

# 1 INTRODUÇÃO

De junho a dezembro de 1944, a jornalista, escritora ativista política e “musa” do movimento antropofágico, Patrícia Galvão — conhecida principalmente pelo apelido Pagu — acrescentou mais um capítulo inusitado à história da sua vida. Embora jamais houvesse se aventurado pelo gênero policial, escreveu alguns contos para a revista *Detetive* que foram apresentados ao público como traduções de um suposto autor estrangeiro chamado King Shelter. Quais foram as razões e as implicações dessa medida? Por que se esconder sob a máscara de uma obra traduzida? Necessidade financeira? Jogada de *marketing*? Medo da crítica? Muitas razões podem ser apontadas para justificar essa ação, qualificada por biógrafos e estudiosos de literatura como mero uso de pseudônimo. Neste trabalho, porém, propomos uma nova forma de ver esse acontecimento. Acreditamos estar diante de um caso incontestável de *pseudotradução* — texto apresentado como tradução e que circula como tal durante determinado período sem suscitar suspeitas ou questionamentos.

O conceito de pseudotradução encontra fundamento nos Estudos Descritivos da Tradução (Descriptive Translation Studies — DTS), paradigma teórico que julga importante analisar todo material apresentado ou recebido como obra traduzida, não importa a origem do texto-fonte. Trata-se de uma abordagem radicalmente distinta da tradicional e normativa que, por se concentrar em questões de equivalência e grau de fidelidade alcançado, jamais consideraria uma tradução falsa digna de nota. Os DTS, no entanto, reconhecem na pseudotradução um objeto de estudo legítimo, capaz de revelar muito sobre o contexto social de uma época e as estratégias textuais utilizadas, além de servir para a introdução de novos modelos literários em sociedades refratárias a inovações (Toury, apud Shuttleworth, 1997: 135).

No caso específico de Pagu, suas histórias policiais “traduzidas” podem ser interpretadas como uma tentativa para que um gênero literário associado a autores estrangeiros seja aceito sem suscitar suspeitas. As bases da narrativa policial moderna foram lançadas em 1841 com a publicação de “The murders in the Rue

Morgue”, de Edgar Allan Poe. Nessa obra, Poe apresenta ao leitor Auguste Dupin, o arquétipo do que viria a ser o detetive moderno: “uma máquina de pensar, que a partir de vestígios, pistas, indícios, consegue, através de uma dedução lógica rigorosa, reconstruir uma história, um fato passado, e assim descobrir o(s) culpado(s) (Reimão, 2005: 7).”

No Brasil, a primeira narrativa policial de que se tem notícia foi *O mistério*. Escrita a oito mãos por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa, a obra chegou ao mercado em capítulos pelo jornal *A Folha* em 1920. Ou seja, surgiu 79 anos depois do lançamento do conto fundador de Poe; 33 anos depois da criação do famoso Sherlock Holmes por Arthur Conan Doyle; e no mesmo ano de lançamento de Hercule Poirot, o detetive idealizado pela “dama do crime” Agatha Christie. De acordo com Sandra Reimão, de 1920 até os dias atuais registraram-se incursões brasileiras no gênero policial, algumas de indiscutível qualidade. No entanto, a julgar pela cronologia da literatura policial brasileira delineada pela estudiosa (vide anexo I), o volume da produção até a década de 1970 era relativamente modesto. O cenário só se alterou a partir dos anos setenta, quando Rubem Fonseca despontou com seu estilo “hard boiled” — uma reação realista à artificialidade do modelo clássico, na qual detetives atormentados por problemas com mulheres, bebidas e falta de dinheiro assumem o lugar dos gênios diletantes da narrativa tradicional. No entanto, a grande mudança no panorama literário se fez sentir sobretudo na década de 1990, quando o dublê de psicanalista e escritor Luiz Alfredo Garcia-Roza apresentou ao público o detetive Espinosa. Antes disso, porém, havia grande número de traduções de romances e contos policiais.

Segundo Adriana Pagano, entre as décadas de 1930 e 1950, “o romance policial ou de aventura era o gênero [ficcional] favorito nos mercados brasileiro e argentino. E, curiosamente, esse *best-seller* foi introduzido sobretudo via tradução” (Pagano, 2001: 187). Traduções de histórias policiais eram publicadas na forma de capítulos em revistas de papel jornal. O público brasileiro passou a consumir esse material na década de 1920, quando se entretinha com as aventuras de Raffles, o ladrão de casaca, uma criação de E.W. Hornung, e do detetive Nick Carter, produto da imaginação de John Coryel. Na década seguinte, coleções de autores policiais de peso como Conan Doyle, Edgar Wallace, Agatha Christie e Dashiell Hammet foram lançadas com sucesso no país. Tramas policiais se

tornaram um negócio editorial rentável no Brasil, com difusão de livros e revistas nos anos 40 e 50 (Galvão, 1998: 5).

Culta e bem-informada, Pagu provavelmente conhecia bem o mercado editorial e as preferências do público. Poderia se aventurar na nova seara literária do romance policial, mas talvez tenha julgado mais prudente esconder sua verdadeira identidade. Tal decisão pode ter sido apoiada ou até determinada pelo editor da revista *Detetive* na época, o dramaturgo Nelson Rodrigues. Afinal, o objetivo principal era assegurar as boas vendas da revista, e as convicções políticas e a postura feminista avançada para a época de Pagu poderiam constituir um fator de rejeição. A vida intensa e repleta de episódios dramáticos dessa escritora chegou a ser retratada no filme *Eternamente Pagu*, de Norma Benguell, e em parte na minissérie *Um só coração*, da Rede Globo, e foi cantada em letra e música por Rita Lee. Vamos agora examinar mais de perto essa passagem da vida de Pagu como falso autor traduzido e tentar entender os motivos que a levaram a agir assim, bem como as conseqüências que sua ação gerou.