita a proposta e é apresentado a Alen e Buck, amigos do homem do pulôver e diretores da operação estava a eles confiada. Alen lhe explica que há pouco tempo constitui-

se em Nova Iorque uma empresa que comprou uma ilha ao largo do estreito de Bering onde montaram grandes oficinas e um laboratório de física e química completo e ele fora convidado para trabalhar lá por ter desenvolvido um explosivo bastante forte, o que a empresa necessitava.

O engenheiro solicita a Alen que seu amigo Romer também pudesse fazer parte dessa empreitada, mesmo que ele não tivesse uma atividade específica, uma vez que era jornalista, mas para lhe fazer companhia já que eram previstos ao menos seis meses de isolamento.

Romer chega à ilha e Braile lhe conta sobre o verdadeiro projeto que ali está sendo desenvolvido. Trata-se de uma empresa que construirá aeronaves interplanetárias.

No decorrer dos dias, um dos funcionários, Kissel, desaparece, e, durante à noite, um vulto é visto caminhando pela ilha. Por ordem de Braile, uma busca minuciosa é feita por toda a ilha, mas nada encontram a respeito dos dois. Após dois meses, num dia pela manhã, ao abrir a porta de seu quarto, Braile tropeça num corpo, é o de Kissel o qual continha no peito um bilhete cujo conteúdo era um alerta para que não permanecesse na ilha e que se continuasse a construir a aeronave, morreria.

O médico constatou que Kissel morrera há cinco horas por asfixia. Braile e o homem do pulôver conversam sobre o caso e concluem que há um assassino na ilha. O chefe decide trazer um detetive para investigar o caso, Braile indica o nome de Dick Peter, o qual é chamado.

Com a chegada de Dick Peter, o detetive passa a colher as impressões digitais de todos, inclusive do chefe, para descobrir alguma relação com a morte de Kissel. O único que não foi possível a coleta era de Buck, o qual desapareceu e cuja casa foi totalmente destruída por um incêndio a fim de que não sobrasse nenhum objeto que tivesse suas digitais.

Numa noite, Romer começa a caminhar pela ilha e Dick o segue e ambos se juntam para observar se aquele vulto que apareceu uma vez ao jornalista, naquele momento, reapareceria, e assim aconteceu. Eles começaram a perseguir o vulto que conseguiu fugir. Romer é ferido por uma flecha no ombro direito, a qual possui um bilhete que dizia que parassem as investigações ou seriam mortos.

Ao insistir com as investigações, Dick é aprisionado por três homens mascarados que assumiram a autoria da morte de Kissel o qual chamaram de traidor e explicaram que a flecha no ombro de Romer era um mero alerta. Desse modo, levaram o detetive a um hidroavião rumo a Nova Iorque. Durante a viagem, Dick consegue se soltar e deixa desacordados os dois homens que o levavam. O detetive tenta manter a direção do avião, mas este se choca com uma ilha.

O chefe ordena que Braile retome os trabalhos e determina que seja construída uma muralha em volta das oficinas e do hangar a fim de proteger os que ali estiverem trabalhando.

Quanto ao desastre do hidroavião, Dick Peter está vivo, com um braço quebrado. Tira a máscara dos dois homens que estavam com ele, mas não os reconhece. Com um pouco de graxa e um papel, colhe as digitais dos dois e pede socorro pelo rádio do hidroavião. Romer e Alen recebem o pedido de socorro de Dick e organizam uma expedição para resgatá-lo.

Assim que Dick consegue recuperar os sentidos, obriga os amigos a irem junto dele, apesar de estar bem debilitado, até uma grande clareira onde havia uma parede de arbustos pela qual entraram e encontraram uma porta brilhante escondida e que, a mando do detetive, foi destruída com dinamite. De lá saiu um homem com uma máscara no rosto e antes que ele fugisse, Dick atirou nele, o qual cai, assim como o detetive e, antes que este desfalecesse devido ao esforço, tira a máscara do homem alvejado que era o homem do pulôver cor de vinho.

Após prestados os devidos socorros aos dois feridos, o homem do pulôver explica quem é. Trata-se de Ruddy Brien, por estar arruinado financeiramente e por ter grandes conhecimentos de astronomia e de mecânica de aviação, travou uma sociedade com Augustus há um ano. Mas os outros dois sócios, Ítalo e Hugo, tiveram uma divergência e decidiram se apropriar de tudo e ele se juntou aos dois. Para tanto, Ruddy Brien começou a criar os contratemplos na ilha a fim de que a empresa desistisse do projeto e ele e os dois sócios tomariam definitivamente a frente de tudo. Assim, ele prendeu Buck e Augustus na caverna cuja porta fora implodida a mando de Dick e os homens que estavam no hidroavião com Dick Peter eram os seus empregados antigos que ninguém os conhecia e eram os responsáveis por realizar os planos do homem do pulôver. Este, antes de dar o último suspiro, diz que é preciso derrubar a muralha, pois há grande perigo por lá. Dick pede para que soltem Buck e Augustus e vai descansar, encerrando, assim, esta aventura.

O clube da morte (1948)

Materialidade da edição consultada: é a primeira obra publicada por O Livreiro, não há menção ao nome de Jeronymo Monteiro, somente ao seu pseudônimo Ronnie Wells e ao axioma “Veja as coisas com seus próprios olhos” na folha de rosto. Não apresenta ilustrações, composta por 180 páginas, com dimensões de 18 cm por 13 cm.

Reprodução da capa: não a reproduziremos porque o exemplar foi encadernado com uma capa dura, perdendo a sua capa original.

Esta obra se inicia com a apresentação do personagem Benton, o qual possuía uma sinistra fama por ser o causador da morte de dezenas de pessoas e por ter levado à falência um grande número de negociantes honestos.

Num bar, estavam conversando Gray e Thompson, o qual diz que ainda não conhecia o Benton's Clube, desse modo, combinam de ir até lá à noite. Gray fazia parte do grupo de Benton, especialista em encontrar vítimas para gastarem sua fortuna em jogos no clube, por isso logo chama uma moça, também do grupo, Alteia, para ser amiga de Thompson e ensiná-lo a jogar.

Durante os dias que Thompson vai ao clube, joga e perde muito dinheiro. Alteia se apaixonou por ele e não quer participar do golpe que o levará à falência, por isso conversa com o chefe e abandona o grupo. Em contrapartida, Thompson faz uma dívida de 650 mil tendo só 500 mil para pagá-la então é morto com um tiro.

Cross é chamado para verificar o corpo de Thompson que supostamente teria cometido suicídio, mas não encontra a bala que o vitimou.

Gray agora conta com a ajuda de Lisette para receber uma nova vítima, Mabel, que recebeu uma fortuna de seu avô. A herdeira é acolhida por Lisette em seu apartamento.

Peter vai até Cross e Morris e diz que o caso de Thompson não era de suicídio, mas de um crime, uma vez que outros casos idênticos haviam ocorrido no Benton's Clube, o que levantavam suspeitas. Peter então se disfarça como um senhor milionário, plantador de algodão, chamado Jorge Wesson, para entrar no Clube e descobrir o que de fato ocorria por lá.

Já dentro do clube, o falso plantador de algodão é apresentado por Gray a Mabel e Lisette, mas naquela noite ainda não joga. No dia seguinte, Peter pede a Morris que infiltre quatro policiais no Benton's Clube e que deixe viaturas do lado de fora, pois acredita que à noite será aplicado o golpe fatal em Mabel.

Nesta noite, ao retornar ao clube, o detetive, já com seu disfarce, está conversando com Gray quando este se ausenta para atender a um telefonema. Ao retornar, demonstra-se preocupado, mas diz que era um telefonema de Lisette dizendo que ela e Mabel só chegarão às 2h.

Enquanto isso, Gray convida Wesson para conhecer os demais andares do prédio onde funciona o Benton's Clube. Na verdade, era uma armadilha, pois o detetive é preso numa sala escura e Gray, do outro lado da porta, diz que matará Dick Peter.

A esta sala chega o próprio Big Benton armado e acompanhado por três homens. Então é travada uma luta entre eles em que todos ficam desacordados.

Cross vai verificar o caso da moça, Alteia, que está ferida, mas, antes de morrer, lhe confessa que Thompson fora assassinado. Além disso, toma conhecimento de que Mike Steel foi contratado para realizar um serviço obscuro sem saber e que foi morto, assim como dois homens com passagem pela polícia: San Melrose e Burton Noles. Havia, ainda, um criminoso que fugiu, mas a polícia consegue encontrá-lo, trata-se de Miúdo o qual conta a Cross como foi a morte de Alteia e de Mike.

Já na cela em que Peter estava, ele consegue fugir e volta para o salão de jogos onde vê Gray, Lisette e Mabel, a qual está realizando altas apostas no jogo. Em seguida, Mabel é chamada ao escritório para pagar sua dívida no jogo e vai acompanhada por Lisette.

O detetive consegue se esconder dentro do escritório a fim de acompanhar todo o processo do acerto de contas de Mabel, a qual é comunicada pelo gerente que deve ao Clube 450 mil dólares, mas a moça entra em pânico já que possui apenas 200 mil.

Gray, então, propõe que todos saiam a fim de conversar com Mabel e ele a convence a assinar um documento passando para seu nome todos os bens dela. Mabel, já sem sentidos, tem um revólver colocado em sua mão por Gray a fim de forjar um suicídio, mas, neste momento, Peter apareceu. Apesar de Gray ser rendido, Mabel é ferida por um tiro e logo um médico é chamado para socorrê-la. Gray, Lisette, o gerente e o contador são presos pela polícia a qual também prende Benton e os homens que estavam na cela em que o detetive ficara preso com eles.

Peter diz a Morris que a bala que acertou Mabel não saiu da arma de Gray, mas de outra pessoa, provavelmente de Lisette e ao encontrarem a arma a suspeita se confirmava. Porém, enquanto estavam conversando dentro do escritório, foram surpreendidos por um tiro. Tratava-se de um bandido do grupo de Benton que foi perseguido por Morris e Peter. Este foi ferido pelo fugitivo o qual acabou sendo morto pelo policial.

Benton e seu grupo confessam os crimes cometidos, Lisette assume que atirou em Mabel e Morris finalmente acha a bala que matou Thompson, a qual estava cravada no teto do escritório do clube.

A febre verde (1948)

Materialidade da edição consultada: é a segunda obra publicada por O Livreiro, na folha de rosto não há menção ao nome de Jeronymo Monteiro, somente ao seu pseudônimo Ronnie Wells e ao axioma “Veja as coisas com seus próprios olhos”, há também a referência de que se

trata da 2ª edição. Não apresenta ilustrações, composta por 188 páginas, com dimensões de 18 cm por 13 cm.

Reprodução da capa: não a reproduziremos porque o exemplar foi encadernado com uma capa dura, perdendo a sua capa original.

Jane vivia no oeste de Nova Iorque com duas sobrinhas, Miriam e Carol, e o marido. Esta mulher costumava escrever para os anúncios gratuitos do jornal, quando um deles lhe enviou uma resposta e, na verdade, era uma profecia a qual dizia que seu marido realizaria um negócio importante; Miriam se casaria; Carol ficaria solteira e alguém morreria. Tal profecia vinha assinada pelo professor Lobola.

No dia seguinte, Jane começou a passar mal, com febre, cólica, enjoo e morreu vítima de uma febre forte e de manchas esverdeadas, de aspecto desagradável, úmidas e pegajosas em seu corpo.

Dr. Munro, o médico que atendeu Jane, depois de atender a vários casos como o dela, forma uma junta médica para fazer um relatório sobre esta nova doença e entregá-lo à Sociedade de Medicina.

Os médicos passaram a estudar os cadáveres das vítimas, mas nada foi descoberto sobre a doença. Em contrapartida, a febre verde deixava de atacar o Oeste para atacar o Norte de Nova Iorque.

Nesse ínterim, Dick retorna a Nova Iorque após quatro meses no Alasca onde estava para a construção de uma usina hidrelétrica e logo toma conhecimento da febre verde e passa a investigá-la.

Peter nota que a moléstia matou preferencialmente mulheres e que 77 pessoas morreram no Oeste; 77, ao Norte e, até então, 72, ao sul da cidade. Diante disso, vai até Morris e o tenta convencer de que não se trata de uma epidemia, mas o policial não lhe dá crédito, assim como Dr. Keller, diretor do instituto de Moléstias Tropicais, ao qual vai pedir ajuda.

Ele também vai ao apartamento em que Jane morava, sua família havia mudado de lá, mas lhe falaram sobre Artur, um grande amigo da família e que trabalhava no Laboratório vegetal Hopkins. Peter vai ao laboratório encontrar Artur, o qual lhe conta sobre a profecia que Jane lera antes de morrer. Assim ele passa a procurar a família de outras vítimas e todas elas haviam recebido a carta com a profecia do professor Lobola.

Morris procura por Peter e decide ajudá-lo na investigação ao se confirmarem 77 mortes no Sul também. Cross envia vários homens para recolherem o máximo de cartas que foram enviadas e descobrirem em que tipografia foram impressas.

O detetive, por sua vez, vai ao correio verificar a caixa postal 3199, à qual são endereçadas as cartas do professor Lobola, mas a caixa postal está no nome de Arlindo Pangold, do Escritório comercial Pangold Boverly Street, 481, e para lá se dirigiu. Dick Peter foi recebido com grande cordialidade pelo diretor do correio, Bailey, o que lhe deixou intrigado.

Peter e Cross conversam com Pangold e este nega conhecer o professor Lobola. Além disso, ele não sabia que sua caixa postal estava sendo usada e nela nunca encontrou cartas destinadas a outra pessoa.

As cartas recolhidas pelos policiais foram enviadas a um laboratório a fim de verificar se continham algum veneno. Peter constata que a máquina de escrever do escritório de Pangold era usada para escrever as cartas do professor Lobola. Ao perguntar sobre isso ao próprio Pangold, este diz que a máquina só é usada por sua secretária, Dolly, que, por sua vez, nega conhecer o professor Lobola e de ter emprestado a máquina a alguém.

Dick Peter pede para que uma moça do Norte escreva uma carta ao professor Lobola e que a carta-resposta seja recolhida ainda fechada e enviada para um laboratório. Ele e Cross vão até o toxicólogo de confiança da polícia, professor Muylaert, a ele solicitam uma lista de plantas venenosas e seus sintomas quando ingeridas.

Após estudar as 250 classes de vegetais venenosos listadas por Muylaert, Peter percebeu que o criminoso usou 2 tipos de veneno para provocar a febre verde. Posteriormente, vai à noite ao escritório de Pangold e lá nota que havia alguém usando a máquina de escrever. De repente a pessoa desaparece, mas o detetive encontra indícios de que se trata de um homem, mas logo é surpreendido por alguém com o qual trava uma luta e fica gravemente ferido com golpes de um punhal. Cross, que estava do lado de fora do escritório, socorreu Dick Peter. Logo Morris é comunicado do desaparecimento de Dolly.

O detetive pede a Cross que investigue o desaparecimento de Dolly, pois acredita que ela está ligada ao professor Lobola e ainda pede que envie alguém para vigiar a caixa postal de Pangold.

Cross então localiza Mike, o motorista que viu Dolly pela última vez, o qual conta que a levou a Lend Tower e que a moça estava aflita. Contra as recomendações médicas, Peter e Cross vão até a Lend Tower e lá encontram o professor Lobola e, ao prendê-lo, ocorre um tiroteio em que os policiais saem vitoriosos e ainda resgatam Dolly.

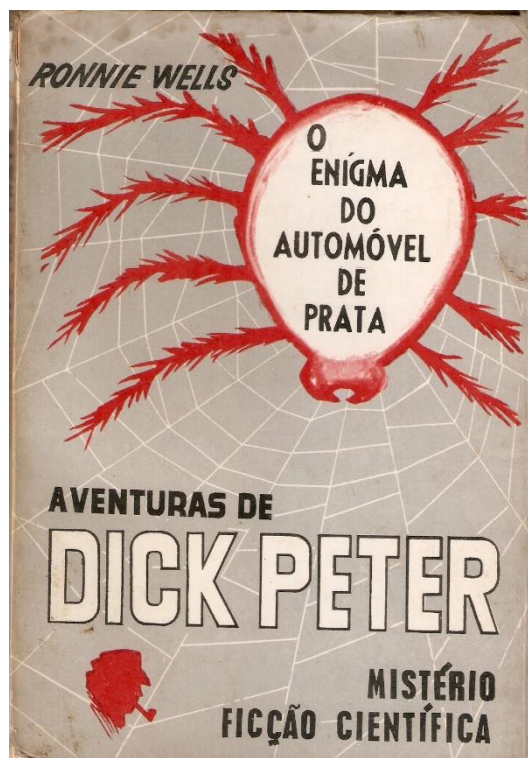
Lobola, na verdade, era o diretor dos correios que obrigava Dolly a ajudá-lo, pois a moça tinha uma dívida com ele. Seu plano era de envenenar todos os selos e matar os americanos.

Peter finalmente resolve cumprir as orientações médicas e propõe a Morris uma viagem para o Alasca a fim de explorar o tungstênio.

O enigma do automóvel de prata (1948)

Materialidade da edição consultada: é a terceira obra publicada por O Livreiro, não há menção ao nome de Jeronymo Monteiro, somente ao seu pseudônimo Ronnie Wells e ao axioma “Veja as coisas com seus próprios olhos” na folha de rosto. Não apresenta ilustrações, composta por 180 páginas, com dimensões de 18 cm por 13 cm.

Reprodução da capa:



Na estrada entre Nova Iorque e uma pequena cidade do interior, separadas por 200 quilômetros, o inspetor O'Malley avistou pela primeira vez um automóvel de prata numa velocidade exorbitante, 500 quilômetros por hora, o qual ele não conseguiu alcançar mesmo com o carburador mágico de sua moto.

O'Malley avisa a todos os inspetores da polícia sobre tal automóvel. Um dos inspetores avista o automóvel de prata e nota que dentro dele havia uma mulher gritando. A polícia investiga o trajeto que este carro faz e nota que, quando ele passa por um posto policial, em seguida não passa pelos próximos, é como se ele desaparecesse.

Diante disso, O'Malley tenta refazer o trajeto pelo qual o carro percorreu e chega até uma chácara onde um homem diz que o carro parou ali e seu motorista pediu para usar o telefone.

O policial também pede para usar o telefone e entra na casa, lá nota uma enorme garagem. Ao ir embora, O'Malley leva um tiro nas costas. Seu corpo é encontrado a 300 quilômetros do ponto onde foi morto.

Allen decide retirar seu policiamento e pede ajuda a Morris e diz que a moto de O'Malley não foi encontrada. Cross telefona para Dick Peter para que este faça parte das investigações.

Peter, ao investigar a morte do policial, diz que não há sinal dos pneus da moto dele no local onde o corpo foi encontrado, portanto ele não fora morto ali. Além disso, o detetive pede a Cross que verifique a região onde O'Malley trabalhou e busque informações sobre mulheres desaparecidas nos últimos 15 dias.

Peter e Cross foram até a chácara onde O'Malley esteve e simulam que o carro estava quebrado. Lá acham marcas de pneu de moto e de sangue. Peter conversa com o chofer da casa que os leva à cidade num carro preto e notam que há algo de estranho naquela chácara.

O detetive diz a Morris que o automóvel de prata desaparece porque muda de cor e diminui a velocidade. Assim Dick e Cross entram no quintal da casa da chácara e escutam alguém tocando um órgão, é um senhor, Murray, que ameaça Dick Peter caso este não vá embora.

Dick identifica que foi Jonas, um dos empregados mudos deste senhor, o autor do tiro em O'Malley. A polícia tenta prendê-lo, mas ele foge e logo aparece morto por ter sido arremessado do carro prata.

Cross, Hanks, Rob e o detetive invadem a casa do velho Murray e entram num alçapão no qual havia 12 portas, 12 caixas com uma frente de vidro e um painel com 12 botões. Enquanto o detetive faz deduções sobre este local, Cross ouve gemidos e Dick sai em direção a eles junto de Cross e Hanks, mas trombam num monstro. Este e Peter travam uma luta, a qual o detetive vence e os policiais amarram o monstro. Quando Dick liga o aparelho que estava naquele local, visualiza uma mulher num quarto. Do quarto onde saíra o monstro encontram uma cama de mármore e instrumentos de tortura e/ou cirurgia e o corpo de Jambo retalhado.

Após examinar uma saída secreta que descobrira, Peter voltou ao subsolo onde viu Murray observando um quarto em que há um monstro acorrentado atormentando uma moça. Peter agarra Murray e o prende, o detetive solta as moças até que alguém o rende e é levado à garagem onde consegue render seu aprisionador.

Morris e os demais policiais vão ajudar o detetive, mas Murray tranca a todos no subsolo e ameaça explodir tudo e assim o faz. Dick e seus companheiros nada sofreram, pois permaneceram no alto da escada junto de um pavilhão isolado.

O crime da represa nova (1948)

Materialidade da edição consultada: é a quarta obra publicada por O Livreiro, não há menção ao nome de Jeronymo Monteiro, somente ao seu pseudônimo Ronnie Wells e ao axioma “Veja as coisas com seus próprios olhos” na folha de rosto. Não apresenta ilustrações, composta por 178 páginas, com dimensões de 18 cm por 13 cm.

Reprodução da capa: não a reproduziremos porque o exemplar foi encadernado com uma capa dura, perdendo a sua capa original.

O início da narrativa é marcado pela apresentação de um vale e pela informação da chegada de engenheiros com o propósito de construir uma represa. No entanto, Daniel e seu filho Egbert se negam a saírem de seu sítio.

Com o passar do tempo, todas as famílias se retiram do vale, exceto os dois, mas isso não impede a construção da represa, cuja água já começa a invadir a propriedade deles. Em um dia que Egbert se ausenta para buscar provisões na cidade, ao retornar, se depara com sua casa já tomada pela água e com o desaparecimento de seu pai.

Cinco anos depois, Egbert torna-se guardião de uma plataforma flutuante da represa e demonstra-se solitário e descuidado com sua aparência. O engenheiro Mcklark costuma visitá-lo e o questiona de o porquê não aceitar o emprego na administração da empresa, já que ele é um excelente funcionário, mas Egbert não quer.

Num dia, chegam a sua plataforma flutuante um grupo formado por 3 moças e 2 rapazes a fim de conhecerem a usina. Uma moça tenta travar conversa com Egbert, almoça com ele e o questiona sobre seu estilo de vida recluso.

A moça é Alice, que o convence a rever seu modo de vida, isso causa fúria em Atílio Mcklark que trava uma briga com Egbert que lhe dá um soco no rosto, sendo, por isso, ameaçado pelo filho do engenheiro da usina.

Alice e Atílio retornam num domingo à plataforma de Egbert e não o encontram, apesar de terem marcado horário com ele. Lá só encontram uma bota do rapaz e uma poça de sangue. A polícia é chamada e chegam o engenheiro Macklark, Morris, Cross e Dick Peter.

Este último passa a investigar o caso e sabe, por meio de Alice, da briga entre Atílio e Egbert e do fato de o jovem solitário estar pensando em mudar de posto — o que provocaria a inimizade por parte de algumas pessoas. Além disso, o detetive vai à cidade para obter mais informações e descobre que Egbert comprou balas para sua arma na sexta-feira.

Peter vai a uma outra venda e o dono lhe fala sobre a família de Egbert e relata sobre uma mina que o velho Daniel possuía. Ao retornar à plataforma, o detetive encontra na casa do rapaz um molho de chaves que não era de lá e, por meio da numeração de uma chave Yale, pretende descobrir o proprietário das chaves.

Em seguida, Peter vai à casa da família de Egbert e lá conhece Helen, a irmã mais velha, a qual relata que, na verdade, sua casa foi dinamitada, os documentos da ilha roubados e seu irmão tinha a intenção de descobrir quem fez isso.

Com relação à chave Yale, ele descobre que foi vendida ao Edifício de Apartamentos Atlântida, na 3ª Avenida, apartamento 820, oitavo andar. Ao chegar neste apartamento, sente um forte cheiro de gás e encontra seu morador morto.

Ao conversar com o porteiro do turno da noite, o homem diz ter visto duas pessoas visitarem o morador do 820 e que um morador do nono andar, Sr. Jefferson, o manteve ocupado durante o momento da visita dos dois homens.

O morto era Williams Hendriks que morreu devido a um veneno injetado em seu braço esquerdo e não pela pancada que levou na cabeça ou pelo gás.

No que diz respeito ao Sr. Jefferson, em seu apartamento foi encontrada a outra bota de Egbert. Como naquela madrugada Jefferson tinha ido à estação central, Peter foi até lá e encontrou uma maleta, com o nome daquele senhor. Ela foi esquecida por lá e dentro dela havia uma mão e um pé.

Peter orienta um rapaz que trabalha na estação central a não entregar a maleta ao seu dono, caso este venha buscá-la e assim o fez. Então Jefferson entra no trem e logo atrás dele embarca o detetive de posse de sua maleta. O homem, furioso, agarra Peter e ambos caem para fora do trem. Jefferson, na verdade, é o famoso Fernand Jefferson, célebre anatomista.

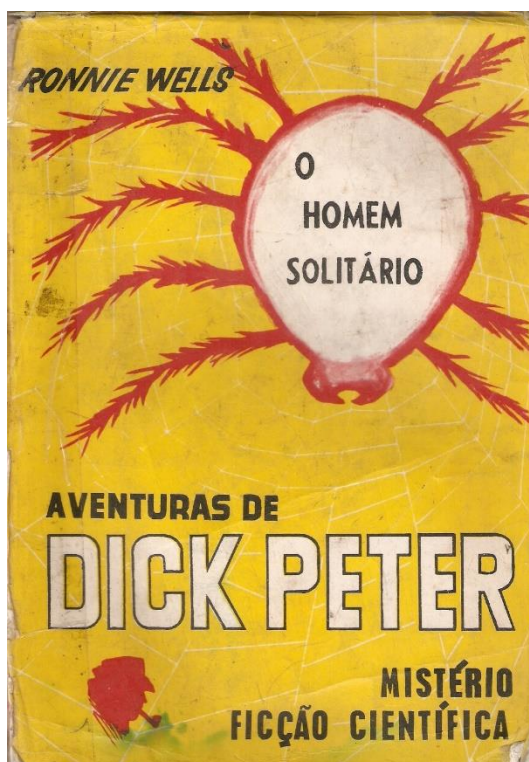
Por outro lado, três homens deixam um corpo na casa de Egbert. Morris, Cross e Peter se dirigem para lá e encontram um cadáver de cueca sem uma mão e um pé. O detetive investiga este fato e o dono da venda diz que dois homens estiveram na casa de Egbert.

Então, Peter pede para que o Dr. Jefferson ligue para o seu auxiliar — um dinamarquês chamado Erickson, responsável por lhe trazer os cadáveres — e marque um encontro com ele em seu laboratório. Erickson vai ao encontro, mas lá Peter é quem o aguarda e o interroga sobre sua possível participação nos crimes, porém o auxiliar nega tudo. Diante disso, foi necessária uma acareação com Erick e Hellen e a moça o reconhece como o dinamarquês que queria comprar a mina de seu pai. Desse modo, o dinamarquês confessou que matou Daniel, pegou o mapa, matou Hendriks — uma vez que este, ao participar da morte de Egbert involuntariamente, pretendia procurar a polícia. Além disso, explica como Atílio participou também dos crimes. Os documentos da mina foram recuperados pela polícia na casa de Erickson.

O homem solitário (1948)

Materialidade da edição consultada: é a quinta obra publicada por O Livreiro, não há menção ao nome de Jeronymo Monteiro, somente ao seu pseudônimo Ronnie Wells e ao axioma “Veja as coisas com seus próprios olhos” na folha de rosto. Não apresenta ilustrações, composta por 169 páginas, com dimensões de 18 cm por 13 cm.

Reprodução da capa:



Um menino corre até um guarda para dizer que ouviu gemidos de uma mulher, pois suspeitou que alguém estivesse a matando. O guarda vai até onde está a moça e a encontra com o rosto desfigurado.

Ao chegar a ambulância para socorrê-la, o médico diz que não foi fogo nem uma pancada que atingiram o rosto dela, porém este se desfazia cada vez mais. Dr. Bronson e Dr. Arnold acreditam que ela foi atacada por uma moléstia que desagrega as células.

A mulher era Adelia Schneider, 22 anos, estava na festa de Madame Reginald, quando saiu com Octave e sentiu um clarão, um ardor no rosto e, depois disso, não se lembra de mais nada.

Cross e Morris chegam ao hospital, mas a moça se recusa a dar qualquer informação. Outro caso ocorre em que um homem foi atacado da mesma forma, na perna esquerda, trata-se do corretor de imóveis Heribert Ross. Em seguida, há a terceira vítima em Carlton Side, um policial, Carl Novena, atingido no braço.

Dick Peter assume o caso e aluga um quarto de um ítalo-americano e observa que ao lado mora um homem solitário, assim, instala microfones no quarto desse morador e, durante a noite, ouve barulhos como se fosse de um laboratório em funcionamento. Peter e Cross percebem que há três pessoas lá dentro sendo uma sedada. Neste momento o detetive e o policial invadem o quarto.

Morris chega ao local, mas White, o homem solitário, deixa Peter desacordado e ameaça atingi-lo com seu raio até desintegrá-lo. A energia é desligada, o homem solitário foge e Peter é resgatado.

Tempo depois, o homem solitário é preso e condenado, além disso foi obrigado a reverter as experiências feitas em Adelia, Octave, nos outros dois homens e seus bens apreendidos. Após ser liberto, White diz ter o sonho de tornar o homem invisível, em seguida, um homem rico o procura para financiar suas pesquisas.

O homem rico é um criminoso, Kid Storn, e quer “fabricar” homens gigantes. O criminoso ameaça White e o obriga a transformar em gigantes e outros em pigmeus alguns de seus comparsas. White cumpre as ordens, mas inutiliza o aparelho que usou para fazer isso e diz aos gigantes e aos pigmeus se voltarem contra Kid ou então destruirá a máquina definitivamente.

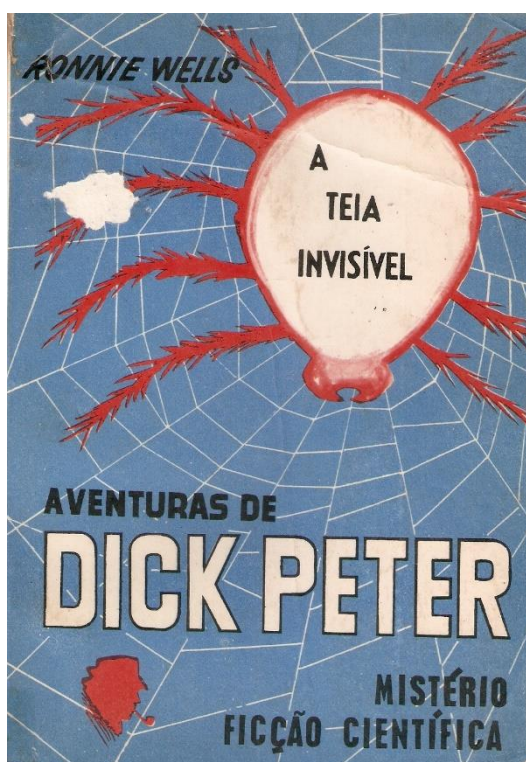
A polícia chega, enquanto isso os monstros criados no laboratório brigam entre si e, nessa confusão, matam o homem solitário, sobrevivendo apenas um gigante, o qual foge para a cidade.

Peter vai nas costas do gigante tentando convencê-lo a se entregar, mas ele não faz isso e é morto. Peter não permite que se divulguem a identidade do cientista e diz que vai se dedicar ao seu trabalho de engenheiro por um tempo.

A teia invisível (1948)

Materialidade da edição consultada: é a sexta obra publicada por O Livreiro, não há menção ao nome de Jeronymo Monteiro, somente ao seu pseudônimo Ronnie Wells e ao axioma “Veja as coisas com seus próprios olhos”, há também o dizer “Dick Peter contra a Teia Invisível” e “Primeira parte A Teia Invisível”, na folha de rosto. Não apresenta ilustrações, composta por 172 páginas finalizadas pela frase “Fim da primeira parte”, com dimensões de 18 cm por 13 cm.

Reprodução da capa:



Morris e Peter estão no gabinete quando chega uma jornalista querendo falar com o policial. Trata-se de Mabel, a serviço do jornal *Herald*, querendo saber sobre o acidente que vitimou Jamil Fuad, sírio, que morava há pouco tempo no Hotel Ararat, pois ela acredita que na verdade fora um crime.

Diante disso, ela publica uma crônica no jornal falando de tal suspeita e que Morris se comprometia a investigar o caso. Tal crônica faz com que a jornalista seja ameaçada pela teia invisível por meio de um bilhete.

Peter passa a investigar o caso e vai até o grupo de operários que estava preso e que teve participação na briga que resultou na morte do sírio. Entre eles conversa com Landon e este escreve um bilhete pedindo ajuda a Stutgard e diz a Peter que o entregue, já que o detetive fingira ser um advogado recém-formado que estaria ali para ajudá-lo. Assim, Peter vai à procura de Stutgard para entregar o bilhete e o criminoso o contrata para defender o grupo que estava preso.

Em contrapartida, Mabel recebeu um falso telefonema no qual dizia ser de Morris e depois desapareceu. Na verdade, ela foi sequestrada e um corcunda a prende num quarto revestido de celotex. A moça começa a chorar e logo passa a ouvir uma voz que era de Tarântula o qual a ordena que escreva uma nova crônica desmentindo a primeira, porém ela se nega a fazer isso.

Mabel, então, é levada por três homens e o corcunda para uma caixa d'água onde ela ficou presa e o espaço começaria a se encher de água até o teto.

Peter leva Morris e seus homens ao esconderijo de Stutgard e o seguem até o local onde Mabel estava presa. Lá o detetive e os policiais prendem o grupo deste criminoso e diz que sabe que o sírio na realidade morreu vítima de um alfinete envenenado e, em seguida, descobre no bolso de um dos bandidos um canivete de luxo, de cabo de madrepérola com uma lâmina em forma de agulha.

Stutgard escapa à armadilha de Peter e recebe ordens de que deve roubar no dia seguinte um aparelho fotográfico no aeródromo militar. Ele vai até lá e realiza a tarefa, mas um de seus homens, Márcio, esqueceu o revólver e a chave inglesa que usou para eliminar os homens responsáveis pela guarda do aparelho. Ao identificar as impressões digitais da pessoa que usou a chave inglesa e o revólver, Peter vai atrás da ficha de identificação do criminoso, mas ela tinha sido adulterada no Departamento de Identificação. Contudo, em virtude de uma mancha que havia na ficha, o detetive reconheceu que se tratava da ficha de um homem envolvido no caso Jamil Fuad, uma vez que já havia travado contato com aquela ficha recentemente.

Após isso, Peter e Mabel voltam a procurar por Stutgard e o acham numa fazenda onde ele está recebendo ordens do Tarântula, as quais mandavam eliminar Stone — rapaz que trabalhava no arquivo do departamento de identificação e responsável pela adulteração da ficha de Márcio — e que o aparelho fotográfico deveria ser deixado naquela madrugada na estação de Chaung numa valise preta.

Com tais informações, o detetive consegue pegar a valise preta na qual estava o aparelho fotográfico e deixa em seu lugar uma outra. Assim entrega o aparelho ao comandante das Forças Aéreas e deixa um policial de confiança observando quem virá buscar a valise em que estaria o aparelho na estação de Chaung.

Quem veio retirá-la foi um homem vestido com a farda dos motoristas oficiais do governo e a colocou no porta-malas de um carro cinza com a chapa oficial do governo. O policial encarregado de observar seguiu tal carro o qual parou na frente de um palacete. O motorista fez a entrega da valise e na hora de ir embora veio até a direção onde estava o policial e disse que o secretário de Estado queria falar com ele.

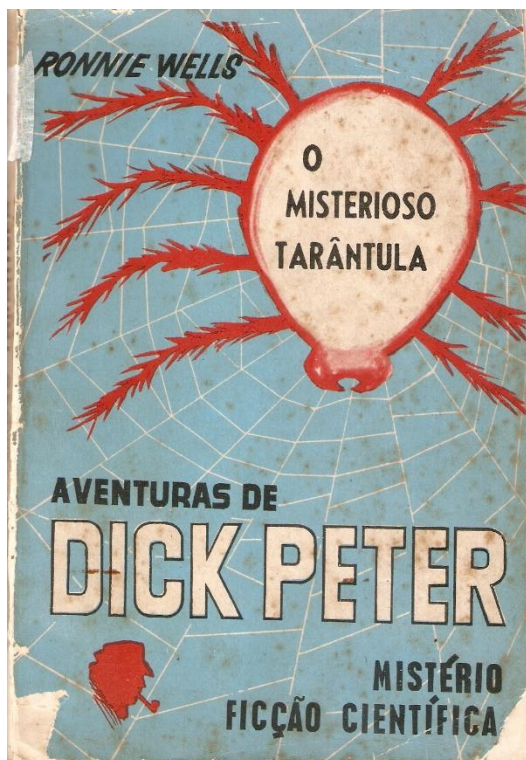
Ao entrar no palacete, o policial foi convidado pelo secretário para tomarem café da manhã juntos e este tenta suborná-lo com uma promoção para que não falasse a verdade em seu relatório. No entanto, o policial se nega a agir de tal forma e é morto com três tiros.

Peter, Mabel, Morris, Cross e outros policiais voltam a Hilton Farm de onde Stutgard e três companheiros tentavam fugir de carro, mas são detidos e levados à chefatura. Na casa da fazenda, eles encontram o corpo de Stone e na sala, dentro de uma estátua, o corpo de Márcio. A narrativa se encerra com Dick e Mabel, ainda na sala da fazenda, ouvindo a misteriosa voz de Tarântula ameaçando-os.

O misterioso Tarântula (1948)

Materialidade da edição consultada: é a sétima obra publicada por O Livreiro, não há menção ao nome de Jeronymo Monteiro, somente ao seu pseudônimo Ronnie Wells e ao axioma “Veja as coisas com seus próprios olhos” e as informações “Segunda parte” e “Dick Peter contra a Teia Invisível”, na folha de rosto. Não apresenta ilustrações, composta por 177 páginas, com dimensões de 18 cm por 13 cm.

Reprodução da capa:



Dick Peter recebe um embrulho com um rótulo escrito a máquina e dentro dele havia um calendário. Logo o detetive identifica que o embrulho é de autoria de Tarântula.

Ao conversar com sua amiga Mabel Carson, Peter verifica que ela também ganhou o calendário de prata. Assim os dois combinam de almoçarem juntos para falarem sobre o significado do calendário, além disso, conversam sobre quando Mabel escapou da morte — fato relatado na obra *O clube da morte* (1948).

Luiz Onek procura por Peter, lhe fala de seu bisavô Benjamim Thorpe que era pirata e conta que guarda um livro dentro do qual há um mapa de um tesouro, o qual já tentaram roubar em sua casa. Dessa forma, Onek pede a ajuda do detetive por não confiar na polícia. Ele aceita o trabalho e combina com Mabel de irem à casa de Onek, em West Marden, às 7h30, no domingo.

Enquanto isso, cinco homens estão no último andar de um velho edifício de Nova Iorque. Eles recebem uma caixa com uma aranha, era do Tarântula que lhes passava uma missão de pegar Peter e Mabel.

A jornalista fala a Peter que fará uma reportagem sobre o cientista Wey Calston, o qual descobriu uma cidade pré-histórica no vale do Amazonas.

No domingo, durante a viagem para West Marden, Peter desconfiado da situação, pega o trem e desce numa estação anterior a que devia e pega um carro. Eles encontram Onek, porém

passam a ser seguidos caindo num precipício. Eles vão parar no povoado de Vila Elza a fim de encontrar um médico, pois Onek estava ferido. Eles encontram o médico, mas Onek, sentindo que vai morrer, conta a Peter onde está o livro.

Logo após a morte de Onek, Mabel e Peter vão entrevistar o cientista e depois se dirigem à casa de Onek onde Peter é recebido por um sobrinho do velho, mas o detetive logo percebe que ele realmente não é sobrinho de Onek. Trata-se de Vaughan, comparsa da “Teia invisível” eles travam uma briga e este cai estatelado. O detetive procura pelo manuscrito, porém uma fumaça o cega e ele perde os sentidos.

Enquanto isso, Mabel o aguarda escondida e ouve os homens de Tarântula falando da bomba, da morte de Onek e da entrevista com o cientista. Após a saída deles, Mabel entra na casa e salva Peter, que acorda e encontra o manuscrito.

Mabel se hospeda num pequeno hotel e liga para o jornal e Peter vai à polícia onde encontra Morris. Este mostra o cadáver de Vaughan com um bilhete de Tarântula. O detetive desconfia que Tarântula seja do congresso e sugere investigar o falso Wey Calston e o Dr. Ervin Collins.

O carro de Peter explode e Morris verifica que Dick não foi levado ao posto de Assistência e que a ambulância que o socorreu foi tomada por bandidos da “Teia invisível” e nenhum doutor ou enfermeiro ou motorista saiu com a ambulância. Além disso, Morris recebe o cadáver de Onek com outro bilhete, localiza a ambulância e ocorre um tiroteio com um morto e dois gravemente feridos.

Onek fora envenenado e Collins foi preso, Peter está há um mês hospitalizado e Tarântula aproveita para assaltar bancos. O detetive passa a usar um disfarce e se aborrece ao saber que o chefe de polícia e o governo da cidade sabem que ele está vivo.

Ainda com o disfarce, Peter vai a um jantar em sua homenagem e usa seu aparelho para captar as falas de Tarântula e verifica que ele está na Whitstone Point. Assim ele tenta entrar no castelo, mas um saco de clorofórmio cai em sua cabeça, é preso a uma cadeira de tortura e conhece Tarântula o qual promete torturá-lo com os pés de ferro, mas ele consegue escapar da cadeira. Nesse ínterim, Morris, Cross e Mabel encontram Peter e Tarântula caídos e reconhecem que este era o secretário da justiça.

Enquanto Peter se recupera no hospital, ele e Mabel combinam de ir à África atrás do tesouro do tio Onek.

O tesouro do tio Onek (1948)

Materialidade da edição consultada: é a oitava obra publicada por O Livreiro, não há menção ao nome de Jeronymo Monteiro, somente ao seu pseudônimo Ronnie Wells e ao axioma “Veja as coisas com seus próprios olhos” na folha de rosto. Não apresenta ilustrações, composta por 157 páginas, com dimensões de 18 cm por 13 cm.

Reprodução da capa: não a reproduziremos porque o exemplar foi encadernado com uma capa dura, perdendo a sua capa original.

Mabel e Peter discutem sobre a veracidade do tesouro e sobre as férias do detetive. Eles então decidem viajar e, durante a viagem de trem, ele conta a Mabel que alguém esteve em seu camarote.

Diante disso, com a permissão do comandante, Peter recolhe e examina todos os passaportes, mas não acha nada suspeito. Ao chegarem à cidade do Cabo, Dick e Mabel se hospedam num hotel e vão à procura de uma embarcação para ir até a baía da baleia.

Ele encontra Papapoulos e Black e este diz que Mendes já contratou o barco do grego. Diante disso, Peter e Black vão conversar com Mendes e este aceita que os dois venham para a viagem do barco fretado por ele, onde também vai o pintor Maurício. Peter desconfia de todos e fala a Zaroff e Bradman sobre isso.

Devido a uma tempestade, os passageiros estão trancados nos camarotes, exceto Peter e Mabel que estão no castelo da proa, mas Mabel é ferida na cabeça, Maurício cai no mar e o comandante acusa o detetive de ter empurrado o pintor, porque ele teria batido em Mabel.

Papapoulos ataca Peter, o qual é preso no porão pelos marinheiros. O comandante conta sua versão aos demais tripulantes e envia Mabel, Peter e três marinheiros para Kilimando para entregá-los às autoridades. Porém, na realidade, eles foram deixados numa ilha deserta.

Por outro lado, os passageiros do vapor conversam sobre o possível assassinato cometido por Peter e brindam a sua prisão, exceto Zaroff que fica desconfiado da situação e logo vê que três marinheiros trazem Maurício, o pintor, de volta.

Zaroff briga com o grupo e exige que voltem e busquem Peter, mas ele é preso no porão. Na ilha, Peter e Mabel passam a explorá-la e avistam uma fogueira e vão até sua direção verificar se há habitantes. Há pigmeus com cara de ferozes, os quais aprisionam o detetive e sua amiga.

No vapor, começa uma intriga: de um lado o imediato, Maurício e os marinheiros; de outro, Mendes, Papapoulos, Black e Bradman, pois o marinheiro Allen conta aos dois primeiros que o tesouro seria dividido entre Clark, Magda, Black, Bradman, Papapoulos e Mendes e que eliminariam o imediato.

Diante disso, o imediato e seus aliados se rebelam, Zaroff consegue escapar do porão e mata Papapoulos juntando-se a eles. Mas este grupo também se divide, pois desconfiam da lealdade de Zaroff e pelo fato de Rock — o marinheiro que foi sorteado para ficar de guarda no vapor — ter reclamado por uma maior parte na divisão do tesouro devido à tarefa que lhe fora incumbida. Dessa forma, é travada uma grande discussão, com tiros, de um lado os marinheiros e do outro Zaroff, o imediato, Allen e Maurício. Aqueles são derrotados e Allen os prende no porão e joga a chave ao mar. Assim, Zaroff, Maurício, o imediato e Allen vão atrás do tesouro, mas o primeiro fica incomodado com o fato dos marinheiros ficarem presos vivos no porão.

Já Peter e Mabel são levados pelos pigmeus até o seu líder, o qual sabe falar um pouco de inglês. Desse modo, o detetive tenta lhe dizer que precisa chegar a Gobabis, mas que precisaria de alguém para indicar-lhe o caminho. Para tanto, Dick pega em sua mala alguns objetos e os dá aos pigmeus que, agradecidos, preparam uma expedição com 10 homens armados para acompanhá-los até o destino desejado.

Durante a expedição, eles encontram um menino loiro, inglês, filho de missionários que lhes pede ajuda, fazendo, agora, parte do grupo.

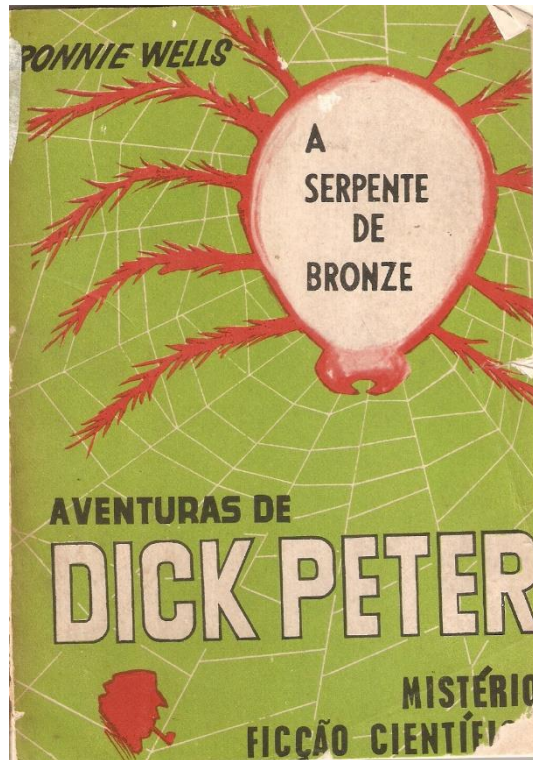
Peter revela que está com o verdadeiro mapa e que deixou um falso nas mãos dos inimigos. No entanto, logo eles se deparam com o vapor do grego e lá encontram os corpos dos marinheiros, de Bradman, Black e Mendes, os quais foram atirados ao mar pelos pigmeus.

Diante dessa situação brutal, Peter, Mabel e o menino Walter pegam o patacho e vão até a cidade do Cabo para comunicar à polícia, a qual faz uma busca pelos outros tripulantes, mas não os encontra. O trio desiste de procurar o tesouro.

A serpente de bronze (1948)

Materialidade da edição consultada: é a nona obra publicada por O Livreiro, não há menção ao nome de Jeronymo Monteiro, somente ao seu pseudônimo Ronnie Wells e ao axioma “Veja as coisas com seus próprios olhos” na folha de rosto. Não apresenta ilustrações, composta por 149 páginas, com dimensões de 18 cm por 13 cm.

Reprodução da capa:



Como continuação da narrativa de *O tesouro do tio Onek* (1948), Peter vai à procura do chefe de polícia e os dois combinam de levar o patacho e a lancha de Papapoulos de volta à Baía da Baleia. Dentro dele estavam Peter, Mabel, Mike, Neil e 5 marinheiros. O objetivo era de prender os demais homens que estavam atrás do tesouro.

Durante a expedição, o detetive acha um maço de cigarros que era de Zaroff, no qual estava escrita uma mensagem pedindo por socorro. Peter o resgata e Zaroff diz que são três os sobreviventes: o imediato, Maurício e Allen, o marinheiro.

Após alguns combates entre estes três e o grupo de Peter, morrem o imediato e Allen, Maurício é preso. O detetive, Mabel e Zaroff vão atrás do tesouro e procuram por uma pedra cavala, eles a acham e, através dela, encontram uma entrada subterrânea.

Nessa galeria há estátuas de humanos e ao entrarem numa sala onde há uma espécie de sol, encontram uma urna de vidro onde há uma mulher cujas formas são perfeitas. Embora eles tentem quebrar o cristal é impossível, até que a mulher se move e sai da urna.

A mulher se comunica com eles por pensamento, diz ser uma atlante, trancada na urna em 2135 da 2ª Era. Ela lhes mostra um mapa da localização da Atlântida e fala da existência de mais dez cavernas como aquelas espalhadas pelo mundo.

Ela lhes mostra que foram acordados 100.000 atlantes e que eles vão se organizar para dominar a Terra, os homens devem obedecê-los e só a natureza pode impedi-los.

Nesse ínterim, Peter se desentende com um atlante e o detetive é jogado num buraco onde os atlantes descartam o pó das rochas que foram escavadas. Em seguida ele consegue escapar de lá e reencontra a mulher com um semblante preocupado, pois ela percebe que seus planos não darão certo devido à temperatura, pois eles precisam de muito calor para sobreviverem.

A mulher chama os três e lhes diz que a natureza os venceu novamente, mas que haverá uma era glacial e depois a Terra se aproximará muito do sol e virá uma época de calor intenso, momento em que os atlantes ressurgirão. Ela diz que destruirá a si, os atlantes, as máquinas e que deixará uma serpente de bronze, a qual, quando se mover, será o sinal para os outros subterrâneos virem à tona.

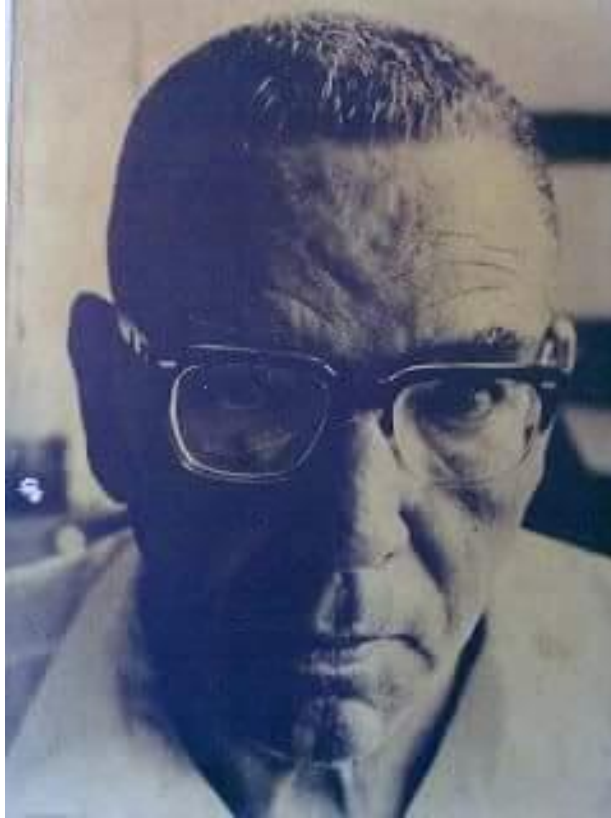
Desse modo, Peter, Mabel e Zaroff deviam caminhar para o mais longe possível, pois ali haverá uma grande explosão, depois eles poderiam voltar para verificar o que restou. E assim fizeram, os bosques, as árvores despedaçadas sobrando apenas uma serpente de bronze com mais de 100 metros de comprimento e 2 metros de diâmetro.

ANEXOS

ANEXO A - Fotos de Jeronimo Monteiro concedidas pela família⁹⁰

Década de 40

⁹⁰ Expressamos sinceros agradecimentos à família de Jeronimo Monteiro que gentilmente nos permitiu aqui apresentar algumas fotos do escritor.



Década de 60





ANEXO B - Contracapas das obras às quais tivemos acesso e que apresentam a relação das obras publicadas por Jeronymo Monteiro e suas respectivas datas.

