

silvia helena simões borelli

ação, suspense, emoção
uma antropologia das culturas contemporâneas¹

Doutorado. Ciências Sociais

Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais à Comissão Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Edgard de Assis Carvalho

puc-sp
1995

¹ Tese de doutorado publicada em livro: Borelli, S. H. S. (1996) *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade/EDUC/FAPESP.

banca examinadora

edgard de assis carvalho (orientador)
m. immacolata v. lopez (eca-usp)
sandra reimão (umesp)
miguel w. chaia (cso/puc-sp)
roxane h. r. rojo (linguística/puc-sp)

Ação, suspense, emoção: uma antropologia das culturas contemporâneas parte da reflexão sobre as articulações que se estabelecem entre dimensões populares, *massivas* e eruditas, percebidas por meio da obra de Marcos Rey e da presença da Ática no mercado editorial brasileiro. Compõe-se, assim, um painel acerca das variadas formas assumidas pela escritura no contexto cultural contemporâneo. O objetivo é questionar exclusões - que resultam da percepção dicotomizada da relação estabelecida entre diferentes literaturas -, atribuir significados e identificar elementos de conformação das variadas formas literárias.

Na origem, encontram-se folhetins e crônicas. Nos formatos literários, *peritextualidades* e gêneros ficcionais em estado de fluxo contínuo, redefinição e diluição de fronteiras. Destas conexões e da associação entre o tipo de escritura de Marcos Rey e a inserção da Ática no cenário cultural brasileiro resulta a ocupação de um espaço no mercado editorial.

Define-se, a partir de tais desdobramentos, o lugar de uma discussão em que a produção literária deve ser entendida em sentido amplo: nela cabem múltiplas linguagens e variadas formas narrativas.

Por los mares azules de los atlas y por los grandes mares del mundo.
Por el Támesis, por el Ródano y por el Arno.
Por las raíces de un lenguaje de hierro.
Por una pira sobre un promontorio del Báltico, helmum behongen.
Por los noruegos que atraviesan el claro río, en alto los escudos.
Por una nave de Noruega, que mis ojos no vieron.
Por una vieja piedra del Althing.
Por una curiosa isla de cisnes.
Por el pecado de soberbia del samurai.
Por el Paraíso en un muro.
Por el acorde que no hemos oído,
por los versos que no nos encontraron (su número es el número de la arena),
por el inexplorado universo.
Por Venecia de cristal y crepusculo.
Por todas estas cosas dispares, que son tal vez, como presentía Spinoza,
meras figuraciones y facetas de una sola cosa infinita.
(Jorge Luis Borges)

Os agradecimentos são para:

Edgard de Assis Carvalho: pela orientação, [re]orientação, firme, aberta, segura. Pela sensação de que a imagem da reflexão é planetária.

Anaelena Pereira Lima, Célia Pedrosa, Guilherme Simões Gomes Jr., Júlio César Pimentel Pinto Filho, Lucia Helena Vitalli Rangel, Maria Celeste Mira, Mariza Werneck: pelas palavras. Por sugestões, comentários, leituras. Pelo afetivo acompanhamento. Júlio é também responsável pela tradução das citações e revisão final do texto.

José Mario Ortiz Ramos: pelo trabalho conjunto. Pela reciprocidade acumulada.

Marcos Rey: pelo ouvir narrar. Pelo resgate do era uma vez... conte outra vez.

Ary Almeida Normanha, Carmem Lucia Campos, Fernando Paixão, Jiro Takahashi, José Adolfo de Granville Ponce e José Duarte Bantim: pela gentil acolhida e por informações que me permitiram falar da Ática.

Norma Batista Nórdia, bibliotecária e amiga: pelas dicas, bilhetes, cartas, fax, recados, xerox.

Meus alunos: por indagações, questionamentos, acréscimos. Pelo contínuo compartilhar.

Maria Immacolata V. Lopez: pela leitura cuidadosa e indicações precisas no Exame de Qualificação. Sandra Reimão: pela troca.

Eduardo, Flávio, Hani, Jaime, Mariza, Silney, experts em informática: afinal de contas, um 386 SX33 não é nenhum TK 3000 IIE mas apresenta, às vezes, panes de arrepiar!

CAPES, CNPq: pela bolsa doutorado. CEPE-PUC: pelo financiamento de horas-pesquisa e pelo auxílio às viagens que tanto contribuíram no aprofundamento do que aqui fica registrado.

Zé Borelli, Tiago, Lucas: pela generosidade, atenção, referência. Por estarem sempre aqui: "We must be strong!". Pela capa e projeto gráfico.

Guilherme, Nydia, Batata, Gui, e também Bubi e Tião: pelo sentido de matriz. Pela dimensão de origem: “Falareis de nós - de nós! - como de um sonho”.

A maior parte deste trabalho foi escrita ao som de Cavalleria Rusticana, I Pagliacci, La Bohème, Madame Butterfly: as vozes de Maria Callas, Nicolai Gedda e Giuseppe di Stefano - “Un bel di vedremo. Levarse un fil di fumo. Sull’estremo confin del mare” - não só embalaram a reflexão, como são a confirmação da presença constante de uma das mais autênticas formas de manifestação de uma cultura sem fronteiras temporais, espaciais, acadêmicas. As mesmas vozes restauraram, involuntariamente em minha memória, a figura marcante de meu avô, Heitor Rigon.

sumário

• introdução	07
1. popular, massivo, erudito: articulações, exclusões	19
• Literatura, literaturas	21
• Do folhetim à crônica: espaço literário, indústria cultural	60
• Crônicas, cronistas, narradores, narrativas	70
2. uma editora, um autor, muitos livros	94
• Editora Ática: padrão de mercado, modelo de qualidade	96
• Marcos Rey: polivalências, legitimidades, exclusões	136
• <i>Best-sellers</i> : identidades, <i>peritextualidades</i>	155
3. gêneros, narrativas, ficcionalidades	187
• Gêneros ficcionais: mediações	189
• Aventura, picaresca, policial	210
• referências bibliográficas	258
• Geral	259
• Literatura, crítica literária, mercado editorial	263
• Marcos Rey: produção literária e audiovisual	271

introdução

Eu tenho uma idéia.
Eu não tenho a menor idéia.
Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.
(...)
Na mesma ordem de coisas.
Não, não na mesma ordem de coisas.
(...)
Quando a memória está útil.
Usa.
(Ana Cristina Cesar)

I.

Ação, suspense, emoção: uma antropologia das culturas contemporâneas é o trabalho que aqui se apresenta. Subdivide-se em três capítulos, cercados por uma introdução e referências bibliográficas. O primeiro deles, intitulado *Popular, massivo, erudito: articulações, exclusões* tem por finalidade elaborar inventário crítico da reflexão teórica sobre relações entre cultura erudita, cultura popular e cultura de massa. Em seguida, o foco de análise dirige-se para o campo literário no sentido de nele compreender o significado destas mesmas relações e qualificar um tipo de literatura, normalmente excluída e multiplamente denominada entretenimento, paraliteratura, subliteratura, contraliteratura, literatura de massa, literatura popular, entre outras nomeações. O objetivo é questionar exclusões - que resultam da percepção dicotomizada da relação que se estabelece entre diferentes literaturas -, atribuir significados e identificar elementos de conformação das variadas formas literárias.

Pela delimitação de um ponto de partida, localizam-se origens: as mais variadas formas do folhetim, romance popular e melodrama, todas manifestações de uma literatura popular, característica do XVIII e XIX, marcada pelos gêneros ficcionais. O capítulo encerra-se com conexões entre folhetim e crônica. A crônica desempenha papel exemplar no contexto analítico, não só quando o olhar se fixa no significado da narrativa e dos narradores em sociedades modernizadas, mas também quando se explicitam conexões permanentes na relação entre livro e jornal, literatura e imprensa, cultura e indústria cultural.

Este é um capítulo que revela tensões, ambigüidades. Os teóricos da cultura e da literatura debatem, examinam, investigam, questionam. Propõem alternativas, que, por sua vez, se desdobram em outros embates. Estes permitem visualizar os campos científico e cultural como eternos

espaços de luta por legitimidades, distinções, consagrações e construção de hegemonias ².

O debate teórico sobre literatura-literaturas e a reconstituição histórica da origem das dissensões abre caminho para avaliação das condições da literatura na atualidade. Quem publica? Como publica? O que publica? O trabalho, a partir desse momento, propõe duplo desdobramento, que resulta nos dois capítulos subseqüentes: *Uma editora, um autor, muitos livros* e *Gêneros, narrativas, ficcionalidades*.

II.

O segundo capítulo - *Uma editora, um autor, muitos livros* - parte de duplo pressuposto: que a expansão do mercado de bens simbólicos no Brasil efetiva-se como tendência a partir do final dos anos 1960, consolidando-se nos 1970; que o campo editorial, ainda que ativo na fabricação de livros desde a primeira década do XIX, só adquire solidez e expressão no mesmo período, caracterizado como de emergência do processo de industrialização da cultura brasileira.

Durante a década de 1970, solidifica-se, genericamente, um mercado cultural onde livros, revistas, filmes, discos, telenovelas e outras manifestações circulam, *massivamente*. Criam-se, paralelamente a isso, espaços culturais - editoras, redes de televisão, produtoras de cinema, gravadoras - que se transformam em grandes empresas, definem um padrão de produção, caracterizando diversidades e fragmentações, compondo o perfil do público receptor e revelando traços da modernização da cultura no Brasil.

O mercado editorial responde, por um lado, às tendências mais gerais desse processo, mas, de outro, revela particularidades de um campo cultural bastante antigo: afinal, produzir livros, ainda que artesanalmente, antecede o próprio processo de industrialização da sociedade brasileira. Indagações aparecem no sentido de compreender as condições atuais da

² Pierre Bourdieu. *La distinction*. Paris. Minuit. 1979.

indústria editorial brasileira: como se editam livros? Quem são os autores? Que livros são esses?

Configurado em rápidas pinceladas, o cenário histórico revela a existência de um mercado editorial plural, que permite a presença variada de editoras, escritores, especificidades literárias. Seleciona-se, nesse conjunto, uma editora, como exemplo: a Ática. A escolha justifica-se por ser uma das primeiras grandes editoras que se consolida no período mencionado. Ela propõe, nos anos 1970, um novo padrão editorial. Publica elenco variado de autores, temáticas e literaturas - entre eles *best-sellers*, inúmeras coleções, livros didáticos, paradidáticos, infantis e juvenis, clássicos da literatura brasileira e portuguesa -, situando-se de forma agressiva no mercado editorial, junto com outras editoras que também dispõem, posteriormente, de perfil semelhante a esse. Mas a Ática surge como pioneira, *inventa* um padrão em um mercado ainda incipiente e com características particulares. A escolha da Ática adquire ainda maior solidez se articulada a uma outra variável: o autor.

A obra de Marcos Rey é exemplar e sua trajetória como produtor cultural, mais ainda. É típica: espelha a fragmentação dos campos culturais criadora de produtores polivalentes. Marcos Rey escreve - além de muita literatura - para rádio, cinema, publicidade e televisão: são novelas, séries, minisséries, roteiros³. Sua obra literária é também variada: romances, contos, ensaios, literatura infanto-juvenil e, mais recentemente, crônicas. É um escritor que dificilmente pode ser qualificado como popular, erudito ou de massa, na medida em que sua criatividade e diversificação impedem a alocação sob qualquer rubrica. É exemplar por permanecer na fronteira, por conseguir manipular diferentes referenciais. Escreve, nos últimos 50 anos, cerca de 30 livros entre romances, ensaios e literatura infantil e juvenil. Seus livros vendem muito: esgotam-se edições, alguns deles são traduzidos para várias línguas - espanhol, italiano, inglês, alemão, finlandês e japonês - e

³ Constam da Bibliografia informações sobre a produção de Marcos Rey nos campos literário, jornalístico e audiovisual.

outros transformados em roteiros para filmes e minisséries. É cronista da revista *Veja*. É legitimado pelo mercado e olhado com desconfiança pela crítica cultural. Faz parte do corpo de autores regulares da Editora Ática, contribuindo, de forma significativa, para criação e expansão do setor de literatura juvenil da editora.

Que livros são esses? O segundo capítulo encerra-se com a reflexão sobre o *best-seller*: critérios quantitativos e qualitativos; articulações com as regras de mercado; inserção em diferentes formas e narrativas literárias; conflitos e tensões permanentes entre mecanismos de consagração, legitimados pelo mercado, e consequentes restrições, provenientes da crítica cultural. Além disso, o *best-seller* é analisado enquanto produto cultural que possui uma forma de apresentação: uma *cara*, uma *fachada*, uma *peritextualidade* que fazem dele um livro com características diferentes de outros livros.

Este é um capítulo de números, muitos números. Mas é, basicamente, um capítulo de *falas*. Nele, livros, autores e produtores culturais entrevistados narram experiências, interpretam histórias e fazem da realidade e da ficção um universo deliciosamente conectado.

III.

O terceiro capítulo - *Gêneros, narrativas, ficcionalidades* - elege o gênero ficcional como elemento privilegiado na compreensão do sentido literário e no entendimento de outras manifestações culturais produzidas e consumidas em sociedades modernas. Televisão, rádio, imprensa, quadrinhos, música, cinema e literatura apresentam-se como palcos para atuação dos gêneros ficcionais. Melodramas, policiais, aventuras, comédias, suspenses e enigmas estão presentes nos diferentes produtos - telenovelas, radionovelas, telejornais, gibis, discos, filmes, livros, revistas -, na produção dos variados campos e no cotidiano de leitores e espectadores. Borram fronteiras entre realidade e ficcionalidade, seduzem o receptor provocando

lágrimas, risos, medos, ansiedades e alegrias e servem de suporte na construção de referências imaginárias. Constituem a grande mediação na relação que se estabelece entre produtores, produtos e receptores: todos são capazes de reconhecer histórias, textos, mensagens, sinais. Os gêneros são também elementos de fronteira: conectam, conflituosamente, manifestações da cultura popular com dimensões culturais *massivas* e eruditas.

São entendidos ainda como matrizes culturais, arquétipos, modelos, padrões, textualidades. Caracterizam universalidades, repõem tradições, restituem memórias e resgatam, seletivamente, na modernidade, traços de um passado e de um tempo aparentemente perdidos.

A análise dos gêneros tanto se evidencia na forma de diagnóstico teórico quanto surge recortada, articulada, de acordo com o perfil do objeto. Em Marcos Rey é possível detectar crônicas, contos, romances, ensaios, livros infantis, filmes, séries, telenovelas, minisséries. Relatam aventuras, enigmas policiais, situações satíricas, tramas picarescas. Todos são estudados de acordo com necessidades colocadas pelo objeto. Fragmentos de romances, contos, crônicas e aventuras infantis alternam-se, no texto, com ponderações de ordem teórica.

Este também é um capítulo de *falas*, mas um capítulo onde, basicamente, quem *fala* são narradores e personagens de ficção: narradores, quase sempre anônimos, que parecem substituir o autor no relato das histórias.

IV.

A opção pela obra de Marcos Rey e o desejo de estudá-lo vêm de longa data e, principalmente, da leitura de vários de seus livros. O projeto original, apresentado para a seleção no doutorado, tinha por objetivo analisar o conjunto de suas publicações e produções audiovisuais. A finalidade era, inicialmente, o produtor cultural Marcos Rey e não propriamente as relações e os conflitos da literatura e da cultura em sociedades modernas. Este objetivo,

de alguma maneira, mantém-se e merece ser aqui retomado, com as devidas alterações inerentes ao percurso e ao tempo de gestação de uma tese: impossível olhar para a trajetória de Marcos Rey sem relacioná-la, imediatamente, ao caminho percorrido pela cultura e pelos produtores culturais no processo de modernização da sociedade brasileira. Impossível, também, falar de Marcos Rey ou da produção de livros no Brasil, sem estabelecer referências ou reconstruir minimamente a história da editora Ática.

Nesse sentido, o resultado que aqui se apresenta associa preocupações de caráter teórico e metodológico - como articulações entre literatura, cultura e modernização - com o ponto de partida, ou seja, a referência em relação ao objeto: Marcos Rey, sua obra, sua trajetória. Talvez seja possível afirmar que este trabalho propõe, metodologicamente, um passeio que ora tem como ponto de partida a teoria e caminha em direção ao objeto - ou em direção àquilo a que os antropólogos denominam *referência etnográfica* - ora parte do objeto e volta, redefinindo, reequacionando os sentidos da teoria.

Esclarecendo ainda mais: o *inacabamento final* resulta de anos de aulas dadas e leituras efetuadas ao redor de autores como Walter Benjamin, Edgar Morin, Gaston Bachelard, Henri Bergson, Maurice Halbwachs, Georg Simmel, Raymond Williams, Armand Mattelart e Jesús Martín Barbero, Theodor W. Adorno, Richard Hoggart, Pierre Bourdieu, entre outros.

Resulta também, e concomitantemente, de outras atividades: da prazerosa leitura dos livros de Marcos Rey; do contar, para os filhos, durante férias na praia, histórias infantis em que se alternam *enigmas na televisão*, *raptos de garotos dourados*, *cadáveres que ouvem rádio* e a triste história de uma menina que, por circunstâncias variadas, se vê obrigada a viver *sozinha no mundo*; da presença assídua frente à TV, no acompanhamento da minissérie *Memórias de um gigolô*; de algumas horas passadas em conversas/entrevistas com Marcos Rey, no antigo apartamento do Sumaré; e de pesquisas em hemerotecas e bibliotecas. Desse variado processo brotam

problemas, hipóteses; surgem os primeiros textos; enuncia-se um sumário enorme que, posteriormente, é devidamente redefinido até chegar à proposta atual.

A estrutura final procura alternar, articuladamente, referências teóricas com resultados da pesquisa - entrevistas, coleta de dados quantitativos e qualitativos sobre mercado editorial, editoras e autores, ilustrações de capas e livros - e excertos de crônicas, contos, romances, livros infantis e produções audiovisuais de Marcos Rey. Nesse sentido, é possível observar que ao tratar, por exemplo, da crônica e de cronistas no primeiro capítulo, o texto procura Marcos Rey cronista, exemplificando situações com fragmentos de crônicas escritas para a revista *Veja*. Ou, ainda, na discussão sobre a pertinência do conceito de *peritextualidade* na qualificação do *best-seller*, no segundo capítulo, o exemplo selecionado diz respeito a Marcos Rey escritor de livros infanto-juvenis; e, em inúmeras outras situações, aflora Marcos Rey escritor de literatura para *gente grande* ou Marcos Rey roteirista de telenovelas, minisséries e filmes.

V.

Algumas considerações de ordem formal devem, sem dúvida, facilitar a leitura. As citações teóricas, de autores que contribuem para o debate, constam das notas de rodapé, ao final de cada página. Já as citações de trechos retirados diretamente de romances, contos e literatura infanto-juvenil de Marcos Rey aparecem entre parênteses no próprio corpo do texto, ao final da própria citação, respeitando a seguinte sequência: nome do autor, nome do livro - abreviado pelas iniciais, em itálico - e número da página. Por exemplo, para o livro *Um gato no triângulo*: (Marcos Rey. *GT*. p. 23). Segue, abaixo, a listagem dos livros com as respectivas abreviaturas:

. Literatura *adulta*:

GT - *Um gato no triângulo*

CC - *Café na cama*
EB - *Entre sem bater*
UCF - *A última corrida. Ferradura dá sorte?*
EC - *O enterro da cafetina*
MG - *Memórias de um gigolô*
PN - *O pêndulo da noite*
SLA - *Soy loco por ti, America*
MP - *Malditos paulistas*
OS - *Ópera de sabão*
AM - *A arca dos marechais*
NN - *Esta noite ou nunca*
RP - *O roteirista profissional*
SS - *A sensação de setembro*
MM - *O último mamífero do Martinelli*

. Literatura infanto-juvenil:

NEV - *Não era uma vez*
MCE - *O mistério do cinco estrelas*
RGO - *O rapto do garoto de ouro*
ROR - *Um cadáver ouve rádio*
SM - *Sozinha no mundo.*
DC - *Dinheiro no céu*
BVR - *Bem-vindos ao Rio*
ET - *Enigma da televisão*
GR - *Garra de campeão*
QMM - *Quem manda já morreu*
CI - *Corrida infernal*
RP - *Na rota do perigo*
RC - *Um rosto no computador*
DHT - *Doze horas de terror*

As crônicas de Marcos Rey citadas no decorrer do trabalho estão todas publicadas na revista *Veja* (São Paulo. Abril Cultural), de abril de 1992 a dezembro de 1994. São indicadas, entre parênteses, ao final da citação, pelo nome do autor, nome da revista, data de publicação e número da página. Ex: (Marcos Rey. *Veja*. 01/04/92. p. 106). As informações completas das referências acima elencadas encontram-se na bibliografia, ao final do trabalho.

Alguns dados, notadamente aqueles relativos à produção de Marcos Rey na televisão - séries, minisséries, telenovelas, *teleplays* - durante

os anos 50 e 60, encontram-se incompletos, principalmente em relação a datas e locais. Eles estão registrados desta maneira nos arquivos pesquisados e as lacunas não puderam ser preenchidas pois não constavam das fontes pessoais do autor. A opção é mantê-los na bibliografia e utilizá-los apenas em momentos em que datas e locais são prescindíveis.

Inúmeras informações que constam do trabalho fazem parte do acervo de dados coletados, entre 1991 e 1995, especialmente para essa pesquisa por meio de entrevistas - gravadas e posteriormente transcritas - com Marcos Rey e produtores culturais que pertencem, ou pertenceram, aos quadros da editora Ática: Ary Almeida Normanha (Diretor de Arte), Ayrton Vicente Alves (Gerente de Custos), Carmem Lucia Campos (Editora-Assistente de Literatura Juvenil e Adulta), Fernando Paixão (Editor de Literatura Juvenil e Adulta), Jiro Takahashi (Ex-Editor), José Adolfo de Granville Ponce (Ex-Editor), José Duarte Bantim (Diretor Editorial). Apenas a entrevista com Jiro Takahashi não foi gravada; o roteiro foi enviado para o exterior, onde se encontra o editor, e a resposta encaminhada, de volta, por carta. As informações contidas nas entrevistas são indicadas imediatamente após a citação, respeitando a seguinte ordem: nome do autor, seguido da especificação *Depoimento*, além de local e data. Ex: (Marcos Rey. *Depoimento*. São Paulo. 08/01/91).

VI.

Uma observação final, de caráter, talvez, epistemológico. Vários autores contemporâneos sugerem que o fazer científico não se deve restringir a um único campo disciplinar, abordagem teórica ou tendência metodológica. Indicam um percurso que aponta para a possibilidade de que um conhecimento global - multifacetado, transdisciplinar, *planetário*⁴ - venha a ser produzido. Nele, as dicotomias existem e devem ser superadas. A

⁴ Edgar Morin, Gianluca Bocchi, Mauro Ceruti. *Un nouveau commencement*. Paris. Seuil. 1991.

superação, entretanto, não pressupõe a exclusão da diferença mas sua incorporação, como diversidade, em nova unidade.

É importante ressaltar que este trabalho, de alguma forma, guarda estes pressupostos como referência. As preocupações aqui contidas revelam um horizonte de busca. A bibliografia indica o rumo percorrido e explicita a existência de articulações entre variados saberes, conexões entre conhecimentos conflitantes e relações entre diferentes tendências teóricas. O objetivo é selecionar, tendo como princípio o diálogo entre posturas, concepções. Os autores são inúmeros e provêm das mais diversificadas origens: antropólogos, sociólogos, historiadores, filósofos, críticos literários, teóricos da comunicação e da cultura de massa e outros, que recusam departamentalização.

Boa parte dessa variada bibliografia acumula-se no decorrer de algumas viagens. A participação em congressos fora do país permite a realização, concomitante, nos últimos quatro anos, de pesquisas bibliográficas - na Argentina, Cuba, Espanha, Estados Unidos, França, Ilhas Canárias, Itália, México e Portugal - que ampliam horizontes e possibilitam, na prática, a convivência com a diversidade do cotidiano, do conhecimento e das *artes de fazer*⁵. Disso resulta uma formação, uma trajetória e a entrega de um produto que não apresenta respostas definitivas, que não se percebe finalizado, que deseja continuar: que quer permanecer *contaminado pelas incertezas*⁶.

Quer também, sem intenções declaradas, comemorar datas *redondas* e expressivas: 100 anos da publicação do primeiro livro infanto-juvenil escrito por autor brasileiro e editado no Brasil, 50 anos de Marcos Rey como produtor cultural e 30 anos da Ática como editora no mercado editorial brasileiro.

⁵ Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis. Vozes. 1994.

⁶ Edgard de Assis Carvalho. "O reencantamento do homem". *Margem. Condição planetária*. São Paulo. Educ/Fac.Ciências Sociais. PUC-SP. Nº3. dez/1994. p. 109.

1. popular, massivo, erudito
articulações, exclusões

Dos séculos me chegam estas vozes
e de tantos países!
Quando cantam,
uns falam dos mistérios da natura;
outros me acordam para a vida e a morte;
ou cantam de altos feitos, recordando
as eras já passadas; outros brincam,
esqueço a tristeza, fazem-me sorrir.
Alguns há que me ensinam a sofrer,
a não sentir saudade, a conhecer-me.
Mestres me são de guerra e paz, do esforço
posto em criar, e de arte no dizer,
e de viagens sobre o mar profundo.
(Petrarca)

- **Literatura, literaturas**

Más allá de lo fundamentalmente teórico las creaciones de la imaginación y del arte - desde el Cantar de Gilgamesh hasta la saga mínima de Dick Tracy, desde Las cuitas del joven Werther hasta el más banal de los teleteatros - persisten como viajeras atemporales desde el fondo mismo de la prehistoria humana, incentivando y satisfaciendo permanentemente un viejo afán del hombre: el sostenido, inagotable y desvelado afán de alimento poético, su hambre de aventura y ficción, su necesidad de circulación constante entre lo imaginario y lo real, su eterna necesidad de maravillarse con el espectáculo de su propia vida y con el espectáculo sugestivo y excitante de las vidas y los destinos ajenos; aunque ese espectáculo, al fin, no sea más que transitoria superchería, o apenas una frágil arquitectura de palabras. (Jorge B. Rivera)

I.

Refletir sobre o significado da paraliteratura, literatura de entretenimento ou literatura popular de massa no contexto da cultura contemporânea pressupõe circular teórica e metodologicamente por caminhos plenos de armadilhas e ambiguidades.

Assumir a presença dos prefixos *para*, *sub*, *infra*, *contra* ou *a* (literário) e as adjetivações *trivial*, *entretenimento*, *popular* e *de massa* implica assimilar, como referência, uma concepção de campo literário dividido e polarizado. De um lado, a *verdadeira* literatura, com suas normas, hierarquias, modelos constituídos; em contraposição a ela, um conjunto *outro* de escrituras que foge ao padrão reconhecido e é, por vezes, ignorado ou então classificado como *não literário*, *subliterário*, *infraliterário*, *contraliterário* ou *paraliterário*. O prefixo *para*, por exemplo, é apontado, no *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, tanto com o

significado de proximidade, *ao lado de*, *ao longo de*, quanto com a conotação de elemento *acessório*, *subsidiário*, ou, também, com o sentido de *funcionamento desordenado ou anormal*. É desse último que aqui se fala. O que parece evidenciar-se, em reflexões sobre diferentes literaturas, é que tais prefixos, todos eles, indicam exclusão ou, ainda, impossibilidade de identificação com estatutos propriamente literários.

A dicotomia no interior do campo não é recente. Historicamente pode ser localizada anteriormente à época clássica e expressa-se pelo antagonismo entre gêneros literários considerados nobres e uma literatura mais popular, de origem rural, basicamente centrada na oralidade.

Paul Zumthor⁷ aponta para a qualidade da subdivisão aqui mencionada, localizada no século XII, entre 1160 e 1170, na passagem da epopéia para o *romance* ou, esclarecendo melhor, no momento em que ocorre a junção entre oralidade e escritura. As aspas que circundam a palavra *romance* são do próprio Zumthor e chamam a atenção para o fato de que a denominação *romance* não deve ser confundida com outras formas posteriores do romance moderno, datado do XVIII. O *mettre en roman* - característico do XII e com iniciativa atribuída a Chrétien de Troyes - nada mais é do que uma escrita *primária* - manifestação direta da oralidade, elaborada por alguém que desconhece as regras da cultura livresca -, (re)escrita e (re)elaborada sob a forma de romance por algum nobre ou cavalheiro letrado. É, portanto, da dissociação entre cultura letrada e não letrada, oralidade e escritura, que se manifesta uma das primeiras dicotomias do campo literário. Para Zumthor, a invenção do *romance* reduz a voz e as narrativas orais a meros instrumentos do texto escrito:

Logo de saída colocado por escrito (...) o 'romance' recusa a oralidade das tradições antigas, que terminarão, a partir do século XV, marginalizando-se em 'cultura popular' ⁸.

⁷ Paul Zumthor. *A letra e a voz*. São Paulo. Companhia das Letras. 1993. pp. 256-266.

⁸ Idem: p. 266.

O texto escrito aparece legitimado e sugere a contraposição inicial entre cultura letrada e cultura popular. Ainda que a oralidade persista como referência para inúmeros grupos culturais, a escrita consolida-se como forma dominante de manifestação literária e instauram-se novos obstáculos na relação entre diferentes escrituras.

Uma observação preliminar, de caráter não dicotômico, sobre o sentido histórico do antagonismo entre popular e erudito, merece ser efetuada: os atributos de classificação de uma literatura nobre ou popular alteram-se, inúmeras vezes, no decorrer do tempo. As qualificações para cada uma delas não necessariamente se mantêm. Shakespeare, por exemplo, já foi concebido, em sua época, como autor popular. Rabelais, considerado por Mikhail Bakhtin - ao lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes - um dos criadores da nova literatura europeia, foi recusado pelo seu *caráter popular* e pelo aspecto *não literário* de sua obra ⁹. Hoje, todos apresentam-se como representantes inequívocos da literatura consagrada.

O romantismo revela-se como movimento de clara tendência contestadora. Surge basicamente a partir da segunda metade do XVIII em alguns países europeus, principalmente na Alemanha; constitui-se, fundamentalmente, em oposição a certo classicismo europeu, e mais especificamente ao modelo clássico da literatura e da cultura francesas. O que o romantismo alemão apregoa, entre outras coisas, é que a literatura *clássica* sempre esteve muito distante de dois elementos que passam a ser fundamentais na concepção literária romântica: a natureza e o povo. Concretiza-se, nesse momento, a segmentação entre popular e não popular e entre natureza e cultura, esta última concebida enquanto cultura da artificialidade, da ornamentação. Erich Auerbach - analisando tendências do romantismo no quadro mais geral da história da literatura - afirma que os românticos alemães, fundamentalmente aqueles ligados à primeira fase do movimento, denominada *Sturm und Drang* - e datada de 1770 - vivem, a seu

⁹ Mikhail Bakhtin. *A cultura popular na Idade média e no renascimento*. São Paulo. Hucitec. 1987. p. 2.

modo - de *tormenta* em *tormento* -, descobrindo a Antiguidade e redescobrando, de forma peculiar, a Idade Média, considerada até então pelos franceses como momento de plena manifestação da barbárie. Auerbach aponta para a existência de características, entre os românticos alemães, claramente voltadas, enquanto conteúdo, para a preocupação com o povo e o popular e também com autores, como Shakespeare, que na época apareciam como escritores populares; além disso, Auerbach chama a atenção para modificações que ocorrem na forma manifestada pela linguagem, ou seja, o romantismo assumindo claramente a ruptura, de essência formal, em relação ao classicismo:

*(...) adoravam a poesia popular e o teatro de Shakespeare; escreviam tragédias desprezando as unidades de tempo e de lugar, misturando o trágico ao realismo saboroso, servindo-se de uma linguagem vigorosamente popular, não evitando sequer as expressões grosseiras (...)*¹⁰.

Outra subdivisão, de característica semelhante a esta dos românticos, reaparece, também no final do século XVIII, e estabelece-se a partir do surgimento do romance moderno como novo gênero literário. Este, em sua forma contestadora e sentimental, ultrapassa os limites impostos pelas regras dos gêneros literários, desrespeitando os clássicos princípios de organização das tragédias, comédias, odes, sonetos e baladas; beneficia-se do aparecimento da imprensa e do mercado cultural em constituição; mais do que isto, populariza a literatura - tendo como veículo fundamental, no XIX, o folhetim - e incorpora novo personagem emergente no cenário cultural da época: o público feminino. Metaforizando ilusões, apostando em trivialidades e verossimilhanças suspeitas, o romance moderno *naturaliza* a realidade e retoma, ao final do XVIII e início do XIX, tradições presentes na tragédia grega, no conto popular e no romance sentimental.

Ian Watt, em trabalho sobre a ascensão do romance moderno como gênero literário, confirma a relação entre seu aparecimento - marcado

¹⁰ Erich Auerbach. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo. Cultrix. 1970. p. 228.

pelas obras de Defoe, Richardson e Fielding - no século XVIII, na Inglaterra, e o crescimento do público leitor. Mas acrescenta, em sua análise, outras variáveis que colaboram neste processo, como:

(...) o novo clima de experiência social e moral que eles [Defoe, Richardson e Fielding] e seus leitores partilharam ¹¹.

Ou seja, Watt estabelece relações entre a nova forma literária e as condições literárias e sociais de transformação emergentes no período. Sem dúvida, a forma *romance* - *novel*, que em inglês tanto é denominação para *romance* quanto para *novo*, *novidade* - expressa a ruptura em relação ao antigo padrão clássico de linguagem, de ficcionalidade e de concepção de mundo. Bakhtin manifesta de forma incisiva o significado histórico, linguístico e social dessas rupturas e estabelece relações claras entre elas e o surgimento do romance enquanto gênero literário:

O romance é a expressão da consciência galileiana da linguagem que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única, ou seja, o reconhecimento da sua língua como o único centro semântico-verbal do mundo ideológico, e que reconheceu a pluralidade das línguas nacionais e, principalmente, sociais, que tanto podem ser 'línguas da verdade', como também relativas, objetivas e limitadas de grupos sociais, de profissões e de costumes ¹².

Por essas e outras razões o romance foi considerado gênero vulgar: exatamente por opor-se ao modelo tradicional e erudito legitimado na época. Posteriormente, e isto é bastante óbvio nos dias de hoje, o romance torna-se um gênero maior, plenamente reconhecido pela tradição literária moderna de inserção culta e letrada. A partir daí, a dicotomia desloca-se para dentro do próprio gênero, qualificando e separando os bons dos maus romances.

Paradoxalmente, o espaço da diferença e ruptura com o antigo modelo clássico manifesta-se, na origem, pela presença do realismo - considerado originariamente vulgar, mas transformado em modelo culto algumas décadas após - como estilo ficcional básico de sustentação da nova

¹¹ Ian Watt. *A ascensão do romance*. São Paulo. Companhia das Letras. 1990. p. 9.

estrutura literária. Realismo que tem sua origem imputada à escola dos realistas franceses, que cunham a palavra *réalisme* em 1835; atribuem-lhe o significado de *verdade humana*, oposto, por sua vez, ao sentido de *idealidade poética*, presente na pintura neoclássica. De acordo com Watt, o realismo literário - fundado em 1856 a partir do jornal *Réalisme* - passa por variados processos de mudança, transformando-se, a partir de um certo momento, em movimento literário de oposição ao *idealismo*:

*(...) é muito significativo que, no primeiro esforço sistemático para definir os objetivos e métodos do novo gênero, os realistas franceses tivessem atentado para uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer forma literária - o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita*¹³.

O realismo ou a correspondência entre obra e realidade não se reduz a uma temática debatida apenas no momento da origem do gênero. Até hoje, discute-se - para os variados gêneros e para os denominados subgêneros ficcionais - o sentido do real, realidade, realismo. O real nada mais é, na maioria das vezes, do que um naturalismo travestido de realismo que exige coerência interna à obra, apelando para os inúmeros critérios de verossimilhança. O ficcional tem que se assemelhar ao real; tem que ser palpável, deglutível, acessível.

Do aparecimento do romance moderno, do XVIII em diante e em inúmeros outros momentos da história da literatura, as bipartições retornam, com novas roupagens, ao espaço literário. Presentes ainda hoje, tendem a expressar - de acordo com os referenciais *bourdianos*¹⁴ - a distinção entre o campo literário constituído e legitimado, e o *resto*: este localiza-se do *outro* lado, no espaço reservado às manifestações da cultura *não erudita* presentes

¹² Mikhail Bakhtin. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo. Unesp/Hucitec. 2ª ed. 1990. p. 164

¹³ Ian Watt. op. cit. p. 13.

¹⁴ Ver: Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris. Seuil. 1992; Pierre Bourdieu. *La distinction*. Paris. Minuit. 1979; Pierre Bourdieu. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires. Centro Editor de America Latina. 1977; Pierre Bourdieu. Renato Ortiz (org). São Paulo. Ática. 1983.

no contexto cultural das sociedades modernas. Pela linguagem oral, escrita ou através de imagens visuais veiculadas pelos quadrinhos, televisão ou cinema, circulam *outras* formas - melodramas, terror, aventuras, policiais e ficção científica - de literariedade não consagrada, que apenas recentemente mereceu a atenção de pesquisadores e críticos culturais ¹⁵. Nesse contexto, definem-se os contornos da literatura de massa, do mercado e de livros qualificados *best-seller*. E é nesse mesmo *campo* - da cultura de massa - que as denominações se sucedem, e onde se fala, também, em literatura de entretenimento ¹⁶.

O conceito *bourdiano* de campo é significativo para esta reflexão na medida em que expressa a existência de tensões travadas na relação entre diferentes campos - científico e artístico; literário, televisivo, cinematográfico; oralidades, imagens, escrituras - e desveladoras dos processos de lutas culturais encadeados no interior de um mesmo campo ou na relação entre diferentes campos na busca da constituição de hegemonias, distinções, legitimidades, competências.

II.

As tradições teóricas que enfatizam separações entre literaturas e não literaturas tendem a construir modelos semelhantes àqueles que adotam os referenciais da cultura erudita, culta ou letrada como únicos legítimos na definição do que deve - ou não - ser incorporado ao campo cultural. Essa postura, conseqüentemente, encara a problemática de duas maneiras: ou ignora a existência de um grau de diversidade nas manifestações culturais e não as incorpora como objetos da reflexão cultural, ou passa a qualificá-las

¹⁵ Uma das primeiras reflexões de cunho acadêmico sobre o tema ocorreu em 1967 no colóquio *Entrétiens sur la Paralittérature*, na Normandia, coordenado pelos pesquisadores Noël Arnaud, Francis Lacassin e Jean Tortel. Desse evento, resulta uma publicação pioneira, organizada pelos três autores e denominada igualmente: *Entrétiens sur la paralittérature*. Paris. Plon. 1970.

por meio das ausências, por exemplo, estéticas, de linguagem, conteúdo, consistência. O objetivo, em uma ou em outra postura, parece ser o mesmo: negar a estas manifestações o estatuto de fato cultural ou literário e considerar cultura ou literatura como sinônimo de erudição.

Uma das mais tradicionais e sólidas representantes dessa tendência teórica - preconizadora da concepção de uma estética da negatividade - está localizada na Escola de Frankfurt. A construção da teoria crítica da sociedade moderna passa, para os frankfurtianos, pela rejeição da cultura de massa como cultura, pela afirmação do conceito de indústria cultural e pela constatação da impossibilidade de existência de tradições, cultura popular, obra de arte e espaço para o autêntico no mundo moderno ¹⁷.

Para Theodor W. Adorno, por exemplo, a sociedade moderna está permeada de falseamento ideológico intrínseco que impede o surgimento de manifestações de originalidade, criatividade e atividade - no pleno sentido da ação realizada por sujeitos ativos - e que impossibilita qualquer forma de produção ou recepção culturais críticas. Assim sendo, a cultura de massa - ou indústria cultural, no sentido mais preciso do conceito frankfurtiano - produz mercadorias resultantes de processo de fabricação padronizado e homogeneizado no interior de uma sociedade onde *a ideologia é a sociedade como fenômeno* ¹⁸.

A radicalidade frankfurtiana - e fundamentalmente adorniana, na medida em que Walter Benjamin, por exemplo, distancia-se, inúmeras vezes,

¹⁶ Para o conceito de literatura de entretenimento no Brasil ver: José Paulo Paes. "Por uma literatura brasileira de entretenimento (Ou: O Mordomo não é o único culpado)". *A aventura literária*. São Paulo. Companhia das Letras. 1990. pp. 25-38.

¹⁷ Consultar, principalmente, as reflexões contidas nos trabalhos de Theodor W. Adorno: *Theodor W. Adorno*. Gabriel Cohn (org). São Paulo. Ática. 1986 e Theodor W. Adorno. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 1973. Ver também, alguns analistas da Escola de Frankfurt como: Martin Jay. *La imaginación dialéctica: una historia de la Escuela de Frankfurt*. Madrid. Taurus. 1974; Marc Jimenez. *Adorno: arte, ideologia e teoria dell'arte*. Bologna. Cappelli. 1979 e Gabriel Cohn. "Adorno e a teoria crítica da sociedade" In: *Theodor W. Adorno*. op. cit. pp. 07-30.

¹⁸ Theodor W. Adorno. *Prismas*. Barcelona. Ariel. 1962. p. 24.

das concepções adornianas ¹⁹ - é compreendida quando inserida em contexto histórico mais amplo. Em um mundo estilhaçado pela ameaça nazi-fascista, deturpado pela ascensão stalinista e projetado idilicamente nos espaços audiovisuais - da já competente indústria cultural americana -, torna-se justificável o surgimento de uma interpretação cujo pressuposto estético é o da negatividade e cuja perspectiva analítica revela um inequívoco tom de desencantamento. Desencantamento resultante do diagnóstico da presença de uma sociedade fragmentada, descontínua e em processo acelerado de desagregação. Estes elementos servem de base para a construção não só de um método científico denominado, pelo próprio Adorno, *dialética negativa*, como também do referencial teórico de enunciação dos pressupostos da *estética da negatividade*:

A estética da negatividade inscreve-se nesse paradoxo [de uma negação que não é afirmação, mas sim negação do que é] e como parte dele. Para Adorno, a obra de arte apresenta um duplo caráter: instância autônoma e fato social, e tal duplicidade a constitui ²⁰.

Os frankfurtianos, em permanente processo de mobilidade em direção ao exílio norte-americano, viveram um momento histórico trágico marcado pela perda das esperanças e pela impossibilidade de realização de qualquer utopia. Há que se lamentar, entretanto, que uma reflexão tão precisa no diagnóstico de um modelo de organização da racionalidade moderna - modelo fundamentado no papel determinante da produção, nas tendências ao controle da informação e na preponderância da administração técnica - não tenha conseguido projetar novas utopias em meio ao caos evidente. Ainda que, e paradoxalmente, seja difícil supor a possibilidade da imaginação, nesse momento, de utopias que não as associadas às experiências bolchevista-stalinista ou nazi-fascista.

¹⁹ Ver: Flávio René Kothe. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo. Ática. 1978.

²⁰ Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires. Hachette. 1983. pp. 143-149. A denominação dialética negativa é enunciada por Adorno, em 1966, com a publicação do livro: Theodor W. Adorno. *Dialéctica negativa*. Madri. Taurus. 1975. Ver também: Susan Buck-Morss. *Origen de la dialéctica negativa*:

Um dos grandes problemas da concepção adorniana diz respeito à impossibilidade de desvincular cultura e manifestações estéticas e artísticas da contaminação onipresente da ideologia; os produtos culturais nas sociedades modernas são permanentemente fabricados e absorvidos pelos mecanismos vorazes da indústria cultural. A existência da verdadeira cultura ou de verdadeiras obras de arte está diretamente relacionada à presença de expressiva autonomia, capaz de negar a sociedade na qual estão inseridas.

Os equívocos dessa abordagem localizam-se em dois pontos: em uma noção de cultura informada por uma concepção em que a estética é exclusivamente aquela da arte moderna, e em proposta que transforma a produção, a produtividade e a racionalidade em elementos determinantes para todas as demais articulações no interior da sociedade. Nessa perspectiva, os produtores não criam, repetem; os produtos não marcam rupturas, são sempre os mesmos; e os receptores não criticam, apenas consomem e reproduzem passivamente a ideologia intrínseca.

Os princípios da crítica cultural frankfurtiana acabam sendo bastante utilizados nas últimas décadas e, em inúmeros casos, perigosamente simplificados e esquematizados. Um exemplo da reflexão que no Brasil se pretende próxima dos princípios frankfurtianos encontra-se nos trabalhos de Muniz Sodré sobre cultura de massa e, mais especificamente, literatura de massa, e em recente publicação de Flávio Kothe sobre a narrativa trivial. Esta última adquire qualificação apenas pela negação; por aquilo que faz dela uma não literatura culta, e pelo fato de ocupar na sociedade espaços reservados ao popular, trivial, popularesco e *massivo*. A radicalidade da recusa é de tamanha intensidade que faz com que Kothe, em dado momento, não só avalie a pertinência do objeto a ser estudado, como coloque em questão sua própria reflexão. Utilizando-se de conceitos notadamente benjaminianos - *salvação, redenção, aura* - Kothe faz

Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México. Siglo Veintiuno. 1981. pp. 358-367.

afirmações que, sem dúvida, o distanciam da versão benjaminiana e aproximam-no da *negatividade*, das *sombras* adornianas:

*(...) o problema dele [do ensaio sobre narrativa trivial] é que ao trazer luz para onde vê o domínio das sombras, repete em si o gesto de buscar a salvação, combatendo o que lhe parece ser o mal. O seu gesto mais consequente seria, então, o silêncio de se negar à publicação*²¹.

Para Sodré, a literatura de massa - definida inicialmente como narrativa romanesca de imagina o, produzida a partir da demanda de mercado e destinada ao mero entretenimento do público consumidor - apresenta-se plena de significa es doutrinárias e ideológicas:

*A fun o claramente normativa da literatura de massa  , portanto, ajustar a consciência do indivíduo ao mundo (confirm -lo como sujeito das variadas forma es ideológicas), mas divertindo-o (ao contrário do sermão, da prega o ou da doutrina o direta), como num jogo. Por isto, a narrativa trabalha com formas já conhecidas ou facilitadas de composi o romanesca com elementos mitológicos*²².

No contexto desta interpreta o, a forma assumida pela produ o, consumo e recep o faz com que o produto - para Sodré, o *best-seller* - seja qualificado como não-cultura, não-literatura:   mercadoria organizada pelo sistema de trocas, venda e lucro;   texto sem autonomia, regido por *modelos retóricos universais*;   imposto ao espectador como jogo que apenas diverte; e, finalmente, no que diz respeito ao leitor, resta-lhe aderir, entregar-se como bom sujeito consumidor.

As dicotomias tornam-se ainda mais evidentes quando se discute o papel da autoria neste contexto analítico. Sodré apresenta alguns critérios que permitem a autores de *best-seller* aproximarem-se de uma produ o literária mais culta. Em primeiro lugar, têm que se afastar do conjunto de normas que fazem parte do contexto da literatura de massa, ou seja: distanciar-se dos *conteúdos fabulativos* que mobilizam e exasperam, pelo

²¹ Flávio Kothe. *A narrativa trivial*. Brasília. UnB. 1994. p. 8.

²² Muniz Sodré. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 1978. p.35

choro e pelo riso, a consciência do leitor; superar o *discurso reformista*, as *estruturas transparentes*, a abundância de diálogos e a *exploração da curiosidade* do público receptor. Se, num arroubo de criatividade, esses autores fossem capazes de tudo isto, deixariam de elaborar uma narrativa sublitéria e se aproximariam cada vez mais do *verdadeiro* sentido literário²³. O que se considera, nesse referencial, é que sempre falta algo mais; este *a mais* só é encontrado em outro lugar: no espaço culto, erudito, letrado.

Encontra-se, na sequência do mapeamento de algumas das abordagens sobre cultura nas sociedades modernas, um novo exemplo em que a subdivisão deve ser discutida. Da cultura erudita - travestida em cultura *de proposta* - e da cultura de massa - em cultura de entretenimento - localizam-se, na análise de Umberto Eco²⁴, outras formas de percepção. A especificidade analítica desse referencial teórico preconiza que a cultura de massa ou os produtos culturais industrializados devem ser observados e questionados em sua configuração interior e avaliados como elementos de sensibilização de um público receptor, estereotipado e dividido entre homens de cultura e homens de massa.

No balanço entre *apocalípticos e integrados*, as ausências ou precariedades estéticas, de linguagem, de conteúdo e consistência são detectadas e comparadas aos referenciais eruditos por meio de cuidadosa desconstrução interna dos produtos culturais. O evidente fascínio - que Eco deixa claro possuir - pelos quadrinhos, música, folhetim, rádio, cinema e televisão, não impede que estes sejam vistos como mensagens - de melhor ou pior gosto - e como estruturas de consolação ou evasão, mediadoras da relação entre parceiros *médios*. Localizadas em espaço cultural reservado às obviedades, repetições e ao *kitsch*, as mensagens permanecem à disposição da massa e são acessíveis, também, ao segmento culto da sociedade que deseje, eventualmente, *escapar*. Na percepção de Eco presente em seus

²³ Muniz Sodré. *Best-seller*. São Paulo. Ática. 1985.

²⁴ Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo. Perspectiva. 1987 e Umberto Eco. *Super-homem de massa*. São Paulo. Perspectiva. 1991.

trabalhos iniciais revela-se de forma marcante a **separação** entre os diferentes segmentos culturais:

O homem de cultura que em determinadas horas ouve Bach e em outros momentos sente-se propenso a ligar o rádio para ritmar sua atividade através de uma 'música de uso' (...) nessa atividade, aceita 'acanalhar-se', (...) aceita descer de nível, diverte-se bancando o 'normal', igual à massa que, de coração, despreza, mas da qual sofre o fascínio, o apelo primordial²⁵.

Uma tentativa de redefinição das dicotomias surge, ainda que de maneira breve, no *Pós-escrito* a *O nome da rosa*. Nele - tecendo considerações sobre seu próprio texto e sobre eventuais atribuições do escritor e de romance pós-modernos - Eco afirma:

O romance pós-moderno ideal deveria superar as diatribes entre realismo e irrealismo, formalismo e 'conteudismo', literatura pura e literatura engajada, narrativa de elite e narrativa de massa...

E, finaliza na mesma direção:

...atingir um vasto público e povoar seus sonhos talvez signifique fazer vanguarda, deixando-nos ainda a liberdade de dizer que povoar os sonhos dos leitores não significa necessariamente consolá-los. Pode significar obcecá-los²⁶.

Seria essa uma eventual substituição do conceito de *estruturas de consolação* para possíveis *estruturas de obcecação*, de cegamento? Com certeza não. O que Eco revela é a existência de um pensamento que indaga constantemente sobre o significado e o alcance da literatura e da cultura de massa; esse questionamento - que oscila produtivamente entre a crítica severa e o fascínio pelos meios de comunicação - possibilita que se relativize a rigidez analítica da crítica cultural e literária que exclui dos campos em questão os produtos originários da produção cultural de massa.

Em vários artigos posteriores a *Apocalípticos e integrados*, principalmente aqueles presentes nas coletâneas - *Sobre os espelhos e outros ensaios* e *Seis passeios pelos bosques da ficção* - publicadas na Itália,

²⁵ Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. op. cit. p. 59.

respectivamente, em 1985 e 1994 ²⁷, Eco relativiza a noção de consolação e constrói um referencial em que existe espaço para a reflexão positiva e bem humorada sobre inúmeros produtos serializados, resultantes da produção cultural industrializada. Ao refletir sobre o problema da repetição e da serialização nos meios de comunicação, Eco, sob a forma de perguntas, rediscute o sentido da obra de arte; ou, mais do que isso, aponta para a existência de certo desgaste nas versões modernas que apregoam a demarcação clara e excludente entre os limites da arte e da não arte:

Em que medida o serial dos meios de comunicação de massa é diferente de muitas formas artísticas do passado? Em que medida não está nos propondo formas de arte que, recusadas pela estética 'moderna', induzem uma estética dita 'pós-moderna' a diversas conclusões? ²⁸.

As respostas para estas questões surgem aqui e ali, como, por exemplo, em texto de *elogio ao Conde de Monte Cristo* de Dumas; nele se tornam visíveis tanto eventuais rumos para a redefinição do significado da literatura entendida como literatura de *alto valor literário*, como também avaliações sobre a qualidade da escrita em sua relação, não imediata, com a força sugestiva da obra:

Naturalmente será necessário decidir o que se entende por literatura, e em particular por narrativa de alto valor literário. O conde de Monte Cristo é, sem dúvida, um dos mais apaixonantes romances já escritos e, por outro lado, é um dos romances mais mal escritos de todos os tempos e de todas as literaturas (...)

Eco conclui o texto com proposta que caminha, sem dúvida, no sentido da superação de inúmeras exclusões:

Le grand Meaulnes, de Alain Fournier, é indubitavelmente muito mais bem escrito do que o Monte Cristo, mas alimenta a fantasia e a sensibilidade

²⁶ Umberto Eco. *Pós-escrito a 'O nome da rosa'*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1985. p. 59 e pp. 60-61.

²⁷ Umberto Eco. "A inovação no seriado". *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 3ª ed. 1989 e Umberto Eco. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo. Companhia das Letras. 1994.

²⁸ Umberto Eco. "A inovação no seriado". op. cit. p. 121.

*de poucos, não é imenso como o Monte Cristo, não é tão homérico, não se destina a nutrir com igual vigor o imaginário coletivo. É só uma obra de arte. O Monte Cristo, ao contrário, nos diz que se narrar é uma arte, as regras desta arte são diferentes das dos outros gêneros literários. E que talvez se possa narrar, e fazer grandes narrativas, sem fazer necessariamente o que a sensibilidade moderna chama de obra de arte*²⁹.

É interessante notar que o debate sobre a literatura de entretenimento perpassa diferentes países e aciona o posicionamento de críticos literários, ainda que a crítica literária continue a não admitir a importância dessas manifestações culturais no cotidiano de leitores e receptores na modernidade. José Paulo Paes, a propósito da postura destrutiva da crítica literária em relação à obra de José Mauro Vasconcelos, adota uma posição interessante em relação a essa temática:

*A agressividade com que certos críticos se voltaram contra ele, julgando-lhe o desempenho unicamente em termos de estética literária, em vez de analisá-lo pelo prisma da sociologia do gosto e do consumo, mostra a miopia de nossa crítica para questões que fujam ao quadro da literatura erudita*³⁰.

III.

Outra forma de dicotomizar a reflexão sobre cultura nas sociedades modernas encontra-se em abordagens que adotam o popular como referencial para a reflexão não só sobre cultura, mas também sobre a construção de projetos políticos e sociais, de caráter nacionalista ou não. Por exemplo: a obsessão por territorializar a cultura popular - em um espaço geográfico, em uma classe social ou na consciência desse ou daquele grupo - e defini-la isoladamente - como dimensão folclorizada, espaço de resistência ao erudito e ao *massivo* e sobrevivência a uma composição que

²⁹ Umberto Eco. "Elogio do *Monte Cristo*". *Sobre os espelhos e outros ensaios*. op. cit. p. 140 e 151.

³⁰ José Paulo Paes. op. cit. p. 34-35.

articula fragmentos da cultura dominante e cacos esparsos das culturas tradicionais - não colabora na remoção das divisões.

Descobrem-se exemplos do conceito de popular nas sociedades modernas nas interpretações de Antonio Gramsci, Genéviève Bollème. A preocupação de Bollème é eminentemente política; procura observar - pela análise da escrita, da língua e da literatura - quanto o popular foi caracterizado - em lugares variados e em diferentes momentos da história - pela negação e rejeição, ou seja, por tentar ser, exatamente, aquilo que não consegue ser. Investigando os inúmeros significados do popular, Bollème encontra - na *atitude revolucionária* de Luxun, no *povo como figura e voz* em Michelet, no *dizer a infelicidade* em Simone Weil, na *ingenuidade* da Biblioteca Azul - elementos para a constituição de *projeto* ou de *programa pluridisciplinar* que reintegre - social e cientificamente - o povo, a dimensão popular, tão recusada e excluída pelos mecanismos do poder e da política:

*Pensar o popular seria não mais estudá-lo apenas como elemento histórico de uma hierarquia, mas pensá-lo igualmente em sua relação com o povo de que ele procede (...) A voz que se deve ouvir é a que foi subjugada, a que foi, não ouvida, mas abafada, a do mudo que consideramos como tal para deixá-lo falar, fazê-lo falar*³¹.

Na análise gramsciana da cultura, os conceitos de hegemonia cultural³² e cultura popular são fundamentais e caminham, de certa forma, na contra-mão da tradicional bipartição que afirma a existência de uma cultura de classes que reproduz, por sua vez, uma sociedade dividida em classes sociais, opostas e antagônicas. A noção de hegemonia - entendida como sistema de práticas e representações - admite a presença de certo grau de dominação na relação entre produtores, gerenciadores e receptores culturais. O pressuposto da existência de permanente embate entre as partes envolvidas - na defesa de seus interesses, idéias, projetos - permite,

³¹ Genéviève Bollème. *O povo por escrito*. São Paulo. Martins Fontes. 1988. p. 217 e 218.

³² Ver: Antonio Gramsci. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2ª ed. 1978. p.11.

entretanto, que se redefinem os conceitos clássicos de cultura e ideologia enquanto conjunto de valores determinados pelo recorte de classe. Ultrapassar o sentido da contínua dominação e entender o campo cultural como campo de lutas na construção de hegemonias permite que a esfera da cultura adquira relativa autonomia no interior das relações mais gerais que compõem a sociedade moderna.

Para Gramsci, é popular tudo aquilo que aciona uma massa significativa de sentimentos e que revela certa concepção de mundo, hegemonicamente construída. A cultura popular não se afirma apenas pelas origens, tradições, raízes, mas por uma posição - construída de forma complexa e conflituosa - frente ao hegemônico. Nesse sentido, o popular não deve ser concebido como todo homogêneo que se opõe, monoliticamente, a outro, erudito, culto ou de massa. Pelo contrário, para Gramsci, o folclore, por exemplo, está presente em todas as esferas que compõem a cultura na sociedade; entretanto, e paradoxalmente, o mesmo folclore constitui-se como concepção de mundo e manifestação de caráter coletivo específicos das classes populares. Em dois artigos sobre o melodrama, Gramsci localiza neste gênero literário matrizes culturais tradicionais - de uma Europa romântica do século XVIII -, estabelece a associação destas matrizes com as tradições populares e confirma a existência de um gosto popular ligado ao gênero melodramático:

*(...) partindo de lendas populares ou de romances populares, os sentimentos e as paixões do drama refletem a peculiar sensibilidade européia, que coincide, não obstante, com elementos essenciais da sensibilidade popular de todos os países, dos quais, outrossim, havia partido a corrente romântica. (Deve-se relacionar este fato com a popularidade de Shakespeare, bem como dos trágicos gregos, cujos personagens, dominados por paixões elementares, ciúme, amor paterno, vingança, são essencialmente populares em todos os países)*³³.

³³ Antonio Gramsci. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 3ª ed. 1986. p. 76. Ver também: Renato Ortiz. "Gramsci: problemas de cultura popular". *A consciência fragmentada*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1980.

Além de Gramsci e Bollème, Michel de Certeau contribui significativamente para a mesma reflexão. A cultura popular nos contextos de *A invenção do cotidiano* e *La culture au pluriel* manifesta-se como forma singular de resistência: resistência *astuciosa* vinculada à idéia de jogo, *trampolinagem*, *trapaçaria*, todos mecanismos de recusa *estratégica* e *tática* à assimilação. Cultura popular que prevê a existência de um usuário capaz de *fazer com*, de utilizar, com esperteza e sabedoria, os referenciais culturais socialmente produzidos e transformá-los em recursos próprios, resultados de uma *arte de fazer* ³⁴.

Para além da preocupação com a cultura popular, Certeau expressa uma postura teórica que revela uma concepção ampla sobre o significado da cultura em sociedades modernas. Preconiza, claramente, a necessidade de mudança de perspectiva teórica que possibilite relativizar a hegemonia das análises de produção, em favor da garantia de um espaço significativo reservado ao receptor, denominado *usuário*. Além disso, Certeau propõe distanciamento em relação às análises dicotômicas por um motivo que parece simples: o mundo mudou, é muito mais complexo e a reflexão tem que caminhar para além da resolução dos problemas relativos às identidades e à territorialização dos objetos. Sob o signo da fluidez, perenidade, proliferação e desterritorialização, Certeau indica a possibilidade de explosão das fronteiras entre distintos e não homogêneos universos culturais:

(...) é preciso interessar-se não pelos produtos culturais oferecidos no mercado de bens, mas pelas operações de seus usuários (...) O que importa já não é, nem pode ser mais, a 'cultura erudita' (...) Nem tampouco a chamada 'cultura popular' (...) é necessário voltar-se para a 'proliferação disseminada' de criações anônimas e 'perecíveis' que irrompem com vivacidade e não se capitalizam ³⁵.

³⁴ Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis. Vozes. 1994. Ver, principalmente, pp. 75-106. Michel de Certeau. *La culture au pluriel*. Paris. Christian Bourgois. 2ª ed. 1980.

³⁵ Luce Giard. "Prefácio: História de uma pesquisa". *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. op. cit. p. 13.

No Brasil, é difícil a presença de uma reflexão sobre cultura popular que escape da forte e histórica contraposição entre popular e erudito, popular e *massivo*. O popular qualificado como resistência, como elemento de constituição da identidade social, cultural e política das classes trabalhadoras - ou melhor, situando o conceito na época: da classe proletária -, está presente em quase todas as reflexões sobre cultura brasileira durante inúmeras décadas. Exemplo bastante conhecido desta tendência encontra-se em pesquisa pioneira - realizada por Ecléa Bosi - com mulheres operárias e seus hábitos de leitura ³⁶. As leitoras e leituras - de jornais, revistas, fotonovelas, livros - são pesquisadas com o objetivo de encontrar elementos que respondam pela existência de uma identidade especificamente operária. A busca da construção do universo popular, típico da classe trabalhadora - e, mais particularmente, do universo feminino dessas operárias -, pode responder pela alternativa da irrupção de uma literatura que seja reflexo da consciência das classes subalternas. Pode, também, permitir a eclosão de uma cultura popular - ou, melhor concebendo, de uma cultura proletária - de resistência à cultura dominante, personificada, esta, neste momento, tanto pela cultura erudita, quanto pela cultura de massa que se consolida, no Brasil, no século XX, mais precisamente em meados dos anos 60, com o processo emergente da indústria cultural.

Resistir culturalmente em defesa da integridade do popular significa resistir - também política e socialmente - na defesa dos interesses da classe subalterna e assumir, com ela, o pressuposto da *comunidade de destino*. É interessante perceber que a construção de uma suposta cultura popular, cristalizada no bloco homogêneo dos dominados, cria, de outro lado, um suposto bloco, indiferenciado, em que cultura de massa e cultura erudita parecem articular-se, na medida em que ambas se constituem como polos culturais dominantes.

³⁶ Ecléa Bosi. Cultura popular, cultura de massa: leituras operárias. Petrópolis. Vozes. 1972.

De novo, coloca-se em pauta a questão da **segmentação** bipartida do campo cultural: a luta cultural é apenas o espelho, distorcido, de luta maior travada entre classes sociais, entre cultura dominante e dominada, ainda que essa última contradição seja equacionada pela sociedade de outra forma. Esse processo, historicamente no Brasil, colaborou para instrumentalizar espaços culturais, literários e artísticos a serviço de projetos políticos mais gerais, dificultando o entendimento da cultura brasileira como esfera relativamente autônoma no contexto mais amplo da sociedade.

A problemática da autonomia da cultura é recorrente. Alguns movimentos literários e culturais - como, por exemplo, o articulado pelos então jovens intelectuais Paulo Emílio Salles Gomes, Antonio Candido e outros ao redor da revista *Clima*, durante os anos 40 - assumem postura de defesa da autonomia da obra literária frente a outras esferas de composição do tecido social e não aceitam sua vinculação e instrumentalização à serviço de projetos políticos ou ideológicos. Em trabalho de reflexão sobre a obra e as trajetórias de Antonio Candido, Celia Pedrosa ³⁷ relata que, em decorrência dessa postura polêmica, o grupo recebe inúmeras críticas, todas relacionadas à eventual *visão elitista* sobre os rumos da cultura e literatura no Brasil: *visão desvinculada da realidade comum à maioria da nossa população*. Em resposta, os responsáveis pelo projeto *Clima* manifestam-se confirmando que a crítica literária *podia e pode ser considerada de elite* e que não compactuam com certa tendência *ingênua e populista* de defesa dos padrões populares. Recusam, entretanto, qualquer perspectiva de aproximação a um fazer literário que reforce atitudes culturalmente elitistas, no sentido pleno de *voltada(s) para a elite*. Esclarecem estar preocupados, sim, com *as massas incultas e sofredoras frente às quais nosso sentimento é o da mais inteira fraternidade*, mas consideram que seu objetivo deva ser o da conscientização de intelectuais e educadores no sentido de *moldar a consciência de uma nova*

³⁷ Celia Pedrosa. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. São Paulo/Niterói. Edusp/Eduff. 1994.

geração, armada dos instrumentos culturais necessários a agir em benefício da sua gente ³⁸.

É fundamental ressaltar a importância da proposta dos intelectuais vinculados à *Clima* quanto à ênfase na autonomia cultural e na recusa das perspectivas *populistas* e das possíveis utilizações da obra literária em proveito de qualquer projeto político-ideológico. De qualquer forma, a proposta delimita, explicitamente, competências e define legitimidades. As *massas* são *incultas*: cabe, portanto, à crítica literária o estabelecimento de compromissos em relação a elas e aos agentes mediadores; são intelectuais e educadores.

É necessário considerar que em raros momentos da história da reflexão sobre cultura brasileira os conceitos de cultura erudita, popular e de massa caminharam articulados. *Cultura popular* diz respeito a *povo*, origens, tradições, raízes, ao folclore, à resistência de trabalhadores, proletários, oprimidos e à construção de identidades operárias. É *massivo* tudo que padroniza diferenças e, conseqüentemente, neutraliza ou desagrega o espaço das manifestações populares. É *erudito* tudo que não é contaminado pelos processos de *reprodutibilidade técnica*, tudo o que consegue ser absolutamente *original, aurático*.

Outras possibilidades - mais próximas do diálogo com as reflexões de Gramsci e Certeau - devem ser, contudo, consideradas como tentativas de superação da fragmentação entre popular e *massivo*. Alguns autores, como Nestor Garcia Canclini, Jesús Martín-Barbero e José Mario Ortiz Ramos - em pesquisas ligadas ao campo audiovisual e, genericamente, à produção cultural industrializada no Brasil e na América Latina -, caminham nessa direção, trabalhando as possíveis articulações entre cultura popular e cultura de massa. O popular deve ser encarado tanto como algo *que nos interpela desde o masivo* e estabelece *imbricação conflituosa no massivo*, quanto como

³⁸ Idem: p. 42.

um modo de atuar nele ³⁹, ou ainda, popular e *massivo* constituem-se em elementos de configuração da *cultura popular de massa*:

O termo 'cultura popular de massa' serviria para denominar esta produção que conecta os elementos presentes no universo popular, elementos às vezes persistentes, remanescentes, e a produção industrial da cultura (...) Uma 'cultura popular de massa' diferenciada [com] um dos seus eixos composto por elementos seculares e o outro mais ligado com a cultura urbana, industrial e internacionalizada das sociedades que se modernizam ⁴⁰.

É oportuno considerar a pertinência de uma reflexão sobre cultura em sociedades modernas que afirme a articulação entre cultura popular e cultura de massa, no sentido da construção de um conceito de *popular de massa*. Não há dimensão *massiva* que sobreviva sem o resgate das tradições; e não há manifestação popular que prescindia dos mecanismos de produção, circulação e consumo inerentes à cultura de massa. O caminho indicado por esses autores, no sentido de conceituar *cultura popular de massa*, amplia o espectro da reflexão e qualifica o conceito, atribuindo-lhe a capacidade de articular *massivo* e popular, tanto por meio de tradições seculares - como, por exemplo, a picaresca ou a comédia de arte italiana - quanto por outras tradições que a própria modernidade engendrou - e a *pop art* é exemplar nesse sentido. Deve-se, entretanto, tomar cuidado para que a insistência na imbricação conflituosa entre popular e *massivo* não venha significar nova forma de exclusão, que resolve o problema da relação entre popular e de massa mas isola o erudito como se os entraves na articulação entre os campos erudito e popular de massa não fossem semelhantes.

Ressalta-se, contudo, que tentativas como estas colaboram diretamente no aprofundamento da análise sobre diversidades da produção literária e hegemônicas e legitimidades que se constroem nas relações

³⁹Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones*. México. Gustavo Gili. 1987. p. 250 e 248 e Nestor Garcia Canclini. "Ni folclórico ni masivo: ¿que es lo popular?". *Dia-Logos de la Comunicación*. Peru. Nº 17. Junio/1987. p. 10

⁴⁰ José Mario Ortiz Ramos. *Cinema, televisão e publicidade: o audiovisual e a ficção de massa no Brasil*. São Paulo. Doutorado. PUC-SP. 1990. p. 256 e 257.

travadas no interior desse campo. Talvez coubesse aos críticos literários - alguns, defensores do retorno à verdadeira erudição dos séculos precedentes - ou aos defensores do genuíno popular isolado, compartilhar da manifestação de Carlos Heitor Cony. Ao ser questionado - por João Antonio, em entrevista sobre o romance urbano no Brasil - por meio da pergunta *o que é literatura popular?*, Cony declarou:

*Não há literatura popular. Há literatura (...) Surge um argumento: e Joyce? Algum dia Joyce será popular? Pergunto: daqui há cinco séculos - se houver cinco séculos - alguém lerá Joyce? (...) Se Joyce for lido, é que, tal como no caso de Shakespeare, sua literatura foi verdadeira (...)*⁴¹.

No campo literário, as contraposições parecem localizar-se mais nos limites entre a produção de uma textualidade erudita e a elaboração de narrativas construídas de acordo com padrões de fabricação industrializados inerentes à indústria cultural. Ainda assim, alguns exemplos confirmam a dificuldade que a crítica literária, ou parte dela, tem em assumir o popular como elemento significativo no contexto da análise literária. Claudia Neiva de Matos, em interessante pesquisa sobre a poesia popular, no Brasil do XIX, e mais especificamente na obra de Silvio Romero, confirma as dificuldades existentes na incorporação do popular à reflexão do campo literário, tanto no XIX quanto nos dias atuais:

Tardio e lento foi o processo de admissão da poesia popular na República das Letras. Ainda hoje, os círculos literários reservam-lhe lugar periférico e restrito. Lançam-lhe de passagem olhares polidamente desconfiados, tratando de manter as devidas distâncias. E mesmo assim, há quem ache sem cabimento essa presença descredenciada nos salões ilustrados. Sugere-se que a poesia popular ficaria melhor albergada no terreno da Antropologia, Sociologia, quem sabe da História das mentalidades. Há quem ache, na melhor das intenções, que ela deveria simplesmente recolher-se ao seu lugar: e que

⁴¹ João Antonio. "Inquérito: O romance urbano". *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro. Ano 1. Nº 7. maio/1966. p. 205.

*seu lugar é lá fora, ao lar livre, ao sol e ao sereno, na boca do povo*⁴².

As recusas, porém, são bem mais freqüentes quando se trata de manifestações literárias elaboradas no contexto da indústria cultural. A produção literária fabricada no interior dos jornais, como crônicas, por exemplo, são incorporadas como literárias pelas regras do mercado editorial, mas distanciam-se, no jogo das distinções, de outras manifestações legitimadas pela crítica cultural, que considera as primeiras superficiais, sem densidade literária. Essa postura manifesta-se com bastante freqüência quando a crítica literária - ou em destaque: certo perfil dela - volta-se para analisar textos literários vinculados a jornais e revistas, basicamente folhetins e crônicas. Eles são, freqüentemente, colocados em xeque menos por suas atribuições e qualificações literárias e mais por sua forma de produção e circulação. A rejeição expressa-se de variadas maneiras. Pela exaltação do livro - enquanto espaço sagrado e aurático - e desqualificação de outros meios como jornais e revistas:

*Assim podemos observar as **formas criativas** [grifo do autor] através das quais determinados autores procuraram sobreviver à brevidade do folhetim (...) com o outro olho no livro, como a verdadeira e permanente morada, ou esfera superior de existência, onde viver a verdadeira vida, entre os pares efetivos e não os vizinhos incômodos como os dos jornais e revistas*⁴³.

Ou pela recusa pura e simples em legitimar a crônica como gênero literário e atribuir-lhe um lugar no limbo das velhas e contraditórias relações entre *alta* e *baixa cultura*:

*Não temos ainda um estudo sistemático sobre a infinidade de gêneros **não-literários** [grifo do autor] [erroneamente, procuram-se na crônica os gêneros tipicamente literários, esquecendo-se que ela mesma não chegou a se cristalizar num, mantendo-se na*

⁴² Claudia Neiva de Matos. *A poesia popular na República das Letras: Sívio Romero folclorista*. Rio de Janeiro. Doutorado. PUC-RJ. 1993. p. 08.

⁴³ Luiz Roncari. "A estampa da rotativa na crônica literária". *Boletim Bibliográfico. Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Vol. 46. Nº 14. jan-dez/1985. p. 13.

fronteira, como um canal de comunicação ou zona de contato entre as esferas da alta e baixa cultura] que [a crônica] absorve na sua constituição ⁴⁴.

E, finalmente, pela ousadia de atribuir, por decreto, o diploma de jornalista ao cronista e afirmar, por ele, o eterno desejo, nunca consumado, de um dia poder ter sido um escritor, um poeta:

Para o jornal, a crônica é o contrapeso, um mal necessário, algo que suporta para aliviar-se da má-consciência, lembrança ou resíduo do que nunca chegou verdadeiramente a ser, memória de quando escrever não era um ofício mecânico e constrangedor, mas uma flanação de um tipo específico de humorista, poeta e escritor, o velho escritor, a sombra que atrai os sonhos de todo jornalista ⁴⁵.

As considerações acima não devem ser encaradas como opinião isolada de um sério e reconhecido pesquisador do campo literário. Expressa uma postura teórica bastante representativa que apresenta pressupostos claros em relação à indústria cultural. Não admite considerar *literária* qualquer escritura vinculada aos meios de comunicação, às editoras *de mercado* e à cultura de massa em geral.

É interessante contrapor a perspectiva acima mencionada a outra, que, com tranqüilidade, coloca o debate em outro patamar:

Na verdade a questão é outra: a dificuldade da literatura, ou de certos críticos e escritores, em conviver com a idéia de mercado, num país carente como o nosso. Acobertados no preconceito, abominam qualquer iniciativa que busque a cumplicidade direta com os leitores. A idéia de arte pela arte serve, então, como defesa para resguardar as muralhas da torre de marfim ⁴⁶.

Uma perspectiva que amplia o sentido histórico da literatura de entretenimento, retirando-a das possibilidades de uma crítica que a vincula, à exaustão, exclusivamente aos limites da indústria cultural:

O que se omite, nesse caso, é que a emergência de alguns dos melhores prosadores do século passado, e

⁴⁴ Idem: p. 14.

⁴⁵ Ibidem: p. 16.

⁴⁶ Fernando Paixão. "Quem pode ter a receita do gosto pela leitura?". *Folha de São Paulo*. São Paulo. 27/06/93. p. 6-3

*da literatura moderna como tal, deu-se também pela perspectiva do entretenimento, voltada para público determinado*⁴⁷.

Enquistados em meio a este debate sobre competências e destinos da literatura, encontram-se escritores como Marcos Rey - autor cuja obra é permanentemente referenciada como objeto de consulta e reflexão no decorrer desse trabalho - que, limitados pela hegemonia da primeira concepção, dificilmente conseguem espaço de legitimação junto à crítica literária. Ainda que vários críticos denunciem essa situação, muito pouco se faz no sentido de alterar sua rota. Alguns depoimentos de críticos culturais confirmam essa situação. De João Antonio:

É absurdo o preconceito com que certa faixa da chamada crítica brasileira omite a presença do autor de Memórias de um gigolô, hoje traduzido com sucesso, considerado no Exterior, estudado em seminários na Alemanha.

De Antonio Houaiss:

Tiro meu chapéu para Marcos Rey. Ele faz uma literatura de boa qualidade, sem transcendências ou pretensões, que agrada sempre.

De Otto Lara Resende:

*O estilo picante de Marcos Rey retoma um pouco do humor de Oswald de Andrade. Ele ainda é um escritor que não recebeu o devido valor*⁴⁸.

IV.

Ao apontar particularidades relacionadas à paraliteratura, contraliteraturas, trivial-literatura, literatura de entretenimento, nada melhor do que conceituar semelhanças e diferenças antes de localizar como cada uma destas tendências posiciona-se frente ao debate em questão. Em primeiro

⁴⁷ Idem. p. 6-3.

⁴⁸ João Antonio. "O realismo crítico de Marcos Rey". *O Estado de S. Paulo. Caderno Cultura*. São Paulo. 16/02/91. p. 5. Ver depoimentos de Antonio Houaiss e Otto Lara Resende em: "O falso 'maldito' faz sucesso com as crianças". *Veja*. São Paulo. 23/07/86.

lugar, os estudiosos dessas *outras literaturas* apresentam um ponto em comum: todos se propõem a analisar as especificidades dessas formas literárias como formas que se encontram à margem das classificações literárias oficiais. Alguns objetivam qualificá-las enquanto formas narrativas; outros tendem a dar ênfase à localização e condições históricas de seu aparecimento; outros, ainda, procuram discutí-las em sua relação conflituosa com a cultura ou literatura *dominantes*. De qualquer maneira, à despeito da ênfase nesta ou naquela particularidade, desta ou daquela abordagem teórica, as definições são todas muito próximas. Para o conceito de paraliteratura, a definição de Jean Tortel:

É necessário, ainda que brevemente, precisar esta noção de para. Nós nos limitaremos a buscar os dicionários, que bastam para nos esclarecer indicando que o prefixo para significa ao mesmo tempo perto de, em torno de [paratífoide] e contrário, oposto a [paradoxo] - mas [contrário] tem por si mesmo um significado dúbio.

Para o de contraliteratura, a de Bernard Mouralis:

Literatura oral, literatura de cordel, melodrama e romance popular, romance policial, banda desenhada, títulos de jornais, catálogos, graffiti, literaturas dos países coloniais, etc.: estes exemplos permitiram-nos tomar consciência da amplitude e da diversidade deste domínio de que a [literatura] tradicionalmente recusa tomar a responsabilidade e que designaremos pelo termo contraliteratura.

Jerusa Pires Ferreira e Flavio Kothe definem trivial-literatura:

Os estudos mais recentes na Alemanha a denominam 'Literatura trivial' [trivialliteratur] (...) narrativas em geral unicelulares (...) valorização de sentenças e de frases feitas, cumulação do sentido sensacionalista e emocional, perda do sentido de distância e do critério de originalidade, carga de clichês e constante descritividade.

(...) a narrativa trivial encena, em sua estrutura profunda, o ritual da eterna vitória do bem sobre o mal, definidos a priori, maniqueisticamente, sem maior discussão. Essa reiteração é obsessiva e doentia, um eterno retorno do mesmo. Sob a aparência de diversão, faz uma doutrinação, em que os preconceitos do público são legitimados e auratizados.

E José Paulo Paes, literatura de entretenimento:

*Literatura de entretenimento faz parte da cultura de massa (...) Na cultura de massa, a originalidade de representação tem importância muito menor (...) [A cultura de massa] reduz a representação artística dos valores a termos facilmente compreensíveis ao comum das pessoas (...) no âmbito da literatura de entretenimento vige a categoria gênero. Seriam fundamentalmente o romance policial, o romance de aventuras, a ficção científica e a ficção infanto-juvenil*⁴⁹.

O que unifica a maioria dessas tendências é a necessidade de remover mecanismos de exclusão e transformar estes objetos em legítimas manifestações culturais e literárias. Adotam-se, a partir desse pressuposto, as diferentes denominações na medida em que todas buscam resultado semelhante.

Algumas pesquisas na área da paraliteratura vêm sendo desenvolvidas com o objetivo de construir diálogo crítico em relação às posturas fragmentárias. Pretendem, em primeiro lugar, diagnosticar particularidades e argumentos envolvidos na polarização para, posteriormente, refutá-la. Procuram construir, afirmativamente, uma identidade literária por meio da organização de um conjunto de referenciais que confirme a existência de especificidades sem isolar uma forma literária de outras, também literárias; o importante, para estes autores, é que esta seja uma identidade capaz de incorporar ao campo literário outras alternativas de escritura, oralidade e formas visuais relegadas ao espaço da indústria cultural, ou seja, da não cultura. Assim como na reflexão sobre cultura em geral, as análises pretendem construir - para o campo literário - referencial teórico e metodológico que tenha por princípio ultrapassar os limites das dicotomias e rejeições no sentido - quem sabe? - da construção de outras histórias literárias. Outras classificações, que mantenham a seleção já existente mas

⁴⁹ Pela ordem: Jean Tortel. *Entretiens sur la paralittérature*. op. cit. p. 16. Bernard Mouralis. *As contraliteraturas*. Coimbra. Almedina. 1982. pp. 65-66. Jerusa Pires Ferreira. "Heterônimos e cultura das bordas: Rubens Luchetti". *Revista USP*. São Paulo. CCS/USP. Nº 4. dez-fev/ 89-90. p. 174. Flávio Kothe. op. cit. p. 07. José Paulo Paes. op. cit. p. 25, 26, 28.

que, pela ampliação, dêem conta de outros escritores, de outras escrituras; escrituras marcadas nos textos, nas vozes, nas imagens.

Essa postura encontra-se claramente explicitada nos trabalhos do já citado Zumthor. Ele propõe refletir sobre literatura e cultura medievais e redefinir o significado da oralidade, das escrituras e da *vocalidade*, conceituada como *a historicidade de uma voz, seu uso*⁵⁰. Na opinião de Pires Ferreira, Zumthor resgata a oralidade como *princípio do texto poético*⁵¹ e, além disso, está disposto a criticar as inúmeras gerações de intelectuais que, *escravizados pelas técnicas escriturais*, não foram capazes de dissociar poesia de escritura. Zumthor posiciona-se, enfaticamente, denunciando o equívoco das exclusões:

*O 'resto', marginalizado, caía em descrédito: carimbado 'popular' em oposição a 'erudito', 'letrado'; tirado (fazem-no ainda hoje em dia) de um desses termos compostos que mal dissimulam um julgamento de valor, 'infra', 'paraliteratura' ou seus equivalentes em outras línguas*⁵².

Uma das primeiras providências que devem ser tomadas, no sentido da consolidação de *outras* histórias literárias, diz respeito à elaboração de amplo diagnóstico das variadas manifestações, nos diferentes espaços da moderna produção cultural. Elas são encontradas em textos produzidos e transmitidos oralmente. A literatura oral apresenta-se plena de mitos, provérbios, jogos de adivinhar, contos, cantigas, chistes, que são narrados e cantados em inúmeros espaços sociais. Literatura de cordel, melodrama e romance popular ocupam, ainda na atualidade, espaços significativos no contexto cultural, conjuntamente a outras formas mais contemporâneas como romance policial, ficção científica, quadrinhos, fotonovelas, radionovelas e telenovelas. Consolidar outras histórias literárias

⁵⁰ Paul Zumthor. *A letra e a voz*. op. cit. p. 21. As referências sobre a construção de uma outra história literária e a ampliação do significado do texto literário encontram-se em: Paul Zumthor. *Introduction à la poésie orale*. Paris. Seuil. 1983.

⁵¹ Jerusa Pires Ferreira. "Posfácio: a letra e a voz de Paul Zumthor" In: Paul Zumthor. *A letra e a voz*. op. cit. p. 287.

⁵² Paul Zumthor. *A letra e a voz*. op. cit. p. 8.

pressupõe confirmar a articulação entre matrizes populares, manifestações da cultura de massa e elementos da cultura erudita.

Ainda que a superação das bipartições pareça difícil de ser alcançada, deve ser permanentemente ensaiada. Às críticas que associam a paraliteratura às más literaturas - aquelas que falam de conteúdos inverossímeis, pobreza nas formas, personagens psicologicamente inconsistentes, repetitividade, excessos caricaturais - os *paraliterários* e *contraliterários* contrapõem exemplos da literatura universal e consagrada, tentando demonstrar que nela esses elementos estão presentes sem que a qualidade literária dos mesmos seja, em nenhum momento, questionada. É na esteira de argumentos desse tipo que Daniel Couégnas afirma e Mouralis, por caminhos diferentes, completa:

É fácil demonstrar que o 'inverossímil' e o sobrenatural não são atributos de uma suposta 'má literatura'. Homero, Chrestien de Troyes ou Perrault não são considerados autores 'paraliterários'. Pelos mesmos motivos, também não se sustenta o argumento de inconsistência psicológica dos personagens: a princesa de Clèves, Salammbô, Gervaise foram também, em seu tempo, criticadas por sua 'ausência de psicologia'. (...) Em relação às críticas referentes à forma, poderemos apontar a diversidade das escrituras dos autores chamados 'paraliterários': o classicismo de Dumas pai, a simplicidade elegante de Leblanc, o barroco de Leroux (...)

*A tradição literária reteve Balzac, mas não Eugène Sue, considerados, no entanto, pelos seus contemporâneos como produzindo obras numa perspectiva bastante semelhante*⁵³.

O que se nota, entretanto, é que mesmo autores preocupados em construir outra trajetória para a história da literatura - e, no caso específico, autores responsáveis por trabalhos que tentam distanciar-se, positivamente, dos mecanismos de eliminação - sentem necessidade de responder aos questionamentos elaborados pela crítica cultural de inserção culta, erudita e legitimada. Curiosamente, a resposta mantém - como num círculo vicioso - a

⁵³ Daniel Couégnas. *Introduction à la paralittérature*. Paris. Seuil. 1992. p. 19. Bernard Mouralis. op. cit. p. 66.

negação dos processos dissociativos, via recusa dos argumentos daqueles que a defendem; mas não consegue ainda afirmar um caminho na transposição de tantas barreiras. Afinal, o grande desafio, o que dá sentido a uma reflexão com esta é, exatamente, conseguir ultrapassar obstáculos que impedem a visualização da cultura ou da literatura como espaço da diferença, da multiplicidade, onde *outros* aparentemente díspares, estranhos, desordenados têm também seu lugar.

Mouralis, contudo, analisa criticamente a natureza da polarização e localiza os critérios que normalmente são acionados como justificativas para a oposição entre os campos literário e contraliterário. São eles: qualidade moral e estética das obras, forma e, finalmente, público ao qual essas obras se destinam. Refuta um a um os argumentos, afirmando que esses critérios são por demais fluidos e que, com o passar do tempo, são submetidos a inúmeras variações e revisões que impedem a delimitação das fronteiras entre erudito, popular e de massa. Para ele, obras e autores hoje designados, inequivocamente, como eruditos podem ter sido, no seu tempo, populares, e vice-versa; o romance, considerado em sua época gênero vulgar, é hoje plenamente legitimado pela crítica literária. Ou ainda: o critério de verossimilhança tanto revela-se como referencial para o realismo genético⁵⁴ - legítimo representante da literatura erudita - quanto é elemento fundamental no contexto da literatura policial - de caráter popular e destinação *massiva*. Considerações como estas permitem a Mouralis concluir sobre a impossibilidade de encontrarem-se, internamente às obras, elementos que qualifiquem o citado antagonismo. Afirma que a divisão se manifesta, portanto, externamente, ou seja:

*(...) pelo estatuto que a sociedade atribui às obras (...)
Ele [estatuto] vai, sim, remeter para as linhas de força
que percorrem a sociedade no seu todo, isto é, remete
para os esforços dispendidos por uns em ordem a
manterem e reforçarem o poder que detêm no plano
da iniciativa cultural, e para as reações que os outros
exprimem perante tal prerrogativa. Os textos que a*

⁵⁴ Darío Villanueva. *Teorías del realismo literario*. Madrid. Instituto de España/Espasa Calpe. 1992. p. 18.

instituição literária recusa e que, por essa razão, não entram no domínio do literário, não são apenas textos à margem da literatura - ou inferiores a esta -, mas também textos que, só com a sua presença, constituem já uma ameaça para o equilíbrio do campo literário, visto que revelam tudo o que nele há de arbitrário .

Mouralis também não consegue escapar das armadilhas do mundo dividido em pares antagônicos. Por trás de sua proposta esboça-se um projeto de quase militância literária: *literatura e contra-literatura, muito mais do que literatura e não literatura*⁵⁵. Sua análise apresenta não só manifesto em favor da contraliteratura, mas atribui à dicotomia sentido semelhante àquele anteriormente citado em relação à oposição entre cultura popular e operária e cultura erudita e de massa. A análise de Mouralis revela que a separação não se localiza apenas no contexto da obra literária, mas sim no campo literário e na sociedade como um todo. Nesse sentido, o embate - próximo àquele proposto por Pierre Bourdieu - em busca da hegemonia cultural desdobra-se não através da obra, mas no interior do campo: constituindo legitimidades, atribuindo distinções, consagrando obras e autores, e excluindo - em nome de competências supostamente literárias - textos, falas, imagens que nada mais devem revelar do que os espaços, também legítimos, das diversidades literárias.

Parece claro, do ponto de vista teórico e metodológico, que o confronto entre literaturas, paraliteraturas, contraliteraturas faz parte do debate e da luta inerente a todo e qualquer campo cultural. Entretanto, a forma por ele assumida é que deve ser superada; a persistência na recusa e na negação só tende a estrangular e empobrecer a reflexão sobre o papel da cultura e da literatura em sociedades modernas. Persistir em análises de caráter dicotômico e tomar partido - entre competências do campo literário constituído e eventuais fragilidades de uma literatura que se produz à margem dele - significa transformar cada um desses personagens em *tristes figuras*. O confronto permanente cristaliza os envolvidos e os transforma em

⁵⁵ Bernard Mouralis. op. cit. p. 67 e 12 e pp. 12-13.

conjuntos estáticos, solidamente classificados e organizados ao redor de regras rígidas e imutáveis.

Talvez a alternativa seja conceber, como princípio, o campo literário como vasto, variado, rico, complexo: nele cabem, sem dúvida, infinitas literaturas, dado que as combinações entre textos, resultantes de processo de produção de intertextualidades ⁵⁶, são múltiplas.

V.

Ainda que este trabalho não tenha como prioridade analisar o sentido estético da obra literária, cabe aqui uma observação que desnuda algumas das ambiguidades das questões até então trabalhadas. Observação que revela tensões e oscilações que perpassam permanentemente a reflexão. Vacila, ambigüamente, pelas bordas das armadilhas dicotômicas mas pretende, antes de tudo, delimitar fronteiras da diferença. E como toda ambiguidade, necessita, em algum momento, aflorar, vir à tona, com o intuito de esclarecer, transparecer.

É óbvio que quando se conceitua esteticamente o texto e o sentido artístico das narrativas literárias as marcas de constituição das diferentes escrituras são inequívocas. A lógica de organização do texto proustiano, por exemplo, é única, *aurática*; revoluciona o fazer literário, marca uma ruptura estética e define um padrão original para a literatura do XX e, com certeza, para a literatura dos séculos anteriores e subseqüentes. Depois de *um certo chá de tília* e dos resgates voluntários e involuntários da memória, nada mais é a mesma coisa. A partir desse momento, o sentido atribuído à qualidade literária passa a ser referendado pelos parâmetros da escritura proustiana que cria precursores e sucessores. Projeta o fazer literário para o futuro e propõe um modelo de estética literária que (re)explica, redefine a literatura até então constituída. Jorge Luis Borges trabalha de forma bastante interessante - a

propósito de Kafka e com referências a Eliot - a idéia de nova literatura capaz de inventar um passado e de criar nele seus próprios precursores; literatura que sugere algo novo e redefine os parâmetros daquilo que já foi:

*No vocabulário crítico a palavra precursor é indispensável, mas seria preciso purificá-la de qualquer conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro*⁵⁷.

E por falar em Borges, é evidente também - tomando outro exemplo - que a prosa, a poética, os labirintos, bibliotecas, tigres, livros, espelhos, lembranças, memórias e a perfeição como ideal estético - presentes no contexto da obra borgeana - definem novos rumos para a literatura do XX e do *resto de nossas vidas*. Diz Marcel Proust, a respeito de *nossas vidas* e a propósito de leituras e leitores:

*O que é preciso, portanto, é uma intervenção que, vinda de um outro, se produza no fundo de nós mesmos, é o estímulo de um outro espírito, mas recebido no seio da solidão*⁵⁸.

De novo, eclode a percepção de um texto único, de uma obra que, pela experiência estética, mantém aura, luz, brilho próprio. A sensação resultante do ato de ler é a de que jamais será possível a leitura de algo tão sublime; jamais será possível experimentar - no sentido benjaminiano da experiência - tal momento de magia, fruição, prazer estético. Textos como estes - de Borges, Proust e outros mais - além de inventar novas escrituras, novas formas narrativas - criam o verdadeiro sentido atribuído por Italo Calvino do *por que ler os clássicos*⁵⁹. Constróem, na percepção de Eco, um novo leitor:

⁵⁶ Julia Kristeva. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris. Seuil. 1969; Julia Kristeva. "Intertextualités". *Poétique*. Paris. Nº 27. 1976 e Gérard Genette. *Palimpsestes*. Paris. Seuil. 1982.

⁵⁷ Jorge Luis Borges. "Kafka y sus precursores". *Otras inquisiciones. Obras completas (1952-1972)*. Buenos Aires. Emecé. 1984. pp. 89-90.

⁵⁸ Marcel Proust. *Sobre a leitura*. Campinas. Pontes. 2ª ed. 1991. p. 34.

⁵⁹ Italo Calvino. *Por que ler os clássicos*. São Paulo. Companhia das Letras. 1994.

A diferença, se existir, é entre o texto que quer produzir um leitor novo e o texto que procura ir ao encontro dos desejos dos leitores tais como eles são ⁶⁰.

Reconhecer, entretanto, como único referencial legítimo, os mecanismos que induzem tal relação de mediação entre texto e leitor, e admitir como única a lógica literária fundamentada prioritariamente em princípios estéticos cultos - e estética, aqui, está sendo compreendida em seu significado literal: condições e efeitos da criação artística - significa excluir os que dela se afastam e os que constroem outro padrão de identificação. Giorgio Manganelli oferece uma alternativa menos rígida para a compreensão de algumas das potencialidades dessa literatura, que diz pertencer *a esta raça irritante e de uma irresistível sedução*:

Frágeis mesmo se frequentemente impetuosos, parecem pertencer a esta raça dos que vão perecer. (...) na maioria leves, consumíveis no espaço de algumas horas de leitura fulminante, cão de caça da literatura, esses livros resistem em nossas bibliotecas; difícil classificá-los (...) Sobrevivem de geração para geração: talvez sejam eternos. Mas uma eternidade, ah!, tão bizarra e irresponsável! ⁶¹.

Essas formas narrativas organizam-se ao redor de outra lógica; lógica que não propõe rupturas estéticas mas resgata, como em qualquer outra literatura, matrizes tradicionais aparentemente perdidas na imensa fragmentação do cotidiano modernizado. As bases de sustentação dessas formas literárias localizam-se na repetição de um modelo que se renova pela variação - e não pela ruptura - e na forte presença dos gêneros enquanto dimensão prioritária de ficcionalidade. Divertem, entretêm, restituem e estabelecem com o leitor uma relação em que prazer, riso, medo, lágrimas, ansiedades e, fundamentalmente, excessos - afetivos e emocionados - afloram, possibilitando também o resgate de experiências: experiências de outra estética presente em qualquer tempo e em qualquer espaço da história da cultura. Borges é agora utilizado, mais uma vez, para tecer considerações sobre um gênero nem sempre recomendado pela crítica literária: o romance

⁶⁰ Umberto Eco. *Pós-escrito a 'O nome da rosa'*. op. cit. p. 42.

⁶¹ Giorgio Manganelli. *La littérature comme mensonge*. Paris. Gallimard. 1991. p. 38.

policial. Em entrevista a *Magazine Littéraire*, quando indagado se escrevia intrigas policiais com pseudônimo por considerá-las gênero menor, responde, com a tranquilidade daqueles que escrevem qualquer escritura:

*Acho que a palavra 'menor' é mal empregada (...) Deveríamos falar de poesia menor como falamos de poesia lírica, ou de poesia dramática. É um gênero de poesia, e talvez um gênero mais difícil do que os outros. Posso escrever uma epopéia, que pode ser muito importante, muito significativa, e que fará parte das histórias da literatura sem que, para isso, se exija dela a perfeição. Mas se escrevo quatro linhas de poesia menor, ela deve ser muito bem feita, exige-se perfeição para que exista. É mais ou menos como um trocadilho, ou é bom ou não existe*⁶².

Ainda que seja significativo, do ponto de vista analítico, o detalhamento das particularidades e diferenças contidas nas literaturas, paraliteraturas, *best-sellers*, literaturas de entretenimento, contraliteraturas, trivial-literaturas, literaturas populares de massa, o mais importante é a delimitação de determinados princípios de convivência. Ou seja, qualquer uma delas deve ser utilizada sem que se perca de vista o objetivo fundamental: a construção de uma reflexão que não exclui, mas que tenta compreender os mecanismos de constituição - produção, circulação, gêneros, consumo, recepção - desse ou daquele produto, assumido como manifestação eminentemente literária, legitimamente cultural. Venha de onde vier, será bem-vinda: seja pelo traço da escritura, pela voz do narrador ou pelas imagens sonoras e coloridas que perpassam sentidos, percepções e intuições dos homens no mundo moderno. Imagens, vozes e escrituras que configuram, inequivocamente, outras formas de relacionamento e novas conformações das subjetividades contemporâneas.

Afinal de contas, a insistência nos processos de dissociação parece ser uma postura inadequada, pouco de acordo com tendências teóricas do final do século XX. As sociedades modernizam-se, a cultura internacionaliza-se e as antigas perspectivas exaltadoras do nacional *contra* o

⁶² Jorge Luis Borges. *Dossier Borges. Magazine Littéraire*. Paris. Nº 259. nov/1988. p. 30.

estrangeiro, do popular *versus* o erudito, do local *obstáculo* ao global cedem lugar a um tipo de reflexão sobre cultura que tenta dar conta das diversidades, particularidades, localidades, sem perder de vista os processos mais gerais de globalização e internacionalização da cultura. Sem perder a noção e o sentido de que se vive um amplo movimento denominado, na precisa conceituação *moriniana*, *planetarização da cultura*. Algo que pode ser idealizado por imagens, múltiplas e unitárias, que relacionam, conflituosamente, elementos aparentemente indissociáveis: *natureza-cultura*, *unidade-diversidade*, *entropia-neguentropia*, *ordem-desordem*, *consciência objetiva-consciência subjetiva*, *pátria-terra*, *terra-pátria* ⁶³. O que se evidencia, nas entrelinhas, é o aflorar de uma postura teórica que se pretende *heterodoxa* e *superadora de relativismos estéreis*. Na concepção de Edgard de Assis Carvalho, o que se busca é a produção de um conhecimento capaz de contestar os paradigmas e introduzir algumas *incertezas* no campo legitimado e constituído das ciências humanas:

A contaminação da incerteza parece não ter afetado as chamadas ciências do homem imersas, desde suas formulações originais, nas dicotomias cartesianas entre sujeito/objeto, alma/corpo, material/ideal e tantas outras que fundam a polaridade entre a coisa pensante (res cogitans) e a coisa extensa (res extensa) ⁶⁴.

Compartilhar desta perspectiva pressupõe ultrapassar os limites do sólido pensamento que nomeia, conceitua, define, e dos espaços da reflexão onde a cultura emerge dividida e polarizada entre universos eruditos, manifestações populares e diversões *massivas*. Afinal de contas: o que é ser erudito no final do século XX? O que é ser genuinamente popular? Ou ainda: qual o sentido da cultura de massa sem a apropriação de conteúdos e referenciais classificados como eruditos e populares?

⁶³ Os conceitos acima mencionados estão presentes em vários trabalhos de Edgar Morin. Ver, entre outros: Edgar Morin et Anne Brigitte Kern. *Terre-Patrie*. Paris. Seuil. 1993. Sobre diferentes alternativas de reflexão sobre processos de globalização consultar: *Margem 3. Condição planetária*. op. cit.

⁶⁴ Edgard de Assis Carvalho. "O reencantamento do homem". *Margem 3. Condição planetária*. op. cit. p. 109 e 110.

Quem sabe se as fronteiras entre popular, erudito e de massa tornam-se mais facilmente transitáveis se a busca for outra. Talvez seja oportuno resgatar, com Calvino, o sentido atribuído ao *clássico*. O que realmente importa é que manifestações culturais possam tornar-se clássicas. Que a modernidade sobreviva na *tradição da ruptura*⁶⁵. Os clássicos podem ser populares ou eruditos, pouco significa agora a subdivisão. Interessa que sejam *relidos* e não apenas *lidos* e que sejam *inesquecíveis também quando se ocultam nas dobras da memória*. Sua leitura é leitura de *redescoberta*. Os clássicos não devem ser lidos *por dever ou por respeito mas só por amor*. Para Calvino:

*É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo*⁶⁶.

Que se perpetuem, na modernidade, os clássicos e o prazer de sua leitura; que se considere a hipótese de que o popular venha a tornar-se clássico e que tanto clássicos como populares sejam produzidos e veiculados pelos mecanismos de gerenciamento *massivos*. Que se considere também a possível convivência, no mundo moderno, de variados prazeres que podem ser saciados pela fruição estética e pelas sensações excessivas. Ambas conduzem a experiências quase únicas: transcendências, imanências; pavor, medo, choro, riso.

A busca de um caminho que teórica e metodologicamente supere dicotomias pode desvelar-se no mergulho em direção ao que Henri Bergson denomina *a intimidade do objeto*⁶⁷. No lugar, exclusivo, do olhar externo e genérico que define tendências e processos, olhar que desnuda, desvenda, convive, descobre segredos, especificidades. No lugar de excluir, confirmar identidades.

Trajectoria capaz de preconizar: o mundo mudou, deixem de lado velhas querelas dicotômicas e caminhem no sentido de perceber a existência

⁶⁵ Ver: Octavio Paz. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1984.

⁶⁶ Italo Calvino. *Por que ler os clássicos*. op. cit. p. 15.

⁶⁷ Ver: Henri Bergson. *Matière et mémoire*. Paris. PUF. 1959. Henri Bergson. *Memoria y vida*. Gilles Deleuze (org). Madrid. Alianza Editorial. 1977.

de nova atmosfera no ar. Sua densidade e complexidade não se desnudam por exclusões, compartimentações, departamentalizações. Busquem-se traços que resultem do viajar por territórios variados, espaços diversificados, múltiplos lugares. Teçam-se redes com fios multicoloridos, de diâmetros irregulares. Elas proliferam, são fluidas, percíveis, fugazes, em fluxo; sobrevivem ao inacabamento final e dificilmente aportam de forma definitiva em um único lugar.

O que se coloca como desafio, neste momento, é a descoberta de algumas das particularidades dessas literaturas, com tantas denominações indistintas. Qual origem, qual história? Configuração atual, características, especificidades?

Ao primeiro questionamento, a resposta caminha em direção às relações com o folhetim e a crônica. O segundo pressupõe duplo desdobramento: um, que caminha na direção do diagnóstico sobre mercado editorial, produção, produtos e produtores culturais; outro, na qualificação da importância dos gêneros ficcionais no contexto literário contemporâneo.

- ***Do folhetim à crônica: espaço literário e indústria cultural***

O pensamento se difundirá no mundo com a velocidade da luz, instantaneamente concebido, instantaneamente escrito e compreendido até às extremidades do globo (...) Não terá tempo para amadurecer -, para se acumular num livro; o livro chegará muito tarde. O único livro possível a partir de hoje é o jornal. (Lamartine)

I.

No folhetim, em suas mais diferentes formas, acha-se a origem de boa parte do que hoje é denominado *outras literaturas*. O folhetim surge como ponto de intersecção que marca momento de ruptura. A partir dele torna-se também viável analisar variadas questões a que esse trabalho se propõe: articulações e contraposições entre indústria cultural, cultura popular e cultura letrada; sentido do fazer literário e do fazer jornalístico; tensões que se estabelecem nas relações entre campos culturais próximos e antagônicos como jornalismo e literatura; serialização - como alternativa para que a cultura seja produzida aos pedaços, em fatias, em doses homeopáticas - ou, em outras palavras, possibilidades de que a cultura se manifeste por meio de um sistema padronizado de produção cultural. O folhetim antecipa, no XIX, aquilo que é a indústria cultural no XX. Finalmente, da discussão sobre o contexto do folhetim emerge a reflexão sobre os gêneros ficcionais, alternativas de conexão entre produção cultural industrializada, produtos e público receptor e elemento de mediação entre cultura popular, erudita e cultura de massa.

Muito já se falou e se escreveu sobre o folhetim. Ainda assim, vale a pena recuperar um pouco de sua história e particularidades, além de analisar possíveis desdobramentos e heranças folhetinescas, presentes até

hoje nos mais variados campos da produção cultural contemporânea, como literatura, jornais, revistas, televisão, cinema, quadrinhos e outras formas orais, escritas, sonoras e visuais.

O folhetim - do original francês *feuilleton* - é denominação atribuída ao espaço localizado na faixa inferior - rodapé, *rez-de-chaussée* - de jornais e periódicos franceses, no início do XIX. Autores como Sir Walter Scott e Anne Radcliffe fazem do folhetim um gênero bastante popular na Inglaterra, mas é na França que o romance folhetim se torna um estilo dominante, eternizado por autores como Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Alphonse Karr, Paul de Kock, Frédéric Soulié e Eugène Sue. Na definição de Marlise Meyer, folhetim :

(...) [é] termo genérico [para designar] essencialmente um espaço na geografia do jornal (...) um espaço vazio destinado ao entretenimento (...) espaço vale-tudo [que] suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita ⁶⁸.

O folhetim nasce como narrativa de entretenimento em momento em que começa, na Europa, uma cultura de mercado que reorganiza as relações no campo cultural. A nova situação possibilita, concretamente, a ocorrência de processo aparente de minimização das dicotomias existentes entre manifestações culturais de elite e cultura popular, pois o folhetim resulta, por princípio, da mescla entre variados traços culturais e literários. Martín-Barbero observa, criticamente, que o aparecimento do folhetim gera, contudo, mais um lugar de manifestação de oposições: de um lado, surge como *fracasso literário e êxito da ideologia reacionária* e, de outro, como contribuição às reflexões da *história da cultura*:

Fenômeno cultural muito mais que literário, o folhetim conforma um espaço privilegiado para estudar a emergência não apenas de um meio de comunicação dirigido às massas, mas de um novo modo de compreensão entre as classes (...) Conceber o folhetim como fato cultural significa, de início, romper o

⁶⁸ Marlise Meyer. "Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a chronica". *Boletim Bibliográfico. Biblioteca Mario de Andrade*. op. cit. p. 19. Ver também: Marlise Meyer. "Folhetim para almanaque ou rocambole, a Ilíada do realejo". *Almanaque*. Nº 14. 1982.

mito da escritura para abrir a história à pluralidade e à heterogeneidade das experiências literárias ⁶⁹.

A constituição de novo polo de produção e consumo permite que a atenção do emergente público receptor - principalmente o feminino - dirija-se para temas como moda, assassinatos, estórias românticas e o folhetim - forma literária serializada - responde a isto com precisão .

No Brasil e em alguns países da América Latina, esse processo ocorre mais ou menos na mesma época em que na Europa e tem seu espaço de consolidação efetivado também pela crônica/folhetim e pela atividade dos cronistas/folhetinistas nos jornais. Entre os primeiros escritores brasileiros encontram-se Martins Penna, Gonçalves de Magalhães, além de José de Alencar, França Júnior, Machado de Assis, Olavo Bilac e João do Rio, conjuntamente a José Martí, Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, González Prada e Justo Sierra inauguram a produção de uma forma literária bastante peculiar, condizente com a nova atmosfera modernizadora. Eles passam a conviver - enquanto *crônicas* - com os conflitos e contradições de um forte momento de redefinições culturais. A eficácia do folhetim é tamanha que permite a Aluísio de Azevedo viver, por volta de 1870, exclusivamente da escrita de folhetins ⁷⁰.

Locus de variedade, novidade, recreação. Tanto narrativas ficcionais quanto charadas, receitas, conselhos, crítica cultural de teatro, além de resenhas de livros, tem lá seu lugar. A fórmula é extremamente eficaz, colabora sensivelmente para o aumento na venda dos jornais - que, com tiragem de cerca de 100.000 exemplares por volta de 1850, alcançam a faixa de 1.000.000 ao final do século - e impõe-se como alternativa de alto nível de aceitação popular.

A *Revue de Paris* introduz a idéia ao final da década de 1820, mas é a partir de 1836 que o jornal francês *Le siècle* inaugura um padrão de funcionamento em relação ao folhetim, que é imediatamente adotado por outros jornais franceses e europeus, inclusive por jornais de perfil pouco

⁶⁹ Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones*. op. cit. 136.

⁷⁰ Ver: Laurence Hallewell. "Os romances e o folhetim". *O livro no Brasil*. São Paulo. T.A. Queiroz/Edusp. p. 140.

próximo ao estilo *variedades*, como o sóbrio *Journal des débats*, que publica *Mémoires du diable*, de Soulié, e *Mystères de Paris*, de Sue. O folhetim aporta no Brasil no mesmo ano, a bordo do jornal carioca *O chronista* e, a partir de 1839, o *Jornal do Commercio* publica dois grandes sucessos, *Mistérios de Paris* e *O conde de Monte Cristo*, traduzidos, com a rapidez exigida pelos novos tempos, pelo professor e jornalista José da Rocha ⁷¹.

Com a publicação, no *Le siècle*, de *El Lazarillo de Tormes* - um dos mais importantes representantes da novela picaresca espanhola - o folhetim folhetinesco, *roman-feuilleton*, passa a ocupar o rodapé da primeira página, em destaque, e, como forma ficcional seriada bem ao estilo *continua amanhã* ou *cenar dos próximos capítulos*, desloca o espaço da sessão de variedades para outros rodapés, nas páginas internas aos jornais.

Um esclarecimento merece ainda destaque: o termo folhetim diz respeito, genericamente no XIX, ao espaço físico ocupado, em jornal ou revista, por uma sessão de variedades. O romance-folhetim, o romance popular, assim como a crônica, constituem-se em possíveis alternativas de preenchimento desse mesmo local. O espaço reservado às variedades é ocupado com receitas, conselhos, moda; no destinado ao romance desenrolam-se aventuras, melodramas, policiais e outras formas de manifestação literária. O lugar da crônica é por vezes próprio, por vezes misturado a características dos gêneros anteriores.

É evidente que com o advento do folhetim o romance populariza-se ainda mais, amplia seu público receptor, passa a ocupar *locus* privilegiado no contexto dos jornais e revistas da época e alcança inconfundível expressão em relação a outras manifestações literárias e culturais.

II.

⁷¹ Idem: pp. 139-142.

Eco, em artigo de caracterização de diferentes modelos de Super-Homem ⁷², elege Monte Cristo, Richelieu, Visconde de Bragelonne (Alexandre Dumas), Rocambole (Ponson du Terrail) e Arsène Lupin (Maurice Leblanc) como exemplos de personagens que definem três diferentes momentos do romance-folhetim. O primeiro, denominado *democrático-social*, é datado de meados do XIX, representado basicamente por Sue e Dumas e marcado pela descrição da *vida das classes inferiores*, dos *conflitos de poder*, das *contradições econômicas*. A segunda fase - ainda que guarde semelhanças com a primeira no que diz respeito a *condessas culpadas*, *filhos abandonados*, *assassinatos desapiados* - apresenta menor preocupação com o cotidiano das camadas populares e divulga um tom menos carregado de denúncias sociais e mais centrado nos universos da *lei* e da *ordem*. No terceiro momento - denominado *irrupção do irracional* - o *delito triunfa*, o herói tanto é o *assassino impune*, *sádico e desapiado* quanto, também, um tipo à *la* Arsène Lupin, simpático e ambíguo, que responde pelo tradicional padrão heróico francês. Lupin é descrito por Eco como:

(...) representante de uma energia, de um impulso vital, de um gosto pela ação não desligado do respeito pela tradição (...) fora-da-lei, mas sem crueldade, ladrão, mas com graça, privado de escrúpulos mas rico em sentimentos humanos, ridiculariza a polícia mas com garbo, depreda os ricos mas sem derramar sangue (...) arruma-se com esmero para entrar no Grand Hotel onde Fred Astaire e Ginger Rogers dançarão mais tarde num esbanjamento de organza e sapateados ⁷³.

A tipologia de personagens elaborada por Eco permite demonstrar, mais do que as origens dos futuros heróis, *super-homens* da cultura de massa. A análise permite mapear, paralelamente, matrizes culturais fundantes dos tradicionais e seculares gêneros que constituem a base da ficcionalidade de massa no contexto da indústria cultural.

De romances-folhetins como *O conde de Monte Cristo*, *Os três mosqueteiros*, *Vinte anos depois*, *Visconde de Bragelone*, *Rocambole*, *O*

⁷² Umberto Eco. "Ascensão e decadência do super-homem" *O super-homem de massa*. op. cit. pp. 100-115.

ferreiro da abadia, Os mistérios de Paris, O judeu errante, Agulha Oca, O triângulo de ouro, Os dentes do tigre, desdobram-se gêneros ficcionais como melodramas, aventuras, policiais, entre variadas alternativas que passam a ocupar campos culturais além do literário/jornalístico. Personagens como Tarzan, Fantômas, Arsène Lupin, D'Artagnan migram das páginas escritas dos jornais, revistas e livros em direção aos quadriláteros dos gibis e às telas dos cinemas e TVs. As imagens fixas, em preto-e-branco, sonorizam-se, adquirem cor, leveza, profundidade, movimento.

O folhetim tradicional, enquanto forma, espaço de veiculação, abriga inúmeros gêneros ficcionais, a maioria deles originários de romances góticos do XVIII, como *O castelo de Otranto* (Walpole) e *Vathek* (William Beckford). Este romance folhetim, designação ampla dos gêneros derivados do folhetim, também é denominado, indistintamente, romance popular. Sob a rubrica romance popular, misturam-se romances históricos, aventuras, policiais e novelas picarescas, sem que se saiba, com precisão, qual a filiação desse ou daquele romance a esta ou aquela matriz literária. Eco faz menção especial à presença de traços da picaresca no contexto do romance popular:

*(...) não desdenha em recorrer por momentos à estrutura picaresca, e vemos o herói realizar várias peregrinações, encontrar e reencontrar velhas e novas personagens, enfrentar adversidades inauditas, sem jamais perder suas características de irresponsável jovialidade*⁷⁴.

É evidente que o sucesso da publicação de *El Lazarillo de Tormes* só confirma a importância assumida pela picaresca no contexto do folhetim. Outros romances, entretanto, como *O conde de Monte Cristo* e *Os mistérios de Paris*, dificultam a localização, o pertencimento. Ambos aproximam-se do padrão do romance histórico...

(...) o romance histórico, além do velho apelo à verdade histórica, é um romance de fundo exortativo, no qual predominam várias virtudes.

⁷³ Idem: p. 113.

⁷⁴ Umberto Eco. "*I beati Paoli e a ideologia do romance popular*". *O super-homem de massa*. op. cit. p. 82.

... e do modelo do romance popular:

*O romance popular (...) não se preocupa tanto em propor modelos heróicos de virtude, quanto em descrever com certo cinismo caracteres realistas, não necessariamente virtuosos*⁷⁵.

Guardadas as diferenças e aproximações possíveis entre cada um deles, o que se observa é que o padrão do romance popular, consolidado na forma serializada do folhetim, é bastante elástico e antecipa a presença peculiar dos gêneros ficcionais como modelos dinâmicos, articulados entre si, no contexto literário contemporâneo.

Além da reorganização do espaço formal que privilegia o romance folhetim, os jornais adotam, a partir de 1836, postura em relação à divulgação externa do romance-folhetim que interfere diretamente na relação do público com o jornal e também com os livros. O romance-folhetim passa a ser impresso de forma a permitir que seja cortado, dobrado e encaminhado, ao final, para encadernação sob forma de livro⁷⁶.

Percebe-se claramente, pela descrição anterior, que o projeto de jornalismo inaugurado pelo *Le Siècle* com o folhetim apresenta inúmeras semelhanças com padrões de fabricação de jornais e revistas na atualidade. Uma delas, que aproxima diferentes épocas, localiza-se na forma de produção e distribuição dos variados fascículos - como por exemplo *Atlas geográfico mundial*, *Novo dicionário Folha/Aurélio*, *500 receitas*, *Conhecer por dentro*, publicados semanalmente pela *Folha de S. Paulo* - que circulam até hoje nos principais jornais brasileiros e em jornais e periódicos de outros países.

Na verdade, o romance folhetim no Brasil nunca desaparece por completo. Em recente pesquisa realizada, José Ramos Tinhorão cataloga 308 folhetins desde a origem - *Olaya e Júlio ou a Periquita*, de autor desconhecido, publicado pela revista *Beija-Flor*, entre 1830 e 1831 - até a atualidade, com a recente publicação do folhetim de Mario Prata, *James Lins*,

⁷⁵ Idem. p. 80.

⁷⁶ Cf. Marlise Meyer. "Voláteis e versáteis...". op. cit. p. 20. Ver também: Bernard Mouralis. op. cit. p. 52.

o *playboy que não deu certo*, serializado em *O Estado de S. Paulo*, de novembro de 1993 a fevereiro de 1994. É interessante observar que a grande maioria, 198 títulos, aparece entre 1830 e 1899. No período entre 1900 e 1960, publicam-se mais 93 títulos. Dos anos 60 até os 80 a estatística cai vertiginosamente, com apenas dois romances publicados nos 60 - *Entre sem bater*, de Marcos Rey, na passagem de 1961 para 1962, e *Boca de bagre*, de Orígenes Lessa, em 1963 - e apenas um romance na década de 70: *Roque*, de Francisco de Assis Ângelo, no *Correio da Paraíba*. Os anos 80/90 parecem prometer a recuperação: a revista *Manchete* e alguns jornais como *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Folha da Tarde*, *Jornal do Brasil*, *O Dia* e *Zero Hora* publicam, até o início de 1994, um total de 14 histórias na forma de folhetim ⁷⁷.

Detecta-se, ainda, outro exemplo semelhante aos folhetins serializados nos espaços reservados à crônica e aos cronistas em quase todos os jornais e em diversas revistas semanais. Vários autores afirmam que a crônica nasce do folhetim e nada mais é do que um folhetim que diminuiu de tamanho. Luís Martins - escritor de inúmeras crônicas, cronista por essência - elenca para o folhetim certas características e atribui-lhe traços semelhantes aos da crônica da atualidade:

(...) comentário leve, malicioso, por vezes sentimental, casando o humorismo com a seriedade, dos fatos do dia a dia ou da semana, nacionais e internacionais, numa breve resenha da vida da cidade, do país e do mundo (...) ou simples divagações gratuitas em torno de temas românticos ou pitorescos ⁷⁸.

Meyer é mais explícita e estabelece conexão direta entre as duas formas de escritura:

Mas de modo geral, e voltando a esta arqueologia da crônica que estou tentando exumar na pista do folhetim (...) fica o sentimento de um tom leve, chistoso, descontraído, que percorre, naquele que venho chamando o espaço vazio do folhetim, aqueles

⁷⁷ Ver: José Ramos Tinhorão. *Os romances em folhetins no Brasil (1830 à atualidade)*. São Paulo. Duas Cidades. 1994. pp. 49-95.

⁷⁸ Luís Martins. "Do folhetim à crônica". *Suplemento Literário*. São Paulo. Cons.Estadual de Cultura. Secr.da Cultura, Esportes e Turismo. 1972. pp. 11-12.

*escritos não explicitamente ficcionais (...) esses textos (...) ultrapassam o mero relato ou informe jornalístico, compondo um vivo quadro de usos, situações, comportamentos, comentários do cotidiano (...)*⁷⁹.

O folhetim não permenece como forma de expressão significativa no campo literário. Com raras exceções, desaparece do contexto jornalístico e consolida-se em outras searas: migra para o rádio, na forma de radionovelas⁸⁰, para os gibis, na forma de quadrinhos e fixa-se de maneira praticamente definitiva, como forma serializada, na televisão, principalmente no espaço das telenovelas e minisséries⁸¹, verdadeiros folhetins eletrônicos. Já a crônica e os cronistas permanecem fiéis ao gênero sem nunca terem deixado de comparecer, ocupando, durante mais de um século, seu espaço no jornalismo brasileiro.

Marcos Rey tem também seu folhetim. O romance *Entre sem bater*, de 1961, é escrito sob a forma folhetinesca e publicado, durante cerca de três meses, todos os dias, em página dupla - *que podia ser recortada* - pelo jornal *Última Hora*⁸².

Recentemente, desde 1992, Marcos Rey escreve crônicas. Ocupa, alternadamente com Walcyr Carrasco, a última página do encarte especial, *Veja SP*, da revista *Veja*. A crônica faz parte do cotidiano dos leitores brasileiros. Além de Marcos Rey, inúmeros outros cronistas regulares - Antonio Callado, Caio Fernando Abreu, Élio Gaspari, João Ubaldo Ribeiro, Luis Fernando Veríssimo, Nelson Motta, Paulo Francis, Rachel de Queiroz -, assim como os folhetinistas do século passado, *cronicam*, semanalmente, em jornais como *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Globo* e outros periódicos de menor circulação.

⁷⁹ Marlise Meyer. "Voláteis e versáteis...". op. cit. p. 40.

⁸⁰ Ver: Silvia Helena Simões Borelli e Maria Celeste Mira. "Sons, imagens e sensações: radionovelas e telenovelas brasileiras". *Telenovelas latinoamericanas*. Jesús Martín-Barbero e Nora Mazziotti (org). Bogotá. Editorial Voluntad. 1995. (No prelo)

⁸¹ Ver: Renato Ortiz, Silvia Helena Simões Borelli e José Mario Ortiz Ramos. *Telenovela: história e produção*. São Paulo. Brasiliense. 1989. pp. 11-12.

⁸² Ver: Marcos Rey. *Depoimento*. São Paulo. 08/01/91. p. 36.

O que se observa no decorrer de todo esse período é que quanto mais se sofisticava e consolidava-se um modelo de indústria cultural, mais o espaço interno de organização dos meios de comunicação caminhava no sentido da especialização, setorialização e departamentalização tanto do processo de produção, quanto de assuntos, temáticas e conteúdos veiculados.

O folhetim, assim como a crônica, expressa certo borramento das fronteiras pré-estabelecidas entre campo literário e jornalístico. Ainda assim, o debate em torno das crônicas e cronistas insiste nos mesmos e equivocados questionamentos: a crônica é texto literário ou comentário jornalístico? É cultura ou indústria? É literatura *popular*? É produto da cultura *de massa*? Guarda referências eruditas?

- **Crônicas, cronistas, narradores, narrativas**

O inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares. (Walter Benjamin)

I.

O cronista moderno é o narrador da história escrita, o narrador na modernidade. Com a modernização das sociedades, diminui o espaço e a presença dos velhos contadores de histórias que no passado trocavam experiências vividas com seus ouvintes. Na modernidade, fragilizam-se as relações de troca recíproca de experiências e as prioridades aglutinam-se ao redor das meras vivências ⁸³.

Para os tradicionais narradores o ato de narrar deve envolver narrador e ouvinte em cadeia singular de temporalidade: o tempo é vasto, o ritmo é lento e a cadência revela a dimensão coletiva da reposição dos hábitos, costumes e da memória. Pela voz do narrador o passado é restaurado no presente. Os elementos da tradição são resguardados pela oralidade, transmitida interminavelmente de pai para filho durante várias gerações.

A narrativa não tem fim e não promete explicação. Seu final parece estar sempre em aberto, pois a própria vida é suscetível de novo prolongamento. Reflete uma forma artesanal de comunicação, em que homens e mulheres podem, enquanto trabalham, contar e ouvir histórias. A história contada é semelhante à história da vida.

O narrador retira de sua própria experiência - ou da experiência por outros relatada - o sentido factual e imaginário da narrativa. O ouvinte incorpora, por meio de troca sempre recíproca, a experiência das coisas

narradas. O caráter coletivo da narrativa explicita-se pelo valor utilitário contido em sua mensagem. O objetivo é ensinar, orientar práticas, doar conselhos. O narrador, personagem sábio e conhecedor desse e de outros mundos, oferece aos ouvintes a experiência enraizada na tradição, no cotidiano e na memória coletiva de um povo ⁸⁴.

Diante da perda de tantos referenciais, qual o espaço reservado na modernidade às narrativas e narradores? É oportuna a opinião de Italo Calvino a respeito desse tema. Sem afirmar categoricamente o desaparecimento ou permanência de elementos da tradição narrativa, Calvino pondera:

A narrativa continuou impregnada desse caráter de espetáculo coletivo vários séculos após o desaparecimento dos contadores de histórias populares (...) Podemos adiantar que este caráter perdeu-se apenas numa época relativamente recente, e talvez ainda seja muito cedo para dizer se se trata de um desaparecimento definitivo ou de um eclipse temporário ⁸⁵.

Para alguns autores, como Silviano Santiago, o narrador na modernidade passa a ser aquele que relata informações e vivências, no lugar de trocar, reciprocamente, experiências. Suas histórias resultam de conhecimento observado e apontam para a existência de novas alternativas de articulação de experiências: experiências acumuladas pelo olhar de quem se acostumou a observar, externamente, os acontecimentos. Como *voyeur*, o narrador moderno - ou pós-moderno, na denominação de alguns autores - é aquele:

(...) que quer extrair a si da ação narrada (...) narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (...) não narra enquanto atuante (...)

Mas transmite mesmo assim:

⁸³ Ver: Walter Benjamin. "O narrador". *Walter Benjamin. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense. 1985. pp. 197-221.

⁸⁴ Ver: Silvia Helena Simões Borelli. "Memória e temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bergson". *Margem*. São Paulo. Educ/Faculdade de Ciências Sociais. PUC-SP. Nº1. mar/1992. pp. 79-90.

(...) uma 'sabedoria' que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua existência (...) Nesse sentido, ele é puro ficcionista ⁸⁶.

Marcos Rey preocupa-se com a presença dos narradores em seus romances. Inúmeros personagens cumprem este papel no interior da trama. Em passagens contidas no livro de contos *O enterro da cafetina* e no romance *Memórias de um gigolô*, defrontam-se figuras femininas que encarnam o próprio espírito da narrativa. A primeira delas, Betina, a cafetina, e a outra, Tia Antonieta, a cartomante:

Ouvindo Betina, facilmente eu teria colhido material sobre a vida de São Paulo antigo, de antes do erguimento dos arranha-céus. Falava-me de personalidades importantes da sociedade e da política, que frequentaram sua casa, e relatava episódios que não encontramos nos livros (Marcos Rey. EC. p. 79).

Pessoalmente, era uma criatura agradabilíssima. Sabia contar estórias como só ela sobre assombrações, mulas-sem-cabeça, lobisomens, vampiros, leprosos que raptavam crianças e corcundas encantados. Quantas vezes a vizinhança reunia-se em casa para ouvi-la, o que se prolongava até que as crianças chorassem de medo. Outras vezes, com sua voz cantada, lia alto o Livro de São Cipriano e a Bruxa Évora, aos quais tinha a maior veneração, tanto que mandara encaderná-los (Marcos Rey. MG. p. 5).

Os trechos acima apontam para a possibilidade da presença de narradores capazes de remontar, no mundo contemporâneo, histórias de um passado ainda próximo e de detectar elementos seculares presentes em antigas tradições e no universo da cultura popular. São Cipriano, bruxa Évora e outros personagens como assombrações, mulas-sem-cabeça, lobisomens, fazem parte do imaginário coletivo e estão presentes em lendas, contos infantis, literatura de cordel e variadas manifestações dos campos cultural e

⁸⁵ Italo Calvino. "Le roman comme spectacle". *La machine littérature*. Paris. Seuil. 1993. p. 138.

⁸⁶ Silviano Santiago. "O narrador pós-moderno". *Nas malhas da letra*. Companhia das Letras. 1989. p. 39 e 40.

literário. Pires Ferreira ⁸⁷, em trabalho sobre tradições populares, analisa a importância do livro/folheto/cordel do *santo-bruxo* São Cipriano e indica que uma das características particulares desta forma cultural é a utilização de repertório que mistura matrizes goethianas contidas em *Fausto*, com modelos populares da ficcionalidade em que mistério, magia, fantasia e maldição configuram um universo híbrido de tradições cultas articuladas a tradições populares. Davi Arrigucci Jr. explora também a idéia do cronista como narrador que, *pela memória, resgata a experiência vivida nas narrativas contidas em manifestações culturais populares e também eruditas:*

(...) narrador popular de casos tradicionais (...) que integram a tradição oral e [que] às vezes se incorporam à chamada literatura culta ⁸⁸.

Não constam das histórias de Marcos Rey apenas tradicionais narradores. Elas apresentam-se plenas de *voyeurs* ou narradores pós-modernos. Por exemplo: William Ken Taylor, pseudônimo do anônimo narrador do romance *Esta noite ou nunca*, leva ao limite sua capacidade de *espionar*. Exercita-a *olhando* ora como curioso espectador que observa um cenário urbano, ora como fanático que mergulha, obsessivamente, o olhar e a própria vida na imagem de Eliana Brandão, fantástica atriz de cinema e teatro pornô. O que na realidade ocorre nas diferentes situações é que o exercício do olhar, ou a prática do *voyeurismo*, pode ser aquele enunciado por Silviano Santiago: do observador ou narrador que *narra a ação enquanto espetáculo a que assiste e não narra enquanto sujeito atuante*. Dois exemplos ilustram esta situação. No primeiro, o cenário para o desenrolar da trama é propício: centro de São Paulo, ano de 1968, passeata nas ruas contra o regime militar. William Ken Taylor observa e caminha, em paralelo, oscilando entre o fascínio e o distanciamento que o acontecimento provoca:

Eu, pela calçada, acompanhava a indignação itinerante que acontecia no meio da rua. Desde o golpe

⁸⁷ Jerusa Pires Ferreira. *O livro de São Cipriano: uma legenda de massas*. São Paulo. Perspectiva. 1992.

⁸⁸ Davi Arrigucci Jr. "Fragmentos sobre a crônica". *Boletim Bibliográfico. Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Vol. 46. Nº 14. jan-dez/1985. p. 44.

militar não havia povo, apenas transeuntes, e essa novidade de marchas e cartazes punha milhares de rostos nas janelas, desapressava os paulistanos e esvaziava os bares. Se não participava, queria ao menos ter os olhos na coisa, ver para contar (Marcos Rey. NN. p. 23).

No segundo, o *voyeurismo* apresenta-se como exercício de simulação: Willian Ken Taylor não olha para Eliana Brandão. Eliana não se encontra concretamente disponível a este olhar. Ele a observa, à distância, através da imagem fotográfica estampada em uma revista masculina. Sua sina é contemplar o simulacro e esquecer o mundo ao redor. Ele próprio descreve a insólita cena:

O quadro mostrava um enfarado com uma revista for men nas mãos, o dia inteiro e parte da noite, conferindo detalhes obscenos e imaginando recessos que a objetiva do artista não alcançara. Ora, centenas de vedores compravam mensalmente a publicação, mas apenas eu deixara de contemplar o mundo, de espiar a vida, para concentrar-me nas fotos (Marcos Rey. NN. p. 7).

O *voyeur* exhibe-se também, ironizado, na crônica *Janela indiscreta*.

Tudo aquilo que Hitchcock não viu:

Não sou de espiar a vida alheia, odeio quem faz isso, todos têm direito à privacidade, mas às vezes alguma coisa me chama a atenção. Todas as manhãs, às 8 em ponto, bem diante de meus olhos, uma moça entra no boxe para seu banho (...) e costuma esquecer-se de fechar a porta. Não seria grave caso não permanecesse tanto tempo se banhando. Preocupo-me. Deveria de alguma forma avisá-la do que ocorre? Como não a conheço, decido que não (Marcos Rey. Veja. 07/09/94. p. 114).

O olhar masculino do *voyeur* desvela que, para além da pura observação, existe um modelo de mulher, um padrão feminino bastante definido: Eliana Brandão, nua na folhinha; Eliana Brandão, desnudada no *outdoor*, em plena rua da metrópole; a desconhecida vizinha, *filmada* cotidiana e matinalmente, por um aprendiz paulistano de Hitchcock. Além desses, outros cenários, nos quais a temática da sensualidade feminina é predominante, apresentam-se em crônicas como "Fica melhor em inglês" e

"O pivô do crime". Eles exemplificam a tendência, apontada por Morin, da configuração de um imaginário contemporâneo que se nutre de um conjunto de mitologias modernas: o mito da vamp, do revólver, da eterna juventude. As mitologias femininas percorrem toda a história da conformação do universo masculino, que se alimenta, constantemente, da *promoção dos valores femininos*:

Um dos primeiros tipos femininos com que os jovens se confrontavam antes da revolução sexual, era a mocinha virtuosa, a chatíssima filha de Maria (...) Ao lado da ingênua, já na visão cinematográfica, surgiu a perigosa vamp, sugadora de sangue. sobrinha de conde Drácula (...) A partir do uso da cor no cinema, outro desenho feminino, na base do ver para crer, foi apresentado com sucesso - a depravadinha com cara de santa (...) Esse tipo, porém, não permaneceu, superado pela Máquina, o Avião e outros modelos da indústria pesada sexual (Marcos Rey. Veja. 12/01/94. p. 78).

Elaborada a tipologia feminina oficial, pautada pelos critérios da sensualidade e sexualidade, emerge o complemento indispensável na qualificação de qualquer padrão feminino: a *miss linda, loira, burra*. Uma delas, Miss Garoa, responde, candidamente, às perguntas do repórter de um jornal paulistano, e tece considerações *extremamente originais* sobre a vida, suas preferências, seus projetos:

- Faço ginástica, vou estudar psicologia. quero casar e ter uma porção de filhos. Ah, diga que estou lendo aquele livro...

- Que livro?

- Precisa dizer o nome?

- Não lembra?

- Um que tem na capa um cara que parece um príncipe.

- O Pequeno Príncipe?

- Ainda estou na primeira página. Mas parece que é esse. Bom à beça, não? (Marcos Rey. Veja. 22/04/92. p. 82).

É óbvio, entretanto, que o cronista, escritor metropolitano, homem moderno, atualizado e cosmopolita, não deve compactuar com modelo machista e

ultrapassado de feminilidade. Em proposta razoavelmente equilibrada anuncia, pela voz do narrador, o discurso da igualdade entre os sexos:

O homem nunca vê a mulher como seu semelhante, a companheira de viagem através da vida, mas como o clichê de um grande arquivo tipológico organizado desde milênios pela poesia, literatura, pintura e mais tarde pelo jornalismo e pelo cinema (Marcos Rey. Veja. 12/01/94. p. 78).

II.

A crônica é forma de memória escrita, algo do real vivenciado que fica impresso e arquivado. Pode ser percebida como:

(...) uma precursora da historiografia moderna (...) um meio de inscrever a História no texto ⁸⁹.

O cronista é também historiador. Intérprete que vai apresentar e recriar, com imaginação, um fato, um acontecimento. Alguém que narra e que vive sob o primado da narrativa. Benjamin afirma que, além de colecionador de cacos perdidos da - e na - memória imperecível, e de narrador circunstancial, cabe ao cronista refletir sobre sua *inserção no fluxo insondável das coisas* ⁹⁰. A crônica de Marcos Rey, "Essa mocidade de hoje...", merece ser comentada de forma mais detalhada, na medida em que se apresenta como exemplar para a reflexão sobre o papel do cronista como historiador, intérprete, colecionador. O sub-título anuncia que se trata de uma crônica de costumes disposta a avaliar determinadas ameaças que atingem os jovens no final do século. O cronista começa tecendo considerações sobre dificuldades de educar filhos em um mundo recortado por caminhos tortuosos, perigosos:

Meu filho mais velho, por exemplo. Deu de cheirar. Não entendo onde pegou esse vício terrível (...) Outro filho meu também está se desviando. Evita pais e parentes. Não gosta de estudar, de ler, mora no mundo da Lua. Noite alta, salta a janela de casa e desaparece (...) E por fim o menorzinho. Esse se viciou nessa tal de lanterna mágica (...) Chegou

⁸⁹ Idem. p. 43.

⁹⁰ Walter Benjamin. "O narrador". op. cit. p. 209.

recentemente da Europa (...) É um aparelho óptico que amplia e projeta imagens iluminadas (...) Imagens que parecem ter dimensões e movimento (...).

Na sequência, o pai-cronista continua a lamentar e a cobrar dos filhos comportamentos menos estranhos, mais normais:

A impressão é que os garotos esquecem o lar, se afastam do mundo, rompem com a realidade. Podem imaginar uma coisa assim? (...)

Curiosamente, o que cheira o filho mais velho? Rapé. O que faz o segundo filho, na rua, pela madrugada? Serenatas. O que prende o caçula, horas, a um quarto escuro, com mais um bando de amigos? Imagens em movimento, cinema. O cronista, depois de tudo, encerra seu relato, apocalipticamente:

Pó que vicia, ritmos anti-sociais, máquinas diabólicas. Caluda! Esse fim de século ameaça destruir nosso jovens (...)

E assina a crônica, localizando e datando:

São Paulo de Piratininga, 1893 (Marcos Rey. Veja. 24/03/93. p. 106).

Ser cronista é registrar os eventos passados, a vida escoada⁹¹. O ato de escrever crônicas é, concomitantemente, um ato de lembrar. Faz-se de novo do cronista historiador e do historiador cronista. São lembranças pessoais e familiares, resultantes da articulação entre memória coletiva e memória individual:

O primeiro réveillon de que me lembro está ligado às minhas recordações mais antigas. Uma grande festa familiar à italiana com excesso de comidas, bebidas e abraços (...) À meia-noite saímos todos para confraternizar com vizinhos e transeuntes. Tempos em que a rua era uma extensão do lar (Marcos Rey. Veja. 30/12/92. p. 74).

São resgates voluntários, involuntários:

Taxista nos tempos do Molinaro era chofer (...) A grafia ainda mantida em francês, chauffeur, garantia à classe respeitável status profissional (...) Mas não se pegava carro de aluguel a torto e a direito (...) Lembro-me do falecimento de minha avó. Tanta gente chorando e eu, aos 6 anos, todo feliz num carro de aluguel, como

⁹¹ Davi Arrigucci Jr. "Fragmentos sobre a crônica". *Boletim Bibliográfico. Biblioteca Mario de Andrade*. op. cit. p. 43.

certo personagem bem paulistano de Antônio de Alcântara Machado (Marcos Rey. Veja. 20/10/93. p. 114).

Memórias coletivas recuperadas por meio de traços, modas e hábitos de uma época:

O paletó trespassado exigia complementos, como um lenço no bolsinho combinando com a cor da gravata e, se possível, das meias. As calças, então, eram inadmissíveis sem um vinco perfeito (...) Ir ao cinema sem gravata nem subornando o porteiro (...) Toda elegância podia concentrar-se na gravata, que exigia um laço bem feito, correto, mas impremeditado. Nunca consegui finalizar um laço duque de Windsor, como os de Cary Grant (...) A brilhantina, símbolo de uma época, podia ser perfumada ou ao natural (...) O importante era não ver nenhum fio de cabelo, ensandecido, fora do lugar (Marcos Rey. Veja. 23/02/94. p. 98).

Narrador, o cronista é também memorialista. Inscreve - sob a fluidez do presente - eventos passados e transforma a crônica em fato da tradição, em pura memória escrita, em marca do vivido:

Entre os velhos sons da cidade, um era declaradamente musical, o do realejo - o contato direto, pelos ouvidos, com os mistérios da vida. Movidos a manivela, eles levavam, empoleirados, acrobáticos periquitinhos verdes, que selecionavam com o bico o destino impresso das criaturas (Marcos Rey. Veja. 18/05/94. p. 106).

O passado pode ser restaurado no presente e as tradições irrompem, construídas ora de forma nostálgica, ora de maneira a adquirir, seletivamente, um sentido no presente ⁹². Especulando sobre possibilidades do retorno ao romantismo nesse turbulento, violento, caótico e desesperançado final de século, o cronista - aqui travestido de historiador da cultura - rememora temáticas literárias dos anos 1940 e 1950:

A ameaça do nazismo, o fim de todas as liberdades, estimulava a criação de milhões de histórias sempre tendo o amor na vizinhança da morte. Histórias de desencontros sob o bombardeio de cidades ou a

⁹² Retomar os conceitos de tradição seletiva e residual em Raymond Williams. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 1979 e Raymond Williams. *The long revolution*. London. Penguin Books. 1984.

partida de batalhões. Grandes paixões que sobreviviam à destruição de nações. Atração entre inimigos, o alemão e a francesa. Sobre a sonoplastia das batalhas o amor revitalizava-se. Quanto à poesia, mesmo modernizada na forma, refletia o romantismo emergente. Vinicius, Bandeira, Drummond. O alvo eram os sentidos (...) Isto posto não é impossível o retorno do romantismo ainda neste século (Marcos Rey. Veja. 25/08/93. p. 114).

Os desafios relativos ao resgate ou à permanência das tradições reaparecem, entretanto, problematizados de outra maneira, em outras crônicas, como por exemplo "O filho, a árvore, o livro". Nem sempre o processo de manutenção de antigos valores ocorre de forma tranqüila e equilibrada. A metáfora do filho, da árvore e do livro é retomada pelo narrador como sinalização de que os tempos mudaram, e nem sempre em melhor direção:

Durante séculos convencionou-se que o homem, para alcançar a felicidade plena, precisava realizar três conquistas: ter um filho, plantar uma árvore e escrever um livro (...) Os tempos, porém, foram mudando. Plantar uma árvore se tornou uma luta, principalmente para os que moravam na cidade (...) Agora, o livro... Também não valia apenas escrever e engavetar. Na receita da felicidade já se lia publicar um livro e não simplesmente escrever (...) ter filho hoje é barra. Nem ao menos se pode comemorar com charutos (Marcos Rey. Veja. 15/06/94. p. 98).

De acordo com o observado, os narradores-ficcionistas carregam muitas semelhanças com os cronistas da atualidade. A estes últimos cabe a observação direta ou indireta dos acontecimentos, além do relato dos pequenos detalhes, *miúdas sabedorias*, situações efêmeras, momentos fluidos:

O último dia do ano não é o último dia do tempo, começou Carlos Drummond de Andrade em seu poema Passagem do Ano (...) Ainda uma vez estás vivo, continua Drummond em seu poema, e de copo na mão esperas amanhecer. Com essa pérola drummoniana desejo para todos meus votos de feliz Ano-Novo (Marcos Rey. Veja. 30/12/92. p. 74).

O cronista revela também o instante, o atual, o presente, o que tem duração em curto espaço de tempo. A crônica é o próprio fato moderno. Seu

consumo é imediato. Em sintonia com as expectativas dos leitores, o cronista aciona mecanismos que compõem o imaginário coletivo, que permitem projetar e identificar o novo; desvenda satisfações e frustrações e aponta para transformações e fugacidades características da vida moderna ⁹³. A essas particularidades acrescenta-se, para a crônica, mais uma: a da efemeridade. É produto cultural moderno, de curta duração e, conseqüentemente, descartável. Permanece o quanto é possível a constância de um jornal, que já é outro a cada dia. Sua dimensão de temporalidade é marcada por transitoriedades, instantaneidades. Da denominação original - do grego *chronikós*, relativo a tempo, a acontecimentos ordenados em seqüência cronológica - resulta outra concepção de temporalidade: não o tempo da duração, mas o tempo da momentaneidade, de realização do instante poético ⁹⁴.

Comentarista do cotidiano, porta-voz da atualidade, o cronista é, por excelência, escritor da metrópole. Fala dela de forma desmesurada, apaixonada:

Nasci aqui mesmo em São Paulo e quando completei três anos meu pai me levou para ver o Edifício Martinelli, explicando que eu escolhera a cidade certa para vir ao mundo, pois outras crianças só tinham o mar, o céu, as montanhas e as campinas para ver (...) Então tudo me pareceu mais fácil. Alguma ilusão sempre ajuda (Marcos Rey. Veja. 01/04/92. p. 106).

Escreve sobre o cotidiano das grandes cidades e de seu texto irrompem temáticas da vida urbana e moderna.

(...) minhas veredas são do asfalto, iluminadas por lâmpadas de mercúrio (Marcos Rey. "A sensação de setembros". Memória. Eletropaulo. São Paulo. jul-set/91. p. 13).

De cenários metropolitanos emergem imagens, às vezes irônicas, às vezes baudelaireanas, de progresso e civilização:

⁹³ Ver: Davi Arriguicci Jr.. "Fragmentos sobre a crônica". *Enigma e comentário*. São Paulo. Companhia das Letras. 1987. pp. 53-54.

⁹⁴ Gaston Bachelard. "Instante poético, instante metafísico". *O direito de sonhar*. São Paulo. Difel. 1985. p. 183.

(...) meu único contato com a natureza deu-se quando freqüentava a extinta boate African (Marcos Rey. "A sensação de setembros". Memória. Eletropaulo. São Paulo. jul-set/91. p. 13).

Na infância, os primeiros ruídos que ouvi - o mundo não terminava em minha casa! - soavam como guizos em movimento. Mais tarde, descobri a origem: chocalhos presos ao pescoço de cabras (...) Outros que me ficaram, estridentes e compridos, foram os dos bondes sobre os trilhos. À distância já identificavam os abertos, mais leves, e os camarões, bondes fechados, vermelhinhos (Marcos Rey. Veja. 18/05/94. p. 106).

Em cenários metropolitanos entrelaçam-se imagens, quase idílicas, de tempos variados: o presente do cronista, o passado remoto da infância e outro passado, mais remoto ainda, presente recorrentemente nas reminiscências paternas. Imagens de um tempo em que São Paulo exalava fluidos auráticos de atmosfera quase moderna:

Na minha infância, meu pai não me levava para ver hortos florestais, museus ou bichos enjaulados. Instrutivo para ele era mostrar-me o centro da cidade. 'O Martinelli é o mais alto edifício da América do Sul'; 'Lá é o Cassino Antarctica, um belo teatro'; 'A São João no meu tempo era uma rua, curta e estreita' (Marcos Rey. Veja. 31/10/90. p. 12).

Circulam também pelas ruas dos trópicos cópias de conhecidas figuras da modernidade parisiense do século XIX, como o *flâneur*:

Meu pai era um andarilho urbano apaixonado pelo centro da cidade. Parecia vítima de um ímã. Desde menino ouvia-o dizer: 'Vou dar um pulo lá embaixo e já volto'. Lá embaixo era o centro, o miolo, o coração de São Paulo, que não cansava de percorrer (Marcos Rey. Veja. 31/10/90. p. 12).

E, por vezes, perdidos *homens da multidão*:

Lá estava eu, sozinho, numa cidade que mal conhecia (...) Ao soar a meia-noite a avenida tornou-se uma festa só. Senti-me empurrado, ao sabor de um vaivém de gente em clima de festa, que entrava ou saía dos bares (Marcos Rey. Veja. 30/12/92. p. 74).

E, como não pode deixar de ser, delineiam-se pelos cenários metropolitanos os inequívocos traços dos nostálgicos boêmios que ganham espaço

privilegiado no contexto de variadas crônicas como "A ecologia dos anos 50", "A Bahia do comendador", "Porres homéricos", "Amantes da garrafa":

A saída precipitada de Curimbaba, quase uma fuga dos vapores tóxicos e fétidos da megalópolis, deixou um vazio que nos desorientou. Difícil imaginar a noite sem ele. Famoso na madrugada, até inspirador de um romance memorialístico, era quem lhe dava o tom, a nota boêmia e quem ciceroneava o grupo pelas veredas do asfalto. Concordamos que depois do referido 'adiós' a noite poderia tornar-se uma chatice. Perderia totalmente a graça. Fomos dormir cedo (Marcos Rey. Veja. 15/07/92. p. 98).

Quem já circulava pela noite paulistana nos anos dourados certamente conheceu o Egas Muniz. Boêmio histórico, respeitado, com status de monumento, era logo à distância reconhecido pelo seu cabelo prateado contrastando com um pretíssimo bigode de nanquim. Jornalista, foi um dos primeiros a manter em São Paulo uma coluna diária dedicada ao noticiário radiofônico e às atrações noturnas da cidade (Marcos Rey. Veja. 16/09/92. p. 98).

Ou, ainda, cenas de um passado de boêmia. Nostalgia de um tempo em que o cotidiano noturno das grandes metrópoles assemelha-se a cenários cinematográficos. Não existem fronteiras que separem real e imaginário. Hollywood é aqui:

Pertenço à geração que resistiu aos tóxicos sem aderir desfibradamente aos refrigerantes. Vivendo em branco-e-preto, adorávamos cinema, álcool e fumaça. Humphrey Bogart vivia nos bares da Vila Buarque. Ele, seu chapéu e sua loira rouca, Lauren Bacall. Dava-se nota 10 de sensualidade à rouquidão. No cinema, rouquinhos valiam milhões. Fumar, além de elegante, sensualizava as mulheres. Uma loira rouca fumando era de enlouquecer (Marcos Rey. Veja. 10/08/94. p. 114).

Com linguagem simples e próxima ao receptor, a crônica permite que cotidiano e literatura transformem-se em *algo íntimo*⁹⁵, que ficcionalidade e realidade interpenetrem-se e que personagens conhecidos, reais ou imaginários, componham o universo simbólico dos leitores:

⁹⁵ Antonio Candido. "A vida ao rés-do-chão". *Para gostar de ler: crônicas*. Vol. 5. São Paulo. Ática. 1980. p.6.

*Tudo acontece como se o falso - isto é, ao mesmo tempo o possível, o impossível, a hipótese, a mentira - se tivesse tornado um dos temas privilegiados da ficção moderna; uma nova espécie de narrador nasceu aí: não é mais apenas um homem que descreve as coisas que vê, mas sim, e ao mesmo tempo, aquele que descreve as coisas ao seu redor e que vê as coisas que inventa*⁹⁶.

Uma das características básicas da crônica, portanto, diz respeito à articulação entre espaços do cotidiano e da ficcionalidade. Neles, imaginários e subjetividades mesclados a ocorrências e eventos compõem a narrativa. Em alguns momentos a ficcionalidade extrapola os domínios das possibilidades reais e imaginárias e transforma-se em algo semelhante à meta-ficcionalidade. Na crônica "Gnomos na gaveta", o narrador refuta a sugestão de sua mulher de *embarcar na fantasia* e escrever um livro sobre *extraterrenos e seres lendários*, argumentando categoricamente que *nasceu materialista*, que *gnomos, ondinas, salamandras e silfos não existem* e que *tudo não passa de mais um jeitinho de ganhar dinheiro*. Depois de muita argumentação materialista, mas em nome da necessidade de ganhar dinheiro, o referido escritor resolve enfrentar o desafio de escrever um livro - *Não acredito em gnomos. E daí?* - provando que tais seres realmente não existem. A crônica encerra-se com a seguinte observação:

Estou com o livro todo nas pontas dos dedos. É só escrever uma frase e sai tudo como pisar num tubo de pasta de dente. Mas não está dando. Não está mesmo. Ele dificulta, impede. Olha para mim gozador e com a mão direita faz gestos obscenos. Quem? O maldito homenzinho de 5 centímetros, dando voltas de bicicleta ao redor de minha máquina de escrever. Quer me enlouquecer. Uso o aspirador? (Marcos Rey. Veja. 30/06/93. p. 114).

A crônica resulta não de separação, mas de relação de afinidade entre mundo factual e universo subjetivo do cronista; revela os acontecimentos do cotidiano permeados pela leitura que o cronista faz deles; manifesta, inequivocamente, a variação de seu estado afetivo e emocional. Mas jornal e revista - espaços de veiculação da crônica - são anônimos,

⁹⁶ Alain Robbe-Grillet. *Por um novo romance*. São Paulo. Documentos. 1969. p. 108.

impessoais, coletivos. Em meio à impessoalidade, o cronista afirma-se como indivíduo assinando seus próprios textos, falando na primeira pessoa, em seu próprio nome ou em nome de um anônimo mas reconhecido narrador. Desta maneira, muitas crônicas revelam-se quase auto-biográficas:

Um dia não agüentei. Irritado, invadi a diretoria e reivindiquei enérgico um aumento razoável. Ou me aumentam ou saio.

*- Certo, dobro seu ordenado - prometeu o diretor-geral.
- Mas você vai ter de acabar com as farras e ajudar mais a mamãe.*

Disse sim ao Mario, meu irmão mais velho, e saí vitoriosamente da diretoria (Marcos Rey. Veja. 01/12/93. p. 122).

A opinião do cronista vem carregada de sensibilidade e de estilo que lhe são próprios. A crônica, assim conceituada, torna-se espaço de *poetização do cotidiano* e reflete:

(...) o meio termo entre acontecimento (plano do não-eu) e lirismo (plano do eu)⁹⁷.

Avançando ainda mais nessa direção, Júlio Ramos afirma, em sua reflexão sobre a história da crônica na América Latina, que:

A crônica foi, paradoxalmente, uma condição de possibilidade da modernização poética⁹⁸.

III.

A crônica apresenta outras especificidades além das elencadas até o momento. É assumida pelo escritor como gênero literário, mas é destinada ao campo jornalístico e, como tal, sujeita às suas regras. Cronistas e críticos literários debatem a questão do *fazer informação* e/ou *fazer literatura*. Presente no debate a seguinte questão: em que mundo vive o cronista? Mundo real, mas, ao mesmo tempo, espaço em que ficção e realidade se

⁹⁷ Massaud Moisés. "A crônica". *A criação literária*. São Paulo. Cultrix. 10ªed. 1982. p. 255.

mesclam sugerindo certa imagem de alheamento. O cronista assemelha-se, às vezes, a alguém fora do lugar, ou melhor, a alguém muito bem situado nas fronteiras entre real e imaginário, entre campo literário e indústria cultural.

Para os cronistas, a produção da crônica reflete articulações conflituosas entre diferentes gêneros. No embate das identidades, cronistas consideram-se muito mais do que apenas jornalistas ou escritores; acham-se um pouco poetas, um pouco ficcionistas, além de historiadores, sociólogos e jornalistas. A produção da crônica, em veículos como jornais ou revistas, rouba dos escritores precioso tempo. Um tempo que pode ser dedicado à escritura de textos poético-literários de maior significação. É esclarecedor, nesse sentido, o depoimento do cronista Luís Martins que em balanço de vida, ao final de suas memórias, declara, duvidando, equivocadamente, de sua condição de escritor:

*O cronista prejudicou o escritor. Penso, talvez sem modéstia, que minha obra poderia ter sido mais bem cuidada e realizada, não fora o desgaste intelectual diário imposto pela obrigação de cronicar, durante anos a fio (...) Sempre fui um franco atirador, um lobo solitário. Daí talvez a disparidade de minha obra, que incursionou pela poesia, a crônica, o romance, o ensaio histórico, a crítica de arte, de teatro e até de literatura - tantos caminhos ou descaminhos diferentes (...) Se não tenho a pretensão de ser grande escritor, julgo-me, em compensação, um bom sujeito*⁹⁹.

Pela invenção do verbo *cronicar* manifesta-se positiva ambigüidade. *Cronicar anos a fio* tanto responde pela resignação do poeta frente à necessidade de sobreviver - e, portanto, aceitar sua condição de trabalhador assalariado da cultura - quanto indica outro caminho: o *cronicar* como missão, como ato compulsivo e irremediável, oriundo da necessidade de organizar fragmentos, variedade de temas, objetos e alternativas colocados pela modernidade. O cronista reaparece como o colecionador que

⁹⁸ Julio Ramos. "Limites de la autonomía: periodismo y literatura". *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México. Fondo de Cultura Económica. 1989. p. 91.

⁹⁹ Luís Martins. *Um bom sujeito*. São Paulo. Paz e Terra/Secr.Mun. da Cultura. 1983. p.261.

caminha na contra mão da história ou em direção à construção de outra história. Frente às instantaneidades, simultaneidades e fugacidades da vida moderna, busca resgatar o significado originário de sua escritura: a crônica como *chronikós*, como expressão do tempo da permanência, duração, acontecimentos ordenados em sequência cronológica. O que talvez se encontre, ao final da jornada, é a possibilidade da acumulação de *simultaneidades ordenadas*¹⁰⁰. Na compulsão de contar e recontar - ou seja, de cronicar - o cronista restaura a figura do narrador que registra a modernidade constituída e em processo de constituição.

O *desgaste intelectual diário imposto pela obrigação de cronicar* apontado por Luís Martins revela a tensão que envolve genericamente todos os produtores - autores, escritores, roteiristas, atores, diretores - vinculados aos mais diversos espaços da produção cultural industrializada. Na compulsão de cronicar está contida a obrigatoriedade de criar algo novo, de inventar, de responder pela necessidade de permanente variação em curto espaço de tempo. E haja criatividade e tempo suficiente para realizá-la!

Os relatos atormentados sucedem-se e não se localizam apenas naqueles que *cronicam*, no *stricto* sentido do termo, mas em todos que se encontram vinculados ao vertiginoso processo de criação no campo da indústria cultural. Estão, por exemplo, no depoimento do escritor de telenovelas, Gilberto Braga¹⁰¹, que revela, ao final dos anos 80, possuir um despertador que aciona o alarme informando, a cada meia-hora, quantas linhas foram escritas das vinte e cinco laudas que necessitam estar prontas ao final do dia. Menos do que a quantidade prevista? Há que se recuperar o tempo perdido na próxima meia-hora! Tornam-se também visíveis, em inúmeros momentos do depoimento pessoal de Marcos Rey, sobre atividades desenvolvidas no rádio, televisão e cinema:

O Mansur me procurou numa 6ª feira com a idéia de fazer um filme (...) sobre pessoas que, picadas por um

¹⁰⁰ Gaston Bachelard. "O instante poético e o instante metafísico". op. cit. pp. 183-189.

¹⁰¹ Ver: Renato Ortiz, Silvia Helena Simões Borelli e José Mario Ortiz Ramos. *Telenovela: história e produção*. op. cit. pp. 153-154.

inseto, teriam que realizar imediatamente o ato sexual, para não morrer. Eu, em cima dessa idéia, passei o sábado, domingo e 2ª feira e escrevi 80 páginas. Escrever 12 horas, para quem tinha necessidade de dinheiro (...) O filme foi chamado O inseto do amor (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91. p. 58, 59 e 60).

Marcos Rey tenta exorcizar o paradoxo do tempo vertiginoso e da tensão entre criatividade e rotina apelando para o humor, uma das marcas de sua ficcionalidade. Na crônica "Humor obrigatório" o cronista relata acontecimentos ocorridos durante seu tempo de permanência na TV Paulista como produtor responsável por programa diário de anedotas:

Durante cerca de dois anos, assumi a tarefa de escrever Histórias que eu gosto de contar, programa diário da TV Paulista, antecessora da Globo. Apresentado por um grande nome, Walter Foster, o programa emplacou. Alegria da emissora, para mim a tarefa logo virou tortura chinesa. Um caso engraçado por dia era barra! Depois de 200 apresentações, rezava para cancelarem (Marcos Rey. Veja. 09/03/94. p. 98).

Para finalizar, o narrador completa, quase em desespero:

Às vezes, não se sabe por que, a sacada encalha nos condutos da criatividade e não há café, cigarro, murro na mesa, pontapé na parede, palavrão que a liberem. É de enlouquecer (Marcos Rey. Veja. 09/03/94. p. 98).

A nostalgia contida no balanço crítico do cronista Luís Martins reflete também a tensão existente entre o que é considerado legítimo, ou não, no campo literário. Revela que o desejo de tornar-se um grande escritor situa-se como incompatível à realidade de um escritor de mercado, que, por imposição das condições de vida e das transformações e limitações do campo cultural, se vê na contingência de produzir um gênero considerado menor. O depoimento expressa, tangencialmente, as pressões resultantes da opção por um tipo de produção cultural realizada dentro de um dos poucos campos constituídos da incipiente indústria cultural brasileira nos anos 50: a imprensa.

Haroldo de Campos, analisando historicamente o surgimento de gêneros *híbridos* tanto no campo literário como na relação desse com os meios de comunicação de massa, considera fundamental a avaliação sobre o

significado das articulações entre a grande imprensa e a literatura. Localizando aproximações no que diz respeito à normatização da linguagem, Campos afirma:

*A emergência da grande imprensa desempenha um papel fundamental nos rumos da literatura. A linguagem descontínua e alternativa, característica da conversação, vai encontrar na simultaneidade e no fragmentarismo do jornal seu desaguadouro natural*¹⁰².

Ainda que alguns autores ponderem positivamente sobre a importância das relações entre imprensa e literatura, o que nos anos 50 se colocava - e hoje, ainda de certa forma se coloca - é a existência de histórica polarização entre o ato de informar e o de fazer literatura. Entre ser jornalista - *trabalhador da cultura* - ou ser escritor¹⁰³. Em cena, armado, o campo de luta entre a autonomia do sujeito literário - e os espaços de criação e produção artísticas - e o imperativo racional e utilitário, gerenciador do mercado, da indústria cultural e da cultura em sociedades modernas. No campo jornalístico a informação é objeto privilegiado; no campo da literatura, a fantasia e a elegância das formas ditam normas.

Na forma e na linguagem também se manifestam as diferenças. Cronistas e críticos literários analisam o quanto este ou aquele escritor de crônicas consegue afastar-se do padrão jornalístico e aproximar-se do modelo literário. Todos são unânimes em afirmar que Rubem Braga foi, entre todos os cronistas, aquele que fez da crônica a grande *poesia do cotidiano*. No geral, o texto da crônica aproxima-se bem mais do estilo jornalístico do que da escrita literária. Tom coloquial, *prosa limpa e enxuta, precisão de detalhes*:

*A crônica (...) escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom menor do bate-papo entre amigos, para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária (...)*¹⁰⁴.

¹⁰² Haroldo de Campos. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo. Perspectiva. 1977. p. 16.

¹⁰³ Ver: Julio Ramos. op. cit., principalmente pp 88-91.

¹⁰⁴ Davi Arrigucci Jr. "Fragmentos sobre a crônica". *Boletim Bibliográfico. Biblioteca Mario de Andrade*. op. cit. p. 45.

Em meio a tantas polêmicas, a crônica apresenta-se como fronteira e limite entre valores subjetivos do discurso poético e produtividade, eficiência e desenvolvimento tecnológico, pilares da indústria cultural. Cercado pela pressão do tempo vertiginoso da indústria da cultura, o mesmo Luís Martins revela:

Considero-me um homem ocupado, obrigado a contar no relógio os minutos do dia, para poder dar conta do recado cotidiano ¹⁰⁵.

É de forma radical que outro cronista - Justo Sierra, um hispano-americano, *crônicas* em terras *yankees* - confirma, já ao final do século XIX, a impossibilidade da convivência entre literatura e jornalismo:

O jornal [é o] assassino do livro, que vai fazendo da literatura uma reportagem, que converte a poesia em análise química da urina de um poeta (...) ¹⁰⁶.

Finalmente, Olavo Bilac, em 1897, em crônica do jornal Gazeta de Notícias, constrói uma metáfora *diabólica* sobre as agruras do escrever em jornal:

Já o diabo se levantara e estava sungando as calças, para desmanchar as joelheiras. O cronista, timidamente, perguntou que recompensa teria, se cumprisse as ordens de s.exa. S.exa. pensou um pouco e respondeu com uma gargalhada.

- Para te recompensar, condeno-te a escrever coisas para as folhas durante toda a vida, tenhas ou não tenhas assunto! estejas ou não estejas doente! queiras ou não queiras escrever! ¹⁰⁷.

Os elementos não explícitos desta discussão diziam respeito - e dizem ainda hoje - aos critérios de distinção e ao jogo de legitimidades e hierarquizações presentes na articulação conflituosa entre diferentes campos culturais. E mais do que isto: a oposição entre imprensa e literatura revela a existência de falsa, porém sempre presente, dicotomia na relação entre produtos culturais de extração culta e erudita e produtos culturais originários da produção industrializada de cultura, denominada pelos críticos culturais

¹⁰⁵ Luís Martins. "Tempo perdido". *Futebol da madrugada*. São Paulo. Martins. 1957. p. 95.

¹⁰⁶ Apud: Julio Ramos. op. cit. p. 102.

¹⁰⁷ Apud: Luís Martins. "Do folhetim à crônica". op. cit. p. 15.

como cultura padronizada, vulgarizada, popularesca. Retoma-se, pela crônica, a segmentação entre cultura de massa, cultura erudita e cultura popular.

Para Marcos Rey, escritor claramente inserido, desde a origem, no mercado, na cultura de massa, a questão é outra. Sua recusa localiza-se menos na articulação entre jornalismo e literatura e mais na relação entre esses dois e o rádio, campo sem dúvida menos legitimado no jogo das distinções:

Eu sempre escrevi, eu comecei a escrever acho que com 10, 11 anos e nem sonhava com rádio; tinha até um pouco de restrição, era uma restrição burguesa contra o rádio. A carreira de um escritor era o jornalismo (...) eu ia seguir o estilo: ia ser jornalista e depois tentar ser escritor. Mas como já relatei, não me adaptei ao serviço rotineiro do jornalista (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91. pp. 18-19).

Confirmando essa tendência, Marcos Rey apresenta-se, em sua primeira crônica para a revista *Veja*, em abril de 1992, como alguém sem muitas fidelidades, que convive, ironicamente, com a fragmentação e tensões inerentes aos diferentes campos culturais. É com sarcasmo que o currículo do cronista revela-se:

*Escrevi um romance imenso e complicado ao qual chamei de Ulysses, porém logo descobri que já haviam escrito um com o mesmo título e exatamente igual. Coincidências acontecem (...) Não escrevi apenas livros. Fiz um filme (...) Também fiz anúncios (...) Depois veio a televisão (...) Mas o que mais produzi foram livros mesmo (Marcos Rey. *Veja*. 01/04/92. p. 106).*

A primeira crônica desnuda certo perfil autobiográfico. Marcos Rey é produtor cultural de múltiplas faces: escreve romances e literatura infanto-juvenil; faz novelas e minisséries para TV; trabalha em agências de publicidade; colabora na confecção de inúmeros roteiros cinematográficos. Escrever crônicas, portanto, torna-se mais um entre outros atributos do produtor cultural na atualidade e apresenta-se como um elemento a mais na fragmentação das especialidades no mundo moderno.

O cronista, entretanto, deixa transparecer, em vários momentos, o peso dessa insustentável leveza. As críticas a um genérico *mundo moderno*

ora explícitas, ora encobertas por decisivo tom de ironia, irrompem em variadas crônicas como "O bom caráter", "Gnomos na gaveta", "Marketing oportunista", "Humor obrigatório", "Prêmios de consolação", "A última entrevista". Por vezes, a insatisfação com certa atmosfera caracteristicamente competitiva revela-se diretamente, sem mediações ou críticas:

O doloroso é que temos de nos acostumar a essa barra neste mundo em que tudo é competição, é ver quem chega na frente. Desde a inscrição no concurso Bebê Johnson, somos lançados na arena. Disputa no colégio, na conquista da namorada, do emprego, da casa própria, e no terrível dia-a-dia de qualquer carreira profissional. Se você folgar, amolecer, distrair, escorregar, olhar as nuvens, alguém lhe passa a frente e cruza antes a linha de chegada (Marcos Rey. Veja. 20/04/94. p. 114).

Outras vezes, o tom cáustico dirige-se aos escritores de plantão - produtores de uma literatura *oportunista* - e a um mercado pouco preocupado em selecionar os produtos pelo mínimo critério de qualidade:

Um amigo meu chegadoíssimo ao marketing oportunista, e que sempre procurou faturar com os caprichos da moda, comentou:

- O inteligente é meter os dinossauros nos negócios, sejam filmes, músicas, camisetas, qualquer coisa. Está escrevendo um novo romance, não?

- Estou. É sobre o velho triângulo amoroso...

- A idéia é velha, sim. Meta um dinossauro carnívoro, feroz, perseguindo esses três tarados (Marcos Rey. Veja. 14/07/93. p. 106).

Na sequência da trama, o narrador, escritor de um romance sobre o clássico triângulo amoroso, recusa veementemente a idéia, volta para casa e tece considerações com a mulher sobre o mau gosto e o excessivo *apetite* comercial do tal amigo. A crônica, depois de alguns desdobramentos, termina com a seguinte observação:

- Sabe de uma coisa, darling? - Aquela idéia do dinossauro no viaduto é coisa de louco, sim, mas quem não é hoje em dia? (Marcos Rey. Veja. 14/07/93. p. 106)

Em outros momentos, a crítica incide diretamente sobre a superficialidade de certa produção jornalística pouco *consistente* e muito

insistente e faz com que o narrador comente, com sarcasmo e ironia, hipotéticas situações de um jornalista *em campo*:

Se lerem a História com atenção, verão que, nos seus grandes momentos, sempre faltou um bom repórter. Alguém para formular perguntas inteligentes. O jornalista aludido seria talvez a pessoa certa para entrevistar o genial Van Gogh (...)

- O que sente um pintor que nunca vendeu um único quadro? Já tentou oferecer algum de presente? Por que não abandona seu estilo e imita os clássicos? Quanto a ter amputado a orelha com a navalha, pode ser uma boa jogada de marketing, mas um pouco exagerada, não acha? Foi idéia sua ou de alguma agência de publicidade? (Marcos Rey. Veja. 29/06/94. p. 106).

A dificuldade enfrentada por outros cronistas - como Olavo Bilac e Justo Sierra, no XIX, ou Luís Martins, nas primeiras décadas do XX, anos que antecederam o processo de industrialização da cultura - é muito maior. A divisão, diversificação e fragmentação cultural, inerentes ao cotidiano de uma redação de jornal, tornam-se incompatíveis com a inserção desses autores no campo literário. Com a consolidação da indústria cultural, a literatura passa a ocupar espaço de maior distinção e legitimidade na organização hierárquica entre os campos culturais. Escrever crônicas significa jogar outro jogo, baseado em outras regras; implica circular nas esferas do mercado, da banalização e vulgarização do texto literário. O espaço da crônica transforma-se em *locus* privilegiado de manifestação da hierarquização na relação entre os diferentes campos: um autor é considerado *maior* quando escreve obra de fôlego, como o romance; *menor* quando produz literatura banal, cotidiana, voltada para o mercado e para um público médio.

A crítica literária tende a legitimar a grande escritura, produtora eventual de grandes obras de arte, e a classificar manifestações como a crônica sob rubricas *não-literárias*. De novo, em pauta, a questão da legitimidade: entre a alta literatura e a literatura de entretenimento ou a literatura popular, a quem cabe a definição das fronteiras? Essa situação reproduz a anterior. Exila, equivocadamente, cronistas/escritores para fora do campo literário e os encaminha em direção a uma única saída: o mercado.

Pela reposição de falsos antagonismos os escritores vagam - entre culpas e dilaceramentos - na busca permanente da criação da grande obra.

Os cronistas, como narradores modernos, ou pós-modernos, resgatam com sua escritura tradições e matrizes culturais originárias. Na crônica, tradições e rupturas, articuladas, tornam-se visíveis e falam, pela voz do cronista, historiador, intérprete, contador de histórias na modernidade. Responsável por variados ofícios, o escritor apresenta-se como alguém comprometido com procedimentos da escritura, veracidade e ficcionalidade contidas no imaginário individual e coletivo.

O espaço dos cronistas, a perspectiva de ampliação do sentido atribuído ao texto literário e a proposta de construção de outras histórias da literatura, permitem que se afirme a existência, na modernidade, de narradores, tradições, trocas eventuais de experiências. Livros, narradores e literaturas que convivem, equilibrada e conflituosamente, em um mundo moderno pleno de empresas culturais, produção industrializada da cultura, autores quase contratados e livros comercializados à despeito da presença ou ausência da aura literária.

No mundo da moderna produção literária, destacam-se três personagens: editoras, autores e livros. Num tempo que antecede a este, as editoras quase não existiam ou tinham outro significado. O que importava, realmente, eram os autores e os livros.

O próximo capítulo tenta equacionar, através de exemplos, em que espaço, *locus*, lugar, esses livros ou essa literatura são gestados. Que tipo de autor escreve, ao mesmo tempo, crônicas, livros infantis, romances-folhetim, romances para adultos, ensaios, roteiros para cinema e televisão, aventuras, policiais, sátiras do cotidiano? Que livros são esses, qual sua cara, seu jeito, sua especificidade?

2. uma editora, um autor, muitos livros

(...)
Folheai, lembrai, guardai nos papéis velhos,
que o resto, o mais, o que afinal é tudo,
aqui não está - ou, estando, não é vosso.

(...)
Se ninguém deixa rasto
de verdade perdida,
tenuemente se cora
o escasso perfil gasto:
não do tempo - da vida.
(Jorge de Sena)

- **Ática: padrão de mercado, modelo de qualidade**

Antes da arte de produzir livros na maior quantidade e a preços baratíssimos, a pobre humanidade não podia ler - e quem não lê não se instrui, fica asno a vida inteira.

*Hoje, quem quer divertir-se abre um livro e passeia pelo mundo, como estamos passeando pela História.
(Dona Benta. Monteiro Lobato)*

I.

Há 100 anos, em 5 de outubro de 1894, edita-se, pela primeira vez no Brasil, pela livraria Quaresma, um livro infantil de autor brasileiro, *Histórias da carochinha*, do jornalista Alberto Figueiredo Pimentel. Será este o marco da existência da literatura infanto-juvenil no Brasil? Será também o indício da presença de produção editorial e de um mercado de livros que levam em conta a particularidade do público leitor?

É possível afirmar que, desde meados do XIX, tem início, no Brasil, o processo de configuração de um mercado editorial que se segmenta ao redor de públicos particulares. Laurence Hallewell relata que, nos anos 1830, na metrópole do Rio de Janeiro, e mais tarde nas províncias, emerge um público leitor feminino bastante numeroso e eficaz consumidor de livros ao estilo romance-folhetim. As mulheres passam a fazer parte do mercado consumidor a partir do momento em que o analfabetismo deixa de ser critério *essencial à moralidade feminina* e que mulheres - ou pelo menos parte reduzida delas - têm acesso à educação formal com a fundação, em 1816, da *primeira escola para moças*, na cidade do Rio de Janeiro. Editoras como Paula Brito, do editor de mesmo nome, e Garnier, de Baptiste Louis Garnier, editam alguns romances neste gênero, entre 1830 e 1850. Mas é a partir da década de 1860 que, principalmente a Garnier, passa a publicar variados

romances-folhetim, na forma de livros: Bernardo Guimarães, Domingos José Gonçalves de Magalhães, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Luís Guimarães Junior e Machado de Assis são autores que configuram o imaginário das receptoras emergentes, em meados do XIX ¹⁰⁸.

Crianças e jovens, por sua vez, tornam-se personagens desta história, pouco depois, quando ocorrem modificações nos métodos de ensino e o uso dos livros passa a fazer parte do universo escolar, criando novo segmento de mercado e atraindo editoras que começam a ter interesse em publicá-los. Gradativamente, as já existentes e outras, que vão sendo criadas, destinam parte significativa de sua produção aos livros didáticos. Ainda assim, a fabricação de livros escolares é bastante precária até as duas últimas décadas do XIX. Hallewell informa que, ao final da década de 1840, o livro *Lições de eloqüência*, do padre Lopes Gama, constitui-se num dos poucos livros existentes no gênero. É a Garnier que, entre 1860 e 1890, imprime ritmo mais acelerado à produção dos escolares com a publicação, em 1862, daquele que parece ser o primeiro livro didático de literatura brasileira: *Curso elementar de litteratura nacional*, de Fernandes Pinheiro. Há um autor, Felisberto Rodrigues Pereira de Carvalho, que se transforma, neste período, no grande escritor de livros didáticos para a escola primária e é responsável por textos de gramática, língua portuguesa, lógica, aritmética, geometria, história natural, instrução cívica e moral, entre outros ¹⁰⁹.

Outra editora que, paralelamente à Garnier, incorpora a criança e o jovem a seu acervo de publicações é a Laemmert, de Eduard e Henrique Laemmert, com a edição, não de livros didáticos, mas de traduções de clássicos da literatura infantil elaboradas pelo professor de alemão do Colégio Pedro II, Carlos Jansen Müller. Müller traduz e a Laemmert publica os primeiros livros de literatura infantil de que se tem conhecimento no Brasil: *Contos seletos de mil e uma noites* (1882), *As viagens de Gulliver a terras desconhecidas* (1888), *Robinson Crusoe* (1885), *Aventuras pasmosas do*

¹⁰⁸ Ver: Laurence Hallewell. *O livro no Brasil*. São Paulo. T.A. Queiroz/Edusp. 1985. Principalmente pp. 87-88, 141-142.

celeberrimo barão de Münchhausen (1891) e *Dom Quixote* (1901). Além da Laemmert, a livraria Quaresma, de Joaquim Caetano Villa Nova e Pedro da Silva Quaresma, que tem por perfil editar livros mais populares como *A arte de fazer sinais com o leque e com a bengala*, fica para a história por ter tido o mérito de perceber que livros infantis precisam adequar-se às condições infantis. Em primeiro lugar, as crianças precisam dominar um fator fundamental: a língua. Na época em que a maioria dos livros para crianças vinha de Portugal e, com certeza, apresentava problemas de compreensão ao pequeno leitor, Quaresma contrata o jornalista Figueiredo Pimentel, que se torna o responsável pelo primeiro livro infantil editado e escrito por autor brasileiro: aos *Contos da carochinha*, de 1894, sucedem-se *Histórias da avozinha*, *Histórias da baratinha*, *Os meus brinquedos*, *Teatrinho infantil* e *Álbum das crianças*. Vale a pena esclarecer que Júlia Lopes de Almeida, por exemplo, escritora de livros infantis, já havia publicado um livro, *Contos infantis*, em 1886. A diferença reside no fato do livro ter sido publicado em Lisboa, Portugal, e não no Brasil ¹¹⁰.

Após tal trabalho da Garnier, o mercado dos didáticos é ocupado principalmente pela Francisco Alves, que se transforma, rapidamente, do final do XIX e por muitas décadas do XX, na primeira editora que faz do livro escolar sua razão essencial. A Francisco Alves consolida-se durante período em que as taxas de analfabetismo diminuem consideravelmente indicando a existência de aumento, também considerável, de escolas e alunos. Hallewell apresenta quadro estatístico que comprova esta tendência:

A cidade de São Paulo saltou de uma taxa de alfabetização de 45% em 1887 para 75% em 1920 e 85% em 1946 ¹¹¹.

Entretanto, o mercado de livros para crianças e jovens não se restringe apenas aos didáticos. Em 1915, a Weizflog, atualmente Melhoramentos, lança no mercado a coleção *Biblioteca infantil*, que publica

¹⁰⁹ Idem: p. 144-145.

¹¹⁰ Idem: pp. 169-170 e p. 201.

¹¹¹ Idem: p. 209.

seu primeiro livro, *O patinho feio*; a coleção permanece ativa até 1958 e edita 100 títulos, entre os mais significativos no contexto da literatura infantil¹¹². Também Monteiro Lobato, na década de 1920, começa a escrever para crianças e faz grande sucesso com o livro *A menina do narizinho arrebitado*, publicado pela Monteiro Lobato & Companhia. Lobato toma, naquele momento, decisão inédita que pode fazer dele um dos primeiros editor/autor a instituir, na história do livro no Brasil, o uso do hoje denominado paradidático e sua divulgação: doa, às escolas primárias, 500 exemplares de inusitada e absurda - para a época - edição de 50.500 volumes de *Narizinho*. O livro é tão bem aceito por escolas e professores que o governo do estado de São Paulo compra, 30.000 exemplares, para distribuição nas instituições escolares não contempladas pela doação inicial de Lobato ¹¹³.

Apesar de todo o sucesso de *Narizinho*, a antiga Monteiro Lobato & Companhia, agora Companhia Gráfica-Editora Monteiro Lobato, não resiste por muito tempo à sequência de crises e entra em colapso em 1924. Com a falência, Lobato monta, juntamente com Octalles Marcondes Ferreira, em 1925, a Companhia Editora Nacional que retoma, entre variados outros gêneros, a publicação de livros escolares, já iniciada por Lobato pouco antes do fechamento de sua editora. A Nacional concentra boa parte de sua produção nos didáticos e infantis, sem deixar, contudo, de editar outras literaturas. Hallewell apresenta alguns números referentes à produção de livros da Nacional em 1933. Eles permitem mapear um pouco do perfil da editora e demonstram que 75,2% dos livros publicados naquele ano destinam-se ao público infanto-juvenil e entram na rubrica educacionais/para crianças:

Dos 1.192.000 exemplares produzidos 467.000 eram títulos educacionais, 429.500 eram de livros para crianças e 107.000 de literatura popular ligeira. O que sobra são 188.500, e destes, 82.100 poderiam ser classificados como belles lettres ¹¹⁴.

¹¹² Ver: Ernani Donato. *100 anos de Melhoramentos*. São Paulo. Melhoramentos. 1990. pp. 44-51.

¹¹³ Laurence Hallewell. *O livro no Brasil*. op. cit. p. 259.

¹¹⁴ Idem: p. 277.

Durante a década de 1930, outras editoras como a Globo - aproveitando-se da reforma educacional de 1931 do então ministro da educação Francisco da Silva Campos - entram, mas não permanecem, no mercado do livro educacional. Mesmo assim, os didáticos já podem ser considerados fonte de lucro para diferentes editoras e elemento de concentração de recursos no campo editorial brasileiro. Heloísa Pontes, em artigo sobre editores e editoras entre 1930 e 1950, aponta para a existência de crescimento, no mercado desse período, da literatura ficcional em geral e da literatura brasileira em particular. Chama, contudo, especial atenção para a ocorrência de um *boom* do livro didático nos mesmos anos 1930. E apresenta dados que demonstram que é significativa, ainda que variável de editora para editora, a produção dos escolares nas *seis maiores editoras independentes* do país - Companhia Editora Nacional, Globo, José Olympio, Irmãos Pongetti, Francisco Alves e Melhoramentos - que destinam, em média, 22% do conjunto de sua produção à publicação de livros didáticos ¹¹⁵.

É evidente, portanto, que o mercado de livros destinado a crianças e jovens expande-se sensivelmente desde sua origem, na segunda metade do XIX, alcançando boa expressão na década de 1930 e ampliando-se cada vez mais nas décadas posteriores. Um levantamento apresentado por Hallewell, sobre o número de títulos de livros infantis, excluídos os didáticos, publicados entre 1939 - 92 títulos - e 1943 - 123 títulos -, permite visualizar o crescimento do mercado em direção a um público específico¹¹⁶.

¹¹⁵ A porcentagem da produção de livros didáticos para cada editora é: Companhia Editora Nacional, 22%, Globo, 11%, José Olympio, 1,5%, Irmãos Pongetti, 4%, Francisco Alves, 65% e Melhoramentos, 28%. Ver: Heloísa Pontes. "Retratos do Brasil: editores, editoras e 'Coleção Brasileira' nas décadas de 30, 40 e 50". *História das Ciências Sociais no Brasil*. Sergio Miceli (org). São Paulo. Vértice. 1989. p. 368.

¹¹⁶ Os números indicam, ano a ano, progressivo crescimento na produção dos infantis. Ainda que, em um ou outro momento, tenha ocorrido um ligeiro decréscimo, o conjunto dos dados permite concluir pela existência de uma ampliação efetiva de mercado. Entre as décadas de 1930 e 1940: 92 títulos (1939), 79 (1940), 103 (1941), 106, (1942), 123 (1943). Dos anos 1960 em diante: 450 (1968), 871 (1972), 424 (1974), 919 (1975), 1.245 (1976), 1092 (1977), 916 (1978), 1.160 (1979) e 1.159 (1980). Ver tabela 37 em: Laurence Hallewell. *O livro no Brasil*. op. cit. p. 593.

Durante os anos 1940 e 1950 editoras como Nacional, José Olympio, Francisco Alves e Melhoramentos ocupam lugar de destaque no mercado da produção de didáticos e literatura infantil. Mas é a partir de meados dos 1960, e fundamentalmente nos 1970, que o mercado sofre verdadeiro aquecimento e passa por processo de reciclagem e aumento da competitividade com a entrada, em cena, de novas editoras - Ática, Ibepe, Moderna, Atual, nova FTD, Livro Técnico, Saraiva, Edart, Cortez e Moraes, posteriormente, apenas Cortez - que imprimem ritmo acelerado de crescimento à produção de livros de todos os gêneros e, fundamentalmente, didáticos e infanto-juvenis. A mesma estatística acima citada - nota 8 - revela que entre 1968 e 1980 o número de livros infantis publicados passa de 450 para 1.159 títulos. Em período semelhante, as edições educacionais, incluídos aí 1º, 2º e 3º graus, passam da publicação de 24.852.715 exemplares, em 1966, para a de 134.524.768, em 1979 ¹¹⁷. Em 1988, confirma-se a mesma e inequívoca tendência de crescimento: 55% da produção editorial brasileira diz respeito à soma dos didáticos e infantis ¹¹⁸.

Entretanto, nem todas as antigas editoras permanecem atuando de forma significativa no mercado dos didáticos e infantis. A maioria delas continua a publicar sem, contudo, alterar estruturalmente seus esquemas de gerenciamento e administração e sem entrar, imediatamente, no circuito das transformações em curso, durante as décadas de 1960/70 . A exceção é representada pela José Olympio que, em 1970, se reorganiza administrativamente e cria departamento especial para livros didáticos, que, por sua vez, toma iniciativa de encomendar livros pedagógicos a autores nacionais. A editora cresce, diversifica-se e consegue fechar, em 1972, grande negócio, disputado por várias outras editoras:

A José Olympio obteve a invejável e lucrativa indicação para partilhar com a Editora Abril o contrato

¹¹⁷ Idem: Ver Tabela 34. p 588.

¹¹⁸ Sandra Reimão. "O best-seller no Brasil 1980/1988". *Comunicação e sociedade*. São Paulo. Instituto Metodista de Ensino Superior (IMS). Ano X. Nº 17. Ago/91. p. 54.

governamental para a produção de textos para o Mobral ¹¹⁹.

O projeto Mobral, aliado à legitimidade da editora em outras áreas, permite que José Olympio permaneça estável durante os anos 1970 mas enfrente, logo depois, inúmeras dificuldades financeiras que culminam com a intervenção do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE), em meados dos 1980.

Num esforço de síntese sobre as oscilações do mercado editorial no Brasil, constata-se que os anos 1960 caracterizam-se por seu crescimento e expansão com a emergência de novos editores e a formação de editoras alternativas. Em 1970, ocorre a *quebra das homogeneidades*, com o aparecimento de pequenas editoras que pressionam editoras maiores e consolidadas, no sentido da mudança de rumo, estilo, padrão editorial. A década de 1980 é o momento da segmentação e especialização do mercado editorial. E, finalmente, o projeto que se esboça para os anos 1990 é o da maior ênfase na informatização e *tecnização do mercado de bens culturais* ¹²⁰ que atinge radicalmente as editoras, reformulando o padrão de produção, divulgação e comercialização de livros.

II.

É na continuidade da história da relação entre editoras e mercado de livros educacionais e de literatura infanto-juvenil que, há 30 anos, em 3 de junho de 1965, a Ática começa a publicar seus primeiros livros, dando sequência a prática anterior, localizada na origem de sua história. História gestada, algum tempo antes, no Curso de Madureza Santa Inês, responsável por um tipo de ensino hoje denominado supletivo. A Sesil, que funciona, na época, como departamento de publicações do Santa Inês, imprime apostilas fabricadas por professores do cursinho e destinadas a sistematizar e

¹¹⁹ Laurence Hallewell. *O livro no Brasil*. op. cit. p. 385.

compactar conjunto de textos, informações e conhecimentos dispersos em meio à reflexão de inúmeros autores e livros das mais variadas áreas do saber. A Sesil vira Ática e professores de português, inglês, história, geografia, matemática, ciências, física, química confeccionam seus próprios livros e transformam o conhecimento em algo mais acessível ao novo leitor/estudante que começa a ser gestado no Brasil dos 1960/1970, no interior de uma sociedade em franco processo de modernização. Uma das características da modernização manifesta-se por meio da concepção de educação que se pretende ampla e democrática e que estende seu horizonte em direção ao vasto público estudantil em formação. Processo amplo, democrático e modernizador que, sem dúvida e paradoxalmente, amplia o acesso do público à educação mas, por outro lado, é gestado nos sombrios anos da ditadura militar. É oportuna, nesse sentido, a observação de Fernando Paixão, editor de literatura juvenil e adulta da Ática:

O que se coloca como pano de fundo, nesta época, é o projeto do governo militar de massificação e ampliação de unidades escolares (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

Capitaneada, então, pelo diretor do Santa Inês, Anderson Fernandes Dias, por seu irmão Vasco Fernandes Filho e pelo professor Antonio Narvais Filho, sócios-proprietários do Santa Inês, surge a Ática, com objetivo primordial de publicar apostilas e responder à demanda de um tipo de formação educacional voltada para a massa potencial de consumidores de cultura e educação.

É pelo relato de José Duarte Bantim - professor do Santa Inês, há dez anos na Ática e atual diretor editorial de produção - que um pouco mais dessa história vem à tona:

A Ática surge publicando apostilas, de maneira quase artesanal. Da apostila chega ao livro beneficiando-se, evidentemente, do boom educacional dos anos 1970. Caminha lentamente nos primeiros três, quatro anos quando há a ampliação brutal do mercado do livro

¹²⁰ Ver: Gilberto Barbosa Salgado. O imaginário em movimento: crescimento e expansão da indústria editorial no Brasil (1960-1994). Rio de Janeiro. IUPERJ. Mestrado. 1995.

escolar. A Ática, como outras editoras didáticas, aproveita-se disto e alcança, neste período, crescimento extraordinário (José Duarte Bantim. Depoimento. São Paulo. 17/02/95).

No princípio das atividades, a Ática é gerenciada por Sergio Couto, atualmente diretor da editora Moderna e por Adalberto Félix Souto, hoje proprietário da editora Kuarup. Jiro Takahashi, ex-editor, descreve alguns procedimentos que permitem mapear a editora desde a origem de suas atividades:

Os livros eram editados com texto mimeografado mas capa e acabamento de livro brochurado (...) Entre 1967 e 1968, alguns já são compostos em tipografia, pelo sistema de linotipia (Jiro Takahashi. Depoimento. Didcot, Oxford. 02/02/95)¹²¹.

As primeiras publicações dizem respeito, basicamente, a livros destinados a candidatos aos exames de madureza, com algumas tentativas fora desse esquema: uma coleção para advogados - *Tratado de direito falimentar* - e uma *Gramática*, de Alpheu Tersariol. Devido ao alto prestígio do Santa Inês, outros cursos, em busca de legitimidade e ampliação de seu quadro de alunos, adotam livros da Ática, que são os mesmos usados por professores do Santa Inês:

Uma prática informal, a meio caminho das atuais franquias (Jiro Takahashi. Depoimento. Didcot, Oxford. 02/02/95).

Nos anos 1960 e início dos 1970, a Ática destaca-se como pioneira na produção do livro didático. Com certeza, a novidade está menos localizada no livro didático em si e mais na proposta de sua utilização. O didático da Ática aparece dividido entre livro do professor, livro consumível - este, livro didático, eventualmente de exercício, onde o aluno escreve, em espaços complementares, pontilhados, reservados ao desenvolvimento do raciocínio,

¹²¹ Muitas das informações que constam do atual relato foram fornecidas por Jiro Takahashi que, ausente do país, enviou, por escrito, respostas a um roteiro de entrevistas. Takahashi permanece na Ática, em vários períodos, durante quase 20 anos: entre 1966 e 1967, trabalha com datilografia e revisão de originais. Entre 1972 e 1980, é editor de língua portuguesa, paradidáticos e coleção *Autores Brasileiros*. De 1982 a 1984 é gerente editorial do departamento dos não-didáticos.

durante o processo de leitura e aprendizagem -, ambos com a mesma diagramação do livro do aluno. A proposta facilita, de maneira inequívoca, o trabalho cotidiano dos professores em sala de aula e, mais do que isso, organiza um instrumental capaz de atender, de maneira eficaz, ao processo mais dirigido de aprendizagem:

De certo modo a Ática é pioneira porque cria uma novidade: lança o livro do professor, coisa bastante revolucionária para a época. O livro do professor nada mais é do que o livro do aluno com respostas e orientação didático-pedagógica para o professor. Este pulo do gato é que faz com que a Ática avance rapidamente no mercado junto com outras editoras como IBEPE, Atual, Moderna, que também saíram da tradição dos cursinhos (...) Até hoje, de certa forma, o mercado do livro didático está nas mãos dessas editoras (José Duarte Bantim. Depoimento. São Paulo. 17/02/95).

A primeira experiência com livro do professor acontece em 1970 com a publicação de *Estudo dirigido de português*, do professor Reinaldo Mathias Ferreira, que logo é sucedida pelos *Estudo dirigido de ciências*, *Estudo dirigido de matemática* e vários outros *Estudos dirigidos*, que fazem grande sucesso nas escolas durante a primeira metade da década de 1970. Takahashi faz menção, em seu depoimento, à criação, na época, da *moda pedagógica* do *Estudo dirigido* que se torna tão evidente a ponto de ser mencionada em crônica de Fernando Sabino.

É interessante observar que o projeto editorial da Ática, e de outras editoras que se consolidam durante os 1970 no mercado editorial brasileiro, não objetiva atingir apenas o vasto público estudantil que se avoluma no interior do projeto educacional voltado para a massa. A proposta de compactação e sistematização de conhecimento, ainda pouco acessível e aparentemente disperso, engloba também a figura do professor, que passa a exercer importante papel de mediador na relação entre editoras e público. Livros didático e paradidático chegam até o aluno por recomendação ou indicação do professor. José Adolfo de Granville Ponce, editor da coleção *Ensaio*, e na Ática entre 1972 e 1981, rememora:

Desde o começo a Ática teve essa proposta de relacionamento direto com o professor. Esse foi um dos pontos em que inovou. Grande parte de seu sucesso no campo dos livros didáticos resulta dessa prática. Distribui seus livros pelos processos normais, mas sempre teve cadastro com dados de todos os professores, que tomam conhecimento de cada novo lançamento. Teve uma época, não sei como está agora, em que a relação com professores era tão estreita que se passavam telegramas de aniversários (José Adolfo de Granville Ponce. Depoimento. São Paulo. 18/01/95).

Este modelo de divulgação/distribuição caracteriza a Ática desde a origem e define o perfil da editora no mercado:

Distribuição diferenciada, massificada. Professores de português, por exemplo, recebiam, na época, livros para análise. Isso resultava em demanda. Demanda em alto grau que, aliada ao trabalho de promoção e publicidade, ajudou a capitalizar a editora e a definir feliz e bem sucedido começo, no início dos anos 70. (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

O processo, na atualidade, continua semelhante ao descrito por Paixão e Granville. Não propriamente semelhante no que diz respeito aos telegramas de aniversário. Até hoje, entretanto, as primeiras edições dos didáticos e paradidáticos - cerca, por exemplo, de 50.000 exemplares de um paradidático do setor de literatura juvenil - são enviadas à lista de professores cadastrados, a cada novo lançamento. Isto caracteriza, sem dúvida, uma eficiente estratégia, mediada, de comercialização.

O que a editora propõe ao professor é a atraente possibilidade de manipular conhecimento orientado, dirigido e padronizado ao redor de critérios compatíveis que vêm atender, de maneira providencial, às necessidades do corpo docente, nem sempre bem formado e nem sempre em condições de usufruir de informações que se multiplicam com a rapidez inerente ao processo de modernização mais geral da sociedade brasileira.

A grande rede que se tece ao redor desse vasto público - alunos -, mediada por outro grande público - professores - e legitimada, institucionalmente, por escolas públicas e particulares vende muitos livros, cria hábitos, desenvolve competências específicas e define rumos para a

educação formal no Brasil. Nesse sentido, a presença do conjunto de mediadores é fundamental na consolidação desse setor do mercado editorial e na relação de editoras como estas com o público receptor. Entretanto, outras potencialidades e outros atores emergem desse mesmo contexto:

*Mal ou bem a escola representa hoje um espaço onde os autores têm voz*¹²².

A ponderação de Paixão confirma a proposta de condução da Ática e, genericamente, das variadas editoras que se responsabilizam pela ampliação, consolidação e diversificação do mercado editorial, via mediação direta de escolas e professores. A declaração revela, contudo, um dado interessante: é a mesma sólida e poderosa rede de conexões que permite a presença cada vez maior de outros personagens - autores de literatura infanto-juvenil -, que compartilham com professores e alunos esta mesma história. Não só autores, mas também produtores culturais em geral - editores, ilustradores, revisores -, que se tornam responsáveis pelas variadas etapas da produção de um livro, de muitos livros. Um único exemplo permite demonstrar o significado da ampliação: no 2º semestre de 1994, sai o catálogo *A Ática mostra sua coleção de estrelas* onde constam autores e ilustradores apenas do setor de literatura infantil. São 27 escritores e ilustradores só de livros infantis, excluídos os didáticos, juvenis e o restante da produção da editora em outras áreas¹²³.

A organização da Ática como editora assemelha-se bastante, originalmente, ao modelo de inúmeras empresas capitalistas brasileiras de cunho familiar centralizadas em torno de um líder - no caso específico, dr. Anderson, médico, especialista em doenças infecto-contagiosas, formado pela Universidade de São Paulo -, figura carismática ao redor da qual a empresa se consolida, expande-se e ocupa lugar significativo no cenário

¹²² Fernando Paixão. "Quem pode ter a receita do gosto pela leitura?". op. cit. p 6-3.

¹²³ Ana Maria Machado, Audrey e Don Wood, Cláudio Martins, Cristina Porto, Eva Furnari, Fernanda Lopes de Almeida, Helme Heine, Ingrid e Dieter Schubert, José Paulo Paes, Kveta Pacovská, Liliana e Michele Iacocca, Lisbeth Zwerger, Maria Heloisa Penteado, Mary e Eduardo França, Márcio Trigo, Michael Ende, Otavio

empresarial e cultural brasileiro. A partir dos anos 1980, a editora deixa para trás aquilo que Granville define como:

Fase meio amadorística, artesanal no que diz respeito aos modelos de empresa capitalista. O Anderson era o principal responsável pelo trabalho. Na fase inicial, a empresa tinha muito a cara do Anderson. Era daquela forma por conta de sua personalidade. Depois, a Ática cresceu, tornou-se potência e isso interferiu no funcionamento. Mudou a estrutura, mudaram-se os departamentos e transformaram-se as relações entre as pessoas (José Adolfo de Granville Ponce. Depoimento. São Paulo. 18/01/95).

O relato acima aponta para existência de consequências inevitáveis resultantes dos processos de modernização no interior de qualquer empresa. Mas esse processo adquire, em empresas culturais, conotação especial: opção cultura - no sentido simbólico, das representações imaginárias - à produção cultural, no sentido de fabricação industrializada dos produtos. Reaparecem, revisitadas, as tradicionais indagações propostas por Adorno ao final dos anos 40 e discutidas até hoje à exaustão ¹²⁴: que produto é esse? *É produção do espírito* ou mercadoria? A indústria cultural é cultura ou indústria? Na sequência, Granville exemplifica, mostrando que a nova racionalidade privilegia o sentido das mercadorias ao priorizar setores de divulgação e comercialização, em detrimento de departamentos responsáveis diretamente por decisões eminentemente culturais, editoriais:

De repente, determinado setor como o de venda ou divulgação, por exemplo, assume poder no interior da empresa e alija das decisões o setor editorial propriamente dito (José Adolfo de Granville Ponce. Depoimento. São Paulo. 18/01/95).

A editora, apesar disso, modifica-se e caminha em direção ao padrão de maior profissionalização, organizando-se ao redor de diretorias especializadas, que vão adquirindo, com o passar do tempo, maior autonomia e poder de decisão. Após a morte do dr. Anderson, em 1988, a empresa

Roth, Ricardo Azevedo, Rubens Matuck, Ruth Rocha, Sylvia Orthof, Tatiana Belinky, Umberto Eco.

profissionaliza-se rapidamente, altera o perfil familiar e apresenta, na opinião de Bantim, característica fundamental, que faz dela uma *administração moderna: descentralizada com autonomia dirigida*. Funciona, hoje, como empresa que gerencia seu patrimônio por meio de conselho administrativo - órgão normativo e orientador, formado pelos principais acionistas: Vasco Fernandes Filho, Antonio Narvais Filho e Marcelo Fernandes Dias, que ocupa o lugar do dr. Anderson desde a morte do pai - e conselho diretivo, composto por três diretores, nenhum deles proprietários ou acionistas: diretor administrativo-financeiro, diretor comercial e diretor editorial de produção:

Um faz o livro - este, no caso, sou eu - o outro vende e o terceiro cuida da infra-estrutura da editora (José Duarte Bantim. Depoimento. São Paulo. 17/02/95).

Do conselho administrativo resulta o conselho diretivo, que por sua vez, se ramifica em variadas gerências. Por exemplo, a diretoria editorial de produção é responsável por seis gerências editoriais: três das áreas didáticas - editoria de Português e Línguas; de História, Matemática e Geografia; e de 1ª a 4ª séries - uma de literatura infantil, outra de literatura juvenil e outra, ainda, de literatura universitária. Além dessas, existem gerências alternativas, como as de produção e arte. Os gerentes, por sua vez, dispõem de encarregados, supervisores e técnicos especializados em diferentes funções.

Outro exemplo de organização e gerenciamento das diretorias merece ser comentado, na medida em que permite visualizar a presença da Ática, a extensão de sua relação com o mercado editorial brasileiro e a variedade de público que tem acesso a seus livros em todo o território nacional. Produzir livros é, sem dúvida, um desafio. Comercializá-los e distribuí-los num país do tamanho do Brasil é tarefa de proporções enormes, de que só grandes empresas editoriais conseguem dar conta de maneira eficaz. A diretoria comercial, assim como a editorial, organiza-se em gerências, subdivididas, por sua vez, em áreas geográficas, que têm por objetivo distribuir os livros por todo país. Há gerentes responsáveis pela

¹²⁴ Ver: Theodor W. Adorno. "A indústria cultural". *Theodor W. Adorno*. Gabriel Cohn (org). op. cit. ppp. 93-94 e Gabriel Cohn. "Adorno e a teoria crítica da sociedade".

grande São Paulo, região Norte-Nordeste, região Sul, Centro-Oeste, e assim sucessivamente. O esquema de distribuição alcança quase todos os estados brasileiros. Em cada um há pelo menos um distribuidor, com exceção de Roraima e Amapá, cujas distribuidoras estão localizadas respectivamente em Manaus e em Belém ¹²⁵.

Além de transformações ocorridas no sistema de gerenciamento, a Ática apresenta, ainda na década de 1970, mudanças significativas na relação com o público alvo, receptor dos livros com características particulares da editora. O mercado cresce, a editora caminha cada vez mais em direção à consolidação de um padrão e o público segmenta-se, diferenciando-se por faixa etária, nível de escolaridade, *gostos de classe*, *estilos de vida* ¹²⁶.

III.

A Ática comemora, em 1995, seu 30º aniversário divulgando balanços que demonstram resultados consideráveis na esfera da produção e revelam o perfil de uma editora que propõe manter o pique da mudança e o ritmo da modernidade. Os números falam, definindo contornos quantitativos e

Theodor W. Adorno. op. cit. p. 19.

¹²⁵ A diretoria comercial é responsável pelo seguinte esquema de distribuição: Acre (Rio Branco), Alagoas (Maceió), Amazonas/Roraima (Manaus), Bahia (Salvador, Itabuna), Ceará (Fortaleza), Distrito Federal (Brasília), Espírito Santo (Vitória), Goiás (Goiânia), Maranhão (São Luís), Mato Grosso (Cuiabá), Mato Grosso do Sul (Campo Grande), Minas Gerais (Belo Horizonte, Juiz de Fora, Uberlândia, Varginha), Pará/Amapá (Belém) Paraíba (João Pessoa, Campina Grande), Paraná (Curitiba, Londrina, Maringá), Pernambuco (Recife), Piauí (Teresina), Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Campos dos Goitacazes), Rio Grande do Norte (Natal), Rio Grande do Sul (Porto Alegre, Caxias do Sul), Rondônia (Porto Velho, Ji-Paraná), Santa Catarina (Florianópolis, Joinville), São Paulo (Araraquara, Bauru, Campinas, Piracicaba, Presidente Prudente, Ribeirão Preto, Santos, São José do Rio Preto, São José dos Campos, São Paulo), Sergipe (Aracaju), Tocantins (Gurupi). Informações retiradas de: *Lista de Preços. Didáticos, paradidáticos e literatura*. São Paulo. Ática. janeiro/1995. pp. 62-63.

¹²⁶ Ver: Pierre Bourdieu. "Gostos de classe e estilos de vida". *Pierre Bourdieu*. Renato Ortiz (org). op. cit. p. 82.

propostas qualitativas. No campo dos didáticos foram editados, até hoje, 4.500 títulos para o total de 280.201.900 exemplares:

A Ática detem cerca de 30% do mercado comprador de livros didáticos onde entra a escola particular e apenas parte da escola pública. (José Duarte Bantim. Depoimento. São Paulo. 17/02/95).

Dos outros, não didáticos, catalogados na rubrica *fundo editorial*, foram publicados 2.370 títulos, para total de 87.329.100 exemplares. Ou seja, o total geral de livros da Ática no mercado editorial é de 367.531.000 exemplares, que implicam o consumo de 88.200.000 kg de papel durante estes 30 anos:

Hoje a Ática é editora que possui um leque amplo: continua fortíssima na produção do livro didático. O surgimento do paradidático significou abertura muito grande. Publicamos também, mais recentemente, gastronomia, livros de reportagem, ensaios não puramente acadêmicos. Só não editamos, ainda, ficção adulta (José Duarte Bantim. Depoimento. São Paulo. 17/02/95).

A observação dos dados sobre número de livros publicados entre 1968 e 1980, projeta o crescimento gradativo da editora nos períodos subsequentes:

Sua produção anual saltou de 9 livros, em 1968, para 22 em 1970 e para 180 em 1980: 98 livros didáticos para nível secundário, 16 obras para nível universitário, 2 dicionários, 42 livros infantis e 22 títulos em sua coleção Autores Brasileiros ¹²⁷.

Os números da Ática espelham o crescimento mais geral na produção de livros na sociedade como um todo. Entre 1973 e 1979, por exemplo, o número de títulos editados no Brasil passa de 7.080 para 13.228, e o de exemplares de 166.000.000 para 249.000.000 ¹²⁸.

Hoje a Ática é uma grande editora, que amplia espaços em todos os sentidos: o físico, com construção de novas dependências; o administrativo, com expansão do quadro de funcionários; o editorial, com redirecionamento de potencialidades; e o financeiro, com sólido faturamento anual:

¹²⁷ Laurence Halewell. *O livro no Brasil*. op. cit. p. 470.

¹²⁸ Marisa Lajolo e Regina Zilberman. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo. Ática. 4ª ed. 1988. p. 135.

A Ática é hoje empresa de 600 empregados, que vende, por ano, de 12.000.000 a 13.000.000 livros e fatura, também por ano, de 60.000.000 a 70.000.000 dólares (José Duarte Bantim. Depoimento. São Paulo. 17/02/95).

Distanciando-se um pouco da esfera dos dados quantitativos, a avaliação desdobra-se em direção a qualificar a editora em seu perfil administrativo e gerencial. O desafio, na atualidade, é a consolidação de projeto empresarial, que pretende afastar-se definitivamente do modelo de empresa familiar, quase artesanal, que caracteriza a editora, na origem:

Duas coisas: enquanto empresa, a Ática caminha no sentido da informatização e da modernização, entendida não só do ponto de vista de sua estrutura, mas também do ponto de vista de sua mentalidade. A Ática passa por revolução em sua cultura, mudando seu estilo administrativo, profissionalizando-se e caminhando em direção a modelo de administração mais autônomo, descentralizado, participativo (José Duarte Bantim. Depoimento. São Paulo. 17/02/95).

O depoimento, entretanto, revela mais. Sinaliza a existência de tendência que objetiva a construção de um modelo de liderança, que recusa a autoridade centralizada do chefe e redistribui, em nome da modernidade administrativa, tarefas e responsabilidades:

O diretor não trabalha: pensa, é figura estratégica. O gerente trabalha só um pouco: delega. Isto significa trabalhar em equipe, significa dizer: faça, erre sozinho, mas erre. Significa delegar cada vez mais em direção à autonomia dirigida. Nosso papel não é fazer ou dizer como se faz, mas orientar, ser normativo. Ser mais orientador do que chefe (José Duarte Bantim. Depoimento. São Paulo. 17/02/95).

O discurso deixa claro, contudo, que a autonomia dirigida pressupõe assumir, na contrapartida, riscos e eventuais insucessos de propostas que não vingam e podem ocasionar verdadeiros rombos orçamentários:

Pode-se investir numa coleção até 500.000 dólares, e de repente acontecer do retorno ser zero. Isso já ocorreu e ocorre ainda hoje. O professor não gostou, a editora não acertou na receita, a proposta pedagógica e didática não atendeu às expectativas (José Duarte Bantim. Depoimento. São Paulo. 17/02/95).

O desejo de maior profissionalização manifesta-se também no espaço das gerências editoriais que revelam, entretanto, a existência de mudanças que indicam tanto um caminho em direção à efetiva profissionalização como um cotidiano em que a *autonomia dirigida* pode ser observada:

O setor editorial no mercado é ainda muito pouco profissionalizado. A profissionalização é recente. A Ática é uma das editoras mais profissionalizadas. Eu sou um editor assalariado, com autonomia, autonomia responsável, mas autonomia. Não sou acionista. Este modelo é diferente do modelo editorial que se tinha nos anos anteriores, quando as empresas eram menores, a figura do proprietário era muito presente (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

Outro elemento que caracteriza a modernização - e aí não só na Ática, mas em todas as outras editoras - diz respeito ao processo de informatização da produção editorial que permite aprimoramento da qualidade do produto:

É quando se deixa de fazer o livro na prancheta, no papel vegetal, se deixa de cortar letrinhas, rodar o fotolito (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

Competição e qualidade são dois grandes temas sempre presentes quando se trata de definir parâmetros de relacionamento entre empresa e mercado e propor elementos de configuração de um projeto futuro:

Enquanto editora, a Ática tem perfil bastante competitivo: a gente odeia que passem na nossa frente! Há também preocupação compulsiva com a qualidade. E hoje a Ática está rompendo com algo que marcou muito sua história. Está deixando de ser apenas uma editora didática. O modelo da Ática, hoje, é mais ou menos o modelo da Hachette francesa. Uma editora que vai publicar desde livros da 1ª a 4ª séries até guias de viagem, sem que uma coisa atrapalhe a outra (José Duarte Bantim. Depoimento. São Paulo. 17/02/95).

O padrão de qualidade é inequivocamente reconhecido e apontado em vários depoimentos:

Os clássicos de literatura brasileira, da série paradidática Bom livro, eram muito bem cuidados,

revisados, no sentido de garantir a fidelidade aos textos originais. Esta coleção passou por processo de remodelação, no sentido de uma postura editorial visualmente mais moderna: cuidado com capa e etc. (José Adolfo de Granville Ponce. Depoimento. São Paulo. 18/01/95).

Num balanço final é possível concluir que a Ática destaca-se, inicialmente, por penetrar de forma diferenciada no mercado de livros didáticos, em constituição desde o final do XIX, em expansão desde os anos 1930, e na mais completa consolidação a partir da década de 1960. Sua proposta é particular e especial, no sentido de ter *inventado* um padrão de produção, divulgação, distribuição editorial, perfeitamente adequado ao modelo de outras empresas culturais que, quando criadas, se expandem e consolidam-se na passagem dos anos 1960 para os 1970. A Rede Globo e a Embratel, por exemplo, que também fazem 30 anos em 1995, *inventam*, respectivamente, um padrão de televisão e de telecomunicações no Brasil. São todos frutos de uma mesma política econômica que *inventa*, também, o *milagre brasileiro* e imprime novo rumo nas relações entre capital nacional e estrangeiro. O mesmo procedimento ocorre em diferentes campos e atividades culturais, como cinema, música, publicidade e propaganda, artes e espetáculos em geral. O modelo proposto é perfeitamente compatível ao mercado de bens simbólicos emergente, no mesmo período, e praticamente inexistente no Brasil das décadas anteriores ¹²⁹. A nova relação entre produção e mercado propicia o aumento considerável de empresas culturais e a diversificação evidente dos produtos oferecidos.

Nesse sentido, o projeto editorial da Ática colabora na configuração da história cultural e editorial desse período. É bem sucedido por desenvolver um esquema produtivo que responde, oportunamente, aos sinais enviados pela realidade de mercado em transformação. As decisões que fazem dela uma editora diferente resultam de um conjunto de realizações: imprimir nova concepção na utilização do livro didático com a criação do livro do professor e

¹²⁹ Ver: Renato Ortiz. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo. Brasiliense. 1988. pp. 113-148.

do livro do aluno; realizar as coleções paradidáticas e universitárias; armar projeto que articula a edição de livros tendo como referência o sistema educacional pensado como totalidade, do 1º ao 3º grau; e, finalmente, destinar, prioritariamente, a produção editorial aos novos personagens que irrompem no cenário brasileiro: estudantes e professores de escolas particulares de 1º e 2º grau e de faculdades que proliferam aos borbotões a partir dos anos 1970 no Brasil. Responde, neste período, por modelo que consegue amarrar um ciclo, definir estratégias, elaborar políticas que conectam a produção dos livros à necessidade dos receptores, mediada por eficaz esquema de divulgação e distribuição:

É o ciclo da produção do livro barato, do livro divulgado e acessível nas livrarias, mediado pelas escolas (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

A Ática cria o padrão e compartilha-o com outras editoras, como Moderna, Atual, FTD, IBEPE, que surgem ou remodelam-se, entrando na concorrência, enfrentando novos desafios e construindo respostas que diversificam alternativas e ampliam potencialidades:

A década de 80 é a do boom efetivo: do ponto de vista quantitativo, do ponto de vista da entrada de maior número de editoras, da formação e ampliação do grupo de escritores atuantes no gênero infante e juvenil, do fortalecimento do autor nacional (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

A consolidação desse projeto editorial gera mudança nos hábitos de leitura: a indicação privilegiada para alunos de 5ª a 8ª séries deixa de ser a dos clássicos e os livros adotados passam a ser os didáticos e paradidáticos até então mencionados. Alteram-se os princípios que orientam o processo educacional: a formação intelectual cede lugar a um estilo mais informativamente padronizado, porém com alternativas bastante diversificadas:

Este tipo de literatura ocupou o espaço antes reservado à formação intelectual e estabeleceu um diálogo mais direto, mais próximo com o leitor desta idade (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

Além de modernização administrativa, informatização, autonomia dirigida, maior grau de profissionalização e obsessão pela qualidade, outros desafios, de caráter literário e de relacionamento com o receptor, descortinam-se para a Ática na virada do XX para o XXI:

O grande desafio dos anos 90 é a decantação desse processo; do que fica de qualidade não só do ponto de vista literário como de eficácia de relação, de comunicação com o leitor. Desafio de que se façam produtos cada vez mais adequados à sensibilidade dos garotos que passam, por sua vez, por transformações: o garoto de hoje, de 12, 14 anos, não é mais o de 10, 15 anos atrás. Cada livro deve formular, intuir este modelo (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

De novo, o *feeling* e a sensibilidade que tanto orientaram os rumos dos editores e editorias durante as primeiras décadas de expansão parecem estar de volta, delineando utopias e desenhando contornos do projeto futuro. Projeto que reafirma o moderno e o cosmopolita e resgata a diversidade como condição fundamental de sobrevivência para qualquer padrão, modelo, uniformidade, homogeneidade:

Hoje, sai ganhando quem acertar mais adequadamente nesta sensibilidade (..) talvez em direção à postura mais cosmopolita para que mal ou bem a sociedade brasileira parece estar caminhando. Se isto vai pegar ou não é uma incógnita (...) O que eu acho é que cada vez mais a literatura vai contar com a diversidade de manifestações. Isto é muito bom do ponto de vista editorial (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

Enfatizando: a diversidade de manifestações não é desejável apenas do ponto de vista editorial. Ela é condição fundamental para a unidade de qualquer cultura, de qualquer literatura.

IV.

No lugar da história da editora, entra em cena a história dos livros. A Ática restringe-se, por pouco tempo, a editar apenas livros didáticos. Já em 1970, sai a série *Bom livro*, que inaugura o setor dos paradidáticos nas áreas

de português e literatura, com publicações de clássicos da literatura brasileira e portuguesa¹³⁰, semelhante, de alguma maneira, à coleção *Jabuti*, editada pela Saraiva. Os novos livros passam a conviver, produtivamente, com as coleções didáticas já existentes. Com a *Bom livro*, a editora começa a definir estilo editorial e gráfico bastante diferenciado e linha de comercialização que permite fixá-la, de forma definitiva, no mercado editorial:

As capas foram criadas por Eugenio Colonnese. Eram a quatro cores, com predomínio do azul turquesa, e os livros apresentavam grande novidade na época: Ficha de Leitura, em papel cartonado, que continha roteiro de leitura igual para todos os títulos. Além disso, os preços dos livros eram mais baixos do que os das concorrentes Saraiva, Melhoramentos e Edições de Ouro (Jiro Takahashi. Depoimento. Didcot, Oxford. 02/02/95).

Posteriormente, a *Bom livro* muda de cara e assume nova versão, em capa preta, mantendo, no entanto, algumas características, como textos confiáveis, bem cuidados, aliados à produção de baixo custo, com papel inferior e, conseqüentemente, comercialização a preço mais baixo do que o das editoras concorrentes. As modificações ocorrem no projeto gráfico, mas também na proposta editorial e na relação com o público a que se destina:

Estabeleceram-se assessorias de especialistas em literatura; os suplementos de trabalho passaram a ser específicos para cada título; notas de rodapé foram preparadas e prefácios recomendados a professores ligados aos temas. Dependendo dos títulos, o público alvo deixou de ser o 1º grau e passou a ser 2º ou 3º graus (Jiro Takahashi. Depoimento. Didcot, Oxford. 02/02/95).

Quanto mais se segmenta o público, nos anos 1970, mais a Ática diversifica coleções, ocupando espaço coberto timidamente, até então, pela Saraiva e Melhoramentos que não desenvolvem atuação tão agressiva ou marcante quanta a da Ática: a série *Vaga-lume* é criada para responder às

¹³⁰ Em março de 1970, mês de lançamento da série *Bom livro*, sete livros são publicados: *Iracema*, de José de Alencar, *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Helena*, de Machado de Assis, *O ateneu*, de Raul Pompéia, e *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães.

necessidades de paradidáticos no 1º grau; a coleção *Nosso tempo* amplia o acesso ao público de 2º e 3º graus; a *Autores Brasileiros*, não diretamente direcionada ao público escolar, abre espaço à emergência de autores iniciantes, pouco conhecidos.

Essas e outras coleções - responsáveis pela consolidação do setor de paradidáticos e de literatura juvenil - apresentam leque variado de alternativas tanto no que diz respeito ao gênero ficcional, quanto ao perfil temático: a *Vaga-lume* responde claramente por aventuras; a *Barba-suja* por histórias de piratas. A série *Sinal aberto*, que propõe grau maior de reflexão e altera o nível de problematização, tanto desenvolve a linha fantasia - com o livro de Marina Colasanti -, quanto apresenta enredos sociais e políticos - com livros de frei Beto, Renato Tapajós e Carolina de Jesus -, ou, ainda, gera uma linha mais comportamental, presente nos livros de Ana Maria Machado, Fanny Abramovich, Domingos Pellegrini. A série *Eu leio* apresenta clássicos da aventura e do policial: Arthur Conan Doyle, Edgar Allan Poe, Jack London, Júlio Verne, R. L. Stevenson, Rudyard Kipling, Mark Twain. A *Rosa dos ventos* é a coleção que publica textos de autores brasileiros contemporâneos, voltados à faixa juvenil e aos vestibulandos ¹³¹. A *Para gostar de ler* é uma série com histórias de autores brasileiros e estrangeiros organizada ao redor de antologias temáticas: histórias de detetives, humor, amor. *Outras terras outros jovens* é uma *Vaga-lume* internacional. As coleções e séries consolidam a editora nas áreas de português e literatura juvenil. O que chama a atenção em todas elas é a presença de *feeling* editorial que acompanha transformações na sociedade e, mais especificamente, mudanças no campo da educação. Percepção capaz, por exemplo, de avaliar potencialidades e concluir que, na diversificação de público, emergem jovens que se distanciam

¹³¹ Antonio Callado, Antonio Torres, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Domingos Pellegrini, Dyonelio Machado, Fernando Sabino, Ignácio Loyola Brandão, Ivan Ângelo, João Antônio, José J. Veiga, Marcos Rey, Luiz Vilela, Lygia Fagundes Telles, Mario de Andrade, Moacyr Scliar, Murilo Rubião, Otto Lara Resende, Roberto Drummond.

mais rapidamente da infância e tornam-se consumidores mais autônomos, com melhor atuação social e maior voz ativa na escola, família e sociedade.

Ainda nos 1970, a Ática continua a inovar. Após definir seu lugar no mercado dos didáticos, iniciar o fluxo dos paradidáticos de português e literatura, competindo com competência na faixa de 1ª a 4ª séries e 5ª a 8ª séries, a editora amplia a proposta em direção a outro público e fecha o circuito educacional com a edição de textos universitários, lançados através da coleção *Ensaios*, a partir de junho de 1974. O primeiro livro publicado é *No calor da hora*, de Walnice Nogueira Galvão:

Em 73, a Ática já era uma editora muito bem sucedida no 1º grau, e consolidava-se no 2º grau. Eu tinha um projeto para fechar o ciclo, com a introdução do 3º grau, espaço em que a editora era totalmente desconhecida. Propus, assim, a coleção Ensaios (José Adolfo de Granville Ponce. Depoimento. São Paulo. 18/01/95).

A *Ensaios* publicou, e ainda publica, teses produzidas nas universidades brasileiras com a intenção de tornar o conhecimento acadêmico acessível ao público da academia e de fora dela:

A Ensaios foi criada para ser o retrato da produção intelectual brasileira. Depois da saudosa coleção Brasileira dos velhos tempos, talvez tenha sido a primeira proposta sistemática de se considerar tese universitária como passível de intervir nos meios extra-acadêmicos (Jiro Takahashi. Depoimento. Didcot, Oxford. 02/02/95).

De novo, o sentido do pioneiro e o senso de oportunidade, conectados a certa ousadia, reaparecem e confirmam-se por meio da antecipação de potencialidades, num mercado editorial ainda pouco visível na totalidade:

Naquela época era muito difícil uma editora que publicasse ensaios, teses acadêmicas. Mas existia mercado para isso: o mercado das escolas de nível superior que estava em franca expansão, principalmente na área de humanas (José Adolfo de Granville Ponce. Depoimento. São Paulo. 18/01/95).

À avaliação das potencialidades de mercado alia-se a busca da imprescindível legitimidade. Impossível viabilizar boa coleção de teses

universitárias sem que se consiga o aval consagrado da própria universidade e de seus conceituados representantes acadêmicos:

Procurei o professor Antonio Candido, que se entusiasmou pelo projeto e defendeu-o junto ao Anderson. A coleção teve por objetivo, em primeiro lugar, a criação de uma imagem para a editora. A proposta foi em frente e publicamos, no primeiro ano, mais de 30 títulos. A coleção abriu, sem dúvida, as portas da editora para o 3º grau, que passou depois a publicar outros títulos voltados para esta faixa de público (José Adolfo de Granville Ponce. Depoimento. São Paulo. 18/01/95).

Antonio Candido, mais de vinte anos depois, vem a público referendar seu consentimento e manifestar a importância da *Ensaio* no cenário editorial brasileiro:

Considero a coleção Ensaio uma das iniciativas culturais mais importantes do Brasil. Com efeito, ela foi o primeiro grande instrumento editorial destinado a tornar acessível, de maneira sistemática, o rico acervo das teses universitárias, criando uma bibliografia de inestimável valor, não apenas para estudantes e professores, mas para o público em geral ¹³².

A formação do conselho editorial de notáveis, com a presença, entre outros, de Alfredo Bosi, Aziz Simão, Flávio Di Giorgi e Ruy Coelho indica, com distinção, o novo caminho a ser percorrido. É a partir desse momento que a Ática começa a modificar seu perfil editorial e a deixar de ser conhecida apenas como editora didática. Takahashi faz menção especial a este período, qualificando a mudança e atribuindo, generosamente, responsabilidades:

Acredito que o momento divisor de águas na aquisição da postura profissional da empresa ocorre com a entrada de Granville. Muito mais do que as coleções que ajudou a criar e a produzir, acredito que a dívida histórica da Ática para com o trabalho do Granville é a implantação de uma postura de consciência editorial (Jiro Takahashi. Depoimento. Didcot, Oxford. 02/02/95).

A coleção *Ensaio* abre, portanto, as portas da Ática para o mercado do 3º grau e para nova postura que a editora passa a assumir:

conquistar novas frentes, novos contatos, outras perspectivas. Hoje, a Ática publica número considerável de coleções universitárias, das mais variadas densidades. Algumas delas continuam a responder por uma das propostas originais: editar livros que permitam acesso e ampla divulgação do conhecimento produzido em campos culturais, científicos e técnicos, nem sempre permeáveis ao grande público. A série *Princípios*, por exemplo, com quase 250 livros editados, propõe que cada volume seja uma aula expositiva do tópico de um programa. A série *Básica universitária* consta de manuais, com programas completos de diversas disciplinas. A série *Fundamentos*, com mais de 100 títulos publicados, propõe o aprofundamento de temas curriculares. As coleções *As religiões na história*, *Educação em ação*, *Grandes cientistas sociais* e *Múltiplas escritas* tratam de temáticas pertinentes a cada área de conhecimento envolvida. As coleções *Ensaio*, *Ponto de vista* e *Temas* aprofundam reflexões atuais e clássicas, contidas em pesquisas nacionais e estrangeiras e em autores significativos do pensamento contemporâneo.

De projeto em projeto, a Ática amplia-se ainda mais ao final da década de 1970 com a publicação de conjuntos de livros infantis - inaugurados pela coleção *Gato e rato*¹³³-, que propõe padrão de livro destinado a crianças de três anos até a 1ª série. Livro que passa a responder por demanda específica de mercado, voltada para pré-escola, também em expansão na década de 1970, principalmente nos grandes centros urbanos. As coleções infantis inovam na escolha do público, mas inovam mais, e bem mais, na forma editorial: escritos e ilustrados, em sua maioria, por autores brasileiros, os livros apresentam-se com textos curtos, simples e diretos, com proposta técnica diferenciada, formato particular e ilustrações sofisticadas, em

¹³² Antonio Candido. "Especial: Coleção *Ensaio*". *Catálogo geral de obras universitárias*. São Paulo. Ática. 1995.

¹³³ Os primeiros livros - *A bota do bode*, *O pote de melado*, *O rabo do gato*, *Tuca*, *vovó* e *Guto* - são lançados em maio de 1978. Os livros da *Gato e rato* são todos escritos e ilustrados por Mary e Eliardo França.

quatro cores ¹³⁴. Com este modelo, cria-se um padrão geral para o livro infantil. Padrão que orienta - com modificações que se adequam ao passar do tempo e ao público alvo - a produção do grande número de coleções e séries que compõem o sólido departamento de literatura infantil da editora ¹³⁵. Os livros destinam-se tanto a crianças na faixa dos três anos até a 1ª série, quanto ao segmento de 1ª a 4ª séries. A partir de meados dos anos 1980, a editora inaugura, também de forma pioneira, outras coleções e séries paradidáticas nas áreas de História, Geografia, Matemática e Ciências. Posteriormente, no início da década de 1990, são criadas as séries destinadas à língua inglesa ¹³⁶. Todas permitem a diversificação e ampliação da área dos paradidáticos introduzida, em 1970, pela já citada série *Bom livro*.

Figura 1¹³⁷

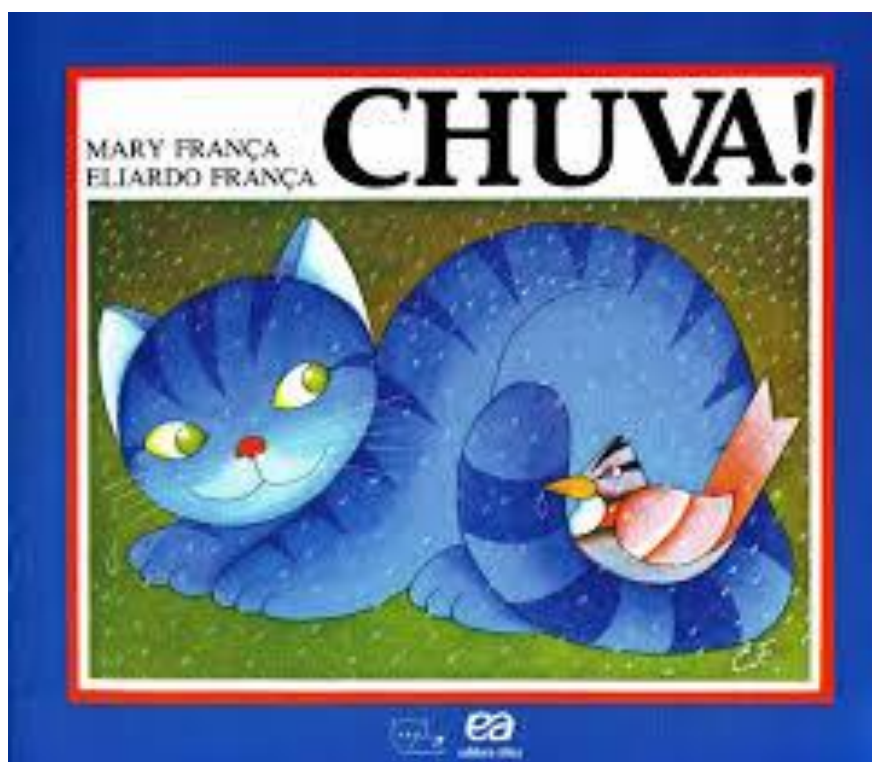
(Mary e Eliardo França. *Chuva*. São Paulo. Ática. 14ª ed. 1994)

¹³⁴ Ver: Figura 1, na página seguinte.

¹³⁵ Coleções infantis: Abracadabra, Barquinho de papel, Boca de forno, Contos de Andersen, Contos de Grimm, Corre cutia, Corta, recorta, Curupira, Dentro e fora, Estrela-d'alva, Estrelinha, Gato e rato, Almanaque Gato & Rato/Histórias Gato & Rato, Histórias da Bíblia, Histórias da floresta, Labirinto, Mariambola, Menino de orelha em pé, Nossa terra, Olho vivo, Os pingos, Álbuns dos pingos, Aventura dos pingos, Brincar e aprender com os pingos, Passa anel, Peixe vivo, Pé no chão, Pinte, recorte e brinque, Piririca da serra, Realejo, Sambalelê, Tapete mágico, Toc-toc, Três grandes amigos. Séries infantis: Aqui e acolá, Barra-manteiga, Boi voador, Clara luz, Lagarta pintada, Pique, Sempre viva, Um, dois, feijão com arroz, Histórias da carochinha. Informações retiradas do catálogo: *Infantis da Ática 95*. São Paulo. Ática. janeiro/95. pp. 6-77.

¹³⁶ Séries e coleções nas áreas de química, física e biologia: De olho na ciência, Atlas visuais, Na sala de aula, Ciências e educação ambiental. Matemática: A descoberta da matemática, Contando a história da matemática, Contando histórias da matemática. História e geografia: O cotidiano da história, Guerras que mudaram o mundo, Guerras e revoluções brasileiras, História em movimento, Viagem pela geografia, Século XX, Geografia hoje, As religiões na história. Português e literatura: Bom livro, Eu leio, Sidney Sheldon, Outras terras, outros jovens, Mitos e lendas, Nosso tempo, O homem e a terra, Vaga-lume, Barba suja, Rosa-dos-ventos, Sinal aberto, Discussão aberta, Jovem hoje, Para gostar de ler, Ponto por ponto. Inglês: Longman classics, First readers, Shakespeare road, Short & tall stories, Wordplay.

¹³⁷ As imagens constantes desse capítulo (capas, contracapas, orelhas, entre outras) foram produzidas pela autora (fotos baseadas nos livros). Apenas uma foi retiradas de arquivos digitais e dela constam os devidos créditos.



O conceito de livro paradidático é polêmico. A própria Ática, no catálogo elaborado em três línguas, português, inglês e espanhol, para a feira de Frankfurt em 1994, adota, na versão do português para o inglês, e do português para o espanhol, outra nomenclatura que sugere caminho bem mais interessante para a reflexão: *supplementary school books* e *libros didácticos suplementarios* ¹³⁸. Como já foi anteriormente mencionado na reflexão sobre o sentido do conceito de paraliteratura, o prefixo *para* denota tanto o significado de proximidade - *ao lado de, ao longo de* - quanto a conotação de elemento *acessório, subsidiário*, e, também, o sentido de *funcionamento desordenado* ou *anormal*. A Ática opta pela segunda, das três alternativas, e define o paradidático como elemento suplementar às potencialidades do livro didático. Granville exemplifica:

Os paradidáticos constituem área bastante interessante. De repente é possível produzir um livro de História, por exemplo, sobre o abolicionismo. Você pode escrever um livro de ficção ou de pesquisa, de

¹³⁸ Editora Ática: Catálogo geral, General catalog, Catalogo general. São Paulo. Ática. 1994. p. 15.

ciência, que trate da abolição de maneira não didática tradicional. Isso atrai o aluno, o aluno vai se interessar por aquela leitura, às vezes até mais do que pela leitura do manual didático (José Adolfo de Granville Ponce. Depoimento. São Paulo. 18/01/95).

Paixão conceitua:

Paradidático é livro de apoio, não didático puro. São temas didáticos tratados de outra forma (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

E Carmem Lucia da Silva Campos, editora assistente de literatura juvenil e adulta, na Ática desde 1977, complementa:

O paradidático surge como uma opção de trabalho para aqueles professores mais criativos. As leis que regem o livro didático são extremamente rígidas e o mercado é muito regulado. Um professor que tem outra forma de abordar os conteúdos procura o filhote dos didáticos que é o paradidático. O paradidático pode recorrer à ficção para explicar a realidade. Um exemplo disso é a coleção O cotidiano da História. Pensar em paradidático pressupõe pensar em adequação e legibilidade dos textos ao público das escolas (Carmem Lucia da Silva Campos. Depoimento. São Paulo. 01/02/95).

E dois professores de 2º grau, um de matemática e outro de história, trazem sua contribuição, demonstrando que a utilização do paradidático pode aproximar-se das formas acima enunciadas:

O paradidático em matemática diz respeito ao espaço do não oficial. Do programa que não segue o conteúdo clássico que o MEC propõe. Por exemplo, lógica ou história da matemática não aparecem como conteúdos oficiais para alunos do 2º grau. O professor que quiser discutir estes conteúdos só vai encontrá-los em livros paradidáticos (Luis Belloni. Professor de matemática do 2º grau. Logos - Escola de 1º e 2º graus. Depoimento. 20/02/95).

Como pode também ampliar-se, de maneira a transformar em paradidáticos muitos livros que não foram produzidos com esse objetivo e que passam a adquirir grande importância no ensino primário e secundário:

O uso de livros paradidáticos em História responde à necessidade de explorar temas específicos e num nível de aprofundamento que os livros didáticos, em geral bastante rígidos e semelhantes quanto ao

conteúdo e à profundidade da abordagem, não permitem. Tornam-se paradidáticos em História mesmo livros que não foram escritos necessariamente para esta finalidade: coleções de divulgação, pequenos ensaios sobre determinados objetos, coletâneas de documentos. É uma forma de ampliar os debates em sala, adensá-los, alargar o leque de autores e perspectivas. Eles permitem ao aluno romper os limites do livro didático e aproximar-se das questões que envolvem o debate historiográfico, trabalhando um texto de linguagem mais cuidada e que o força a elaborar melhor seu próprio discurso. Funcionam, enfim, como uma espécie de ponte que leva o aluno do secundário a se acostumar com as dificuldades e fascinações dos textos universitários (Júlio César Pimentel Pinto Filho. Professor de história do 2º grau. Logos - Escola de 1º e 2º graus. Depoimento. 20/02/95).

Os paradidáticos destinam-se, basicamente, ao público jovem, subdividido e dimensionado por faixa etária e nível de escolaridade: nível 1, de 5ª a 6ª séries; nível 2, a partir da 7ª série; nível 3, da 8ª série ao 2º grau. O conjunto das coleções e séries paradidáticas da área de literatura forma o setor de literatura juvenil que, apesar de existir na prática, desde o início dos anos 1970, só adquire autonomia literária e administrativa, a partir de meados dos anos 1980, com a entrada de Bantim como editor geral, e de Paixão como editor de literatura juvenil. Campos alerta para a ausência de definições mais precisas que possam esclarecer o significado de uma literatura juvenil no momento de origem das edições paradidáticas:

Publicava-se literatura que o jovem pudesse ler. Era livro que ainda não apresentava a rubrica infanto-juvenil. Não era literatura juvenil; era apenas um romance que podia ser lido em sala de aula por um aluno de 7ª e 8ª séries (Carmem Lucia da Silva Campos. Depoimento. São Paulo. 01/02/95).

É interessante observar que alguns livros das séries *Vaga-lume* e *Barba-suja*, por exemplo - que pertencem, ao mesmo tempo, ao bloco dos paradidáticos e ao setor de literatura juvenil, responsável pelos alunos de 5ª série até o 2º grau -, constam do catálogo de literatura infantil e são recomendados ao público da 4ª série. Isto demonstra que, apesar do organograma da empresa prever que a diretoria editorial de produção esteja

dividida em seis gerências editoriais - entre elas, uma de literatura infantil e outra de literatura juvenil -, os livros de uma mesma coleção circulam, livremente, pelas rígidas fronteiras da escolaridade e da faixa etária. Dependendo da avaliação do texto, história, autor e especificidades literárias, ocorre o trânsito, que flexibiliza a relação entre setores e responde por melhor adequação às especificidades do público receptor.

O conjunto de tantos empreendimentos define novo patamar de atuação da Ática no mercado editorial brasileiro na passagem da década de 1970 para a consolidação definitiva nos anos 1980. Alguns dados numéricos confirmam esta tendência: de 1979 a 1987, a Ática salta da 11ª para a 4ª classificação no segmento *títulos publicados*; e entre 1984 e 1987, do 8º para o 1º lugar, no segmento *exemplares impressos*. Esta última informação é deveras surpreendente. Em números absolutos, a editora publica, em 1984, 1.244.000 exemplares e, em 1987, 12.901.000. Ou seja, em três anos, a tiragem aumenta um pouco mais que dez vezes ¹³⁹.

V.

¹³⁹ A tabela abaixo revela a progressão da Ática no *ranking* do mercado editorial brasileiro. Os dados foram retirados de "Quem é quem no mercado editorial". *Leia Livros/Leia*. São Paulo, respeitada a seguinte distribuição: de 1979 à 1983, a pesquisa aparece na edição de *Leia Livros* do mês de março dos anos subsequentes; de 1984 à 1985, na edição do mês de julho dos anos subsequentes; em 1987, na edição de abril de 1988.

Ano	Nº Títulos	Classificação	Nº Exemplares	Classificação
1979	121	11ª		
1980	177	7ª		
1981	118	10ª		
1982	145	10ª		
1983	147	9ª		
1984	132	10ª	1.244.000	8ª
1985	216	8ª	2.706.000	5ª
1987	440	4ª	12.901.000	1ª

A retomada de análise mais detalhada de características da série *Vaga-lume* permite avaliar alguns procedimentos que explicitam o funcionamento e as formas de organização da produção de livros na editora Ática.

A série *Vaga-lume* aparece no início dos 1970 - já tendo publicado até hoje cerca de 80 títulos -, conectando necessidades de mercado e público receptor, condições de produção, divulgação, distribuição, *feeling* editorial e ousadias pessoais. O objetivo é a veiculação de histórias simples, ágeis, rápidas na percepção e enfáticas na ação. Ação é a palavra chave a partir da qual se estruturam as propostas literárias.

A Ática publica, antes da *Vaga-lume*, pela *Bom livro*, dois títulos destinados a jovens leitores: *Coração de onça*, de Ofélia e Narbal Fontes e *Éramos seis*, de Maria José Duprè. Estava para publicar outros dois - *O cabra das rocas*, de Homero Homem, e *A ilha perdida*, também de Maria José Duprè - quando surge nova proposta no ar:

Granville convence Anderson da propriedade e das vantagens da criação de uma coleção específica de literatura extra-classe (Jiro Takahashi. Depoimento. Didcot, Oxford. 02/02/95).

A partir desse momento, inauguram-se, na Ática, os paradidáticos, para alunos de 5ª a 8ª séries. Granville lança a idéia e Takahashi - que assume, ao final de 1972, a coordenação da nova coleção - a viabiliza, atribuindo-lhe uma identidade:

Na verdade, o que ocorre neste momento, é uma mudança de mentalidade que acredito tenha muito a ver com Jiro [Takahashi] e com a idéia de que jovem e criança não são adultos em miniatura (Carmem Lucia da Silva Campos. Depoimento. São Paulo. 01/02/95).

Além de direcionada ao jovem de perfil qualificado, a coleção aparece num momento em que se tornam necessárias tanto a explicitação de contradições existentes no contexto escolar, quanto as intervenções no sentido, quem sabe, de modificá-lo:

Acontece que, na época, contra a quase unanimidade dos jovens alunos, os professores impingiam, desde a 5ª série, a leitura obrigatória de Machado de Assis e

José de Alencar. O sucesso, entre os jovens, dos livros de José Mauro de Vasconcelos e Odette de Barros Mott, entre outros, já mostrava que era necessário adequar a leitura aos interesses da faixa etária dos alunos envolvidos (Jiro Takahashi. Depoimento. Didcot, Oxford. 02/02/95).

A rejeição de determinado público a uma literatura tradicional encontra outras explicações, de ordem mais estrutural, fundamentada nas reformas educacionais emergentes no Brasil dos 1970:

No contexto mais amplo de transformação do ensino escolar e até da própria sociedade, havia espaço para a criação de uma literatura mais leve, mais contemporânea e mais próxima desse público emergente (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

Apostando na mudança de mentalidade, conceituando juventude e oferecendo-lhe um produto altamente especializado, a *Vaga-lume* apresenta rapidamente resultados positivos. Um elenco de autores, entre eles Marcos Rey, define o perfil literário e faz da coleção referência definitiva do paradidático nas áreas de português e literatura ¹⁴⁰. A *Vaga-lume*, como outras séries, modifica-se, adequando-se, com o passar do tempo. A partir dos anos 1980, inaugura novo padrão literário, que tem por característica principal o redirecionamento temático: menos histórias rurais, tribais, *naturais*, expressão da estreita relação do homem com a natureza, e mais tramas urbanas, em que ação, aventura, suspense e emoção rolam no asfalto e fazem parte do cotidiano vivido por leitores e personagens:

A virada desse modelo ocorre com O mistério do cinco estrelas, de Marcos Rey, que já é história urbana, de um menino que vai trabalhar num grande hotel e depara-se com a ocorrência de um crime. Modelo distinto de A ilha perdida, por exemplo, onde dois meninos vão para uma ilha, não têm mais como voltar e enfrentam um conjunto de adversidades: a

¹⁴⁰ Aristides Fraga Lima, Bosco Brasil, Domingos Pellegrini, Francisco Marins, Homero Homem, Jair Vitória, José Mavíael Monteiro, José Rezende Filho e Assis Brasil, Leusa Araujo, Lopes dos Santos, Lúcia Machado de Almeida, Luiz Galdino, Luiz Puntel, Marçal Aquino, Marcos Rey, Maria José Duprè, Ofélia e Narbal Fontes, Orígenes Lessa, Raul Drewnick, Rubens Francisco Lucchetti, Sérsi Bardari, Silvia Cintra Franco, Sylvio Pereira, Wilson Rocha.

sobrevivência no mato, o perigo de ser atacado por animais, etc. Conhecem um velho que os ensina tudo sobre a natureza (Fernando Paixão. *Depoimento*. São Paulo. 13/01/95).

O mistério do cinco estrelas, de Marcos Rey, surge, portanto, como divisor de águas das alterações no modelo original da série. Modifica-se o padrão literário com a entrada em cena de um texto que é resultado da vivência de um autor eminentemente urbano. Marcos Rey fala de São Paulo, dos cenários metropolitanos, das complexas teias que aqui se tecem, e traz na bagagem novas linguagens, efeito de vasta experiência acumulada no contexto acelerado da produção radiofônica, cinematográfica e televisual. Fabrica uma literatura que aproxima o leitor, entretém, diverte, aciona o imaginário e distancia-se do texto que pretende, prioritariamente, educar.

Mais do que alteração no texto literário, *O mistério do cinco estrelas* reorienta o setor de literatura juvenil, que passa a responder pela produção da literatura pensada e editada, tendo o jovem como ponto de partida e ponto de chegada. O que muda, basicamente, é o procedimento: não se buscam mais textos que possam adaptar-se à juventude: os textos são escritos especialmente para ela. Com *O mistério do cinco estrelas* e outros livros, como o já citado *A ilha perdida*, de Maria José Duprè, e *Meninos sem pátria*, de Luiz Puntel, redirecionam-se também os mecanismos de comercialização dos paradidáticos: são livros que vendem muito, são adotados em centenas de escolas e colaboram, conseqüentemente, não só na consolidação da *Vaga-lume*, como dos setores paradidático e de literatura juvenil.

Com a experiência desta e de outras coleções implanta-se, na Ática, modelo de produção de livros que prevê etapas bem definidas da divisão do trabalho que começa ao primeiro contato com o texto e o autor e encerra-se no momento em que o livro fica à disposição do leitor, devidamente divulgado e distribuído nas prateleiras das livrarias.

Como em toda editora, há, na Ática, duas formas básicas de seleção dos textos: a *passiva*, que prevê a avaliação dos originais que

chegam pelos mais variados percursos, e a escolha *ativa*, em que o editor *sai a campo* em busca de títulos e autores que respondem pelo perfil da editora, coleção ou livro que se pretende editar. A segunda alternativa é a que melhor define o perfil da *Vaga-lume*:

Jiro [Takahashi] cansado de trabalhar de forma aleatória, de selecionar, no que já existe, algo que pudesse se adaptar ao público juvenil, partiu para investida. Chamou Marcos Rey - um escritor que já tinha escrito muita coisa para adulto, numa linguagem bastante informal - e propôs que ele escrevesse um livro para jovens, que refletisse o mundo dos jovens, que falasse sua linguagem (Carmem Lucia da Silva Campos. Depoimento. São Paulo. 01/02/95).

Com Marcos Rey e outros autores agregados no percurso, tem início um trabalho de parceria que define novos procedimentos em relação à seleção, tratamento, preparação e encaminhamento dos textos a serem publicados:

Com Marcos Rey, Wilson Rocha e Sylvio Pereira - talvez com Luiz Puntel, Jair Vitória e mais alguns que não me lembro agora, à distância - inovamos, criando nova forma: discutir previamente a sinopse, encomendar o romance e incorporar sugestões enviadas por parte de leitores críticos (Jiro Takahashi. Depoimento. Didcot, Oxford. 02/02/95).

O procedimento acima descrito é adotado ainda hoje, com algumas modificações, na forma de seleção dos textos e na definição do relacionamento entre editor e autores. O texto recebido, seja pela seleção *passiva* ou *ativa*, passa, inicialmente, pela leitura do editor - no caso, pela leitura de Paixão - e da assistente de edição, Campos. Ambos trocam impressões iniciais e definem encaminhamentos. Depois disso, e na maioria dos casos, o texto é enviado para leitura crítica externa, efetuada por professores colaboradores, que são contratados pela editora para elaborar relatórios críticos, orientados por roteiros de leitura crítica que os editores produzem antecipadamente. O leitor colaborador recebe, portanto, o texto, o roteiro de avaliação crítica e as observações preliminares efetuadas pelo editor e assistente editorial.

O perfil desses professores - leitores críticos - é bastante variado: desde aquele que recicla permanentemente seus referenciais até aquele que está acostumado a utilizar-se do mesmo livro há bastante tempo:

São professores de rede particular, da rede pública, professores jovens e professores mais experientes. Professores que gostam da Vaga-lume e professores extremamente preconceituosos com a literatura de massa, que já lêem achando que não vão gostar (Carmem Lucia da Silva Campos. Depoimento. São Paulo. 01/02/95).

Espera-se do professor a elaboração de parecer crítico em que problemas relativos à temática, à linguagem e a outros componentes do texto devem ser mencionados. Algumas vezes, os textos podem - mediante a presença de dúvidas entre os leitores adultos - ser encaminhados para leitura e avaliação externas de jovens estudantes:

O parecer do jovem mexe com os autores. Às vezes um autor resiste à opinião de leitores adultos mas incorpora, quase sempre, a opinião dos jovens leitores (Carmem Lucia da Silva Campos. Depoimento. São Paulo. 01/02/95).

A leitura crítica externa é encarada como *procedimento regular* e todos os textos, com raras exceções, passam por esta etapa de seleção:

Se for um autor tipo Marcos Rey, figura cativa, a gente já vai lendo e passando uma cópia para o corpo de avaliadores. Muito dificilmente o texto de Marcos Rey chega de forma inadequada (Carmem Lucia da Silva Campos. Depoimento. São Paulo. 01/02/95).

Da leitura crítica externa, o texto passa pelo processo de preparação de originais - uniformização da linguagem e padronização de acordo com os critérios adotados pela editora - e retorna ao editor que formula relatório, com sugestões e encaminhamentos contidos nos pareceres dos três leitores: editor, assistente e leitor crítico. Este relatório é dirigido ao autor que aceita, ou não, reformular o texto e devolvê-lo na segunda versão. A nova versão tanto pode voltar na forma definitiva quanto retornar aos leitores críticos para nova avaliação. Às vezes, o texto depende da elaboração de uma terceira ou quarta versão. Ao final, impera a opinião do editor, que toma decisão sobre a pertinência da publicação desse livro.

Paralelamente às idas e vindas do texto vão sendo preparados os encartes que acompanham os livros - principalmente o *Suplemento de Trabalho* - que tanto podem ser confeccionados internamente como elaborados por outros colaboradores contratados - redatores, professores, estudantes de Língua e Literatura -, que lêem os textos e fabricam um conjunto de exercícios. Este material também retorna ao assistente editorial, que confere, altera, propõe e o passa, em seguida, para a etapa final de revisão.

Definida esta etapa, o texto segue para o departamento de arte, que elabora o projeto global de diagramação, seleciona o ilustrador e encaminha o resultado, de volta, à editoria de texto. Algumas vezes, os projetos gráfico e de ilustração desenvolvem-se concomitantemente ao processo de revisão. O trabalho do ilustrador é, no geral, terceirizado - ou seja, os ilustradores não são funcionários da Ática -, mas coordenado pela editoria de arte. Em outros momentos, o departamento de arte já contou com ilustradores próprios como, por exemplo, Jayme Leão, que definiu, na origem, a *cara* de vários personagens de Marcos Rey e da série *Vaga-lume*. O ilustrador é figura de destaque no contexto das produções literárias infantil e juvenil:

O mercado é composto de grandes ilustradores oriundos do campo das histórias em quadrinhos, das agências de publicidade, e são pessoas formadas numa prática de linguagem bastante vigorosa: Jayme Leão, Getúlio Delfim, Shimamoto, Flávio Colim, Rodival Matias, Edgard Rodrigues (Ary Normanha. Depoimento. São Paulo. 01/02/95)

Além desses, outros ilustradores, como Claudio Rocha, Daniel Munhoz, João Clemente de Oliveira, Jô Fevereiro, Marcus Sant'Anna, Negreiros, Rogério Borges, deixam sua marca nos livros da *Vaga-lume*. O resultado do projeto de ilustração passa por avaliação e conferência conjunta dos editores de texto e arte. Ainda que, em vários momentos, tenha ocorrido descompasso entre texto e arte, o departamento de arte está vinculado à editoria de texto por parceria, e não por subordinação. A palavra final é do editor de arte, que recebe, entretanto, sugestões e palpites de outros editores:

O Ary [Normanha, editor de arte], por exemplo, foi sempre quem determinou a linha gráfica a ser seguida pelos livros. Eu entrava, contribuindo, mas a palavra final era dele (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

Ary Normanha, que trabalha como responsável pelo departamento de arte, e está na Ática desde 1975, revela sua concepção de ilustração:

Ilustrar não aparece como algo novo, mas em edições precárias, sem projeto, não se faziam ilustrações (...) Entretanto, para um tipo de literatura direcionada à juventude existe a fantasia da leitura, da criação dos personagens, das cenas; a ilustração serve como referência, interpretação da linguagem que é o desenho; é uma linguagem complementar à linguagem do texto (Ary Normanha. Depoimento. São Paulo. 01/02/95)

Entretanto, a relação entre texto e arte nem sempre ocorre na tranqüila parceria e revela a existência de espaços de tensão. A ilustração na *Vagalume*, e em outras coleções paradidáticas, está bastante limitada às fronteiras do texto, do enredo, da trama. Entra em momentos especiais, quando a ação atinge seu ápice, e tem que ser o mais fiel possível aos acontecimentos. O desenho aparece no livro e no *Suplemento de Trabalho* e serve como referência para que o leitor realize a síntese, elabore um resumo e dê conta de transmitir o real conteúdo da história. Nesse sentido, a ilustração está subordinada a um modelo mais geral de organização do texto e da série à qual pertence, cuja responsabilidade, acompanhamento e controle ficam sediados na editoria de texto:

Se eu joga esta ilustração nas mãos de um ilustrador que não participou da discussão, que não tem presente que a ilustração não é simplesmente um adorno, e tem implicações sobre o texto, o resultado pode ser problemático. Eu posso ter ilustrações extremamente abstratas; posso ter momentos plasticamente lindíssimos; mas eu tenho uma bela ilustração que não tem nada a ver com o momento crucial da história (Carmem Lucia da Silva Campos. Depoimento. São Paulo. 01/02/95).

Para minimizar os descompassos, a editoria de texto elabora roteiros de ilustração que são entregues ao ilustrador junto com o texto e servem de

ponto de partida para a discussão. O roteiro da *Vaga-lume* propõe que dez ilustrações com legendas, fora a ilustração da capa, sejam distribuídas no decorrer das mais ou menos 120 páginas. O diretor de arte recebe o texto e o roteiro e seleciona o ilustrador que vai realizar a tarefa. A ilustração, nesse sentido, assume função pedagógica de orientação da leitura e de *arejamento* do texto, que se destina a um receptor que não tem hábito de ler e necessita que os textos sejam curtos, rápidos, leves, com linguagem variada.

Encerrada esta etapa, o departamento de arte grava texto e imagem em um disco e entra em cena o processo técnico e industrial de produção: gráfica, filme, fabricação de fotolito e demais procedimentos. O tempo total de edição de um livro da *Vaga-lume*, do *script* até a livraria, é, em média, de cerca de seis a oito meses. A produção deve responder ao planejamento dos dois blocos de lançamentos dos livros que se vinculam ao calendário escolar: fevereiro e agosto.

É este o cotidiano da produção dos livros na editora Ática. Destacam-se os mecanismos de constituição de um padrão que se configura - na Ática e nas variadas empresas culturais - pelo gerenciamento administrativo, divisão técnica do trabalho, mecanismos de divulgação e distribuição e configuração do perfil do receptor. O padrão é construído tendo por objetivo, prioritariamente, qualidades, potencialidades e limites do público preferencial, que é o jovem em processo de escolarização:

O padrão foi construído pensando neste público. Quando falo em adequação, dificuldade, complexidade, coerência, estou pensando no leitor de sala de aula e não no público em geral, não é o adulto que chega à livraria e compra o livro (Carmem Lucia da Silva Campos. Depoimento. São Paulo. 01/02/95).

Os elementos desvendam a dupla face da indústria cultural. Aparentemente, opõem-se *os lados de uma mesma moeda*: do lado da indústria, da fabricação, observam-se padrões, modelos, rotinas, homogeneidades; de outro, da cultura, produtores culturais, receptores, revelam-se variedades, diversidades, criatividade, eventuais rupturas. De um lado, a divisão técnica do trabalho que dilui autorias, mas possibilita,

paradoxalmente, a execução de um produto que resulta do esforço conjugado de autores variados; somam-se aos escritores todos aqueles que investem, interferem, propõem, alteram e imprimem um contorno final ao objeto, seja ele livro, filme, radionovela, telenovela. Todos estes, mercadorias solidamente construídas de acordo com modelos de fabricação, chegam às mãos de um consumidor-receptor que deles se apropria e transforma-os em objetos *impalpáveis*¹⁴¹, passíveis de realizar sonhos, desejos, de criar novos sonhos, novas fantasias.

Os *lados* dessa *moeda* não são excludentes e nem a realidade da indústria cultural - e mais particularmente das editoras, da Ática - é dicotômica. Nela convivem padrões e diversidades, autonomias dirigidas, criatividade e rotinas, autorias e divisão técnica do trabalho, *mercadorias impalpáveis* e outras manifestações de uma unidade cultural múltipla por princípio.

¹⁴¹ Ver a noção de *mercadoria impalpável* em: Edgar Morin. *Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo 1. Neurose*. 6ª ed. Rio de Janeiro. Forense-Universitária. 1984. p. 14.

- **Marcos Rey: polivalências, legitimidades, exclusões**

Afinal, você tem ou não uma idéia? (Marcos Rey)

I.

O que faz com que Marcos Rey seja escolhido como representante do ponto de intersecção entre diferentes literaturas, variados mercados e múltiplos receptores?

A trajetória de Marcos Rey como produtor cultural permite a reflexão sobre algumas questões mais gerais que envolvem produção, produtores e produtos culturais em sociedades como a brasileira, em que o processo de modernização está diretamente vinculado à consolidação do mercado de bens simbólicos e à expansão da indústria cultural.

O que marca, o que define, Marcos Rey é a pluralidade de atividades desenvolvidas durante as últimas cinco décadas. Seu percurso indica a existência de produção que caminha em ritmo vertiginoso, alternando experiências, recusando fidelidades e respondendo por um modelo de produção que bem caracteriza o projeto cultural de modernização da sociedade brasileira: projeto fragmentado, múltiplo, ao mesmo tempo variado e padronizado.

Há 50 anos, 1945, o jornal *Folha da Manhã* publica seu primeiro conto, *Ninguém entende Wi-Li*. Escritor, jornalista, redator publicitário, roteirista de rádio, cinema e televisão, teatrólogo bissexto, Marcos Rey circula, há décadas, por diferentes campos culturais, adquirindo experiência ímpar como produtor policultural, multifacetado.

Nos anos 1940, trabalha como colaborador dos jornais *Folha de S. Paulo* - de 1947 a 1949 -, *Gazeta Magazine* e revista *Oriente*. Entre 1949 e 1963 transfere-se para o campo radiofônico, ligando-se primeiro à rádio

Excelsior, de 1949 a 1952, e depois à rádio *Nacional*, onde fica de 1955 até 1963.

No rádio foi em 49, porque a Folha comprou a rádio Excelsior, comprou dos padres, era da Cúria Metropolitana (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91. p. 4).

Começa na televisão quando o projeto de TV no Brasil ainda engatinha:

Em 55 a rádio Nacional comprou a TV Paulista e eu fui me desligando da Nacional e ficando mais tempo na televisão ainda que continuasse mantendo um programa na rádio. Eu gostava mais da televisão, era mais atraente, embora os estúdios fossem lamentáveis (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91. p. 15).

A experiência com televisão dura décadas, ainda que de forma assistemática. Começa na *Excelsior*, em 1955, e termina na *Cultura*, em 1981. Durante todo o período é autor de roteiros para teleteatros, séries, minisséries, telenovelas, programas infantis e alguns programas de variedades. Escreve na TV *Paulista*, durante o ano de 1955, roteiros para *teleplays* - curtas histórias de uma hora de duração -, como *Xeque à rainha*, *Equação a três incógnitas*, *Sábado de aleluia*, *Ter ou não ter*.

Paulista, *Tupi*, *Record* e *Excelsior* disputam, nos 1950 e 1960, a ainda incipiente audiência televisual. Marcos Rey trabalha em todas, desenvolvendo múltiplas atividades:

Surgiu, na TV Paulista, um programa chamado teledrama, que tentava competir com o teleteatro TV de Vanguarda, da TV Tupi, que apresentava peças teatrais, muitas americanas, como as de Tennessee Williams, que na época nem conhecíamos, e que o Durst traduzia. Na TV Paulista não fazíamos traduções, tinham que ser criações especiais. Lá fiz Xeque à rainha, Ter ou não ter e outros teleplays (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91. p. 18).

Além de escrever *scripts* e roteiros, é redator, na *Tupi*, por volta de 1956, do programa *O céu é o limite*. Marcos Rey relata episódio, ocorrido nesse período, que esclarece um pouco do funcionamento das intrincadas

teias que envolvem a produção cultural nos anos 1950: seu nome não aparece nos créditos do programa da TV *Tupi*, uma vez que é produtor contratado da TV *Excelsior*. Entretanto, a *Standard*, agência responsável pelo patrocínio do programa *O céu é o limite*, contrata o escritor para prestação de serviços, e esse mecanismo permite-lhe continuar na *Excelsior* e trabalhar, anonimamente, na *Tupi*. É evidente que o anonimato torna-se possível durante cinco ou seis meses e gera, posteriormente, sérias confusões:

É, eu não dizia para ninguém que fazia o programa O céu é o limite, mas acabaram descobrindo. O pessoal da Tupi opôs séria resistência e, em função disso, fiz inimidade com o Cassiano Gabus Mendes (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91. pp. 29-30).

Mais tarde, já como produtor contratado pela *Tupi*, em 1969, produz programa policial chamado *Leopoldo Heitor, o advogado do diabo*. O programa é popular, com proposta de montagem de júris simulados e discussão sobre temáticas vinculadas a crimes, assassinatos, cangaço no Brasil, entre outros assuntos correlatos. Faz, também na TV *Paulista*, programas humorísticos, como *Histórias que eu gosto de contar*, onde a cada dia uma anedota é apresentada sob a forma de pequena comédia teatral. Vale a pena ressaltar que a comicidade como gênero ficcional está presente em boa parte dos trabalhos de Marcos Rey:

O primeiro programa que eu fiz [na Excelsior] foi Família Pacheco, mais ou menos como a Família Trapo (...) história de funcionário público aposentado que era filatelista, carimbólogo, coisa muito engraçada (...) Aí comecei a ter muito sucesso nos programas humorísticos (...) Fiz muito humorismo (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91. p. 6, 7 e 9).

Mas a produção para a TV não para por aí e é, sem dúvida, no espaço da ficcionalidade televisual que Marcos Rey deixa rastros. Além dos já citados teleplays, das séries - *Pânico, Aplausos* - e dos programas infantis - *Vila Sésamo, O sítio do pica-pau amarelo* -, é autor de onze telenovelas - *Quincas Borba, Domingo com Cristina, O grande segredo, Super plá*, em co-autoria com Braulio Pedroso, *Mais forte que o ódio, O signo da esperança, O príncipe e o mendigo, Cuca legal, A moreninha, Tchan! A grande sacada,*

Partidas dobradas - e quatro minisséries - *A morte chega na véspera*, *O homem que salvou Van Gogh do suicídio*, *Os tigres*, *Memórias de um gigolô*, em co-autoria com Walter G. Durst -, em diferentes TVs como *Excelsior*, *Tupi*, *Record*, *Globo* e *Cultura*.

Algumas dessas telenovelas e minisséries marcam a história da ficcionalidade televisual brasileira porque promovem inovações no campo dos conteúdos abordados e inauguram, principalmente no espaço das telenovelas, a presença de novo gênero ficcional: *Super Plá*, *Cuca legal* e *Tchan! A grande sacada* fazem da comicidade um gênero inovador, tão bem consolidado e ampliado posteriormente por Silvio de Abreu, nos anos 1980-1990, em telenovelas como *Guerra dos sexos*, *Cambalacho* e *Sassaricando*, entre outras.

O relato da trajetória demonstra, até então, a existência de intensa mobilidade entre atividades em jornais, rádios, canais de televisão e nos campos da publicidade e propaganda. Um dos motivos apresentados por Marcos Rey para a ininterrupta mudança de um espaço a outro justifica-se pelo salário pago em cada um deles. O salário na rádio, nos anos 1950, por exemplo, é significativamente maior do que o de redator de jornal:

Aí eu fui como contratado [para rádio Excelsior] e fui muito feliz porque o salário era muito maior do que o de redator, era duas três vezes maior (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91. p. 4).

Mas é também significativamente menor do que o de produtor publicitário. No relato a seguir, Marcos Rey revela perplexidade e fascínio quando recebe convite para trabalhar, em 1956, na agência publicitária *Panam*, com salário considerado *surpreendente*:

Olha, foi um negócio que eu fiquei com medo; o salário era de 30.000 [cruzeiros], eu ganhava acho que 16.000 no rádio, na rádio Nacional. 16.000 dois anos antes era uma fortuna, mas tinha caído muito, 35% de inflação ao ano. 30.000 não dava para recusar (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91. pp. 24-26).

As regras de mercado, no contexto do final dos anos 1940 e início dos 1950, garantem maior legitimidade financeira e cultural, para o campo

publicitário, em detrimento dos campos jornalístico e radiofônico. A diferença salarial, que demarca fronteiras na relação entre jornais, rádio e publicidade, revela a existência de hierarquia na articulação entre diferentes campos culturais e faz do salário elemento fundamental na tomada de decisão dos produtores culturais em migrar do jornal para o rádio, desse último para a publicidade, do cinema para televisão, e assim sucessivamente.

As mesmas justificativas salariais são detectadas no momento de criação e consolidação do campo televisual no Brasil. Inúmeros produtores culturais que migram, nas décadas de 1950 e 1960, do rádio, cinema ou do ofício de escritor para a TV apontam a mesma diferença. Nos depoimentos de autores como Durst, Dias Gomes, Lauro Cesar Muniz e outros, a explicação é semelhante: a transferência justifica-se em função dos generosos salários pagos pela TV, em contraposição aos poucos recursos salariais de outros campos culturais ¹⁴². Mais recentemente, televisão e publicidade são campos disputados pelos produtores culturais devido aos altos salários e à distinção que lhes é atribuída pelo mercado de bens simbólicos.

As migrações, entretanto, justificam-se também por razões mais sutis, delicadas. Por exemplo: pelos processos de exclusão que refletem, por vezes, a ausência de lugar definido, a impossibilidade de adequação ao padrão de fabricação dos produtos culturais e ao esquema pouco flexível de organização do cotidiano das empresas de rádio, publicidade e televisão. Marcos Rey enfrenta, mais de uma vez, a exclusão por motivos aparentemente opostos. Primeiro, por ser considerado *pouco popular* para os padrões aparentemente exigidos pela rádio *Nacional* e TV *Globo*:

Fiz uma série de programas [na Nacional] e a turma manifestava certa resistência aos programas, achava que eu não era um cara com sabor popular. Uma forma de me colocar de lado era dizer que eu era elitista. Até a Globo fez isso comigo: - "Não, o Marcos é escritor, precisamos de um homem mais do povo". Essa era a forma de dar meu lugar para outro (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91. p. 12).

¹⁴² Ver depoimentos em: Renato Ortiz, Silvia Helena Simões Borelli e José Mario Ortiz Ramos. *Telenovela: história e produção*. op. cit. pp. 157-168.

Em seguida, é criticado pelos meios intelectuais por escrever histórias para um cinema excessivamente popular, entre elas roteiros de filmes pornográficos para a *Boca do Lixo* paulistana:

Eu gostei da minha experiência na Boca (...) sabe ... eu fiquei muito desmoralizado no meio intelectual (...) mas gostei porque permitiu revelar facetas do meu temperamento que eu mesmo ignorava. Essa capacidade de conviver muito de perto com pessoas ligadas ao comércio da cultura e da vida imediata. Eu virei grande vendedor, diziam que eu tinha idéias geniais (...) Falavam que eu era o rei da Boca (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

Além disso, é também recusado por pertencer a meios culturais pouco legitimados e por escrever um tipo de literatura não consagrada:

Houve também preconceito de origem: o fato de ter largado o jornalismo e ter começado a trabalhar no rádio. O rádio não era considerado pelos intelectuais. Não havia intelectuais no rádio (...) Além disso, meus colegas achavam que eu fazia literatura alienada, pouco engajada (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

A situação aparentemente contraditória e paradoxal revela que o estilo polivalente, característico da identidade de Marcos Rey nem sempre combina com o modelo de funcionamento administrado das empresas culturais. Não combina também com o projeto cultural mais à esquerda, de certa parcela de intelectuais brasileiros, em um momento em que se concebe cultura em oposição à cultura de massa, e cultura como manifestação engajada a projetos políticos de transformação da sociedade.

Talvez este conjunto de circunstâncias - o peso de tanto preconceito, aliado à situação pouco mais estável em relação à produção literária - justifique a existência, a partir dos anos 1980, de um Marcos Rey mais centrado na literatura e na produção de livros e menos voltado para amplo leque de manifestações diversificadas. Postura que expressa opção de vida: garantia de maior autonomia, distanciamento dos holofotes cinematográficos e televisuais, ainda que sejam evidentes os riscos para alguém que escolhe viver de direitos autorais num país como Brasil.

Marcos Rey é também autor de poucas peças de teatro, que não chegam a definir participação efetiva no campo teatral. Escreve *Os parceiros* e sua peça *Living e WC* é adaptada para o cinema por Oduvaldo Viana, com o título *Ainda agarro essa vizinha*.

Como se não bastasse o trânsito do autor por diferentes campos culturais, as obras passam, elas também, a trafegar de um espaço para outro: *Café na cama*, *O enterro da cafetina* - ganhador do prêmio Jabuti - e *Memórias de um gigolô* viram filmes e este último, juntamente com *Um gato no triângulo*, tem seu roteiro adaptado para televisão. Os textos produzidos na forma escrita emprestam suas características originariamente literárias e transformam-se em linguagens imagéticas e visuais. O trânsito é duplo, em duplo sentido: de autores, que circulam de um campo para outro, e de textualidades, de onde emanam narrativas, palavras escritas, sons, imagens, silêncios.

É no cinema que Marcos Rey mais surpreende, por ser este o espaço onde seu trabalho é menos conhecido, exceção feita ao público que frequenta a *Boca do Lixo* paulistana e os cinemas localizados na zona central carioca. A produção cinematográfica de Marcos Rey é numerosa - parte dela escrita no Rio de Janeiro - com cerca de trinta roteiros, ainda que nem todos realizados. Por exemplo: *Malditos paulistas* - roteiro de Mario Prata - e *O mistério do cinco estrelas* estão vendidos há bastante tempo, mas ainda não distribuídos. Além de adaptar seus próprios romances e contos, Marcos Rey escreve outros roteiros, como *A filha da cafetina*, *Ainda agarro essa vizinha*, *Sedução*, *Noite das fêmeas*, *Cangaceiras eróticas*, *O grande xerife* - roteiro escrito para Mazaroppi - e adapta *O guarani*, de José de Alencar. Com raras exceções, a maior parte da filmografia destina-se, nos anos 1970, à produção da já citada *Boca do Lixo*, vinculada a conhecidos produtores e diretores como Fauze Mansur, Aníbal Massaini, J. Polo Galante, Alfredo Palácios e Alberto Peralise, diretor italiano residente no Rio de Janeiro. A produção cinematográfica é tão grande que permite a Marcos Rey - escritor

disputadíssimo pelos produtores de cinema ¹⁴³- lembrar e afirmar, sem muita precisão de época e devida localização histórica:

Chegou uma época em que havia dez filmes nacionais em cartaz, sete eram meus, entre os mais vendidos, os best-sellers de bilheteria da Boca eram sempre meus (Marcos Rey. *Depoimento*. São Paulo. 08/01/91).

Marcos Rey tem, entretanto, a exata dimensão do significado do cinema em sua trajetória de produtor cultural:

*Eu não tive ideais no cinema, não via possibilidade de ter ideais. Acho que *Sedução*, por exemplo, foi um filme fora de série. Podia ter sido melhor (...) Eu e o Mansur trabalhamos numa idéia minha, genial, mas ele não teve coragem de produzir. Tinha medo que não fosse comercial* (Marcos Rey. *Depoimento*. São Paulo. 08/01/91).

Na maioria das vezes, escrever roteiros, qualquer roteiro, tem o sentido de garantir a complementação dos rendimentos salariais sempre curtos, precários. De novo o salário! É comum observar, durante o depoimento, a manifestação - *estamos salvos* - presente, geralmente, no retorno para casa carregando no bolso o dinheiro recebido no ato da entrega do roteiro finalizado:

O Mazaroppi pagava os filmes em dinheiro, parece que não lidava com cheques (...) Eu sei que fiquei com os bolsos cheios de dinheiro, fiquei até com medo de pegar táxi com o bolso tão recheado. Cheguei em casa, eu me lembro, joguei todas as notas na cama, chamei minha mulher e disse: estamos salvos! (Marcos Rey. *Depoimento*. São Paulo. 08/01/91).

A relação com o cinema é tão explicitamente localizada que, ao final do depoimento, num balanço crítico, carregado de peso e nostalgia, Marcos Rey declara:

Eu não acreditava muito nas possibilidades do cinema nacional. Me mantive no cinema, sem nenhuma crença (...) era um homem que estava de passagem: eu passei (Marcos Rey. *Depoimento*. São Paulo. 08/01/91).

¹⁴³ "Nasce uma profissão". Veja. São Paulo. 13/12/78. p. 153.

A descrença de Marcos Rey em relação ao cinema nacional faz sentido. Sua *passagem* e posterior saída do espaço cinematográfico não se explicam apenas através de tomadas individuais de decisão de abandonar ou permanecer escrevendo roteiros para filmes. Tem a ver, sem dúvida, com a ascensão e diversificação da literatura que apresenta perspectivas promissoras no mercado de bens simbólicos e com o início de algumas dificuldades na produção cinematográfica da *Boca do Lixo* - que enfrenta processo vital de esfacelamento em meados dos anos 1980 - e com as dificuldades mais gerais enfrentadas, de forma intermitente, pelo campo cinematográfico brasileiro.

II.

A história da constituição dos diferentes meios de comunicação como rádio, publicidade, propaganda, cinema e televisão apresenta-se repleta de situações em que produtores culturais aprendem a lidar com o veículo quando passam a fazer parte de seus quadros, principalmente nos momentos de constituição dos campos onde improvisação, caráter experimental e artesanidade indicam o rumo. É assim com o rádio:

Aí comecei a fazer rádio e eu não sabia nada sobre rádio; e nem me considerava ouvinte assim tão apaixonado (...) Nossa equipe não era muito especializada, por isso era um tanto aventureira (...) Não tínhamos experiência, e por isso fazíamos certas loucuras (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

É também assim com a televisão:

Tudo o que fazíamos naqueles anos [início dos 50] era fabuloso. Julgávamo-nos geniais e contávamos com a paciência e a boa vontade de todos. Esses todos eram poucos: a imagem de São Paulo não chegava a Santos e raros afortunados possuíam televisor. Quanta besteira pretenciosa levamos ao ar! Graças a Deus não havia teipe para flagrar nosso aprendizado. Éramos todos amadores (Marcos Rey. Veja. 15/05/85. p. 98).

Não existe, no Brasil, anteriormente à formação desses meios, uma tradição de radialistas ou escritores de radionovelas ou radioteatros. Alguns produtores são importados de outros países, como Gloria Magadan, que escreve roteiros de radionovelas e, posteriormente, de telenovelas. É também assim com a televisão. Autores como José Castelar vêm do rádio para TV; outros, como Durst, migram do cinema; outros ainda, como Lauro Cesar Muniz ou Dias Gomes, trazem, do teatro para a TV, a experiência dramaturgica. É de maneira experimental que se constrói a história do rádio e televisão no Brasil. E essa parece ser também a história da publicidade ou, pelo menos, a trajetória de Marcos Rey no campo publicitário:

Eu me lembro que lá [na Panam] todo mundo conhecia publicidade, até os office-boys, menos eu; eu que era o redator (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

Trabalha, durante dez anos, entre 56 e 66, no mercado publicitário, alternando momentos de emprego fixo com longos períodos de *free-lance* nas agências *Panam*, *Standard* e *Norton*. Marcos Rey relata, não sem certa ponta de orgulho mesclada na voz, como consegue - quase ao acaso, de forma criativa e bem pouco administrada - a grande chance que permite não só sua permanência na *Panam*, mas também o torna conhecido e legitimado no meio. A *Panam* é responsável, em 1956, pela conta publicitária da Brastemp - na época, a Brastemp das geladeiras - e Marcos Rey fica responsável por redigir nova proposta para novo modelo de geladeira. As geladeiras da época parecem todas iguais, mas o novo redator percebe que a porta da geladeira Brastemp é diferente. Pela primeira vez, torna-se visível no mercado uma porta de geladeira utilizável. A proposta de Marcos Rey é fazer a propaganda não da geladeira, mas da porta, com *slogan* mais ou menos semelhante a: *Brastemp, espaço integral*. A idéia *cola* e outras marcas, como a Frigidaire, por exemplo, passam a anunciar a porta, como grande lance diferenciador do consumo de geladeiras no mercado. Aparentemente ao acaso, como num lance de dados, a porta da geladeira Brastemp abre, para Marcos Rey, as portas da produção no campo publicitário!

O estilo artesanal, experimental, casual, alternativo de Marcos Rey combina mais com o momento inicial em que o padrão da indústria cultural encontra-se ainda em constituição. A descrição de sua passagem da rádio *Excelsior* para a rádio *Nacional*, em 1954, constitui-se em mais uma evidência desse estilo:

A Nacional não me deu o prazer encontrado na rádio Excelsior, mais experimental. [A Nacional] já era negócio muito profissional [onde] a qualidade nem sempre era importante (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

Esboça-se aqui a já conhecida - e hoje em dia relativizada - crítica que, sem sombra de dúvida, a maioria dos produtores culturais faz à indústria cultural: pouca preocupação com qualidade, falta de espaço para novas experimentações, excesso de organização e gerenciamento. A crítica incide diretamente no excesso de padronização que impede a criatividade e implica a rotinização e homogeneização dos processos produtivos. São relatos de produtores que, apesar de participarem das empresas culturais, recusam, de alguma forma, o gerenciamento profissional e a excessiva organização administrativa.

A crítica contundente dos criadores não culpa apenas a indústria cultural, responsabiliza - na maioria das vezes de forma equivocada - o público que se adequa ao padrão massificado e parece incapaz de perceber a diferença qualitativa existente entre produção experimental - quem sabe de vanguarda? - e produção em série, sem tempo de maturação, sem os devidos cuidados que tanto colaboram para a maior qualidade do produto veiculado:

Na rádio Nacional [havia divisão de tarefas, de trabalho mais específicas] e menos agradáveis. Já era muito mais profissional e o povo gostava mais da Nacional do que de nossas experiências na Excelsior, que eram experiências meio malucas: programas na madrugada, falando aos solitários, coisas assim que até hoje são meio problemáticas (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

Em vários momentos aflora a preocupação com a qualidade do produto e com as condições de sua produção. Marcos Rey reconhece os

limites da fabricação de certas formas literárias sujeitas às regras que organizam o mercado editorial. Nem sempre escrever é sinônimo de criar em circunstâncias ideais, em que percepção, técnica, prazer e trabalho misturam-se de maneira harmoniosa. É com boa dose de ironia e com aguçado senso crítico que Marcos Rey externa, mediado pela ficcionalidade, sua opinião sobre editoras de *fundo de quintal* e seus escritores, produtores de livros destinados ao leitor de banca de jornal. O personagem William Ken Taylor, de *Esta noite ou nunca*, define, em claros contornos, o perfil do editor Aranha e a situação tecnológica da editora:

Dono de editora pirata de fundo de quintal, a Meia-noite, que publicava livrecos de 100 páginas, capa mole, para venda nas bancas de jornais, o Aranha conseguiu comprar, talvez do próprio Gutenberg, impressora cujas peças ainda se ajustavam por obra da pressão e aderência de barbantes, esparadrapos e fitas colantes (...) Lançando um livro por mês, dos gêneros terra, mar e sexo (...) o editor vivia disso desde os tempos do Estado Novo (Marcos Rey. NN. p. 11).

E no auge da crítica, em revelação que beira o grotesco, William finaliza descrevendo a qualidade trágica e precária dos livros editados:

O papel de suas edições, pouco mais resistente que o higiênico, embora capaz de substituí-lo nas emergências, era-lhe cedido da cota do proprietário de um jornaleco do interior, seu compadre (Marcos Rey. NN. p. 11).

E, para além das condições do produto e da produção, o narrador faz balanço comparativo sobre sua condição de escritor, em diferentes momentos, de diferentes formas literárias; e revela, não sem certo tom *blasé* e certa dose de amargura:

O período Aranha fez de mim um escritor sem frescuras, aquele que escreve o que o patrão manda, sem ideais vagos nem objetivos concretos, oposto mesmo àquele que fui, o da Idade do Bronze, a revelação literária do ano. Com grandes compromissos trimestrais, minha realidade eram as teclas; meu alvo, o público; meu sonho, o cheque no final do trabalho (Marcos Rey. NN. pp. 20-21).

No contexto da obra de Marcos Rey, a fatia reservada à produção literária é complexa e bastante duradoura. Durante os anos 1950 publica seu primeiro romance, *Um gato no triângulo* (1953), e mais quatro romances e três livros de contos nos anos 1960 e 1970: *Café na cama* (1960), *Entre sem bater* (1961), *A última corrida (Ferradura dá sorte?)* (1963), *O enterro da cafetina* (Contos, 1967), *Memórias de um gigolô* (1968), *O pêndulo da noite* (Contos, 1977), *Soy loco por ti, America* (Contos, 1978). A partir dos anos 1980, publica mais cinco romances - *Malditos paulistas* (1980), *Ópera de sabão* (1980), *A arca dos marechais* (1983), *Esta noite ou nunca* (1985), *A sensação de setembro* (1989) - e começa a escrever, para a Ática, livros infanto-juvenis na série *Vaga-lume* que publica, até 1993, um total de catorze títulos ¹⁴⁴. Em 1992, realiza interessante experiência: escreve *O último mamífero do Martinelli*, que se coloca em posição intermediária, destinado tanto ao público juvenil quanto à faixa dos leitores *mais velhos*.

A proximidade com a literatura infantil é antiga. Data do final da década de 1940, quando traduz histórias infantis para a editora Melhoramentos. Concomitantemente à atividade de tradutor, desenvolve outras, como a de jornalista, no jornal *Folha de S. Paulo*, onde trabalha como colaborador - *free lance* - entre 1947 e 1949:

Com isso me mantinha, e complementava com traduções de livros infantis pela editora Melhoramentos (...) vinha muita coisa do Walt Disney, como Bambi (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

De tradutor de Walt Disney nos anos 1940, Marcos Rey passa a adaptador dos programas infantis *Vila Sésamo* e *O sítio do pica-pau amarelo* - ofício em que fica, na *Globo*, por cerca de sete anos - e, finalmente, escritor de livros infantis nos anos 1980. Publica seu primeiro livro, *Não era uma vez*, em 1980, pela editora Escrita, à pedido do editor Wladyr Nader e transforma-se, a partir

¹⁴⁴ O mistério do cinco estrelas (1981), O rapto do garoto de ouro (1982), Um cadáver ouve rádio (1983), Sozinha no mundo (1984), Dinheiro no céu (1985), Bem-vindos ao Rio (1986), Enigma da televisão (1987), Garra de campeão (1988), Quem manda já morreu (1989), Corrida infernal (1990), Na rota do perigo (1991), Um rosto no computador (1992), Doze horas de terror (1993).

de 1981, até os dias de hoje, em autor constante da Ática. Em 1982, Marcos Rey declara, em depoimento a Edla van Steen:

Creio que permanecerei na faixa infanto-juvenil, raia mais estreita e por isso mais desafiadora. Trabalhar, para mim, nessa direção significa colaborar diretamente no estímulo à leitura, ainda possível na juventude (...) O que me seduz no escrever para a pibetada é que se trata de público que repele o embuste, a mentira (Marcos Rey. Depoimento a Edla van Steen. Porto Alegre. L&PM. 1982. p. 176).

Além de escritores, Marcos Rey e seu irmão, Mario Donato, transformam-se, a partir do final dos 1950 e início dos anos 1960, em proprietários de editora que muda algumas vezes de nome: primeiro, *Mauá*; depois *Donato Editora* e, com alguns desdobramentos jurídicos, *Autores Reunidos*. O interessante a ressaltar dessa história é a experiência, aparentemente inédita no ainda incipiente mercado editorial brasileiro, de editora com patrocinador próprio. As Cestas Colombo, concorrentes das famosas Cestas de Natal Amaral, anunciam - *em página dupla* - a editora Autores Reunidos em revistas como *O cruzeiro*, financiam a edição dos livros - papel, impressão, gráfica - e pagam taxa de administração à editora, que publica, nessa época, três coleções: *Habitações*, *As grandes vocações* e *Conquistas humanas*. As tiragens são significativas - cerca de 30.000 exemplares para cada volume que compõe a coleção - e a divulgação organiza-se de forma peculiar: além das centrais de distribuição no Rio de Janeiro e em São Paulo, os vendedores da Colombo vendem cestas e, concomitantemente, livros. Se experiências como esta são raras no mercado editorial, não o são em outros campos culturais. As histórias do rádio e televisão no Brasil constroem-se na relação direta com patrocinadores responsáveis por inúmeros programas, principalmente radionovelas e telenovelas. O próprio Marcos Rey relata que sua atividade de rádio-dramaturgia na rádio Excelsior tem como patrocinador os biscoitos Duchon e gera experiência interessante - o *Radioteatro Duchon* -, em que atores, autores, produtores são contratados pelo patrocinador, mediado, normalmente, por agências de publicidade:

Eu fazia adaptações. Mas havia um programa que era de criação. Este, o Mario quem fazia. Era o grande teatro, radioteatro Duchen (...) A gente contratava a Cacilda Becker, Sergio Cardoso (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

A história de Marcos Rey com livros, literatura, editoras, percorre-se na contra-mão, na busca do caminho de volta em direção à casa paterna. Em vários momentos, seu depoimento menciona a editora Monteiro Lobato & Companhia - onde o pai trabalha durante bom tempo -, a grande biblioteca paterna - que começa com *O príncipe feliz*, de Oscar Wilde -, a gráfica e a oficina de encadernação da família, onde livros são impressos e encadernados e onde clientes famosos como Monteiro Lobato, Orígenes Lessa, Paulo Setubal, Júlio César da Silva partilham do cotidiano familiar do escritor.

É oportuno lembrar, em meio à recomposição da história familiar, que Marcos Rey é pseudônimo de Edmundo Donato. A troca de nomes justifica-se em função da existência do já citado Mario Donato, irmão mais velho de Edmundo, também escritor. Nos anos 40, a família é proprietária de uma pequena editora - Donato Editores - que publica livros de Mario e também alguns de Edmundo. Mario, antecipando confusões quanto às identidades familiares, sugere a Edmundo a troca de nomes e este escolhe seu pseudônimo literário prestando dupla homenagem: a Marcos, personagem da Bíblia, e à sua bisavó materna, a italiana Maria del Ré. Edmundo Donato desaparece com o tempo e cede, definitivamente, lugar a Marcos Rey. A nova identidade torna-se tão forte que o próprio Marcos Rey confessa:

O nome verdadeiro só para cheques (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

É interessante observar que o contexto ao qual se vincula o livro popular, a pequena editora e o cotidiano do autor *out-side* não só faz parte da história da vida de Marcos Rey, como também é tema de um de seus mais interessantes romances: *Esta noite ou nunca*. Nele, o anônimo narrador é escritor de pequenos livros policiais, vendidos em bancas de jornais e

publicados pelo já citado *Aranha*, editor de uma editora de fundo de quintal, denominada *Meia-noite*. O autor/personagem adota um pseudônimo - *mister William Ken Taylor*, escritor norte-americano, originário de Chicago - que, coincidentemente, declara:

Dessa vez até a última, o Aranha sempre me chamaria de William. O nome verdadeiro só para os cheques (Marcos Rey. NN. p. 14).

Além disso, o autor/personagem vira fictício tradutor de suas próprias obras e é também responsável pela criação de uma identidade, de uma história de vida para William, seu alter-ego. A história aparece contada na *orelha* do primeiro livro de William - *Assassinatos pelo alfabeto braille* - e todas as características do personagem aproximam-se de muitos dos elementos formadores do pícaro ou do malandro, fundamentais no contexto das histórias de Marcos Rey:

William Ken Taylor nasceu num dos bairros mais pobres de Chicago. Na infância e juventude exerceu as mais variadas profissões: ascensorista de hotel, moleque de recado de gangsters durante a Lei Seca, garçom de prostíbulos, mecânico de caça-níqueis, aqualouco, detetive de drugstores, ilusionista num parque de diversões, dublador de desenhos animados (foi a voz da raposa no Pinocchio de Walt Disney) e empresário de corridas de cachorros. Durante a Guerra prendeu sozinho todos os ocupantes dum tanque alemão, disfarçado de general nazista. Terminado o conflito, voltou aos Estados Unidos e, a conselho dum antigo detetive, dedicou-se à literatura policial (Marcos Rey. NN. p. 13).

As razões que justificam a opção de Marcos Rey pela escrita, pelo ofício de escritor, aparecem, duplamente caracterizadas, em vários depoimentos: ter sido, antes de tudo, *grande leitor* e ter tido por perto um leitor especial. No inefável tom irônico, Marcos Rey revela:

Eu sempre escrevi e meu irmão também escrevia. Meu pessoal não dava bola para mim porque já tinha escritor na família. Eu era apenas um imitador. Sempre fui considerado um imitador. A única pessoa que lia o que eu escrevia era ele, meu irmão, o Mario (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

As reminiscências dão conta, em inúmeros momentos, da figura do irmão, Mario Donato. A relação de Marcos Rey com Mario Donato não se resume apenas à experiência editorial da Autores Reunidos ou à história comum de origem familiar. É visível e permanente durante todo o percurso. Mario Donato transforma-se em personagem das principais tramas dessa trajetória. Sua figura salta aos olhos, frequentemente, em depoimentos, crônicas, contos, romances. Mais velho 10 anos, mais experiente e de perfil inquieto, circula por todos os lugares, carregando consigo o irmão mais novo e percorrendo o caminho das invenções culturais que irrompem no Brasil entre 1930 e 1950.

Conduz os primeiros passos na experiência literária de tradução de histórias infantis, dividindo tarefas na editora *Melhoramentos* e acobertando o jovem tradutor, ainda sem a necessária competência para que seu nome conste das publicações:

O Mario não tinha muito tempo e conhecia inglês melhor do que eu (...) Até hoje eu tenho dificuldade com o inglês, então eu fazia a primeira versão e ele corrigia, passava a limpo (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

Às vezes meu nome não constava, porque quem tinha contrato [com a Melhoramentos] era meu irmão Mario e às vezes não aparecia meu nome para não ficar evidente que alguém o ajudava (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

Consegue publicar, em segredo, o primeiro conto de Marcos Rey:

Aos dezesseis anos, num domingo, abri a Folha da Manhã e vi, na primeira página do Suplemento Literário, um conto meu (...) e um nariz-de-cera onde, em poucas linhas, meu irmão apresentava ao público o novo escritor (Marcos Rey. Depoimento a Edla van Steen. Porto Alegre. L&PM. 1982. p. 162).

É responsável pela primeira transferência de Marcos Rey da *Folha de S. Paulo* para a rádio *Excelsior* onde a experiência de Mario com o meio é, sem dúvida, de grande utilidade:

Meu irmão Mario já tinha alguma experiência com rádio. Foi transferido do jornal [Folha de S. Paulo] para a rádio Excelsior e eu fui junto com ele (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

É responsável também pela aprendizagem no rádio, onde os resultados aparecem na primeira pessoa do plural, sob a forma *nós fizemos, nós montamos, nós realizamos*, revelando a existência de profunda ligação entre Marcos e Mario. Tão profunda que a autoria dos programas parece ser coletiva:

Mas o Mario saiu-se muito bem como diretor [da Excelsior]. Nós montamos jazz sinfônico quando todo mundo tinha orquestra (...) Eu não estava nessa de direção, o diretor era meu irmão (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

Mario tem influencia, também, e diretamente, na publicação do primeiro romance de Marcos Rey, *Um gato no triângulo*, pela editora Saraiva, em 1953:

Depois eu corri muitas editoras, quis usar o prestígio do meu irmão junto à José Olympio. Fazia o maior sucesso na José Olympio em função de um livro dele, A presença de Anita, publicado em 48 (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

E Mario é, antes de tudo, o amigo de todas as horas:

O meu companheiro era o Mario; companheiro de músicas, descobertas musicais, cantores (...) A gente gostava do Dick Farney, do Lúcio Alves. A voz de Billie Holiday e o piano de Art Tatum (Marcos Rey. "A sensação de setembros". Memória. Eletropaulo. São Paulo. jul-set/91. p. 15).

Ao final do balanço de tão longa, rica e variada trajetória, qual a síntese possível? Talvez a literatura seja a atividade que melhor defina o perfil de Marcos Rey. Possui uma relação bastante estável com a Ática e faz parte de seu corpo de autores permanentes e diferenciados:

Marcos Rey tem uma relação um pouco diferenciada na editora. Ele tem a literatura dele, que não está obrigatoriamente atrelada à programação da Ática. Ele escreve, por exemplo, um livro como O último mamífero do Martinelli, traz o texto e nós encaixamos em algum espaço (Carmem Lucia da Silva Campos. Depoimento. São Paulo. 01/02/95).

Na realidade, falar de Marcos Rey escritor é falar do autor que escreve livros, *scripts*, diálogos, sinopses, roteiros, e cujos textos trafegam por inúmeros

lugares. As letras impressas nas páginas dos livros transformam-se em sons, imagens e chegam até pessoas de variados tipos, em diferentes lugares.

A literatura dá a base, o brilho, a ambição. Aindanão conheci um bom roteirista que não fosse um viciado consumidor de romances, tanto que a grande maioria dos filmes estrangeiros são baseados em contos, romances e peças teatrais (Marcos Rey.RP. p. 8).

De qualquer maneira, Marcos Rey, hoje em dia aposentado de tantas atividades, vive quase que exclusivamente de seus livros e de escrever novas literaturas, além de contos e reportagens para revistas e jornais:

Sempre vivi de escrever. Jornalista, redator de rádio, autor de programas e novelas para a tevê, criador de campanhas publicitárias e roteirista de filmes - enquanto publicava livros. Mas somente ao me aproximar dos 60 anos, consegui, enfim, viver de literatura num país em que se lê tão pouco (Marcos Rey. MM. p.3)

Os roteiros de Marcos Rey, pela geografia da cultura brasileira, ajustam-se aos itinerários cartográficos desenhados por essa pesquisa.

- **Best-sellers: identidades, peritextualidades**

Les procédés de narration destinés à exciter la curiosité ou l'attendrissement, certaines façons de dire qui éveillent l'inquiétude et la mélancolie, et qu'un lecteur un peu instruit reconnaît pour communs à beaucoup de romans, me paraissaient simplement (...) une émanation troublante de l'essence particulière...

(Marcel Proust)

I.

A noção de *best-seller* aparece, com frequência, para designar as *outras literaturas* analisadas no capítulo anterior. O *best-seller*, para a crítica literária, preenche certo número de critérios e requisitos que o separam da literatura culta e erudita. Do ponto de vista qualitativo as características não se diferenciam daquelas elencadas em análises que se debruçam sobre identidades e textualidades paraliterárias. Entretanto, a contextualização do *best-seller* prioriza, fundamentalmente, critérios quantitativos e encara o livro de forma equivocada e parcial, como simples mercadoria, sujeita às regras de mercado, com muito pouca, ou quase nenhuma, densidade literária. A narrativa e os componentes de linguagem só são levados em conta quando se trata de certificar sua utilidade, como elemento de mediação, na relação de compra e venda do produto. Alguns críticos literários reforçam esta visão:

*O best-seller contém, assim, soluções narrativas e conteudísticas que atraem o grande público e auxiliam a vendagem. A própria publicidade, quer a externa, nos anúncios diretos ou indiretos, quer a interna, nas orelhas do livro, na quarta capa ou nos resumos dos catálogos, cuida de dar ênfase às virtudes míticas da obra*¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Fábio Lucas. Crepúsculo dos símbolos: reflexões sobre o livro no Brasil. Campinas. Pontes. 1989. p. 65.

Ao se falar, portanto, em *best-seller* evidenciam-se mais os contornos quantitativos que transformam o livro em produto de grande sucesso mercadológico. Como o próprio termo indica, a medida do *best-seller* é a melhor venda.

A compreensão do sentido atribuído à categoria *best-seller* pressupõe a qualificação de alguns mecanismos de organização do mercado editorial. Na concepção de alguns dos produtores culturais da Ática não existe, no Brasil, apenas um mercado editorial, mas mercados que funcionam de forma diferenciada, organizados ao redor de diretrizes e expectativas variadas, mesmo que tenham como objetivo comum a venda de livros em livrarias. A livraria é sempre elemento de mediação entre editora e leitor, ou produtor, produto e consumidor. Ainda que outros elementos de mediação, como escolas ou professores, por exemplo, façam parte da relação entre editoras, livros e leitores, as livrarias configuram-se como *locus* da comercialização. É, portanto, nelas que se explicitam e conjugam-se os diferentes mercados.

Para Bantim, o primeiro tipo de mercado diz respeito aos livros vendidos aleatoriamente - sem indicação ou recomendação formal de outros agentes mediadores - tais como ficção estrangeira e nacional, livros de culinária, informação, reportagem, auto-ajuda. Este mercado constitui-se da comercialização do livro procurado e selecionado por livre escolha. É sobre os dados exclusivos dessas vendas que se organizam as listas dos livros mais vendidos e classificam-se aqueles que passam a ser denominados *best-sellers*.

Na mesma linha de raciocínio, o segundo mercado é alimentado pelos livros escolares de caráter didático e paradidático. Ainda que estes livros sejam vendidos, prioritariamente, em livrarias sua compra é dirigida e controlada pela escolha institucional e não pela livre seleção individual. Por essa razão, os livros do mercado escolar são considerados livros de *compra compulsória* e não são computados na pontuação que seleciona *best-sellers*.

A percepção sobre um mercado editorial subdividido sugere algumas considerações: didáticos e paradidáticos, ficção e não-ficção devem ser considerados como setores diferenciados de um mesmo mercado editorial. O que importa não é propriamente concluir que, de forma similar, qualquer um desses segmentos se destina, indistintamente, à distribuição de livros em livrarias. O que diferencia, na realidade, a situação dos didáticos e paradidáticos dos outros segmentos é a característica da compra compulsória. Esta modalidade de consumo, que depende da mediação efetivada por professores e instituições, constitui-se em mais uma estratégia de comercialização profundamente bem sucedida. Bem sucedida enquanto esquema de divulgação, distribuição e comercialização e bem sucedida, também, por apresentar, no caso da Ática, um produto de qualidade diferenciada.

Resgatando o rumo da reflexão sobre *best-sellers* e classificações é interessante avaliar as alternativas e os mecanismos de organização das pesquisas que coletam dados, selecionam e constroem tabelas regulares de caracterização do *best-seller*. Até 1981, *Leia Livros* publica, regularmente, a listagem dos mais vendidos organizados em dois blocos : ficção e não-ficção. A partir de agosto do mesmo ano, a relação dos *best-sellers* incorpora, de forma inédita, o segmento infanto-juvenil e os livros da Ática - com Marcos Rey em bastante evidência - aparecem, frequentemente, entre os cinco primeiros colocados ¹⁴⁶. *O mistério do cinco estrelas*, por exemplo, permanece oscilando entre a 2ª, 4ª e 5ª colocações, até dezembro de 1981. Entre dezembro de 1981 e fevereiro de 1982, entra em cena *O rapto do garoto de*

¹⁴⁶ Primeira tabela de classificação onde aparecem os infanto-juvenis, em julho de 1981. *Leia Livros*. São Paulo. Ano IV. Nº33. 15/07 a 14/08 de 1981.

Class.	Livro	Autor
1º	O menino maluquinho	Ziraldo
2º	O mistério do cinco estrelas	Marcos Rey
3º	A bela borboleta	Zélio
4º	O sofá estampado	Lygia Bojunga Nunes
5º	Meninas da rua Praia	Sergio Caparelli

ouro, também de Marcos Rey, que fica em 3º lugar junto com *O trem* de Mary e Eliardo França, em 6º lugar. A coleção *Gato e rato*, dos mesmos Mary e Eliardo França permanece, durante bom tempo, na lista dos melhores classificados alcançando, em 1984, o 1º lugar. Marcos Rey volta a aparecer, em julho de 1984, com *Sozinha no mundo* e, de junho a dezembro de 1985, *Dinheiro no céu* mantém a 4ª posição ¹⁴⁷. A partir de agosto de 1986, o *Leia* deixa de classificar os infanto-juvenis e retorna à antiga forma de organização: ficção e não-ficção.

A razão para a exclusão regular dos livros escolares da lista dos mais vendidos é simples de ser explicada: os números que informam a quantidade de livros vendidos no mercado escolar são completamente diferentes dos números que orientam a vendagem do *best-seller*. No campo dos didáticos, por exemplo, um dicionário ou atlas escolar da Ática vende, normalmente, em um ano, 400.000 exemplares. Existem autores, como Lidia Maria de Moraes - responsável pela coleção de português, de 1º grau, 1ª a 4ª séries, *Mundo mágico*, da Ática -, Carlos Barros, da área de ciências, e José William Vesentini, da área de geografia que atingem patamares de venda de livros didáticos muito próximos ou maiores do que aqueles publicados nas listas dos mais vendidos.

O significado dos números na comercialização dos livros didáticos é impressionante: um livro para 1ª série, desta mesma coleção de português, que vende *bem, nada excepcional*, vende cerca de 70.000 exemplares ao ano. A coleção completa, para as quatro séries, alcança o patamar de 120.000 a 150.000 exemplares vendidos. Um livro de português de 5ª série vende de 80.000 a 100.000 exemplares. Uma coleção de português de 5ª a 8ª séries, vende *bem* quando vende em torno de 320.000 a 350.000 exemplares

¹⁴⁷ Todos os dados foram retirados dos seguintes exemplares de *Leia Livros e Leia* São Paulo: Ano IV, Nº 38, de 15/8 a 14/9/1981; Ano IV, Nº 39, de 15/9 a 14/10/1981; Ano IV, Nº 40, de 15/10 a 14/11/1981; Ano IV, Nº 41, de 15/11 a 14/12/1981; Ano V, Nº 53, de 15/12/81 a 14/2/82; Ano VII, Nº 69, de 15/6 a 14/7/1984; Ano VII, Nº 70, de 15/7 a 14/8/1984; Ano VIII, Nº 80, junho/1985. Ano VIII, Nº 82, agosto/1985; Ano VIII, Nº 83, setembro/1985; Ano VIII, Nº 84, outubro/1985; Ano VIII, Nº 86, dezembro/1985.

ao ano. Mesmo no espaço reservado aos livros didáticos destinados ao 2º grau, onde o público consumidor é sensivelmente menor, uma coleção de português, língua e literatura, para 1ª, 2ª e 3ª séries vende 200.000. Uma boa venda em física chega a pouco mais de 100.000 exemplares a cada ano.

Analogamente, na área dos paradidáticos - considerados, do ponto de vista do mercado de livros escolares, como compra *suplementar*, *acessória*, porém adotados e indicados por escolas e professores de maneira semelhante aos didáticos - as vendas são espantosas, a ponto de permitirem que Marcos Rey e outros profissionais vivam quase que exclusivamente de direitos autorais, num país onde viver de direitos autorais é mera utopia. Um paradidático da série *Vaga-lume*, por exemplo, vende cerca de 40.000 a 50.000 exemplares no ano de lançamento. Depois, o índice cai, mas a média de vendagem permanece entre 25.000 e 30.000 exemplares ¹⁴⁸. O livro mais vendido da série *Vaga-lume*, por exemplo, *A ilha perdida*, de Maria José Duprè vende, em média, do lançamento, em setembro de 1973, até fevereiro de 1995, 106.736 exemplares ao ano. O *Mistério do cinco estrelas*, *Sozinha no mundo*, *Garra de campeão*, *Dinheiro do céu* e *Bem-vindos ao Rio*, todos de Marcos Rey, vendem, em média, respectivamente, 70.259, 61.952, 38.850, 20.013 e 24.401 exemplares ao ano. Na contrapartida, por exemplo, quatro livros de Paulo Coelho - *O alquimista*, *Diário de um mago*, *Brida*, *As valquírias* - que permanecem nos últimos quatro anos na lista dos mais vendidos vendem juntos, entre 1989 e 1993, o total de 3.000.000 de exemplares. O

¹⁴⁸ Dados de venda de alguns livros da série *Vaga-lume*. Informações fornecidas por Fernando Paixão, editor de Literatura Juvenil e Adulta da Ática. São Paulo. Março/1995.

Autor	Livro	Lançamento	Vendas até fev/95
M. José Duprè	<i>A ilha perdida</i>	setembro/73	2.241.459
Marcos Rey	<i>O mistério...</i>	março/81	983.632
Marcos Rey	<i>Sozinha no mundo</i>	fevereiro/84	681.478
Marcos Rey	<i>Garra de campeão</i>	agosto/88	233.101
Marcos Rey	<i>Dinheiro do céu</i>	março/85	200.133
Marcos Rey	<i>Bem-vindos ao Rio</i>	março/86	219.613

diário de um mago e *O alquimista* vendem juntos, até 1991, 700.000 exemplares. *Brida* vende, um mês e pouco depois do lançamento 170.000 exemplares ¹⁴⁹. De acordo com o já demonstrado, algumas coleções de livros didáticos, além de atlas e dicionários e alguns paradidáticos, podem chegar próximo a cifras como esta. Se, portanto, por suposição, os livros escolares entrassem na concorrência dos *best-sellers*, estariam, sem dúvida, localizados, freqüentemente, entre os primeiros *mais vendidos*. Algumas informações de Bantim reforçam a tendência acima exposta:

A coleção de livros de Ciências de Carlos Barros, da editora Ática - quatro livros, para 5ª, 6ª, 7ª e 8ª séries -, vendeu, em apenas um ano, 1974, 450.000 exemplares, ou seja, em média, cerca de 112.500 exemplares cada um. Um livro que vende 112.500 exemplares na livraria é um absurdo: é um grande best-seller. Estes professores ganham mais direitos autorais do que qualquer escritor nesse país. Não há Jorge Amado que possa competir com autores de livros didáticos. Dificilmente todos esses livros que ficam, durante anos, nas listas de best-sellers chegam a vender tantos exemplares. O Marcos Rey vende isso e não aparece nas listas dos best-sellers (José Duarte Bantim. Depoimento. São Paulo. 17/02/95).

Ainda que alguns poucos critérios qualitativos - como, por exemplo, dividir os livros pelas rubricas ficção e não-ficção, selecionar os leitores por gênero, faixa etária, nível de escolaridade - sejam contemplados na montagem das classificações, o que basicamente fundamenta a noção de *best-seller* é o conjunto de critérios mercadológicos, quantitativos, vinculados à venda de livros, em período determinado, para um mercado editorial específico:

Daí, a propriedade do designativo best-seller, ou seja, o romance que possui as melhores condições de vendagem, ou que fica mais tempo nas paradas de sucesso: o da lista dos mais vendidos ¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Ver: Sandra Reimão. "Brasil anos 80: mercado editorial, ecletismo e oscilações. p. 12. (Mimeo) e *Visão*. São Paulo. 20/11/91. p. 58.

¹⁵⁰ Fábio Lucas. *Crepúsculo dos símbolos: reflexões sobre o livro no Brasil*. op. cit. p. 64.

Sandra Reimão revela, em pesquisa sobre o *best-seller* no Brasil, que os critérios brasileiros estão longe de responder, por exemplo, pela relação percentual proposta, desde 1947, como norma de avaliação do *best-seller* no mercado editorial norte-americano. Tal proposta sugere que um livro, para ser legitimado na categoria *best-seller*, deve vender total igual ou superior a 1% do total da população do país ¹⁵¹. Na prática, o critério dificilmente é aplicado na maioria dos países do mundo. No Brasil, por exemplo, onde a população é estimada ao redor de 150.000.000 de habitantes, esse número tem que alcançar a marca de, mais ou menos, 1.500.000 exemplares vendidos de um único título. Dois exemplos indicam a inadequação na utilização de tal critério: o livro mais vendido da Ática, *A ilha perdida*, de Maria José Duprè, publicado em 1973, pela série *Vaga-lume*, é o único que supera a marca estipulada e alcança, até fevereiro de 1995, o total de 2.241.459 exemplares vendidos. *O mistério do cinco estrelas*, de Marcos Rey, publicado em 1981, e considerado um dos maiores sucessos da editora, vende, em 14 anos, 983.632 exemplares.

A evidente impossibilidade da aplicação das regras internacionais faz com que as previsões, no Brasil, fiquem restritas aos livros mais vendidos, em período e locais pré-determinados. Por exemplo: além do já citado *Leia Livros*, a revista *Veja*, os jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, entre outros veículos de comunicação, publicam, periodicamente, a listagem dos livros mais vendidos, separando ficção de não-ficção e elegendo, ao final do mês ou ano, os *best-sellers* da temporada. O Datafolha, um dos responsáveis por este tipo de pesquisa, publica o resultado com nova listagem a cada mês. Em fevereiro de 1995, a pesquisa apresenta seus resultados e esclarece, oportunamente, o procedimento metodológico adotado na coleta de dados. Realizada em 35 livrarias, algumas com filiais, na cidade de São Paulo - Belas Artes, Book Stop, Brasiliense, Cortez, Francisco Alves, Laselva, Livraria da Vila, Melhoramentos, Nobel, 5ª Avenida, Saraiva,

¹⁵¹ Sandra Reimão. "Sobre a noção de *best-seller*". *Comunicação e sociedade*. São Paulo. Instituto Metodista de Ensino Superior (IMS). Ano X. Nº 18. Dez/91. p. 53 e

Siciliano, Teixeira, Turiassu, Unilivros e Vozes -, o Datafolha entrevista, durante três dias, 2.644 compradores, que adquirem um total de 6.110 livros. A proposta do Datafolha diferencia-se das demais por coletar dados *in loco* e não utilizar informações fornecidas diretamente por livreiros. Os consumidores são abordados por meio do *flagrante de compra*, logo após terem adquirido o livro. É interessante observar que o resultado da pesquisa do mês de fevereiro indica que o *best-seller*, na categoria ficção, é *A ilha do dia anterior*, de Umberto Eco, que supera, ainda que provisoriamente, os *best-sellers* quase permanentes de autores como Paulo Coelho, Sidney Sheldon, Lair Ribeiro e outros ¹⁵². Nada mais indiscutivelmente diferenciado, do ponto de vista literário, do que a produção de Eco e a de Paulo Coelho. Ambos, contudo, aparecem, lado a lado, no quadro classificatório. Nada, também, mais incontestavelmente erudito e pouco apropriado para aparecer na categoria *best-seller* do que a produção de Eco. Além de Eco, outros livros, como os de Gabriel Garcia Márquez, Fernando Morais e Roberto Campos, convivem com as literaturas esotéricas e de auto-ajuda ¹⁵³. As preferências diferenciadas por livros de perfis variados demonstra o óbvio: a diversidade existe e só é possível juntá-la através de critérios quantitativos. A definição de

Sandra Reimão. "Os *Best-seller* no Brasil 1980/1988". op. cit. pp. 53-61.

¹⁵² *Livros mais vendidos na cidade de São Paulo*. Datafolha. São Paulo. dezembro/1994, janeiro/1995, fevereiro/1995 (Direção da Pesquisa: Antonio Manuel Teixeira Mendes e Gustavo Venturi) e "Eco lidera lista de ficção" e "Saiba como é feita a pesquisa". *Folha de S. Paulo. Caderno Mais!* São Paulo. 26/02/95. p. 6-8. Vale a pena ressaltar que os resultados do Datafolha informam mais sobre o perfil dos consumidores - e nesse sentido a pesquisa aponta para alguns critérios de ordem qualitativa - do que trazem dados numéricos sobre vendagem de livros.

¹⁵³ *Livros mais vendidos na cidade de São Paulo*. op. cit. fevereiro/1995. p. 5 e 6.

Class.	Ficção	Não-Ficção		
1º	<i>A ilha do dia anterior</i>	Umberto Eco	<i>Anjos cabalísticos.</i>	Mônica Bonfiglio
2º	<i>Comédias da vida privada</i>	L.F.Veríssimo	<i>A magia</i>	Mônica Bonfiglio
3º	Na margem do rio Piedra	Paulo Coelho	Maktub	Paulo Coelho
4º	<i>O diário de um mago</i>	Paulo Coelho	<i>Chatô</i>	Fernando Morais
5º	A profecia celestina	James Radfield	Auto estima	Lair Ribeiro
6º.	Do amor e outros	G.G.Márquez	Danuza todo dia	Danuza Leão
7º	<i>Laços eternos.</i>	Zibia M.Gasparetto	<i>O sucesso não ocorre</i>	Lair Ribeiro
8º	Nada dura para sempre	Sidney Sheldon	<i>A lanterna na popa</i>	Roberto Campos
9º.	<i>Brida.</i>	Paulo Coelho	<i>Prosperidade: fazendo</i>	Lair Ribeiro
10º.	O alquimista	Paulo Coelho	<i>Entenda a obesidade</i>	A. Halpern

best-seller assim conceituada aponta para a necessidade do desenvolvimento de um tipo de análise que articule à quantidade as qualidades e particularidades da literatura pesquisada.

Como se pode observar, as características do *best-seller* são, em geral, definidas por pesquisas e regras de mercado. Quando qualitativos, os critérios são propostos pela crítica literária, que avalia a compatibilidade da escritura e das formas narrativas, a fidelidade às matrizes dos gêneros ficcionais, a consistência dos personagens, os critérios de verossimilhança e os padrões de repetição, e observa, na maioria das vezes, o quanto cada um desses elementos contribui e facilita o processo de comercialização dos livros.

Cabe aqui uma ponderação: a aplicação de critérios - na definição do que seja *best-seller* ou do que merece ou não ser considerado literatura - deve levar em conta outros fatores, diferentes dos definidos pelo mercado ou sugeridos pela crítica literária. É necessário avaliar, fundamentalmente, e de maneira ampla e qualitativa, as relações estabelecidas por estas formas literárias com o público receptor, ou seja, como respondem, de alguma maneira, pela reposição de arquétipos, mitologias e imaginários na sociedade moderna. Qualificar a obra literária ou qualquer manifestação cultural pressupõe levar em conta, articuladamente, condições de produção e mercado, formas da narração e as relações que ambos estabelecem com o público receptor. Só assim é possível a constituição de critérios mais abrangentes e menos excludentes de identificação.

II.

Em busca da identidade literária capaz de definir o diálogo com receptores, muitas denominações sucedem-se até aqui: subliteratura, infraliteratura, contraliteratura, literatura de entretenimento, literatura popular, trivial literatura, literatura de massa, *best-seller*, literatura popular, literatura popular de massa, paraliteratura e paradidáticos.

Estas formas literárias têm, além do estilo, da identificação literária, uma *cara*, uma fachada, uma apresentação que permite diferenciá-las de outras literaturas e que possibilita o estabelecimento de mediações entre o livro, em sua especificidade, e o leitor particular a que este livro se destina. Os elementos de conexão entre produto e receptor explicitam a existência de um *pacto literário* que colabora na qualificação das diferentes manifestações literárias e dos variados gêneros ficcionais. O *pacto literário*, entretanto, não se apresenta como característica particular desta ou daquela literatura, mas deve ser entendido como elemento genérico e fundamental na relação entre produção cultural e literária, produto e receptores e na configuração de diferentes identidades literárias. Na opinião de Philippe Lejeune, a propósito das autobiografias e dos gêneros literários:

(...) este gênero definiu-se menos pelos elementos formais que ele comporta do que pelo 'contrato de leitura'; e uma poética histórica deveria, assim, estudar a evolução do sistema dos contratos de leitura e de sua função integrante ¹⁵⁴.

A perspectiva de ajustamento torna o produto acessível material e visualmente de forma que possa ser reconhecido com tranqüilidade por receptores potenciais. Antes mesmo de mergulhar no fascínio da leitura, das histórias, enredos, façanhas e personagens, o leitor realiza sua escolha também pela capa, título, nome - ou pseudônimo do autor -, ilustrações ou, ainda, pela informação prévia de que esse ou aquele livro faz parte de uma coleção devidamente conhecida.

Coleções e séries apresentam-se como elementos significativos na configuração da identidade literária e na realização do *pacto literário*. Colaboram no processo de construção de um padrão editorial em que modelos, mais ou menos unificados, são fundamentais na produção, divulgação e comercialização dos produtos:

A coleção é muito importante. O efeito é o da sinergia: um livro colabora com o outro. É mais fácil para a editora produzir no interior de conjunto pré-

¹⁵⁴ Philippe Lejeune. "Le pacte autobiographique". *Le pacte autobiographique*. Paris. Seuil. 1975 op. cit. p. 8.

determinado do que trabalhar um livro isoladamente. O custo de produção e divulgação do livro isolado será sempre muito maior (José Adolfo de Granville Ponce. Depoimento. São Paulo. 18/01/95).

Elemento de identificação para o público receptor, as coleções aparecem, portanto, como instrumento fundamental no gerenciamento da produção e divulgação dos produtos. O leitor reconhece o livro mas reconhece antes o grupo a que ele pertence:

Existem, por exemplo, alguns professores que indicam e adotam livros da coleção Vaga-lume sem mesmo terem lido. Isso significa que a coleção tem uma imagem legitimada, à qual tem que corresponder com os novos lançamentos, ampliando horizontes, e não apenas referendando a imagem já consolidada (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

No caso específico da Ática - onde os livros são publicados sempre no interior de alguma série - e de outras editoras escolares, as coleções são fundamentais porque através delas é que se efetiva a relação com escolas, professores e alunos, sendo estes últimos o público consumidor preferencial:

A editora de origem didática tem uma tendência complicada. É condicionada pela organização escolar e as normas escolares determinam currículos, sequências. Com isso, a editora é obrigada a organizar-se em coleções destinadas, por exemplo, a 1ª, 2ª, 3ª e 4ª séries. É difícil uma editora didática que não oriente sua produção por meio de coleções. A cultura da empresa é a cultura das coleções. Vê o mundo de maneira classificatória (José Duarte Bantim. Depoimento. São Paulo. 17/02/95).

Fundamentais na viabilização do padrão, as coleções podem, entretanto, limitar potencialidades:

É uma tendência com a qual a gente tende a quebrar pois revela certa rigidez (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

Se, por um lado, coleções e séries respondem pelo padrão de organização da produção e gerenciamento empresarial, por outro, setores, departamentos, unidades - didático, infantil, juvenil, universitário -, aliados às especificidades de cada série ou coleção, explicitam a existência de espaços

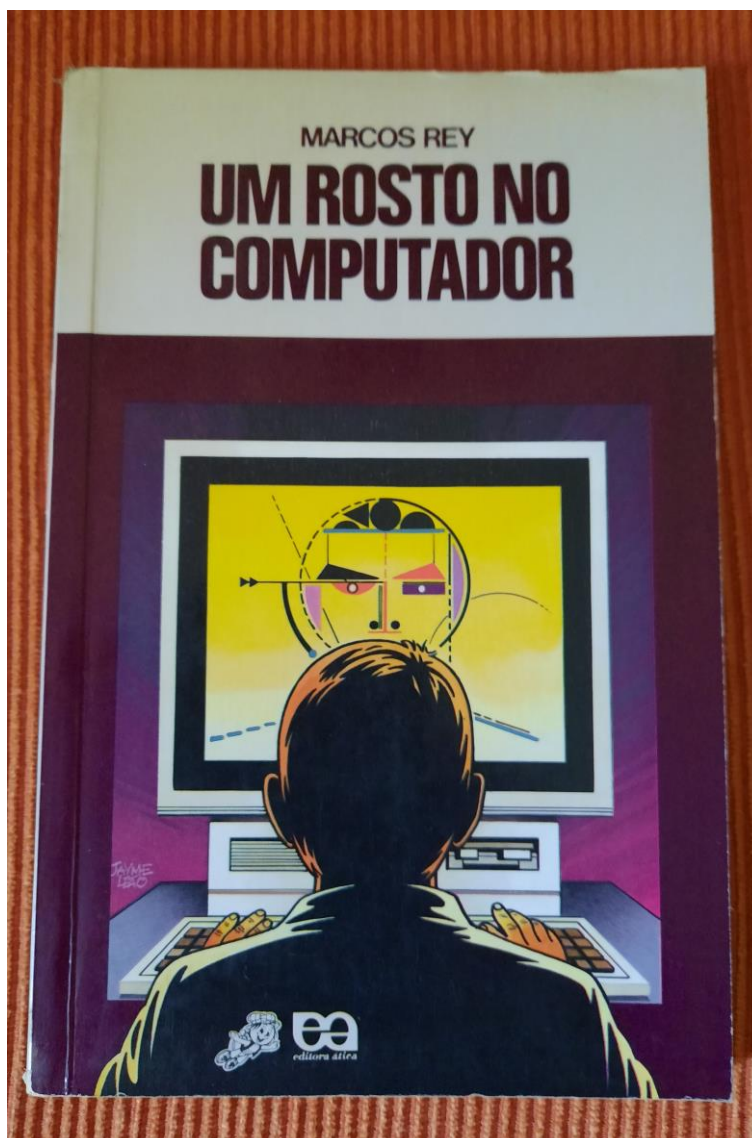
de diversidade, em meio à homogeneidade inerente ao padrão: variedade de formas literárias, pluralidade de receptores potenciais.

É importante lembrar que os elementos de identificação do livro - capa, título, nome/pseudônimo, ilustrações - devem ser sempre observados em relação ao conjunto da obra ou da série em particular. Cada um deles, isolado do restante, não caracteriza, obrigatoriamente, qualquer identidade literária. A existência, por exemplo, de coleções, não é dado, em si, de identificação. O mercado editorial oferece variadas coleções de poesia, ensaios, artigos científicos que se diferenciam claramente do tipo de publicação até aqui mencionado.

Um exemplo típico dessa forma de manifestação literária encontra-se na já referida série *Vaga-lume*, responsável pela publicação das obras infanto-juvenis de Marcos Rey e de vários outros autores. Todos os livros - que são hoje editados na periodicidade de 2 a 3 títulos por semestre - têm um padrão que se repete: *miolo* de mais ou menos 120 páginas de 40 linhas, com cerca de 60 caracteres em cada uma; capítulos curtos nomeados por sub-títulos bastante evidenciados; projeto gráfico com capa e contracapa bastante coloridas e ilustrações que sugerem ação e revelam que o sentido é de aventura; tamanho permanente de 20,5 por 13,5 centímetros; nome do autor e título do livro em cores variadas e em destaque, acima da ilustração, sobre uma faixa também de cores alternadas. Finalmente, no rodapé, ao meio ou à direita, abaixo da ilustração de capa, localiza-se o logotipo da editora Ática, ladeado pelo desenho do pequeno *vaga-lume*, símbolo visual da coleção.

Figura 2

(Marcos Rey. *Um rosto no computador*. São Paulo. Ática. 1992)



Na quarta capa dos livros da *Vaga-lume* visualiza-se o *outro lado* do projeto gráfico: um grande painel que toma conta de todo o espaço, expõe/oferece os fac-símiles de inúmeras pequenas capas de outros livros da mesma série, distribuídos como se fossem uma coleção de selos.

Figura 3

(Marcos Rey. *Bem-vindos ao Rio*. São Paulo. Ática. 3ª ed. 1988)



Na *orelha*, o pequeno e simpático personagem - o *vaga-lume* - apresenta, como narrador de uma história em quadrinhos, os principais personagens da trama, caracterizados em clima de suspense. É o *Vaga-lume* quem elabora pequeno resumo dos acontecimentos em *Quem manda já morreu*:

Figura 4

(Marcos Rey. *Quem manda já morreu*. São Paulo. Ática. 1989)



A descrição de traços de identificação das séries literárias sugere uma comparação retrospectiva com a produção da literatura popular do século XIX. Italo Calvino, em artigo sobre a ideia de romance como espetáculo, analisa parcela da obra de Dickens, fundamentalmente aquela ligada à produção de brochuras populares, e elenca uma série de elementos que são encontrados, ainda hoje, na composição das coleções

contemporâneas. Um deles é bastante próximo do apresentador da série *Vaga-lume*:

*(...) os romances eram apresentados por um personagem cômico que pretendia ter descoberto os manuscritos no interior de um velho relógio numa casa misteriosa: como nos antigos narradores, uma ficção servia de moldura a outras ficções (...)*¹⁵⁵.

Martín-Barbero aprofunda a reflexão ao avaliar - no contexto do folhetim do XIX - o significado de alguns mecanismos de mediação na relação que se estabelece entre leitor e formas de escritura ou, como denomina o próprio Martín-Barbero, na relação *dialética* entre *escritura* e *leitura*¹⁵⁶. As regras de *composição tipográfica*, a *fragmentação da leitura* e os *dispositivos de sedução* permitem o *reconhecimento*, por parte do leitor, de algo que lhe é familiar e facilita a interação com o texto e a compreensão da escritura: letras grandes, ligeiramente espaçadas umas das outras, maior distância entre as linhas, margens largas; frases e parágrafos curtos; relato fragmentado em episódios, subdivididos em capítulos e subcapítulos. Martín-Barbero aponta, ainda, para algo essencial: a existência de certa atmosfera de *suspense*, fundamental no jogo de sedução ao receptor. Antecipa, neste momento, a importância assumida pelo gênero ficcional - *relato de gênero* e não *relato de autor* - no contexto da literatura popular e de outras formas literárias. O gênero manifesta-se como elemento particular de mediação, identificação, reconhecimento, na relação entre público receptor e manifestações culturais¹⁵⁷.

Matrizes de reconhecimento semelhantes a estas acompanham a literatura durante as décadas subsequentes. Por exemplo: os romances de Maurice Leblanc, criador, em 1907, do famoso Arsène Lupin, são publicados pela editora Vecchi no Brasil e apresentam um conjunto de características - capa bastante colorida, forma peculiar de apresentação dos títulos, presença marcante da ilustração, diagramação de *miolo* - que permitem avaliar a

¹⁵⁵ Italo Calvino. "Le roman comme spectacle". op. cit. p. 138.

¹⁵⁶ Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones*. op. cit. p. 141.

¹⁵⁷ Idem: pp. 144-147.

existência de um estilo editorial peculiar que identifica e diferencia esses livros dos demais ¹⁵⁸.

Figura 5

(Maurice Leblanc. *A agulha ôca*. Rio de Janeiro. Vecchi. 1952; Maurice Leblanc. *A ilha dos 30 ataúdes*. Rio de Janeiro. Vecchi. 1953; Maurice Leblanc. *O flagelo de Deus* Rio de Janeiro. Vecchi. 1953

<https://www.letravivaleiloes.com.br/peca.asp?ID=5021320>)



Os títulos - verdadeiras unidades de leitura ¹⁵⁹ - aparecem como elemento fundamental na configuração da identidade literária. Nos livros de Marcos Rey, da Série *Vaga-lume*, os títulos sugerem ação, aventura, enigma, suspense, tramas detetivescas, casos policiais: *O mistério do cinco estrelas*, *O rapto do garoto de ouro*, *Um cadáver ouve rádio*, *Sozinha no mundo*, *Dinheiro do céu*, *Bem-vindos ao Rio*, *Enigma na televisão*, *Garra de campeão*, *Quem manda já morreu*, *Corrida infernal*, *Na rota do perigo*, *Um rosto no computador*, *Doze horas de terror*. Os títulos definem, ou melhor, mapeam gêneros. Indicam que a aventura ou muitas aventuras, aliadas às tramas de suspense e aos enigmas policiais, esperam pelo leitor.

¹⁵⁸ Ver: Figura 5, na próxima página.

O projeto gráfico não só aparece como um componente a mais na conformação da *cara* desses livros como é também um dos pontos que colaboram na definição do novo perfil da Ática, a partir dos anos 1970. Hallewell chama atenção para este particular, afirmando que a editora, desde o início, inova ao valorizar a qualidade da linguagem visual e aparece no mercado editorial como:

*(...) uma das pioneiras no uso educativo das histórias em quadrinhos*¹⁶⁰.

O primeiro coordenador da *Vaga-lume*, Takahashi, ressalta alguns dos principais elementos de identificação gráfica da série, que marcam o estilo visual da Ática:

O título da série foi escolhido em concurso aberto ao público. Foi criado um personagem [o vaga-lume], com características de personagem de histórias em quadrinhos. Os livros eram ilustrados justamente nas cenas que revelavam momentos fundamentais de transformação do enredo (Jiro Takahashi. *Depoimento*. Didcot. Oxford. 02/02/95).

O depoimento de Takahashi, que salienta o papel de destaque assumido pela ilustração no processo de produção desses livros, é corroborado pela opinião qualificada de Normanha, diretor de arte:

Esta linguagem complementar ajudou e ajuda bastante a deixar o produto acessível, mais fácil de se ler, mais gostoso de se perceber como produto. Acho que dentro do projeto do livro, do projeto gráfico, a ilustração ajudou e ajuda muito a vender qualquer coleção (Ary Normanha. *Depoimento*. São Paulo. 01/02/95)

O desenho torna-se um dos componentes de equacionamento da identidade literária e de esclarecimento sobre o gênero ficcional em questão. A ilustração funciona, normalmente, em vínculo e parceria com os textos escritos. Juntos, contam uma história. Mas os desenhos não estão presentes apenas na capa, orelha, 4ª capa e corpo do texto; fazem parte também dos *Suplementos de Trabalho* (item que será analisado na sequência) e colaboram com os alunos

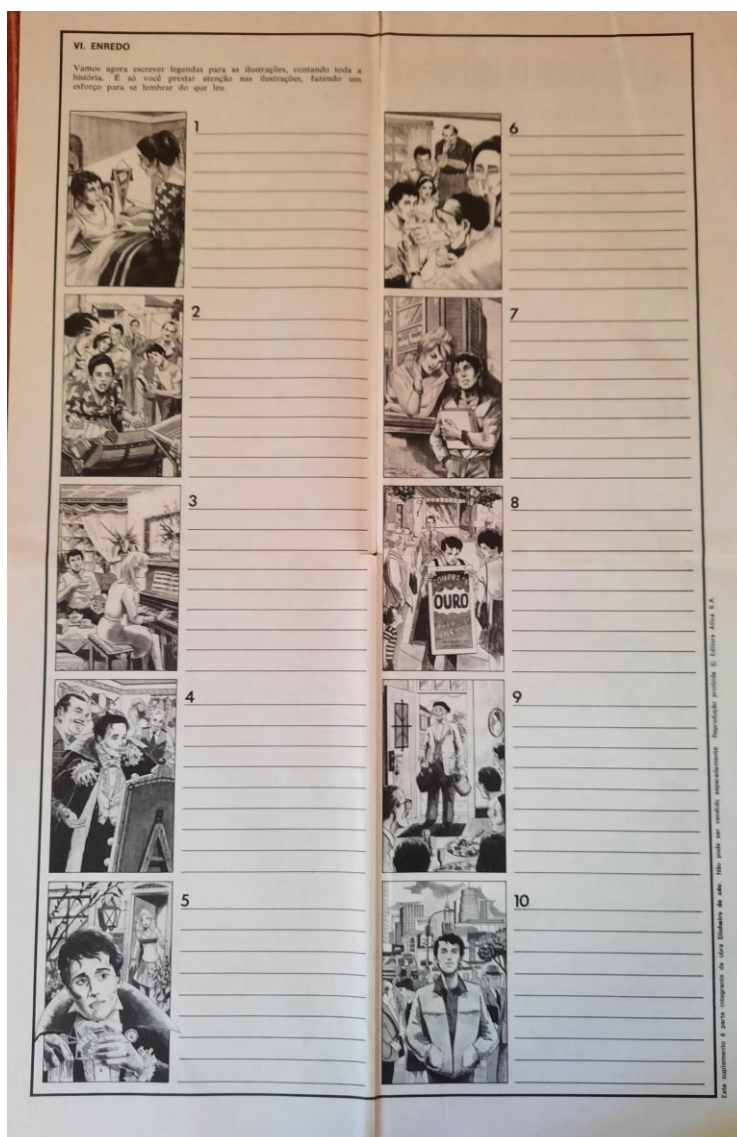
¹⁵⁹ Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones*. op. cit. p. 145.

¹⁶⁰ Laurence Hallewell. *O livro no Brasil*. op. cit. p. 470.

e professores, no exercício de síntese e resumo das idéias centrais contidas no enredo.

Figura 6

(Suplemento de Trabalho. *Dinheiro do Céu*. São Paulo. Ática. 1986)



Marcos Rey, no livro *Esta noite ou nunca*, chama atenção para a importância da imagem, dos desenhos de capa, como laço de união entre o produto - livro - e o leitor. Primeiro, o narrador - pseudônimo William Ken Taylor - apresenta o desenhista, John T. White:

[John T. White é] *pseudônimo imposto* [por Aranha, o editor] *ao simpático e esquelético mulato Guanabara* (Marcos Rey. NN. p. 15).

Na sequência do texto, o narrador tece considerações sobre o estilo do ilustrador:

Seu traço era duro e premeditado (...) Esbanjador de ângulos retíssimos, suas figuras expandiam-se num mundo triangular e pontudo. Mas, garantia o editor, não havia ninguém melhor para desenhar cadáveres, caras de delegados e seios (Marcos Rey. NN. p. 15).

O próprio William Ken Taylor termina diagnosticando a atração exercida pela imagem de seu livro, pendurado no varal de uma banca de jornal. A percepção é aguçada pela totalidade de sinais, referências, ou seja, capa, ilustração, título, *orelha*, contracapa:

Um mês depois, passando diante duma banca de jornais, lá estava, editado em tempo recorde, meu Assassinatos pelo alfabeto braile, com capa no personalíssimo estilo Guanabara, linhas retas despencando sobre um seio que lembrava um artefato de metal. Comprei um exemplar como quem passa e pára atraído ou agarrado pelo título e pela ilustração. Passei os olhos pela orelha e contracapa. A biografia de William Ken Taylor pareceu-me sincera (Marcos Rey. NN. p. 15).

Outro elemento que permite identificar os livros da Ática revela, para além do projeto gráfico em si, uma postura editorial: todos os livros trazem na página 2 - junto à ficha catalográfica da editora, dados de ISBN, data de publicação e outras informações - os créditos daqueles que participam do processo de produção da livro: os responsáveis pelo texto - edição, assessoria editorial, preparação de originais e suplemento de trabalho - e os responsáveis pela arte: edição, ilustração, diagramação e arte-final, composição, paginação em vídeo.

Essa profissionalização recente no campo editorial não definiu ainda nenhum padrão ou critério de mercado para quem trabalha com livros. A Ática, entretanto, publica os créditos de quem faz os livros. Nem todas as editoras procedem assim. Isto reflete mudanças e revela certo grau de profissionalismo (Fernando Paixão. Depoimento. São Paulo. 13/01/95).

Um componente a mais de reconhecimento da identidade literária merece destaque e aparece, particularmente, em coleções literárias paradigmáticas destinadas ao público infanto-juvenil: o encarte pedagógico denominado - no caso específico da série *Vaga-lume - Suplemento de Trabalho*. Destina-se, nas primeiras publicações da série, apenas ao leitor-aluno e, posteriormente, passa a ser *Suplemento* de orientação ao trabalho didático-pedagógico do professor. O encarte traz o *Guia do Professor*, com três itens: dois de esclarecimentos sobre a série *Vaga-lume* e o sentido do *Suplemento de Trabalho*, e um terceiro com *Sugestões Didáticas* para o desenvolvimento de atividades em sala de aula. O *Suplemento* em si constitui-se de um conjunto de exercícios - cada um desses com suas respectivas respostas - dividido nos seguintes segmentos: estrutura, personagens, ambiente, narrativa, linguagem, mensagem, enredo. Takahashi retoma os objetivos pedagógicos que orientam, na origem, a criação do *Suplemento de Trabalho*:

Criou-se, também, um Suplemento de Trabalho específico para cada título com atividades que procuravam não 'cobrar' nada do aluno nem com 'pegadinhas' para surpreender alguma desatenção. Tudo foi pensado para tentar neutralizar o quanto possível o caráter compulsório da leitura escolar (Jiro Takahashi. Depoimento. Didcot. Oxford. 02/02/95) ¹⁶¹.

Há polêmica sobre o lugar ocupado por encartes pedagógicos em livros de literatura. Sua presença, aliada à forma de organização e gerenciamento da leitura, evidencia uma concepção de literatura infanto-juvenil que privilegia a dimensão educativa do texto literário e pode transformar o livro destinado a crianças e adolescentes em instrumento a serviço de projetos escolares ou políticos ¹⁶². O livro não é concebido como espaço literário - de produção simbólica, representativa ou imaginária, de realização de sonhos, fantasias, projeções, identificações -, mas é manipulado, como um item a mais no processo educativo. A obsessão por

¹⁶¹ Ver: Figura 7, na próxima página.

¹⁶² Ver: Marisa Lajolo e Regina Zilberman. op. cit.

educar não é exclusiva desse tipo de literatura. Eco, a propósito de *O nome da rosa*, propõe que se relacione diversão, divertimento, à aprendizagem:

Divertindo-se, de certo modo aprendeu. Que o leitor aprenda algo sobre o mundo ou algo sobre a linguagem ¹⁶³.

Figura 7

(Suplemento de trabalho. *Corrida infernal*. São Paulo. Ática. 1986)

editora ática
SUPLEMENTO DE TRABALHO

Comida Infernal, de Marcos Rey PARA O PROFESSOR
Nome: _____ Grau: _____ Série: _____
Estabelecimento: _____

Que loucura! A procura pela Mãitê e pelo deslumbrante Captain Silver transformou-se em uma verdadeira corrida contra o tempo. Vamos lembrar agora os lances mais incríveis dessa maratona vivida por Elaine, Vitor e vovô Selma.

I. Estrutura
1. Para começar, vamos dividir a história em quatro grandes partes:
1^o) O roubo
2^o) O esconderijo
3^o) O resgate
4^o) O desfecho
A seguir, complete as frases abaixo, de acordo com os fatos que compõem cada uma dessas partes:
1^o) Assaltantes roubam um diamante muito valioso de uma joalheria.
2^o) Para despistar a polícia, escondem a pedra numa boneca.
3^o) Tentando achar o Captain Silver, antes dos bandidos, Elaine e Vitor chegam até uma favela e depois a um orfanato chamado Lar das Meninas.
4^o) Mas Bóris, o chefe do bando, consegue pegar a Mãitê. Na hora de entregá-la para o "doutor", os dois trocam lucas e acabam feridos. Elaine e Vitor recuperam a boneca e ganham a recompensa.

2. O clímax da história, ou seja, o momento de maior suspense, ocorre quando:
a. () Bóris morre.
b. (x) todos procuram a boneca no orfanato.
c. () vovô Selma fica presa no armário.

3. Muitos fatos contribuíram para que Elaine, Vitor e os bandidos perdessem várias vezes a pista do diamante. A cada momento uma coisa diferente acontecia para atrapalhar os planos de todos. Vamos recordar quais são esses fatos e suas causas? Veja o exemplo (item a) e responda a seguir.

FATOS	CAUSAS
a. Lena escondeu o diamante na boneca	para <u>despistar a polícia</u> .
b. Lena deu a boneca pra Elaine	para <u>ajudar dos dois a meter no metrô</u> .
c. Elaine deu a Mãitê para Gabi	porque <u>Vitor estava com ciúmes</u> .
d. Gabi mudou-se para a favela	porque <u>sua família foi despejada</u> .
e. A mãe de Zizo vendeu a Mãitê	porque <u>precisa de dinheiro para comer</u> .
f. A diretora do orfanato misturou as bonecas	para <u>as meninas não brigarem por ela</u> .

II. Personagens
1. Você deve ter percebido que as personagens femininas predominam em *Corrida infernal*. Pois então relacione cada uma delas à sua atitude ao longo da história, ligando as duas colunas.

Priscila	— Avisa a polícia que o diamante está na favela.
Lena	— Eletta o roubo junto com Bóris e Dague.
Vovô Selma	— Recupera a boneca com a ajuda de Vitor.
Elaine	— Informa a polícia que o diamante está dentro da Mãitê.

2. Quem eram os dois homens estranhos que perseguiram Lena no metrô, no início da história?
Quem são policiais que haviam seguido Lena desde a casa da prima até a estação de metrô.

3. Por que que Lena desconfiou da prima, embora a considerasse honesta?
a. () Porque tinha por norma não confiar em ninguém.
b. (x) Porque ela não viu a prima costurar a pedra dentro da boneca.
c. () Porque Priscila fez uma cara suspeita quando Lena se despediu dela.

III. Ambiente
1. Elaine mora ao lado de um grande viaduto, local feio e poluído. Ao conversar com Lena no metrô, Elaine lhe dá uma informação muito importante sobre o local onde mora e que mais tarde a ajudará a localizar a garota. Que informação é essa?
Elaine a família de vovô havia um cavalo de neon vermelho, publicidade de uma marca de cigarros.

2. Se você pensar um pouco na história que acabou de ler, perceberá que o Autor, enquanto descreve a corrida em busca da boneca, chama a nossa atenção para problemas sociais comuns nas grandes cidades. Vamos identificá-los, ligando as três colunas.

LOCAL	FATO	PROBLEMA SOCIAL
favela	esconderijo dos bandidos	criança abandonada
orfanato	encontro da boneca	má-fé e fome
casa de vovô Selma	roubo da boneca	violência

IV. Narrativa
1. Até o momento em que ficamos sabendo que Lena escondeu o diamante no corpo da boneca, você já havia pensado nessa possibilidade? Quando e por quê?
Resposta pessoal do aluno.

2. As vezes, o narrador antecipa ao leitor fatos que os próprios personagens ainda desconhecem. Por exemplo: no capítulo 15, quando Bóris e Dague abrem a boneca na casa do "doutor", os leitores já sabem que a pedra não está lá. Agora responda:
a. Como o narrador dá essa informação ao leitor?
Nós sabemos que a boneca que está com os bandidos é aquela comprada por Vitor. A verdadeira está na favela.

b. Você acha que essa técnica utilizada pelo Autor diminui o suspense da história ou ajuda a aumentá-lo? Por quê?
Resposta pessoal do aluno. Resposta esperada: ajuda a aumentar o suspense, porque o leitor percebe que as coisas estão se complicando e fica ansioso pelo desfecho dos acontecimentos.

V. Mensagem
Quanto desencontros nessa corrida pelo diamante. E que diamante, hein? Muitos dólares para quem chegasse primeiro. E foram Elaine e vovô Selma, com a ajuda de Vitor, as contempladas com a ótima recompensa. Mas, pense bem, se você fosse Elaine ou Vitor, agiria da mesma forma, correndo sério risco de vida, ou pensaria numa outra solução para o caso? Escreva a resposta em seu caderno, justificando.

¹⁶³ Umberto Eco. *Pós-escrito a 'O nome da rosa'*. op. cit. p. 48.

Apenas uma ressalva de ordem formal: o padrão acima descrito permanece inalterado desde a implantação da série, em 1973, até 1992. A partir desta data, com as publicações de *Um rosto no computador* e *Doze horas de terror*, de Marcos Rey, o padrão altera-se. Mantém-se o mesmo modelo da capa e de encarte pedagógico, mas os livros não apresentam mais *orelhas*: portanto, o simpático *Vaga-lume* perde a função de apresentador e porta-voz da trama e transforma-se em figura meramente decorativa, na capa, ao lado do logotipo de editora. Além disso, a última capa deixa de ser catálogo de exposição das pequenas capas da série e passa a conter texto de apresentação com o conteúdo de cada livro.

Ocorrem também mudanças na diagramação interna do *miolo*. O tipo de letra e a distribuição do texto, centralizado e justificado, mantêm-se inalterados. O que basicamente se transforma é a disposição dos títulos e sub-títulos dos capítulos, que passam a ocupar espaço de maior destaque: ora dispostos em grandes letras antecedidas por números em negrito ora ilustrados, de forma a escapar do padrão gráfico da escrita e aproximar-se do modelo da letra desenhada. Outra modificação diz respeito à presença do sumário, novidade dos anos 1990. Os livros mais recentes contam com este recurso como um elemento a mais de colaboração na síntese dos conteúdos trabalhados. Pelo índice, que ordena a sequência de inúmeros pequenos capítulos, a trama é enunciada ainda que não revelada.

Na opinião de vários produtores culturais da Ática, o novo padrão de apresentação não resulta propriamente de um planejamento pré-concebido. Algumas hipóteses, contudo, podem ser acionadas no sentido de esclarecer as razões da mudança: procedem de transformações tecnológicas, efeito dos novos processos de informatização? Surgem como proposta da editoria de arte ou acontecem em função da variação dos custos editoriais?

As duas primeiras alternativas são bastante evidentes. Várias modificações provêm de um processo de editoração quase totalmente informatizado, que altera de maneira significativa o padrão original. Difícil, entretanto, conseguir localizar quais transformações são determinadas por

alterações nos custos editoriais. Mais difícil ainda é explicá-las como consequência desses custos editoriais. Todos os entrevistados, ao serem interpelados - *quanto custa, por exemplo, um livro da série Vaga-lume?* -, respondem de maneira bastante semelhante e nenhuma das respostas apresenta dados esclarecedores sobre o assunto:

Esta resposta é complicada, pois a produção de um livro varia muito. Por exemplo: num livro com uma cor, número pequeno de páginas, sem ilustrações, a produção é barata, gasta-se em torno de 5.000 dólares. Com a coleção Vaga-lume a coisa não é assim e o custo vai mais longe: tem ilustrações, capa colorida, cuidado com a qualidade do texto e etc (José Duarte Bantim. Depoimento. São Paulo. 17/02/95).

Todos, de alguma forma, desconhecem e argumentam sobre a impossibilidade de calcular custos diante da intervenção de tantos fatores de mediação no processo de produção do livro - da elaboração do texto até o momento de venda nas livrarias:

Custos editoriais: edição de texto, preparação, revisão, edição de arte, a própria arte, ilustração, etc. e custos industriais: fotolito, gráfica, papel. Esses custos variam brutalmente. De repente existe um livro cujo custo mais caro foi com a tradução, outro com o fotolito. Depende da cara do livro. Uma coleção didática - quatro livros, por exemplo de 5ª a 8ª séries - não se faz por menos de 500.000 dólares. Os livros são caríssimos, lentos, com fotos, ilustrações, quatro cores: os gastos de produção são malucos (José Duarte Bantim. Depoimento. São Paulo. 17/02/95).

III.

É interessante observar que mesmo com alterações regulares - edição, *layout*, ilustração, diagramação, composição - a *Vaga-lume* permanece com *cara* semelhante durante os últimos 22 anos. As marcas da capa, o padrão gráfico - que inclui também a presença de equipe responsável pela edição do texto - mantêm-se inalterados. O que permanece, durante todo o tempo, é uma *identidade editorial* ou - utilizando conceito bastante oportuno de Gérard Genette - *o peritexto editorial*:

Eu denomino peritexto editorial toda esta zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, mas abstrata mas mais precisamente, da edição - ou seja, da forma como um livro é editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou variadas apresentações mais ou menos distintas. A palavra zona indica que o traço característico deste aspecto paratextual é essencialmente espacial e material ¹⁶⁴.

O que aqui se recupera, com o conceito *peritexto - peritextualidade* -, é a idéia da existência do espaço de construção de múltiplas textualidades que se articulam ao *redor*, às *margens*, nas *bordas*, na *periferia* da escritura propriamente dita. A *peritextualidade* revela, internamente, no próprio corpo do livro, o processo - que lhe é externo - de produção da literatura na indústria editorial. Espelha, reflete, a divisão social do trabalho, a presença do produto como resultado conjunto das atividades de muitos autores, e recoloca o paradoxo da diluição da autoria: o texto não é apenas de responsabilidade do autor/escritor que escreve a história, mas a identidade literária configura-se também pela articulação de outros *autores* responsáveis pela edição ou produção das espacialidades, das materialidades.

Torna-se viável, mais uma vez, a comparação entre as séries literárias atuais e as coleções do século XIX. Calvino, no já mencionado ensaio a propósito de Dickens, confirma a existência de aproximações e semelhanças, agora localizadas na confecção do produto serializado. Também para as *brochuras populares* colocava-se a questão da divisão do trabalho e da necessidade da presença do editor, do diretor gráfico e de outros profissionais colaboradores no processo de publicação do livro. Entretanto, no momento em que a fragmentação das especialidades - também elemento de composição da *peritextualidade* - ainda não tinha aparecido na organização da produção cultural, todas as tarefas ficavam a cargo de um único produtor:

Sob seus diferentes e sempre aburguesadamente indulgentes títulos (Mélanges Bantley, La montre de

¹⁶⁴ Gérard Genette. *Seuils*. op. cit. p. 20.

M^eHumphrey, Paroles de tous les jours, Pour toute l'année), estes fascículos, semanais ou mensais, dos quais Dickens era constante e simultaneamente editor, diretor e único colaborador, eram sobretudo - ou exclusivamente - destinados a permitir a leitura, por partes, do romance que o escritor ainda escrevia, acompanhado por ilustrações em seus momentos culminantes ¹⁶⁵.

A *peritextualidade* é, sem dúvida, característica fundamental na configuração de qualquer identidade literária. Constrói e define uma idéia; configura e projeta a imagem do livro; por meio dessa imagem torna-se possível a ocorrência dos processos de identificação por parte do receptor.

Todos os elementos em conjunto - formato, capa, cores, títulos, sub-títulos, ilustrações, número de linhas e caracteres, espaços pedagógicos e publicitários, textos, escrituras - respondem pelo padrão de apresentação do produto e oferecem ao leitor, receptor potencial, algo que já conhece e pode adquirir com segurança. Esclarecem-lhe o sentido da narrativa, permitem o reconhecimento, constroem a ponte entre *peritextualidade* e textualidade. Na primeira, o leitor encontra a forma, a *cara*, as outras escrituras; na segunda, identifica o espaço das textualidades propriamente literárias e mergulha, finalmente, no universo mágico das palavras.

A *peritextualidade* emerge, também, como mais um fator de diferenciação entre as variadas literaturas. Exemplificando possíveis diferenças: são evidentes os traços que distinguem coleções como a *Pléiade*, na França, ou as publicações da *Nova Aguilar* no Brasil. Ou ainda: livros de escritores como Jorge Luis Borges ou João Cabral de Mello Neto, por exemplo, são identificados, fundamentalmente, pela figura de seus autores. O critério de distinção manifesta-se pela autoria. Os nomes são, em si, elementos de constituição de legitimidades. Não importa que o processo de produção de suas obras seja semelhante ao dos livros populares ou que outros elementos peritextuais componham a imagem. Não importa que, excepcionalmente, livros de Borges sejam publicados pela editora Globo, respeitando o padrão institucionalizado da coleção na qual se inserem. O que

¹⁶⁵ Italo Calvino. "Le roman comme spectacle". op. cit. 137.

garante a distinção é o escritor como produtor único, autônomo, quase aurático, a despeito, no caso, da vontade do próprio.

A *peritextualidade* não se manifesta apenas na produção de livros ou de literatura infanto-juvenil. Ela é acionada como mecanismo de identificação de livros, mas também de reconhecimento de espaços particulares na diagramação de jornais e revistas. Um exemplo disto localiza-se na coluna que a revista *Veja* inaugura, a partir de abril de 1992. *Veja* reserva, desta data em diante, a última página do encarte especial *Veja SP* e a elege como lugar privilegiado para veiculação de crônicas e cronistas como Marcos Rey e Walcyr Carrasco. A última página responde por um padrão de *peritextualidade*: o nome do autor vem centralizado no cabeçalho, em grandes letras vermelhas, cercadas por discreta borda preta, que se desdobra, pelas margens esquerda e direita, em dois traços, um preto e outro vermelho; o título da crônica aparece em letras pretas, tão grandes quanto as do nome do autor, sistematicamente acompanhado de sub- título, que antecipa o conteúdo a ser tratado pelo cronista; o texto escrito é apresentado em duas colunas de 51 linhas, com mais ou menos 60 caracteres; e, finalmente, no meio da página, invadindo o espaço reservado ao texto escrito, ilustração - que nos últimos dois anos é de responsabilidade do mesmo cartunista, Atílio - que também antecipa, pela imagem, aquilo que o autor relaciona no texto.

Para finalizar, existe um elemento fundamental na configuração da identidade literária; é ponto de imbricação, fronteira, limite, conexão entre *peritextualidade* e textualidade. Diz respeito ao tom, estilo, linguagem e concepção literárias. Marcos Rey defende uma postura clara em relação ao significado da forma literária. Recusa o improvisado e a *vaga inspiração* e enfatiza a importância da planificação e estruturação do trabalho literário. Entretanto, e paradoxalmente, a forma que pressupõe a planta, o projeto *a priori*, não exclui a incorporação de características experimentais vinculadas à intuição, inconsciente, origens e capacidade de restituição da memória:

As boas histórias vêm do fundo, do poço da memória, e sempre ligadas a nossas experiências mais íntimas e essenciais. Nascem do mergulho no grande oceano do

inconsciente (Marcos Rey. *Depoimento a Edla van Steen*. Porto Alegre. L&PM. 1982. p. 170).

Como exemplo da estruturação, planificação antecipada, Marcos Rey declara:

O que acontece muitas vezes é que a história aponta o estilo a seguir. Em Malditos paulistas, por exemplo: a história teria que ser forçosamente burlesca, meio picaresca para não aparecer como romance realista. Como realista seria uma história fraca, como picaresca não, mostraria sua verdadeira identidade (Marcos Rey. *Depoimento*. São Paulo. 08/01/91).

Da crítica ao excessivo formalismo e à inviável improvisação esboça-se estilo intermediário em que a forma, para existir, deve incorporar interferências, ruídos do vivido, do experimentado.

Os textos de Marcos Rey são coloquiais, ágeis, rápidos, secos, entrecortados. Inúmeras vezes o leitor - e aí me incluo como leitora, sem nenhuma pretensão de generalizar em direção a qualquer análise de recepção, ou de falar, com legitimidade e competência, em nome de qualquer receptor - tem a impressão de estar lendo roteiro de filme ou *script* de telenovela, ou olhando para *out-door* publicitário, ou ouvindo narração radiofônica, ou mesmo assistindo a *video-clip* ou a filme no escurinho do cinema. Isto se torna bastante evidente na linguagem dos livros infanto-juvenis da Série *Vaga-lume*. Mas não só neles. Também nos outros romances e contos, em princípio destinados a outro público que não o infantil e adolescente, essa forma do fazer literário é encontrada.

Marcos Rey revela as conexões que resultam em forma narrativa pouco convencionalmente literária que mistura, rouba formas e fazeres, transforma-se em intertextualidade. Da publicidade resulta:

A experiência da síntese, a clareza de pegar pelo título, pela primeira frase; escrever em pequenas partes, evidentes, claras, transparentes (...) Mesmo sabendo que não estava fazendo publicidade, essas vozes ficaram em meus ouvidos (Marcos Rey. *Depoimento*. São Paulo. 08/01/91).

Da televisão resta:

A valorização do visual, a importância do cenário, o fascínio pelo ambiente. Outra coisa: com a televisão aprendi a situar o personagem e não revelar tudo de

uma só vez (Marcos Rey. *Depoimento*. São Paulo. 08/01/91).

Do jornalismo herda:

A virtude da atualidade, das coisas do momento (Marcos Rey. *Depoimento*. São Paulo. 08/01/91).

Entretanto, em seus primeiros livros - *Um gato no triângulo*, *Café na cama*, *Entre sem bater* -, no que diz respeito à forma, a narrativa é mais linear, extensiva: frases longas, capítulos maiores, cenas e relatos que se estendem no detalhamento dos personagens, tramas, envolvimento. Os narradores contam muito e as histórias desenvolvem-se mais através deles do que pelo diálogo entre os personagens. *Entre sem bater*, escrito originariamente sob a forma de folhetim, é o que mais evidencia essa tendência. Mas logo no livro seguinte - *A última corrida (Ferradura dá sorte?)* - a linguagem adquire outros contornos e o relato de corrida de cavalos assume a forma de transmissão radiofônica em que impera a rapidez, a agilidade, as frases curtas, permeadas de inúmeras vírgulas, pontos e vírgulas, dois pontos, pontos finais; e onde as informações, passadas de maneira precisa, caminham na mesma velocidade em que correm os cavalos; ainda que o locutor/narrador fale muito e seja o responsável pelo desenrolar da narrativa, não tem tempo para refletir; verbaliza quase sem pensar; parece não respirar:

- Dada a partida, Joazeiro saltou na frente. Sempre vencia de ponta a ponta. Ínclito partiu em segundo, Emperor em terceiro. Espiei o Marujo: corria em quinto, emparelhado com outro. Foram assim até a curva da reta oposta, quando Emperor passou Ínclito e Marujo ficou sozinho em quinto. Percebi que se aproximava do quarto colocado (...) Emparelhados, Joazeiro e Emperor. Dois corpos atrás, Ínclito. Pouco antes da curva, Marujo firmou o galope; começou a disputar o terceiro posto com Ínclito, cabeça a cabeça (...) Emperor dominava a prova, enquanto Joazeiro perdia as pernas (Marcos Rey. *UCF*. pp. 104-105).

Marcos Rey atribui a autores de romances modernos, fundamentalmente aos americanos, a influência sobre sua forma de escrever.

Em primeiro lugar, responsabiliza Michael Gold, autor de *O judeu errante* pelo tom em que predominam:

(...) frases curtas e enxutas, estilo jornalístico, ainda que poético (Marcos Rey. *Depoimento*. São Paulo. 08/01/91).

Com Huxley, Maugham, Hemingway afirma ter aprendido:

(...) muita coisa, muito diálogo meio solto, meio informal, que faz com que o diálogo acadêmico de antigamente pareça um diálogo armado, repleto de clichês (Marcos Rey. *Depoimento*. São Paulo. 08/01/91).

E de Dorothy Parker diz herdar:

(...) a ironia e a graça que não aprendi propriamente com ela mas que talvez tenha fortalecido-se com ela. (Marcos Rey. *Depoimento*. São Paulo. 08/01/91).

Em outro romance, *Malditos paulistas*, os personagens secundários são apresentados como figurantes de roteiro de filme ou *script* de telenovela. Vêm classificados no item denominado, providencialmente, *Elenco de coadjuvantes*. Este, por sua vez, é precedido por outro, *Tomada geral*, e seguido de um terceiro: *Travelling no estúdio*. As intenções de Marcos Rey, ao associar essas linguagens, não são fortuitas. Sua trajetória de escritor, publicitário, *roteirista profissional*¹⁶⁶ de rádio, TV e cinema - entre outras atividades que articulam diferentes linguagens e que exercitam, na prática, a intertextualidade - demonstra isto. No *Elenco de coadjuvantes*, todos os personagens são descritos com suas características mais marcantes. É como se o material estivesse organizado visando tanto à eventual seleção de atores, quanto àquela *dica* providencial, de orientação, que, em geral, os autores fornecem aos diretores no texto que entregam e que antecede gravações:

¹⁶⁶ Alusão ao livro *O roteirista profissional*. São Paulo. Ática. 1989, em que Marcos Rey escreve parecendo ministrar um curso, em muitas aulas: como escrever, expulsar os fantasmas da página em branco, aproveitar uma idéia, exercitar a capacidade de dizer alguma coisa; ensinar, enfim, a qualquer um a contar, a narrar, a escrever uma história.

Lucélia - Entre vinte e dois e vinte e quatro anos. Pequena, carnuda, ancas amplas e fartos seios. um out-door do Biotônico Fontoura (...)

Aurora - Trintona, loura e sardenta. uma das serviçais mais antigas da Mansione e a mais querida de madame (...)

Durvalina - Cozinheira de mão cheia: baixa, magra e escura. A senhora Paleardi a contratara numa feira de produtos baianos, no Ibirapuera (...)

Magali - Arrumadeira, vinte e poucos anos, tão comum como seu próprio nome (...)

Gino - (...) cinquentão, mordomo, chefe de toda famulagem. Ex-croupier dos cassinos Mito e das Carpas, homem da maior confiança de Duílio, porém não da simpatia da mulher. Formado em mordomia pela Metro Goldwin Mayer (...) nascera em Venosa, Basilicata. Patrão anterior: Don Corleone (Marcos Rey. MP. pp. 20-21).

Já no romance *Ópera de sabão* o ritmo é outro; o próprio autor, ao escolher a epígrafe, sugere-lhe um caminho:

Speaker 1 - No ar...

Speaker 2 - ... sob o alto patrocínio do Sabão Minerva...

Speaker 1 - ...a Rádio Ipiranga, PRG.10, 2000 kilociclos, canal exclusivo, apresenta...

Técnica - Sobe o prefixo (La vie en rose). Cai em bg.

Speaker 2 - ...SONHOS DA JUVENTUDE!

Speaker 1 - Radionovela de Marcos Rey.

Técnica - Sobe o prefixo. Corta.

Cabine - Comerciais!

Era assim (Marcos Rey. OS. p. 13).

O que a epígrafe indica é que o romance deve ser lido em ritmo de radionovela:

Com seus exageros, suas quase absurdas coincidências, sua cafonice e paixões desenfreadas (Marcos Rey. Depoimento a Edla van Steen. Porto Alegre. L&PM. 1982. p. 177).

O primeiro capítulo, por exemplo, chama-se: *No ar: um minuto de silêncio*. Um dos inúmeros diálogos revela a tendência que aponta, se não propriamente para o dramalhão, pelo menos para certos componentes do melodrama que emergem embalados ao som de sincopado bolero:

- Foi por causa daquela mulher que Benito fez a maior loucura de sua vida. Vendeu o apartamento, que tinha saído do forno, e gastou todo o dinheiro com ela em três meses (...)

- E que fim teve a tal Coca?

- Que fim poderia ter uma cantora de boleros na idade do rock? Voltou para o Uruguai e hoje deve ser apenas uma uruguaia (Marcos Rey. OS. p. 217).

O texto, por sua vez, é inteiro composto por narrativa permanentemente entrecortada por longos diálogos de frases curtas. Olhar para cada página significa observar quantidade enorme de travessões presentes no início de cada linha ou, no máximo, de cada duas ou três linhas. As explicações ou informações sobre personagens, temáticas ou enredos são breves e toda trama desenrola-se ao redor dos diálogos entre personagens. O narrador fala pouco e a história deslancha pela voz daqueles diretamente envolvidos na trama. O tempo da história é curto; passa-se nos três dias subsequentes à morte de Getúlio Vargas e está dividida em quatro atos:

1ª parte

O SUICÍDIO - 23, terça-feira

2ª parte

O VELÓRIO - 24, quarta-feira

3ª parte

O ENTERRO - 25, quinta-feira

4ª parte

QUINZE ANOS DEPOIS - qualquer dia de qualquer mês (Marcos Rey. OS. p. 217).

Os exemplos tendem a multiplicar-se revelando a existência de uma maneira peculiar de escrever. A construção de uma identidade literária pressupõe, portanto, a articulação entre *peritextualidade* e *textualidade*, que, no caso específico, se transforma em *intertextualidade*: é o texto literário que busca suas próprias tradições, mas a elas incorpora outras matrizes que se acumulam na história dos diferentes campos culturais como cinema, rádio, televisão, publicidade, jornalismo. O modelo de literatura é, portanto, dinâmico. A ele agregam-se múltiplas linguagens: gráficas, sonoras, visuais. De cada uma emergem gêneros ficcionais como elementos de configuração de uma cadeia de múltiplas mediações.

3. gêneros, narrativas, ficcionalidades

Então, o espírito de aventura toma conta do leitor.
A leitura, somente a leitura, sob este constante *convite à viagem*,
torna-se já uma *aventura*.

(...)

Então a *aventura*, que tende a descobrir o mundo,
descobre ao mesmo tempo
a intimidade humana.
(Gaston Bachelard)

- **Gêneros ficcionais: mediações**

...afinal de contas precisamos escolher nossos modelos, dizia Woody Allen (Umberto Eco)

Pois o que, tradicionalmente, é designado como gênero é em absoluto heterogêneo (Wolfgang Kaiser)

I.

No campo literário o conceito de gênero desperta dissensos e controvérsias. As posições oscilam entre concepções como a de Maurice Blanchot, que considera a divisão da literatura em gêneros como problemática ultrapassada na atualidade; para ele, o sentido da autêntica modernidade literária deveria passar pela afirmação da literatura como gênero último, como dimensão única e total:

Um livro já não pertence a um gênero, todo o livro releva da única literatura (...) da literatura que procura afirmar-se na sua essência, arruinando as distinções e os limites ¹⁶⁷.

Assim, épica, lírica, tragédias e comédias - expoentes da literatura clássica - aliados ao romance - gênero exemplar do século XIX - deveriam constar de um momento da pré-modernidade literária.

Autores como Blanchot nada mais fazem do que reivindicar o pleno espaço da criatividade literária e compartilhar, criticamente, a idéia de que os gêneros configuram-se em um conjunto de normas coercitivas, conformadoras de um padrão e, conseqüentemente, responsáveis por limitações no processo de criação. Esse debate ao redor da pertinência ou não dos gêneros no contexto literário retoma o tradicional embate entre a teoria clássica e os românticos que preconizam, no XVIII, o fim do modelo

¹⁶⁷ Apud: Tzvetan Todorov. "A origem dos gêneros". *Os gêneros do discurso*. Lisboa. Edições 70. 1981. p. 46.

clássico dos gêneros em nome da liberdade de criação e da unicidade da obra literária.

Outras concepções em relação aos gêneros ficcionais encontram-se nos trabalhos de Northrop Frye, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, e outros autores, que afirmam não o desaparecimento, mas a substituição dos antigos gêneros por novas formas genéricas. Todorov radicaliza sua posição a favor da presença dos gêneros citando categoricamente Henry James:

Os 'gêneros' são a própria vida da literatura; reconhecê-los inteiramente, ir até ao fim do sentido próprio de cada um, mergulhar profundamente na sua consistência - produz verdade e força ¹⁶⁸.

Para Todorov, os gêneros surgem como importante elemento de conexão e mediação:

Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura ¹⁶⁹.

Todorov vai mais além do que apenas afirmar a consistência dos gêneros no contexto literário contemporâneo, buscando encontrar permanente conexão entre gêneros do passado e do presente:

Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. Um 'texto' de hoje [que também é um gênero, em certo sentido] deve tanto à 'poesia' como ao 'romance' do século XIX, assim como a 'comédia lacrimajante' combinava as características da comédia e da tragédia do século precedente. Nunca houve literatura sem gêneros (...) Não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero, há apenas uma probabilidade de que isso se dê (...) uma obra pode, por exemplo, manifestar mais de uma categoria, mais de um gênero ¹⁷⁰.

De acordo com esta perspectiva os gêneros configuram-se como espaço de permanente mobilidade e transformação e podem ser qualificados

¹⁶⁸ Idem: p. 48

¹⁶⁹ Tzvetan Todorov. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo. Perspectiva. 1975. p. 12.

¹⁷⁰ Tzvetan Todorov. *Os gêneros do discurso. op. cit.* p. 48. *Introdução à literatura fantástica. op. cit.* p. 26

como dinâmicos, móveis, capazes de incorporar as transformações que historicamente se impõem. As afirmações de Wolfgang Kaiser e, mais uma vez, as de Todorov servem para confirmar a heterogeneidade e a diversidade contidas na delimitação do alcance de uma teoria dos gêneros:

Encontra-se, por ex., enunciado: romance, romance epistolar, romance dialogado, romance picaresco, romance histórico; ode, elegia, soneto, alba; auto, vaudeville, tragédia, comédia, tragédia grega, melodrama; fala-se ainda do 'gênero' descritivo, 'gênero' didático, 'gênero' epistolar, etc., etc. ¹⁷¹.

Essas considerações indicam que o contexto literário, de onde os gêneros se originam, é vasto e diversificado; nele, cabem gêneros como romances, tragédias, odes, elegias, epístolas e também qualificações ou atribuições diferenciadas, que particularizam situações no interior de um mesmo gênero. Por exemplo: dentro do gênero romance encontra-se o romance picaresco, o histórico ou, ainda, ampliando o sentido, o popular, o cômico, o melodramático e o policial, que por sua vez se subdivide em policial-enigma, policial-suspense, policial *noir*. Alguns autores tendem a conceituar gêneros e sub-gêneros, ou preferem utilizar a denominação *gêneros do passado que foram substituídos por outros*, como faz Todorov:

Já não se fala de poesia e de prosa, de testemunho e de ficção, mas do romance e da narrativa, do narrativo e do discursivo, do diálogo e do diário ¹⁷².

Vítor Manuel de Aguiar e Silva opta por denominações diferenciadas para a lírica, a narrativa e a dramática, reservando a designação *gêneros literários* para *espécies históricas* como a tragédia, comédia, romance ¹⁷³.

Adota-se aqui como critério a designação *gêneros ficcionais* para articular alternativas e possibilidades para formas literárias, orais, visuais e audiovisuais que são analisadas neste trabalho. É necessário conceituá-los como categorias, modelos universais, mas, ao mesmo tempo, absorver

¹⁷¹ Wolfgang Kaiser. *Fundamentos da interpretação e da análise literária*. São Paulo. Saraiva. 1948.

¹⁷² Tzvetan Todorov. "A origem dos gêneros". op. cit. p. 47.

¹⁷³ Vítor Manuel Aguiar e Silva. *Teoria da literatura*. Coimbra. Almedina. 2ª ed. 1968. p. 228.

transformações que historicamente se impõem, preservando, paradoxalmente, características originárias dos gêneros, restauradas, restituídas. São os gêneros protagonistas históricos ou estruturas universais destituídas de intencionalidade? A reflexão deve caminhar em direção à construção de uma classificação ou procurar descobrir leis de funcionamento dos gêneros, entendidos enquanto sistemas historicamente constituídos? Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo indicam uma alternativa teórica para articular as duas tendências:

(...) os gêneros assemelham-se a um sistema histórico de regulação das relações literárias porque definem os limites entre o que é literatura e o que não o é, entre as ideologias sociais, a experiência, a subjetividade e suas representações literárias (...) Enquanto ideologias literárias, os gêneros proporcionam um conjunto de dispositivos linguísticos, semânticos, estruturais, que estabelecem uma relação determinada entre as possibilidades literárias e as possibilidades sociais ¹⁷⁴.

A reposição das matrizes genéricas originais efetiva-se pela restauração da memória individual e coletiva, acionada por uma história universal e pela apropriação que outros textos fazem daquele gênero original, dissolvendo-o ou remodelando-o em outras formas, outras escrituras. É como se fosse necessário permanente movimento de ir e vir: dos fundamentos históricos e filosóficos até as formas, princípios de classificação, categorias; e, imediatamente após, percorrer o caminho inverso que conduz das formas e categorias aos fundamentos históricos e filosóficos. É possível afirmar, então, que os gêneros ficcionais se constituem como matrizes culturais universais, recicladas no decorrer do tempo. Kaiser diagnostica acertadamente o sentido da diferença entre a concepção clássica dos gêneros, concebidos como modelos solidamente construídos ao redor de normas e regras unificadoras, e a situação contemporânea, em que a heterogeneidade é plena e os limites da classificação quase chegam ao infinito:

Este esvaziamento da noção do gênero, que não significa já nada de próprio, mas tem apenas ainda o significado de 'grupo', é o contraste extremo daquela

¹⁷⁴ Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo. op. cit. p. 124.

posição dogmática nas poéticas mais antigas, que formulavam para um determinado número de gêneros regras fixas, segundo as quais tinham de orientar-se poetas e críticos. Tal posição normativa tinha como base a crença de que os gêneros eram formas exigidas pela natureza e de que os gregos haviam realizado estas formas, tendo-nos deixado, deste modo, os exemplos para sempre válidos ¹⁷⁵.

A bibliografia existente sobre a temática parece ser unânime em afirmar que o momento mais rico da reflexão sobre os gêneros localiza-se na produção literária do período romântico, a partir do século XVIII. O romance recusa a classificação tradicional fundamentada nas três matrizes clássicas - épica, lírica e drama - e institui forma *mista* no fazer literário. O que prevalece, a partir de então, é a idéia de que os gêneros originais servem de guias, modelos de orientação, categorias universais que articulam, histórica e diferenciadamente, as variadas transformações resultantes dos processos dessa *mistura*. C. Segre, analisando este período, confirma certa tendência na análise dos gêneros:

O debate em torno da classificação dos gêneros só pode, portanto, ser retomado com utilidade, se se sair da ambivalência entre história e categorização, isto é, se se escolher entre uma descrição empírica dos gêneros em conformidade com o seu desenvolvimento ao longo do tempo [caso em que, claro, deixa de ter sentido qualquer distinção entre gêneros e subgêneros].

Ainda que essa posição dê maior ênfase ao gênero enquanto categoria temporal, histórica, não deixa de confirmar a perspectiva de que não se deve excluir ou separar as múltiplas intervenções. Há que se articular tanto dimensões históricas, filosóficas e culturais quanto levar em consideração as formas, matrizes, categorias originais:

Assiste-se assim, à decomposição dos gêneros tradicionais e à afirmação de novos gêneros, nascidos dos resíduos dos gêneros precedentes ou 'das

¹⁷⁵ Wolfgang Kaiser. op. cit. pp. 184-185.

bagatelas' da produção literária, dos ângulos mais ocultos, das dobras [da cultura] ¹⁷⁶.

No desdobramento desta abordagem, conclui-se que não há porque conceber, por exemplo, o romance policial ou de aventura, ou qualquer outra forma *genérica* como *subgênero*, mas, sim, torna-se necessário entender essas outras formas como:

(...) desenvolvimentos, especializações do romance, ordenáveis numa linha histórica e não numa classificação hierarquizada ¹⁷⁷.

Frye recupera das matrizes gregas a trilogia genérica fundamental - obra lírica, epopéia, drama -, sugerindo um quarto gênero, capaz de dar conta do livro, da palavra escrita, da página impressa:

Os gregos legaram-nos os nomes de três de nossos quatro gêneros: não transmitiram uma palavra para o gênero que se dirige ao leitor por intermédio do livro, e naturalmente não inventamos a nossa (...) Como não posso deixar de ter uma palavra, farei uma escolha arbitrária de 'ficção' para descrever o gênero da página impressa ¹⁷⁸.

Mesmo considerando que a reflexão de Frye tem como preocupação central o mapeamento das vertentes da crítica literária considerada de inserção erudita, algumas analogias permitem certas aproximações, mesmo porque a ruptura das distinções implica na circulação cruzada por diferentes caminhos.

A primeira classificação não diz respeito diretamente aos gêneros literários, ainda que o cruzamento com eles possa ser localizado em vários momentos da análise. Aponta para a existência de *modos de ficção* - ficção trágica, cômica e temática - que se diferenciam pela presença marcante da ação desenvolvida pelo herói no interior da *estória*. O local de destaque destinado a este herói adquire sentido analítico na medida em que o mesmo se apresenta como elo fundamental de ligação entre a proposta do autor e as expectativas do leitor. O herói é divino, quando a *estória* é *mítica*; ser humano

¹⁷⁶ C. Segre. "Gêneros". *Enciclopédia Einaudi: literatura-texto*. Portugal. Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1989. p. 79 e 81.

¹⁷⁷ *Ibidem*: p. 79.

super-dotado de capacidades maravilhosas, quando a *estória é romanesca*; líder com autoridade, paixões e poderes superiores aos homens comuns, quando o modo ficcional é *imitativo elevado*; herói comum, como qualquer homem comum, quando o modo ficcional é o *imitativo baixo* - presente principalmente nas *comédias e ficções realísticas*; e, finalmente, herói inferior, que aparece, em geral, no modo ficcional *irônico* ¹⁷⁹.

Um dos fatores mais significativos de sua reflexão diz respeito ao entendimento dos modos ficcionais como espaços não exclusivos e em permanente estado de articulação e transformação. Ao analisar essa ou aquela obra, seja predominantemente irônica, mítica ou romanesca, é fundamental que se perceba que outros modos ficcionais são também encontrados no mesmo contexto:

Uma vez que tenhamos aprendido a distinguir os modos, devemos aprender então a reassociá-los. Pois enquanto um modo constitui a tonalidade básica de uma obra de ficção, qualquer um dos outros, ou todos eles, podem estar simultaneamente presentes ¹⁸⁰.

Os pressupostos contidos nas noções de reassociação e simultaneidade garantem aos modos ficcionais maleabilidade, fluidez, dinamicidade, permitindo que a análise articule, em um mesmo eixo de confluências, épocas históricas da literatura contemporânea, com eventuais referências presentes em matrizes genéricas clássicas, o que possibilita a Frye afirmar que os *modos evidentemente caminham num círculo*¹⁸¹. Os exemplos de reassociação e simultaneidade sucedem-se e são localizados em várias obras literárias. Um deles, o *alazón*, é bastante ilustrativo desta situação. É o típico personagem das comédias cujo similar encontra-se em muitas histórias da literatura na atualidade. Suas características são assim, ambigüamente, delimitadas:

Os tipos mais populares de alazón são o impostor, o soldado fanfarrão e o excêntrico ilustrado ou filósofo

¹⁷⁸ Northrop Frye. *Anatomia da crítica*. São Paulo. Cultrix. 1973. p. 242.

¹⁷⁹ Idem: pp. 39-40.

¹⁸⁰ Idem: p. 56.

¹⁸¹ Idem : p. 48.

*com idéia fixa (...) [ou] alazón pode ser também um aspecto do herói trágico (...) Podem ser tipos paralelos de um cenário dramático ou cômico (...) O resultado, como regra, não é tanto a tragédia, quanto uma espécie de melodrama que pode ser definida como comédia sem humor (...) Um dos mais claros exemplos é Heathcliff, que imerge através da própria morte no vampirismo; mas há muitos outros, que vão do Kurtz de Conrad até os cientistas loucos da ficção popular (...) A contrapartida cômica do alazón parece ser o pícaro esperto, amável, inescrupuloso, do romance picaresco*¹⁸².

Os gêneros - dos clássicos aos reeditados na atualidade - parecem ser eternos na história da literatura e da cultura. Ainda que se deva assumir com cautela eventuais transposições e adaptações de matrizes literárias tão antigas e tradicionais como a lírica, a epopéia e o drama, é possível afirmar que os gêneros ficcionais estão presentes desde os gregos, reencontram-se - reciclados e transmutados - no campo literário e transformam-se, fundamentalmente, em base de sustentação para a produção da ficcionalidade nos meios audiovisuais. Haroldo de Campos, em reflexão sobre a influência dos meios de comunicação de massa na ruptura dos gêneros na literatura latino-americano, retoma dos formalistas russos o conceito de *gêneros híbridos* e informa que o processo de transformação dos gêneros literários atinge seu ápice na segunda metade do XIX, concomitantemente ao surgimento da grande imprensa e ao desenrolar do processo de diversificação dos meios de comunicação de massa. Para ele, o *hibridismo dos gêneros* - presente em *memórias, cartas, reportagens, folhetins* - não se constitui na única preocupação dos formalistas russos; estes dedicam especial atenção a outras formas de manifestação literária e cultural, até então ausentes das reflexões do campo literário. Elas estão diretamente relacionadas aos:

*(...) produtos da cultura popular que vivem uma existência precária na periferia da literatura, ao jornalismo, ao vaudeville, à canção gitana e à estória policial*¹⁸³.

¹⁸² Idem: p. 46 e pp.50-51.

¹⁸³ Haroldo de Campos. op. cit. pp. 14-16.

Ampliando mais o alcance de sua presença no universo cultural, é possível afirmar que os gêneros se constituem como mediação fundamental na relação entre produtores, produtos e receptores na cultura moderna. Pensar, portanto, na importância e significado dos gêneros ficcionais pressupõe, em um primeiro momento, deslocar a reflexão do espaço da realização estritamente literária, ampliar sua potencialidade e descobrir que eles ocupam outros espaços no campo da moderna produção cultural.

Se originariamente a literatura fornece a matriz, hoje em dia os gêneros encontram-se na televisão, cinema, publicidade, prateleiras de videocassetes e até em certo tipo de jornalismo que se dispõe a trabalhar nas frágeis e nebulosas fronteiras entre documental e ficcional. São comédias, tragédias, melodramas; *westerns*, musicais, suspense e terror que circulam, imagneticamente, pelos campos audiovisuais. Falar em gêneros, portanto, significa dialogar, aqui, com a literatura e com outras manifestações da ficcionalidade contemporânea, principalmente aquelas produzidas pelos meios audiovisuais. Em artigo sobre as relações entre filme e romance ou palavras escritas e fotogramas em movimento, Italo Calvino propõe, para além da articulação entre os gêneros, a mistura de diferentes linguagens e possibilidades de articulação entre oralidades, escrituras e imagens:

O filme deriva em parte da narrativa oral, em parte da literatura popular do século XIX [romance de aventuras, romance noir, romance policial, romance de amor, romance rose, romance social], em que o aspecto 'sucessão de imagens' sobrepõe-se ao aspecto 'escritura' (...) A narrativa de aventuras tende a manter a óptica do romance do século XIX e do cinema. A história em quadrinhos (...) ofereceu ao nosso século uma forma de narrar bastante renovada, por meio do uso combinado da imagem ideográfica e da escritura ¹⁸⁴.

A idéia de gênero como modelo dinâmico, em contínuo estado de fluxo e redefinição, recoloca-se, com maior ênfase, na reflexão sobre gêneros

¹⁸⁴ Italo Calvino. "Film et roman". *La machine littérature*. op. cit. p.57 e 61.

ficcionais no campo audiovisual ¹⁸⁵. Nesse caso, vale a pena uma observação: a transposição dos gêneros da literatura para a televisão ou cinema, por exemplo, deve salvaguardar especificidades que fazem parte da dinâmica dos campos em questão. Ainda que os gêneros, nesse processo de reapropriação, mantenham suas características basicamente universalizantes, algumas alterações podem demandar outras classificações, de maneira a permitir que modelos sejam dinamicamente recriados. Dessa forma, a filiação, sem mediações, a matrizes literárias tão antigas e tradicionais como a epopéia, tragédia, comédia ou lírica, precisa ser cuidadosamente elaborada.

É necessário ressaltar que o conceito de gênero elaborado pela crítica literária distancia-se do conceito de gênero presente nas prateleiras das locadoras de vídeo ou em coleções literárias vendidas em bancas de jornais. A transição merece especial atenção. A própria denominação é, em algumas circunstâncias, questionada: gênero como *espécie* - em sua aproximação com as ciências naturais -, *modo* - de acordo com a classificação de Frye - e *território* - em uma referência circunstancial feita por Calvino ¹⁸⁶. Será que o sentido atribuído ao gênero literário ou ao gênero ficcional pode ser o mesmo na classificação de outras formas de manifestação cultural, como aquelas produzidas no âmbito da indústria cultural? É evidente que inúmeras dificuldades estão presentes e continuam a surgir no decorrer dessa trajetória de definições e transposições. Dentro do próprio campo literário a definição precisa sobre o significado dos gêneros é ainda um tanto conturbada:

Um dos problemas mais difíceis para a crítica contemporânea (...) tem sido definir com precisão o que é [e mesmo o que não é] gênero literário (...) a dificuldade está em destacar os fatores (de maior extensão ou de menor compreensão) que sejam

¹⁸⁵ Ver: Jane Feuer. "Genre study and television". Channels of discourse: television and contemporary criticism. Robert Allen (org). Chapel Hill. University of North Caroline Press. 1987. pp. 113-133, principalmente, p. 116.

¹⁸⁶ Ver: Northrop Frye. Anatomia da crítica. op. cit. e Italo Calvino. "Définitions de territoires: le comique", "Définitions de territoires: l'érotique", "Définitions de territoires: le fantastique". *La machine littérature*. op. cit. pp. 49, 51 e 55.

*necessários para classificar obras dentro de um gênero*¹⁸⁷.

O que talvez seja interessante ressaltar é que dúvidas e indagações devem ser compartilhadas na medida em que, mesmo no campo literário, continuam a persistir. Talvez seja o caso de dialogar nas fronteiras possíveis da transdisciplinaridade, menos em busca de definições e certezas e mais no sentido de desvendar percursos e compartilhar descobertas.

II.

A reflexão sobre os gêneros ficcionais no campo audiovisual apresenta igualmente interpretações diversificadas. Gêneros cômicos e melodramáticos são classificações que englobam filmes genericamente denominados policiais, de suspense, musicais, *western*, erótico-pornográficos e de ficção científica; gêneros *country*, sertanejo ou caipira. Gênero, enfim, parece ser categoria abrangente, capaz de classificar uma série bastante significativa de elementos. Lucrecia Escudero, em trabalho sobre o significado do *segredo* em narrativas televisuais, parte da idéia de que, tradicionalmente, o gênero é um princípio de coerência textual e uma forma de classificação. O critério de gênero designa uma *classe de discurso* - no contexto, por exemplo, da literatura fantástica, do romance policial ou em narrativas históricas - e nomeia, simultaneamente, uma forma, formato ou matriz de produção como na epopéia, na comédia ou na tragédia:

*Já no campo midiático, a noção de gênero guarda da crítica literária sua dupla acepção de classe e fórmula, mas produz um certo deslocamento*¹⁸⁸.

Em perspectiva mais abrangente e antropológica, pode-se considerar que os gêneros ficcionais se revelam como elementos de

¹⁸⁷ Anthony N. Zahareas. "El género picaresco y las autobiografías de criminales". *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*. Manuel Criado do Val (org). Madrid. Fundacion Universitaria Española. 1979. p. 81 (Nota 5).

¹⁸⁸ Lucrecia Escudero. "El secreto como motor narrativo". France. Université de Lille III. Apresentado no Collòquio *La forma del teleromanzo: gli anni '90*. Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica. Urbino. Italia. 1994. Mimeo. p. 5 .

constituição do imaginário contemporâneo e de construção da mitologia moderna: reposição arquetípica, aclimatação do padrão originário a uma nova ordem e instrumento de mediação das projeções e identificações na relação com o público receptor. Roman Gubern, em trabalho sobre fábulas e mitos no audiovisual contemporâneo, procura diagnosticar alguns traços responsáveis por processos de projeção e identificação do público receptor em sua relação com produtos audiovisuais como filmes, telenovelas, seriados. Em busca de traços mitológicos contidos em algumas *fabulações audiovisuais*, consegue detectar nas *dramatis personæ* arquétipos universais de conformação de identidades masculinas e, particularmente, femininas:

Entre os personagens femininos com um espectro de motivações mais diversificado, destacam-se o complexo de Cinderela [a ascensão social por meio de um casamento e a abdicação de responsabilidades], seu oposto, o complexo de Diana [ou o protesto viril da mulher insubmissa frente ao homem], o complexo de Betsabá [o adultério planejado], a mitomania do bovarysismo (...), o complexo de Circe (...), de Messalina (...), de Dalila (...), de Dafne¹⁸⁹.

Tal perspectiva analítica, que advoga a existência da universalidade das construções imaginárias em meio ao caos da fragmentação do cotidiano, aponta para a superação das dicotomias entre literaturas e não literaturas, culturas e não culturas. Os gêneros ficcionais, matrizes culturais universais, são os possíveis portadores de referencial comum de mediação entre produtores culturais/autores, produtos e receptores, e base de sustentação de um campo literário ou cultural de característica múltipla, vasta, diversa.

Exemplo ilustrativo desta postura encontra-se na reflexão de Edgar Morin sobre o cinema hollywoodiano a partir dos anos 30. Analisando gêneros como o *western*, o erótico e as aventuras, Morin explicita a forma como se constrói, em determinado momento, a sólida relação entre *corrente realista*, *herói simpático* e *happy end*. Demonstra de que maneira se confirma a noção de gênero como modelo dinâmico e de que forma esta articulação rompe com

tradições dramáticas - da tragédia grega, do teatro espanhol do Século de Ouro, do drama elizabetano, da tragédia clássica francesa, do romance de Balzac e Stendhal, do melodrama, do romance naturalista, do romance popular de Eugène Sue e do cinema melodramático da época muda - e transforma a *idéia de felicidade no núcleo afetivo do novo imaginário*. Ainda que a tragédia permaneça inúmeras vezes presente no decorrer da trama, incorporam-se novos elementos no sentido da confirmação do *compromisso entre o happy-end e o fim natural* [a morte], *de essência trágica*. Outro exemplo que fortalece a mesma concepção de gênero encontra-se na análise de Morin dos filmes do tipo *western*. O herói justiceiro, a viagem-aventura, o *tempo épico e genético dos primórdios da civilização* ¹⁹⁰ são elementos que, presentes no gênero *bang-bang*, repõem os grandes e fundantes conflitos dos mitos de origem e fazem, como afirma também Frye, *do far west: a pastoral da literatura popular moderna* ¹⁹¹.

Os enfrentamentos do homem com os interditos - das normas em oposição às liberdades individuais - resolvem-se, como em qualquer mitologia, por meio dos rituais de iniciação e passagem, que retiram do caos os elementos de restauração da velha para a nova ordem. Esse pressuposto de caráter universalista permite a Morin afirmar que *a cultura de massa continua* [a reproduzir] *a grande tradição de todas as culturas*. Se a existência desse imaginário comum, capaz de catalizar e unificar sonhos, desejos e fantasias for possível, os gêneros, com suas tramas, personagens e temáticas, representam alternativas exemplares na constituição dos mitos, verdadeiros *modelos de cultura* ¹⁹².

Os gêneros são também elementos de composição da gramática das obras. De acordo com Thomas Schatz, podem ser encarados como *estruturas profundas ou superficiais*, presentes no inconsciente coletivo, que

¹⁸⁹ Roman Gubern. "Fabulación audiovisual y mitogenia". Roma. Instituto Español de Cultura. Apresentado no Colóquio *La forma del teleromanzo: gli anni '90*. Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica. Urbino. Italia. 1994. Mimeo. p. 9.

¹⁹⁰ Edgar Morin. *Cultura de massas no século XX*. op. cit. pp. 92-93 e 96.

¹⁹¹ Northrop Frye. op. cit. p. 49.

respondem por um sistema formalizado de signos assimilados consensualmente pela sociedade como um todo ¹⁹³. Um filme ou romance do padrão *western*, por exemplo, apresenta um conjunto conhecido de signos, tranqüilamente identificáveis pelo público receptor: o *saloon*, com porta zig-zag, a loira-cantora-prostituta, o pistoleiro, o xerife e o mocinho solitário que, apaixonado por linda e frágil jovem, salva a cidade e, ao final, segue seu destino na defesa da lei e da ordem, na busca de novas aventuras. Na análise de Mauro Wolf a noção de gêneros aparece conceituada como conjunto de propriedades textuais e intertextuais que permitem configurar um sistema de relações estabelecido entre conteúdos, formas, papéis discursivos, atos lingüísticos:

Falamos de gêneros para indicar formas de comunicação culturalmente estabelecidas, reconhecíveis dentro de determinadas comunidades sociais. Os gêneros apresentam-se como sistemas de regras às quais se faz referência [implícita ou explícita] para realizar processos comunicativos, seja do ponto de vista da produção ou do da recepção (...) gêneros podem funcionar como sistemas de expectativas para os destinatários e como modelos de produção textual para os emissores ¹⁹⁴.

A noção de gênero emerge, em outras interpretações, articulada ao conceito de ideologia, tão frequente nas reflexões sobre cultura de massa e indústria cultural. Em abordagens como a de Rick Altman, conceituam-se gêneros como *construções ideológicas*, possíveis indutoras de *pré-leitura* e, conseqüentemente, limitadoras no processo de livre atribuição de significados por parte da *comunidade interpretante* ¹⁹⁵. Similarmente a esta visão, os gêneros manifestam-se também como instrumentos de regulamentação das instituições culturais e têm função ideológica. Na perspectiva de Steve Neale,

¹⁹² Edgar Morin. *Cultura de massas no século XX*. op.cit. pp. 112-113 e 83-84.

¹⁹³ Thomas Schatz. *Hollywood genres*. New York. Random House.1981. pp.15-20.

¹⁹⁴ Mauro Wolf. "Gêneros y televisión". *Anàlisi*. Nº 9. Barcelona. Universidad de Barcelona. 1984. p. 189. Ver também: Mauro Wolf. *Gli effetti sociali dei media*. Milão. Bompiani. 1992.

¹⁹⁵ Rick Altman. "A semantic/syntactic approach to film genres". *Cinema Journal* 23. Nº 3. 1984 e Rick Altman. *The american film musical*. Bloomington. Indiana University Press. 1987.

são considerados *sistemas*, que orientam expectativas do público receptor e respondem pela função de articular as relações entre produção cultural industrializada, texto e sujeitos receptores¹⁹⁶. No limite, o gênero apresenta-se como mais um mecanismo da indústria cultural no processo de reprodução da ideologia dominante.

Entre as várias abordagens sobre o sentido da ideologia - de classe ou grupo, essência das relações sociais, falseamento da realidade, reflexo do real, representação ilusória ou falsa consciência -, a ideologia alia-se às práticas sociais concretas, simbólicas e imaginárias, que transformam indivíduos em sujeitos ativos e participantes dos processos sociais, culturais e políticos. A visão do processo ideológico construindo significações e subjetividades permite que o gênero seja avaliado como categoria capaz de manifestar a existência de relações entre *arte e sistema, experiência e conhecimento*. Assim, matrizes genéricas, entendidas como manifestações do equilíbrio entre desejos dos sujeitos e aparato da indústria cultural, possibilitariam que o público receptor incorporasse não o falseamento, a ilusão que distorce ou a imagem que aliena, e sim - na expressão de Dudley Andrew - o *prazer conhecido*¹⁹⁷.

Gêneros são também conceituados como *estratégias de comunicabilidade, fato cultural e modelo* articulados às dimensões históricas do espaço onde são produzidos e apropriados¹⁹⁸. Congregam na mesma matriz cultural referenciais comuns tanto a emissores e produtores como ao público receptor. Todorov e Guilherme Simões Gomes Junior compartilham do mesmo referencial quanto ao papel mediador exercido pelo gênero, também no campo literário:

É pelo fato dos gêneros existirem como uma instituição que funcionam como 'horizonte de espera' para os leitores, e como 'modelos de escrita' para os autores (...) Por um lado os autores escrevem em função do (o que não quer dizer de acordo com o sistema genérico

¹⁹⁶ Steve Neale. *Genre*. London. British Film Institute. 1980.

¹⁹⁷ Dudley Andrew. *Concepts in film theory*. London. Oxford Press. 1984.

¹⁹⁸ As referências acima podem ser encontradas em: Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones*. op. cit. p. 241 e Jane Feuer. op. cit. p. 116.

existente (...) Por outro lado, os leitores lêem em função do sistema genérico, que conhecem através da crítica da escola, do sistema de difusão do livro, ou simplesmente por ouvir dizer; não é necessário que estejam conscientes desse sistema.

O gênero é sempre um pacto anterior, em torno de procedimentos literários, ligando o escritor ao leitor sob o atento testemunho da crítica (...) Transgredí-lo, transformá-lo, implica o risco de ver rompido o pacto. Ruptura que faz com que o autor possa ter diante de si a ira da crítica e a indiferença dos leitores ¹⁹⁹.

Reaparece aqui o princípio do *pacto literário* proposto por Philippe Lejeune e já anteriormente citado. Todos são capazes de *reconhecer* esse ou aquele gênero, falar sobre suas especificidades, mesmo que ignorem as regras de sua produção, gramática e funcionamento. A familiaridade existe porque os gêneros acionam mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivos de diferentes grupos sociais. Sua *competência textual narrativa interpela* sujeitos fazendo com que matrizes culturais tradicionais sejam repostas. Pela memória de falas, textos, velhas histórias, contos e lendas - um dia narrados e ouvidos - o passado reencontra no presente seu sentido e permite a convergência de expectativas no processo de restauração de experiências. É possível afirmar que a reposição de matrizes culturais tradicionais por meio dos gêneros ficcionais colabora na *salvação* das *origens*, resgate da memória individual e coletiva e restauração da *experiência*, que na modernidade vai se fragilizando em meio ao torvelinho das meras *vivências* ²⁰⁰.

O resgate das origens e a volta ao passado não deve pressupor a restituição de qualquer memória. A memória precisa ser *seletivamente* restaurada de maneira que matrizes culturais tradicionais adquiram sentido no

¹⁹⁹ Tzvetan Todorov. *Os gêneros do discurso*. op. cit. p. 52 e Guilherme Simões Gomes Jr. *Borges, disfarce de autor*. São Paulo. EDUC/PUC-SP. 1991. p. 128.

²⁰⁰ As noções de reconhecimento, competência textual narrativa e interpelação são desenvolvidas por: Jesús Martín-Barbero. De los medios a las mediaciones. op. cit., principalmente pp. 124-153, na reconstituição histórica das especificidades do folhetim e do melodrama. Os conceitos de *salvação*, *origem*, *experiência*, *vivência* e *memória* estão sendo utilizados de acordo com referenciais contidos em vários trabalhos de Walter Benjamin.

momento presente. Acionar matrizes não implica na evocação do arcaico, na lembrança nostálgica do que ficou para trás, ou no desejo de que o mesmo se repita à exaustão. O importante é que se explicita - no movimento de retorno - a existência de elementos originais, presentes ainda hoje, sob a forma de manifestações *residuais*, ativas e expressivas no processo cultural. Que se alcance, na atualidade, aquilo que Raymond Williams denomina de:

*(...) uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado
(...) Uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece na prática é um senso de continuidade predisposta* ²⁰¹.

Devem ser resgatadas todas as manifestações culturais que saltam do passado pela origem, irrompem no presente de maneira irregular e eventual e mesclam-se, significativa e continuamente, à cadeia da temporalidade atual. Sua reapropriação depende do tipo de leitura que se faça do passado.

A seleção residual proposta por Williams adquire característica particular em sociedades em que a indústria cultural encontra-se historicamente consolidada. O que se constata, no seu interior, é a existência de movimento permanente de apropriação de matrizes culturais tradicionais. Observa-se, por exemplo, a presença marcante de traços populares, mais ou menos originais, nos espaços industrializados da cultura. São manifestações culturais - tanto seculares, quanto as de um passado menos longínquo e mais próximo da realidade presente - que revelam, restauram tradições, relacionam produtores culturais e receptores em um mesmo universo de referências e incorporam, neste processo, subjetividades, conflitos e desejos, promovendo um novo processo, denominado por Morin *planetarização da energia cultural* ²⁰².

A restituição seletiva de aspectos da cultura tradicional devolve aos indivíduos pedaços da experiência e do tempo perdidos, redime referências

²⁰¹ Os conceitos *tradição seletiva* e *residual* podem ser encontrados em: Raymond Williams. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 1979. p. 119 e 125 e Raymond Williams. *The long revolution*. London. Pequin Books. 1984. pp. 66-70.

²⁰² Edgar Morin. "De la culturanalyse à la politique culturelle". *Communications*. Seuil. N° 14. 1969.

coletivas, restabelece a alternativa da *volta ao lar* e libera - ainda que momentaneamente - o *homem da multidão* dos contornos da subjetividade errante, estrangeira e desterritorializada. Subjetividade metropolitana, cosmopolita e *sofisticada*, que retoma as origens como se fosse possível recomeçar. O processo de recomeçar, retomar origens, de forma seletiva, pode também ser equacionado, como propõe Umberto Eco:

*Penso na atitude pós-moderna como a de um homem que ama uma mulher muito culta e sabe que não pode dizer-lhe 'eu te amo desesperadamente', porque sabe que ela sabe [e ela sabe que ele sabe] que esta frase já foi escrita por Liala. Entretanto, existe a solução. Ele poderá dizer: 'Como diria Liala, eu te amo, desesperadamente'. A essa altura, tendo evitado a falsa inocência, tendo dito claramente que não se pode mais falar de maneira inocente, ele terá dito à mulher o que queria dizer: que a ama, mas que a ama em uma época de inocência perdida (...) Nenhum dos dois interlocutores se sentirá inocente, ambos terão aceito o desafio do passado, do já dito que não se pode eliminar (...) Mas ambos terão conseguido mais uma vez falar de amor*²⁰³.

Esse eterno recomeço pode viabilizar-se pela cumplicidade única que se estabelece na mediação entre autor, leitor e leitura. Um pouco do passado emerge, inserido no presente, um tanto quanto irreal, irrompendo através da *impressão de um sonho*, conforme a percepção de Marcel Proust sobre a magia onírica da leitura:

(...) porque elas não estão no presente, estes altos e finos enclaves do passado, mas num outro tempo no qual é proibido ao presente penetrar. Em torno das colunas rosas, voltadas para os seus grandes capitéis, os dias se agitam e zumbem (...) - do Passado surgido familiarmente no meio do presente, com esta cor um pouco irreal das coisas que uma espécie de ilusão nos faz ver a alguns passos, e que, na verdade, estão a séculos de distância; orientando-se em todo seu aspecto um pouco diretamente demais ao espírito, exaltando-o um pouco como, sem surpresa, um espectro de um tempo sepultado; no entanto, ali, no

²⁰³ Umberto Eco, *Pós-escrito a 'O nome da rosa'*. op. cit. p. 57.

III.

Os gêneros, portanto, em permanente estado de fluxo e redefinição, articulam-se, mesclando particularidades, conformando novas sínteses, restituindo velhas histórias. Conceituados como mitologias, reposições arquetípicas, restituições seletivas, estruturas narrativas, matrizes tradicionais, expressões de ideologias e poder, os gêneros encontram-se presentes em toda e qualquer forma literária, e também em produções sonoras e audiovisuais. No campo literário, respondem pela possibilidade de construção de grandes totalidades e são capazes de apontar um caminho na superação das dicotomias; partilham, como *universalidades das construções imaginativas*, do referencial de qualquer leitor, de qualquer autor, de qualquer produtor cultural.

A teoria das mediações ²⁰⁵, que pressupõe a existência de uma modernidade ou de um contexto de modernização que se articula aos aspectos tradicionais, residuais e a tudo aquilo que se coloca como vivo, ativo e participante no interior da sociedade, situa o gênero como elemento de mediação na cadeia que une produtores, produtos e receptores culturais, e como elemento de articulação de duas lógicas: a do produto e a dos usos sociais, ou seja, a dos sujeitos receptores. Nessa direção, os gêneros ficcionais são considerados grandes universalidades, pontos de intercessão nas relações entre literatura popular, erudita e de massa.

Essa presença mediadora em permanente circulação e mesclagem pelos variados espaços de produção cultural traz, ao menos suposta, uma reflexão sobre a estética da recepção. Jorge Luis Borges, em artigo sobre o

²⁰⁴ Marcel Proust. *Sobre a leitura*. op. cit. pp. 50-51.

²⁰⁵ Ver: Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis. Vozes. 1994. Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones*. op. cit.

conto policial, não só confirma a importância dos gêneros literários como estabelece definitiva relação entre eles e o receptor:

(...) os gêneros literários dependem, talvez, menos dos textos que do modo em que estes são lidos. A obra estética requer a integração leitor/texto, para só então existir ²⁰⁶.

A análise até aqui apresentada não estabelece diretamente interlocuções com teorias da recepção e nem apresenta resultados de pesquisa concreta sobre o papel do receptor. Aponta e dialoga, contudo, com tendências que consideram a cultura e a produção cultural industrializada como inerentes - e não exteriores - ao cotidiano e ao modo de vida dos sujeitos envolvidos, sejam eles produtores ou receptores.

Na tentativa de delimitar melhor esta abordagem, Williams assegura que entender cultura como modo de vida implica em desvendar *estruturas de sentimento* presentes nas relações que se estabelecem entre produtores, receptores e produtos culturais:

O termo é difícil, mas sentimento é escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de 'visão de mundo' ou 'ideologia' (...) Estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente, e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas (...) Uma definição alternativa seriam as estruturas de experiências ²⁰⁷.

Não importa, portanto, se a pesquisa tem por objetivo refletir sobre a produção das materialidades culturais, gêneros ficcionais ou público receptor. Isto pode ser desenvolvido desde que cada elemento que compõem o universo cultural esteja permanentemente referenciado à globalidade da cultura. Esta, por sua vez, deve ser entendida como sistema total que envolve aspectos materiais, espirituais e modos de vida. Mais que sistema total, resultante de simples somatória de traços particulares, a globalidade da cultura pressupõe a existência de novas articulações de subjetividades: proclama a existência de novo sistema cognitivo, capaz de reinterpretar,

²⁰⁶ Jorge Luis Borges. "O conto policial". *Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais*. Brasília. UnB. 1985. p. 31.

reciclar, restituir, resgatar. Nesse contexto, o papel do receptor, leitor ou espectador não pode ser encarado como passivo, iludido ou alienado. O cotidiano, como enfatiza Michel de Certeau precisa ser *inventado*, (re)inventado por receptores, *usuários*, esses verdadeiros *bricoleurs* modernos, capazes de encontrar maneiras de fazer diferentes daquelas já existentes. Usuários que criam, *astuciosamente*, circuito alternativo de *produção de consumidores*:

*A 'fabricação' que se quer detectar é uma produção, uma poética (...) A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de 'consumo': esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiqüamente, silenciosa e quase invisível (...)*²⁰⁸.

A preocupação de Certeau é apontar para a existência de uma lógica dos usos que permite que os receptores se apropriem de manifestações culturais *oficiais, institucionais*, e elaborem, a partir delas, novas trajetórias, outras narrativas.

A introdução de abordagem analítica que segue em direção à incorporação das subjetividades ou à construção de uma teoria do sujeito só afirma positivamente a realidade de sujeitos ativos. Ativos pela existência de uma série de normas que acionam o imaginário, participantes na construção das imagens, reconhecimento de sinais, preenchimento de lacunas e reconstituição de *estilo* familiar e conhecido, esses esforços de subjetivação seriam capazes de perpetuar e redefinir padrões, de apropriar-se dos gêneros e transformá-los em referências, simultaneamente particulares e universalizantes.

²⁰⁷ Raymond Williams. *Marxismo e literatura*. op. cit. p. 134.

²⁰⁸ Michel de Certeau. op. cit. p. 39.

- **Aventura, picaresca, policial**

A vivre l'aventure, on en connaît surtout la peur, parfois l'angoisse; le plaisir disparaît vite, ne reparaît qu'à la fin (...). A lire l'aventure, on en connaît surtout le plaisir, et la peur n'est qu'un jeu. (Jean-Yves Tadié)

I.

Na qualificação de uma obra literária quanto ao gênero, ou gêneros ficcionais, um primeiro problema apresenta-se: a necessidade de desvendar matrizes originais, territórios ²⁰⁹ ou, em outras palavras, fundamentos da ficcionalidade.

Para Jean-Yves Tadié, estudioso de Proust e ao mesmo tempo aficionado das aventuras, o *espírito* da aventura é a *essência da ficção*. Para este autor, a aventura como essência, origem, está presente desde os primeiros romances gregos até os mais contemporâneos; perpassa, indistintamente, romances de amor, documentos realistas, filosofia e textos sagrados. Entretanto, o romance de aventura, ou seja, a forma narrativa que tem como característica contar uma história de aventura é datada: surge no XIX, com o aparecimento dos clássicos de Robert Louis Stevenson - *A ilha do tesouro* - e de Alexandre Dumas - *O conde de Monte Cristo* e *Os três mosqueteiros*.

O romance de aventura apresenta um conjunto de regras; possui um padrão que se configura tanto pela contraposição a outras formas ficcionais quanto pela afirmação daquilo que realmente é. Não importa na aventura que os eventos estejam histórica e socialmente situados ou que reproduzam informações contidas na realidade. Uma boa aventura deve

dialogar com paixões humanas elementares e cotidianas: medo, angústia, coragem, dedicação, liberdade, amor, morte. A aventura é fundante; localiza-se - assim como todas as paixões intrínsecas às relações entre os seres humanos - nas conflituosas fronteiras entre natureza e cultura:

*A aventura é a irrupção do acaso, ou do destino, na vida cotidiana, nela introduzindo uma reviravolta que torna a morte possível, provável, presente até o desenlace, em que é vencida - quando não vence (...) A aventura é o diálogo entre a morte e a liberdade*²¹⁰.

Enquanto Tadié declara que a aventura é a essência genérica da ficção, Calvino e Anne Vincent-Buffault demonstram, por sua vez, a existência de outras essencialidades:

(...) toda literatura é erótica, assim como o é todo sonho (...) o ingresso do sexual na ordem dos signos fez-se tradicionalmente por meio das regras do jogo, do cômico, ou ao menos da ironia (...) laço profundo que une, no plano antropológico, o sexo ao riso.

*Entre o silêncio e a linguagem, correm as lágrimas. Do olho úmido às vagas de choro, do olhar enredado aos soluços, as lágrimas manifestam a emoção (...) A ficção encontra a vida*²¹¹.

Riso, lágrimas, sexualidade, sonho: novas essências literárias, outras paixões humanas elementares, que expressam os mesmos e tensos limites entre natureza e cultura, instinto e normatização, contenção e excessos, espaços do permitido e universos do proibido.

Ambas as considerações, que aparentemente contrapõem Tadié a Calvino e Vincent-Buffault, nada mais fazem do que reforçar a idéia de que os gêneros se entrelaçam, interpenetram-se e fazem com que a obra literária seja resultado da articulação entre múltiplos territórios, diversas tendências, variadas formas narrativas. Todo romance pode ser uma aventura e pode também conter elementos fantásticos, pitadas de erotismo, ambivalências da

²⁰⁹ Italo Calvino. "Définitions de territoires: le comique", "Définitions de territoires: l'érotique", "Définitions de territoires: le fantastique". *La machine littéraire*. op. cit. pp. 49, 51 e 55.

²¹⁰ Jean-Yves Tadié. *Le roman d'aventures*. Paris. PUF. 1982. p. 5.

picaresca e enigmas policiais. Giorgio Manganelli confirma esta tendência ao afirmar a existência de múltiplos gêneros no contexto de um dos primeiros romances de aventura de que se tem conhecimento, *Os três mosqueteiros* de Dumas:

O gosto do antigo abunda, desenvolvido e com brilho, à maneira de um conveniente arcaísmo, mais digno de um melodrama. Sem contar a presença da comédia de sabor e de tipo bem clássico (...) Ao picaresco soma-se a fábula amorosa, plebéia, galante, passional ²¹².

Falar em romance moderno ou, mais do que isto, dialogar com os espaços da ficcionalidade moderna pressupõe borrar fronteiras, deixar fluir: desterritorializar. Todorov bem observa que a não obediência ao seccionamento dos gêneros transforma-se em *signo de autêntica modernidade* ²¹³. Em direção semelhante, Hans-Robert Jauss complementa:

É necessário, também, soltar-se da idéia de uma justaposição de gêneros fechados sobre si mesmos, e buscar suas interrelações, que constituem o sistema literário num dado momento histórico ²¹⁴.

Nesse sentido, ainda que seja possível localizar a presença de características predominantemente particulares de um gênero ficcional, há que se procurar as demais articulações entre diferentes territórios presentes no interior das manifestações culturais e, no caso específico, no contexto da produção literária e audiovisual de Marcos Rey.

É clara a presença, na obra de Marcos Rey, dos gêneros ficcionais como modelos dinâmicos, desterritorializados em relação às origens, articulados entre si e em permanente estado de fluxo e redefinição. O próprio Marcos Rey constrói uma tipologia em que seus romances - excluídos os *infanto-juvenis* - aparecem classificados em várias etapas, de acordo com uma certa organização das formas genéricas:

²¹¹ Italo Calvino. "Définitions de territoires: l'érotique". *La machine littérature*. op. cit. p. 51 e pp. 51-52 e Anne Vincent-Buffault. *História das lágrimas*. Lisboa. Teorema. 1994. p. 05.

²¹² Giorgio Manganelli. op. cit. pp. 41-42.

²¹³ Tzvetan Todorov. *Os gêneros do discurso*. op. cit. p. 45.

²¹⁴ Hans-Robert Jauss. "Littérature médiévale et théories des genres". *Théorie des genres*. Paris. Seuil. 1986. p. 45.

A intimista: com Um gato no triângulo e outros que não publiquei. A do realismo crítico: Café na cama e Entre sem bater. A romântica: Ferradura dá sorte?. A nostálgica: O enterro da cafetina e Memórias de um gigolô. E a que mescla o intimismo da primeira com o realismo crítico: O pêndulo da noite e Soy loco por ti, América (Marcos Rey. Depoimento a Edla van Steen. Porto Alegre. L&PM. 1982. p. 165).

Entretanto, a retomada de matrizes originárias - ou, como sugere Calvino, de territórios - permite afirmar que toda a obra de Marcos Rey dialoga com padrões da picaresca e com modelos do romance policial. Em *Malditos paulistas*, um dos romances em que mais se evidencia esta articulação, o personagem principal - Raul, o narrador, tipo que pode ser qualificado de *pícaro-detetive* - circula de malandragem em malandragem, vivencia um perigoso jogo de cartas marcadas e busca, permanentemente, uma saída para o desvendamento do mistério que envolve roubo de diamantes, assassinatos, perseguições. O malandro, típico personagem no contexto da literatura brasileira, tem suas características mescladas a outras, do detetive, figura singular do romance policial em suas mais diversas concepções. Oscilando entre o medo - de que seu obscuro passado seja revelado - e o fascínio obsessivo pelo desvendamento do mistério existente na mansão dos Paleardi, Raul observa:

(...) vi Duílio e Gino trocando palavras num canto e tive a impressão de que falavam de mim e de alguém mais. Johanson Olsen? Quem matou Abraão Lincoln eu sabia, mas isso não os preocupava muito. Era outro criminoso que todo aquele jogo, que começara com minha libertação, parecia ocultar (Marcos Rey. MP. p. 91).

Ainda que fique clara a presença predominante de elementos da picaresca e do policial no conjunto da obra de Marcos Rey, nela localizam-se elementos de uma atmosfera fundante: a aventura.

Retomando os critérios elaborados por Tadié na definição da aventura, percebe-se, contudo, que dela estão excluídas a picaresca do XVI, a nem sempre datada literatura fantástica e o tradicional romance policial do XIX.

Quanto ao primeiro gênero a exclusão justifica-se porque, diferentemente da aventura, a picaresca apresenta, em primeiro lugar, forma narrativa aberta, com relatos sem fim ou de longa duração e revela, também, uma particularidade que faz com que os conteúdos narrados expressem preocupações de caráter eminentemente social. Além disso, a picaresca distancia-se da aventura no que diz respeito aos personagens: no primeiro contexto - e em contraposição aos grandes heróis aventureiros - os personagens são quase sempre anti-heróis, originários de segmentos populares, que alcançam sucesso graças a artimanhas bem pouco heróicas, como a astúcia e inteligência.

A literatura fantástica, por sua vez, está excluída porque pressupõe a aceitação de outra lógica, que não tem como parâmetro a experiência acumulada no cotidiano. Na aventura as surpresas são conhecidas e até mesmo esperadas; todos sabem o destino trágico ou feliz de cada herói. No contexto fantástico, o prazer reside exatamente no desenvolvimento de um padrão em que regras, pontos de partida ou soluções reservam surpresas: surpresas ininteligíveis. Na aventura, o leitor conhece o resultado e acredita nele; isto porque a narrativa está pautada fundamentalmente pelo critério de verossimilhança; as coisas narradas estão muito próximas das coisas vividas, ainda que em outros tempos, em outros lugares. No fantástico, o leitor hesita, quase acredita; oscila entre a crença absoluta e a dúvida intermitente. Uma questão permanece durante todo o desenrolar da trama: aquilo realmente aconteceu?

Quanto ao romance policial do XIX, Tadié pondera que a aventura nele presente é apenas espécie limitada e particular da aventura: o crime. O próprio autor ressalva, entretanto, que os desdobramentos subseqüentes, que transformam o clássico policial em romance de enigma, espionagem ou romance *noir*, permitem que este gênero se reaproxime das matrizes da aventura de forma a resgatar, outra vez, suas características universalizantes.

Evidencia-se, por esses princípios, que as regras do romance de aventura colocadas como parâmetro por Tadié não parecem se encaixar no

interior da produção cultural de Marcos Rey, que articula, com certeza, elementos da picaresca e do policial. As duas matrizes, nesse sentido, encontram-se fora dos contornos de definição do modelo instituído. Entretanto, a ampliação proposta por Tadié - a aventura como *essência da ficcionalidade* - permite certas interpretações que ultrapassam os limites da reflexão sobre o romance de aventura e propõem saída mediada para a análise dos gêneros ficcionais: se, por um lado, os gêneros perdem parte de sua autenticidade com adaptações, reciclagens e transformações, por outro, ganham em diversificação e ampliam seus limites em direção a interessante processo de desterritorialização. O deslocamento de matrizes culturais, que resulta em novas sínteses e produtos, permite que a aventura, por exemplo, permaneça enquanto fundamento essencial, ainda que as características básicas de composição do romance tenham modificado-se no decorrer do tempo.

II.

Postos em cena os pressupostos da desterritorialização e de novas articulações entre os gêneros, delimitam-se especificidades. Como já foi afirmado anteriormente, a picaresca marca a obra de Marcos Rey e constitui-se em território privilegiado de sua atuação literária.

A picaresca responde, tradicionalmente, pela mais original contribuição espanhola ao contexto literário ocidental. Seu aparecimento tem sido apontado como momento de transição do gênero romanescos para um tipo de literatura de cunho realista, mais voltada para a reflexão sobre as sociedades e os costumes contemporâneos.

Assim como nas definições sobre o romance de aventura, a novela picaresca clássica dos séculos XVI e XVII torna-se núcleo central, ponto de partida formal para a análise do gênero e para eventuais desdobramentos posteriores. Contudo, da mesma forma que a aventura é, em essência, algo que excede os limites de sua forma fundante - o romance de aventura -, a

picaresca enquanto gênero ficcional permanece para além das dimensões temporais de seu modelo original: a novela picaresca. Alguns autores, especialistas na análise da picaresca espanhola, propõem claramente a expansão desses limites. James A. Parr, por exemplo - ponderando sobre o espaço ocupado pela sátira no contexto de um dos mais expressivos romances picarescos espanhóis do XVI, *El Lazarillo de Tormes* -, sugere que a categoria *novela picaresca* seja substituída pela expressão *narrativa picaresca*. Para ele, enquanto a narrativa ultrapassa as fronteiras do tempo, a novela é um gênero histórico datado, devendo ser considerada como uma entre outras inúmeras formas narrativas. Alan Kalter, ao estudar a picaresca contemporânea na Espanha do XX, torna-se partidário dessa tendência, questiona a associação definitiva que se faz da picaresca a uma única forma literária - a novela do XVI e XVII - e manifesta sua discordância apontando para o equívoco desta articulação:

Grande parte da confusão em torno da definição do termo [novela picaresca] nasce do infeliz casamento destas duas palavras, novela e picaresca.

Kalter conclui pela necessidade de atualização do gênero, de maneira que tenha, no presente, estatuto próprio, permeável; para ele, a picaresca deve manter vínculos com as tradições originais, mas precisa ser capaz de construir seu próprio rumo temático e narrativo:

*A novela picaresca no século XX não pode ser uma cópia pura da picaresca clássica quanto à estrutura nem quanto à temática: nesse caso, careceria de sentido, tanto artístico como transcendente*²¹⁵.

Todavia, é com o devido cuidado e com o necessário distanciamento que alguns autores discutem a existência da picaresca na produção brasileira ou mesmo em qualquer outra produção no interior do campo literário. O que aqui mais uma vez se explicita é a preocupação com transferências, sem mediações, de modelo tão antigo para os dias atuais. A polêmica sobre a

²¹⁵ James A. Parr. "La estructura satirica del *Lazarillo*". *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*. op. cit. pp. 375-376. Alan L. Kalter. "La novela picaresca en España en el siglo XX: el *Verdugo afable*, de Ramon J. Sender". *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*. op. cit. p. 953.

legitimidade das transposições reaparece. De qualquer forma, a bibliografia consultada sobre o assunto confirma a possibilidade de localização do gênero na produção literária contemporânea.

Uma referência espanhola bastante completa de consulta sobre a temática da picaresca, do XVI até a atualidade - *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*²¹⁶ -, analisa, em primeiro momento, a picaresca quanto às suas origens, definições, estruturas, fundamentos sociológicos, língua, fontes e principais textos clássicos, como *El Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *El buscón*. Posteriormente, a reflexão caminha no sentido de atualizar a picaresca para os variados contextos da moderna literatura: a espanhola, representada por autores como Ramon J. Sender, Camilo José Cela, Juan Antonio Zunzunegui; a hispano-americana, por meio de Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier; e a norte-americana, com Mark Twain, Saul Bellow, J. D. Salinger. O resultado de tal leque de alternativas define uma tendência: aquela que permite que o gênero seja encarado como modelo dinâmico, em permanente estado de fluxo e redefinição e, conseqüentemente, que transferências de matrizes originais sejam elaboradas na atualidade.

Também podem ser encontradas algumas contribuições sobre reflexos da picaresca na literatura brasileira que reproduzem a mesma tendência do debate colocado para a literatura internacional. Osvaldo Orico profere, em 1952, conferência, em um curso sobre romance organizado pela Academia Brasileira de Letras, que tem por tema principal a presença da picaresca no romance brasileiro²¹⁷. Confirma a existência de reflexos - e faz questão de ressaltar: *reflexos* e não influências - da picaresca espanhola na obra de autores brasileiros de diferentes tendências literárias como Manuel

²¹⁶ Manuel Criado de Val (org). *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*. op. cit. Esta coletânea contém 99 artigos - distribuídos ao longo de mais de 1219 páginas -, que foram apresentados no Iº Congresso Internacional sobre a Picaresca, organizado, em Madri, ao final dos anos 70, pelo Patronato *Arcipreste de Hita*. Ver também: Francisco Lopez Estrada. *História y crítica de la literatura española. Siglos de oro: renacimiento*. Barcelona. Crítica. 1983.

²¹⁷ Osvaldo Orico. "A novela picaresca e seus reflexos no romance brasileiro". *Curso de Romance*. Rio de Janeiro. Companhia Brasileira de Artes Gráficas. 1952. pp. 59-85.

Antonio de Almeida, Gonçalves Dias, Machado de Assis e Lima Barreto. Encontra, além disso, traços do gênero pontuados em alguns textos de Monteiro Lobato, como *Jeca Tatú*, *O comprador de fazendas* e *Bocatorta*; de Oswald de Andrade, como *Serafim Ponte Grande*; e em personagens como Belasarte e Macunaíma, presentes na obra de Mario de Andrade.

Antonio Candido, tanto na *Formação da literatura brasileira* quanto em ensaio - "A dialética da malandragem" ²¹⁸ - sobre *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, apresenta levantamento de três diferentes momentos em que, a propósito do mesmo tema, José Veríssimo (1894), Mario de Andrade (1941) e Josué Montello (1955) discutem, direta ou indiretamente, o espaço da picaresca na literatura brasileira. É interessante notar, como mera curiosidade informativa, que Manuel Antonio de Almeida é considerado, por alguns críticos literários da atualidade, como um dos precursores da literatura de entretenimento no Brasil, e seu livro, *Memórias de um sargento de milícias, um dos pilares da prosa popular nacional* ²¹⁹. Candido, neste ensaio, delimita o quadro de referências e passa a trabalhar não propriamente as articulações, reflexos ou influências da picaresca na obra específica de Manuel Antonio de Almeida, mas a aproximação desta forma literária ao romance de costumes. Celia Pedrosa, na mencionada reflexão sobre a obra e as trajetórias de Candido resume, a propósito de Leonardo, principal personagem de *Memórias de um sargento de milícias* :

A narrativa de suas aventuras se aproximaria, em princípio, da crônica de costumes populares citadinos, em sua imagem tipificada e apresentada como representação realista da vida brasileira ²²⁰.

Candido compara traços do herói ou do anti-herói pícaro espanhol com características cômicas e criticamente deslocadas de Leonardo. Para

²¹⁸ Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte. Itatiaia. 6ª ed. 1981. pp. 215-220 e Antonio Candido. "Dialética da malandragem". *O discurso e a cidade*. São Paulo. Duas Cidades. 1993. pp. 19-54.

²¹⁹ Sérgio Augusto. "O escritor esquecido de uma literatura ingênua". *Folha de São Paulo*. São Paulo. 24/07/94.

²²⁰ Celia Pedrosa. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. op. cit. p. 54.

Candido, Leonardo não é propriamente o pícaro, saído diretamente da tradição literária espanhola, mas pode ser considerado o primeiro grande malandro da história da literatura brasileira. Para Pedrosa:

Leonardo seria, na verdade, um anti-herói malandro, caracterizado pela esperteza alegre com que se movimentava inquieto por entre os limites da ordem familiar e social, arrastando companheiros e com eles desrespeitando valores, espaços e funções estabelecidos ²²¹.

O mesmo modelo de malandro torna-se visível em Mario de Andrade - na figura de Macunaíma - e permanece como elemento chave na configuração de vários dos contornos da cultura brasileira, principalmente daqueles próximos a matrizes dos gêneros cômico, satírico e farsesco, marcantes nos contextos da cultura ou literatura populares. Talvez uma das pistas para a reflexão - sobre reflexos, traços ou mesmo presença da picaresca no contexto da cultura e literatura contemporâneas e brasileiras - localize-se na inclusão de mais uma variável ou, em outras palavras, de outras matrizes de gêneros ficcionais: a sátira, a comicidade. E mais do que simplesmente na literatura: o cômico escapa das fronteiras do campo literário. Penetra em universo muito mais amplo: o da cultura popular, das tradições circenses, do riso crítico, do incômodo grotesco, da burla, da paródia e da farsa que colocam de pernas para o ar as tradicionais relações entre ficcionalidade e realidade, campo erudito e campo popular.

Se para Tadié, Calvino e Vincent-Buffault a aventura, o erotismo e as lágrimas configuram a essencialidade da ficção, para Mikhail Bakhtin a comicidade, o riso constituem a essência da ficcionalidade popular. Em sua já clássica reflexão sobre a obra de Rabelais, Bakhtin resgata a história do riso e trabalha com elementos da carnavalização do cotidiano nos contextos da cultura e da literatura popular do XVI, e permite considerar que esses elementos se encontram ainda presentes em inúmeras manifestações populares de massa na atualidade. A paródia, sátira, realismo grotesco despontam, em Rabelais, em meio a cenários vinculados ao banquete - em

²²¹ Idem. p. 55.

que abundância e excesso se manifestam pelos atos de comer muito e beber em demasia - e expressos em marcantes imagens reveladoras do *baixo corporal*. Com este inventário Bakhtin qualifica a comicidade enquanto gênero popular, enquanto forma de expressão oposta àquela da cultura medieval oficial, eclesiástica e feudal. São esses mesmos elementos que permitem a Bakhtin esclarecer que o gênero cômico não é homogêneo; pelo contrário, explicita-se em sua plena diversificação: o bufo, burlesco e grotesco apresentam-se como categorias diferenciadas dentro de um padrão genérico mais amplo e expressam momentos variados do processo cultural diversificado. Além disso, a perspectiva bakhtiniana de análise da cultura abre brecha metodológica de incorporação e transposição dos tradicionais referenciais do gênero cômico do XVI para a atualidade. Vale a pena ressaltar que inúmeros traços da comicidade original encontram-se em manifestações culturais nos campos da literatura, circo, teatro, televisão e cinema contemporâneos ²²².

A comicidade que, em várias ocasiões, estabelece fronteiras com a picaresca e com características do bufo, burlesco e grotesco, não está longe de responder pela especificidade da obra de Marcos Rey. Humor e tom satírico - reconhecidos na proposta de alguns programas de variedades na televisão, como os já citados *Família Pacheco* e *Histórias que eu gosto de contar* - estão também presentes em textos literários, principalmente nas crônicas de cotidiano publicadas pela revista *Veja*. Nos próprios títulos e subtítulos das referidas crônicas revela-se certa atmosfera crítica-hilariante: “Fica melhor em inglês ou Por que as misses gostavam tanto do *Pequeno Príncipe*”, “Gente que vai à feira ou A feira é a praia do paulistano”, “Assédio sexual ou Glorinha não tinha sossego com tantos lobos soltos por aí”, “Dom

²²² Mikhail Bakhtin. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. op. cit., principalmente pp. 243-322. Ver também: Robert Stam. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo. Ática. 1992. Para a presença do cômico na indústria cultural ver: Maria Celeste Mira. *Modernização e gosto popular: uma história do Sistema Brasileiro de Televisão*. Mestrado. São Paulo. PUC-SP. 1990.

Juan e a mamãe ou A única derrota de um conquistador”, “Humor obrigatório ou A dolorosa arte de contar anedotas” e assim, sucessivamente.

Mas não só as crônicas revelam o lado humorístico. Ele está também presente nos romances e contos. Em vários momentos, a crítica literário-jornalística aponta para a presença marcante do cômico, enquanto gênero ficcional nos livros de Marcos Rey. Geraldo Galvão Ferraz, em resenha ao livro *Malditos Paulistas*, localiza a obra nas fronteiras entre romance policial, picaresco e narrativa de costumes, mas marca a forte presença do cômico enquanto recurso de:

Uma literatura social que usa o riso como uma das tradicionais armas do arsenal crítico da arte contra os males da sociedade ²²³.

A editora Círculo do Livro apresenta sua edição do livro de contos *O enterro da cafetina*, colocando ênfase na dimensão satírica:

Marcos Rey, cronista satírico da vida noturna da Paulicéia (Marcos Rey. *EC. Posfácio*. p. 217)

A revista *Veja*, seleciona palavras-chave como *bom humor*, *picardia* e *ironia* para avaliar a adaptação do romance *Memórias de um gigolô*, para minissérie na televisão:

(...) para provar que uma temática aparentemente chocante pode ser apresentada com bom humor e picardia (...) o espectador vê a época através da ironia (...) o triângulo amoroso terá um desfecho condizente com o andamento da mini-série: será engraçado, feliz e inesperado ²²⁴.

O próprio Marcos Rey confirma essa tendência, em três momentos. A propósito de *Malditos paulistas*:

*Em 1980 publiquei, pela Ática, Malditos paulistas, aparentemente um entretenimento policial, espécie de descanso do guerreiro, que escrevi com prazer enorme (...) o livro é, para quem um pingô é letra, uma sátira social (...) rotulei-o como 'picaresca policial' (Marcos Rey. *Depoimento a Edla van Steen*. Porto Alegre. L&PM. 1982. p. 176-177).*

De *O enterro da cafetina*:

²²³ Geraldo Galvão Ferraz. “Para divertir”. *Veja*. São Paulo. 16/04/80.

Eu não admito a ausência do humor; mesmo que tenha que escrever sobre um enterro. Eu provei que é possível escrever sobre um enterro, respeitando aquele jogo de claro e escuro: descobrir o lado humorístico do drama e o lado dramático da comédia. Aceitar o riso imediatamente após a lágrima: este é o fascínio ou a tendência que sempre me acompanhou (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91. pp. 72-73).

E de *Ópera de sabão*, onde o autor se preocupa em esclarecer que, apesar de ter liberado uma significativa carga de humor, seu romance permanece sério:

Nesse romance liberei todo meu humor e pus em curso o que vivi nos anos 50. Apesar do rádio, do cuba-libre e do bolero é meu romance mais sério (Marcos Rey. Depoimento a Edla van Steen. Porto Alegre. L&PM. 1982. p. 177).

É possível afirmar, após estes exemplos, que traços genéricos da comicidade, se localizam em algumas tramas e na caracterização de personagens dos livros de Marcos Rey. Marlene, travesti que divide temporariamente a mesma cela com Raul, em *Malditos paulistas*, e Donga, o anão, em *A arca dos marechais*, são personagens que evidenciam algumas das dimensões do grotesco:

Diante de mim estava uma pantera negra de mais de um metro e oitenta de comprimento, cascuda, banguela e zarolha (...) No entanto, naquele corpanzil monobloco e vigoroso notavam-se algumas pinceladas esparsas da famosa tela La maja desnuda, com um cintilar de odalisca e um desleixo perigosamente lascivo (Marcos Rey. MP. p. 71).

Uma tarde vi Donga, um bêbado crônico, de hálito inflamável, metro e meio de altura, mendigando birita nos bares (...) um quase anão de mãos inchadas e rubras (Marcos Rey. AM. pp. 35-36).

A hipótese de que a sátira faça parte do contexto picaresco não é recente e é confirmada, por exemplo, por Parr, em texto da mesma coletânea anteriormente citada sobre a picaresca tradicional. Nele, a sátira configura-se como elemento fundamental no contexto de *El Lazarillo de Tormes*. Parr

²²⁴ “Opereta brejeira”. Veja. São Paulo. 23/07/86. pp. 128-129.

resgata da reflexão de Gilbert Highet, em *The anatomy of satyra*, as características inerentes ao padrão satírico. São elas: um tema, o anticlericalismo ou a hipocrisia; um alvo, a política imperialista de Carlos V; o vocabulário, cruel, cômico, familiar; os recursos, a ironia, a paródia, a violência, o exagero; e, finalmente, um objetivo, o de provocar, pelo protesto, a sensibilidade do leitor fazendo com que reaja, com emoção:

Depois de testemunhar o espetáculo exagerado que nosso autor oferece, sua visão parcial e negativa de uma sociedade com valores invertidos, não há dúvida de que o leitor vivia uma sensação de protesto contra essas condições ²²⁵.

A partir desta classificação Parr estabelece claramente as correlações entre sátira e picaresca em *El Lazarillo de Tormes* e, mais do que isso, ensaia algumas generalizações sobre a importância da sátira no contexto mais geral da narrativa picaresca. Além de Parr, Edwin Muir confirma a presença da sátira ao considerar que:

(...) o verdadeiro objetivo desta forma é obviamente fornecer uma quantidade de situações e uma variedade de objetos para delineação satírica, humorística ou crítica ²²⁶.

Em artigo sobre o romance *História de Gil Blas de Santillana*, de Alain-René Lesage, Eliane Robert Moraes indica que Lesage busca, na Espanha, matrizes da picaresca e compõe um modelo literário múltiplo em que sátira e picaresca convivem nos limites entre *cômico* e *irônico*, entre *diversão* e *denúncia social*:

O pícaro (...) é uma espécie de excluído - ou injustiçado - que olha com reprovação para o que está ao seu redor. Nas mãos do escritor francês - filiado às vertentes satíricas da literatura libertina -, o picaresco

²²⁵James A. Parr. op. cit. p. 379 e Gilbert Highet. *The anatomy of satire*. Princeton. Princeton University Press. 1962. pp. 03-23

²²⁶ Antônio Hohlfeltd. "A síntese picaresca-policial de Marcos Rey". Marcos Rey. *Malditos paulistas*. São Paulo. Ática. p. 184. Ver também: José Almeida. "Elementos picarescos en la poesía satírica del Siglo de Oro". *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*. op. cit. pp. 767-772.

é esvaziado de seu conteúdo religioso para assumir o tom sarcástico que encontramos em Gil Blas ²²⁷.

Retira-se, da proposta analítica de Parr, Highet, Muir e Moraes, alguns elementos que marcam o estilo de Marcos Rey: o vocabulário cruel e familiar, a fina ironia, a incômoda paródia, a violência do cotidiano, a diversão e a denúncia e, finalmente, a apresentação de um mundo que por vezes salta aos olhos do leitor às avessas. O Marcos Rey esclarece o sentido das possíveis inversões:

- Nada me agrada mais que interromper uma gargalhada ou revelar, de súbito, a face hilariante do que foi escrito para provocar lágrimas (Marcos Rey em vídeo-tape. NN. p. 3).

Retomando os referenciais dos vários autores até então citados, torna-se viável, finalmente, elencar, de forma mais sistemática, algumas características capazes de delinear os contornos da picaresca na literatura de Marcos Rey. Em primeiro lugar, torna-se fundamental na **exposição** do modelo da narrativa picaresca que os conteúdos narrados revelem preocupações de caráter eminentemente social. É como se a atmosfera *romanesca*, característica da literatura que precede o XVI, tomasse outro rumo: o caminho em direção a uma descrição mais realista da sociedade e dos costumes contemporâneos. Os conteúdos sociais são facilmente identificáveis nos romances de Marcos Rey e detectados em inúmeros momentos, fundamentalmente nos quatro primeiros livros - *Um gato no triângulo*, *Café na cama*, *Entre sem bater*, *A última corrida* (*Ferradura dá sorte?*) - considerados, pelo próprio Marcos Rey, como pertencentes a:

(...) um ciclo de minha carreira que posso chamar de realismo cru (Marcos Rey em vídeo-teipe. NN. p. 4).

Além desses, outros romances, como *O enterro da cafetina*, *Memórias de um gigolô*, *O pêndulo da noite*, *Soy loco por ti*, *America*, *Malditos paulistas* e *Esta noite ou nunca*, encontram-se voltados para temáticas vinculadas ao coletivo e têm por cenário algo perceptível que marca de

²²⁷ Eliane Robert Moraes. "Histórias de traição e fausto". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 15/12/90.

maneira definitiva a obra de Marcos Rey: o fascinante e perverso cotidiano vivido pelos homens na metrópole. A vida na metrópole é descrita em toda sua ambiguidade. O tom das narrativas revela a oscilação entre o fascínio pelas luzes, cores e sons e as trágicas consequências para indivíduos e grupos que se encontram na prostituição, na boêmia, no anonimato. Trechos dos romances *O enterro da cafetina* e *Esta noite ou nunca* são exemplos elucidadores dessa tendência. No primeiro, o sempre anônimo narrador fala da fome como uma dor insuportável:

Depois de quarenta e oito horas sem comer, resolvi dormir para ver se a fome passava. Mas fiz uma descoberta que me deixou apavorado: a fome não tem sono (Marcos Rey. EC. p. 182).

No segundo, o narrador, sem nome mas com pseudônimo, fala de prisão *de verdade* e de outras prisões vividas no cotidiano em péssimos locais de moradia na metrópole:

Isso de ser preso era história antiga, duma época em que eu morava numa kitch de três peças: porta, janela e privada. A janela, a mais importante, buraco por onde via o mundo: um grupo de edifícios iguais como se fosse um único refletido num jogo de espelhos. Não via o céu, mas não me fazia falta, a guerra era embaixo (Marcos Rey. NN. p. 23).

Estes excertos, aliados ao depoimento do escritor carioca João Antonio na apresentação do livro *Soy loco por ti, América!*, apontam em direção à configuração do romance *social* ou de costumes:

Nas sete histórias de Soy loco por ti, América!, a temática maior é o capitalismo selvagem de nossas grandes capitais (...) dessa máquina de moer gente ninguém sairá inteiro, sejam falsários, radialistas da madrugada, esposas mal amadas, publicitários ou escribas mambembes, atores, atrizes e diretores, cabos eleitorais ou motoristas de táxi, prostitutas ou cafetinas, ricos, pobres, dependentes e pingentes urbanos e até os alegres rapazes e meninas em flor pré-64, da lamentável esquerda - festiva - etílico - lítero - perfumada - musical ²²⁸.

²²⁸ João Antonio. "Bem antes do mundo melhor (Apresentação)". Marcos Rey. *Soy loco por ti, América!* Porto Alegre. L&PM. 1978. s/p.

Torna-se cada vez mais evidente a dificuldade de encontrar características genéricas da picaresca ou de qualquer outro gênero ficcional na totalidade de qualquer romance. Esta constatação pode ser explicada da seguinte maneira: na medida em que o referencial teórico aqui adotado define gêneros ficcionais em processo de articulação e migração, fica difícil afirmar a existência de uma única qualificação de gênero, tanto para uma obra quanto para o conjunto das obras de um único autor. Para Segre, esta perspectiva não define apenas a problemática dos gêneros na atualidade, mas já se encontra presente desde o século XVIII:

*Exatamente porque categorias e não celas ou gavetas, as três formas (épica, lírica e drama) podem encontrar-se, simultaneamente, num só e mesmo texto (...) poder-se-iam antes, segundo Goethe, sistematizar as três formas num esquema circular e, então, os vários gêneros realizados definir-se-iam na base das distâncias respectivas de cada uma das três*²²⁹.

Assumindo princípios vinculados à dinâmica, fluidez, migração, circularidade, não dá para classificar Marcos Rey apenas como escritor de narrativas picarescas, ou legítimo representante da literatura policial, ou, ainda, autor de aventuras dentro do campo da literatura infanto-juvenil.

Talvez se justifique selecionar, metodologicamente, um elemento que seja capaz de responder melhor por esta ou aquela denominação, de evidenciar traços desse ou daquele gênero, de comprovar, na prática, a fluidez, a variação, a presença múltipla de elementos de ficcionalidade nos diferentes contextos.

Candido ajuda a indicar uma escolha: em artigo sobre a importância do personagem no contexto do romance, afirma:

*Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance (...) aquilo que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor (...) a personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos*²³⁰.

²²⁹ C. Segre. op. cit. p. 75.

²³⁰ Antonio Candido. "A personagem do romance". *A personagem de ficção*. São Paulo. Perspectiva. 1968. p. 54.

Ainda que Candido faça inúmeras ressalvas sobre equívocos da crítica literária em considerar o personagem como elemento essencial do romance e que apregoe que o romance deve ser considerado em sua relação inseparável entre três elementos - enredo, personagens, idéias -, o próprio Candido confirma que, no romance moderno, o personagem é o elemento mais atuante e mais comunicativo, mesmo que referenciado, sempre, ao contexto no qual está inserido.

Nada melhor, portanto, do que localizar a marca da picaresca no próprio pícaro ou no personagem por ele representado; ainda assim, é preciso deixar claro que o pícaro é qualificado no contexto literário como tipo, produto de seu meio, ou seja, não existindo isoladamente do universo que o engendra:

Produto de um meio, o pícaro projeta-se em seu mundo como um prisioneiro deste. Sua saída significa o fim do pícaro: uma mudança de personalidade ou a morte do indivíduo. Personagem e meio são inseparáveis na picaresca literária ²³¹.

Marcos Rey sugere que não só personagens, como também autores acabam por tornar-se inseparáveis do ambiente em que circulam:

Conheci meus personagens, vivi com eles, não fui apenas fazer pesquisa sobre eles; não fui um boêmio para currículo literário (...) Meus personagens são pessoas que caíram da corda bamba (...) caíram tentando sair, tentando fugir da coisa toda (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91).

Eu tinha 20, 21 anos e morei no centro do Rio, na rua da Lapa que era uma ex-rua de prostitutas (...) Conhecí lá, vários de meus personagens. Conheci o famoso Madame Satã (...) Foi lá que bolei muitas histórias que mais tarde ficaram conhecidas como tipicamente paulistanas (Marcos Rey. Depoimento. São Paulo. 08/01/91. pp. 82-83).

Reforça esta idéia, dando ênfase às tênues fronteiras que separam os personagens da figura do autor:

Entre 1948 e 1960 fui boêmio diário (...) Nessa época vivi a vida descrita em Café na cama e a própria

²³¹ Maria Casas de Faunce. "La novela picaresca hispanoamericana". *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*. op. cit. p. 968.

Norma desse romance foi um dos meus grandes amores. Prometi-lhe escrever um livro sobre sua vida na Boite Oásis, enquanto ouvíamos Jean Sablon. Eu cumpri minha promessa; ela não cumpriu a sua... (Marcos Rey. *Depoimento a Edla van Steen. Porto Alegre. L&PM. 1982. p. 171*)

Um traço do universo picaresco presente na obra de Marcos Rey diz respeito ao processo de deslocamento espacial do personagem ou dos personagens principais. A viagem geográfica parece dar sentido à picaresca: percorrer longos caminhos em busca, por exemplo, do desvendamento do mistério como um detetive de romance policial. Para desvendar o enigma, o detetive tem que percorrer mundos e sub-mundos, alcançar o criminoso e achar a solução para um caso complicado. O caminhar insólito de outra viagem leva o pícaro - jornalista, escritor, detetive - de encontro a algo efêmero, ao pular de galho em galho, exercitar inúmeras funções, trambicar:

Visitei inúmeros jornais (...) Fui visto inúmeras vezes entrando e saindo de agências de publicidade (...) Num tablôide escrevi um artigo sobre uma esquadrilha de discos voadores (...) Na mesma ocasião, um boletim religioso me aceitou para redigir uma série de artigos contra o álcool (...) O que eu temia era voltar àquele teatrinho de strip-tease para o qual já escrevera quadras de rimas intercaladas que as moças do ramo recitavam enquanto se despiam (Marcos Rey. *NN. p. 32*).

O sentido da viagem manifesta-se também pelo deslocamento social. Transitar por diferentes grupos sociais e políticos, ser ilusoriamente aceito, e imediatamente expulso, recusado. De qualquer forma, o que caracteriza o personagem da picaresca é o permanente caminhar de forma errante e desterritorializada em direção a lugar algum ou, em outras situações, em direção a um lugar que se encontra muito acima de suas próprias possibilidades de atingí-lo.

Este traço marcante constitui-se na mais forte característica dos personagens de Marcos Rey. Está presente desde seu primeiro romance: *Um gato no triângulo*. Miguel, o angustiado e soturno personagem, é a própria evidência do deslocamento espacial e temporal e reflete, explicitamente, a angústia dos seres errantes:

- Agora você está com pressa - disse o fiscal (...) Afinal, você está indo para algum lugar. Você sempre me deu a impressão de que não tinha um paradeiro certo.

- Estou apenas dando uma volta - respondeu Miguel, sentindo dizer uma mentira que ninguém engoliria. Era visível que estava sendo empurrado por uma força incontrolável (Marcos Rey. GT. p. 178).

Mas a errância tem seu lado fascinante; e quem o descobre é William Ken Taylor, de *Esta noite ou nunca*:

O período Aranha (...) permitiu-me o doce prazer de viajar pela cidade. Equilibrava o ser com o não ser, fuçando tudo (...) Numa dessas viagens meus olhos bateram num cartaz de enormes proporções com um título em vermelho (...) Parei e meus sentidos também pararam (Marcos Rey. NN. p. 19).

Além de Miguel e William, dois outros personagens centrais - de *Café na cama* e *A arca dos marechais* - evidenciam, respectivamente, traços relacionados às características do deslocamento espacial: Norma, Sandra ou Sylvana Rios, mesmo personagem, com três diferentes nomes, em três momentos de uma trajetória em busca de ascensão social. Norma, linda e vistosa manicure da Vila Carrão. De família pobre e carente, seu grande sonho é poder, um dia, tomar café, na bandeja, servido na cama, por uma empregada doméstica. Sandra, balconista de loja, modelo fotográfico, garota de programa, corretora de negócios excusos. Sylvana Rios, bem sucedida atriz de rádio, TV e cinema. O narrador, logo no início do romance, demarca o perfil e profetiza, equivocadamente, sobre as possibilidades iniciais de destino do personagem:

Norma mostrava-se igualmente bem informada. Tinha excelente memória, era muito viva e, uma vez íntima das pessoas, soltava a língua. Apesar dos poucos recursos da família, todos acreditavam que acabaria apanhando o melhor partido do bairro. Dizia-se mesmo que um guarda-livros da vizinhança já andava de olho nela (Marcos Rey. CC. p. 8).

Na continuidade, Norma atribui muito pouca importância ao interesse de um reles guarda-livros; avaliando, com frieza, todas as possibilidades, não toma nenhuma providência em relação ao assunto *casamento*. O narrador

completa, revelando a perplexidade que o comportamento indiferente de Norma causa entre seus pares e antecipa prováveis desdobramentos turbulentos:

Era essa atitude, insólita entre as moças da sua idade e do seu meio, que a valorizava aos olhos das pessoas mais velhas. Mas, à parte do bom comportamento, havia em sua fisionomia uma força e uma atração que revelavam um espírito nada pacato (Marcos Rey. CC. p. 8).

Em *A arca dos marechais*, o deslocamento espacial, temporal e social evidencia-se quando um mesmo personagem, só identificado ao final do romance, assume variadas identidades. Primeiro, revela-se como Riquinho, para tia Jê, velha negra moradora de cortiço da Barra Funda, guardiã inconsciente da arca que contém o dinheiro falso. Posteriormente, seu nome é Regis, enquanto dura a relação com Celeste, que um dia já foi Claudia, prostituta *número um* do *La Licorne*. Depois, transforma-se em Olavo, pacato morador de pensão na Casa Verde, companheiro assíduo e bem comportado de uma viúva e de um senhor aposentado. Finalmente, Emerich Müller desvenda-se como o verdadeiro nome de alguém que fabrica dinheiro e tem que assumir, permanentemente, no decorrer da trama, inúmeras identidades. É assim que Müller, um nome entre tantos disfarces, descreve um de seus variados tipos:

Eu não era o mesmo de todos os dias. Usava óculos ray-ban, não tão escuros que evidenciassem intenção de dissimular. Para mim, no entanto, que os estreava pareciam máscaras. Os cabelos embranqueceram com talco (...) deixara uma barba de três dias combinando com o tecido barato do meu terno. O maior componente da fantasia, porém, estava no meu fingido alheamento, na nova maneira de olhar e andar adotada, na mentira daquela calma inventada e aperfeiçoada a cada passo (Marcos Rey. AM. p. 8).

O pícaro, como já pôde ser visto anteriormente, transmuta-se no malandro. Exibe-se inúmeras vezes como tratante, indivíduo pouco ético, que vive na busca permanente da aventura. Diferentemente dos típicos heróis aventureiros, jamais consegue efetivar o verdadeiro ato de heroísmo. Ainda que realize inúmeras proezas, mostra-se sempre como anti-herói. Herói às

avessas, atrapalhado, pouco convincente; herói estranho pois, na maioria das vezes, é originário de segmentos populares e alcança sucesso, conforme já mencionado, graças a artimanhas pouco heróicas fundadas na astúcia e inteligência. Casas de Faunce, a propósito da picaresca na literatura hispano-americana, afirma:

Em princípio, [a novela picaresca] preocupa-se em narrar uma vida que poderíamos considerar vulgar em oposição ao personagem heróico que se destaca por seus méritos espirituais ²³².

O próprio Marcos Rey ao falar da construção de alguns de seus personagens reforça a idéia de que cria figuras que não respondem pelo perfil heróico característico de outros modelos narrativos. Além disso, faz questão de esclarecer que sua vida, a vida do autor, é bem pouco heróica ou romântica e está, ou esteve, em algum momento, muito próxima do cotidiano vivido por seus personagens:

Nessas saídas, eu ia com meu amigo Cláudio Corimbaba, que me inspirou o romance Memórias de um gigolô. Eu ia lá [no Scarabocchio] porque sabia que estava sendo bem conduzido. Inclusive o Cláudio tinha conta permanente nesse lugar de encontro. Era uma espécie de chagal daquele gigolô (Marcos Rey. "A sensação de setembros". Memória. Eletropaulo. São Paulo. jul-set/91. p. 15).

Dois personagens encaixam-se nas características acima citadas. O primeiro, Ângelo Santini, de *Entre sem bater*, é típico indivíduo em processo de ascensão social, originário das camadas populares, que com um pouco de sorte e senso de oportunidade consegue deixar de ser operário e montar pequena firma de esponjas de aço. Sem muito esforço, *subiu na vida* e só quer pensar na decoração *vermelha* das paredes e estofados de seu escritório - de forma que ambos combinem com o vermelho das etiquetas que embalam suas esponjas de aço -, na ampliação do mercado para a venda de seu produto e em ficar o mais longe possível do trabalho da fábrica.

Ângelo Santini, o gordo, corado e próspero fabricante de esponjas de aço Limpex, uma das marcas de maior consumo doméstico do País, despediu com visível

²³² Idem: p. 967.

*prazer os encarregados da decoração do escritório (...)
A fábrica não o atraía (...) Preferia o escritório (...)
A fábrica lembrava seus maus tempos de operário
(Marcos Rey. EB. pp. 9-10).*

O segundo personagem é o próprio gigolô de *Memórias de um gigolô*, anônimo narrador que escreve suas próprias memórias, como Tumache, denominação atribuída pela prostituta Lupe, principal personagem feminina do livro. Tumache é o abasileiramento da expressão em inglês *too much*. Ambos - Ângelo e Tumache - são a caricatura do tipo astucioso que prefere vencer na vida por outros meios que não aqueles decorrentes do trabalho, considerado a eterna fonte de dignificação do homem:

Para quem começou tão de baixo fui longe demais. E longe até de iate quando no auge da profissão. Fiz o que pude, ora sem tostão, ora com dinheiro que caía do céu, mas passando a distância das fábricas e de todo lugar onde se trabalha duro (Marcos Rey. MG. p. 1).

Norma, figura principal de *Café na cama*, nascida e criada em Vila Carrão, também revela sua recusa pela origem humilde ao selecionar entre as colegas de trabalho uma que se diferencie e que não revele comportamentos suburbanamente comprometedores; sua escolha explicita o desejo de sair daquele espaço, daquela vida, de voar alto, romper, a qualquer custo, barreiras que a separam do mundo idealizado e desejado:

Norma olhou sua companheira de trabalho com simpatia. Observava as outras caixeiras. Eram mais grosseiras e em tudo demonstravam sua procedência suburbana. Como também ela, tinham vindo do Carrão, do Brás, da Bela Vista e de Santana. Algumas moravam no ABC e vinham de trem para trabalhar (Marcos Rey. CC. p. 16).

A seleção pressupõe outras: durante toda a trajetória Norma procura travar relações com pessoas de destaque, freqüentar lugares duvidosos, porém de legitimidade aparentemente comprovada. Adota, também, estilo que garante a circulação por espaços onde, dificilmente, corre o risco de ser reconhecida e desmascarada:

Norma olha o palacete com indisfarçável espanto. Nunca vira uma casa tão suntuosa. Cercava-a um

vasto jardim, discretamente iluminado por pequenos globos elétricos (Marcos Rey. CC. p.75).

(...) procurava não demonstrar curiosidade pelo lugar. Temia portar-se como uma suburbana. Mas o fato de estar numa boate famosa, onde sua entrada era proibida, agitava-lhe a imaginação (Marcos Rey. CC. p. 26).

O pícaro em concepção mais enciclopédica é classificado, variadamente como: *menino*, aquele que não cresceu, *travesso*, *esperto*, *malcriado*, *simpático*, *ágil*. Adotando a definição da Real Academia Espanhola, o pícaro também pode ser:

(...) baixo, ruim, doloso, sem honra e vergonha, espirituoso, alegre, prazenteiro e falador (...) velhaco, preguiçoso, ardiloso, canalha, rufião, desprezível, leviano, patife, astuto, dissimulador, sagaz, matreiro, enrolador, vadio, malandro, insignificante, imbecil, inseto, inepto, pária, mal-criado, infame, ladino, azarento, impostor, gaiato, trapaceiro, decadente, desavergonhado, vigarista, vil, finório, tratante, biltre, desajuizado, estouvado, travesso, perdulário, bandido, vagabundo, indesejável y perverso ²³³.

O que se constata, após essa diversificada qualificação semântica, é que o sentido do pícaro tanto denota qualificação de ordem pejorativa, quanto a carga negativa é amenizada com a conotação de travesso, gaiato, alegre. Marcos Rey opta pela aclimação de seus pícaros, que se assemelham mais a astutos, dissimulados, sagazes, travessos, espertos, e menos a canalhas, párias, vis, infames. Comprova-se isso na caracterização de Tumache - o citado gigolô-narrador de *Memórias de um gigolô* - que, com sensível agilidade e simpatia, se auto-define:

Não sou ingrato, todavia, nem mesmo mau sujeito. Fui apenas um tipo ávido de novidades, capaz de mover-se com certa bossa e ritmo numa situação difícil. E que grande capacidade de improviso! (Marcos Rey. MG. p. 1).

Quando William Ken Taylor, narrador de *Esta noite ou nunca*, apresenta Lorca, outro personagem pícaro, inconfundível malandro, seu companheiro de

²³³ Idem: p. 969.

trajetória, a picaresca adquire a conotação de ser a *arte de estar no mundo* e aproxima-se, evidentemente, do universo da malandragem:

Foi com Lorca que aprendi um pouco da arte de estar no mundo. Ele me ensinou o bar, a aproveitar o tempo para não fazer nada - às vezes até com certa pressa - e a improvisar quando o dinheiro estava curto. Soube dele que uma boa cara-de-pau pode substituir uma especialização, e que ele já fora até médico naturalista, com consultório e tudo, em dias negros. Em Catanduva arrancara dentes, tantos e tão bem, que quase se candidatara a vereador (Marcos Rey. NN. pp. 21-22).

O pícaro é também alguém que jamais consegue lugar, espaço na realidade cotidiana. Paira, equivocadamente, por sobre a norma e a regra. Sua realização faz-se possível em outro espaço, outro tempo, outra sociedade. José Sanchez-Boudy demonstra, contudo, que nem sempre o pícaro deve ser considerado mau elemento; oscila na fronteira entre a virtude e a delinquência:

*O pícaro constitui, em certo sentido, esse desejo perene do ser humano de buscar paz fora das coações da sociedade (...) Psicologicamente falando (...) esta é a composição do pícaro: a da fronteira*²³⁴.

Ruim, conturbada e indesejável é a própria sociedade. O pícaro nada mais faz do que a negar, procurar sair dela, buscar sentidos e razões outras, em outros lugares: ainda que este outro lugar constitua-se no espaço de uma literatura que inverte os padrões míticos, que coloca em cena não mais o herói épico ou trágico, mas o anti-herói ambíguo que passeia, oscilando, pelas fronteiras da transgressão. Aguiar e Silva aponta para a existência de uma lógica de construção dos conteúdos literários que inverte o padrão dominante:

Através de sua rebeldia, do seu conflito radical com a sociedade, o pícaro afirma-se como um indivíduo que tem consciência da sua oposição ao mundo e que ousa considerar, em desafio aos cânones dominantes,

²³⁴ José Sanchez-Boudy. "El pícaro, ambiente social, criminología y derecho penal". *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*. op. cit. p. 114 e 115.

a sua vida mesquinha e reles como digna de ser narrada ²³⁵.

Para o pícaro, não existe limites entre certo e errado, bem e mal, proibido e permitido; a ética é outra que não aquela tradicionalmente constituída. O comportamento, socialmente inadequado, revela a recusa. O pícaro é assim porque a sociedade também o é; e seu comportamento, *pouco ético*, apresenta-se como denúncia. Por exemplo: quem culpa Raul - o pícaro de *Malditos paulistas* - de roubar a imensa pedra, azul e preciosa, da coleção de roubos e contrabandos de seu patrão, o *mafioso* Duilio Paleardi? A denúncia deve recair sobre a cabeça do próprio Paleardi e não sobre a de Raul. Quem deixa de torcer, ao final do livro, para que Raul consiga retirar a jóia de dentro de improvisado esconderijo - o próprio Alfa Romeu dos Paleardi -, colocá-la no bolso e fugir dando, quem sabe, início a mais uma infundável travessia? Raul termina sua história dentro dos possíveis padrões da picaresca, marcando um dos múltiplos perfis do pícaro; narra sua fuga e sua discutível vitória de forma travessa e displicente, com a astúcia dos *descolados*:

Iniciei a Operação Descolagem (...) Não usara chiclete [para prender a pedra azul], como a polícia precipitadamente afirmara. Sempre detestei chicletes, o maior responsável pelas cáries dentárias (...) Solta [a pedra], apertei-a com força na mão espalmada. Queria marcar a pele com a realidade e a glória daquele momento (Marcos Rey. MP. p. 178).

O exultar de Raul é semelhante à alegria contida, *blasé* e nem sempre explícita do detetive que soluciona o enigma, desvenda o mistério, descobre o criminoso e está sempre pronto a recomeçar: outra história, outro percurso, novos deslocamentos.

III.

Os elementos da picaresca qualificam também o romance policial, as autobiografias criminais ou mesmo os dramas judiciários. Em uma

²³⁵ Apud: Antonio Hohlfeldt. op. cit. p. 181

clássica reflexão sobre criminosos na arte e na literatura, Enrico Ferri define os contornos desta última forma narrativa:

*Os dramas judiciais apresentam-nos um genero análogo ao d'estes romances: têm também por assumpto a descoberta d'um delinqüente, quasi sempre um assassino, e excitam a emoção mostrando-nos um erro judiciario mais ou mênos definitivo e o embaraço dos indicios criminaes nos episodios de uma vida normal*²³⁶.

Bastante comuns, os dramas judiciários podem ser exemplificados pela obra *Ferréol*, de Victorien Sardou. Nela, vislumbra-se a clássica trama em que um homem é acusado e, por uma questão de honra, não revela as provas de sua inocência. Ao final, triunfa a inocência e o desfecho assemelha-se bastante àqueles contidos nos clássicos romances folhetins.

As semelhanças, no primeiro momento, tendem a ser localizadas na aproximação de algumas características do pícaro às do detetive; a seguir, e de forma mais evidente, na relação do pícaro com a figura do próprio criminoso. Picardia e delinqüência articulam-se, freqüentemente, nos conteúdos das narrativas picarescas-policiais-criminais. O pícaro é, na maioria das vezes, indivíduo consciente de sua delinqüência; sabe que seu destino pressupõe caminhar permanente na corda bamba e que, ao final, sua história não responde pelo típico *happy end*. Nas considerações de Anthony Zahareas sobre as relações entre picaresca e autobiografias criminais, o pícaro, assim como o criminoso, é capaz de reconhecer seus limites e considerar criticamente os perigos contidos na forma de vida, involuntariamente escolhida:

*(...) suas desventuras (...) às vezes terminam de forma feliz ou, pelo menos, ambígua, ainda que em outras acabem na prisão, nas galeras, on the road e, inclusive, em uma condenação à morte*²³⁷.

O final de trajetória, feliz ou ambígua - pode ser a de Raul que parte *on the road*, em busca de novas aventuras. Ou então, em outro extremo, a

²³⁶ Enrico Ferri. *Criminosos na arte e na literatura*. Lisboa. Livraria Clássica Editora. 1923. p.105. Cabe esclarecer que a grafia está mantida de acordo com o original.

²³⁷ Anthony N. Zahareas. *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*. op. cit. p. 82.

particularidade está caracterizada pelo encerramento do percurso de Riquinho, Regis, Olavo ou do verdadeiro Emerich Müller, de *A arca dos marechais*. Depois de sequência de fraudes e de circulação de dinheiro falso, o personagem termina sua narrativa na prisão, execrando Donga - o anão delator - e cumprindo o destino comum reservado aos criminosos, cujos crimes foram desvendados. Em balanço projetivo, Emerich Müller declara, ainda com esperança:

Não sei quantos anos passarei na penitenciária (...) É evidente que ao ser posto em liberdade, mesmo muito idoso, serei outro homem (...) Jamais ajudarei alguém como fiz com o maldito Donga. Foi a lição que ficou de tudo isso e que levarei ao céu. Haverá outra? (Marcos Rey. AM. p. 128).

Zahareas propõe ainda um conjunto de doze regras - que, talvez, só perca, numericamente, para as vinte enunciadas por S.S. Van Dine, em 1828, a propósito do romance policial - de aproximação entre a picaresca e as autobiografias criminais. Aponta para a existência de inúmeros pontos de conexão entre obras de autores da picaresca - Quevedo, Defoe, Thomas Mann, Camilo José Cela e Saul Bellow - com obras de conhecidos *criminosos* que contaram suas próprias histórias: Jean Genet, Malcolm X, Carryl Chessman e Papillon. Neste conjunto de regras misturam-se elementos propriamente literários com características vinculadas aos conteúdos sociais e ao perfil dos personagens. De forma resumida, a aproximação e as semelhanças assinalam-se por meio dos seguintes critérios: narração dos eventos passados, construída na primeira pessoa, sob a forma de *diários*, *memórias*, *itinerários de viagens*; estilo realista, preocupado em superar as aparências e penetrar na essência dos acontecimentos; discurso elaborado de forma paródica, cômica, satírica ou burlesca, que **objetiva** colocar em dúvida ideais legitimados e questionar instituições; temática que enfatiza a delinqüência e que se vincula às origens do delinqüente-narrador, anti-herói, que desrespeita as normas e nega a honra; construção de personagens principais - pícaro, ladrão, delinqüente, criminoso - que seguem trajetória inconstante, possuem inúmeras profissões e movem-se perigosamente no

interior da sociedade; e, finalmente, um conjunto de personagens secundários que são percebidos como caricaturas de diferentes grupos sociais: são comuns personagens-tipo como cegos, anões, cornutos, rameiras e falsários

238.

São tênues as fronteiras que separam pícaros, detetives e criminosos; todos encontram-se unidos, literariamente, por múltiplas teias comuns. Todos permanecem à margem e percorrem, de maneira errante, caminhos tortuosos. A viagem, no sentido do deslocamento geográfico, temporal e social, une detetives, pícaros e delinqüentes. Nenhum deles possui relações estáveis, familiares, de vizinhança, de amizade: afinal de contas, impossível conceber Sam Spade, Hercule Poirot, Mr. Ripley, ou mesmo D. Quixote, Pantaleão, Huckleberry Finn, confortavelmente instalados na sala de jantar, cercados por suas respectivas mulheres e por crianças que brincam ao redor. A estabilidade é incompatível com a errância, com os perigos da confusa trajetória e com a desterritorialização. Todos esses elementos pressupõem a capacidade de compartilhar da solidão. A vida desses personagens resume-se ao eterno desvendamento do enigma, na superação do desafio e na convivência com frustrações e desenganos.

Além disso, outros traços do pícaro aproximam-no dos detetives e criminosos: a astúcia, a dissimulação, a sagacidade e a esperteza, mais do que a vilania, a infâmia e a torpeza. Assim como os pícaros, também detetives e criminosos encontram-se à margem da sociedade. George Burton, escritor de variados romances policiais, propõe que tanto criminosos como detetives sejam considerados assassinos, no contexto da estrutura narrativa do romance policial:

(...) todo romance policial se constrói sobre dois assassinatos; o primeiro, cometido pelo assassino, é apenas a ocasião do segundo no qual ele é vítima, do matador puro e impune, do detetive ²³⁹.

²³⁸ Idem: pp. 84-85.

²³⁹ Apud: Tzvetan Todorov. "Tipologia do romance policial". *As estruturas narrativas*. São Paulo. Perspectiva. 1979. p. 95.

Há, todavia, uma diferença fundamental que os separa: o detetive está protegido, constantemente, pela imunidade inerente às regras do gênero e o assassino, ao transgredir, é punido com a cadeia ou com a morte.

Ambos, assassino e detetive, oscilam na fronteira entre virtude e delinqüência e compartilham um mesmo poder que os diferencia dos homens comuns: a capacidade de raciocinar por meio de outra lógica que não a ordinária, cotidiana. Imbuídos de raciocínio - dedutivo ou não - detetives e criminosos superam a capacidade comum e desenvolvem competências extraordinárias. Nesse sentido o detetive é considerado portador de um cérebro privilegiado que lhe permite desvendar enigmas intrincados, praticamente insolúveis. O criminoso também. Afinal de contas, é quem constrói a charada e monta o problema, de forma aparentemente inédita e segura: seu objetivo é não deixar rastros, é desaparecer. O pícaro, por sua vez, oscila: ora caçador, ora detetive, ora fugitivo. Para qualquer um deles existe um código de ética que os unifica: e não se trata, com certeza, da ética normatizada e legitimada pela sociedade.

Afirma-se também que pícaros, detetives e criminosos compartilham de uma particularidade que os universaliza na relação com todos os outros homens. Georges Simenon afirma que inocência e culpabilidade constituem o estatuto existencial de todo ser humano ²⁴⁰. Sofisticando um pouco mais as considerações de Simenon sobre os componentes da condição humana é possível afirmar a existência de uma capacidade, inequivocamente humana, presente na conformação imaginária de todos os homens. Compartilhar a condição humana pressupõe oscilar, permanente e perigosamente, entre dois polos: de um lado, racionalidade, lógica, regra, norma social; de outro, instintos, pulsões, desejos que impelem os homens em direção à negação da ordem e ao estouro das fronteiras entre natureza e cultura, consciência objetiva e subjetiva, entropia e neguentropia, caos e desordem. Os polos não são opostos, mas compõem unidades,

²⁴⁰ Apud: Pierre Boileau e Thomas Narcejac. *O romance policial*. São Paulo. Ática. 1991. p. 56.

complementares e diversas, que se equilibram, criativamente, pelo confronto; elas constituem dois lados análogos da formação cerebral do *sapiens demens*, considerado por Morin ser vivo *hipercomplexo*, em permanente processo de *inacabamento final* ²⁴¹.

Seria, portanto, incorreto considerar simplesmente como patologia a capacidade dos criminosos de raciocinar e realizar fora dos padrões, à margem, delinqüentemente. Assim como seria incorreto admitir como puramente excepcional a capacidade do detetive de desenrolar teias, aparentemente insolúveis, de significados: estão aí os detetives da tradição científica positivista dos grandes Sherlocks para comprovar que boa parte dos problemas solucionam-se por equações dedutivas. Apesar da lógica científicista, o que ambos desenvolveram foi a estratégia de burlá-la e deixar fruir traços intuitivos, instintivos. Afinal de contas nem só de modelos Sherlocks sobrevive a literatura policial. Maurice Leblanc, escritor francês de literatura policial, *dreyfusista* convicto, criador de Arsène Lupin, de *O ladrão de casaca*, faz questão de marcar sua contraposição ao modelo racionalista anglo-saxão:

'Na investigação dos crimes' - confia certa vez Leblanc - 'há algo de bem superior à explicação dos fatos, à observação, à dedução e outras coisas do gênero'. E nomeava esse algo: a intuição ²⁴².

Portanto, o que vale a pena considerar é que as capacidades excepcionais de criminosos e criativos detetives fazem parte da composição do *homem genérico* ²⁴³ que responde conturbadamente às oscilações pertinentes à relação entre consciência objetiva e subjetiva.

As aproximações possíveis da picaresca ou mesmo das autobiografias criminais com o romance policial devem considerar as especificidades das múltiplas formas assumidas pelo gênero, desde sua origem até a atualidade. Existem diferenças entre particularidades das

²⁴¹ Edgar Morin. *O enigma do homem*. Rio de Janeiro. Zahar. 2ª ed. 1979. pp. 94-152.

²⁴² Mario Pontes. "Um herói da lei e do crime". In: Maurice Leblanc. *Arsène Lupin. Ladrão de casaca*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1974. p. 9.

matrizes policiais clássicas do puro romance de detecção - também denominado romance problema, romance enigma ou policial de dedução e datado entre os anos 40 e 80 do século XIX -, presentes em precursores do gênero como Edgar Allan Poe - principalmente nos contos *Os crimes da rua Morgue*, *O mistério de Marie Roget* e *A carta roubada* -, Émile Gaboriau, Arthur Conan Doyle, e aquelas características desenvolvidas por Agatha Christie, Georges Simenon, Dashiell Hammett, Raymond Chandler e Patricia Highsmith.

As analogias entre picaresca e policial tornam-se possíveis se forem considerados os parâmetros do policial *noir* - ou *romance negro*, ou também *romance do criminoso* -, que se desloca do tronco comum fundado por Poe e situa-se, de acordo com a classificação de Pierre Boileau e Thomas Narcejac, no desdobramento do romance-problema. O policial *noir*, que surge nos Estados Unidos próximo à Segunda Guerra Mundial e é difundido na França por meio da *Série Noire*, pode ser também entendido como um tipo de romance *híbrido* que passa por inúmeras transformações desde sua origem.

De acordo com Todorov, no contexto *noir* não há adivinhações e mistérios como no romance de enigma; mas há o clima de suspense, na medida em que nunca se tem certeza sobre qual é o desfecho final e sobre os verdadeiros riscos corridos pelo personagem do detetive. Todorov chega a propor que o suspense se constitua em forma intermediária, de transição, entre o romance de enigma e o romance *noir* e afirma, inclusive, que o suspense coexiste, no tempo, com as duas outras formas genéricas. No romance de enigma, o detetive com certeza passa incólume, longe de todos os perigos. No policial *noir*, corre riscos, na medida em que a violência é incontrolável e pode atingi-lo de forma fatal. No romance de suspense, são duas as possibilidades de qualificação do detetive: ou é vulnerável e arrisca

²⁴³ O conceito pode ser encontrado em: Edgar Morin. *O enigma do homem*. op. cit.

permanente a vida ou é considerado suspeito e tem que passar todo o tempo tentando desmontar armadilhas e comprovar sua inocência ²⁴⁴.

O momento propicia a retomada de alguns princípios de ordem teórica: as transições e sutilezas que aproximam e separam as diferentes modalidades assumidas pelo romance policial, em cerca de um século de existência, nada mais fazem do que revelar que uma matriz genérica nunca é monolítica, fechada no interior de parâmetros e regras rígidas de funcionamento; a transposição revela a presença de gêneros em movimento. Mais: a coexistência, no tempo e no espaço, do romance de enigma, romance de suspense e romance *noir* rompe a percepção de que o gênero, ao se transformar, deve respeitar uma sequência de etapas evolutivas. Com o passar dos anos, matrizes originais são retomadas em novo contexto; além delas, surgem inovações que remodelam o antigo padrão e respondem a inúmeros desafios presentes tanto na história literária, quanto nas mudanças ocorridas na realidade cotidiana. O romance policial, assim como outras formas narrativas, pode ser considerado como mais um exemplo de que o gênero ficcional deve ser concebido como mutante, transferido e transformado.

A mesma dinâmica e fluidez que caracteriza o gênero está também contida na trajetória da produção dos autores. Um exemplo claro desta tendência foi detectado por Todorov em reflexão sobre os contos de Poe, fundamentalmente aqueles presentes em *Histórias extraordinárias*, *Novas histórias* e *Histórias do grotesco e do arabesco*. Poe, considerado por muitos o precursor do romance policial, parece ter contribuído para a consolidação, no campo da moderna literatura, de inúmeros outros gêneros que não apenas o policial. Entre eles, pode-se detectar: o fantástico - presente, fundamentalmente, nos contos *O gato preto* e *Metzengerstein*; em interessante contraposição, podem ser localizados outros contos, considerados como representantes de estilo mais lógico, *raciocinante*, quem

²⁴⁴ Ver: Pierre Boileau e Thomas Narcejac. *O romance policial*. São Paulo. Ática. 1991. pp. 82-84 e Tzvetan Todorov. "A tipologia do romance policial". op. cit. p. 99 e

sabe próximo daquilo que viria posteriormente ser considerado o estilo policial de Poe: *O escaravelho de ouro* e *A carta roubada*; além destas formas genéricas também se faz presente a ficção científica, como, por exemplo, no conto *Aventura inigualável de um certo Hans Pfaall*; o horror, com *Hop-frog*, *A máscara da morte rubra*; o grotesco com *Rei peste*, *O diabo no campanário*, *Lionnerie*; as aventuras, com *O poço e o pêndulo* e *Uma descida no Maelstrom*; e, finalmente, como não pode deixar de aparecer, *Os crimes da Rua Morgue*, o conto que define Poe como o precursor do gênero policial ²⁴⁵.

Além de um mesmo autor poder escrever histórias de variados tipos, uma mesma história ou um mesmo conto pode ser organizado pela articulação de traços comuns presentes em diferentes gêneros. Todorov chama a atenção para a existência de algumas recorrências temáticas no contexto dos contos de Poe. São elas: o jogo que tenciona e polariza, permanentemente, os limites entre natural e sobrenatural que, em princípio, caracteriza o fantástico, mas perpassa, no geral, as tramas *poenianas*. Além do jogo, a morte, presente *em quase todas as páginas* dos textos de Poe, assume as mais variadas roupagens: morte natural, assassinato, enterro de morto vivo, este último, traço característico do gênero horror ²⁴⁶.

Retomando a reflexão anterior: o romance *noir* introduz, na matriz original do romance policial, a presença de assassino ou criminoso tão inteligente e capaz quanto o próprio detetive. O policial *noir* inventa uma espécie de detetive bastante incomum para os padrões heróicos tradicionais: o detetive é réplica do assassino, criminoso às avessas, que se vê contaminado pela sordidez, violência e amoralidade dos crimes e dos criminosos que o cercam. Sam Spade (Dashiell Hammett), Phillip Marlowe (Raymond Chandler), Mr. Ripley (Patricia Highsmith) e outros detetives de romances policiais *noir* representam a tipologia. Estão mais para anti-heróis do que para heróis ou super-heróis; menos humanos ou sobrehumanos -

p. 103.

²⁴⁵ Ver: Tzvetan Todorov. "Os limites d'Edgar Poe". *Os gêneros do discurso*. op. cit. p. 171.

²⁴⁶ Idem: pp. 173-174.

traço comum aos verdadeiros heróis, que atuam na zona imprecisa entre divindade e humanidade.

Os detetives do romance *noir* são quase insensíveis, permanecem distantes e estranhos frente aos trágicos e torpes acontecimentos que os cercam. Sandra Reimão, em reflexão sobre literatura policial no Brasil, afirma que os protagonistas do romance *noir* são rudes, insolentes, ásperos e cínicos, além de relapsos e deselegantes ao apresentarem-se ²⁴⁷. Convivem cotidianamente com o crime e com a morte. Seu espaço de atuação é o das ruas nas grandes metrópoles; trabalham normalmente para agências de investigação ou possuem pequeno, sujo e escuro escritório, comumente localizado na *boca do lixo*. O policial *noir* não é policial de gabinete que soluciona mistérios *a posteriori*; as histórias de crime, assassinato e estupro não estão localizadas no passado, no já acontecido; desenrolam-se no cotidiano atual e seu tempo de verbo é o presente. Boileau e Narcejac, a propósito de Sam Spade, o fantástico detetive *noir* criado por Dashiell Hammett e interpretado no cinema por Humphrey Bogart, no filme *O falcão maltês*, afirmam:

A morte não é mais do que um episódio sem importância. A vida é torpe. E o particular é esse homem ameaçado, dissimulado, com a gravata sempre desatada, que fixa nas coisas esse olhar cansado, indiferente, que foi o de Bogart ²⁴⁸.

A contraposição é clara: detetives como Dupin (Edgar Allan Poe), Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle), Hercule Poirot (Agatha Christie) são considerados verdadeiros heróis, no sentido heróico do termo. Vale a pena, entretanto, ressaltar algumas diferenças decorrentes do processo de tipificação desses heróis: Dupin é considerado, mais do que qualquer outro, *máquina de raciocinar*, com ele inaugura-se a tradição do conto policial que consiste no desvendamento do mistério por meio da inteligência, da capacidade intelectual. Contudo, Dupin é mais instrumento no processo de

²⁴⁷ Sandra Reimão. *Cicratiz de viagem. A literatura policial brasileira: presença do cômico*. São Paulo. PUC-SP. Doutorado. 1987. p. 25.

²⁴⁸ Pierre Boileau e Thomas Narcejac. op. cit. p. 61.

solução do problema e menos personagem marcante, fortemente tipificado. Sherlock Holmes e Hercule Poirot apresentam traços semelhantes aos de Dupin - no que diz respeito à capacidade de raciocínio e à *mente dedutiva* - mas seu perfil é bem mais marcante, configurado por elementos de personalidade extremamente pessoais. Eles fazem parte da história; sua intervenção é evidente e sua presença é marcante: alteram, significativamente, o processo de desvendamento do mistério. Para Reimão, Holmes é:

(...) morfinômano e cocainômano e deleita-se tocando violino.

Além disso, como típico personagem da modernidade europeia da época, Holmes é também nostálgico e convive com inúmeras crises de melancolia. Já Poirot, por sua vez, apresenta outros traços marcantes de personalidade:

*(...) é vaidoso e preocupa-se demais com vestir, além de, em suas últimas aparições, ter problemas de saúde e ser muito emotivo*²⁴⁹.

Uma esclarecedora descrição sobre o perfil *vaidoso* de Poirot encontra-se em relato do capitão Hastings - similar a Watson, nas histórias de Sherlock Holmes - narrador e amigo inseparável; em um dos momentos de *relax* e intimidade, Hastings, observando Poirot por detrás de um jornal, relata, revelando o perfil do típico detetive, quase um *dandy*, da velha estirpe:

*Numa bela manhã de primavera, estava na companhia de Poirot, em seus aposentos. Meu amigo, elegante e apurado como sempre, com sua cabeça que lembrava um ovo ligeiramente inclinado para o lado, passava, com meticuloso cuidado, uma nova pomada nos bigodes*²⁵⁰.

Não se deve esquecer, entretanto, que esta cena delicada e elegante pode preceder outra, em que o vaidoso senhor e seu pacífico parceiro tornam-se justiceiros implacáveis na caça a suas vítimas:

Por outro lado, eu sou a lei! Quando eu era moço, e trabalhava na polícia belga, matei um criminoso

²⁴⁹ Sandra Reimão. *Cicratiz de viagem. A literatura policial brasileira: presença do cômico*. op.cit. p. 22.

²⁵⁰ Agatha Christie. "O caso do baile da vitória". *Os primeiros casos de Poirot*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 10ª ed. 1990. p. 7.

*desesperado que estava em cima de um telhado e que estava atirando nas pessoas que passavam na rua. Num estado de emergência a lei marcial é proclamada*²⁵¹.

A vaidade de Hercule Poirot chega ao extremo ao final de sua carreira. Na última história, *Cai o pano*, já velho e doente, Poirot comete seu crime *quase* perfeito e relata-o numa carta testamento que é lida, por Hastings, apenas quatro meses após sua morte. Na narrativa revelam-se poder, presunção, potência quase *divina*. Mas, acima de tudo, vaidade. Vaidade detalhada, quase incontrolável:

*Eu, Hercule Poirot, poderia acabar me acreditando uma pessoa com poder divino de tratar com a morte e outras coisas afins (...) Assim, mon ami, eu decidi que o que tinha de ser feito tinha de ser feito logo (...) Eu podia fazer aquilo, e era provavelmente a única pessoa que podia. Porque você sabe como meu testemunho tem peso (...) Tirei o roupão de Norton, deitei-o na cama (...) E, por fim, o tiro. Minha única fraqueza. Eu sei bem que devia ter atirado na têtora. Mas não consegui fazer um trabalho malfeito, tão sem capricho. Não, eu atirei nele simetricamente, bem no meio da testa*²⁵².

Mas ainda que sejam preservadas as diferenças na concepção de personagens como Dupin, Holmes e Poirot, todos apresentam características comuns: são intelectualizados, finos, sofisticados e educados, verdadeiros *gentlemen* ingleses ou *gentilhommes* franceses, adotam métodos de investigação *limpos*, em que as armadilhas, artimanhas ou mesmo assassinatos são permitidos desde que justificados pelo objetivo maior: capturar o criminoso.

Cabe aqui observação de caráter formal: o relato de Hastings, acima referido, permite a elaboração de algumas considerações sobre a forma narrativa e a composição da estrutura do romance policial. Todorov afirma que o romance policial se subdivide em duas histórias: a primeira, do crime, e a segunda, do inquérito. Esta última normalmente é contada pelos grandes amigos de cada um dos detetives - Watson, no caso de Sherlock

²⁵¹ Agatha Christie. *Cai o pano*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1975. p. 184.

Holmes, Hastings, no caso de Hercule Poirot, além dos dois anônimos companheiros de Dupin e Arsène Lupin -, que compartilham com eles longo percurso de cumplicidades e segredos, além de apresentarem inúmeras características de complementariedade ²⁵³. O amigo é o narrador; remonta a história desde a descoberta do crime até a revelação sobre quem é o criminoso. Nesse sentido, essa figura agregada é bastante importante no interior da trama, pois serve de contraponto e revela, pelo diálogo permanente com o detetive, a existência de lógica perfeita, organizadora da história como um todo. Sergei Eisenstein, cineasta russo, confirma a existência de uma lógica de complementariedade na relação entre os dois personagens ao indagar:

(...) qual é o conflito fundamental? (...) Entre Watson e Sherlock Holmes, qual a tese sustentada por Watson? Todos os indícios que denunciam um determinado homem significam que o assassino é ele. E qual é a posição de Sherlock Holmes? Todos os indícios denunciam um determinado homem, por isso 'ele' não é o assassino. Watson e Sherlock sempre agem seguindo pela via de uma lógica perfeita ²⁵⁴.

A reprodução de trecho de uma das histórias de Hercule Poirot confirma também o jogo de confronto entre lógicas variadas: enquanto o raciocínio de todos os presentes na trama caminha para um resultado, a lógica do detetive é outra: após perguntar a cada um se concordava com determinada avaliação sobre os acontecimentos, Poirot dispara em direção contrária, confirmando a superioridade de sua lógica e de seu raciocínio privilegiado :

- Pois os senhores estão todos errados! Seus olhos os enganaram há pouco, como os enganaram na noite do Baile da Vitória! Ver 'com os próprios olhos' nem sempre é ver a verdade. É preciso ver com os olhos da mente (...) ²⁵⁵.

Um modelo intermediário entre o clássico detetive e o policial *noir*, que, no contexto da história do romance policial, é anterior às criações de

²⁵² Idem: p. 177, 180, 179, 181, 183.

²⁵³ Tzvetan Todorov. "Tipologia do romance policial". op. cit. p. 96.

²⁵⁴ Apud: José Antonio Portuondo. "Prólogo". In: Alberto Molina. *Los hombre color del silencio*. La Habana. Cuba. Arte y Literatura. 1977. p. 9.

Agatha Christie, se revela na figura ambivalente de Arsène Lupin, de Maurice Leblanc. Lupin encarna múltiplos personagens: é, ao mesmo tempo, herói medieval, típico representante dos romances de cavalaria; é também herói da novela popular romântica - quando se confunde com o criminoso justiceiro - da melhor tradição de Robin Hood; assemelha-se, além disso, ao detetive moderno, típico policial das grandes metrópoles. Mario Pontes, em prefácio a *Ladrão de casaca*, de Leblanc, informa:

*(...) nessa multiplicidade de aspectos, o que sempre se sobressai em Lupin é o do aventureiro inimigo da sociedade organizada (...) ele continua a se diferenciar consideravelmente dos detetives da clássica novela de enigma e mais ainda desses incansáveis e imbatíveis adversários do crime que hoje povoam as páginas das histórias em quadrinhos. Lupin começa por ser a antítese dos cérebros à la Sherlock Holmes, produtos do racionalismo anglo-saxão do século XIX (...) Antimáquina de pensar, Lupin é também antimáquina de bater*²⁵⁶.

Lupin é marginal, quase delinqüente, verdadeiro *ladrão de casaca*. Nesse sentido, aproxima-se de criminosos e malfeitores e afasta-se do modelo clássico do irrepreensível detetive anglo-saxão. De forma paradoxal entretanto, ele e seus amigos vivem em permanente tensão e correm todos os riscos inerentes a uma história violenta e incontrolável. Um detetive/marginal como Lupin não tem - e não deseja ter - o poder de um Sherlock ou de Poirot de controlar cientificamente os acontecimentos. Em *Prefácio de Arsène Lupin*, onde o próprio Lupin escreve a seu *biógrafo titular*, explicita-se o padrão de detetive que assume a ambigüidade, que se afirma como ser humano pleno de contradições e que enfrenta a vida no limite das possibilidades:

Não sei quem disse: 'É preciso conhecer as próprias limitações e apreciá-las'. Conheço as minhas e sinto-as com certa satisfação, já que tenho horror a tudo o que é sobre-humano, anormal, excessivo e

²⁵⁵ Agatha Christie. "O caso do baile da vitória". op. cit. p. 19.

²⁵⁶ Mario Pontes. op. cit. pp. 09-10.

desmesurado. Basta-me o que sou; tudo o que o ultrapasse seria inverossímil e ridículo ²⁵⁷.

Lupin faz questão de recusar o cientificismo positivista que caracteriza o modelo sherlockiano. Sua trajetória é plena de desvios, fatos imprevistos, armações aleatórias; nela predominam muito mais causalidades e riscos inerentes às regras do jogo do que as precisas equações positivistas:

O objetivo destas linhas não é explicar miudamente o trabalho de reflexão e pesquisas graças ao qual consegui reconstituir o drama, ou melhor, o duplo drama de Ambrumésy (...) Observar-se-á, talvez, que alguns destes fatos não são provados e que deixo uma parte considerável à hipótese ²⁵⁸.

Ao jogar, perigosamente, com a intuição e o acaso, pode perder ou ganhar, como em *um lance de dados*. Em alguns casos específicos, perde, e perde muito:

Uma detonação... um grito de dor... Raymonde havia-se precipitado para o meio dos dois homens, de frente para o inglês. Cambaleou, levou a mão à garganta, enrijeceu-se, girou sobre si mesma e caiu [morta] aos pés de Lupin ²⁵⁹.

Raymonde é o grande amor de Lupin; e o inglês, assassino, denomina-se, ironicamente, Herlock Sholmes, considerado o inimigo número um de Arsène Lupin!

Assim como o jogo e o lance de dados, o romance policial é expressão da modernidade: do cotidiano das grandes cidades emergem violências e desordens de variados matizes, subjetividades dilaceradas pelas pressões da ordem e do acaso e pela atmosfera de medo, ansiedade, insegurança. O romance policial é também considerado moderno enquanto manifestação linguística. É híbrido porque entrecruza, criativamente, linguagens aparentemente díspares. Marshall McLuhan, a propósito de Poe,

²⁵⁷Maurice Leblanc. *Arsène Lupin. A vingança da Cagliostro*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1981. p.7.

²⁵⁸Maurice Leblanc. *A agulha oca: extraordinária aventura de Arsène Lupin*. Rio de Janeiro. Vecchi. 1959. p. 82

²⁵⁹Idem: pp. 179-180.

aponta para a existência de um hibridismo genérico que interfere na produção artística e literária e aproxima as linguagens jornalística e telegráfica:

O significado do mosaico telegráfico em suas manifestações jornalísticas não escapou à mente de E. A. Poe. Ele soube utilizá-lo em duas invenções notáveis: o poema simbolista e a estória de detetive. Ambas estas formas exigem do leitor uma participação do tipo faça você mesmo [do-it-yourself] ²⁶⁰.

Marcos Rey atribui a responsabilidade por escrever histórias policiais ao fascínio pelas tramas, ao respeito e admiração pelos escritores de romances policiais e a um crime ocorrido quando tinha dez anos, com vizinhos que moravam num casarão na proximidade da rua Apa, Campos Elíseos, bairro central da cidade de São Paulo. Protagonistas: gente rica, dois irmãos, uma irmã, a mãe. Na briga pela construção de um ringue de patinação, uma arma dispara várias vezes. Três mortes, uma delas, suicídio. E de herança, o mistério de um crime, nunca solucionado:

É claro que este crime me abalou tanto que me tornei autor dos meios policiais, desde aquela tragédia (Marcos Rey. "A sensação de setembros". Memória. Eletropaulo. São Paulo. jul-set/91. p. 14)

Ainda que Marcos Rey tenha escrito tramas policiais na rádio Nacional - nos programas *O criminoso está na sala* e *Caminhos da metrópole* - e na TV Record - no programa *Você é o detetive*, em parceria com Jô Soares -, as características do romance policial, no contexto da obra de Marcos Rey, emergem, com toda força, nos enredos juvenis publicados pela Ática a partir dos anos 1980.

Mesmo que prioritariamente localizadas no contexto juvenil, as características do policial encontram-se presentes, como no já citado romance *Malditos paulistas*, e compõem, de forma decisiva, a atmosfera, o tom, em variados outros livros. O primeiro romance de Marcos Rey, *Um gato no triângulo*, por exemplo, não pode ser considerado um romance policial no sentido clássico. Longe disto! Não há um detetive explícito, ainda que Miguel

²⁶⁰ Apud: Haroldo de Campos. op. cit. p. 17-18.

caminhe soturnamente pela cidade, perseguindo Rômulo, na busca obsessiva da solução de um enigma de ordem psicológica e não estritamente policial:

'Por que o estou seguindo?' perguntou-se Miguel, mais uma vez. 'Por que vim parar aqui, entre estas mulheres e estes homens?' (Marcos Rey. GT. p. 21).

Não há nenhum cadáver, assassinato ou assassino, pelo menos até a penúltima página do romance. Entretanto, o clima é tenso do começo ao fim. A cada momento, espera-se o desenrolar da grande tragédia que se faz presente, enuncia-se, desde a primeira linha. Finalmente, na última página, o desfecho. Ele pode indicar, deixar em suspenso, a idéia de que um novo romance policial está para ser iniciado:

Miguel ficou só, sem saber o que fazer. Deixou a faca escapar-lhe das mãos. No chão, o gato pintava suas patas no sangue de Rômulo, e a sala ia ficando toda marcada de pequenas impressões vermelhas (Marcos Rey. GT. p. 181).

Em *O último mamífero do Martinelli*, a atmosfera também é permanentemente carregada de tensão. O personagem principal passa todo tempo com medo, na angustiante espera e na certeza iminente de que alguém possa encontrá-lo. Esconde-se pelos corredores e salas de um prédio abandonado: o Martinelli, no centro histórico de São Paulo. A sensação é a de que existe um olho invisível postado ininterruptamente às suas costas. Ele foge da polícia, ainda que, aparentemente, por motivos mais edificantes do aqueles que justificam a fuga ou o delito de criminosos comuns: é perseguido pelo *regime*, entendido, no contexto em que a obra se insere, *regime ditatorial*, presente na história da política brasileira durante longos e tenebrosos anos. Tem sua foto estampada em cartazes de *perigosos procurados*.

Pelos escuros, úmidos e fascinantes corredores, este personagem começa a vivenciar a dupla identidade: em sua própria história é o criminoso, procurado pela polícia. No decorrer da trama, contudo, passa a ser o detetive, o colecionador, o guardador de cacos de uma outra história. A história de uma

cidade, São Paulo; a história de um tempo perdido, *onde um dia dançara, no salão verde, quando ainda faziam sentido as palavras taxi-girl*²⁶¹.

Mas é, sem dúvida, no contexto juvenil que o policial emerge conectado, diretamente, ao modelo da aventura. Ação, suspense e emoção compõem a tríade de sustentação desse modelo. É óbvio que por tratar-se de uma literatura com características específicas, destinada ao público juvenil, a linguagem e o padrão de ficcionalidade passam pelas adaptações necessárias. As matrizes da aventura e do policial revelam-se recicladas, reordenadas. Tomando como exemplo, mais uma vez, *O mistério do cinco estrelas*, é possível analisar vários dos traços do formato policial. Em primeiro lugar, delineiam-se os contornos de um cenário, do espaço onde se desenrola a trama. No caso específico dessa história, o enredo e os personagens atuam no grande *Emperor Park Hotel, um cinco estrelas de categoria* que deixa perplexo e boquiaberto o jovem detetive. Leo mostra-se fascinado ao entrar pela primeira vez no vasto saguão de recepção:

No seu mundo da Bela Vista, o bairro do Bexiga, onde nascera e morava, jamais pisara num ambiente tão bonito, moderno e fofo (Marcos Rey. MCE. p. 8).

Mas como em todo e qualquer belo cenário de romance policial logo surgem espaços sombrios e obscuros, estes sim, cenários apropriados na definição do *clima*:

Leo precisou de um mês para percorrer os vinte e tantos andares do hotel, sem contar os subterrâneos destinados às garagens, lavanderia, depósito de gêneros alimentícios, adega, almoxarifados, um labirinto frio e deserto em muitas horas do dia (Marcos Rey. MCE. p. 8).

Com a presença do detetive, labirintos e subterrâneos, faltam, para que a trama policial fique completa, três personagens essenciais: o fiel companheiro - que, no caso do *Mistério do cinco estrelas* e de outros romances posteriores, aparece desdobrado em Guima, o porteiro do hotel e amigo da família de Leo, e em Gino, o primo enxadrista que passa o tempo armando grandes jogos de

²⁶¹ Geraldo Galvão Ferraz. "Um predador delira no Martinelli". *Caderno 2. O estado de S. Paulo*. São Paulo. 28/02/93. p. 2.

dedução, preso a uma cadeira de rodas; o cadáver - Ramon Vargas, traficante hispano-americano, duas vezes desaparecido depois de morto; finalmente, o assassino, o Barão, hóspede ilustre e permanente do hotel, que passa o tempo em campanhas filantrópicas de doação de dinheiro para associações de caridade. O assassino é conhecido e a trama gira ao redor da solução do enigma que pressupõe o descobrimento do cadáver desaparecido e a comprovação da responsabilidade do Barão pelo assassinato.

Leo aparece como um detetive semelhante àqueles do romance *noir*. Circula pelas grandes cidades e tem que desaparecer de cena porque, a partir de certo momento, torna-se suspeito. Foge, esconde-se e dá continuidade à sua missão na clandestinidade, vivendo, durante esse período, a experiência do disfarce e da simulação, tão próximos ao estilo de vida e ao cotidiano dos verdadeiros assassinos. É como se, para sacar a essência desse outro, fosse necessário seguir seus rastros. Nesta trajetória, inevitavelmente, restam indícios, marcas, elementos prioritários no processo de desvendamento do enigma. O detetive só alcança triunfo e glória depois de muita ansiedade, perseguição e inúmeros lances mal sucedidos.

Leo e Gino, o fiel escudeiro, expressam, em dupla, conectadamente, dois padrões de detetive: o científico e o *noir*. Jogam xadrez ininterruptamente, como se a solução do enigma dependesse da dupla articulação entre o acaso - presente a cada *lance de dados* e elemento intrínseco a qualquer jogo -, e o raciocínio lógico, quase matemático, critério fundamental no entrelaçamento das peças, reis, rainhas, cavalos, peões. Das tramas do tabuleiro emergem, passo a passo, os fragmentos que possibilitam o desvendamento do mistério.

No jogo entre acaso e raciocínio arma-se a sequência do enredo, ainda que o raciocínio e a aguda observação apareçam como elementos fundamentais a todas as conexões. O enigma é claro e são clássicas as perguntas que antecedem à sua resolução. É como se o narrador necessitasse relatar aos leitores cada passo, cada elemento novo que intervem na montagem e resolução da equação matemática:

Quem transportou o corpo não teve problemas com os funcionários da lavanderia. Mas um enigma persistia: como fora feito o transporte? Descer com um cadáver pelas escadas ou elevadores era impossível. Principalmente num fim de tarde quando havia desfile interminável de hóspedes e messageiros (Marcos Rey. MCE. p. 20).

Como resultado do acaso e da observação minuciosa de cada fato, de cada pormenor, começam a emergir as primeiras respostas:

Já encaminhava-se aos elevadores quando viu um carrinho metálico usado para carga de roupa suja. Aquele não era o único, o hotel possuía dezenas. As camareiras estavam sempre os empurrando pelos corredores e descendo com eles pelos elevadores. Leo decidiu examinar todos que sob as roupas pudessem ocultar um cadáver (Marcos Rey. MCE. p. 20).

O jogo de construção e desconstrução de hipóteses continua, ininterruptamente, revelando, em detalhes, qual é o próximo desafio:

Se o cadáver está num deles, pensou Leo, quem o trouxe não o deixaria tão à vista. Lembrou-se das inúmeras saletas sem uso freqüente (...) Justamente na última saleta do corredor, entre um mundo de caixotes, viu um carrinho cheio de fronhas e lençóis. Quis entrar, estava fechada. Verificou outras saletas, todas abertas. Por que passaram a chave naquela? (Marcos Rey. MCE. p. 20).

Mas nem só de deduções sobrevive a trama policial. A ação é concomitante e dá vazão ao suspense que gera ansiedade, um pouco de medo e, quem sabe, angústia. Ao visualizar, pela segunda vez, o cadáver desaparecido, o jovem detetive resolve ir em busca de socorro: afinal de contas, um jovem detetive não precisa manter o sangue frio e a presteza dos detetives da velha estirpe:

Vou sair daqui e chamar o gerente, decidiu Leo, aterrorizado, e começou a afastar-se, andando de costas, a tatear a porta. Sua mão tocou algo e no mesmo instante, com a velocidade sideral, qualquer coisa o atingiu na cabeça (Marcos Rey. MCE. p. 22).

A partir de certo momento e no auge da trama, o detetive esquece sua característica *mirim* - dezesseis anos completos -, abandona certo estilo *noir*, transforma-se num quase super-homem e vive grandes lances de

aventura, dignos de um filme de James Bond, cujo cenário Hollywood optou por ser a represa Billings, nos arredores da metrópole paulistana:

Leo sentiu que o lance era seu: juntando todas as forças e ainda amordaçando Malena com a mão, jogou-a nas águas da represa enquanto saltava pelo outro lado do iate (...) Felizmente um windsurferista vinha vindo, o que não permitia que atirassem no iate. Leo nadou por baixo da prancha já não muito longe da margem. Foi quando ouviu os dois primeiros disparos (Marcos Rey. MCE. p. 90).

Com a ousadia dos heróis folhetinescos, o raciocínio dos cientistas e a força e determinação quase sobre-humanas, Leo toma de imediato uma decisão perigosa que se apresenta como a única saída possível. Num clima de *tudo ou nada*:

(...) segurou a respiração e afundou o mais que pôde tentando não perder a velocidade. Pior que os estampidos foi ouvir o gaguejante motor do iate. Não imaginava que ele o alcançasse tão depressa. Tomando uma decisão súbita, passou a nadar por baixo da água em sentido contrário, certo de que não seria visto (Marcos Rey. MCE. pp. 90-91).

Talvez a postura de Leo revele um pouco do segredo contido neste trabalho que, em inúmeros momentos, deixa em suspenso a respiração e, num lance súbito de inversão, nada na contra-mão, parece afundar, mas retorna à superfície em busca de fôlego e clareza.

Os cientistas assemelham-se um pouco aos heróis aventureiros e aos detetives: caminham quase às cegas, em busca da pista escondida e da solução do mistério que deve ser revelado, interpretado. A trajetória pode ser repleta de ação, suspense, emoção. Pode resultar em soluções, respostas e certezas, todas elas contaminadas por novas dúvidas e pelo desejo iminente de construir, em meio às incertezas, outras indagações:

Esse relato, de certo, jamais pude compreender exatamente, pois o novo já se imiscuía ao velho de um modo muito denso e incessante. Mal me juntara intimamente a um grupo de flocos de neve, reconhecia que este tinha de me abandonar a outro que, de súbito, a ele se incorporara. Eis que agora chegara o

momento de acompanhar no torvelinho das letras as histórias que à janela me haviam escapado ²⁶².

²⁶² Walter Benjamin. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. São Paulo. Brasiliense. 1987. p. 113.

Eis aqui, para começar, algumas imagens: elas são a cota de prazer que o autor oferece a si mesmo, ao terminar seu *[trabalho]*. Esse prazer é de fascinação (e, por isso mesmo, bastante egoísta). Só retive as imagens que me sideram, sem que eu saiba por quê (essa ignorância é própria da fascinação, e o que direi de cada imagem será sempre imaginário).
(Roland Barthes)

referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W. *Prismas*. Barcelona. Ariel. 1962.
- Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Madri. Taurus. 1975.
- Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max. "Conceito de iluminismo". *Benjamin, Habermans, Horkheimer, Adorno. Os Pensadores*. São Paulo. Abril Cultural. 1980.
- Adorno, Theodor W. *Theodor W. Adorno*. Gabriel Cohn (org). São Paulo. Ática. 1986.
- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Lisboa. Martins Fontes. 1988.
- Adorno, Theodor W. *Minima moralia*. São Paulo. Ática. 1992.
- Allen, Robert C. *Speaking of soap operas*. EUA. University of North Carolina Press. 1985.
- Altman, Rick. "A semantic/syntatic approach to film genres" In: *Cinema Journal* 23. Nº 3. 1984.
- Altman, Rick. *The american film musical*. Bloomington. Indiana University Press. 1987.
- Andrew, Dudley. *Concepts in film theory*. London. Oxford Press. 1984.
- Babin, Pierre. *Linguagem e cultura dos media*. Lisboa. Bertrand. 1993.
- Bachelard, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo. Difel. 1985.
- Benjamin, Walter. *Walter Benjamin*. Flávio Kothe (org). São Paulo. Ática. 1985.
- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense. 1985.
- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. São Paulo. Brasiliense. 1987.
- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo. Brasiliense. 1989.
- Benjamin, Walter. *Paris capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*. Paris. Les Éditions du Cerf. 1989.
- Bergson, Henri. *Matière et mémoire*. Paris. PUF. 1959.
- Bergson, Henri. *Memoria y vida*. Gilles Deleuze (org). Madrid. Alianza Editorial. 1977.
- Berman, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo. Companhia das Letras. 1986.
- Bollème, Genéviève. *O povo por escrito*. São Paulo. Martins Fontes. 1988.
- Bordwell, David, Steiger, Janet e Thompson, Kristin. *The classical hollywood cinema*. New York. Columbia University Press. 1985.
- Borelli, Silvia Helena Simões. "Memória e temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bergson". *Margem*. São Paulo. Educ/Fac.Ciências Sociais. PUC-SP. Nº1. mar/1992.

- Borelli, Silvia Helena Simões e Mira, Maria Celeste. "Sons, imagens, sensações: radionovelas e telenovelas brasileiras". *Telenovelas latinoamericanas*. Jesús Martín-Barbero e Nora Mazziotti (org). Bogotá. Editorial Voluntad. 1995. (No prelo)
- Bosi, Eclea. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo. T.A. Queiroz. 1983.
- Bourdieu, Pierre. *La distinction*. Paris. Minuit. 1979.
- Bourdieu, Pierre. *Pierre Bourdieu*. Renato Ortiz (org). São Paulo. Ática. 1983.
- Bourdieu, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo. Brasiliense. 1990.
- Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialectica negativa*. México. Siglo Veintiuno. 1981.
- Burke, Peter. "Revolution in popular culture". *Revolution*. R. Porter & N. Teid (org). England. Cambridge University Press. 1986.
- Burke, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.
- Canclini, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo. Brasiliense. 1983.
- Canclini, Nestor Garcia. "Ni folklorico ni masivo: ¿que es lo popular?". *Dia-Logos (de la comunicación)*. Lima. Peru. Nº 17. Junio/1987.
- Cantor, Muriel G. *The soap opera*. Beverly Hills. California. Sage Publications. 1983.
- Carvalho, Edgard de Assis. "São Paulo/Metrópolis". *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo. Fundação Seade. Vol.2. Nº 4. Out-Dez/1988.
- Carvalho, Edgard de Assis. "A cidade preservada". *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo. Fundação Seade. Vol.5. Nº 2. Abr-Jun/1991.
- Carvalho, Edgard de Assis. "O reencantamento do homem". *Margem*. São Paulo. Educ/Fac.Ciências Sociais. PUC-SP. Nº 3. dez/1994.
- Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis. Vozes. 1994.
- Cohn, Gabriel (org). *Comunicação e indústria cultural*. Companhia Editora Nacional/Edusp. São Paulo. 1971.
- Cohn, Gabriel. *Sociologia da comunicação: teoria e ideologia*. São Paulo. Pioneira. 1973.
- Curran, James, Gurevitch, Michael and Woollacott, Janet. "The study of the media: theoretical approaches". Gurevitch, M. e outros (ed). *Culture, society & the media*. London. Methuen. 1982
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo. Perspectiva. 1987.
- Eco, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2ª ed. 1989.
- Eco, Umberto. *Super-homem de massa*. São Paulo. Perspectiva. 1991.
- Feuer, Jane. "Genre study and television". *Channels of discourse: television and contemporary criticism*. Robert Allen (org). Chapel Hill. University of North Carolina Press. 1987.

Ford, Aníbal, Rivera, J.B. e Romano, E. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires. Legasa. 3ª ed. 1990.

Ford, Aníbal. *Cultura popular y (medios de) comunicación*. Buenos Aires. Universidade de Buenos Aires. Apresentado no IXº Seminario de Estudos Latino Americanos (Consejo Latino Americano de Ciencias Sociales - CLACSO). Porto Alegre. RS. Brasil. 1992. Mimeo.

Gagnebin, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo. Perspectiva. 1994.

Geraghty, Christine. *New stories in old settings*. London. London University. Apresentado no Collòquio *La forma del teleromanzo: gli anni '90*. Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica. Urbino. Italia. 1994. Mimeo.

Gonzales, Jorge. "La confradía de las emociones (in)terminables". *Estudios sobre las culturas contemporaneas*. Vol. 2. Nº 4/5. México. Universidade de Colima. 1988.

Gonzales, Jorge A. *Sociología de las culturas subalternas*. México. Universidad Autonoma de Baja California. 1990.

Gonzales, Jorge. "La vida es sueño". México. Universidad de Colima. Apresentado no XIVº Congresso Brasileiro de Pesquisadores da Comunicação (INTERCOM). Porto Alegre. RS. Brasil. 1991. Mimeo.

Gubern, Ramón. *Fabulación audiovisual y mitogenia*. Roma. Instituto Español de Cultura. Apresentado no Collòquio *La forma del teleromanzo: gli anni '90*. Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica. Urbino. Italia. 1994. Mimeo.

Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris. PUF. 1925.

Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris. PUF. 1968.

Hall, Stuart. "Recent developments in theories of language and ideology: a critical note". *Culture, media, language*. England. Centre of Contemporary Cultural Studies. 1987.

Hoggart, Richard. *As utilizações da cultura 1 e 2*. Lisboa. Presença. 1973 e 1975.

Hoggart, Richard. *La culture du pauvre*. Paris. Minuit. 1970.

Karvonen, Erkki. *Popular culture and mystery of life*. Finland. University of Tampere. Apresentado no 18th Conference of the International Association for Mass Communication Research. Guarujá. São Paulo. Brasil. 1992. Mimeo.

Kothe, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo. Ática. 1978.

Jay, Martin. *La imaginación dialéctica*. Madrid. Taurus. 3ª r. 1989.

Jimenez, Marc. *Adorno: arte, ideologia e teoria dell'arte*. Bologna. Italia. Capelli. 1979.

Larsen, Peter. *Imaginary spaces: the 'place' of television in everyday consciousness*. Norway. University of Bergen. Apresentado na 18th Conference of the International Association for Mass Communication Research. Guarujá. São Paulo. Brasil. 1992. Mimeo.

Lopes, M. Immacolata V. O rádio dos pobres: comunicação de massa, ideologia e marginalidade social. São Paulo. Loyola. 1988.

- Lopes, M. Immacolata V. Pesquisa em comunicação: formulação de um modelo metodológico. São Paulo. Loyola. 1990.
- Margem. Condição planetária.* São Paulo. Educ/Fac.Ciências Sociais. PUC-SP. Nº3. dez/1994.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones.* México. Gustavo Gili. 1987.
- Martín-Barbero, Jesús . *Procesos de comunicación y matrices de cultura: Itinerarios para salir de la razón dualista.* México. Gustavo Gili. 1988.
- Martín-Barbero, Jesús e Muñoz, Sonia. *Televisión y melodrama.* Colombia. Tercer Mundo. 1992.
- Mattelart, Michèle & Armand. *Penser les médias.* Paris. Editions la Découvert. 1986.
- Mattelart, Armand, Delcourt, Xavier e Mattelart, Michèle. *Cultura contra democracia.* São Paulo. Brasiliense. 1987.
- Mattelart, Michèle & Armand. *O carnaval das imagens.* São Paulo. Brasiliense. 1989.
- Mazziotti, Nora. *El espectáculo de la pasión.* Buenos Aires. Colihue. 1993.
- Mazziotti, Nora. 'Soy como de la familia': conversaciones de Nora Mazziotti con Alberto Migre. Buenos Aires. Sudamericana. 1993.
- Mira, Maria Celeste. *Modernização e gosto popular: uma história do Sistema Brasileiro de Televisão.* Mestrado. São Paulo. PUC-SP. 1990.
- Modleski, Tania. *Loving with vengeance.* Hamden (Connecticut). Archon Books. 1982.
- Morin, Edgar. "De la culturanalyse à la politique culturelle". *Communications.* Seuil. Nº 14. 1969.
- Morin, Edgar. *Les stars.* Paris. Seuil. 1972.
- Morin, Edgar. *O enigma do homem.* Rio de Janeiro. Zahar. 1979.
- Morin, Edgar. *Cultura de massa no século XX. O espírito do tempo 1: neurose.* Rio de Janeiro. Forense-Universitária. 6ª ed. 1984.
- Morin, Edgar. *Cultura de massa no século XX. O espírito do tempo 2: necrose.* Rio de Janeiro. Forense-Universitária. 2ª ed. 1986.
- Morin, Edgar. *Sociologia.* Portugal. Europa-América. s/d.
- Morin, Edgar e Kern, Anne-Brigitte. *Terre-Patrie.* Paris. Seuil. 1993.
- Neale, Steve. *Genre.* London. British Film Institute. 1980.
- Oroz, Silvia. *O cinema de lágrimas da América Latina.* Rio de Janeiro. Rio Fundo. 1992.
- Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira.* São Paulo. Brasiliense. 1988.
- Ortiz, Renato, Borelli, Silvia Helena Simões e Ramos, José Mario Ortiz. *Telenovela: história e produção.* São Paulo. Brasiliense. 1989.
- Paz, Octavio. *Os filhos do barro.* Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1984.

- Prado, Décio Almeida. "O triunfo do melodrama". *João Caetano*. São Paulo. Perspectiva. 1972.
- Ramos, José Mario Ortiz. Cinema, televisão e publicidade: o audiovisual e a ficção de massa no Brasil. São Paulo. PUC-SP. Doutorado. 1990.
- Rowe, Willian e Schelling, Vivian. *Memory and modernity: popular cultural in Latin American*. New York. Verso. 1991.
- Sartori, Carlo. *La qualità televisiva*. Milão. Bompiani. 1993.
- Schatz, Thomas. *Hollywood genres*. New York. Random House. 1981.
- Schorske, Carl E. *Viena, fin-de-siècle*. São Paulo. Unicamp/Companhia das Letras. 1988.
- Simmel, Georg. "Metrópole e vida mental (1902)". *O fenômeno urbano*. Otávio Guilherme Velho (org). Zahar. Rio de Janeiro. 1973.
- Simmel, Georg. *Sobre la aventura*. Barcelona. Península. 1988.
- Straubhaar, Joseph D. *The transformation of cultural dependency*. Doctoral Dissertation. Fletcher School of Law and Diplomacy. Tufts University. 1981.
- Straubhaar, Joseph D. "Beyond media imperialism: assymetrical interdependence and cultural proximity". Apresentado no XIVº Congresso Brasileiro de Pesquisadores da Comunicação (INTERCOM). Porto Alegre. RS. Brasil. 1991. Mimeo.
- Tulloch, John. *Television drama*. London/New York. Routledge. 1990.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad*. Barcelona. Gedisa. 1990.
- Vattimo, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa. Relógio D'Água. 1992.
- Williams, Raymond. *The long revolution*. London. Penguin Books. 1984.
- Williams, Raymond. *Cultura*. São Paulo. Paz e Terra. 1992.
- Wolf, Mauro. *Gli effetti sociali dei media*. Milão. Bompiani. 1992.
- Wolf, Mauro. "Géneros y televisión". *Anàlisi*. Nº 9. Barcelona. Universidad de Barcelona. 1984.
- Yates, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid. Taurus. 1974.

literatura, crítica literária, mercado editorial

- Acosta, Leonardo. *Novela policial y medios masivos*. Havana. Editorial Letras Cubanas. 2ª ed. 1989.
- Auerbach, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo. Cultrix. 1970.
- Adorno, Theodor, W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 1973.
- Albuquerque, Paulo Medeiros de. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1990.
- Albuquerque, Paulo Medeiros de. *Os maiores detetives de todos os tempos*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1973.

- Altamirano, Carlos e Sarlo, Beatriz. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires. Hachette. 1983.
- Amossy, Ruth e Rosen Elisheva. *Les discours du cliché*. Paris. CDU-Sedes. 1982.
- Amossy, Ruth. *Les idées reçues*. Paris. Nathan. 1991.
- Andrade, Olympio de Souza. *O livro brasileiro: 1920-1971*. Rio de Janeiro. Paralelo. 1974.
- Angenot, Marc. *Le roman populaire, recherches en paralittérature*. Montreal. Presses de l'Université du Québec. 1975.
- Arrigucci Jr., Davi. "Fragmentos sobre a crônica". *Boletim Bibliográfico. Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Vol. 46. Nº 14. jan-dez/1985.
- Arrigucci Jr., Davi. "Fragmentos sobre a crônica". *Enigma e comentário*. São Paulo. Companhia das Letras. 1987.
- Antônio, João. "Inquerito: o romance urbano". *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. Ano 1. Nº 7. Maio/1966.
- Antônio, João. *O realismo crítico de Marcos Rey*. São Paulo. Caderno Cultura. O Estado de São Paulo. 16/02/1991.
- Bakhtin, Mikhail. *Problemas da poética em Dostoievski*. Rio de Janeiro. Forense-Universitária. 1981.
- Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo. Hucitec/UnB. 1987.
- Bakhtin, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo. Hucitec. 2ª ed. 1990.
- Barthes, Roland. *Mitologias*. São Paulo. Difel. 1985.
- Boileau, Pierre e Narcejac, Thomas. *O romance policial*. São Paulo. Ática. 1991.
- Borelli, Silvia Helena Simões. "Fictional genres in mass culture". *Communication for a new world: brazilian perspectives*. José Marques de Melo (Ed). São Paulo. National and International Cooperation Center/Eca-Usp. 1993.
- Borelli, Silvia Helena Simões. "Gêneros ficcionais: matrizes culturais no Continente". *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. Silvia Helena Simões Borelli (org). São Paulo. Intercom/Cnpq/Finep. 1994.
- Borges*. Colección Letra Abierta. Buenos Aires. El Mangrullo. 1976.
- Borges, Jorge Luis. "O conto policial". *Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais*. Brasília. UNB. 1985.
- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo. Cultrix. 1978.
- Bosi, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias*. Petrópolis. Vozes. 1972.
- Bourdieu, Pierre. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires. Centro Editor de America Latina. 1977.

- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris. Seuil. 1992.
- Broca, Brito. "O romance-folhetim no Brasil". *Brito Broca. Obras reunidas 1. Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo. Polis/INL/MEC. 1979.
- Brochon, Pierre. "La littérature populaire et son public". *Communications*. Paris. Seuil. Nº 1. 4º trim. 1961.
- Caillois, Roger. *Le roman policier*. Paris. Editions de Lettres Française. 1941.
- Caldas, Waldenir. *A literatura da cultura de massa*. São Paulo. Lua Nova. 1987.
- Campos, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo. Perspectiva. 1977.
- Camuelti, John G. *Adventure mystery and romance*. Chicago. University of Chicago. 1976.
- Candido, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo. Perspectiva. 2ª ed. 1970.
- Candido, Antonio e Castelo, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. São Paulo. Difel. 4ª ed. 1972.
- Candido, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo. 1975.
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte. Itatiaia. 6ªed. 1981.
- Candido, Antonio e outros. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/Rio de Janeiro. Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa. 1992.
- Candido, Antonio. *Recortes*. São Paulo. Companhia das Letras. 1992.
- Candido, Antonio. "Dialética da malandragem". *O discurso e a cidade*. São Paulo. Duas Cidades. 1993.
- Christie, Agatha. *Cai o pano*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1975.
- Christie, Agatha. "O caso do baile da vitória". *Os primeiros casos de Poirot*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 10ª ed. 1990.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona. Anthropos. 1988.
- Cirne, Moacy. "A crítica e os preconceitos à margem da literatura de massa". *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. Nº.60. jan-mar/80.
- Compagnon, Antoine. *La seconde main: ou le travail de la citation*. Paris. Seuil. 1979.
- Conan Doyle, Arthur. *Os últimos casos de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1983.
- Couégnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature*. Paris. Seuil. 1992.
- Criado de Val, Manuel (org). *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*. Madrid. Fundacion Universitaria Española. 1979.

- Danziger, Marlies K. e Johnson, W. Stacy. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. São Paulo. Cultrix/Edusp. 1974.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. México. Ediciones Era. 1978.
- Dubois, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris. Nathan. 1992.
- Duchet, Claude (org). "'L'autre littérature' et 'Littératures parallèles' ". *Histoire littéraire de la France*. Paris. Messidor/Éditions Sociales. 1977.
- Eco, Umberto. *Pós-escrito a 'O nome da rosa'* . Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 3ª ed. 1985.
- Eco, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo. Companhia das Letras. 1994.
- Enciclopédia Einaudi. Literatura-Texto*. Porto. Einaudi/Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 1989.
- Escudero, Lucrecia Chauvel. *El secreto como motor narrativo*. France. Université de Lille III. Apresentado no Colóquio *La forma del teleromanzo: gli anni '90*. Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica. Urbino. Italia. 1994. Mimeo.
- Ferraz, Geraldo Galvão. "Para divertir". *Veja*. São Paulo. 16/04/80.
- Ferri, Enrico. *Os criminosos na arte e na literatura*. Lisboa. 3a.ed. A.M.Teixeira. 1923.
- Foreydown, Hoveyda. *Historia de la novela policiaca*. Madrid. Alianza. 1967.
- Frye, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo. Cultrix. 1973.
- Genette, Gérard. *Figuras*. São Paulo. Perspectiva. 1972.
- Genette, Gérard, Todorov, Tzvetan e outros. *Teoría de los géneros literarios*. Miguel A. Garrido Gallardo (org). Arco/Libros. Madrid. 1988.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris. Seuil. 1982.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris. Seuil. 1987.
- Gomes Jr., Guilherme Simões. *Borges: disfarce de autor*. São Paulo. Educ. PUC-SP. 1991.
- Gonzales, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo. Ática. 1988.
- Gramsci, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1968.
- Gripsrud, Jostein. *Melodramatic mobilization*. Norway. University of Bergen. Apresentado no 18th Conference of the International Association for Mass Communication Research. Guarujá. São Paulo. Brasil. 1992. Mimeo.
- Grodal, Torben Kragh. *Comic fictions and slapstick*. Denmark. University of Copenhagen. Apresentado no 18th Conference of the International Association for Mass Communication Research. Guarujá. São Paulo. Brasil. 1992. Mimeo.
- Guillén, Claudio. "Toward a definition of picaresque", "Genre and countergenre". *Literature as system: essays toward the theory of the literary history*. Princeton. Princeton University Press. 1971.

- Guise, René. Le phénomène du roman-feuilleton (1828-1848). La crise de croissance du roman. Thèse d'Etat. Université de Nancy II. 1975.
- Hallewell, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo. T.A. Queiroz/Edusp. 1985.
- Hansen, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo. Companhia das Letras/SEC-SP. 1989.
- Hohlfeldt, Antonio. "O romance policial em nova fase?". *Caderno de Sábado do Correio do Povo*. São Paulo. 14/05/77.
- Hohlfeldt, Antonio. "O pícaro herói de Marcos Rey". *Caderno de Sábado do Correio do Povo*. São Paulo. 30/12/78.
- Hohlfeldt, Antonio. "A síntese picaresca-policial de Marcos Rey". Posfácio a *Malditos paulistas*. São Paulo. Ática. 3a.ed. 1989.
- Horning, Jane. *The mystery lovers' book of quotations*. Nova York. Mysterious Press. 1990.
- Johannot, Yvonne. Quand le livre deviant poche: une sémiologie du livre au "format de poche". Grenoble. Presses Universitaires de Grenoble.
- Joles, André. *Formas simples*. São Paulo. Cultrix. 1976.
- Kaiser, Wolfgang. Fundamentos da interpretação e da análise literária. São Paulo. Saraiva. 1948.
- Khéde, Sônia Salomão (org). *Os contrapontos da literatura*. Petrópolis. Vozes. 1984.
- Kothe, Flávio René. *A narrativa trivial*. Brasília. Unb. 1994.
- Kristeva, Julia. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris. Seuil. 1969.
- Kristeva, Julia. "Intertextualités". *Poétique*. Paris. N° 27. 1976.
- Lacassin, Francis, Tortel, Jean e Arnaud, Noël. *Entretiens sur la paralittérature*. Paris. Plon. 1970.
- Lajolo, Marisa e Zilberman, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo. Ática. 4ª ed. 1988.
- Lajolo, Marisa e Zilberman, Regina. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo. Brasiliense. 1991.
- Leblanc, Maurice. A agulha ôca: extraordinária aventura de Arsène Lupin. Rio de Janeiro. Vecchi. 1959.
- Leblanc, Maurice. *Arsène Lupin contra Herlock Sholmes*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1963.
- Leblanc, Maurice. *Arsène Lupin. A vingança da Cagliostro*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1981.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris. Seuil. 1975.
- Lima, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro. Francisco Alves. Vols.1 e 2. 1983.
- Lucas, Fábio. Crepúsculo dos símbolos: reflexões sobre o livro no Brasil. Campinas. Pontes. 1989.

- Lopes, Cecília Reggiani. *O editor profissional de literatura para crianças*. São Paulo. ECA-USP. Mestrado. 1983.
- López Estrada, Francisco. *História y crítica de la literatura española. Siglos de oro: renacimiento*. Barcelona. Crítica. 1983.
- Lowenthal, Leo. *Literature and mass culture*. New Jersey. Transaction Books. 1984.
- Lyra, Pedro. "O impacto dos meios de comunicação de massa sobre a literatura". *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro. Nº 57. abr-jun/79.
- Magazine Littéraire. Sherlock Holmes: le dossier Conan Doyle. Paris. Nº 241. avril/1987.
- Manganelli, Giorgio. *La littérature comme mensonge*. Paris. Gallimard. 1991.
- Martins, Luís. *Obras-primas do conto policial*. São Paulo. Martins. 1954.
- Martins, Luís. *Obras-primas do conto de suspense*. São Paulo. Martins 1966.
- Martins, Luís. "Do folhetim à crônica". *Suplemento Literário*. São Paulo. Cons.Estadual de Cultura. Secr.da Cultura, Esportes e Turismo. 1972.
- Martins, Wilson. *A palavra escrita*. São Paulo. Anhembi. 1957.
- Martins, Wilson. *A literatura brasileira: o modernismo*. São Paulo. Cultrix. 2ª ed. V. 2. 1967.
- Matos, Claudia Neiva de. *A poesia popular na República das Letras: Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro. Doutorado. PUC-RJ. 1993.
- Meyer, Marlise. "O que é, e quem foi Sinclair das Ilhas?". *Revista do Instituto de estudos Brasileiros*. São Paulo. USP. Nº 14. 1973.
- Meyer, Marlise. "Folhetim para almanaque ou rocambole, a Ilíada do realejo". *Almanaque*. Nº 14. 1982.
- Meyer, Marlise. "Voláteis e versáteis; de variedades e folhetim se fez a chronica". *Boletim Bibliográfico. Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Vol. 46. Nº 14. jan-dez/1985.
- Moraes, Eliane Robert. "Histórias de traição e fausto". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 15/12/90.
- Mouralis, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra. Almedina. 1982.
- Murch, A. E. *The development of the detective novel*. London. Peter Owen. 1968.
- Narcejac, Thomas. *La novela criminal*. Barcelona. Tusquets. 1975.
- Nathan, Michel. *Splendeurs et misères du roman populaire*. Lyon. Presses Universitaires de Lyon. 1991.
- Nogueras, Luis Rogelio. *Por la novela policial*. Havana. Unión. 1982.
- O'Connor, Frank. *The lonely voice: a study of the short story*. London. Macmillan. 1963.
- Orico, Osvaldo. "A novela picaresca e seus reflexos no romance brasileiro". *Curso de romance. Conferências na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro. Companhia Brasileira de Artes Gráficas. 1952.

- Paes, José Paulo. "Faz falta uma literatura brasileira de massa". *Folha de São Paulo*. São Paulo. 10/01/1989.
- Paes, José Paulo. *A aventura literária*. São Paulo. Companhia das Letras. 1990.
- Paixão, Fernando. "Quem pode ter a receita do gosto pela leitura?". *Folha de São Paulo*. São Paulo. 27/06/1993.
- Pedrosa, Celia. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. São Paulo/Niterói. Edusp/Eduff. 1994.
- Picard, Michel. *La lecture comme jeu*. Paris. Minuit. 1986.
- Pires Ferreira, Jerusa. *Cavalaria em cordel*. São Paulo. Hucitec. 1979.
- Pires Ferreira, Jerusa. "Quero que vá tudo pro inferno". *Comunicação e Sociedade*. São Bernardo. CNPq/IMS. Nº 13. 1985.
- Pires Ferreira, Jerusa. "Heterônimos e cultura das bordas: Rubens Lucchetti". *Revista USP*. São Paulo. CCS/USP. Nº 4. dez-fev/89-90.
- Pires Ferreira, Jerusa. *O livro de São Cipriano: uma legenda de massas*. São Paulo. Perspectiva. 1992.
- Pires Ferreira, Jerusa. "Pós-fácio: a letra e a voz de Paul Zumthor". Paul Zumthor. *A letra e a voz*. São Paulo. Companhia das Letras. 1993.
- Pontes, Heloísa. "Retratos do Brasil: editores, editoras e 'Coleção Brasileira' nas décadas de 30, 40 e 50". *História das Ciências Sociais no Brasil 1*. Sergio Miceli (org). São Paulo. Vértice. 1989.
- Pontes, Mário. "Um herói da lei e do crime". In: Maurice Leblanc. *Arsène Lupin. Ladrão de casaca*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1974.
- Portuondo, José Antonio. "Prólogo". In: Alberto Molina. *Los hombres color del silencio*. La Habana. Cuba. Arte y Literatura. 1975.
- Portela, Eduardo. *Teoria da comunicação literária*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 1970.
- Propp, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa. Vega. 2ª ed. 1983.
- Proust, Marcel. *Sobre a leitura*. Campinas. Pontes. 2ª ed. 1991.
- Przybos, Julia. *L'entreprise mélodramatique*. Paris. José Corti. 1987.
- Rainov, Bogomil. *La novela negra*. Havana. Arte y Literatura. 1978.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México. Fondo de Cultura Económica. 1989.
- Reid, Ian. *The short story*. London. Methuen. 1977.
- Reimão, Sandra. *Cicatriz de viagem - a literatura policial brasileira - presença do cômico*. São Paulo. Doutorado. PUC-SP. 1987.
- Reimão, Sandra. "Literatura policial no Brasil". *34 Letras*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. Nº 4. Jun/1989.
- Reimão, Sandra. "O best-seller no Brasil 1980/1988". *Comunicação e sociedade*. São Paulo. Instituto Metodista de Ensino Superior (IMS). Ano X. Nº 17. Ago/91.

- Reimão, Sandra. "Sobre a noção de *best-seller*". *Comunicação e Sociedade*. São Paulo. Instituto Metodista de Ensino Superior (IMS). Ano X. Nº 18. Dez/91.
- Reimão, Sandra. "Brasil anos 80: mercado editorial, ecletismo e oscilações. 1994. (Mimeo).
- Richaudeau, François. "Marshall McLuhan ou Robert Escarpit? L'avenir du livre". *Communication et Langages*. Centre d'Étude et de Promotion de la Lecture. Nº 27. 3ºtrim. 1975.
- Richaudeau, François. "Du livre de poche à la crise de la lecture" *Communication et Langages*. Paris. Centre d'Étude et de Promotion de la Lecture. Nº39. 3ºtrim. 1978.
- Robbe-Grillet, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo. Documentos. 1969.
- Rodway, Janice. *Reading the romance: woman, patriarchy and popular literature*. London. Verso. 1984.
- Roncari, Luiz. "A estampa da rotativa na crônica literária". *Boletim Bibliográfico. Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo. Secr.Mun. da Cultura. Vol. 46. Nº1/4. jan-dez/85.
- Salgado, Gilberto Barbosa. *O imaginário em movimento: crescimento e expansão da indústria editorial no Brasil (1960-1994)*. Rio de Janeiro. IUPERJ. Mestrado. 1995.
- Santiago, Silviano. "O narrador pós-moderno". *Nas malhas da letra*. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires. Catalogos. 1985.
- Schaeffer Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris. Seuil. 1989.
- Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona. Ariel. 2ª.ed. 1989.
- Soares, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo. Ática. 1989.
- Sodré, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 1978.
- Sodré, Muniz. *Best-seller*. São Paulo. Ática. 1985.
- Stam, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo. Ática. 1992.
- Sullerot, Evelyne. "Photogramas et œuvres littéraires". *Communications*. Seuil. Nº 2. 1º trim. 1963.
- Sussekind, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo. Companhia das Letras. 1987.
- Sussekind, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo. Companhia das Letras. 1990.
- Suvin, D. *Pour une poétique de la science-fiction*. Les Presses de l'Université du Québec. 1977.
- Tadié, Jean-Yves. *Le roman d'aventures*. Paris. PUF. 1982.
- Tadié, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris. Gallimard. 1994.
- Thièse, Anne-Marie. *Le romain du quotidien. lectures et lecteurs populaires dans la Belle Époque*. Paris. Le Chemin Vert. 1984.

- Tinhorão, José Ramos. *Os romances em folhetim no Brasil*. São Paulo. Duas Cidades. 1994.
- Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo. Perspectiva. 1975.
- Todorov, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo. Perspectiva. 1979.
- Todorov, Tzvetan. *Poética da prosa*. Lisboa. Edições 70. 1979.
- Todorov, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Lisboa. Edições 70. 1981.
- Vilches, Lorenzo. *La forza dei sentimenti*. España. Universidad Autónoma de Barcelona. Apresentado no Collòquio *La forma del teleromanzo: gli anni '90*. Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica. Urbino. Italia. 1994. Mimeo.
- Villanueva, Dário. *Teorías del realismo literario*. Madrid. Espasa-Calpe. 1992.
- Vincent-Buffault, Anne. *História das lágrimas*. Lisboa. Teorema. 1994.
- Watt, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo. Companhia das Letras. 1990.
- Williams, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 1979.
- Zilberman, Regina (org). *Os preferidos do público*. Petrópolis. Vozes. 1987.
- Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris. Seuil. 1983.
- Zumthor, Paul. "Permanência da voz". *O correio. A palavra e a escrita*. UNESCO. Nº 10. 1985.
- Zumthor, Paul. *La lettre et la voix*. Paris. Seuil. 1987.

Marcos Rey: produção literária e audiovisual

1. ROMANCES E CONTOS

- . "Ninguém entende Wi-Li". *Folha da Manhã*. São Paulo. 1945 (conto).
- . *Um gato no triângulo*. São Paulo. Saraiva. 1953.
- . *Café na cama* (1960). São Paulo. Ática. 7ª ed. 1988.
- . *Entre sem bater*. São Paulo. Autores Reunidos. 1961.
- . *A última corrida (Ferradura dá sorte?)* (1963). São Paulo. Ática. 2ª ed. 1982.
- . *O enterro da cafetina* (1967). São Paulo. Circulo do Livro. 1978 (contos).
- . *Memórias de um gigolô* (1968). São Paulo. Edibolso. 1975.
- . *O pêndulo da noite*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1977 (contos).
- . "Traje a rigor" e "Sonata ao luar". *Vida cachorra*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1977 (contos).
- . *Soy loco por ti, America*. Porto Alegre. L&PM. 1978 (contos).
- . "O bolha". *Chame o ladrão: contos policiais brasileiros*. Moacir Amâncio (org). São Paulo. Populares. 1978 (conto).
- . *Malditos paulistas*. São Paulo. Ática. 1980.

- . *Ópera de sabão*. Porto Alegre. L&PM. 1980.
- . *A arca dos marechais* (1983). São Paulo. Ática. 3ª ed. 1988.
- . *Esta noite ou nunca*. São Paulo. Ática. 1985.
- . *A sensação de setembro*. São Paulo. Ática. 1989.
- . *O último mamífero do Martinelli*. São Paulo. Ática. 1992.

2. LITERATURA INFANTO-JUVENIL

- . *Não era uma vez* (1980). São Paulo. Pioneira. 1985.
- . *O mistério do cinco estrelas* (1981). São Paulo. Ática. 9ª ed. 1989.
- . *O rapto do garoto de ouro* (1982). São Paulo. Ática. 6ª ed. 1987.
- . *Um cadáver ouve rádio* (1983). São Paulo. Ática. 5ª ed. 1987.
- . *Sozinha no mundo*. São Paulo. Ática. 2ª ed. 1984.
- . *Dinheiro no céu* (1985). São Paulo. Ática. 2ª ed. 1986.
- . *Bem-vindos ao Rio* (1986). São Paulo. Ática. 3ª ed. 1988.
- . *Enigma da televisão* (1987). São Paulo. Ática. 2ª ed. 1989.
- . *Garra de campeão* (1988). São Paulo. Ática. 2ª ed. 1989.
- . *Quem manda já morreu*. São Paulo. Ática. 1989.
- . *Corrida infernal*. São Paulo. Ática. 1990.
- . *Na rota do perigo*. São Paulo. Ática. 1991.
- . *Um rosto no computador*. São Paulo. Ática. 1992.
- . *Doze horas de terror*. São Paulo. Ática. 1993.
- . *O diabo no porta-mala*. São Paulo. Ática. 1995 (no prelo)

3. CRÔNICAS, ESTUDOS, ARTIGOS, ENTREVISTAS, DIVULGAÇÃO

- . "Sob as ordens de mamãe". Entrevista realizada por Marcos Rey com Oswald de Andrade para o Suplemento Literário 'O Tempo' em 19/09/54. *Oswald de Andrade: os dentes do dragão (Entrevistas)*. Maria Eugênia Boaventura (org). São Paulo. Globo/Sec.Est.Cultura. 1990.
- . *Habitação*. São Paulo. Donato Ed. 1961.
- . *Os dez maiores crimes da história*. São Paulo. Cultrix. 1969.
- . "Marcos Rey" (Depoimento a Edla Van Steen). *Viver é escrever*. Porto Alegre. L&PM. 1982.
- . "Pica-paus de papel". revista *Veja*. São Paulo. 15/05/85.
- . *O roteirista profissional: televisão e cinema*. São Paulo. Ática. 1989.
- . "As surpresas de um passeio pelo centrão". revista *Veja*. São Paulo. 31/10/90.
- . "Oswald de Andrade que eu conheci". *Revista Cooperhodia*. São Paulo. nov-dez/90.

. "A sensação de setembros" (Entrevista). *Revista Memória*. São Paulo. Eletropaulo. Ano IV. No. 12. jul-set/91.

3.1. Crônicas: revista *Veja*. São Paulo. Editora Abril

- . "Memórias urbanas". 01/04/92
- . "Fica melhor em inglês". 22/04/92
- . "Os mimos de maio". 13/05/92
- . "A ecologia dos anos 50". 15/07/92
- . "Relações interplanetárias". 05/08/92
- . "Dom Juan e a mamãe". 26/08/92
- . "A Bahia do comendador". 16/09/92
- . "Aulas particulares". 07/10/92
- . "Esvaziando as gavetas". 28/10/92
- . "O nocaute inesquecível". 18/11/92
- . "O empresário da madrugada". 09/12/92
- . "A noite de São Silvestre". 30/12/92
- . "Previsões para 1993". 13/01/93
- . "As asas dos anjos". 27/01/93
- . "Como se manter jovem". 10/02/93
- . "O velhinho de programa". 24/02/93
- . "O pra lua". 10/03/93
- . "Essa mocidade de hoje...". 24/03/93
- . "O bom caráter". 07/04/93
- . "Porres homéricos". 05/05/93
- . "Cães de apartamento". 02/06/93
- . "O clube dos ex". 16/06/93
- . "Gnomos na gaveta". 30/06/93.
- . "Marketing oportunista". 14/07/93
- . "Cuidado: é agosto". 11/08/93
- . "O romantismo está voltando". 25/08/93
- . "Celebidades instantâneas". 08/09/93
- . "O violinista mora ao lado". 22/09/93
- . "O médico e os monstros". 06/10/93
- . "Táxi! Táxi!". 20/10/93
- . "Duelo mortal". 17/11/93
- . "A era do rádio". 01/12/93

- . "Fila de Papai Noel". 15/12/93
- . "Tudo bem no ano que vem". 29/12/93
- . "O pivô do crime". 12/01/94
- . "A volta do velhinho de programa". 26/01/94
- . "Adão Flores, o detetive". 09/02/94
- . "Almofadinhas no rock". 23/02/94
- . "Humor obrigatório". 09/03/94
- . "O rei da boca-livre". 23/03/94
- . "O gordo da Augusta". 06/04/94
- . "Prêmios de consolação". 20/04/94
- . "Telefonemas eróticos". 04/05/94
- . "Silêncio, por favor". 18/05/94
- . "O pingo". 01/06/94
- . "O filho, a árvore, o livro". 15/06/1994
- . "A última entrevista". 29/06/94
- . "Assédio sexual". 13/07/1994
- . "Ah, meu primeiro amor". 27/07/1994
- . "Amantes da garrafa". 10/08/94
- . "Procurando Telma Ternura". 24/08/94
- . "Janela indiscreta". 07/09/94
- . "Grandes desatinos". 21/09/94
- . "Gente que vai à feira". 05/10/94
- . "O coração roubado". 19/10/94
- . "Manual do bajulador". 02/11/94
- . "A missivista suicida". 16/11/94
- . "Os furtos do Furtado". 30/11/94

4. TELEVISÃO

4.1. Teleplays

- . "Xeque à rainha". *TV Paulista*. 1955
- . "Equação a três incógnitas". *TV Record*. 1955
- . "Sábado de aleluia". *TV Paulista*. 1955
- . "Ter ou não ter". *TV Paulista*. 1955
- . "O dicionarista". *TV Globo*. 1972
- . "Os abutres". *TV Globo*. 1972

4.2. Séries

- . "Pânico".
- . "Aplausos". *TV Record*.

4.3. Infantil

- . "Vila Sésamo".
- . "O sítio do pica-pau amarelo" (com Geraldo Casé, Wilson Rocha e Sylvan Paezzo). *TV Globo*. 1978/1985.

4.4. Minisséries

- . "A morte chega na véspera".
- . "O homem que salvou Van Gogh do suicídio".
- . "Os tigres". *TV Excelsior*. 1968.
- . "Memórias de um gigolô" (com Walter G. Durst). *TV Globo*. 1986.

4.5. Telenovelas

- . "Quincas Borba".
- . "Domingo com Cristina".
- . "O grande segredo". *TV Excelsior*. 1967
- . "Super plá" (com Braulio Pedroso). *TV Tupi*. 1969/1970.
- . "Mais forte que o ódio". *TV Excelsior*. 1970.
- . "O signo da esperança". *TV Tupi*. 1972.
- . "O príncipe e o mendigo". *TV Record*. 1972.
- . "Cuca legal". *TV Globo*. 1975.
- . "A moreninha". *TV Globo*. 1975/1976.
- . "Tchan! A grande sacada". *TV Tupi*. 1976/1977.
- . "Partidas dobradas". *TV Cultura*. 1981.