

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

JEANE LUCAS

**A SUBVERSÃO DO GÊNERO EM
*LEOPARDOS DE KAFKA***

SÃO PAULO

2010

JEANE LUCAS

**A SUBVERSÃO DO GÊNERO EM
*LEOPARDOS DE KAFKA***

**Tese apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como
requisito parcial para a obtenção
do título de Doutor em Letras.**

Orientador: Prof^a Dr^a Helena Bonito Couto Pereira.

São Paulo

2010

JEANE LUCAS

**Tese apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como
requisito parcial para a obtenção
do título de Doutor em Letras.**

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Helena Bonito Couto Pereira.

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^o Dr^o Osvando José de Morais

Universidade de Sorocaba

Prof^o Dr^o Paulo Braz Clemêncio Schettino

Universidade de Sorocaba

Prof^a Dr^a Ana Lúcia Trevisan Pelegrino

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a Dr^a Marlise Vaz Bridi

Universidade Presbiteriana Mackenzie

DEDICATÓRIA

Minha mãe, minha força, minha vida, meu oceano tramando sal, meu campo de trigo, coração de puro mel;

Paulo César, amor azul, fogo sagrado e galáxia. Conduz-me ao rumo certo do vento e à doçura contínua, com todas as metáforas que sua condição de estrela contém;

Jean, fraterno-anjo; embora tenha partido tão cedo, caminha comigo pelo grande sertão-veredas. Fio invisível que me guia no ar;

Pai, incentivador do conhecimento. Não presenciou minha escalada, mas está lá no primeiro degrau.

AGRADECIMENTOS

À CENP (Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas), órgão vinculado à Secretaria do Estado da Educação de São Paulo, pela Bolsa a mim concedida;

À Escola de Especialistas de Aeronáutica, especialmente à Tenente Andréa Lima, por me conceder as dispensas necessárias;

À Prof^a Dr^a Helena Bonito Couto Pereira, minha gratidão pelas conversas diretivas, pelos comentários preciosos, pelo companheirismo, pela compreensão, pela sabedoria e por ser suave brisa nos momentos turbulentos;

À Prof^a Dr^a Marlise Vaz Bridi, portadora dos segredos dos lagos profundos do conhecimento, por tornar a análise do texto literário saborosa, pelo coração imenso e compreensivo;

À Prof^a Dr^a Ana Lúcia Trevisan Peregrino por me iniciar, deliciosamente, no caminho da Metaficção Historiográfica, pelos pertinentes comentários feitos durante a qualificação.

Ao Prof^o Dr^o Walter Moreira por ter feito a ficha catalográfica desta tese.

Ao Prof^o Carlos Babboni, por ter feito a revisão do abstract.

Aos formandos de 2008 do curso de Letras com Habilitação em Inglês e Espanhol da FATEA (Faculdades Integradas Teresa D'Ávila), pelo carinho, pelo respeito e por me ensinarem que ser professor é uma virtude;

À Ieda Maria Caricari, pelas conversas durante os intervalos das aulas, pelo carinho, pela simpatia.

RESUMO

O panorama da produção literária da década de noventa e dos primeiros anos do século XXI é marcado pelo lançamento de alguns gêneros literários, especificamente o que a Teoria Literária definiu como sendo romance, que não se ajustam nem às regras da Literatura Culta nem às peculiaridades do que se convencionou chamar de Literatura de Massa. Por isso, esta tese tem como objeto de estudo o livro *Leopardos de Kafka*, de Moacyr Scliar, pertencente à coleção de romances policiais *Literatura ou Morte*, lançada pela editora Companhia das Letras. O presente estudo objetiva mostrar os recursos narrativos e o modo como estes foram empregados, no romance citado, a fim de que se possa evidenciar que eles rompem com as fronteiras existentes entre a Literatura Culta e a Literatura de Massa e com as regras do romance policial tradicional. Para que esse objetivo fosse alcançado, a fundamentação teórica desta tese foi baseada, principalmente, nos estudos sobre o romance policial, feitos por Narcejac (1991), Albuquerque (1979), Reimão (1983, 2005) e outros; nas pesquisas sobre Literatura de Massa, realizadas por Sodré (1978), Caldas (2000) e outros e nos estudos sobre Metafic o Historiográfica, pós-modernismo e narrativa narcísica, realizados por Hutcheon (1984, 2002).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de Massa, romance policial, narrativa narc sica, metafic o historiográfica.

ABSTRACT

Literary production of the nineties and the early years of the twenty-first century is characterized the release of some literary genres, specifically what Literary Theory defined as being a novel, which do not fit the standards of Classical Literature or the peculiarities of the so-called Best Sellers. Therefore, this thesis has as its object of study the book *Leopardos de Kafka*, by Moacyr Scliar, which is part of the collection of detective novels *Literature and Death*, released by the publisher Companhia das Letras. This study aims to show the narrative resources and how they were used in the novel aforementioned, so that we can show that they break the existing boundaries between Classical Literature and Best Sellers and the standards of the traditional detective novel. For this objective to be achieved, the theoretical foundation of this thesis was based, mainly, on studies of the detective novel, done by Boileau and Narcejac (1991), Albuquerque (1979), Reimão (1983, 2005) and others; in researches on Best Sellers, done by Sodr  (1978), Caldas (2000) among others and on studies of Historiographic Metafiction, postmodernism and narcissistic narrative, made by Hutcheon (1984, 2002).

KEY-WORDS: Best sellers, detective novel, narcissistic narrative, historiographic metafiction.

LISTA DE ABREVIATURAS

RP	Romance policial
RPT	Romance policial tradicional
RPN	Romance policial negro
LM	Literatura de Massa
LC	Literatura Culta
LK	Leopardos de Kafka

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 DA CULTURA DE MASSA, DA INDÚSTRIA CULTURAL E DA LITERATURA DE MASSA	16
1.1 Da cultura de massa como produto da indústria cultural	16
1.2 Da Literatura de Massa	
1.2.1. Da definição de Literatura Culta	27
1.2.2 Da caracterização da Literatura de Massa e dos olhares sobre ela lançados	33
2 DO ROMANCE POLICIAL	60
2.1 Das origens e da caracterização	60
2.2 Dos tipos de romances policiais	74
2.3 Do romance policial à brasileira	91
3 DO MOMENTO EM QUE OS LEOPARDOS DEVORAM E SUBVERTEM	103
3.1 Das características devoradas	103
3.2 Da subversão do gênero policial	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS	164
ANEXOS	183

L933 Lucas, Jeane.
A subversão do gênero em Leopardos de Kafka / Jeane Lucas. – 2010.
183 f.; 30 cm.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.

1. Literatura brasileira – história e crítica. 2. Ficção brasileira.
3. Cultura de massa. 4. Romance policial. 5. Indústria cultural.

I. Título

INTRODUÇÃO

O título do livro de Marshall Bergman *Tudo o que é sólido desmancha no ar* representa muito bem uma das facetas da época em que vivemos. Muitos dos conceitos, das metanarrativas são questionados, burlados e alterados constantemente. O dismantelamento das hierarquias, do modo como a história considerada oficial construiu seu discurso sobre o passado são também marcas do que, para alguns estudiosos, convencionou-se chamar de Pós-modernidade.

A transformação nas instâncias sociais e sua redefinição provocaram mudanças nas artes. Esse fato pode ser notado por meio da valorização do ex-cêntrico, da diluição das fronteiras entre cultura clássica e cultura de massa muito comum, principalmente, na Literatura, área em que se situa esta tese. Com isso, o conceito de clássico literário tradicional torna-se passível de questionamento. Para Eagleton (2006), alguns textos que não são considerados como clássicos podem sê-los em outro momento e outros que são classificados como pertencentes à LC podem deixar de ser aceitos como tais num determinado período. Isso porque vários conceitos considerados inalteráveis e inquestionáveis, numa época, segundo a crítica tradicional, podem também ser alterados, dependendo do contexto histórico-social e cultural, no qual estão inseridos.

Entende-se como clássico literário aquele texto que integra o conjunto de obras e autores considerados como canônicos pelo meio acadêmico, conforme alguns critérios, que não serão aqui discutidos, pois não são o foco deste

trabalho. Essa discussão resulta numa hierarquização dentro da própria Literatura, visto que haveria textos menos clássicos e outros mais clássicos e ainda outras obras sem valor artístico para a crítica literária, pois teriam sido produzidas pela industrial cultural de massa, fenômeno crescente nas últimas décadas do século XX e início do XXI. Sabe-se, pela História da Literatura, que um texto não nasce clássico, mas pode se tornar clássico. Como exemplo, pode-se citar o caso do escritor José de Alencar, mencionado adiante neste trabalho. Por isso, é possível compreender que um texto se torne clássico, segundo fatores extraliterários, não se restringindo apenas às questões de estética. Em consequência disso, somente poucos autores e obras representam a Literatura de um país, por atenderem a determinadas normas impostas por uma elite intelectual ao passo que muitas outras são descartadas do panteon literário.

Diante do cenário da produção literária atual, nota-se que muitos textos não se adéquam, totalmente, nem aos ditames da Literatura Clássica, nem às regras da Literatura de Massa, aquela produzida para atender ao mercado consumidor. Levando em conta tais peculiaridades, esta tese tem como objeto de estudo o livro *Leopardos de Kafka*, de Moacyr Scliar, que faz parte da Coleção Literatura ou Morte, editada pela Companhia das Letras. O critério de escolha desse romance seguiu primeiro o interesse que a pesquisadora tem pela obra de Moacyr Scliar e por romances policiais e, segundo, o fato de o livro escolhido representar as inúmeras facetas da coleção na qual está inserido. Com essa análise, objetiva-se mostrar os recursos narrativos e o modo como eles foram elaborados a fim de que se possa evidenciar que eles rompem as fronteiras existentes entre

Literatura Culta e Literatura de Massa, diluindo algumas metanarrativas impostas pela tradição literária.

O primeiro capítulo discorre sobre a indústria cultural, a cultura de massa e a LM. Cabe salientar, contudo, que, em relação aos dois primeiros assuntos, não é pretensão desta pesquisa discutir os posicionamentos divergentes em relação a eles. Também não se pretende fazer um levantamento teórico sobre o conceito de cultura. Por isso, serão destacadas somente algumas idéias pertinentes à análise do *corpus*. Alguns estudiosos como Adorno(2002), Benjamim (1993), Bosi (2003), Morin (1997), Eco (2000) entre outros serviram de base para as breves considerações teóricas feitas sobre esses assuntos.

No segundo capítulo, destaca-se o romance policial, já que ele é um dos gêneros da LM que será focalizado nesta tese. Parte-se de sua origem até os dias atuais a partir dos estudos feitos por, principalmente, Boileau e Narcejac (1991), Albuquerque (1979), Reimão (1983, 2005).

A análise de *corpus* ficou reservada ao terceiro capítulo que se inicia com a explanação de alguns recursos narrativos presentes na LC, produzida no primeiro decênio do século XXI. Importa ressaltar que não se pretende esgotar esse assunto nem fazer um levantamento de tudo o que já foi estudado em relação a ele. Alguns estudiosos como Bakhtin, Hutcheon (1984, 2002), Kristeva (2005), Brait (1997), Menton (1993) e outros constituem a fundamentação teórica aqui exposta. Faz-se referência, nesse capítulo, ao termo pós-modernismo, já que o livro analisado está inserido nesse período. Entretanto, não se pretende discutir as controvérsias existentes em relação a esse termo, pois o objetivo deste trabalho é destacar alguns recursos literários, presentes no

livro citado e não discutir as problemáticas que envolvem o que se convencionou denominar de pós-modernidade.

A partir da análise feita, conclui-se que é necessário rever o conceito do que é ou não culto e aceitar a diluição das fronteiras entre LC e LM, a fim de que cada uma delas seja estudada a partir de suas estruturas internas e não de normas criadas extraliterariamente que podem gerar preconceitos e afastar o público leitor das obras consideradas clássicas.

Além disso, o livro analisado, ao retomar a narrativa policial tradicional, atende aos apelos do mercado consumidor e, ao mesmo tempo, parodia as regras desse tipo de ficção. Isto porque questiona a possibilidade de conhecimento objetivo do real, ao mostrar a impossibilidade de se reconstruir o passado por meio de mecanismos mentais abstratos que conduziriam a uma verdade única, como ocorria na ficção policial tradicional, pautada pela demonstração da força do pensamento lógico. Portanto, o autor desse livro promove a reutilização de um código literário, considerado de massa, mas o parodia ao empregar alguns recursos de Literatura Culta pós-moderna.

1 DA CULTURA DE MASSA, DA INDÚSTRIA CULTURAL E DA LITERATURA DE MASSA

1.1 Da cultura de massa como produto da indústria cultural

Para fins desta tese, será necessário fazer um breve comentário sobre cultura de massa e indústria cultural.

A expansão infrene das indústrias, que se iniciou com a Revolução Industrial, no século XVII, ocasionou resultados que vão além dos avanços tecnológicos e científicos. Tal fenômeno também provocou o crescimento desordenado das cidades e, com isso, a necessidade de se criarem novos meios de comunicação que atendessem a um número maior de pessoas. Além disso, como a maioria desses indivíduos não tinha acesso aos aparatos tecnológicos de ponta, nem à educação de excelência, surgiu um ramo industrial que atendesse a esse público. A partir dessa mudança, a cultura, que antes era produzida pelo povo e por ele assimilada, passa a ser, após a Revolução Industrial, elaborada por um grupo privilegiado e consumida pelo povo. Este não é mais produtor e sim consumidor de cultura, conforme observou Adorno (1985). Em outras palavras, Duarte afirma que a cultura torna-se um “ramo de atividade econômica industrialmente organizado nos padrões dos grandes conglomerados típicos da fase monopolista do capitalismo”, embora “ele ‘flerte’ com procedimentos ainda característicos do capitalismo liberal.” (2003, p. 39). A cultura, portanto, passa a ser industrializada para que seja consumida pela grande massa.

Esse fenômeno se deve a outro, definido como indústria cultural, que pode ser conceituado como o conjunto de meios de comunicação que forma um sistema, cujo objetivo exclusivo é o lucro imediato, direcionado para as massas. Os membros da Escola de Frankfurt, especificamente, os filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) foram os primeiros a usar o termo indústria cultural em 1947, no livro *Dialética do esclarecimento*, em substituição à expressão cultura de massa. Segundo os autores, esta seria a cultura surgida espontaneamente da própria massa, do próprio povo, ou seja, este cria uma cultura que será por ele próprio assimilada; já a indústria cultural se distingue da cultura de massa por constituir-se a partir da união dos domínios da arte superior e da arte dita popular ou não canônica, com prejuízo para os dois tipos de cultura. Além disso, é produzida por aqueles que estão no poder para que possam controlar e manipular as massas. Dessa forma, a autonomia do consumidor desaparece e a função do processo de consumo, sua qualidade e quantidade são planejadas e controladas por um grupo delimitado de pessoas que não se preocupa com o qualidade dos produtos, mas com o lucro que eles podem gerar, conforme Adorno e Horkheimer (2002)

Conforme os autores, a obra de arte, assim como outros bens culturais, são transformados em mercadoria pela indústria cultural de massa. Ao ser reproduzida tecnicamente e em larga escala, a obra de arte desestabiliza o conceito burguês de arte e torna a cultura da elite acessível à massa. Entretanto, Adorno e Horkheimer (1985) consideram este processo como negativo, já que a indústria cultural retira da arte o seu valor de culto e de contemplação, conferindo a ela outros valores como o de exposição e o de lucro. A obra de

arte transforma-se em mercadoria que oferece ao consumidor apenas o entretenimento, a diversão

Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última idéia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir.(ADORNO, 2002,p.135)

Dessa forma, este tipo de diversão para os autores é negativa, pois favorece a resignação e promove a fuga do cotidiano e conduz ao desejo de mais entretenimento e menos reflexão

Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda a diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir o esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda a reação (ADORNO, 2002, p.128)

O prazer e a diversão são planejados pela indústria cultural para a distração coletiva e, por isso, seus produtos se identificam com as necessidades que ela própria produz. A distração torna-se um prolongamento da vida, fazendo com que os indivíduos misturem realidade, ilusão e ficção. Depois do lazer, do entretenimento, o indivíduo está preparado para voltar ao trabalho, já que teve suas energias propositalmente

recarregadas pela indústria cultural de massa. Ainda de acordo com Adorno e Horkheimer (2002), esses produtos são caracterizados pela repetição, pelo automatismo e pela estrutura esquemática que conduzem à alienação como forma de escapar da angústia cotidiana.

Sendo assim, para esses autores frankfurtianos, os meios tecno-industriais possibilitaram que a obra de arte passasse a ser produzida em escala industrial, mas isso não possibilitou a democratização da arte. Ao ser produzida, segundo a lógica do mercado, a arte perde seu valor artístico e cultural e adquire o simples valor de troca. A arte descaracteriza-se e, diante dela, o público, passivo, alienado e dependente não consegue captar sua essência, mesmo porque esta foi aniquilada pelo processo de produção em série, cuja mola propulsora é induzir o gosto, unificar os sentidos, igualar as sensibilidades e sufocar a criticidade.

Bosi (2003), na esteira desse pensamento, afirma que, ao contrário da arte tradicional, que deveria provocar no público emoções diversas e, principalmente, o sentimento do belo, a nova arte, produzida pela indústria cultural de massa, substitui o belo pelo entretenimento. Tal procedimento seria uma maneira de condicionar as massas para a mecanização do trabalho. A diversão seria apresentada como algo a ser consumido por todos e uma válvula de escape que possibilitaria ao indivíduo um alívio do excesso de trabalho. Contudo, isso seria uma forma de fazer com que os sujeitos continuassem a enfrentar as tarefas mecanizadas do trabalho a fim de, posteriormente, obterem o alívio novamente e, assim, de forma sucessiva.

A indústria cultural de massa considera o indivíduo de duas maneiras: como cliente e como empregado. Como cliente, é estimulado a consumir, passiva e indistintamente,

um número quase infindável de mercadorias. Como empregado, o sujeito deve estar comprometido com a produção e dever se esmerar para que o patrão obtenha lucro. Com isso, torna-se um objeto manipulado pelas leis do mercado e não tem tempo suficiente para pensar em si e por si mesmo.

Marcuse (1998), outro membro da Escola de Frankfurt, afirmava que a obra de arte não poderia provocar a alienação nem deveria servir como garantia de felicidade. Ela poderia ser usada para criticar o sistema que conduz ao imobilismo, mas nunca servir como veículo de massificação.

Já Walter Benjamin (1987) não é tão pessimista como os outros membros da Escola de Frankfurt. Para ele, a indústria cultural, ao promover a reprodutibilidade da obra de arte, torna-a acessível a um número maior de pessoas, que antes, não tinham acesso a tais bens culturais, considerados sagrados. A reprodução técnica aproxima o grande público da arte e, com isso, provoca uma crise no paradigma artístico, já que questiona a autenticidade da obra artística, chamada pelo autor de “aura” que, até então, era a base de seu fundamento. Com isso, a reprodutibilidade técnica favorecerá duas novas maneiras de se compreender a arte. A primeira refere-se à mudança radical e irreversível, ocasionada pela perda da aura que garante a multiplicação acelerada da arte e sua aproximação do cotidiano da maioria das pessoas, as quais sempre foram alijadas do sistema artístico, considerado sagrado e, por isso, acessível somente a alguns indivíduos privilegiados. Por sua vez, a segunda liga-se à capacidade de a obra de arte ser atualizada, a todo o momento, pela reprodutibilidade técnica, indo ao encontro do gosto do público, provocando, dessa maneira, um abalo na compreensão tradicional de arte. Agora, como afirma Morin

(2005, p. 18) “na cultura de massa não há descontinuidade entre a arte e a vida”, ao contrário, a arte passa a fazer parte da vida do público, pois atende aos seus anseios.

Ainda conforme Benjamin (1987), que não apresenta uma visão maniqueísta acerca da indústria cultural como seus companheiros, a idéia de que tal mudança teria sido provocada pelo surgimento de uma nova sociedade: a sociedade de consumo. Se a arte é um produto do ser humano, inserido numa sociedade, à proporção que esta se transforma, aquele também muda e tudo o que ele produz sofre alterações que serão reflexos de tais eventos. Para o autor citado, a obra de arte, por meio do entretenimento, penetra nas massas, realizando tanto a função de diversão quanto a de crítica social. Isso porque a perda da aura da obra artística obrigou os estudiosos a reverem a definição de arte, mais especificamente, de Literatura, que é o foco deste trabalho. A manutenção do *status quo* sofre um abalo, já que a massa também tem acesso a tudo que era reservado para uma pequena e eleita parcela da sociedade. Se a Literatura, ou qualquer outro segmento artístico, deseja manter-se, ela precisa se adequar aos novos parâmetros que surgem a partir de tais fenômenos. Retroceder não é mais possível, já que a reprodução é intrínseca à indústria cultural de massa; a função do produtor da arte e de seu receptor sofreu alterações que não permitem tal retrocesso. O desejo, criado pela indústria cultural, de possuir a mercadoria faz com que a arte seja irresistível para o público. Portanto, a reprodutibilidade passa a ser uma condição para que a arte continue a existir.

Outros autores, depois dos posicionamentos da Escola de Frankfurt, também refletiram sobre a indústria cultural e a

cultura de massa. Por isso, passaremos agora a salientar algumas idéias desses autores.

Morin (2005) afirma que a cultura de massa é uma cultura como outra qualquer, já que apresenta seu sistema de símbolos, mitos e imagens em um sistema de projeções e de identificações específicas. Ela é produzida segundo as normas da indústria cultural de massa, propagada pelas técnicas de difusão maciça, destinada “a um aglomerado enorme de pessoas compreendidas aquém e além das estruturas internas da sociedade” (2005, p. 14). Para o mesmo autor, esse tipo de cultura é considerado como inferior por muitos intelectuais, porque não é produzida por quem a consome. Portanto, o produto da cultura de massa

está estritamente determinado por seu caráter industrial de um lado, seu caráter de consumação de outro, sem poder emergir para a autonomia estética. Ele não é policiado, nem filtrado, nem estruturado pela Arte, valor supremo da cultura dos cultos. (MORIN, 2005, p. 18)

Ao julgar a cultura de massa e a indústria cultural, os intelectuais, defensores da cultura erudita, representam somente um dos múltiplos e possíveis pontos de vista existentes. Como algo novo, a cultura de massa também se opõe às normas vigentes e pode provocar aversão num primeiro momento. Depois, uma reavaliação cultural poderá contestar os cânones e o gosto da alta cultura, a fim de eleger como bom aquilo que, antes, era meramente ruim e trivial.

Ainda segundo Morin (2005) a indústria cultural produz a LM, um dos produtos da cultura de massa. Segundo ele, os textos desse tipo de Literatura são produzidos a partir de

estruturas pautadas em clichês de temas romanescos e em estereótipos de mitos que se tornaram conscientes e racionalizados pelo público. Entretanto, mesmo tendo como base uma estrutura que sempre se reitera, os autores desse tipo de literatura deixam emergir a invenção. Isso impede a produção de abafar a criação, já que o padrão “se detém para ser aperfeiçoado pela originalidade” (MORIN, 2005, p. 26), evidenciando que a criação cultural não pode ser totalmente sufocada pelo sistema de produção industrial. Disso resultam, pelo menos, duas consequências:

por um lado, contratendência à descentralização e à concorrência, por outro lado, tendência à autonomia relativa da criação no seio da produção. (MORIN, 2005, p. 26)

Tal posicionamento é muito próximo do ponto de vista de Benjamin, já mencionado.

A individualidade mínima nos produtos da indústria cultural de massa é necessária para que ela sobreviva. O público apresenta, para Morin (2005), necessidades de variação e de individualidade. Portanto, mesmo seguindo modelos pré-determinados, que se reiteram, os produtores da cultura de massa, precisam de uma flexibilidade mínima que é vital para sua manutenção. Essa flexibilidade conduz, no entanto, à variedade que

visa a satisfazer todos os interesses e gostos de modo a obter o máximo de consumo (...) essa variedade é, ao mesmo tempo, uma variedade sistematizada, homogeneizada, segundo as normas comuns “ (MORIN, 2005, p. 35)

O autor emprega o termo sincretismo como a forma de se atingir a homogeneização, para caracterizar a cultura de massa como marca do século XX. Para atingir um grande público formado por gostos diversos, é necessário que haja o sincretismo de vários temas que serão guiados por um denominador comum. Por exemplo, num filme de aventuras aparecerá o amor, a comicidade, e o tiroteio; num filme cômico, encontrar-se-á a aventura, o amor, o tiroteio, o mistério e, assim sucessivamente, e isso também ocorrerá em outros tipos de arte.

Outra consideração feita pelo mesmo autor é a de que as fronteiras culturais foram abolidas pela indústria cultural, já que a cultura por ela produzida

é o único grande terreno de comunicação entre as classes sociais: o operário e o patrão cantarolam Piaf ou Dalida, terão visto o mesmo programa na TV, terão seguido as mesmas séries desenhadas do *France-Soir*, terão (quase no mesmo instante) visto o mesmo filme. (MORIN, 2005, p. 40)

Embora tenha uma posição diferente do ponto de vista de Adorno, Morin (2005) não deixa de admitir que a indústria cultural promove uma vulgarização por meio de quatro processos: simplificação, modernização, maniqueização e atualização. Dessa maneira, as obras da cultura erudita são aclimatadas à cultura de massa, para torná-las mais facilmente consumíveis pelo público. Segundo o autor, essa seria a marca da sociedade atual e, por tal motivo, cabe aos pesquisadores, estudar esse fenômeno a fim de compreendê-lo. Ele ainda acredita que a cultura de massas é capaz de suprimir as diferenças entre os grupos sociais.

Canclini (2006), cujas considerações se aproximam de algumas idéias de Morin, afirma que é necessário abolir a barreira existente entre o culto e o massivo, pois a visão em camadas da cultura está em descrédito, visto que atualmente o mundo cultural é marcado pela hibridização. A sociedade pós-moderna não permite mais uma concepção de mundo e de cultura fixada em elementos únicos que não se mesclam. Ao contrário, a pós-modernidade é marcada por identidades “transterritoriais e multilinguísticas” (p. 35). O autor, entretanto, não acredita na supressão das diferenças, como Morin. Logo, ele sugere que os estudos de recepção da cultura de massa, que ele chama de cultura híbrida, sejam realizados a partir da análise de como os diferentes grupos sociais recebem a mesma mensagem, transmitida pela indústria cultural.

Outro autor que se destacou pelos estudos acerca da cultura de massa foi Eco (2001). Ele clarifica alguns posicionamentos acerca do assunto, mostrando os argumentos dos autores que concebiam este fenômeno como nefasto e dos que o percebiam como positivo. Diante dessas duas posições, Eco considera que não seria mais possível desconsiderar a cultura de massa ou focalizá-la como destruidora dos altos valores culturais, pois a

“cultura de massa torna-se, então, uma definição de ordem antropológica, [...] válida para indicar um preciso contexto histórico” (ECO, 2001, p.15).

Esse tipo de cultura passa a existir a partir do momento em que as massas “ingressam como protagonistas na vida associada, co-responsáveis pela coisa pública” (ECO, 2001, p. 24), criando um *ethos* próprio, exigências particulares,

modos de diversão. Entretanto, tudo isso não nasce de baixo, mas é produzido por grupos de poder econômico, como a burguesia, por exemplo. Esta produz a cultura para as massas e a estigmatiza como inferior, mas se esquece de que a cultura de massa apresenta matizes da cultura dita superior.

Os dois grupos criticados pelo autor apresentam argumentos que são por ele contestados. Os apocalípticos condenam a cultura de massa, pois ela é homogênea e, por isso, desconsidera as diferenças e padroniza o público; não estimula a sensibilidade; cria necessidades de consumo por meio da propaganda e, por fim, não estimula o senso crítico a fim de controlar o consumidor e manter o *status quo* da sociedade capitalista. Entretanto, ao pensar dessa forma, os apocalípticos estão equivocados, pois não se pode mais pensar a sociedade atual sem considerar seu caráter industrial, pois esta seria uma das marcas fundamentais dos tempos hodiernos. Já os integrados defendem a cultura de massa, porque ela é capaz de atingir uma grande parcela da população que, antes, não tinha acesso a bens culturais e a informações; a formação intelectual do público pode ser estimulada a partir das informações veiculadas pela cultura de massa e, por último, a homogeneização funciona como um elemento unificador da sensibilidade de grupos diferentes entre si, fazendo da cultura de massa um instrumento de toda democracia. Tal posicionamento também seria equivocado, pois os integrados se esquecem de que a cultura de massa é produzida por uma pequena parcela da sociedade, economicamente privilegiada, para que gere lucro e possa manter seus interesses.

Por tais considerações, Eco (2001) afirma que a preocupação daqueles que se ocupam do estudo sobre a cultura de massa deve se centralizar no tipo de ação cultural

que precisa ser estimulada para que valores culturais sejam realmente veiculados pela cultura de massa.

A seguir, apresentam-se algumas considerações sobre Literatura de Massa.

1.2 Da caracterização da Literatura de Massa

1.2.1. Da definição de Literatura Culta

Ainda que o objetivo desta tese não seja discutir a definição de LC importa, antes de expor as características da LM e os olhares distintos lançados sobre ela, retomar algumas definições de Literatura, elaboradas em épocas diferentes, a fim de mostrar que a evolução semântica do termo revela uma dificuldade de se estabelecer uma definição não controversa para essa arte.

Um dos primeiros a definir o termo foi Aristóteles (IV a.C.). Para o filósofo grego, a arte literária consiste numa mimese, ou seja, é a arte que imita a realidade por meio das palavras. Séculos depois, outras foram as definições criadas para o termo Literatura, entretanto, somente algumas serão mencionadas.

Durante o Romantismo, a Literatura, era considerada um dos meios mais profícuos para exprimir as sensações mais latentes. Nesse momento, privilegiavam-se as emoções e a livre expressão dos estados da alma. Portanto, Literatura seria um produto da inspiração e do gênio criador.

Vale ressaltar que, a partir do século XIX, as idéias de gosto, de beleza e de sensibilidade passaram ao domínio da crítica literária, que se transformaria em uma nova disciplina praticada cada vez mais nos espaços relacionados às

academias e às universidades. Williams (1979) chama a atenção para o fato de que esse gosto, que passou a aquilatar como literários certos textos em detrimento de outros, possui uma base burguesa e subjetiva, de forma que poderia ser aplicado, sem reservas, tanto a textos como a vinhos

Gosto em literatura poderia ser confundido com 'gosto' em tudo o mais, mas, dentro dos termos de classe, as reações à literatura foram notavelmente integradas, com a relativa integração do público leitor. (WILLIAM, 1979, p. 54)

Outra importante modulação no conceito de Literatura é aquela operada na associação de textos literários com obras criativas ou imaginativas, em oposição aos textos de caráter objetivo ou aos da ciência. Dessa forma, para ser Literatura não bastava que o texto fosse bem escrito, segundo o gosto burguês vigente, mas ele deveria ser a expressão da criatividade humana. Entretanto, nem tudo o que era fruto da criatividade poderia ser considerado Literatura. Isso porque, a crítica, atividade construída sobre uma base burguesa, tinha (e tem) uma função preponderante ao julgar entre o criativo e o estético, sempre por meio de critérios seletivos: nem tudo o que é fruto da imaginação é Literatura, nem tudo o que é belo é imaginativo. Isso atesta a imprecisão do termo em questão e a dificuldade de acercar um objeto de estudo cuja própria configuração é móvel, devido ao seu caráter histórico e social.

Tentativas de definição dessa arte continuam e, a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX, ganham uma nova tonalidade, pois busca-se definir Literatura enquanto dado objetivo, concreto e observável. Surgem, então, propostas de definição do termo como um conjunto de textos portadores de características que corresponderiam à

literariedade. Conforme tais propostas, o texto literário apresentaria certas características estruturais ou textuais muito peculiares, as quais o tornariam diferente dos demais, considerados, portanto, não-literários.

Exemplos de concepções objetivas de Literatura disseminaram-se nos estudos literários nas primeiras décadas do século XX por meio do Formalismo Russo, por exemplo.¹ Roman Jakobson, um dos teóricos desta escola de crítica literária, considerava os aspectos internos do texto para que este fosse classificado como literário. Conforme seus estudos, a organização da linguagem era o fator preponderante para se definir o que é Literatura. Logo, para que um texto fosse considerado literário deveria ser arquitetado por meio de uma linguagem diferente daquela que se emprega na comunicação cotidiana. A linguagem literária deveria provocar um estranhamento no leitor, pois ela violenta, de forma organizada, a linguagem comum (JAKBSON, 2001). Entretanto, considerar a Literatura somente como um discurso não-pragmático, estranho, desautomatizado é, na concepção de Eagleton (2006) problemático. Consoante suas idéias, que se inspiram, parcialmente, nos estudos de Jauss (1994), a qualidade de um texto literário não resulta somente do trabalho com o significante, mas também do efeito produzido no leitor, ou melhor, de sua recepção. Se os efeitos produzidos no público são importantes, um estudo sobre a LM se justificaria por tal motivo. Com isso, a dicotomia no campo literário não seria justificada, já que as obras seriam analisadas conforme os efeitos produzidos no leitor e não somente por suas características internas.

¹ Nesta tese, somente serão comentadas algumas idéias do Formalismo Russo em relação à definição de Literatura, devido a sua forte influência, até hoje, nos estudos literários.

Pound (2003), influenciado pelo pensamento dos formalistas russos, afirma que “a Grande Literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o grau o máximo grau possível (p.32). Para ele, o método adequado para o estudo do texto literário seria “o exame cuidadoso e direto da matéria” (p. 32). Sendo assim, aspectos externos ao texto, como a recepção, por exemplo, são desconsiderados pelo crítico na análise literária.

Contudo, muitos estudiosos não tardaram a questionar essa visão objetiva ou essencialista da Literatura, afirmando que nem sempre as propriedades internas dos textos são o único fator capaz de torná-los literários. Segundo eles, os fatores distintivos de literariedade, defendidos pelas correntes textualistas, não eram exclusivos dos textos literários, podendo também ser encontrados em textos de natureza não-literária, como a propaganda, por exemplo. Dessa forma, o ponto de discussão sobre o que é Literatura desloca-se da esfera interna do texto e de suas propriedades peculiares para a esfera do leitor, já que o texto só existiria a partir do ato de leitura e seus significados só emergiriam por meio de um ato interpretativo.

Na França, essa preocupação com o leitor e com as formas de circulação dos textos aparece nos estudos de Escarpit (1969) que propõe uma abordagem sociológica da literatura. Segundo ele, o caráter literário define-se basicamente por meio da recepção, das relações estabelecidas entre autor/texto e o público leitor e todos os meios de transmissão que os ligam, pois

todo fato literário pressupõe escritores, livros e leitores ou, de maneira geral, criadores, obras e público. Constitui um circuito de trocas que, por meio de um sistema de transmissão extremamente complexo, dizendo respeito ao mesmo tempo à arte,

à tecnologia e ao comércio, une indivíduos bem definidos (ESCARPIT, 1969, p. 9)

Conforme o autor citado, a existência, a permanência e a imortalidade de uma obra literária é responsabilidade do leitor. Por tal motivo, é necessário estudar os comportamentos expressos por esse leitor diante da leitura, ou seja, sua relação com a obra e com todo o processo de reflexão, mudanças, ações que possam surgir no decorrer do ato de ler.

Influenciado por esse pensamento, Cândido afirma que a Literatura

é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade (...) (1972, p.53).

Na definição acima, nota-se que, no texto literário, deve haver a manipulação técnica do material linguístico. Por meio do trabalho com a linguagem, uma nova ordem é estabelecida para o que é representado no texto, embora seja mantida uma ligação com a realidade. Em outras palavras, a Literatura permite a criação de novos universos que são, necessariamente, baseados, ou inspirados, na realidade da qual o escritor participa. O autor ainda salienta, em outro momento, que a Literatura consiste num sistema formado pela tríade: obra, autor, leitor de uma determinada época. Sendo assim, não são somente os aspectos internos do texto que o determinam como literário. A partir desta consideração, pode-se afirmar que Cândido (2008) concebe a Literatura como uma instituição cultural, já que entre sociedade e Literatura há

uma relação dialética. Além de receber influências de fatores socioculturais, o texto literário influencia a sociedade. Isso pode ocorrer quando a experiência estética do leitor lhe permite ampliar sua visão de mundo a fim de que ele possa mudar seu comportamento social (JAUSS, 1994).

Embora seja relativamente restrito o panorama oferecido até aqui, é possível perceber que, ao longo do tempo, construíram-se os sentidos do termo literatura e todos eles são exemplos esclarecedores para mostrar que a definição dessa arte, como outras definições, ou estabelecimentos de verdades, são permeados pela relação entre poder e conhecimento. Portanto, não são simplesmente características internas ou externas de um texto que fazem com que ele seja literário ou não, mas o poder do conhecimento específico é que poderá determinar se aquele texto pode ser considerado Literatura ou não e, em sendo literatura, se é “boa” ou “ruim”. Eagleton (2006) afirma que os critérios que agrupavam textos literários, na Inglaterra do século XIII, por exemplo, eram ideológicos, pois eram selecionados escritores que expressassem os valores e gostos de determinado grupo social.

O prestígio social e intelectual dos críticos, que definem o que é o que não é LC, fez, durante muito tempo, com que suas opiniões e seu gosto fossem considerados como únicos e inquestionáveis. Sabe-se que a definição de Literatura foi considerada como natural e não histórica e cultural (Abreu, 2006), por tal razão as definições dessa arte, algumas vezes, são vagas e não aplicáveis. Apresenta-se a Literatura como um fenômeno universal, como se ela fosse própria ao ser humano, entretanto ela é um fenômeno cultural e histórico e, por isso, passível de receber diferentes

definições em diferentes épocas e por grupos sociais diversos.

Importa ressaltar ainda que o conceito de Literatura, muitas vezes, relaciona-se ao gosto de um determinado indivíduo ou grupo de indivíduos. Por isso, há pessoas que gostam da capacidade do narrador de envolver o leitor, da linearidade da narrativa, da possibilidade de evasão, da não complexidade do trabalho com a linguagem, da trama envolvente e que lhe oferece o que ele deseja, das resoluções mirabolantes para os conflitos e de outras características que são, muitas vezes, consideradas menores pelas instituições de legitimação do literário.

Por isso, após tais considerações, no tópico que segue, serão delineadas algumas características da LM, tipo de literatura não legitimada pela crítica literária.

1.2.2 Da caracterização da Literatura de Massa e dos olhares sobre ela lançados

As definições de Literatura mencionadas no subcapítulo anterior e tantas outras não citadas referem-se aos textos literários que seguem os padrões reconhecidos pelas instituições de legitimação cujo gosto literário é empregado para avaliar as obras produzidas, decidindo, dessa forma, o que é merecido ser LC e o que não tem valor estético-literário algum, ocasionando o célebre hiato entre LC e LM.

Embora seja lugar-comum a divisão da Literatura em erudita e trivial, entretenimento e culta ou de massa, canônica e subliteratura ou paraliteratura tal dicotomia, se acirrou após o surgimento da indústria cultural de massa, voltada à exploração dos produtos culturais em série para um

grande número de pessoas. Zilberman (1984) salienta que tal fato foi simultâneo à Revolução Industrial que promoveu o surgimento de meios tecnológicos os quais possibilitaram satisfazer a uma quantidade maior de pessoas.

Durante o século XVIII, na Europa, a proliferação de escolas que atendessem ao ideal burguês também contribuiu para a venda, em grande escala, de livros, visto que era necessário um material de leitura para os que tinham acesso à alfabetização, obrigatória na época. Com isso, surge uma literatura voltada para o saber, que garantia o acesso à sociedade letrada e outra literatura voltada para o lazer, que estimulava a imaginação, os escapismos e os arroubos emocionais.

Ainda conforme Zilberman (1984), desde a Antiguidade, já era encontrada uma dicotomia semelhante à citada acima e para comprovar tal afirmação retoma Aristóteles que se referia a uma bipartição cultural semelhante. Para o autor, a literatura oral, que não era oriunda das camadas economicamente superiores da sociedade, não era por esta reconhecida. Por outro lado, era muito bem aceita entre a maioria da população, pois sua origem estaria nas camadas sociais menos favorecidas. Portanto, eram duas literaturas, voltadas para setores sociais antagônicos. Tal bipartição não impedia nem o florescimento da Literatura escrita e socialmente reconhecida nem o convívio harmonioso entre elas.

Zilberman também se refere a outro fato importante: o sistema de mecenato que garantia a sobrevivência do escritor. Uma pessoa da nobreza ou outra que possuísse boa condição financeira manteria um determinado autor o qual lhe ofereceria um livro que o agradasse. Bastava atender aos

desejos de um único leitor, portanto, para que o escritor recebesse por seu trabalho.

Esse sistema foi aceito até o momento em que se substituiu o mecenas por um grupo de pessoas que deveria ser agradado. Com isso, restou ao escritor

submeter-se passivamente à demanda, oferecendo o produto certo que lhe pode garantir a autonomia financeira; ou buscar outro tipo de emancipação, a artística, em troca da instabilidade econômica (tal foi o caso paradigmático Balzac), o risco de reconhecimento tardio (como previa Stendhal), a indiferença dos leitores e a necessidade de trabalhos suplementares. (ZILBERMAN, 1984, p. 14)

A mudança citada fez com que o hiato entre LC e LM crescesse ainda mais. A partir do surgimento da necessidade de agradar a um número maior de consumidores, alguns críticos do campo literário temeram que a autonomia da LC fosse maculada. Portanto, ao escritor restou

a tentativa de manejar, da melhor maneira, seus leitores, atendendo, de um lado, as exigências dos consumidores, para assegurar sua subsistência econômica e, de outro, os critérios dos críticos, a fim de obter a consagração pessoal. (ZILBERMAN, 1984, p. 15)

Com isso, surge, nos séculos XIX e XX, um sistema maniqueísta de valoração: nega-se a qualidade da LM, porque se acredita que ela seria capaz de denegrir, de corromper a imagem da LC e esta se torna ainda mais sacralizada por atender aos padrões de composição, considerados clássicos por uma parcela privilegiada da sociedade, de acordo com Bosi (2003). O ideal, segundo a autora, seria dissolver tal dicotomia a fim de que se compreendesse a interrelação entre

as duas literaturas sem que fossem abolidas as características peculiares de cada uma delas.

Seguindo a linha de pensamento de Zilberman (1984), Caldas (2000) faz um estudo sobre a LM. Conforme este autor, os textos, classificados como de massa, são muito bem aceitos pelo grande público, por isso são consumidos em larga escala e seus escritores conseguem conquistar o respeito por parte dos leitores. Dessa forma, esse tipo de literatura aproxima-se da cultura de massa, por ser um produto pré-elaborado com todas as regras técnicas de marketing, objetivando fundamentalmente o lucro imediato. Por isso, ela apresenta um discurso próprio que a coloca não como inferior à LC, mas como outro tipo de literatura, que apresenta características específicas.

Nas considerações de Bosi (2003), a LM, como produto da indústria cultural, sofre distorções estéticas, pois seu objetivo é produzir efeitos no maior número de pessoas. Assim sendo, os textos classificados como de massa não primam pelo aprimoramento estético, mas pela reprodução contínua de temas e de estruturas que satisfaçam o público. Além disso, recorre, muitas vezes, a estilemas que obtiveram sucesso na LC ou a lugares-comuns presentes na consciência do leitor

A mensagem é construída em função de códigos predeterminados e é recebida e interpretada pelo destinatário com base em códigos seus, pessoais. Os significados sofrem, da fonte ao emissor, contínuas distorções perceptivas e filtragens (...) (CALDAS, 2000, p.73)

O autor da LM é idolatrado pelo grande público muito mais do que aquele que produz LC, que se restringe a um público menor. Os textos do primeiro tipo de literatura, por não objetivarem a renovação linguística, oferecem aos

leitores, por meio de uma linguagem simples, soluções que nada inovam, somente confirmam seus desejos, não provocando, com isso, frustração alguma. Esse tipo de texto é elaborado para ser vendido e entreter o público. Já os textos clássicos primam pelo trabalho com o significante e, muitas vezes, subvertem os conceitos, socialmente aprendidos, e seu objetivo primeiro não é oferecer soluções para os problemas do leitor, mas inovar o código lingüístico, segundo Silva (2004)

Em seus estudos sobre a cultura de massa, Morin (2005) estipula três fundamentos da LM: o herói, a simpatia e o *happy end*. O herói conquista a simpatia do leitor, pois há uma identificação entre eles. O herói enfrentará alguns obstáculos até chegar ao *happy end*, que é conseguido de maneira quase providencial e, às vezes, ele próprio é o *Deus ex machina*. Portanto, um dos núcleos ideativos da LM é a felicidade, desejo de todo ser humano e é justamente isso que a faz tão sedutora. O leitor pode projetar-se no herói e assim como este, se ele aceitar a labuta diária e os sofrimentos e enfrentar os obstáculos, receberá, como prêmio, a tão sonhada felicidade, assim como o protagonista com o qual se identificou. Importa salientar que essa característica é uma marca da LM, mas não é válida para todos os textos produzidos pela cultura de massa.

Propp (2006), estruturalista russo, ao estudar o conto maravilhoso, estabelece algumas características deste tipo de narrativa que se aproximam do que foi acima exposto. Ele analisou os componentes básicos do enredo dos contos populares visando identificar os seus elementos narrativos mais simples e indivisíveis. O autor referido propõe um estudo dos contos a partir das funções das personagens, pois para ele

No estudo do conto, a questão de saber o que fazem as personagens é a única coisa que importa; quem faz qualquer coisa e como o faz são questões acessórias (PROPP, 2006, p. 59).

Dessa forma, as funções exercidas pelos personagens representam o cerne do conto. O estruturalista russo define função como “a ação de uma personagem definida do ponto de vista de seu significado no desenrolar da intriga” (PROPP, p. 59) e estabelece 31 funções para os personagens e são distribuídos em sete esferas: 1ª esfera: o agressor – aquele que faz o mal; 2ª esfera: o doador – aquele que oferece o objeto mágico ao agressor; 3ª esfera: o auxiliar – aquele que ajuda o herói em seu percurso; 4ª esfera: a princesa e o Pai; 5ª esfera: o mandador – aquele que manda; 6ª esfera: o herói; 7ª esfera: o falso herói. Por não ser o foco dessa tese, as funções e as esferas não serão aqui detalhadas.

Embora o autor russo não tenha voltado seu trabalho para LM, já que o conceito desse tipo de Literatura é posterior a suas pesquisas, algumas idéias expostas por ele são importantes para o estudo desse tipo de texto. Isso se justifica devido à constatação de que os personagens que aparecem nos textos da LM exercem algumas funções parecidas com as propostas por Propp. Em outro capítulo, as funções de Propp, retomadas por Greimas, serão adaptadas ao estudo do RPT.

Sodré, um dos estudiosos mais conhecidos sobre LM, a define como uma narrativa romanesca de imaginação, produzida a partir da demanda do mercado a fim de entreter o público e, além disso, ela é impregnada por significações doutrinárias e ideológicas. Por tal motivo,

A função claramente normativa da literatura de massa é, portanto ajustar a consciência do indivíduo ao mundo (confirmá-lo como sujeito das variadas formações ideológicas), mas divertindo-o (ao contrário do sermão, da pregação ou da doutrinação direta), como um jogo. Por isto, a narrativa trabalha com formas já conhecidas ou facilitadas de composição romanesca e com elementos mitológicos. (1978, p.35)

Levando em conta tal afirmação, o autor considera a LM como não-cultura, não-literatura, já que é uma mercadoria organizada pelo sistema de trocas, venda e lucro; é um tipo de texto sem autonomia, regido por modelos rígidos, universais e intransponíveis e é imposto ao público como simples entretenimento. Diante da LM, portanto, só resta ao leitor aderir ao que lhe é vendido e se entreter enquanto digere os conteúdos que lhe são impostos, mas que, paradoxalmente, o agradam.

Para Adorno (2002), o consumo da LM não deixa marcas no leitor, pois transmite experiência que só o faz regredir, não acrescentando nada ao seu universo de conhecimento. Por tal motivo ela não produz consciência crítica autônoma, fazendo do leitor um assimilador passivo das ideologias que ela materializa. Ideologia esta, produzida e imposta pela elite.

Por não ter suporte acadêmico ou institucional, por não seguir as normas consagradas da estética dominante, seus estímulos de produção originam-se no jogo econômico da oferta e da procura, isto é, do próprio mercado consumidor

sua legitimação não se baseia nos ditames das academias, das escolas, da crítica literária, mas do jogo – espetáculo (diversão, entretenimento, higiene mental) da indústria informativo-cultural (SODRÉ,1978, p. 86)

Isso porque, lembra este autor, a LM é resultado do processo de industrialização mercantil e efeito da ação capitalista sobre a cultura. Por conseguinte, ela é um produto das exigências geradas pela sociedade moderna e sua produção segue as diretrizes ideológicas dominantes no mercado consumidor.

Essa tendência, de acordo com Sodré (1978), se baseia na estrutura folhetinesca na qual se pautaria a LM. Ele mostra como o folhetim oitocentista era determinado pelas exigências industriais e comerciais da imprensa e como isso evoluiu até a fase atual das grandes editoras especializadas em *best sellers*. O folhetim, portanto, nasce atrelado à imprensa de grande tiragem e ao germe da indústria cultural de massa. Isso faz com ele tenha, do ponto de vista mercadológico, dois públicos: o capitalista (investidor) e o leitor (consumidor).

A partir das determinações produtivas feitas pelo mercado consumidor, a LM apresentará, conforme assinala Sodré (1978), os seguintes aspectos:

a) Mítico: a LM ressuscita o mito heróico. Nela, o herói super-homem está presente e, com isso, muitos de seus personagens são transformando em seres modelares. Tais heróis são investidos de características românticas e solares tais como a beleza exterior e interior, a invencibilidade, a coragem etc.

Partindo da genealogia do herói, encontra-se, nos textos de Homero, desse personagem como um favorito dos deuses, e, em Hesíodo, aquele que era filho de um deus e de uma mortal ou de uma deusa e um mortal, daí ser considerado como um semideus. Por isso, na Antiguidade Clássica, o herói é aquele que servia de exemplo para o povo, por ser dotado de virtudes: o mais belo, o mais culto, o mais corajoso, o mais generoso,

enfim, um ser que se encontra em uma posição superior à do ser humano comum.

Na Idade Média, a figura do herói está vinculada à imagem do cavaleiro andante, representado nas novelas de cavalaria como o ser que aceita grandes desafios em nome de Deus, do rei e/ou de um grande amor. Ele, assim como o herói da Antiguidade Clássica, era exemplar.

Durante o Romantismo, a figura do herói foi muito importante para a constituição do romance, fruto desse movimento estético. O herói romântico é, em geral, um ser dotado de idealismo, de honra e de coragem que põe a própria vida em risco para atender aos apelos do coração ou da justiça. Além disso, muitas vezes, a beleza interior deste herói é compatível com sua beleza física. Em suma, o herói romântico é uma síntese do herói clássico e do medieval. Além desses dotes, são enfatizadas as façanhas praticadas pelo herói, pois ele deve enfrentar obstáculos para iniciar-se como tal. E, como é invencível, sempre realiza as provas com êxito.

Outro aspecto importante da composição do herói é a sua solaridade e soberania. Ele é inabalável como o sol e possui luz própria como este astro, por isso ele

opõe-se ao universo das trevas. E esta característica transparece às vezes em traços físicos do personagem, como olhos claros, beleza do rosto, sinais nobres no perfil (...). Já o monstro, ou o grande inimigo do herói, tem olhar sombrio, rosto noturno (feio, mal barbeado, sujo, etc), é o disforme". (Sodré, 1988, p. 21)

Além dessas características, o herói apresenta outras duas que são importantes para o nosso trabalho. A primeira delas é a misoginia, pois a mulher, muitas vezes, se apresenta como um obstáculo para o herói. A outra é o companheirismo, o

amigo que “*funciona como alter – ego do herói*”. (Sodré, 1978, p. 83)

Em síntese, podemos destacar as seguintes características do herói romântico: jamais pecar contra a lealdade, a coragem, a fidelidade, a determinação, a verdade; ser solidário e redentor como um salvador ou um justiceiro e ser misógino e companheiro. Tudo isso mais a consciência exaltada e solitária moldada pelo Romantismo nos fornecem um perfil do herói mítico ressuscitado pela LM.

b) Atualidade informativo-jornalística

Tendo a sua gênese no romance folhetim, a LM, segundo Caldas (2000), assim como este, objetiva divertir e entreter, mas também informar. Por isso, a narrativa de massa traz para o leitor as descobertas atuais, os fatos cotidianos, os conhecimentos científicos e filosóficos por meio de uma linguagem simples como a linguagem jornalística. Isto porque

ela precisa garantir uma certa margem de credibilidade, a fim de mostrar que, no texto, nem tudo é ficção. Esta garantia só pode ser buscada nos elementos ideológicos da História, da ordem social, da indústria informativo cultural. É a informação, enquanto sistema apoiado pelo mercado, que legitima a literatura de massa. (SODRÉ, 1978, p. 87)

c) Oposições míticas

As oposições binárias, constituídas na mensagem mítica, estão na base da LM. Elas perpassam toda a narrativa e são solucionadas pelo herói por meio da bravura física, do exercício habilidoso da razão ou da prática da nobreza de espírito. No entanto, salienta Sodré (1978) que o elemento da oposição vitorioso é aquele que atende à ideologia dominante. Por isso, qualquer ação útil à formação da identidade da pessoa humana,

desejada pela ordem vigente, será classificada como sendo heróica. Logo, a LM veicula a ideologia dominante numa determinada época, atendendo à elite que ocupa o poder. Disso resulta certo pedagogismo por parte de alguns autores da LM, já que sua intenção é ensinar alguma coisa: o bem deve vencer o mal, os comportamentos que seguem os padrões pré-estabelecidos pela sociedade são premiados e os que não se adéquam devem ser punidos, etc. Desta forma, este tipo de literatura é contraditório, pois se constitui a partir do gosto das massas, ou melhor, do mercado consumidor, mas veicula a ideologia da classe detentora do poder para moldar o comportamento do público leitor.

d) Preservação da retórica culta

A principal preocupação da LM não é com o estilo. Por esse motivo “*sua retórica é pobre e esquemática, destinada apenas a armar com eficácia a seqüência dos acontecimentos fictícios*” (SODRÉ, 1978, p. 84). Além disso, ela retoma a retórica literária consagrada pela crítica literária, como por exemplo, a linguagem romântica, a realista/naturalista, não trazendo, assim, nenhuma novidade em relação ao trabalho linguístico nem contribuindo para a inovação da língua nacional. Sua tarefa, portanto, é imitar os modelos já consagrados.

Essa preservação da retórica culta está presente tanto na estrutura quanto na forma e no conteúdo da LM. Estereótipos da literatura romântica como o herói, a heroína (virgem imaculada), a mulher fatal, o vilão satânico são reaproveitados e repetidos à exaustão em algumas narrativas de massa. Quanto à estrutura romanesca, o esquema tensão/afrouxamento, nova tensão/novo afrouxamento é retomado a fim de prolongar a narrativa em função do sucesso popular da obra.

Em seu estudo sobre a LM, Zilberman (1984) destaca a última característica citada por Sodré. A LM assimila os traços estéticos da LC, ainda que os atenua. Entretanto, ao fazer isso, ela dilui o caráter de contestação a algum sistema de dominação, seja estético, político ou ideológico que o experimentalismo da LC possa ter. Desta forma, ambas se espelham mutuamente, à medida que uma inverte as virtudes da outra.

Caldas (2000) concorda com Sodré em alguns aspectos. Para aquele, assim como para este, não devemos conceber a LM como uma má literatura, já que esta é dotada de uma autonomia em relação à LC, “como um universo distinto na produção da cultura” (CALDAS, 2000, p. 81). Ela se apresenta, algumas vezes, como uma compensação ao extremismo literário de alguns textos da LC. Após tais observações, o autor comenta algumas características da LM, que serão retomadas a seguir.

Conforme seu estudo, a principal característica da LM é fascinar o leitor a partir de uma linguagem esquemática e sumária que não apresenta muitos recursos no tocante ao estilo, à tensão verbal, ou melhor, ao trabalho apurado com a linguagem. Com isso, sua comunicação baseia-se numa redundância de certos temas, numa carência de criatividade no que se refere ao trabalho linguístico, em esquemas prontos de sentimentalismo, a fim de cativar o leitor por meio de emoções fortes e da facilidade da simplicidade da linguagem bem ao gosto do romance folhetinesco.

Pelos motivos acima citados, Caldas (2000) assevera que a LM adequa-se à estrutura da narrativa de ação, ou romance de ação, cuja marca principal é a linearidade. Em conformidade com Silva, este tipo de narrativa é caracterizado

por uma intriga concentrada e fortemente desenhada, com princípio, meio e fim bem estruturados. A sucessão e o encadeamento das

situações dos episódios ocupam o primeiro plano, relegando para um lugar muito secundário a análise psicológica das personagens e a descrição dos meios. Os romances de Walter Scott e Alexandre Dumas exemplificam esse tipo de romance (CALDAS, 2002, p. 305)

Em outras palavras, a LM encaixa-se na definição de obra fechada, aquela em que o leitor conhece o destino de todos os personagens e as derradeiras consequências da diegese² romanesca. Kayser (1976) também corrobora essa idéia quando apresenta a sua tipologia do romance. Ao comentar sobre o romance de ação ou de acontecimento, o autor citado assevera que este deixa em um plano secundário os aspectos sociais e psicológicos das personagens, enfatizando as ações. Por isso, segundo Caldas (2000), como todos os produtos da cultura de massa, esse tipo de literatura sofre restrições quanto a sua qualidade estética. Idéia já ressaltada por Sodré (1978).

Outra marca deste tipo de literatura é angariar a simpatia do leitor, por meio da figura do escritor. Segundo o mesmo autor, há uma acentuada tendência do leitor da LM a considerar o escritor como um sábio com grande experiência de vida. Tal imagem é, propositadamente, arquitetada ao longo da narrativa de massa, por meio da autoexaltação do autor e de sua explícita intenção de agradar o leitor. Com isso, cria-se uma mística em torno de sua figura, já que se coloca como um sábio capaz de dar conselhos ao leitor e falar o que ele deseja ouvir.

O modo como a narrativa de massa será apresentada ao público é de suma importância. Desde o momento em que os textos são produzidos, até sua colocação no mercado, eles passam por várias etapas. O mercado editorial forma uma

² Esse termo é aqui considerado como Genette (1972) o definiu. Para o autor, diegese é o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal e pode ser sinônimo de história ou intriga.

equipe de profissionais responsáveis pela arte final dos livros. Eles pensam no formato que este terá, em sua capa, na contracapa, na grafia das letras do título, do nome do autor, nas orelhas, enfim no modo como o produto-livro chegará às prateleiras a fim de atrair o consumidor. Entretanto, isso também faz parte da edição de livros considerados cultos nos dias hodiernos.

Galvão (2005) afirma que a Literatura, ao se transformar em produto da indústria cultural de massa, torna-se negativa e prejudicial. Isso porque, a LM rejeita a experiência formal, prima pela mediania do discurso e se afasta da preocupação estética. Ao ignorar o trabalho com o significante e acentuar o significado, ou seja, ao esquecer-se do modo *como* se diz a fim de privilegiar o *que* se diz, a LM acentua o hiato entre ela e a LC, já que esta se distingue de outros discursos justamente pelo trabalho que opera com o significante. Além disso, o leitor desse tipo de texto só pode esperar duas coisas. A primeira é um acúmulo de informações retiradas de enciclopédias, de dicionários de manuais que lhe ofereceu um simulacro do conhecimento. A segunda seria a defesa de causas progressistas na estrutura superficial do texto, mas a negação dela na estrutura profunda.

Embora tenha uma visão negativa da LM, a autora citada não nega que ela é a marca das duas últimas décadas do século XX e do início do século XXI. Ela também assume que a crítica não está preparada para analisar esse tipo de texto, pois seus instrumentos de análise estão voltados para a LC.

Uma postura diferente desta marca os estudos de Manganelli (1991). Para ele, a LM irrita os críticos, mas seduz os leitores. Por isso, ela perdura

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 ! (p. 38)

Tais formas narrativas se organizam em torno de uma lógica que não se pauta pela ruptura estética, mas resgata, como em qualquer outra literatura, a tradição. Sua base de sustentação, portanto, é a repetição de um paradigma que se renova pela variação e não pela ruptura, conforme Borelli (2005). Além disso, a LM diverte, entretém e oferece prazer, riso, medo, suspense e lágrimas ao leitor, em excesso, e isso promove um resgate de experiências, presentes em qualquer lugar, em qualquer tempo.

Borelli (1996) compartilha opinião parecida. Para ela a tradição teórica que acentua a separação entre literatura e não-literatura é preconceituosa e deseja universalizar o gosto, já que considera como bons somente os textos que seguem os padrões impostos pelo campo literário legitimado pela academia e pela crítica literária. Com isso, é desconsiderada a existência de um grau de diversidade nas manifestações culturais, provocando certo preconceito em relação ao gosto popular. Tal postura emerge da estética da negatividade preconizada pela Escola de Frankfurt. Segundo esta teoria, a cultura de massa não é considerada cultura, por ser produzida pela indústria cultural, como já foi visto anteriormente.

Nessa mesma direção, Morin (1997) apresenta alguns elementos diferenciadores, destacando a necessária relativização das fronteiras entre LM e LC

tudo parece opor a cultura dos cultos à cultura de massa: qualidade à quantidade, criação à produção, espiritualidade ao materialismo, estética à mercadoria, elegância à grosseria, saber à ignorância. (MORIN, 1997, p.18).

Segundo o autor, os produtos da cultura de massa, e, especificamente, a literatura produzida por ela, conduzem em direção ao conformismo, ao produto padrão e ao embotamento do senso crítico, enquanto a LC enfatiza a criação artística, a livre invenção. Isso porque, os produtos da indústria cultural

...favorecem as estéticas médias, as poesias médias, os talentos médios, as inteligências médias, as bobagens médias. É que a cultura de massa é média em sua inspiração e seu objetivo, porque ela é a cultura do denominador comum entre as idades, os sexos, as classes, os povos, porque ela está ligada a seu meio natural de formação, a sociedade na qual se desenvolve sua humanidade média, de níveis de vida médios, de tipo de vida médio. (MORIN, 1997, p.13)

Perrone-Moisés (1998) também concorda com tal posicionamento e mostra uma grande preocupação com relação à situação da LC. Segundo ela, a cultura de massa, por ser industrial, promoveu a padronização, seguindo padrões de baixa qualidade estética que seduzem um grande número de pessoas, por serem facilmente assimiláveis. Por isso, os valores da LC, tais como a criação desinteressada pelo lucro fácil, mas interessada em ampliar o senso crítico e a experiência do leitor e o aguçamento do trabalho com o significativo estão sendo ameaçados de extinção.

Embora faça um contraste entre os dois tipos de literatura, Rocco (1981) é menos pessimista. Segundo ela, os textos da LM são muito mais agradáveis e acessíveis ao público leitor, entretanto são invariáveis e altamente direcionados a um determinado objetivo enquanto os textos literários cultos,

“ainda que de menor acessibilidade, abrem-se em leque e oferecem-se a múltiplas opções, momento em que se torna evidente sua maior riqueza criadora” (p.270).

Vieira (1989) acrescenta que a LM atrai tanto a atenção do leitor devido ao uso de temas como sexo, violência, sentimentalismo e por apresentar uma leitura fácil, descartável e pronta para ser consumida sem esforço, promovendo uma relação harmoniosa com o leitor, por retratar o senso comum. Agradar ao leitor não deveria ser considerado negativo, já que os textos literários são produzidos para serem lidos.

Nessa mesma perspectiva, Reimão (1996), afirma que o sucesso da LM é garantido por dois fatores: a facilitação econômica, promovida pelo baixo preço desses produtos culturais; a facilitação psicológica, que consiste na simplificação de tais produtos a fim de que sejam assimilados rapidamente pelo consumidor. No entanto, tais fatores não são garantia de qualidade. O crescimento do público consumidor e a necessidade da venda do produto fazem com que as obras devam ser produzidas com maior rapidez e, com isso, a repetição de temas e estruturas torna-se um instrumento por meio do qual os apelos do público sejam atendidos, garantindo, assim, o lucro imediato.

Até aqui foram analisados alguns estudos sobre LM e, na maioria deles, paira uma visão negativa em relação aos textos classificados como pertencentes a esse tipo de literatura. Entretanto, importa ressaltar outros estudos, governados por uma postura menos radical.

Até agora as seguintes considerações podem ser feitas: a LM é caracterizada como um tipo de narrativa ficcional que se vincula a um gênero literário a fim de seguir rigidamente suas regras. Ela repete os esquemas convencionais que atendem as expectativas do leitor, por isso a fórmula maniqueísta é sua

aliada: os bons sempre serão recompensados depois de enfrentarem diversos obstáculos e os maus eternamente punidos. Dessa forma, a LM oferece ao leitor um mundo mais justo do que a realidade na qual ele vive.

Como não há ainda um consenso entre os críticos quanto aos efeitos da leitura de LM junto aos leitores, alguns estudiosos, não percebem esse tipo de literatura como um artefato tão prejudicial capaz de transformar o leitor num ser passivo e incapaz de pensar. Além disso, acreditam que separar rigidamente o que pertence à cultura culta e à de massa, desprezando esta última, seria negar a realidade múltipla e complexa na qual estamos inseridos e desprezar, preconceituosamente, aquilo que é produzido pelas diversas esferas sociais. Cabe ressaltar ainda que o gosto por determinada produção estética é histórico e o que agradava a um leitor do século XVIII, por exemplo, não atende aos padrões do público da última década do século XX ou início do século XXI. Acresce a isso que o terreno da literatura é movediço, já que as concepções de valor estético, de tradição artística e de outros elementos importantes para a crítica literária mudam de época para época e de cultura para cultura. Abreu corrobora essa ideia ao afirmar que

a avaliação estética e o gosto literário variam conforme a época, o grupo social, a formação cultural, fazendo com que diferentes pessoas apreciem de modo distinto os romances, as poesias, as peças teatrais, os filmes. Muitos, entretanto, tomam algumas produções e algumas formas de lidar com elas como únicas e válidas. (2006, p. 59)

Por isso, o julgamento e hierarquização de um conjunto de textos feitos a partir de um único critério deveria ceder espaço para que cada obra fosse compreendida dentro do sistema de

valores em que fora criada. No entanto, tal postura não significa que se deva esquivar-se

de qualquer forma de julgamento ou hierarquia, até porque os grupos culturais avaliam suas próprias produções e decidem que há algumas mais bem realizadas que outras. O que parece inadequado, entretanto, é avaliar todas as composições segundo os critérios pertinentes à cultura erudita. (ABREU, 2006, p. 110)

A LM deveria ser estudada, conforme suas regras de produção, já que não há nem haverá livros bons ou ruins para todos, pois os indivíduos não compartilham dos mesmos critérios de avaliação nem do mesmo gosto estético. Analisar a LM de acordo com os critérios eleitos para o estudo da LC é perpetuar a divisão perniciosa que sempre existiu no campo literário.

Em consonância com esta postura, Paes (1990) afirma que se deve considerar a literatura de entretenimento (no presente trabalho, Literatura de Massa) como um instrumento por meio do qual o paladar de um grande número de leitores seja agradado. Isso porque grande parte do público leitor deseja um livro despretensioso, palatável, descomplicado, que ofereça um enredo criativo, atraente, de fácil entendimento, com começo, meio e fim bem delimitados. Para o autor, a falta desse tipo de literatura e o privilégio da LC, que é de difícil acesso a uma considerável parcela de pessoas, faz com que o ato de ler não seja prazeroso por ser enfadonho e complicado. Paes ainda acrescenta que é por meio da leitura de textos da LM que podem surgir os leitores da LC

Numa cultura de literatos como a nossa, todos sonham ser Gustave Flaubert ou James Joyce, ninguém se contentaria em ser Alexandre Dumas ou Agatha Christie. Trata-se obviamente de um erro de perspectiva: da massa de leitores destes

últimos autores é que surge a elite dos leitores daqueles, e nenhuma cultura realmente integrada pode dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento. (PAES, 1990, p.37)

A partir de tais idéias, o autor defende a teoria do degrau, pois a LM, por estimular o gosto pela leitura,

adquire o sentido de degrau de acesso a um patamar mais alto (o da literatura de proposta) onde o entretenimento não se esgota em si, mas traz consigo um alargamento da percepção e um aprofundamento da compreensão das coisas do mundo. (1990, p. 27-28)

O mesmo autor ainda assevera que a LC objetiva, assim como a LM, entreter o leitor, “embora de natureza mais sutil e menos fisiológica” (1990, p.28). Dificilmente alguém lerá um livro que não lhe ofereça algum prazer, seja ele estético ou conteudístico. A não ser que seja obrigado a fazê-lo como acontece na escola ou quando se pretende fazer algum concurso. Uma das características dos romances produzidos no Romantismo, por exemplo, era atender ao gosto do público leitor do século XIX que perdurou até o Naturalismo, momento em que a literatura se afastou do público burguês ao chocar seus padrões por meio de narrativas pautadas em temas relacionados à patologia social e individual.

Ainda conforme Paes (1990) a LM apresenta também os chamados gêneros literários tais como o romance policial, o sentimental, o de aventuras, a ficção científica, a ficção infanto-juvenil, ou melhor, os paradidáticos, a literatura erótica ou pornográfica e as histórias do Oeste americano. Além disso, eles, para que sejam fruídos, exigem o mínimo de esforço intelectual por parte do autor e do leitor. Por isso, deveriam ser considerados de forma não preconceituosa.

Retomando algumas considerações sobre a LM, Reimão (1996) traz à baila duas outras teorias que enfocam esse tipo de literatura. A teoria do hiato ou da regressão, que é uma antítese da teoria do degrau, e se aproxima das ideias propostas pela Escola de Frankfurt, defende a idéia segundo a qual a LM não possibilita o acesso à LC, devido ao seu caráter efêmero e incapaz de transformar o leitor em um ser com consciência crítica. Esta teoria é elitista e hegemônica, já que privilegia os textos produzidos por uma elite cultural que segue os ditames dos modelos tidos como clássicos, por se adequarem a determinadas acepções impostas pela academia e pela crítica literária. Por fim, delineia-se a teoria do filtro, explanada por Bosi (2000). Este terceiro modo de focar a LM atribui ao leitor a capacidade de selecionar, assimilar ou desconsiderar os produtos da cultura de massa a partir do seu contato com a LC. Portanto, o sujeito deve ter contato com os dois tipos de literatura a fim de que possa filtrar e avaliar o que lhe for oferecido. Uma idéia importante dessa teoria refere-se à possibilidade de o sujeito ter contato com os dois tipos de literatura, a fim de que seu horizonte de conhecimento e seu universo cultural sejam expandidos.

As duas teorias citadas giram em torno da discussão sobre o valor de mercado e o valor estético-literário e desprezam a realidade segundo a qual não é a LM que produz sujeitos passivos e com senso crítico embotado, mas inúmeros fatores tais como a inadequada formação escolar, a falta de incentivo à leitura e outros problemas que giram em torno dessas questões. Entretanto, mais importante seria verificar quais são os mecanismos de sedução presentes na LM que conquistam a simpatia de um grande número de pessoas e de que forma ela poderia contribuir para a formação de um leitor crítico; ou considerar a existência pacífica entre os dois tipos

de Literatura, sem pensar que, com isso, o cânone literário será substituído pela LM. Quem ganharia com a ausência desta dicotomização seriam os leitores, que poderiam ler, sem medo de serem execrados, a LM e também os textos tidos como canônicos. Além disso, para que uma cultura se torne cada vez mais coerente e sólida seria necessária uma harmonia entre as várias manifestações e discursos por ela produzidos. Portanto, encontrar uma maneira de fazer com que elas convivam de forma cooperativa traria muito mais benefícios do que isolar uma da outra. Negar a LM, numa época marcada pela relativização das idéias, pela derrocada das metanarrativas, pela mistura de estilos seria, no mínimo, retroceder a tempos em que aqueles que divergissem da verdade única imposta tornavam-se vítimas das fogueiras.

Eco (1987), em *Apocalípticos e Integrados*, conserva a dicotomia entre a LC e LM, entretanto esta é observada a partir de suas configurações interiores. Para ele, os produtos da cultura de massa e, especificamente, a Literatura, são considerados como estruturas de consolação e/ou evasão, marcadas pela obviedade, pela repetição e pela diversão e, por isso mesmo, angariam um vasto público, já que oferecem o que ele deseja.

No entanto, em *Pós-escrito a O nome da rosa*, Eco (1989) relativiza a dicotomia entre a cultura de massa e a cultura erudita para afirmar o largo alcance e o fascínio da LM, por considerar que o romance ideal é aquele que engloba as características dos dois tipos de Literatura existentes na pós-modernidade. Para o referido autor

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... (ECO, 1989, p. 59)

Isso porque Eco assevera que

atingir um vasto público e povoar seus sonhos talvez signifique fazer vanguarda, deixando-nos ainda a liberdade de dizer que povoar sonhos dos leitores não significa necessariamente consolá-los. Pode significar obcecá-los. (ECO, 1989, p. 60-61)

Com isso, ele considera que o ideal seria romper com a barreira existente entre arte e diversão, já que, para ele divertir não significa desviar dos problemas, mas chamar a atenção e aprender divertindo-se, pois,

para cada fase do romance, existem modos diferentes de divertir e de divertir-se. É indubitável que o romance moderno procurou enfraquecer o divertimento do enredo, para privilegiar outros tipos de divertimento. (...) se um romance diverte, obtém consenso de um público. (...) (ECO, 1989, p. 64)

Importa salientar que consenso não deveria ser sinal de negatividade, pois a inaceitabilidade de uma obra por parte do público só foi garantia de valor estético-literário em determinado período histórico, mais precisamente na primeira metade do século XX, conforme assinala Eco (1989). Uma obra que é considerada pela crítica como sendo de fácil consumo, pode romper com determinados padrões e contestá-los ao contrário de certas obras que aparentemente são provocativas, mas não rompem nem contestam. Por isso, a crítica ferrenha da LM e defensora da demarcação excludente entre esta e a LC está desgastada, por que

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? (ECO, 1989, p.121)

O autor conclui, por fim, que

(...) as estratégias da surpresa e da novidade na repetição, ainda que sejam estratégias semióticas, esteticamente neutras em si, podem dar origem a diferentes soluções, diversamente no plano estético. (p.108) (...) E que talvez se possa narrar, e fazer grandes narrativas, sem fazer necessariamente o que a sensibilidade moderna chama de obra de arte (ECO,1989, p.108 e151)

Uma perspectiva que amplia os estudos sobre a LM se faz notar nos estudos de Paixão (1993). Para ele, a crítica que impõe limite para o que é bom ou ruim dentro do campo literário esquece que

o que se omite, nesse caso, é que a emergência de alguns dos melhores prosadores do século passado, e da literatura moderna como tal, deu-se também pela perspectiva do entretenimento, voltada para público determinado. (PAIXÃO,1993, p. 6)

No Brasil, temos um exemplo disso durante o Romantismo. Tal movimento atendia ao gosto do público leitor da época e um de seus escritores mais famosos, José de Alencar, publicava romances em forma de folhetim. Os romances românticos divertiam e seduziam, justamente porque ofereciam estruturas repetidas e exageros sentimentais que seduziam o público leitor. O sentimento e a repetição eram estratégias usadas para atingir um vasto público e, apesar disso, a literatura romântica foi inserida ao sistema literário canônico. Isso mostra que os padrões estéticos que classificam determinadas obras como clássicas são temporais e históricos, conforme assinalou Calvino (2000) ao afirmar que um livro se

torna clássico com o tempo, se priorizar os problemas universais da humanidade. Vale lembrar também que Machado de Assis publicou em folhetins e isso não o impediu de ser consagrado pela crítica literária.

Vieira (1989) assume uma atitude conciliatória, entre os dois tipos de Literatura, pois é necessário que o sujeito tenha acesso tanto aos textos de massa quanto aos ditos cultos a fim de que ele possa fazer suas escolhas. A leitura da LM deve ser uma opção e não a impossibilidade de acesso ao outro tipo de literatura. Por isso, é preciso que a escola promova um trabalho de análise e comparação entre os textos com o intuito de conduzir os alunos à leitura da LC. Ao partir do universo cultural destes, o professor poderá oferecer a eles outros tipos de cultura

Aceitando-se que um dos objetivos da escola é formar indivíduos capazes de conhecer, criticar e modificar a sociedade em que vivem, então cabe a ela oferecer meios para que alunos de classes sociais diversas tenham acesso também ao saber erudito. (VIEIRA, 1989, p.45)

Embora não tenha feito um estudo sobre a LM, Barthes (1996) ao escrever *O prazer do texto*, faz algumas afirmações que poderiam anular algumas idéias expostas pelos críticos em relação a determinadas marcas desse tipo de Literatura. Para ele há o

texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. (1996, p. 21).

Portanto, se o leitor da LM sente prazer ao fazer a leitura desse tipo de texto, isso não deveria ser um problema nem a causa para considerá-la de má qualidade. O problema seria

descobrir os motivos pelos quais muitos leitores não sentem o mesmo prazer em ler a LC.

Compartilhando das idéias de Barthes, Martins (1994) faz um estudo dos principais motivos que conduzem o indivíduo a ler. Sabendo-se que um livro pode seduzir de quatro maneiras: pela aparência, pelo autor, pelo conteúdo e pela forma como influenciará a vida do leitor, Martins (1994) afirma que qualquer um desses motivos é válido para que o sujeito leia um determinado livro e, cada um dos motivos citados corresponde a um tipo de leitura:

1) a sensorial, que se caracteriza pela leitura do livro enquanto objeto e, por isso, considera seu formato, sua capa, suas cores, sua diagramação, sua espessura, suas imagens e sua qualidade de impressão;

2) a emocional, que se caracteriza pelo fascínio exercido no leitor pelo autor, pelo conteúdo do livro e também pelo significado que o livro possa ter adquirido na vida do leitor. Ao ler um livro, o leitor pode se divertir, chorar, odiar e amar sem se culpar por isso;

3) a racional, que consiste na relação dialética que é estabelecida entre autor, texto e leitor. O texto oferecerá marcas que ativarão os conhecimentos prévios do leitor e este será transformado em novo conhecimento e em novos questionamentos.

Embora os tipos de leitura citados não se separem, sabe-se que, dependendo do tipo de leitor, um deles irá predominar. Para este trabalho, interessam as leituras emocional e sensorial, já que elas representam os tipos de leitura mais próximos dos motivos que podem conduzir o sujeito a ler a LM e se remetem à citação de Barthes feita acima. Ao se emocionar, o leitor não deve ser considerado culpado ou

inferior, pois, segundo esse autor, a fruição do texto com prazer é uma forma de aproximar o leitor do livro.

O que os estudiosos citados fazem é instaurar outra história da literatura que supõe articular elementos da LC e da LM e estudá-las a partir de seus elementos particulares sem considerar uma melhor que a outra, suplantando, desta forma, a dicotomia no campo literário.

Sodré (1978) retoma o que havia afirmado Genette (1987), sobre os gêneros literários clássicos. Este define gênero literário como um grupo de textos que exploram o mesmo tema. Com isso, Genette rompe com a antiga tripartição dos gêneros em épico, lírico e dramático. Na esteira dessa idéia, Sodré (1978) afirma que o que se chama de gênero, na LM, são as subdivisões da narrativa romanesca por temática e público. Estão inseridos no universo deste tipo de literatura o romance policial, de ficção científica, de terror, sentimental, a história em quadrinhos, o teledrama, e outros. Destes, interessa a nossa pesquisa o romance policial que traz informações de natureza criminológica, psicológica e judiciária. Portanto, no capítulo que segue, será feito um panorama da narrativa policial desde os seus primórdios até o início do século XXI.

2 DO ROMANCE POLICIAL

2.2 Das origens e da caracterização

Um dos gêneros da LM que mais faz sucesso entre os leitores é a narrativa policial e ele será o foco desta tese. Convém destacar que esse gênero, devido a sua considerável diversidade, pode ser subdividido em: romance criminal, de suspense, de detetive, *noir*, gótico e/ou sobrenatural e de terror. Os primórdios desse tipo de narrativa estão na China, conforme os estudos de Medeiros e Albuquerque (1980). Naquele país, no século VII de nossa Era, o Juiz Ti (Dinastia Tang) tornou-se famoso por suas investigações, alimentando todo um ciclo de histórias de investigação, quase sempre apócrifas. Além disso, acrescenta o autor que Voltaire foi o criador do primeiro detetive da história, Zadig, no conto homônimo. Entretanto, afirma, logo em seguida, que um detetive realmente “sério”, como protagonista de uma narrativa realmente policial, foi Duppin de Edgar Allan Poe.

Em 1841, no *Graham's Magazine*, Edgar Allan Poe trabalhava como redator e lá publicou o conto *Os crimes da Rua Morgue*, que mais tarde, seria considerado como o protótipo da narrativa policial. Um crime a ser desvendado por meio da lógica, um investigador que mal sai de seus aposentos para observar o local do crime, a quase ausência de ação, um narrador que relata a história da investigação e a certeza de que o Bem triunfará são os *topoi* básicos da literatura detetivesca presentes no conto de Poe e que foram retomados nos quase cento e sessenta anos seguintes por seus seguidores. Além dessas características, que serão as marcas do RPT, Poe cria também um leitor específico para esse tipo de ficção. O jogo proposto pelo romance policial somente se

efetiva por meio da interação com o leitor. A participação do leitor é a condição para sua existência.

Borges (1995) afirma que o leitor do RP é incrédulo, desconfiado, pois sabe que, ao mesmo tempo em que a narrativa policial é autointerpretativa, ela oferece armadilhas, pistas falsas que o afastam da solução final. Leitor e detetive se identificam, já que ambos buscam a solução do enigma, a resolução do crime. Em 1928, Van Dine estabeleceu algumas regras para a narrativa policial e uma delas estipula que a narrativa não deve sonegar informações capazes de conduzir o leitor ao desvendamento do mistério. Entretanto, tal regra não se aplica dessa maneira. Isso porque o dito e o não-dito perpassam a narrativa policial a fim de que o leitor seja vítima de um engodo e não decifre o crime antes do desfecho da história.

Eco (1989), ao fazer uma reflexão sobre o leitor do texto literário em geral, classifica-o em dois tipos. O primeiro seria o leitor “vítima designada” pelas estratégias enunciativas, pelas marcas linguísticas do próprio texto. Já o segundo leitor é aquele que percebe as estratégias por meio das quais ele teria sido conduzido a ser uma vítima resignada e ri de si mesmo. O primeiro tipo seria o leitor de primeiro nível, aquele capaz de fazer uma leitura horizontal do texto; o último seria o leitor de segundo nível, mais astuto, capaz de ir além da leitura horizontal para a vertical e perceber os mecanismos linguísticos empregados que o conduziram a fazer tal trajeto. Este se delicia ao perceber como foi fisgado pelo texto. O romance policial requer o segundo tipo de leitor: aquele que se delicia não com a trama arquitetada, mas com o modo pelo qual a história foi construída.

Sendo assim, o RP mostra-se como metaficcional³. Ele desvela seus mecanismos de construção, a fim de que o leitor não se esqueça de que está diante de uma obra fictícia. O leitor é convidado a entrar tanto no espaço do fazer literário quanto no espaço evocado pela narrativa, participando, dessa forma, da produção do próprio texto.

Também encontramos, no romance de aventuras, desde sua origem, alguns ingredientes que se transformariam mais tarde em algumas características do RP. Desde que o homem luta por sua sobrevivência na terra, vamos encontrar relatos de ação, sangrentos, na maioria das vezes, com a vitória do herói sobre o vilão, do bem sobre o mal. Conforme lembra Albuquerque (1980), até na Bíblia esse tipo de relato pode ser encontrado. Na literatura, heróis como Ivanhoé, Robin Hood, Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda e muitos outros são figuras que podem ser consideradas como antecedentes do romance de aventuras nos quais a ação era a tônica da narrativa. O raciocínio lógico, quando aparecia, era superado pela valentia do herói ou pela força das armas que, na maioria dos casos, pintavam as cenas com violência e sangue. Durante séculos, esses relatos ofereceram ao pequeno número de leitores muito divertimento.

Anos mais tarde, já no século XIX, com o crescimento dos centros urbanos e a separação ainda maior entre a situação de pobreza do povo e a excessiva riqueza da elite, a criminalidade aumenta e alguns escritores transformaram “o que seria para os estudiosos um frio relato de fatos em estórias capazes de prender a atenção dos leitores” (Albuquerque, 1980, p. 2) os quais procuravam avidamente diversão e entretenimento. Com o advento da imprensa e o aumento do público leitor, esse tipo de narrativa sofreu várias modificações, pois deixou de ser uma

³ Termo que será alvo de maiores comentários adiante.

mera narração de uma lenda ou de um fato histórico para trilhar outros caminhos.

Nessa busca pelo novo, o romance de aventuras, segundo Albuquerque, se divide em três grandes fases:

a primeira, preservou o mesmo espírito , apenas aumentando seu campo de ação; a segunda fez surgir o romance de espionagem, que na verdade já existia, porém não rotulado como tal, pois a espionagem era apenas um detalhe e não o centro da intriga; (...) e finalmente, a terceira fase, com o aparecimento do romance policial, onde interveio pela primeira vez, suplantando a força e a ação, o raciocínio lógico.

Na primeira fase – o romance de aventuras – e na segunda – o romance de espionagem – a semelhança é, às vezes, tão acentuada que se confundem, ao passo que com o romance policial tal não ocorre, pois ele veio, com seu elemento lógico, criar uma nova modalidade de narrativa. (1980, p. 3)

O elemento lógico ao qual o autor se refere será a tônica desse tipo de narrativa, por isso, durante muito tempo, o detetive representará a materialização das idéias positivistas. Com o advento do Positivismo, no século XIX, desenvolve-se o mito do ilimitado poder da razão humana, capaz de solucionar qualquer mistério natural, social ou psíquico. Assim, as ciências ganham força e oferecem as explicações para os fenômenos que, antes, eram explicados por meio das narrativas mitológicas ou pela fé. Para D´Onofrio, este foi o fator externo que permitiu ao romance de aventuras transformar-se no RP

A invenção de microscópios, a montagem de laboratórios de física e de química, as teorias sobre a caracterologia dos seres humanos, o estudo do subconsciente individual e coletivo fizeram com que a investigação científica se

tornasse a aventura humana por excelência, a que levava à clarividência, afastando as trevas da ignorância, tidas como causa principal da crença na superstição, na magia e no ocultismo. (2007, p.128)

A Revolução Industrial também foi um fator preponderante para que essa mudança ocorresse. Isso porque, com ela, os aglomerados humanos determinaram o crescimento desordenado das metrópoles, ocasionando o aumento da criminalidade e o uso de meios ilícitos para adquirir os bens materiais, tidos como única fonte de felicidade. Por isso, o espaço presente na narrativa policial é os grandes centros urbanos, já que a aglomeração propiciava ao assassino “tanto a realização do crime quanto a fuga posterior, no meio da multidão de prédios e de homens” (D’ONÓFRIO, 2007, p. 128)

Tais idéias já haviam sido mencionadas por Narcejac (1991). Conforme este autor, o romance policial surge com as grandes cidades. Com o crescimento da civilização urbana, com o advento da civilização industrial, assiste-se ao aparecimento de inúmeros bandidos e mendigos, já que nem todos tiveram acesso aos benefícios oferecidos pelas grandes cidades, pela Revolução Industrial e pelo avanço científico. Com isso, surge também a necessidade de a polícia agir para garantir a segurança dos centros urbanos, devido ao aumento da criminalidade. Desse momento em diante, é patente a figura do policial como um tipo social que foi e é explorado pela literatura policial. Entretanto, o detetive do RPT não pertencia à polícia e a responsabilidade pela resolução dos crimes era entregue a ele, pois a população não confiava nessa instituição e a considerava inábil, sem métodos, excessivamente pragmática, imatura, coercitiva. Além disso,

parte-se da constatação de que só pode executar uma ação quem possuir pré-requisitos para isso,

ou seja, de que o fazer exige condições prévias. Só pode realizar uma ação o sujeito que quer e/ou deve, sabe e pode fazer".(FIORIN, 1999, p.7)

Se há um agente da lei, ou, no caso, um detetive, certamente existe também o criminoso. Este personagem se opõe ao policial e recorre a muitas artimanhas para não ser descoberto e preso pelo representante da justiça e da ordem. Recomeça, então, a guerra entre o bem e o mal, que sempre conquistou a simpatia do público leitor.

Segundo Reimão (2005), devido ao aparecimento do jornal, o número de leitores aumenta e a divulgação dos crimes também. A grande imprensa, além de relatar fatos comuns do cotidiano, como um incêndio ou um acidente, também relata um crime que fascina os leitores pelo encanto do mistério, pela emoção produzida por meio do espetáculo da infelicidade, pelo desejo de justiça e pela curiosidade

Outro marco do século XIX, que já foi mencionado, é o acelerado desenvolvimento científico que transforma as leis da Razão num instrumento capaz de trazer felicidade a todos. Dessa maneira, o ser humano acredita poder solucionar todos os seus problemas e desvendar todos os enigmas por meio do raciocínio lógico e garantir sua felicidade. A razão passa a ser a nova crença e acaba por influenciar até a investigação criminal. Surge, com isso, a figura do detetive, influenciada pelo Positivismo, como uma máquina pensante e, portanto, infalível e detentora de soluções para todos os crimes. Aparece também a figura do criminoso como um ser extremamente inteligente, capaz de arquitetar crimes que só podem ser solucionados por outra mente brilhante. Do embate entre tais seres racionais ao extremo, o detetive sempre vence, pois desvela o crime, mostrando, com isso, que, para vencer o vilão,

não é necessário ter força física ou armas possantes, mas inteligência além da normalidade.

Esse motivo faz com que as primeiras narrativas policiais tenham como tema não o crime, mas a sua investigação. Aquele é apenas um pretexto para que o detetive empregue o método hipotético-dedutivo preconizado pela ciência. No RPT, importa identificar e punir alguém que não obedeceu ao ordenamento jurídico, ameaçando, assim, a ordem social. Para isso, o relato coloca em cena o herói que, munido de conhecimentos técnico-científicos, oferece soluções ideológicas para a identificação e punição do culpado. Constrói-se, portanto, segundo os paradigmas das formações ideológicas vigentes, a imagem de ser humano, do indivíduo social, da pessoa, aceita pelo sistema. Isso faz com que a imagem do Bem e do Mal vá se formando aos olhos do leitor e definindo a sua posição diante da narrativa policial: a de ver e expiar.

Percebe-se, pelo exposto até aqui, que o RPT teve sua origem no romance de aventuras. Os autores deste último precisaram modificá-lo, a fim de que o herói não fosse necessariamente um lutador ou um guerreiro. Com o crescimento das cidades e com o surgimento da figura do policial e com o advento do Positivismo, o romance de aventuras conhece a sua terceira fase: o romance policial que chega à solução do crime, por meio da inteligência e nunca por meio somente da força física. Esta, algumas vezes, entra no quadro geral da narrativa como um detalhe secundário e adicional apenas, visto que a razão, “a inteligência é tudo ou, pelo menos, o fator principal” (Albuquerque, 1980, p. 9) que conduz o detetive do RPT.

Para Reimão, a invenção do gênero policial só foi possível graças à nova concepção de literatura proposta por Poe. Tal concepção baseia-se em dois aspectos principais. O

primeiro deles é a "substituição da intuição do acaso pela presença da precisão e do rigor lógico na criação literária" (1983, p. 13). Esse aspecto se explica pela influência do Positivismo na criação do romance policial. Isso faz com que não só as técnicas de composição da narrativa sejam pautadas pela lógica, mas também o comportamento do detetive. Por isso, este personagem é criado como se fosse um cientista, visto que aplica as leis da ciência para desvelar o crime; e, como a ciência nunca falha, segundo o Positivismo, o detetive torna-se infalível. Outro ponto fundamental é que, para Poe, o romance policial deveria ser escrito de trás para frente, para que "todos os incidentes convirjam para o fim desejado" (REIMÃO, 1983, p. 20). Sobre este último aspecto, Boileau e Narcejac asseveram que

a geografia da narrativa é semelhante à de um rio. É o impulso da água que corre o risco de determinar o declive, graças a mil sinuosidades inúteis que, às vezes, conduzem a um delta. É mais eficaz determinar o ponto de chegada da massa líquida e escavar-lhe um canal. Já que toda obra literária é um trajeto entre um começo e uma conclusão, partamos da conclusão e remontemos ao começo, eliminando todos os detalhes fortuitos, portanto inúteis. A lógica só pode intervir, na gênese da obra, a partir momento em que nos dá a conclusão. Então somente então estamos em condições de construir as outras partes, escolhendo unicamente as que se mantêm entre si, articulando-se entre elas de um modo necessário. (1991, p. 21)

De acordo com Albuquerque (1980), no RP criado por Poe, a solução do crime deve ser obtida por meio do raciocínio lógico e deve apresentar, além do crime, dois elementos básicos. O primeiro é o criminoso, representante do mal, protótipo do vilão e, muitas vezes, tão inteligente quanto o detetive. Já o segundo elemento, é o detetive, representante do

bem, da justiça e da razão. Este último é sempre inteligente e mostra um acúmulo de informações ecléticas. Além disso, é infalível e imune a qualquer investida do criminoso.

Boileau e Narcejac (1991) afirmam que o segundo elemento do RP soluciona o crime por meio do método hipotético-dedutivo, ou seja, “ele vai dos fatos a uma teoria provisória que lhe permite voltar aos fatos para ver se o método os explica todos” (p. 23). Além disso, outras características do detetive são fundamentais. A primeira delas seria a infalibilidade, já mencionada por Reimão (1983), conseguida não porque o detetive é um super-homem, mas porque sua função é desmontar um problema que foi criado pela mente do autor somente para que ele o solucione. Portanto, o detetive é o único capaz de solucionar o crime, já que este foi para ele arquitetado e, para desvendá-lo, ele, muitas vezes, nem sai de seu gabinete. Dupin, detetive criado por Poe, solucionou o assassinato de *Marie Roget* por meio da leitura de jornais sem ir ao local do crime para reconstituir os fatos. Esse dado nos leva a outro: a solidão de tal decifrador de enigmas. O detetive, que nunca se engana, se exclui da comunidade e isso, além de condená-lo a viver à margem da engrenagem social, faz dele um ser excêntrico, erudito, cheio de manias estranhas e cacoetes, que se coloca quase como um ser de exceção. Além do mais, dele só importa a capacidade de raciocinar, por isso é caracterizado como uma máquina pensante, incapaz de amar e de constituir família. Enfim, essa figura se transforma em um personagem tipo, já que concentra todas as características de um detetive do RPT.

Albuquerque (1980), entretanto, assevera que, embora as características acima sejam típicas dos detetives que descendem da linhagem de Poe, alguns sofreram uma série de transformações ao longo do tempo, pois são frutos da época em

que foram criados. Os do século XIX refletem em suas atitudes e em seus métodos todo o contexto social, político, filosófico e cultural do fim dessa época. O autor de ficção policial desse período, influenciado pelo Positivismo, quer mostrar que os caminhos percorridos pelo detetive e suas deduções são infalíveis, porque se originam do raciocínio lógico. Portanto, os detetives são vistos como extremamente cerebrais e incapazes de se emocionar diante dos fatos, da vítima e da própria vida; já os criados no século XX refletem a vida tumultuada, agitada, conflituosa, depressiva que marcou esta época.

Outro detetive importante para a história do RP foi Sherlock Holmes, criado por Conan Doyle. Para Narcejac (1991), esse detetive foi o primeiro verdadeiramente científico, por ser cerebral ao extremo. Além disso, era frio, calculista, excêntrico, misógino, solitário, embora convivesse com seu amigo Watson, e, quando era preciso, usava a força física. Com esse detetive, o romance policial firma-se como gênero próprio:

Por maiores especulações que se façam sobre outras personagens anteriores, a verdade é que o gênero não existia antes. Havia, quando muito, histórias que envolviam policiais, profissionais ou amadores, mais diletantes, ou então histórias de crimes que eram revolidos por um dos personagens das mesmas. O gênero policial só foi reconhecido com Sherlock Holmes e seu auxiliar, o Dr. Watson." (ALBUQUERQUE, 1979, p. 121)

Outro aspecto que marca a vida de Holmes é fazer da descoberta do crime um passatempo que se apresenta como substituto do ócio, como bem lembra Reimão (1983). Por isso, a narrativa policial surge de início, aos olhos do leitor, como uma deliciosa forma que o detetive emprega para ocupar seu tempo, para distrair e evitar seu tédio. Dupin também via o processo de desvelamento do crime dessa maneira. Nem ele, nem Holmes

eram membros da polícia, portanto não decifravam o enigma criminal por obrigação ou por dinheiro, mas por prazer simplesmente.

Depois de Sherlock Holmes, proliferaram heróis de todos os tipos, mas sempre tendo como modelo a criação de Conan Doyle. Surgiram, assim, detetives bastante diferentes entre si, como “homens das mais variadas camadas sociais e idades, mulheres e até mesmo, crianças.” (Albuquerque, 1980, p. 54). Muito tempo depois do aparecimento de Holmes, outro detetive que marcou a história do romance policial foi Hercule Poirot, criação de Agatha Christie. Extremamente cerebral, “o belga de cabeça de ovo” detestava violência e cuidava, com muito zelo, de seus longos bigodes. Os romances em que essa figura aparece seguem a linha mais tradicional da narrativa policial, portanto seus métodos de investigação são baseados em métodos racionais e ele jamais falha. Por tal motivo, julga-se um gênio, já que

resolve todos os seus problemas com o auxílio de suas pequenas células cinzentas que lhe permitem, não se detendo na procura de pistas como Holmes ou se baseando em resultados de laboratórios como outros detetives, alcançar a solução. É um detetive que pensa e pensando resolve (Albuquerque, 1979, p. 56)

Segundo Albuquerque (1980), Poirot encarna a segunda etapa do romance policial, tão importante quanto a primeira que teve em Holmes o grande representante, Além disso, Poirot seria

uma espécie de sublimação da criação de Conan Doyle, possuindo todas as virtudes sem ter os seus defeitos, tais como descambar para aventura, tomar tóxicos e outros. Além disso, seu temperamento é o oposto de Holmes. Este é frio, seco, fechado;

Hercule Poirot é exuberante, falastrão, positivamente latino, nascido na Bélgica. (Albuquerque, 1979, p. 56)

Além das características citadas, muitos autores criaram regras para o RPT. O próprio Poe elaborou as seguintes normas para este tipo de narrativa:

1. O episódio que constitui o cerne da narrativa é, aparentemente, inexplicável.
2. Um personagem, ou vários - simultânea ou sucessivamente - é injustamente suspeito, porque os indícios superficiais apontam em sua direção.
3. Uma análise minuciosa dos fatos e das provas materiais, bem como dos depoimentos das testemunhas e da psicologia dos envolvidos, examinados segundo um método rigoroso de raciocínio, acaba triunfando sobre as conclusões apressadas. O analista nunca adivinha, ele observa e raciocina.
4. A solução, inteiramente conforme aos fatos, é, no entanto, completamente inesperada.
5. Quanto mais um caso parece extraordinário, mais simples é a sua solução.
6. Depois de terem sido eliminadas todas as impossibilidades o que resta é a solução correta, muito embora esta possa parecer inacreditável à primeira vista.

Dos dados expostos até aqui, podemos concluir que o RPT apresenta uma estrutura moral evidente, herdada do Romantismo e, paradoxalmente, é influenciado pelo Positivismo. Seu enredo apresenta um choque moral que se dá por meio da eterna luta entre a virtude e o vício e da vitória do primeiro elemento desse embate. Com isso, os detetives encarnam a força do bem e da ética, transformando-se em uma idéia moral. Não é principalmente a inteligência que os diferencia dos pobres mortais, mas sua disposição para colocar-se a serviço da sociedade, aniquilando o mal, os vícios, as impurezas, as mazelas. Sherlock Holmes lembra várias vezes a Watson que é sorte para o mundo que sua inteligência seja usada para o bem e não para o mal, servindo, assim, à Justiça, à Verdade e à Bondade. Portanto, o detetive (herói) e o vilão (criminoso) não são indivíduos, mas tipos ideais que encarnam romanticamente o Bem e o Mal de forma maniqueísta. Estes detetives, por tal motivo, se aproximam dos heróis clássicos, medievais e românticos tão explorados pela LM e acabam conquistando a simpatia do público. Basta lembrar que Conan Doyle precisou ressuscitar Holmes, após tê-lo matado em uma de suas histórias, a fim de contentar o público que não gostou da morte daquele que tinha se tornado um modelo de detecção policial.

Com Holmes e Poirot, surge também a figura do amigo leal na ficção policial, conforme Reimão (2005). A maioria dos detetives não trabalhava só. A solução final do crime, fruto da dedução brilhante da mente racional do detetive, muitas vezes, era percebida direta ou indiretamente por um ajudante que tanto podia ser um amigo, como no caso do Dr. Watson, ajudante de Holmes, e do Capitão Hastings, companheiro de Hercule Poirot.

No entanto, de todos os ajudantes diretos ou indiretos da história do RPT, foi o Dr. Watson quem primeiro marcou esse tipo de narrativa e serviu como modelo para muitos que, depois dele, fossem criados. Era médico e nutria uma admiração excessiva por seu amigo detetive. Também era narrador das histórias vividas por Sherlock Holmes. Diferentemente do detetive, o narrador-personagem Dr. Watson, não é uma máquina de raciocinar, por isso, ocupa uma posição inferior a do detetive. Como narrador-personagem, ele tem uma visão parcial dos fatos assim como qualquer outro personagem; os esclarecimentos, as explicações que oferece ao leitor só podem ser feitos depois que o detetive desvendou o mistério. Isso porque ele não sabe o que acontecerá, assim como o leitor que, com ele, se identifica.

Outro dado importante sobre o companheiro do detetive e narrador da história é que ele seleciona os fatos ocorridos com o seu amigo para que sejam narrados. Para isso, segue três critérios, segundo observa Reimão (1983): observa os fatos e as aventuras que não renderam muita publicidade para o jornal; enfatiza fatos e aventuras que possam demonstrar o quanto o detetive é inteligente; e destaca casos que pudessem ser solucionados por meio de provas absolutamente lógicas. Além disso, o narrador personagem escolhe a forma como as aventuras e os fatos serão narrados. O primeiro critério diz respeito aos leitores. Watson escolhia as aventuras que fossem inéditas e chamassem bastante a atenção do leitor; o segundo e o terceiro critérios se relacionam ao tratamento dado ao assunto narrado. Watson preocupa-se em mostrar como Holmes emprega brilhantemente o raciocínio lógico, portanto deverá salientar essa habilidade, enquanto narra os fatos, mostrando como seu amigo detetive é incomparável, visto que emprega meios peculiares para desvendar o crime. Dessa forma, Watson

não é um simples registrador das aventuras de Holmes, mas um narrador parcial que deseja elevar e laurear a figura do seu amigo detetive.

O auxiliar do detetive apresenta outras características que merecem ser mencionadas. Geralmente os ajudantes destes famosos detetives são mais ou menos infantis, obtusos e submissos. Entretanto, muitas vezes, a solução do crime é alcançada devido a uma observação fortuita do auxiliar. Embora isso ocorra, ele, geralmente, apresentará uma obstrução cerebral, por isso só entenderá a solução do problema depois de ser exhaustivamente explicada pelo herói-detetive a quem sempre obedece cegamente.

2.2 Dos tipos de romances policiais

Todorov (2003) faz um estudo narratológico e formal do romance policial e estabelece uma classificação para esse tipo de narrativa. Segundo o autor, há três espécies de romance policial: o romance de enigma, do romance negro e o romance de suspense. Para cada um desses tipos, o autor estabeleceu uma estrutura formal.

A primeira espécie, o romance de enigma, apresenta duas histórias: a do crime e a do inquérito. Aquela não está presente diretamente no romance, pois já aconteceu e será somente mencionada pelos personagens e servirá de mediadora entre ela e o leitor. Esta, a da investigação, contada por um narrador homodiegético, tipo de narrador que ocorre quando o foco narrativo está em primeira pessoa, mas a voz narrativa é assumida por um personagem secundário e não pelo protagonista, segundo Reuters (2002), será o momento em que o detetive e o narrador detectam e investigam uma ação passada, ou melhor, a história do crime, ausente na narrativa.

A segunda história será a principal, já que servirá para mostrar os dotes intelectuais do detetive. Destarte, por meio de uma arquitetura ficcional geométrica, a segunda história se desdobra a partir da primeira que passa a ser a história de uma ausência. Cabe salientar que o narrador, em muitos momentos, reconhece que está escrevendo um livro e como a narrativa é construída, pois “a segunda história deve não só levar em conta a realidade do livro, mas ela é precisamente a história desse livro” (TODOROV, 2003, p.97). Com isso, o RP é autorreflexivo ao expor a complexa relação entre ficção e realidade.

Dessa estrutura surge outra característica básica desse tipo de romance: a imunidade do detetive. Como este é plasmado como uma máquina pensante, o detive sempre sai ileso das situações. Além disso, como ele apreende uma ação passada e a narrativa é arquitetada em forma de memórias e tem como um dos objetivos principais exaltar a figura do detetive, as possibilidades de este falhar ou morrer são quase nulas. O narrador, nessa fase clássica da narrativa policial, jamais escolheria narrar uma história em que o detetive malograsse, já que esta não é a finalidade desse tipo de ficção.

A história dupla constitui a base do RPT, segundo Reimão (1983). Para ela, é no espaço da ambiguidade, entre o real ausente (crime) e a presença do insignificante (o inquérito) que se constituirá a estrutura desse tipo clássico de narrativa policial.

Piglia (1994) também menciona a presença de duas histórias na estrutura do RPT. De acordo com o autor, há uma história visível, narrada em primeiro plano, que formula a segunda, a história secreta, narrada de forma fragmentária e elíptica. Com isso, o não dito, o subentendido e a alusão contribuem para a elaboração da história secreta.

Outra marca importante do RPT é o tratamento dado ao amor e ao sexo. No início desse tipo de narrativa, o amor era visto como casto, um amor-família, como define Albuquerque (1980). Os detetives, tomados por uma misoginia, parecem figuras insensíveis. Detetives como Dupin, Sherlock Holmes, Poirot e Nero Wolf não se envolvem em aventuras amorosas. Com Holmes, isso é ainda mais acentuado, pois, na maioria dos livros em que aparece, manifesta uma solene e total indiferença em relação ao sexo feminino. Já Poirot, criação de Agatha Christie, diz alguns motes às damas, mas não passa disso.

Importa ainda assinalar um fato curioso: esses detetives famosos não viviam aventura amorosa, mas eram dados a certos vícios e manias como já foi mencionado. Holmes era viciado em tóxico; Hercule Poirot era exageradamente vaidoso o que o levava ao ridículo; Nero Wolf, de Rex Stout, além de ser viciado em comida, adorava cerveja e era fanático por orquídeas.

De acordo com Sodré (1978), outro aspecto importante do RPT é considerar, como principal função ideológica, o crime como algo estranho. Por isso, o criminoso, geralmente, se apresenta como um ser que, por desrespeitar as regras sociais, torna-se indesejado e merece, por isso, ser punido. Daí a necessidade de o detetive solucionar o crime, a fim de identificar o criminoso e puni-lo. Assim, o RPT segue a ordem da descoberta/identificação para definir o que é crime (fato estranho), mostrar o que é um criminoso e como o indivíduo deve ser e agir para não ser punido pelo aparelho judiciário.

Costa afirma que o RPT é um gênero narrativo preocupado com o problema da identidade. Tal busca pela identidade é proposta

seja pelo enigma a ser decifrado a partir do crime de morte (identidade do assassino), seja pela homologia com os valores jurídico-institucionais que permitem o relacionamento do detetive (lei) com o criminoso (fora da lei), seja pelo desejo algo nostálgico de captar e registrar um perfil histórico para uma civilização multifacetada e camaleônica , onde as multidões são como uma nebulosa, como nos mostram os contos de Edgar Allan Poe, um dos iniciadores do gênero. Ou seja, ainda, pela necessária busca de uma identidade textual que torne específico o romance policial, pois ele é justamente aquela espécie de romance que rompe com a tradição romanesca. (COSTA, 1983, p. 44)

Outro elemento importante do RPT a ser destacado é o crime. Este, graças à onipotência da razão científica, não pode ser perfeito, logo não pode haver ilegalismo sem punição. Assim sendo, no RPT, o crime não compensa, visto que a sociedade o concebe como uma estranheza, como uma anomalia, como uma violação à ordem natural das coisas. Sodré (1978) afirma que do ponto de vista estético o condenável no crime seria seu compromisso excessivo com o grotesco, que desvela as fraquezas e a feiúra do eu. Portanto, "o romance policial procura afirmar a superação dos aspectos grotescos do ilegalismo pela força sublime da razão" (SODRÉ,1978, p. 113), a fim de transmitir o ensinamento, segundo o qual o crime não compensa e o delito sempre é descoberto, por isso deve-se obedecer aos padrões impostos pela sociedade.

Em 1928, em um artigo intitulado *American Magazine*, Van Dine estabeleceu 20 regras para o RPT que serão aqui transcritas apesar de sua extensão:

1. O leitor e o detetive devem ter chances iguais de resolver o mistério.

2. O autor não deve emprestar, em relação ao leitor, truques e artifícios diferentes daqueles que o culpado emprega em relação ao detetive.

3. O verdadeiro romance policial deve ser isento de qualquer tipo de intriga amorosa, pois incluir o amor neste tipo de narrativa implicaria em prejudicar o mecanismo de um problema intelectual.

4. O culpado nunca deve ser o próprio detetive ou um agente de polícia.

5. A descoberta do culpado deve ser feita por meio de uma série de deduções e não por acaso, por acidente, ou por confissão espontânea.

6. Em todo livro policial deve existir, por definição, um policial. Este policial deve fazer seu trabalho e deve fazê-lo bem. Sua função consiste em reunir os indícios que nos conduzirão ao indivíduo que cometeu o crime descrito no primeiro capítulo.

7. Não existe romance policial sem cadáver. Obrigar o leitor a ler 300 páginas sem lhe oferecer um único cadáver, seria exigir demasiado.

8. O problema policial deve ser resolvido com a ajuda de meios estritamente realistas.

9. Num romance policial digno deste nome, deve existir apenas um único verdadeiro detetive. Reunir três ou quatro policiais para caçar o bandido implicaria não somente na dispersão do interesse e na perturbação da clareza de raciocínio como também em contar com uma vantagem desleal em relação ao leitor.

10. O culpado deve sempre alguém que teve um papel de certo destaque na história. Ou seja: alguém que o leitor conheça e por quem se interesse. Responsabilizar o crime, no último capítulo, um personagem que acabou de ser inserido na narrativa ou que desempenhou na intriga um papel insignificante, seria, da parte do autor, admitir sua incapacidade de enfrentar o leitor de igual para igual.

11. O autor nunca deve escolher o culpado entre a criadagem, como o mordomo, o lacaio, a cozinheira, ou o motorista. Existe uma objeção de princípio em relação a isso, pois se trata de uma solução excessivamente fácil.

12. Deve haver apenas um único culpado, independentemente do número de assassinatos cometidos. Toda a indignação do leitor deve poder se concentrar sobre uma única alma negra.

13. As sociedades secretas, as máfias, não têm direito de asilo no romance policial. O autor que as focaliza passa para o domínio do romance de aventura ou do romance de espionagem.

14. A maneira como o crime é cometido e os meios empregados para a descoberta do culpado devem ser racionais e científicos. A pseudociência, com seus aparelhos puramente imaginários não têm espaço no romance policial.

15. A chave do enigma deve estar evidente ao longo de toda a narrativa, desde que, é claro, o leitor tenha perspicácia bastante para percebê-la. O que eu quero dizer é que: se o leitor relesse o livro, depois de conhecer a solução do mistério, ele constataria que, de certa forma, a resposta saltava aos olhos desde o princípio; que todos os indícios possibilitavam a descoberta da identidade do culpado, e que, caso ele houvesse sido tão perspicaz quanto o detetive, ele teria sido capaz de desvendar o segredo sem precisar chegar até o último capítulo. Devo dizer, por sinal, que isso acontece com freqüência, e que eu chegaria mesmo a afirmar que, num romance policial, bem e lealmente construído, é impossível manter o segredo até o final perante todos os leitores. Sempre haverá um certo número de leitores tão sagazes quanto o escritor. E é precisamente aí que reside o valor do jogo.

16. Não deve haver, no romance policial, longos períodos descritivos, nem tampouco análises sutis ou preocupações em torno do "clima". Tudo isso serviria apenas para obstruir quando se apresentasse claramente um crime e procurássemos seu culpado. Tais passagens atrasam a ação e dispersam a atenção, afastando o leitor de seu objetivo principal, que consiste na apresentação de um problema, sua análise e a obtenção de uma solução satisfatória...Eu penso que, quando o autor é capaz de criar uma impressão de realidade e captar a atenção e a simpatia do leitor, tanto em relação aos personagens quanto em relação ao enigma, isso significa que ele fez bastante concessões em relação aos aspectos relativo á técnica literária... O romance policial é um gênero muito bem definido. Seus leitores não estão à procura nem de ornamentos literários, nem de proezas estilísticas, nem tampouco de análises muito profundas e sim de um certo estimulante para o espírito, como aquele que ele experimenta assistindo a uma partida de futebol ou solucionando palavras cruzadas.

17. O escritor deve abster-se de escolher o culpado entre os profissionais do crime. OS crimes dos bandidos são da alçada da polícia e não daquela dos autores e dos detetives amadores. Esses crimes pertencem ao universo cinzento das delegacias de

polícia, ao passo que o crime cometido por... uma solteirona conhecida por suas obras de caridade é realmente fascinante.

18. O que foi apresentado como um crime não pode, ao término do livro, ser descrito como um acidente ou um suicídio. Imaginar uma investigação longa e complicada para terminar desta forma seria pregar uma peça imperdoável no leitor.

19. O motivo do crime deve ser sempre de natureza estritamente pessoal... O livro deve espelhar as experiências e as preocupações cotidianas do leitor, ao mesmo tempo em que oferecer um certo derivativo às suas aspirações ou às suas emoções recalçadas.

20. Para facilitar, eu gostaria de aumentar alguns truques que nenhum autor que se respeita deveria usar:

- a.A descoberta da identidade do culpado comparando uma ponta de cigarro encontrada no local do crime, aos cigarros que o suspeito fuma.
- b.A sessão espírita forjada, durante a qual o criminoso aterrorizado se denuncia.
- c.As falsas impressões digitais.
- d.Álibi constituído por um manequim.
- e.O cão que não ladra, revelando assim que o intruso é familiar ao local.
- f.O culpado irmão gêmeo do suspeito, ou um parente extraordinariamente parecido.
- g.A seringa hipodérmica e o soro da verdade.
- h.O homicídio cometido numa peça fechada, em presença de um representante da polícia.
- i.O emprego de associação de palavras para descobrir o culpado.
- j.A decifração de um criptograma pelo detetive, ou a descoberta de um código cifrado. (VAN DINE, 1928)

Entretanto tais regras não foram seguidas à risca nem por Van Dine nem pelos escritores de narrativas policiais posteriores. Cada um deles conferiu a elas seu estilo e sua criatividade, além de adaptá-las ao contexto sócio-histórico no qual estava inserido.

Cabe salientar ainda que os três elementos básicos do RPT, o detetive, a vítima e o criminoso, podem exercer algumas das funções determinadas por Propp (2006) ao estudar o conto maravilhoso e que foram retomadas e

adaptadas por Greimas (1973). Conforme os estudos feitos por este, há um esquema narrativo canônico inerente a qualquer texto, composto por quatro fases: a manipulação, a competência, a performance e a sanção. Na primeira, um personagem induz outro a fazer alguma coisa e o sujeito do fazer precisa querer e/ou dever fazer. Já, na segunda fase, o sujeito do fazer adquire um saber ou um poder para realizar a ação. Na fase seguinte, o sujeito do fazer executa a ação. Na última, o sujeito recebe um castigo ou uma recompensa.

Seguindo os estudos de Greimas (1973), Fiorin (1999) afirma que algumas das fases acima citadas são priorizadas em determinadas narrativas, por isso os textos podem ser classificados conforme a fase que destacam. Partindo desse pressuposto, pode-se afirmar que o RPT destaca o percurso narrativo de dois sujeitos do fazer que são o criminoso e o detetive, e privilegia a performance deste último. O criminoso é o sujeito do fazer que provoca a transformação da narrativa, ao modificar o estado da vítima. Realizado o fazer do criminoso, a ordem social é desestruturada, fazendo com que outro sujeito do fazer, o detetive, seja manipulado a fim de encontrar a identidade secreta do criminoso, para que este receba a sanção devida. O detetive, quando descobre que um crime ocorreu, tem seu fazer acionado por um destinador-manipulador, ou seja, por um sujeito que deseja encontrar a identidade do criminoso. No RPT, o destinador-manipulador do fazer do detetive é ele mesmo, já que ele é o representante do Bem e é o único que sabe e pode fazer. Portanto, o RPT evidencia dois sujeitos do fazer cujos percursos são narrados de forma paralela e se encontram no final da diegese, o qual se configura como a sanção imposta pelo detetive ao criminoso. Por isso, o percurso do sujeito detetive e o do sujeito criminoso correm em paralelo e se

cruzam no momento da sanção, fase importante no RPT. O detetive é indispensável ao RPT, pois, sem ele, o criminoso jamais será descoberto a fim de que seja sancionado por um destinador-julgador, que é a própria sociedade, representada pelo detetive.

Ainda no mesmo estudo, Greimas (1973) estabelece dois tipos de sanção, a cognitiva e a pragmática, para o texto narrativo canônico e que podem ser aplicadas ao estudo do RPT. A primeira consiste no reconhecimento feito por um sujeito de que a performance de fato aconteceu. No RPT, essa fase é importante, já que é nela que a verdade e os mistérios são desvelados e a capacidade de poder e saber fazer do detetive é sobreposta a do criminoso. Por sua vez, a sanção pragmática, que consiste em um prêmio ou um castigo, pode ou não ocorrer. No caso do RPT, ela sempre acontece, porque este tipo de ficção objetiva reiterar os valores da sociedade burguesa, expostos na fase da manipulação. Por isso, os bons são premiados e os maus sempre castigados.

Há vários tipos de manipulação, segundo Greimas (1973), sendo os mais frequentes no RPT a sedução e a tentação, em virtude das recompensas esperadas a partir da performance criminosa. O destinador-manipulador do fazer do criminoso é, em geral, ele mesmo, uma vez que a estrutura narrativa do romance policial mantém a performance do criminoso em segredo. Quando isso não ocorre, o destinador-manipulador da performance do criminoso é um sujeito que não se vê nessa posição, ou seja, ele manipula o criminoso sem ter essa intenção e só fica sabendo que o crime foi realizado por determinado sujeito após o detetive concluir a investigação, de acordo com Martins (2000).

Enfim, a performance é a fase do RPT mais importante que as outras, tanto no percurso do criminoso quanto no percurso do detetive. No percurso do criminoso, a performance é o crime realizado por uma sedução ou tentação. Esse fazer aciona o fazer do detetive para que ele realize sua performance. A performance do detetive, que consiste na investigação, é uma sanção no percurso do criminoso e é o ponto onde se conectam os percursos daquele e deste. Em outras palavras, as duas performances são dependentes e se cruzam a fim de que a do criminoso seja punida e a do detetive consagrada.

Outro tipo de narrativa no interior do romance policial é o chamado romance policial *noir* ou negro, cujas origens estão nos Estados Unidos, antes da Segunda Guerra. Nele, há uma fusão das duas histórias, fazendo com que a narrativa coincida com a ação do crime, ou seja, tanto a performance do detetive quanto a do criminoso são importantes. Além disso, a narração não é feita em forma de memórias, não há mistério a ser desvendado e também não existe garantia de que o detetive chegará ileso ao fim da história. Isso porque, nem sempre ele sabe e pode fazer cumprir sua performance como ocorria no RPT. O crime, o cadáver e certos indícios estarão presentes, mas os motivos pelos quais o assassinato foi praticado será o fio condutor da narrativa que, a partir daí, fará com que o interesse do leitor seja sustentado pela espera do que vai acontecer. Amores bestiais, amoralidade, imoralidade, sordidez, violência e muita ação estão presentes no romance negro. Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James Cain são reconhecidos como alguns dos representantes desse tipo de narrativa, conforme Boileau e Narcejac (1991).

No romance negro, há, com frequência, mais de um detetive, que passa a ser o anti-herói, e mais de um criminoso.

Aquele deixa de solucionar o crime por *hobby* e passa a ser um profissional, por trabalhar em uma agência ou ser um membro da polícia. O detetive, no romance policial negro, segundo Narcejac (1991), muitas vezes, procede, com poucas diferenças, do mesmo meio de onde vieram os bandidos, e, por tal motivo, fala como eles, veste-se como eles e é tão bruto como os que tenta punir. Por tais motivos, a violência impera no romance negro, ao contrário do romance policial tradicional em que a força física ficava em último plano, a fim de que a racionalidade se apoderasse de todas as partes da narrativa. Sobre o detetive do romance negro, Narcejac afirma que

o policial torna-se um empregado, um particular, e deixa de ser amador ou funcionário. Ele trabalha, daqui em diante, por rendimento (...) não é mais possível fechar-se num escritório para aí examinar à vontade os índices ambíguos. Deve arriscar-se, bater-se, receber golpes e dá-los. Ei-lo no limite da legalidade, exposto aos incômodos da polícia oficial, sempre pronta a fazê-lo perder a licença. Que não se lhe peça para que seja amigável, cortês, sorridente. É obrigado a ser áspero, rabugento, agressivo. Tem que se haver com adversários para quem a vida não conta e que estão prontos às mais sombrias maquinações para ganhar dinheiro. Por isso, o quebra-cabeça – o enigma inteligente para o uso dos detetives que têm tempo – vai transforma-se em imbróglio, em ‘saco de complicações’ para falar como a Série Noire.(1991, p. 58)

Acrescenta Sodré (1988) que os detetives do RPN não têm nada do cerebralismo dos elegantes investigadores da narrativa policial tradicional. No entanto, eles apresentam a exemplaridade e a solidão do antigo herói mítico da Antiguidade, aliadas à violência extremada dos colonizadores do Oeste norte-americano. Por isso eles se aproximam muito do pioneiro do far-west, grande herói do mito originário da civilização norte-americana.

Assim como nas mais remotas epopéias, o detetive do romance negro, segundo Sodré (1988), enfrenta as mesmas provas de iniciação do herói. No entanto, seus obstáculos são o dinheiro, a dureza e a violência da vida cotidiana do gangster moderno, em substituição dos refinados bandidos tradicionais, e a dificuldade de se comunicar que origina a solidão. Para enfrentar tudo isso, a dedução é substituída pela força física, a linguagem polida cede espaço à gíria, aos termos de baixo calão e às grosserias, instaurando-se, assim, o grotesco e o ceticismo.

Albuquerque (1980) assevera que tal reviravolta no romance policial se deu devido à reviravolta do contexto sócio-político, econômico e filosófico da época em que o romance negro surgiu. A primeira Grande Guerra, a queda da bolsa de Nova Iorque, os *hippies*, a geração perdida, de Gertrude Stein, a crescente influência da filosofia de Nietzsche, de Bergson, dos primórdios do Existencialismo, da Psicanálise e, após a Segunda Guerra, a juventude transviada e todas as manifestações em busca de um novo caminho devido a uma violenta inconformidade com o mundo plasman uma realidade que se contrapõe ao otimismo positivista. Tal realidade será marcada por indivíduos que não sabem a que se ater, não sabem o que o futuro lhes reserva e, por isso mesmo, são sem rumo, desesperados, instáveis, marcados por uma *“multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis”* (HALL, 2002, p. 13).

Diante desses fatos, o RP não poderia continuar como era no século XIX. Por isso, explora as ações violentas, todo o tipo de sentimentos, valoriza as situações angustiantes, o sexo, as gírias e os palavrões, a fim de mostrar o lado “negro”⁴ do ser humano. A vida, nesse tipo de romance, é torpe, e a morte não

⁴Grifo nosso.

é mais do que um episódio sem importância. Além disso, o detetive pode ser como qualquer ser humano; pode sofrer, ser violentado ou violentar e até se transformar no anti-herói. É importante lembrar ainda que, nesse tipo de romance, o detetive nem sempre resolve o enigma. Tudo isso pode ser narrado por um estilo que dá as costas à retórica e é feito de imagens, de pedaços de diálogos como se fosse um relatório policial.

Boileau e Narcejac (1991) acrescentam a isso que o RPN se transformou em produto de consumo devido aos seus ingredientes dosados de forma cuidadosa: mistério, violência, erotismo e humor. Além disso, também serviu como objeto de consumo em massa, por ser organizado de forma a provocar no leitor curiosidade e tensão e oferecer uma poderosa distração. Por isso esse tipo de narrativa faz parte da literatura de massa, feita para atender aos apelos do público consumidor que deseja distração e encontrar, numa mesma narrativa, sexo, violência, mistério e suspense. Isso fez com que esse tipo de narrativa policial fosse muito explorada pelo mercado editorial.

Diante de um romance negro, em oposição às narrativas de enigma, o leitor defronta-se com outro tipo de leitura, pois o protagonista

se opõe ao detetive clássico. Um detetive que convive e faz com que o leitor conviva, frequentemente, sem que a linguagem tente amenizar, com a violência, com a agressão, com as freqüentes descrições de lutas e violações corporais, e envolva-se, vivencie toda essa bestialidade. Um detetive que mostra as falácias a que podem nos conduzir as hipóteses racionais, quando defrontadas com o real, que vê sua atividade como um emprego, que assume a possibilidade de engano; enfim um detetive que questiona e satiriza a possibilidade da existência e da eficácia do famoso racional-dedutivo-frio-infalível superdetetive do romance de enigma. (BOILEAU E NARCEJAC, 1983, p. 64)

Na França, em 1945, surge uma coleção chamada *Série Noire*, similar ao RPN. O criador da série, Marcel Duhamel usa a contracapa dos livros para afirmar que, nesse tipo de narrativa,

o leitor desprevenido que se acautele: os volumes da “Série Noire” não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas à Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto (...) aí veremos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem...

(...)resta a ação, a angústia, a violência – sob todas as suas formas especialmente as mais vis – a pancadaria e o massacre. (...)os leitores amantes da literatura introspectiva deverão fazer uma ginástica inversa. Há ainda o amor – de preferência bestial -, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem se encontrados raramente, mas aqui são moeda corrente, e são algumas vezes, expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre, rosa ou negro, o humor.

Importa salientar que um dos pontos cruciais do RPN é a crítica ético-político-social que nele se realiza. Hammett, por meio de seu detive e das tramas em que este se envolve, evidencia o quanto o mundo do crime se relaciona à sociedade capitalista. O espaço de suas narrativas é urbano, com seu submundo, onde as máscaras da hipocrisia que regem os relacionamentos em sociedade burguesa são arrancadas.

Reimão (1983) salienta as diferenças entre esses dois tipos do gênero policial. Para ela, o RPN pretende construir uma metáfora do mundo político e social contemporâneo; já o de enigma, evidencia somente o lado racional, legal da sociedade, construindo um microcosmo idealizado, uma metonímia social.

Além das duas formas de romance policial apresentadas anteriormente, surge uma intermediária, que combina as propriedades das anteriores: o romance de suspense. Nele, são mantidas as duas histórias, a do passado e a do presente, contudo, o lugar central é reservado à segunda. Este tipo de narrativa serviu de transição entre o romance de enigma e o romance negro e se desenvolveu ao mesmo tempo em que este.

Outra subdivisão do gênero policial foi proposta pelo ensaísta norte-americano Greg Fallis (1998). Ele separou a narrativa policial em seis grandes grupos:

1. Histórias de detetives particulares: giram em torno de investigadores que não só não pertencem à força policial, como também, com frequência, enfrentam problemas de convivência com esta. Solitários, cínicos e desabusados, são a versão moderna dos caubóis, vivendo à margem da sociedade, porém trabalhando em prol do bem comum.

2. Thrillers jurídicos: compreendem as aventuras protagonizadas por advogados com talento para detetive, assim como aquelas que se desenrolam em grande parte ou atingem o clímax no recinto dos tribunais, ao fim de uma brilhante batalha jurídica. É das vertentes mais em voga no final do século XX, sobretudo nos EUA.

3. Mistérios domésticos: surgiram na Inglaterra, na década de 1920, mantendo uma aura distintamente britânica. Ambientados em pequenas aldeias, envolvendo quase sempre representantes da baixa aristocracia e, com frequência ainda maior, militares aposentados, têm como característica o fato de projetar suspeitas sobre pessoas aparentemente “acima de qualquer

suspeita”, desestruturando assim um quadro que se pretendia idílico e modorrento.

4. Procedimentos policiais: são os livros policiais de caráter mais “científico”, detalhando passo a passo os reais procedimentos de investigação de um crime, tanto sob o ponto de vista do trabalho detetivesco propriamente dito, como das análises efetuadas pelos médicos legistas, praticantes da chamada medicina forense.

5. Mistérios Históricos: geralmente ambientados em locais exóticos - Egito, China, Roma - e em épocas pretéritas: tempo dos faraós, dinastia Ming, período dos Césares. Tanto podem representar a reconstituição literária e ficcional de um crime real, como uma completa obra de imaginação, na qual o autor maneja apenas os dados das histórias reais para infundir verossimilhança ao texto.

6. Miscelânea: engloba, como o nome sugere, todas as demais vertentes da narrativa policial, como os romances de caráter cômico e satírico, ou as histórias situadas na fronteira com outros gêneros - terror e as aventuras de espionagem, por exemplo. Os limites desta categoria são ditados apenas pelo limite da imaginação dos autores, mas uma coisa é certa: a narrativa deve obedecer à lógica intrínseca do policial, não descambando para o irreal e oferecendo ao leitor as pistas para que este possa solucionar ele próprio o mistério, se tiver competência para tanto.

Boileau e Narcejac (1991), considerando alguns elementos estruturadores da ficção policial, estipularam para ela cinco tipos. Entretanto serão citados somente quatro, pois o

último se refere ao romance negro, já descrito em outro momento:

1. Romance de pura detecção: baseia-se no procedimento dedutivo para solucionar o crime. Nesse tipo de narrativa, o detetive é uma espécie de cientista, por isso ele aplica as leis da ciência para descobrir o enigma e como a ciência nunca falha, o detetive torna-se infalível e o centro da instância narrativa. Este tipo corresponde ao RPT;

2. Romance-jogo: o enredo é construído a partir de um crime raro, inacreditável. Além disso, o modo como o detetive soluciona o enigma é irreal, hermético e, por isso, inalcançável para o leitor.

3. Romance-problema: procura desvendar os motivos que levaram o criminoso a praticar o delito. Por isso, o detetive deve conhecer as regras básicas da psicologia humana para compreender a essência do criminoso e os motivos que o conduziram a praticar o crime.

4. Romance-suspense: também chamado de romance da vítima que apresenta três predicativos básicos: ameaça expectativa e perseguição. Nessa narrativa, há uma suspensão do tempo, pois este se torna uma ameaça dolorosamente vivida. “A expectativa é essa duração retardada ao extremo e, por isso, mesmo torturante” (BOILEAU e NARCEJAC, 1991, p. 66) e a “perseguição é essa duração acelerada que leva à espécie de espasmos em que a vida se rompe e se desfaz” (BOILEAU e NARCEJAC, 1991, p. 67). O enigma passado deve ser solucionado para que não haja consequências futuras negativas. O protagonista do suspense pode ser ao mesmo tempo o detetive, a vítima e o criminoso.

2.3 Do romance policial à brasileira

O gênero policial no Brasil, quase cem anos depois de Poe, nasce da mesma forma: em folhetins, em rodapés de jornal. O primeiro romance policial brasileiro conhecido aparece em 20 de março de 1920 e intitula-se *O Mistério*. Ele foi escrito em forma de folhetim no jornal carioca *A Folha* por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Viriato Corrêa e Paulo Medeiros e Albuquerque. Sobre isso, Medeiros e Albuquerque publica a seguinte nota

Começamos hoje a publicação do romance *O mistério*, escrito por Coelho Netto, Afrânio Peixoto, &, Viriato Correia. O folhetim de hoje é precisamente do &. Ele serviu apenas para tirar a feira... O de segunda-feira será assinado por Coelho Netto, o da terça por Afrânio Peixoto e o de quarta-feira por Viriato Correa. Seria atualmente impossível reunir três nomes de pensadores que superassem em mérito os autores do folhetim, cuja publicação hoje iniciamos. O que há de interessante nele, além do raro valor literário dos três grandes nomes que o vão escrever, é o fato da surpresa contínua em que viverão os leitores. E a surpresa aqui é tanto mais infalível, quanto os próprios autores a terão. Nenhum deles sabe o que os outros vão fazer. É lendo o que o seu colaborador da véspera produziu, que cada um decide o que tem de escrever. Haverá, portanto, a indagação sempre renovada: "Como vai Coelho Netto ou como vai Afrânio Peixoto, ou como vai Viriato Correia deslindar esta meada? E tudo será feito não com o descuidado estilo de fabricantes de rodapés sem arte, mas com a superioridade de três dos maiores nomes de nossa literatura (ALBUQUERQUE, 1980, p. 205-206).

Esse romance coletivo tem quarenta e sete capítulos, sendo dezessete escritos por Afrânio Peixoto, quatorze

narrador pela pena de Viriato Correia, nove elaborados por Medeiros e Albuquerque e sete escritos por Coelho Netto. O sucesso de *O mistério* foi tanto que se transformou em livro e J em 1928 tinham sido lançadas três edições, totalizando dez mil exemplares vendidos. Para Reimão (2005), *O Mistério* ironiza a própria ficção policial de enigma por meio de três aspectos: o primeiro refere-se à desvalorização do gênero policial e dos preconceitos em relação a ele; o segundo é a autoironia contra a própria trama e a sua forma de narração, pautada pela logicidade; por fim, no romance aparecem, de forma hiperbólica, inúmeras citações e jogos intertextuais comuns nas narrativas policiais. Além disso, o crime ficará impune como forma de criticar ironicamente o sistema judiciário nacional. Portanto, surge também, a vertente paródica e metalinguística da ficção policial no Brasil.

Embora *O Mistério* seja considerado o primeiro romance puramente policial, o livro *O esqueleto – mistério da Casa de Bragança*, de Olavo Bilac e Pardal Mallet lançado em 1890, também apresenta algumas características do gênero policial e do romance histórico.

Outra experiência coletiva ocorreu em 1949 no suplemento *Letras e Artes* também em forma de folhetim para depois ganhar o formato de livro. João Conde foi o organizador de tal experiência e reuniu escritores como Fernando Sabino, Herberto Sales, Adonias Filho, Josué Montello, Dinah Silveira De Queiroz, Marques Rabelo, Ledo Ivo, Rosário Fusco e Newton de Freitas para que fosse escrito *O homem das três cicatrizes* em folhetim semanal. Em 1964, outra experiência deste tipo, foi realizada com dez escritores: Viriato Corrêa, Dinah Silveira De Queiroz, Lúcio Cardoso, Herberto Sales, Jorge Amado, José Conde, Guimarães Rosa, Antonio Calado, Orígenes Lessa, e Raquel de Queirós.

Outros escritores também foram considerados pioneiros da literatura policial brasileira: Luiz Lopes Neto que, em 1957, escreveu *A morte no envelope*, em 1961, *O homem que matava quadros* e *A idéia de matar Belina* em 1968; José Monteiro que usava o pseudônimo de Ronnie Wells e criou em 1940, aproximadamente, o detetive Dick Peter e Maria Alice Barroso, em 1962, escreveu *O mistério do fiscal dos canos* e, em 1969, lançou *Quem matou Pacífico*.

Já o primeiro romance policial negro brasileiro foi *Parada Proibida*, escrito por Carlos de Souza, publicado em 1972. Neste romance, o narrador é o próprio detetive, o investigador Falcão, e a narrativa acompanha o desenrolar da trama. O detetive gera outros crimes, o ambiente é violento, o espaço é o submundo do crime, os diálogos rápidos e cortantes, seguindo à risca, as regras deste tipo de ficção policial. Outros que seguem esta mesma linha e merecem destaque são: *Malditos Paulistas*, de Marcos Rey (1980), *A região submersa*, de Tabajara Ruas (1978) e paródia do romance negro, *Ed Mort e outras histórias*, escrito por Luis Fernando Veríssimo (1979).

Mais para o final do século XX, alguns escritores consagrados pela crítica literária tentaram conferir ao romance policial algumas características, consideradas como marcas da LC. Quem chefiou esse movimento foi Rubem Fonseca, que, amparado por sua experiência como delegado de polícia, subverteu a linguagem canônica da literatura ao colocar no centro do texto a linguagem crua e violenta das ruas. Além disso, ao retomar as regras do RPT a fim de parodiá-las, como foi mostrado por Lucas (2004), Rubem Fonseca, introduz, em suas narrativas policiais às avessas, o hiperrealismo, o grotesco e promove a mistura de elementos da LC e da LM, assim como observou a autora citada. Inácio de Loyola Brandão também se aventurou pelos caminhos do RP ao escrever

Cabeças de Segunda-feira. A seguidora de Rubem Fonseca, Patrícia Melo, é uma das mulheres que se destacam no final do século XX no gênero policial. Fernando Sabino, escritor renomado, estreia no gênero policial com o livro *A faca de dois gumes*, composto por três novelas: *O bom ladrão*, *Martiní seco* e *A faca de dois gumes*. O psicanalista Luiz Garcia-Roza, em 1996, estreou com o livro *O silêncio da Chuva* e obteve a adesão popular e da crítica ao receber os prêmios Jabuti e Nestlé. Outro nome da ficção policial brasileira é Joaquim Nogueira, que, assim como Rubem Fonseca, foi delegado de polícia por 12 anos. Um dos seus romances mais famosos é *Informações sobre a vítima*, seu livro de estreia. Marcílio Moraes publica em 2003 *O crime da gávea*, que trata da violência e do tráfico de drogas. Em 2008, Mário Prata, aventurou-se também pelas trilhas do gênero e escreveu *Sete de Paus*, uma paródia bem humorada do RPT e do RPN. O guitarrista dos Titãs, Tonny Belloto, paralelo a sua carreira musical, também se aventurou por essas veredas e ressuscitou o folhetim policial na imprensa diária com as aventuras do detetive Bellini, editadas também em três livros: *Bellini e a Esfinge*, *Bellini e o demônio* e *BR 163*. O novelista, Aguinaldo Silva, também se aventurou pelas trilhas do RP e escreveu *98 tiros de audiência* em 2006. Outros autores também foram importantes para o desenvolvimento da ficção policial no Brasil, entretanto, não serão aqui mencionados, já que este trabalho não objetiva fazer um levantamento exaustivo da cronologia da narrativa policial no Brasil.

Já na década de 90, muitas editoras, percebendo o sucesso da ficção policial, lançaram várias coleções, que contam tanto com autores estrangeiros quanto com brasileiros:

a) Coleção Negra, da editora Record: privilegia o romance negro e tem como destaque *Essa maldita farinha*, de Rubens Figueiredo e *Modelo para matar*, de Flávio Moreira da Costa. Os *Vinhedos de Salomão*, de Jonatham Lattimer;

b) Coleção Elas são de morte, da editora Rocco: idealizada pela jornalista Denise Assis, em 2003, lançou 20 títulos assinados somente por autoras brasileiras. Os primeiros livros lançados formam: *Uma aula de matar*, de Ana Arruda Callado, *O jantar da lagartixa*, de Atenéia Feijó; *O primeiro crime*, de Carmen Moreno; *Vende-se vestido de noiva*, de Denise Assis; *Pescaria de corpos*, de Cláudia Mattos e *Saracusa.com*, de Eliene Narducci;

c) Coleção Carpe diem, da Geração editorial: O diretor da editora, Luiz Fernando Emediato, analisava os títulos que pretendia lançar, quando teve uma idéia: como em um quebra-cabeças, ele notou que livros de escritores distintos e de diferentes nacionalidades conviviam perfeitamente por seguirem a mesma linha básica, ou seja, obras de entretenimento, escritas por autores jovens, novos, estreantes ou até extravagantes. Estava criada a coleção *Carpe Diem*, ressuscitando um antigo verso de Horácio que, em português, significa aproveitar o dia. "Vamos lançar livros para o prazer da leitura", comenta Emediato. A seleção é diversificada e une tanto nomes conhecidos (Marçal Aquino, Hosmany Ramos, Patrick McCabe) como talentos a serem descobertos (Frank Baldwin, Erik Solberg, Rhian Ellis). "Teremos livros de americanos, ingleses, noruegueses, russos e brasileiros"⁵, afirma o editor que, além de pedir indicações de amigos e de vasculhar entre os lançamentos da Feira de Frankfurt o mais

⁵ Retirado de <http://BR.geosites.com/noticias>. Acesso em 23/01/2009

importante encontro editorial do planeta, também orientou a agente literária Lídia Luther, que mora em Barbados, a descobrir novos talentos;

d) Coleção Primeira Página, da Nova Fronteira, coordenada por José Louzeiro, escritor que se inspirava em fatos apurados por reportagem policial desde a década de 1970, para escrever seus livros. Em 2001, a editora propôs a alguns escritores, não especialistas no gênero, que escrevessem romances policiais baseados em fatos reais. O primeiro volume da coleção, intitulado *A fina flor da sedução*, foi escrito por José Louzeiro e, no mesmo ano, foram publicados: *13 no caixão*, de Mário Feijó; *No fio da noite*, de Ana Teresa Jardim; *Juízo final*, de Nani e *Conexão Sardinha*, de Carlos Alberto Castelo Branco. Como a coleção não obteve o sucesso esperado, não foram publicados outros livros;

e) Coleção Série Policial, da Companhia das Letras. Esta coleção conta não só com autores brasileiros, mas também com estrangeiros. Foram publicados vários livros de Garcia-Roza nesta coleção: *O silêncio da chuva*, *Vento sudoeste*, *Uma janela em Copacabana*, *Achados e perdidos*, *Berenice procura*, *Espinosa sem saída*, *Na multidão* e *Perseguidos*;

f) Coleção Literatura e Morte, da editora Companhia das Letras. Como esta coleção é o objeto de análise desta tese, ela será descrita a partir deste momento.

A coleção surgiu como um produto feito sob encomenda. Em 2000, o editor da Companhia das Letras, Luis Schwartz, depois de conversar com o filósofo e escritor, Leandro Konder, decidiu criar a coleção temático-ficcional *Literatura ou morte*. Durante o encontro, este entregou àquele o romance *A morte de*

Rimbaud o qual instigou o editor a pedir a vários escritores consagrados que escrevessem um romance a partir da seguinte regra: o enredo deveria girar em torno de um crime e ter, como um dos personagens protagonistas, um escritor famoso. Vários escritores foram convidados para participarem da coleção, contudo, somente oito deles responderam à proposta do editor e escreveram os seguintes livros na ordem em que foram publicados

1. *A Morte de Rimbaud*, de Leandro Konder;
2. *Stevenson sob as Palmeiras*, de Alberto Manguel;
3. *Medo de Sade*, de Bernardo Carvalho;
4. *O Doente Molière*, de Rubem Fonseca;
5. *Os Leopardos de Kafka*, de Moacyr Scliar;
6. *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Veríssimo;
7. *Bilac vê estrelas*, de Ruy Castro;
8. *Adeus, Hemingway*, de Leonardo Pandura Fuentes.

Seguindo os preceitos da indústria cultural de massa, a criação gráfica da coleção foi muito bem trabalhada a fim de chamar a atenção do público e garantir a venda do produto. O designer Raul Loureiro foi o responsável pela identidade gráfica da coleção. Todos os livros apresentam as seguintes características visuais: a capa do livro é dividida em duas partes, a parte de cima é sempre preta e a de baixo é amarela, azul ou vermelha; o título é escrito em preto na parte de cima com a mesma cor que foi escolhida para a parte de baixo da capa; o nome do autor fica na parte de baixo da capa e é escrito com a cor preta; o sobrenome do autor é escrito em fonte maior do que a do seu nome e aparece embaixo do sobrenome do escritor homenageado, que faz parte do título do

romance. Tal disposição provoca um efeito de contraste entre o nome do autor do livro e o personagem escritor por ele escolhido; na orelha dos livros, as fotos dos dois escritores aparecem no final da resenha. No final dos romances, encontram-se a biografia resumida do autor do livro e do escritor-personagem, que, em alguns dos romances, é assinada pelo aquele. Importa ressaltar ainda que as cores, preto e amarelo, usadas nas primeiras edições dos romances dessa coleção, são as cores tradicionais das capas dos romances policiais. Na Itália, por exemplo, esse tipo de ficção é conhecida como *romanzo giallo*, pois lá a capa do livro policial, tradicionalmente, é amarela.

Segundo Koracakis (2008), muitas editoras estrangeiras se interessaram em publicar a coleção *Literatura ou morte* e, muitas delas, encomendaram alguns romances para escritores de seus próprios países de origem

A editora colombiana Norma adquiriu os direitos de alguns volumes da coleção para publicação na América Latina, tendo publicado os textos de Rubem Fonseca, Alberto Manguel e Leonardo Padura Fuentes. Além desses volumes, ela já publicou quatro encomendas próprias feitas a escritores colombianos. *Camus, La conexión africana*, escrita por Rafael Humberto Moreno-Duran, foi publicada em 2003, abordando o envolvimento do escritor na luta pela independência de sua Argélia natal na década de 1950. Também em 2003, Julio Paredes publica *Cinco tardes com Simenon*, novela policial na qual o próprio escritor belga de romances do gênero George Simenon ajudará a desvendar um crime. No mesmo ano Gerrmán Espinosa publica *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amon*, contando uma história vivida pelo poeta Rubén Darío na costa francesa em 1910. Em 2005, é lançado *El corazón* de Voltaire, escrito por Luis López Nieves, que cria uma novela epistolar desenvolvida por meio de mensagens eletrônicas em que a trama envolve a busca nos dias de hoje da autenticidade dos restos mortais de Voltaire. (2008, p. 8)

Na Europa, a coleção também teve boa repercussão

A editora escocesa Canongate adquiriu os direitos da coleção, publicando dois volumes em 2004, o de Bernardo Carvalho, traduzido como *Fear of Sade*, e o de Alberto Manguel, *Stevenson under the palm trees*. A novela de Padura Fuentes, *Adiós, Hemingway*, foi publicada em janeiro de 2005. A editora escocesa lançou também uma encomenda inspirada na coleção, *Tamburlaine must die*, escrita pela escocesa Raquel Welsh (...). A editora portuguesa ASA foi a única a publicar a coleção quase na íntegra. Até 2005, ela publicou sete dos oitos livros da coleção original, substituindo o único livro dedicado a um autor brasileiro, *Bilac vê estrelas*, de Ruy Castro, por um dedicado ao poeta português Fernando Pessoa, *Os fantasmas de Pessoa*, de Manuel Jorge Marmelo, publicado em 2004. A coleção mantém a concepção gráfica original da Companhia das Letras. (KORACAKIS, 2008, p. 09)

Outras editoras como *A Grove*, nos Estados Unidos, a *Actes Sud* e a *Métaillé*, na França e a *Tranan*, na Suécia também adquiriram os direitos autorais de alguns livros da coleção. No entanto, tais livros não foram publicados como sendo parte de uma coleção e outros livros não foram encomendados, pelas citadas editoras, a autores do seu país de origem.

A partir da descrição feita, nota-se, num primeiro momento, que os livros dessa coleção, desde a elaboração gráfica até a construção do enredo, seguem as regras ditadas pela editora e, conseqüentemente, pelo mercado de consumo. Isso evidencia e acentua a profissionalização do escritor, que teve início no século XIV e, paulatinamente, foi fazendo com que este aspirasse, cada vez mais, ao prestígio social e à independência econômica a partir de seu trabalho, ou melhor, que desejasse viver de Literatura e ser reconhecidos por isso.

Entretanto, a partir de uma análise aguçada, percebe-se que os autores dos livros aqui destacados, conseguem driblar a comercialização de seu talento criador e os ditames impostos pela indústria cultural.

Esse *boom* da narrativa policial de encomenda evidencia que não só os escritores de LM, mas também os consagrados pela crítica literária, preocupam-se com o gênero e, além disso, as grandes editoras percebem o quanto o público aprova as narrativas policiais.

Uma das causas desse fenômeno comercial e literário no Brasil nas últimas décadas do século XX e início do século XXI seria o crescimento infrene da violência e da criminalidade tão evidenciado pelas revistas, pelos jornais e por outros veículos da mídia. Se os índices da violência urbana, assim como os da criminalidade vem aumentando, vertiginosamente, infere-se que a popularização do gênero policial e a consequente publicação das coleções mencionadas indicam a necessidade do ser humano de compreender a sociedade conturbada em que vive. O contexto brasileiro atual fomenta a proliferação do gênero policial assim como o contexto que permitiu sua criação.

Outra causa possível para este fenômeno seria o fato de estar implícito ao gênero policial o fascínio humano pelo próprio ser humano que é paradoxal, misterioso e imprevisível. Isso pode fazer com que este gênero seja eterno assim como qualquer outro da LC.

Pellegrini (1999) também cita algumas causas para tal proliferação do gênero no Brasil. A primeira seria o fato de, no século XIX, não haver ainda no país um ambiente favorável ao surgimento da narrativa policial que estava atrelado ao desenvolvimento dos grandes centros urbanos em acelerada industrialização. Nesse período, no Brasil, a estrutura sócio-econômica ainda era agrária, pré-capitalista e os grandes

centros ainda estavam em lento desenvolvimento. Com isso, não havia um ambiente favorável para as histórias policiais. Outro motivo era o número reduzido atentados à propriedade e, além disso, os crimes cometidos não precisavam de um “herói policial e muito menos de um detetive” (p. 84). Não existiam, na época, por exemplo, os cruéis bandidos que habitam o universo literário dos romances policiais de Rubem Fonseca. Um terceiro aspecto estaria relacionado ao lento processo de industrialização. Para a autora,

o avanço da industrialização no Brasil e o seu peculiar processo de modernização, incipiente, porém visível, desde os anos 20, incluindo aí o inchaço das cidades, com todos os problemas daí decorrentes, foi gradativamente alijando a maioria da população das benemesses, inclusive do acesso à cultura e à educação. Isso fez com que se fosse criando, mais tarde, um tipo específico de público que, quando consegue ser alfabetizado e se inclui num processo de urbanização, praticamente queima a etapa letrada, passando de uma etapa folclórica de comunicação oral para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base para uma cultura de massa (PELLEGRINI, 1999, p. 85)

Isso mostra que o público menos letrado e com menor poder aquisitivo não tinha e, até hoje, não tem, tanto acesso à leitura nem interesse muito interesse por ler textos literários cultos. Importa salientar que os motivos para explicar esse fato não serão aqui discutidos, pois esse não é o objetivo desta tese.

Somente nos anos 60, quando Rubem Fonseca começa a escrever, o contexto brasileiro está preparado para o RP. Já havia a presença de fortes indícios para a instalação de uma sólida indústria cultural de massa a qual, já em ritmo empresarial, produzia literatura. Com isso, há o crescimento do

público leitor dos livros do autor, e, conseqüentemente, do RP. Entretanto, no Brasil, o público leitor desse tipo de narrativa é a classe média mais intelectualizada, fenômeno diferente do que ocorreu nas origens do RP. Isto fez com que as narrativas policíacas circulassem como *Cult* nos meios mais letrados e de maior poder aquisitivo. “Para a população em geral, restam os Plantão de Polícia ou Delegacia de Polícia, seriados da TV e, quando não, o noticiário policial dos próprios telejornais”. (PELLEGRINI, 1999, p. 87)

3. DO MOMENTO EM QUE OS LEOPARDOS DEVORAM E SUBVERTEM

3.1. Das características devoradas

Para os fins desta análise, importa abordar, sem a intenção de esgotar o assunto, algumas características da Literatura pós-moderna, que servirão de base para a análise do romance. Além disso, se faz necessário delinear alguns pressupostos da pós-modernidade sem o intuito de discutir a multiplicidade de conceitos do que é pós-moderno e as divergências existentes entre os vários teóricos sobre o assunto. Também não é o propósito deste trabalho estabelecer as semelhanças e as diferenças entre modernismo e pós-modernismo.

Alguns pensadores atuais, como Hutcheon, afirmam que o pós-modernismo é “um fenômeno contraditório que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 2002, p.19), promovendo um diálogo intenso e irônico com a tradição a fim de reavaliar o passado da arte e da sociedade. Para a autora, o pós-modernismo não nega o passado ou as metanarrativas, mas os desafia, ironicamente, por meio de uma sobreposição de linguagens, de imagens, de paradigmas, pela falência de utopias, por meio do privilégio de vozes, que antes viviam à margem dos sistemas social, cultural e literário.

Nesse cenário, nota-se também uma crescente consciência da descontinuidade, da não-linearidade, da diferença, do diálogo, da polifonia, da complexidade, do acaso, do desvio e da paródia, conforme afirma Harvey (1994). Enfim, a pós-modernidade parece se definir como uma trama plural

com múltiplos eixos problemáticos. De acordo com tal autor, isso tudo foi consequência de uma transformação na sensibilidade em determinados campos do conhecimento e da sociedade e nas formações discursivas.

Huyssen, sobre tal mudança, afirma que

em importante setor de nossa cultura, uma notável mudança nas formações de sensibilidade, da prática e de discurso que torna um conjunto pós-moderno de posições, experiências e propostas distinguível do que marcava um período precedente”. (1991, p. 20)

Esses dois teóricos insistem na idéia de que uma transformação profunda na estrutura do sentimento, da sensibilidade provocou o que se denomina atualmente como pós-modernismo.

Para Harvey (1994), este termo tem origem na arquitetura, quando, na década de sessenta, os arquitetos passaram a valorizar a funcionalidade do que projetavam, “pois deveriam construir para as pessoas e não para o Homem” (HARVEY, 1994, p. 20). A partir disso, houve, na arquitetura, a valorização da inspiração popular, de estratégias pluralistas, da simplicidade e da mistura de estilos de épocas diferentes.

Mas a mudança ocorreu também em outros campos artísticos. Nas artes plásticas, houve um retorno às figuras humanas, um aproveitamento de objetos de consumo como tema para a construção das obras. Além disso, o quadro clássico é dessacralizado, pois pode ser visto tanto num museu quanto num outro contexto junto com toda a parafernália tecnológica da atualidade.

Na música também se percebe um ecletismo, visto que o clássico se mistura com o *rock*, com o *jazz*, com o *funck*, com o sertanejo, com o *heavy metal*. E todos esses estilos convivem harmoniosamente.

As observações acima apenas contextualizam como pano de fundo este trabalho, cujo foco é a Literatura pós-moderna, e, mais especificamente, as características do gênero romanesco.

De acordo com o pensamento de Harvey (1994, p. 49), os pós-modernistas “costumam ver o processo urbano como incontrollável e caótico, no qual a anarquia e o acaso podem jogar em situações inteiramente abertas”. Assim também é a atitude do crítico diante do texto literário, já que ele deve analisá-lo a partir de sua linguagem, do modo como foi construído e pode compará-lo a outros gêneros literários distintos de qualquer época. Isso porque, o pós-modernismo rejeita qualquer tipo de código mestre, isto é, de metanarrativas, pois não acredita na Verdade Absoluta, nos modelos únicos e pré-estabelecidos. Por isso, Lyotard (2002) ataca qualquer narrativa-mestra, qualquer metateoria que pretenda orientar tudo o que existe e define a condição pós-moderna como um estado de incredulidade em relação às metanarrativas. Em consequência, de acordo com Harvey (1994), o pós-modernismo valoriza a voz das minorias, do local, ou no dizer de Hutcheon (1991), o pós-moderno centraliza a margem. Isto porque, a fé no impulso totalizador e totalizante do pensamento humanista foi desestruturada. Sendo assim, conclui-se que a pós-modernidade busca a relativização, a valorização das inúmeras pequenas verdades que circulam no contexto pós-moderno em detrimento de qualquer estabilização ou legitimação universalizante.

Além disso, de acordo com Figueiredo (2003), há uma tendência na literatura pós-moderna de afastar-se das atitudes de ruptura, das negações radicais que supunham, por conseguinte, afirmações também radicais. A ruptura foi substituída pela transgressão, pois ela não deseja mais fundar um novo lugar, mas violar permanentemente as fronteiras,

misturando tempos, espaços, remodelando identidades e gêneros e abalando os limites entre a literatura canônica e a de massa, entre o erudito e o popular, entre o sério e o cômico.

Isso tudo se deve à grande valorização que essa Literatura confere ao caráter lúdico do fazer literário. Por meio dos jogos intertextuais, da interdiscursividade, da heterogeneidade discursiva, da paródia, do pastiche, das citações⁶, da fragmentação ela

fluidifica as margens que determinariam a sua interioridade, como se a literatura impressa se deixasse contaminar pelas técnicas de hipertextualidade e de navegação na internet, espelhando o desenraizamento espaço-temporal operado, nas sociedades capitalistas pós-industriais, pela tecnociência, pelo mundo das finanças e pelos meios de comunicação de massa (Figueiredo, 2003, p. 12)

Assim, como se fosse um jogo, a ficção pós-moderna joga com todos os recursos, literários ou não, para transgredir a própria noção de literatura e a concepção de obra fechada e acabada, capaz de transmitir uma única verdade. Ela ultrapassa os limites da autoria, incorpora outros códigos, como o da cultura de massa, das ciências exatas e biológicas, da criminologia, da filosofia antiga e/ou atual e emprega outras linguagens como a do cinema e da fotografia. Portanto, a literatura pós-moderna é eclética, aberta, lúdica.

Uma consequência disso é a possibilidade de o texto reordenar outros textos, outros gêneros para que sejam vistos de uma nova maneira. Por isso, no final do século XX, observa-se, por parte de alguns ficcionistas, um crescente interesse pela retomada do romance histórico e do romance policial, considerados subgêneros, que atingiram seu ponto culminante

⁶ Alguns desses termos, que servirão de base para a análise do *corpus*, serão definidos posteriormente.

no século XIX. Isso se deve às leis do mercado que exigem do escritor temas que agradem ao público e recursos narrativos não muito complexos. Entretanto, os escritores encontram uma solução híbrida capaz de seduzir o leitor e, ao mesmo tempo, não se sujeitar às imposições do mercado. Com isso, ao retomar o romance policial, o autor tenta evitar que toda a fruição da narrativa seja submetida à revelação final da verdade sobre o crime e a todos os *topoi*⁷ desse gênero. Para isso, emprega a metalinguagem⁸, a intertextualidade, a narrativa fragmentária, a paródia, a ironia, a sátira a heterogeneidade, a interdiscursividade e outros recursos próprios da Literatura pós-moderna. Assim, atende-se aos apelos do mercado, mas tentando assegurar a qualidade estética. Da mesma forma, se dá a volta ao romance histórico, para que o leitor mais avisado possa se satisfazer pela visão semiotizada da história. Portanto, essa ficção, ao manter relações com os universos de um discurso elitizado, consagrado pelas instituições (textos ditos de fruição, onde impera o significante, a forma de compor a narrativa, a qualidade estética) e com o discurso 'profano' da cultura dita de massas, torna-se híbrida.

Outra característica que marca a literatura pós-moderna é a subversão de alguns elementos da narrativa, como é o caso do narrador. Em alguns romances, há a mistura de focos narrativos e o rompimento com determinadas regras tradicionais estabelecidas para o narrador em primeira pessoa do singular. Em algumas narrativas, este tipo de narrador age como se fosse um narrador onisciente, penetrando no pensamento de

⁷ Entende-se este termo como sendo o conjunto de normas ou clichês, empregados num determinado movimento literário e em certos gêneros literários, segundo Massaud (2004)

⁸ O conceito de metalinguagem será explorado, posteriormente, bem como os conceitos de intertextualidade, paródia, ironia e sátira e os outros citados.

outros personagens. Esse procedimento provoca descentramento da narrativa e a relativização da verdade.

Instaura-se também, no romance pós-moderno, uma preocupação com sua ontologia, segundo Connor (1993). Por isso, a obra romanesca busca fazer uma reflexão sobre si mesma, sobre sua capacidade de criar mundos próprios, enfim sobre seu próprio ser, tornando-se autorreflexiva. Disso resulta um acentuado uso de procedimentos metalinguísticos, que serão expostos posteriormente. Em suma, o romance pós-moderno é marcado pela autorreflexão, pela autoconsciência e pela autorreferenciação.

Tudo o que foi acima asseverado ou leva à desestruturação da forma tradicional de romance, como ocorreu com o *nouveau roman* francês ou ao uso da paródia, à retomada de gêneros de massa como o romance policial e o histórico com o objetivo de abalar as diferenças entre LC e LM. Com isso, há uma desdefinição do romance tradicional.

Outro recurso muito comum na ficção pós-moderna é a metalinguagem. Jakobson (2001) refere-se a esta função linguística como sendo aquela cujo referente é a própria linguagem. Em outras palavras, é a linguagem que se refere a si mesma, que se autoexplica, que se torna seu próprio objeto. Há textos literários que se preocupam com a linguagem por meio da qual são elaborados, com a sua própria criação e se caracterizam como um tipo específico de metalinguagem, no dizer de Campos (2004). Desta forma, a linguagem literária é colocada a serviço de si mesma e desvela seu processo de criação ao leitor.

Hutcheon (1984) refere-se a tais textos como sendo metaficcional, porque falam de si mesmos, são autorreferenciais, autorreflexivos e narcisistas. Para a autora, a narrativa metaficcional é ficção sobre ficção que se constrói a

partir de uma autoconsciência formal e paradigmática, contemplando ativamente a sua construção e a participação do leitor. Sendo assim, ao desvelar o seu processo de criação, o metatexto perde a aura, como disse Benjamin (1987), já que sua feitura está à mostra, dessacralizada.

Diante da metaficção, o leitor é forçado a perceber que está diante de um mundo construído ficcionalmente. Além disso, ele requer do leitor uma memória textual, literária e cultural para construir seu significado. Dessa forma, o receptor participa do ato da criação do texto, que desnuda seu sistema lingüístico e seu caráter ficcional.

Reichmann (2006), ao comentar o livro *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, de Hutcheon, afirma que existem algumas modalidades de narrativa narcisista ou de metaficção.

A primeira modalidade é a diegética explícita. Nesta, o leitor tem consciência de que, ao mesmo tempo em que lê, recria o universo ficcional, tornando-se um co-autor do texto. Isso porque, há marcas linguísticas capazes de evidenciar o processo de criação do texto. Para Hutcheon (1984), a paródia é a o veículo capaz de desvelar ao leitor o *status* ficcional da narrativa.

Já a modalidade linguística explícita, explora a camada significante do texto, por isso o leitor deve compartilhar dos mesmos códigos explorados pelo autor.

Nas modalidades explícitas, tanto o processo criativo quanto o ato recriativo do leitor são importantes e o autor dirige-se diretamente a ele. Outros recursos dessas modalidades são a perspectiva em abismo ou representação especular, a metáfora, a alegoria, focalização do ato de ficcionar e outros.

Há também outras duas modalidades: a diegética implícita e a linguística implícita. Aquela entende que o leitor é consciente de que está lendo um texto ficcional, por isso não é necessário nem que o autor deixe marcas explícitas do seu processo de criação nem que se dirija explicitamente ao leitor. Um exemplo desta modalidade é a narrativa policial, que é o foco deste trabalho. Isso porque, esse tipo de ficção é autoconsciente e propõe um modelo de leitura que exige um leitor ciente de seus jogos e regras.⁹ A modalidade linguística implícita focaliza os trocadilhos, o anagrama e outros recursos que chamam a atenção do leitor para a linguagem por meio da qual o texto foi elaborado.

Um tipo de metatexto é a metaficção historiográfica.¹⁰ Esse termo, empregado por Linda Hutcheon (1991), também surge como marca da Literatura pós-moderna. Como já foi dito, o pós-modernismo se define como um não às metanarrativas. Por isso, a retomada da história considerada oficial pela Literatura é uma forma de questioná-la e mostrá-la também como ficção. Questiona-se, assim, a cultura oficial, a visão do dominante, do patriarcado, do capitalismo, do humanismo, do cristianismo, do marxismo, do literário etc.

Enfim, algumas características do romance na pós-modernidade podem ser destacadas: mistura entre cultura de massa e cultura oficial, intertextualidade (incluindo todos os seus procedimentos como a citação, a epígrafe, a paródia, o pastiche, a paráfrase, etc.), heterogeneidade, interdiscursividade, Metaficção Historiográfica, fragmentação, mistura de focos narrativos, mistura de gêneros e estilos, dissolução das metanarrativas, metalinguagem excessiva, desestetização da arte, desreferenciação do real, presença

⁹ O leitor instaurado pela narrativa policial já foi caracterizado anteriormente.

¹⁰ Este assunto será mais detalhado em outro momento desta tese.

mais acentuada da ironia, da sátira, da autorreferenciação e da autoconsciência.

Como a Metaficção Historiográfica é um dos tipos de metatextos mais explorados na pós-modernidade, como já foi mencionado, é necessário para os fins desta tese, caracterizá-la com mais precisão, já que, no romance em análise, existe a ficcionalização de um escritor consagrado. Isso evidencia um amálgama entre as instâncias da existência histórico-biográfica e ficcional. Esse tipo de ficção é uma das vertentes da pós-modernidade, como afirma Hutcheon (2002), e é marcada pela heterogeneidade, oriunda da incorporação de novas formas de construção literária ou não-literária, pela heterogeneidade discursiva, já que traz, para o centro do texto, múltiplos e diferentes repertórios discursivos e pelo diálogo carnavalesco com o discurso histórico considerado oficial. Portanto, esse tipo de narrativa, configura-se como um texto híbrido, que mistura ficção e fatos históricos. Em outras palavras, nele a ficção é, historicamente, condicionada e a História é estruturada discursivamente, tornando-se também um constructo discursivo e humano, perpassado por ideologias. Por tudo o que foi afirmado, a Metaficção Historiográfica desestabiliza a noção que se tem de História e de ficção, visto que problematiza o discurso histórico aceito como oficial, evidenciando sua ilusão de reconstruir o passado de forma objetiva e parcial e denuncia a crise da História enquanto ciência. Além disso, promove uma reflexão sobre o processo de construção da própria Literatura, desestabilizando-o a fim de mostrar que o discurso ficcional não é desvinculado do real.

Sobre isso, White (2001) assevera que há uma enorme relutância em considerar que o texto histórico se aproxima mais do conteúdo e da forma ficcionais do que da ciência. Dessa maneira, a distinção entre o discurso ficcional e o histórico,

entre os fatos reais e os ficcionais, torna-se problemática, fazendo com que o discurso histórico ofereça não mais explicações aos eventos passados, e, sim, possíveis interpretações. Em outras palavras, a estrutura formal e o conteúdo abordado na metaficção historiográfica problematizam o conhecimento histórico e o acesso que se tem ao passado, permitindo que sejam construídas verdades, e não mais uma única verdade, no que diz respeito aos fatos históricos, conforme afirma Hutcheon (2002).

Eco (1985) também faz referência a este tipo de romance metaficcional. Para ele, as narrativas que ficcionalizam fatos históricos, procuram descobrir coisas não notadas ainda, mas capazes de prender a atenção do leitor, porque, ao falar do passado, não se foge do presente. Ele deve "não apenas identificar no passado as causas do que aconteceu depois, mas também descobrir o processo pelo qual essas causas foram lentamente produzindo seus efeitos" (1985, p.64). O autor também ressalta que, nesse tipo de narrativa, ocorre uma reavaliação do passado de forma irônica sem traços de inocência. Por tal motivo, a cumplicidade do leitor se faz necessária. Assim como esse autor, Hutcheon (2002) evidencia o papel ativo que é atribuído ao leitor na produção do sentido quando está diante da Metaficção Historiográfica. Isso porque entre o horizonte do relato histórico, considerado como oficial e que o leitor conhece por meio dos vários dispositivos culturais, e a história possível que a ficção lhe apresenta se abre um espaço de liberdade em que ele põe à prova a sua própria capacidade de modelação/remodelação dos sistemas simbólicos adquiridos. Ao fazer tal afirmação, a autora aponta para a provisoriedade e a indefinição, decorrentes da ambiguidade presentes nesse estilo narrativo, que mostrará a existência de uma pluralidade de verdades no lugar de uma única. Essa

pluralidade de verdades oferece ao leitor a possibilidade de refletir sobre as verdades pré-estabelecidas e observar as múltiplas versões possíveis para um único fato histórico.

A relação entre Literatura e História ocorre, de acordo com Nunes (1988), por serem formas de linguagem cujo objeto é a atividade humana. Para o autor, como o discurso histórico reconstrói uma realidade não mais existente, ele se aproxima do discurso literário, já que é também reconstrução, reescritura e reinvenção. Embora o discurso do historiador tenha como base documentos, isso não isenta seu texto da subjetividade presente no discurso ficcional.

Menton (1993) apropria-se das idéias de Hutcheon (2002) e acrescenta outras ao estudo dessa autora, ao criar o termo novo romance histórico, a fim de estabelecer um panorama do gênero romance histórico na América Latina. As características estabelecidas pelo autor serão abaixo parafraseadas, já que a análise será apoiada também em tais traços distintivos

1.A representação mimética de determinado período histórico se subordina, em diferentes graus, à apresentação de algumas idéias filosóficas, segundo as quais é, praticamente, impossível de se conhecer a verdade histórica ou a realidade. Isto porque, o caráter cíclico da História e, paradoxalmente, seu caráter imprevisível, faz com que os acontecimentos mais inesperados, absurdos e grotescos possam acontecer;

2.Distorção consciente da História a partir de omissões, acréscimos, exageros e anacronismos;

3.Ficcionalização de personagens históricos;

4.Presença da metaficção, ou melhor, de comentários do narrador sobre o processo de criação do texto, promovendo a

autorrefencialidade, o que evidencia a preocupação com a ontologia do romance;

5. Presença marcante da intertextualidade, acentuando a afirmação de Kristeva (2005), segundo a qual o texto literário é um mosaico de citações;

6. Emprego dos conceitos bakhtinianos tais como a carnavalização, o dialogismo, a polifonia, a paródia, a heteroglossia e o grotesco.

O mesmo autor assevera que o novo romance histórico oferece outra interpretação dos fatos históricos, por meio da multiplicação das vozes narrativas, dos variados pontos de vista, a fim de mostrar a dissolução da verdade absoluta, imposta pelo discurso histórico assimilado como oficial. Com isso, mostra ao leitor uma recusa deliberada de aceitar as certezas tranquilizadoras das metanarrativas e que qualquer situação histórica implica uma variedade de possibilidades. Ao fazer isso, esse tipo de narrativa vale-se da paródia, conforme as afirmações de Hutcheon (2002). Aliás, para a autora a Metaficção Historiográfica é uma arte não só paródica, mas também didática, pois possibilita o diálogo individual e criativo com o discurso histórico considerado como oficial, oferecendo múltiplas maneiras de construir uma identidade própria, altamente idiossincrática a partir das possibilidades não-atualizadas no passado e, porque, ainda, desperta nos leitores a necessidade de comparação crítica com a história escolhida para ser a oficial, o que conduz à consciência dos possíveis embustes do discurso histórico científico e a uma tomada de posição diante daquilo que ele afirma como verdadeiro e inquestionável.

Outra característica da Metaficção Historiográfica é atribuir, a si mesma, licenças inimagináveis, como a de juntar, no mesmo tempo-espço, figuras históricas que não foram contemporâneas, nem dividiram o mesmo espaço geográfico-social, ou a de recontar o evento histórico sob uma perspectiva pessoal ou coletiva antes desprezada tanto pelos historiadores quanto pelos ficcionistas, ou a de, por meio da invenção verossímil, recorrer a nomes de figuras ou de fatos supostamente históricos (BASTOS, 2007). A ausência de marcas registradas verídicas, ou seja, de fatos registrados pelo discurso histórico considerado oficial, não “inviabiliza de todo o reconhecimento da historicidade do elemento objeto da representação ficcional” (BASTOS, 2007, p. 92). Tais elementos, por meio de um processo de contaminação, adquirem historicidade ao serem colocados junto com fatos e figuras de extração histórico-oficial.

Outros recursos destacados nesta tese são a intertextualidade, a paródia, a ironia e a sátira também comuns nos textos pós-modernos como se afirmou anteriormente.

O termo intertextualidade surge pela primeira vez, nos estudos literários, por meio das pesquisas realizadas por Kristeva (1974). A semioticista cria esta palavra por influência da noção de dialogismo que Bakhtin (2000) havia desenvolvido. Segundo este autor, os textos estão em constante diálogo com a tradição e com uma comunidade linguístico-cultural. Por isso, o dialogismo é a condição necessária para a existência de qualquer texto. A semioticista retoma e reformula esta noção criada por Bakhtin e concebe a intertextualidade como a relação entre textos verbais e a aplica, especialmente, ao estudo dos textos literários. O importante na concepção da Literatura como um jogo intertextual é o questionamento da visão de obra literária como texto absolutamente original,

encerrado em si mesmo. Ao considerar a Literatura como um mosaico de citações, questiona-se o culto ao gênio do autor, o qual passa a ser alguém que apresenta uma visão mais criativa das potencialidades literárias da língua e da cultura.

Por isso, Kristeva (1974) vê o processo de leitura realizar-se como um ato de colher, de tomar, de reconhecer traços. O texto literário, portanto, passa a exigir um leitor mais ativo, que seja capaz de perceber os jogos intertextuais. Por sua vez, a escritura se torna a produção, a indústria dessa leitura que se cumprirá. Um livro remete a outros livros, aos quais, num procedimento de somatória, permite uma nova forma de ser, ao elaborar sua própria significação. Portanto, para a autora a linguagem poética é um espaço no qual dialogam textos, porque toda seqüência textual se faz em relação a outra que se origina em outro corpus, fazendo com que toda seqüência esteja orientada duplamente: para o ato de reminiscência (lembrança de uma outra escrita, ou texto) e para o ato de intimação (a transformação desse texto, dessa seqüência.

Seguindo os pressupostos de Kristeva, Jenny (1979) distingue dois tipos de intertextualidade: a implícita e a explícita. Como “fora de um sistema a obra é impensável” (JENNY, 1979, p.5), todo texto inscreve-se na história dos textos da sua série ou do sistema que o antecedeu. Diante dos modelos arquetípicos construídos por seus antecessores, todo texto literário promove com tais modelos uma relação de assimilação, de transformação ou de transgressão. Por isso, *a priori*, todos os textos literários apresentam este tipo de intertextualidade implícita

O que consiste a própria essência da intertextualidade para o poeticista: o trabalho de

assimilação e de transformação. As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges (JENNY, 1979, p. 10)

Isso significa que os textos falam de textos e com textos, portanto dialogam entre si como se estivessem numa grande biblioteca e como se eles próprios se constituíssem como uma biblioteca, assim como afirmou Borges.

Já a intertextualidade explícita faz com que o leitor perceba, pelas marcas deixadas, propositalmente, pelo autor, o texto que está sendo retomado por outro. Por isso, este tipo de intertextualidade

não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra. Assim sucede com todos os textos que deixam transparecer a sua relação com outros textos: a imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc. (JENNY, 1979, p. 6)

Hutcheon (2000a) também considera a paródia como um dos procedimentos intertextuais, o qual será o foco a partir do parágrafo que segue. Vale ressaltar ainda que, dos vários procedimentos intertextuais, a paródia é um dos que causa mais controvérsia entre os estudiosos, por isso a teoria de Hutcheon será a base para esta pesquisa.

Embora a paródia não seja um procedimento novo, a que predomina nas artes no século XX e início do XXI apresenta funções que a diferencia daquela empregada nos séculos anteriores. Por isso, é a paródia, considerada moderna ou pós-moderna, que será descrita neste trabalho.

Conforme Hutcheon, o texto parodístico, dito pós-moderno, retoma textos do passado a fim de fazer uma revisão crítica desse legado, já que os artistas do século XX e XXI

reconhecem que “a mudança implica continuidade e oferecem-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização deste passado” (2000a, p.15). Ao dialogar com textos anteriores, a paródia não objetiva escarnecê-los ou ridicularizá-los, mas sim estabelecer “a diferença no coração da semelhança” (2000a, p.19). Em outras palavras, a paródia promove um diálogo com o passado, apropriando-se de suas convenções com a finalidade de lhes oferecer um novo sentido; de lhes prestar uma oblíqua homenagem; de romper com o paradigma literário, evidenciando a autoria e a individualidade, além de permitir a continuidade histórico-literária e de dessacralizar ou ressacralizar o texto parodiado.

Outros aspectos importantes da paródia são a transcontextualização e a autorreferencialidade. Esse procedimento intertextual pode evocar outro contexto e, depois, invertê-lo “sem que seja necessário assinalar, ponto por ponto toda a sua forma e espírito” (HUTCHEON, 2000a, p. 30). Isso pode ocorrer também por meio de acréscimos, subtrações e inversões irônicas de cenas e personagens do texto que é o alvo da paródia. Em relação à autorreferencialidade, pode-se afirmar que o texto parodístico, focaliza o seu próprio fazer, a sua constituição ficcional, destacando a posição de seu criador. Por isso, “a posição de autoridade mantém-se (...) para subverter as noções de objetividade e naturalidade da arte” (HUTCHEON, 2000a, p. 109).

Cabe ressaltar que, para a autora, a ironia¹¹ é uma das estratégias fundamentais do discurso paródico, já que ela possibilita ao leitor decodificar e interpretar a paródia e por

¹¹ Este trabalho não tem a pretensão de fazer um levantamento histórico da ironia nem discutir as divergências existentes entre os estudiosos deste assunto. Ele se aterá apenas ao que for importante para a análise do corpus.

meio dela que a paródia se distancia do texto-fonte¹². O discurso irônico é

uma estratégia relacional no sentido de operar não apenas entre significados (ditos e não-ditos), mas também entre pessoas (ironistas, interpretadores, alvos). O significado irônico ocorre como consequência de uma relação, um encontro performativo, dinâmico, de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados, primeiro, com o propósito de criar algo novo e, depois, (...) para dotá-lo da aresta crítica do julgamento. (HUTCHEON, 2000b, p. 91)

Nesse sentido, a ironia não é um simples instrumento retórico estático, mas uma estratégia discursiva que necessita da interação entre leitor e texto. Ao se manifestar, esta estratégia requer do receptor a ativação de diversos procedimentos cognitivos, de determinados conhecimentos prévios para que ele possa compreendê-la, já que a base de seu funcionamento é o dito e o não-dito e as arestas. Com isso, o leitor deve estar disposto a ler dois ou mais significados, ao mesmo tempo, sem desconsiderar nenhum deles, e apreender um terceiro sentido, o qual é chamado de significado irônico, produzido pela peleja entre os dois primeiros.

Por isso, Brait (2008) considera que esse fenômeno linguístico-discursivo requer do leitor uma competência discursiva especial que é construída por meio do contato com diferentes gêneros textuais, com determinadas situações de comunicação e com contextos sócio-comunicativos específicos. Para a autora, o discurso irônico é um recurso intertextual e interdiscursivo, e, por tal motivo, metarreferencial. Outra função importante da ironia, sublinhada pela autora, é a sua capacidade de dessacralizar o discurso oficial e desmascarar

¹² Para fins desta tese, texto-fonte é considerado como o texto que é o alvo da paródia.

os discursos que se pretendem neutros. Cabe ainda ressaltar que o efeito irônico resulta da organização do significante num dado texto, ou melhor, da

(...) configuração de um espaço discursivo que justapõe dois segmentos textuais pertencentes a formações discursivas diferentes, mas que, pela distribuição na página e por outras marcas textuais específicas, articulam-se, referencializam-se, formando uma unidade motivadora do efeito de sentido irônico. (BRAIT, 2008, p. 36)

As duas autoras enfatizam a importância do leitor para que o efeito irônico se realize. Portanto, é necessário que autor e leitor compartilhem de um mesmo universo de referências. Considerando que a ironia é uma das estratégias do discurso paródico, o leitor só perceberá a paródia se tiver os conhecimentos ativados pelo texto

(...) a paródia é frequentemente unida a vozes narrativas manipuladoras, abertamente dirigidas a um receptor inscrito, ou manobrando disfarçadamente o leitor para uma posição desejada, a partir da qual o sentido pretendido (reconhecimento e, depois, interpretação da paródia, por exemplo) pode aparecer, como que em forma anamórfica. (HUTCHEON, 2000 a, p. 109)

Em outras palavras, a paródia precisa da cumplicidade do leitor e prospera em “períodos de sofisticação cultural que permitem aos parodistas confiar na competência do leitor” (HUTCHEON, 2000 a, p. 31). Toda paródia não é somente um ato de escritura, mas também um ato de leitura, já que é o contexto que desvelará o caráter paródico. Por isso, Sá (2004) afirma que a paródia é uma forma sofisticada do fazer literário. Ela exige a interação entre leitor, texto e autor, por ser uma

sobreposição de textos diversos. Sendo assim, tanto a paródia quanto a ironia, já que esta é um dos recursos daquela, dependem da intencionalidade do autor e da competência do leitor.

Conforme Duarte (1994), a ironia, quando percebida pelo leitor, sempre provoca uma reação, que pode ser o riso ou o choro. Importa enfatizar que, embora a ironia, muitas vezes, provoque o riso, ao deslocar sentidos e inverter situações, isso não significa que tais sentidos ou situações sejam risíveis. O riso irônico nem sempre é zombador assim como a paródia moderna não prima pela ridicularização. O riso irônico advém, inúmeras vezes, quando o leitor percebe a relação irônica entre o dito e o não-dito. É como se, ao sorrir, o leitor dissesse: 'entendi o jogo, o acontecimento irônico', 'decifrei o processo criativo do autor'. É, portanto, o riso da descoberta, é o riso restaurador de que fala Bakhtin (2002).

Outro recurso empregado no texto parodístico é a sátira. Hutcheon (2000 a) afirma que o discurso satírico se caracteriza por fazer um registro moral negativo, distanciando-se, assim, da ironia, cujo objetivo não é moralizante. A sátira é extramural, ou seja, social, para algo que está fora do texto, por isso é um recurso capaz de trazer o mundo para dentro da arte, segundo a autora citada. Já a paródia, que é intramural, pois se volta para o próprio texto e tem objetivos estéticos, pode empregar a sátira, daí a existência da paródia satírica.

Pode-se concluir que a paródia distancia-se, ironicamente, do texto-fonte e pode, por meio da sátira, relacionar-se com o contexto social. Além disso, em termos formais, o texto parodístico incorpora em si mesmo aquilo que parodia, tornando-se uma forma autorreflexiva de continuidade do legado literário.

3.2 Da subversão do gênero policial

A primeira regra estabelecida pelo editor da Companhia das Letras, conforme foi mencionado anteriormente, não é seguida por Moacyr Scliar, já que, no enredo não há crime. Ou melhor, ele é apenas sugerido, mas não confirmado, quando Iossi adoece, misteriosamente, depois de uma suposta viagem, e morre sem que os médicos consigam diagnosticar a *causa mortis*.

Iossi adoeceu. Coisa grave: febre alta, vômitos, delírios às vezes. Os pais, desesperados, não sabiam o que fazer. Chegaram até a chamar um médico de Odessa, o que lhes custou todas as economias, e foi inútil: o doutor não conseguiu sequer fazer um diagnóstico, mas constatou que o prognóstico era sombrio. (SCLIAR, 2000, p. 19-20)¹³

Entretanto, somente o leitor acostumado com as regras do RPT, percebe tal fato que é descartado por ele próprio ao longo da narrativa.

Não havendo crime, não há o outro elemento do RPT: o criminoso. Com isso, está ausente, na instância narrativa, o duelo entre o Bem e o Mal comuns nesse tipo de ficção, e o universo característico da narrativa *noir*.

Entretanto, é necessário salientar que há uma investigação, um mistério no livro. Mas, ironicamente, eles não são o centro do romance. Além disso, há uma sátira em relação ao modo como o DOPS¹⁴ (Departamento de Ordem Política e Social) conduzia suas investigações durante o regime militar. No livro, a polícia investiga o suposto envolvimento do sobrinho

¹³ A partir deste momento, serão citadas apenas as páginas de onde os trechos do livro foram retirados.

¹⁴ Grupo criado, durante o Estado Novo, com a finalidade de controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder.

de Ratinho, Jaime Kantarovitch, com grupos que se opõem ao governo. Isso ocorre quando Ratinho já está velho e morando no Brasil. É importante ressaltar que, no livro, há dois tempos distintos: o passado, quando Ratinho, ainda jovem, morava em Chernovitzky e o presente, quando este, já velho, morava Porto Alegre, já que sua família viera para o Brasil, assim que se iniciou a guerra civil em seu país de origem.

Seu sobrinho, desajeitado como ele, e também amante da Literatura, precisa de dinheiro para fugir, por isso recebe do tio o pedaço de papel em que Kafka escrevera o texto que segue

Leopardos irrompem no templo e bebem até o fim o conteúdo dos vasos sacrificiais; isso se repete sempre; finalmente, torna-se previsível e é incorporado ao ritual. (p. 08)

Essa raridade fora entregue a Ratinho, por engano, quando ele ainda era jovem e estava em Praga a fim de cumprir uma missão. Desde então, este era o seu único tesouro e tornou-se para ele “uma coisa quase sacrossanta” (99). Mas para salvar o sobrinho, ele era capaz de tudo, até de vender o texto. Por isso, Benjamin ordena ao sobrinho que venda o manuscrito, o qual valia muito, por ter sido escrito por um, naquele momento, já famoso autor, do qual Jaime era também admirador. Esse fato, de forma irônica, evidenciaria o que a indústria cultural de massa objetiva: transformar a literatura em fonte de renda

Jaime abriu o envelope e tirou de lá uma folha já amarelada pelo tempo. Leu o que estava escrito e depois, assombrado, fitou Ratinho:

- Mas isto é de Kafka!

- É de Kafka – confirmou Ratinho (...) é um original de Kafka. A assinatura que ai está é dele (...)

- Mas isto é uma preciosidade – murmurou.

- Vale pelo menos oito mil e quinhentos dólares (...)

(p. 104)

Embora sabendo da raridade do texto, e que a LC, por ser arte, não é vendável, Jaime aceita a proposta do tio, pois não tem outra saída. Entretanto, antes de efetuar a venda do texto, em São Paulo, onde havia um colecionador que “pagaria muito mais que oito mil e quinhentos dólares” por ele, Jaime foi preso pelo DOPS quando este grupo invadiu seu apartamento. A situação do sobrinho de Ratinho piorou, quando os policiais acharam o manuscrito de Kafka e o delegado acreditou que o texto fosse uma manifestação contra o governo e que fora escrito num código secreto. O trecho abaixo exemplifica essas afirmações

(...) o caso está sob investigação, Ratinho. Acontece que pode haver uma conexão internacional. Os agentes acharam um documento com ele, um documento escrito em alemão e assinado por um tal de Kafka. (111)

Vale lembrar que, conforme Lemaire (2006), a obra de Kafka foi proibida por Hitler na Alemanha e passou a fazer parte da “lista negra” e todos os países dominados pelo nazismo foram obrigados a aderir a essa proibição. Kafka também foi vetado em seu país de origem e somente em 1983, publicou-se um volume de seus contos. A reedição de seus outros livros foi permitida apenas em 1989. Entretanto, na cena analisada, isso ocorre devido ao desconhecimento que se tem da obra do autor.

Nota-se, nessa situação, uma sátira ao procedimento empregado pelos policiais na época da Ditadura. Além de mostrar o escasso conhecimento que o delegado tinha sobre Literatura, desvela como as pessoas, na época, podiam ser detidas e torturadas, simplesmente por manifestarem um ponto de vista supostamente contrário ao do governo, que inibia a liberdade de expressão. Jaime, embora fizesse parte de um

grupo estudantil que militava contra a repressão do governo, jamais cometera algum crime ou delito que motivasse a sua prisão. Além disso, prender alguém por causa de um texto poderia evidenciar a aversão sarcástica do narrador por esse sistema de governo.

A cena torna-se mais satírica e cômica, quando Ratinho, que era amigo e alfaiate do delegado, vai até o departamento de polícia pedir para que este solte Jaime. Antes de tomar essa atitude, Ratinho fez um terno para o delegado com o tecido que comprara de um contrabandista, assim que chegara, com sua família, ao Brasil. Ele havia feito a compra com a intenção de fazer seu próprio terno de casamento, se, por acaso, o destino permitisse seu reencontro com Berthe, primeiro e único amor de sua vida. Esse fato ironiza uma atitude romântica: a idéia de ser o primeiro amor verdadeiro e único. Por tal motivo, se o indivíduo não tivesse a oportunidade de ficar com o ser amado, jamais abriria seu coração para outro ser. Por isso, “o destino não permitira, nenhuma outra mulher aparecera, e o corte de casimira inglesa ficara guardado, devidamente protegido das traças” (p. 107) e Ratinho tornara-se um velho solitário, longe das paixões, com estranhas manias, segundo a família, que tentava, a todo custo, arrumar um casamento para ele. Dessa forma, no livro, há um intertexto com os romances, produzidos durante o Romantismo. No entanto, esse diálogo com o passado ocorre de forma distanciada, portanto, paródica; retoma-se o ideal do amor romântico, mas, ao mesmo tempo, distancia-se, ironicamente, dele, ao mostrar a impossibilidade de concretização desse sentimento que só se realiza na ficção romântica, já que é um amor construído por meio de palavras. Em outros termos, esse tipo de amor, que perdura até hoje no imaginário ocidental, segundo Rougemont (2003), é um desejo arquetípico, incapaz de se concretizar na realidade, por ser

uma criação do universo ficcional. Ratinho vê Berthe duas vezes somente, durante a missão mirabolante e sem nexos que tenta, em vão, cumprir em Praga. A moça, em momento algum, é descrita como uma heroína romântica nem demonstra qualquer sentimento por ele a não ser o de compaixão, num primeiro momento, por ser Benjamin tão pobre e, depois, de raiva e medo, por acreditar que ele queria roubar a joalheria em que ela trabalhava. Além disso, se realmente Ratinho amasse a moça, conforme os postulados do amor romântico, ele jamais teria usado o tecido, que comprara para usar em seu casamento com a amada se o destino, claro, permitisse a ele “reencontrar Berthe, e se ela o aceitasse” (p. 107), para fazer um terno com a finalidade de bajular o delegado com tal prenda. Cabe mencionar, ainda, que a vida contemplativa e solitária que Ratinho levava não o fazia feliz, ao contrário do que ocorria com os românticos para os quais esse modo de viver era um dos caminhos para a felicidade. Há, portanto, uma desmontagem paródica da atitude romântica diante do mundo, por meio da ironia.

Retomando a cena em que Ratinho presenteia o agente da lei, é lícito afirmar que, ao ver o presente, este fica “maravilhado” e diz “mas que coisa bonita (...) esta é a melhor roupa que já me fizeste, e olha que a gente se conhece há um bocado de tempo” (p.109). Contudo, percebe que algo Ratinho queria em troca, já que nunca caprichara tanto para fazer um terno e o indaga “mas a troco de quê estas me dando este terno”? (p.110). Ratinho, ao invés de falar imediatamente sobre seu propósito, fica confuso e dá explicações sem fundamentos, porque, como sempre, não sabia como agir em situações embaraçosas. Antes de colocar seu próprio intento por terra, Ratinho foi salvo pelo delegado, que conhecia muito bem as confusões em que este se envolvia por ser desastrado.

Olhando, desconfiadamente, para o alfaiate, o delegado diz: “Escuta, Ratinho, a mim tu não enganas. Alguma coisa queres de mim. Portanto, não me faz perder tempo e diz logo. O que é?” (p.110). Ao ser interpelado, Ratinho, muito estabonado, começa a tremer e hesita em responder e solta a frase “esta noite seus agentes prenderam um rapaz... “ (p.110) a qual deixa o delegado em constrangedora situação ao perceber que Jaime era parente do amigo. Toda esta situação é descrita de forma irônica pelo narrador. Nas entrelinhas, percebe-se que o delegado, já tinha aceitado o presente que lhe fora dado em troca de um favor. Mas, como homem da lei, tinha deveres a cumprir e não podia demonstrar a Ratinho que aceitava subornos. Por isso, com voz firme e demonstrando indignação diz para Ratinho

E tu queres que eu o solte. – atirou o papel sobre a mesa. – Não dá, Ratinho. Isso é uma coisa que eu não posso fazer. Não posso liberar este rapaz. (p. 110)

E acrescenta mais adiante

... o caso está sob investigação, Ratinho. Acontece que pode haver uma conexão internacional. Os agentes acharam um documento com ele, um documento escrito em alemão e assinado por um tal Kafka. (p. 111)

Ao ouvir isso, Ratinho, como sempre fazia diante de situações embaraçosas ou quando estava com medo, começa a choramingar. Mas, mesmo assim, insiste com o delegado, pois o sobrinho era um “rapaz sofrido, filho de pais separados, portador de um defeito físico (...) e não representava ameaça alguma (...) era apenas um estudante que falava demais”. (p.110). Diante de tais argumentos, o leitor, que já conhece o passado de Ratinho, percebe que o sobrinho é uma réplica dele

próprio quando jovem. Há, nesse episódio, um elo com o momento histórico que marcara a juventude de Benjamim. Assim como o tio, Jaime era avesso ao sistema de governo repressivo, lia muito, tinha até algumas idéias subversivas, mas o leitor percebe que era incapaz de colocar em prática tudo o que pensava assim como o tio não o fizera quando jovem. Toda aquela confusão em que o sobrinho se envolvera não ia resultar em nada, como aconteceu, no passado, com Ratinho, já que ambos eram parecidos. Para Jaime sobraram socos, pontapés e outros tipos de tortura, empregados pelo DOPS, por culpa das confusões em que Ratinho se envolvera quando jovem. Se este não fosse tão atrapalhado e não tivesse se deixado levar por sua fértil imaginação, como o próprio narrador afirma, o sobrinho não estaria sendo acusado de fazer parte de movimentos internacionais contra o governo brasileiro.

Quando o delegado atira o manuscrito em cima da mesa, o leitor deduz que essa atitude pode ser apenas uma encenação, já que um agente da lei não poderia ser subornável. Entretanto, Ratinho, com sua extrema ingenuidade, não consegue perceber isso e fica com medo de que seu sobrinho permaneça preso injustamente. O que também chama a atenção do leitor, nessa cena, é o fato de o delegado usar o pronome demonstrativo “tal” ao se referir a Kafka. A carga semântica desse termo, considerando o contexto da diegese, é pejorativa, pois demonstra certo desprezo pelo autor do texto, no caso, Kafka e, ao mesmo tempo, revela, mais uma vez, a ignorância do delegado por não ter o conhecimento prévio adequado para perceber que o texto ali escrito é uma raridade literária, visto que Kafka, já reconhecido naquela época pela crítica literária, jogava fora quase tudo o que escrevia. Além disso, os atos cometidos pelo DOPS, a fim de salvaguardar o governo militar,

são novamente satirizados, por meio das atitudes do delegado Francisco.

Embora Ratinho tente explicar que conhecia Kafka e que ele era um grande escritor, e que já havia falecido, o delegado, já conhecedor da fértil imaginação do amigo, não acredita nele e pede ajuda a um investigador “que era metido a literato” (p. 111), para resolver o impasse. Importa ressaltar que a expressão “metido a literato”, demonstraria um ponto de vista pejorativo em relação aos que gostam de literatura. Para tirar a dúvida, o delegado liga para o investigador e lhe pergunta

- Preciso de uma informação. Uma informação literária. Me diz uma coisa: tu já ouviste falar de um tal Kafka? Já? É escritor? Escritor complicado? Em que língua ele escrevia? Em alemão? Ah, bom. (111)

Nota-se que, nas respostas do inspetor, aparecem somente as idéias empedradas por um tipo de crítica literária superficial que se consagrou em relação à obra kafkaniana, que é tida como hermética, por ter sido produzida por um autor difícil e atormentado por vários complexos.

Após ouvir tais informações, que não traziam nada de novo, o delegado, diante do manuscrito de Kafka, tem o mesmo comportamento que se espera daquele que lê seu texto pela primeira vez, porque já fora contaminado por tudo o que a crítica superficial elegeu como verdadeiro em relação à obra do autor

- Mas que porra é essa, homem? Confesso que não entendi nada. Leopardos no templo? Que leopardos? Que templo? (p. 111)

O delegado, depois de ouvir a tradução que Ratinho fizera do texto, e de saber que Kafka era um escritor já

falecido, insiste em achar que “leopardos no templo” era um codinome de algum grupo que desejava destruir o governo. Mas Benjamin tenta convencê-lo do contrário até que o delegado acredita, pois sabia que “Ratinho não era de mentir” (p.112).

Antes de soltar o sobrinho do amigo, o delegado, ainda intrigado com o texto, pergunta mais uma vez a Ratinho

- Me diz uma coisa, Ratinho. A gente se conhece há muito tempo, eu sei que tu lês muito. Tu gostas desse tipo de texto? (p. 112)

A atitude do delegado em relação ao texto de Kafka poderia simbolizar a reação de alguns leitores diante da literatura considerada culta. Como uma parcela da população não passou pelo que, atualmente, se considera letramento literário¹⁵, não consegue compreender o estranhamento provocado por esse tipo de texto. Ratinho, mesmo acostumado com textos literários, tinha uma visão particular da Literatura, já que acreditava que ela estava somente a serviço de uma causa social e era uma forma de protesto. Diante disso, o narrador constrói esse personagem como um estereotipo do esquerdista. Tal consideração particular do texto literário faz com que ele tome uma atitude, sem se atrapalhar e piorar a situação do sobrinho. Ratinho concorda com o delegado e

¹⁵ Por letramento, entende-se, nesta tese, “o estado ou a condição de quem não apenas sabe ler ou escrever, mas cultiva e exerce as práticas sócias que usam a escrita”. (SOARES, 2004, p. 47). Por letramento literário entende-se que é o estado ou condição de quem não apenas é capaz de decodificar um poema ou romance, mas dele se apropriar por meio da experiência estética, fruindo-o. Isto depende muito dos esforços da escola de dotar o aluno da capacidade de apropriar-se do discurso literário, a fim de que ele possa ter a experiência literária, ou seja, o contato efetivo com a Literatura. Em outras palavras, letrar literariamente um indivíduo é oferecer a ele a possibilidade de construir o significado do texto, ampliando seu horizonte de conhecimento, “o questionamento do já dado, o encontro com a sensibilidade, a reflexão” (...) com outro tipo de “conhecimento diferente do científico” (Orientações curriculares Nacionais para o Ensino Médio, 2006, p. 55). Com isso, o sujeito aprenderá a experimentar a sensação de estranhamento que o arranjo lúdico do discurso literário provoca e saberá contribuir com seus próprios conhecimentos prévios para a fruição estética.

reponde “- Acho uma merda”. (p. 112). Diante da resposta, o delegado sente-se triunfante, pois “quem quer saber de leopardos no templo? Isso não tem pé nem cabeça. Para mim, não passa de uma bobagem, de uma coisa maluca” (...) e mais adiante, sentindo-se vitorioso, diz “Que se fodam, esses leopardos no templo”. (p.112). A concepção do delegado, nesses fragmentos, demonstra novamente a precariedade de seus conhecimentos sobre a LC.

Ao notar que Ratinho concordou com ele, o agente da lei escreve num papel as seguintes palavras

Constatou-se que o documento em questão é um texto literário, de autoria de um escritor estrangeiro já falecido. O elemento Jaime Kantarovitch, codinome Cantareira, foi liberado por falta de provas. (p.113)

Comprova-se mais uma vez, a partir do comportamento do delegado, que ele é, intelectualmente, limitado, mas, ironicamente, cumpridor dos seus deveres. Ele prende Jaime por causa de um texto, escrito em alemão, sem que existam provas concretas de que “o elemento” (p.113), portador do texto, tenha praticado alguma contravenção ou que o manuscrito seja comprometedor; aceita como suborno um terno sem ao menos perceber que a manga esquerda era mais curta que a direita, fato que o desagradara no passado e fizera com que não ele encomendasse mais os ternos feitos pelo amigo, o qual acreditava que deveria confeccionar os ternos dessa forma, para que seus clientes “pudessem olhar mais facilmente o relógio de pulso”. (p. 11). O leitor, diante desses fatos, percebe que o delegado poderia representar uma versão paródica de pessoas radicais, que fazem de tudo para cumprir o seu dever cívico e profissional. Nota-se também o comportamento ilógico de Ratinho, que, ao longo de sua vida, o

colocou em situações embaraçosas e fez com que fosse desacreditado pelas pessoas.

Outro momento importante dessa cena é o fato de o delegado rasgar o papel em que Kafka havia escrito o texto e jogá-lo no lixo, já que “este papel é uma coisa inútil, só serve para o lixo. Fiz-te um favor”. (p.113). Poder-se-ia fazer um paralelo entre essa atitude e a dinâmica atual do mercado consumidor de massa, que prioriza, frequentemente, a quantidade em prejuízo da qualidade. A LC não gera o lucro desejado, pois seus propósitos são distintos daqueles que guiam a LM, como já foi mencionado.

Ratinho, após a liberação do sobrinho, que estava em péssimas condições físicas devido às torturas sofridas na prisão, manda-o para casa e, naquela mesma noite, retorna, de táxi, à sede do Dops. Segue-se, a partir dessa cena, uma situação que parodia as cenas de mistério e de investigação do RPT

Oito da noite. Oculto atrás de uma árvore, Ratinho espiava a sede do Dops. Viu saírem os funcionários (...) e, como ele esperava, um servente saiu do prédio com uma lata de lixo e depositou-a na calçada, junto ao meio fio. (p.114)

O esvaziamento dos clichês do RPT ocorre justamente, porque Ratinho está ali simplesmente para roubar a lata de lixo onde o delegado havia jogado o que restara do texto kafkiano, fato que surpreende até o motorista do táxi que o havia levado até lá

- Já participei de muita sacanagem – disse -, mas nunca de roubo de lata de lixo. (p. 114)
(...)

- Só por curiosidade: a troco de quê um homem velho como o senhor roubaria esse troço? E do Dops, ainda por cima? (p. 115)

A resposta de Ratinho, num primeiro momento, foi a que segue

- Eu sou um subversivo – disse Ratinho – e estou cumprindo uma missão. Uma missão importante. (p. 115)

No entanto, o taxista não acreditou e olhou “para ele incrédulo, sem saber o que dizer” (p.115). Ratinho ri e responde:

- Mentira. Tu queres mesmo saber? Pois eu te digo – Baixou a voz: - Não conta pra ninguém: coleciono latas de lixo. Esta é a décima que eu roubo este mês. (p.115)

O diálogo dessacraliza a figura do detetive do RPT. Isso porque até o taxista, que não conhecia Ratinho, não acredita que ele tivesse coragem para ser subversivo nem para colecionar latas de lixo. Desde pequeno, Benjamin passava por situações semelhantes, visto que “ninguém o levava a sério” (p.15). Todos acreditavam que aquele ser com aspecto de camundongo melancólico, solitário e que sempre estava “enfurnado em sua toca” (p. 11), “fosse incapaz de matar uma mosca” (p.15), como dizia sua mãe.

Outro elemento do RPT, não presente diretamente na narrativa, é a figura do detetive tradicional, criado por Poe e eternizado por Doyle. Ratinho não desvenda um crime nem prende um assassino, entretanto tenta desvendar um mistério. Mas devido a sua personalidade emotiva, a sua capacidade de fantasiar e ao seu sentimentalismo, ele não consegue cumprir a missão que lhe foi dada por seu amigo Iossi.

Embora não haja um crime nem um criminoso aos moldes do RPT, esse clichê é parodiado por meio da ironia e desconstruído ao longo da diegese. Ratinho, durante sua juventude, havia tentado solucionar o enigma proposto por Leon Trotski a Iossi. Por isso, analisar-se-á o modo como Benjamin tenta solucionar tal problema e sua personalidade, já que ele é uma criação paródica do emblemático detetive imbatível e inteligentíssimo da ficção policial criada por Poe.

Benjamim vivia em Chernovitzch “uma aldeia judaica pobre” (p.11), massacrada pelo império czarista. O personagem é assim descrito por um dos seus sobrinhos que é o narrador da história

Chamava-se **Ratinho** (não se tratava de codinome; era apelido mesmo): os **olhinhos** pretos e as **orelhas de abano** tornavam-no parecido com um **camundongo**. Não aqueles camundongos alegres das histórias infantis, mas, ao contrário, um ratinho **melancólico**, **solitário**, sempre **enfurnado em sua toca**. (p. 11)

Pela descrição acima, percebe-se que Benjamim distancia-se de alguns traços do detetive do RPT e aproxima-se de outros de forma parodística, pois na paródia tanto os traços comuns quanto os opostos são importantes. Ele é um jovem protegido pela família, que nunca saíra de sua terra natal. Sua inteligência está longe daquela que era a marca do detetive nas narrativas policiais. Aliás, ele não se guiava pela razão e sim por sua fértil imaginação e por suas emoções que não eram por ele controladas, por isso sempre se envolvia em confusões. Chorava sempre que se via em uma situação complicada na qual se envolvia devido às fantasias criadas por ele próprio e por ser desastrado. Seu apelido não seria dado a um detetive tradicional, pois o narrador jamais o apresentaria como semelhante a um rato ou a outro animal que não fosse solar. O

epíteto evidenciaria a inferioridade do personagem diante dos outros. Seus pais e parentes o viam dessa forma e nutriam por ele um sentimento de pena. Diferentemente dos detetives tradicionais admirados e respeitados por todos, Ratinho era o sem jeito para a vida, o coitadinho, o medroso, o bonzinho, enfim o “incapaz de matar uma mosca” (p.15). Uma pessoa como ele só poderia se envolver em situações vexatórias, segundo o narrador, que também era seu sobrinho. Até as prostitutas cobravam menos dele, por pena como se observa no trecho abaixo

Benjamim não constituiu família; acho mesmo que nunca teve namorada e que seu contato com mulheres resumia-se às prostitutas da Rua Voluntários da Pátria, que o conheciam e lhe faziam um preço especial. (p. 11)

Ratinho vivia enclausurado em sua aldeia, na casa materna e, depois, em sua própria casa, onde morava sozinho, em Porto Alegre. Por viver só e não constituir família, Ratinho, nesse aspecto, se aproxima do detetive tradicional, que era misógino, solitário e tinha aversão pelo casamento. Isso porque, o amor ou a companhia de mulheres e o matrimônio atrapalhavam a máquina pensante que era esse personagem do RPT. Além disso, um detetive tradicional não se sentiria magoado por isso, já que era uma escolha sua viver dessa forma é necessário para a atividade a que ele se dedicava: a solução de enigmas. Entretanto, Ratinho vivia sozinho e não se casara devido a sua incapacidade para se relacionar com as pessoas. Todas as vezes em que ele tentava se aproximar de alguém uma nova situação embaraçosa surgia. Um exemplo disso ocorre nas cenas em que ele tenta entrar na joalheria onde Berthe trabalha e é considerado um ladrão, primeiro pelo

segurança da loja e, depois, pela própria moça, quando Ratinho vai ao apartamento dela.

Além de tudo o que já foi mencionado, Ratinho pertencia a um grupo social desfavorecido socialmente e não era reconhecido por sua habilidade, o que o distancia do detetive tradicional. Sherlock Holmes, por exemplo, era descendente de fidalgos rurais, não trabalhava, já que resolver mistérios era para ele um *hobby*, era reconhecido pelo que fazia e ainda recebia gratificações das pessoas que iam até ele pedir ajuda para a resolução de algum mistério. Ratinho, ao contrário do detetive do RPT,

era pobre,(..). Alfaiate competente poderia ter ganhado muito dinheiro com a profissão. Isso não aconteceu (...) à medida que ficava mais velho, Ratinho começou a desenvolver teorias peculiares acerca de roupas. Sustentava, por exemplo, que a manga esquerda deveria ser mais curta do que a direita (“Assim as pessoas podem olhar mais facilmente o relógio de pulso”.). e confeccionava os paletós de acordo com tal idéia, o que obviamente desconcertava, e irritava, muitos clientes. Ele, porém, rejeitava os protestos, rotulando os insatisfeitos de “retrógrados” e “reacionários”. É preciso acompanhar a marcha do tempo, insistia, porque a marcha do tempo é a marcha do progresso. Uma linguagem em que ecoava o seu passado de homem de esquerda, de trotskista.

O trecho acima comprova novamente que Ratinho precisa trabalhar para se manter financeiramente e seu trabalho não era um hobby. Além disso, ele não se atrevera mais a solucionar enigmas, já que sua primeira tentativa fora frustrante.

Outra peculiaridade no comportamento de Ratinho o aproxima ironicamente do detetive tradicional, comprovando novamente que o livro em análise é uma paródia do RPT. Tanto este quanto aquele tinham estranhas manias, embora por razões diferentes. O detetive, como era uma máquina pensante

e se diferenciava dos outros personagens por tal predicado positivo, tinha certos comportamentos excêntricos a fim de que pudesse ainda mais se distanciar dos pobres mortais. Holmes, por exemplo, usava cocaína, que era legal na época e só foi proibida em 1930, a fim de estimular suas faculdades intelectuais ou matar o tédio entre uma investigação e outra; Hercule Poirot, detetive criado pela Dama do Crime, Agatha Christie era extremamente vaidoso; Charlie Chan, um detetive chinês em Honolulu, recitava provérbios e dava lições de moral após enfrentar e resolver qualquer espécie de mistério. Ratinho não tinha esse objetivo. Além de não ser detetive e não agir guiado pela razão, mas por sua fértil imaginação e pelas emoções à flor da pele, sua própria personalidade o mantinha afastado das pessoas. Sua introspecção e timidez, aos poucos, o afastaram cada vez mais dos parentes e amigos até que ele próprio desinteressou-se do que mais gostava e de si mesmo

Mas Ratinho já não se interessava mais por política, pelo menos pela política partidária, essa que dá as habituais manchetes de jornal. Em geral não fazia muita coisa. Ia do apartamento para a alfaiataria e da pequena alfaiataria para o apartamento, pobremente mobiliado, mas cheio de livros. Ratinho lia muito (...). Sua vida se resumia a isso, à alfaiataria e à leitura. (...) estava longe de ser um homem atraente (...) não estava interessado em casar. Apegava-se a sua vidinha rotineira, monótona, e dela não saía. (p. 11-12).

Seu herói era Trotski, embora não soubesse nada sobre o revolucionário russo. Na verdade ele, quando jovem, simplesmente admirava essa personalidade histórica, mas “venerava o lossi” (p.15), um jovem apaixonado pelas idéias comunistas de Trotski. Um dia lossi presenteou Ratinho com o livro *Manifesto Comunista* e este se tornou para Ratinho “um equivalente do que é a Tora para os religiosos” (p. 15). Por

isso, ele recitava trechos desse livro nos lugares públicos, nas sinagogas, “defendendo a luta de classes como a única forma de progresso social” (p.15). Entretanto, Ratinho limitava-se a falar ao invés de agir como um comunista. Repetia, maquinalmente, as palavras que lia no *Manifesto Comunista*, mas lhe faltava aptidão para ser um revolucionário.

Todos ridicularizam Ratinho, por tal comportamento e por gostar de ler. Menos o pai, que ficava apavorado só de imaginar que o czar pudesse descobrir as idéias do filho, e a mãe, que “não o levava a sério” (15). Ele somente era capaz de sonhar, de criar situações fantasiosas nas quais se encontrava com Trotski numa batalha que decidiria o futuro da humanidade. Ratinho estava muito longe de se guiar pelo pensamento lógico-dedutivo e de sair à procura de criminosos sanguinários e de colocar em prática as ideias do revolucionário russo e de Iossi. As pessoas achavam estranho o fato de Ratinho ler demais, já que, na aldeia em que ele morava, não era comum que os indivíduos tivessem acesso à leitura dos clássicos ou a livros sobre política e filosofia. Todos acreditavam que Ratinho não era uma pessoa normal e, um dia, esse comportamento, iria conduzi-lo ao fundo do poço. E foi justamente o que aconteceu. A fértil imaginação do protagonista, alimentada, cada vez mais pela leitura, foi um dos motivos que o conduziu à maior aventura de sua vida e à maior frustração.

A descrição física de Benjamim também o afasta das características solares do detetive do RPT. Ele, como já foi mostrado, se assemelha a um camundongo e não a uma máquina pensante. Por isso, também se distancia do herói presente na LM, já que, suas condições físicas e sua aparência não permitem que seja visto como favorito dos deuses ou um semideus.

Ratinho também não servia de exemplo para outras pessoas, que o consideravam sem juízo. Embora tivesse ideias revolucionárias, não era capaz de colocá-las em prática. Ele próprio desconsiderava a si mesmo quando dizia “eu não sou ninguém, nunca fiz nada que prestasse” (13). Ao contrário do detetive tradicional que se sentia um ser fora do comum, devido a sua inteligência inigualável, Ratinho tinha consciência de que não seria o restaurador da ordem social e de que era um desajustado. Por outro lado, por meio da ironia, o narrador descreve o personagem como um indivíduo cheio de virtudes, capaz de atos generosos e respeitador da moral e da ética. No entanto, tais características o tornam digno da piedade alheia, evidenciando, assim, um paradoxo, visto que tais características deveriam despertar admiração e não piedade.

O protagonista não se envolvia emocionalmente com mulher alguma. Ele, aliás, era contra o casamento. Seu envolvimento, quando ocorria, era puramente sexual com “prostitutas da Rua Voluntários da Pátria” (p.12). Tal fato o coloca mais próximo dos detetives do RPN. Contudo, no livro, tal fato só é mencionado uma vez e não é descrito como ocorre no tipo de narrativa citada. Portanto, a misoginia o aproxima, parodicamente, dos detetives do RPT, pois, nesse tipo de ficção, não pode haver intriga amorosa, para não atrapalhar o processo intelectual pelo qual o detetive passa para elucidar um problema. Já no romance analisado, o protagonista não se envolve sentimentalmente com mulheres por ser desajeitado, tímido, introvertido e desastrado.

Como já mencionado, Ratinho tinha manias: fazer a manga direita do paletó menor que a esquerda, acumular livros e procurar a solidão. Tais excentricidades tiraram seus clientes e o impediram de ter amigos. Talvez seja, por isso, que a figura do ajudante-amigo do detetive não apareça no livro.

A história de Ratinho é narrada por um sobrinho com o qual não tinha um estreito relacionamento. Tal narrador, embora seja homodiegético, não é amigo do protagonista, como no RPT. Portanto, não tem a prévia intenção de contar somente os fatos que engrandecerão o detetive e este não será imune às frustrações e às situações vexatórias. Os fatos narrados contribuem para que o leitor perceba Ratinho como um camundongo triste, frustrado que nunca conseguiu obter sucesso, ou seja, um desprotegido dos deuses.

No livro, embora não exista um assassinato a ser desvendado, há um enigma que tira Ratinho de sua “existência melancólica” (p. 13). Iossi, como ficou muito doente e pressentia a morte, sabia que não poderia cumprir a missão que Trotski lhe dera. Por isso, antes de morrer, pede a Ratinho que a cumpra por ele

- Tenho uma coisa a te pedir, companheiro Benjamim, uma coisa muito importante.
- Fala, Iossi. – Ratinho com a voz embargada pela emoção. – Pede. O que pedires eu farei, custe o que custar.
- É a minha missão – disse Iossi. A missão que Trotski me deu. Tu vais cumprir essa missão por mim. (p. 20)

Após esse diálogo, Iossi transmite a Ratinho as instruções e lhe dá o livro *Manifesto Comunista* novamente. Dentro dele havia dinheiro, passagens, instruções para a viagem até Praga, papéis de identidade e um envelope. Dentro do envelope, havia o nome e o telefone da pessoa que Ratinho deveria procurar. Quando chegasse a Praga, Benjamin deveria ligar para essa pessoa, que era um escritor judeu, e lhe dizer a seguinte frase: “Estou encarregado de receber o texto” (p.21), o qual era a senha para que o homem lhe entregasse uma mensagem cifrada. Iossi dá as seguintes instruções a Ratinho

O código para decifrar a mensagem está no envelope. É uma folha de papel, exatamente do mesmo tamanho da folha que vais receber em Praga. Nessa segunda folha foram recortados alguns espaços e escritas algumas palavras: quando a colocares sobre a primeira folha, as palavras que aparecerão nos espaços recortados junto com as palavras escritas formarão a verdadeira mensagem que identificará o alvo de sua missão. É um lugar, pode ser um banco, uma empresa – não sei, e no momento não importa: quando tiveres identificado esse alvo, alguém entrará em contato contigo dizendo o que deves fazer no tal lugar. Agora: isso tudo é urgente, porque Trotski está deixando a França; vai para a América, parece. Portanto tens de partir logo. No máximo amanhã à noite. Farás isso, camarada Benjamim? Farás isso por mim? E pela causa?(p. 21)

Ratinho não é um agente da lei nem um espião, mas aceita cumprir a missão que lhe foi transmitida por seu amigo. Não obstante, o personagem o faz não por coragem, por um motivo grandioso, nem para eliminar o Mal que assola o meio em que vive, mas por superstição e medo. Isso é percebido somente pelo leitor, pois para Ratinho, ele cumpriria a missão para salvar o mundo por meio das idéias comunistas. Na cena que segue, essas informações podem ser comprovadas

O dilema continuava a torturá-lo: ia ou não ia? (...) Enquanto se debatia nessa dúvida, veio-lhe à memória uma história que o pai contava sobre um *dibbuk*, a alma penada de um homem que não podia descansar por causa de uma promessa de casamento não cumprida. Encarnado no corpo da amada, agora casada com outro, o *dibbuk* repelia com fúria os exorcismos, gritando *Ich guei nicht arois*, não vou sair daqui. (p.23-24)

Atormentado por essa história, na qual pensava o tempo todo, Ratinho sonha que lossi tinha morrido e sua alma

encarnava nele. Possuído pelo *dibbuk*, Benjamim corria pelas ruas de sua aldeia gritando “Proletários de todo mundo, unidos”. (p.24). Por tal motivo, ao acordar, Ratinho decide cumprir a missão. Mas relutava em aceitar a história da alma penada, pois dizia para si mesmo que o sonho era um aviso de que ele entraria para a História.

Contudo, Ratinho não consegue cumprir a missão. Ele esquece o bernal no qual estavam as instruções de lossi e só percebe isso quando chega ao local onde deveria receber o texto sobre o qual falara o amigo. Seu comportamento desastrado, suas idéias mirabolantes e sem fundamento lógico e sua capacidade para atrair confusões, desde o início, anunciam ao leitor que Ratinho não cumprirá o favor prometido a lossi. Inúmeras são as cenas nas quais isso se evidencia. A principal delas é a que segue

E aí se deu conta: estava sem o bernal. O bernal em que estava o Manifesto e o envelope – o bernal não estava com ele. (...). Com as mãos trêmulas, abriu a mala (...). Não. Na mala, só roupas (p. 32)

Em relação ao programa narrativo do livro, percebe-se que o percurso de Benjamin aproxima-se e distancia-se parodicamente das fases propostas por Greimas. A manipulação ocorre no livro, pois lossi induz Ratinho a cumprir uma missão. Este, como sujeito do fazer, acredita nos valores do manipulador e é por ele seduzido. Benjamim venera lossi e por isso, deseja fazer, mas não pode fazer, por apresentar todas as características já mencionadas. Logo após, ocorre a fase da competência. O manipulado deve adquirir o poder e o saber fazer para agir, para conseguir o objeto desejado ou cumprir a

missão que lhe foi dada. Geralmente, no RPT o detetive já tem todos os atributos necessários para poder fazer, diferentemente de Ratinho. Ninguém doa os valores ou conhecimentos necessários para que Benjamin se torne capacitado para agir. Contudo, devido a um sonho e a uma superstição, o protagonista sai de sua casa para tentar realizar a ação. A terceira fase, que é a performance, portanto, não é cumprida como ocorre no RPT. Ratinho não se apropria do objeto de desejo, ou seja, ele não cumpre a missão, como já foi mostrado anteriormente. Por isso, o protagonista, na fase da sanção, não é reconhecido de forma positiva como ocorre com o detetive tradicional ou com o herói. A sanção que ele recebe, portanto, não é a cognitiva, mas a pragmática em forma de castigo: a frustração e a reafirmação de sua incompetência para a vida heróica. Isso o torna cada vez mais calado, solitário e melancólico. É interessante notar que Ratinho só é sancionado negativamente, pois não segue os padrões sociais e literários impostos. Ele não apresenta as características do herói presentes na LC nem do detetive tradicional, bem como não materializa aquilo que o sistema político-econômico preconiza.

Importa, além do já comentado, analisar alguns recursos narrativos empregados no livro. No romance *Leopardos de Kafka*, há dois personagens históricos: o escritor Kafka e Trotski. Entretanto, eles não são os protagonistas da diegese, assim como poderia ser esperado pelo leitor, já que ambos são, respectivamente, considerados pelos discursos histórico-literário e histórico-político como sendo grandes personalidades. O protagonista é um jovem, que representa a voz que foi calada pela história considerada oficial

Vamos começar pelo Benjamim (...). O que nele chama a atenção é o ar assustado (...). Chamava-se *Ratinho* (não se tratava de codinome era apelido mesmo): os

olhinhos pretos e as **orelhas de abano** tornavam-no parecido com um *camundongo*. Não aqueles camundongos alegres das histórias infantis, mas, ao contrário, um ratinho melancólico, solitário, sempre enfiado em sua **toca**. (p. 11)

Empregou-se, no trecho acima, a zoomorfização do personagem o que pode ser percebido pelas palavras e expressões destacadas. Além disso, o emprego do diminutivo também contribui para esse processo. Dessa forma, o protagonista da diegese representa a voz do *ex-cêntrico*, do marginalizado, como afirma Hutcheon (2002) e não a voz daquele que o discurso histórico escolhido para ser o oficial consagrou como verdade.

Ao longo da diegese, vários fatos históricos ditos oficiais são retomados, no entanto, somente alguns serão transcritos

Quando estourou o golpe em 1964(...) (p. 102)

Jaime (...) participou das manifestações de protesto contra o governo militar, e seu nome foi logo incluído no fichário de subversivos organizado pelo Departamento de Ordem Política e Social, o Dops. (p. 102)

Naquele ano de 1916 a Rússia era um país dilacerado por conflitos sociais, políticos, étnicos (p. 14)

Lossi sabia tudo sobre Trotski (...) era um líder revolucionário, que queria derrubar o governo. (p. 16) (...) Rompendo com Stalin, Trotski exilou-se no México (p. 96). Trotski havia sido assassinado em sua casa (p.98)

Fora atrás de Trotski em Paris – exatamente Paris, a Cidade Luz, cenário da Revolução de 1789 e de tantas lutas gloriosas, centro da vida intelectual europeia (...). Trotski exilado e constantemente perseguido pela polícia de vários países (...) (p.17)

Trotsky está deixando a França; vai para a América, parece. (p.21)

Em março de 1917 o czar Nicolau abdicou. Assumiu um governo provisório chefiado por Aleksandr Kerenski, que durou pouco tempo. Em abril Lênin chegava dramaticamente do exílio. Em outubro os bolcheviques tomavam o poder. (p.94)

Tais fatos são marcas textuais que ativam no leitor, medianamente informado, determinados conhecimentos prévios sobre História Geral, História do Brasil e Literatura e como afirma Bastos (2007), adquirem poder alusivo bem maior que as informações de procedência não-histórica, criadas pelo discurso ficcional. Portanto, eles funcionam como estimuladores do processo de reconstrução do campo de referências do leitor e são indispensáveis para conferir historicidade para a Metaficção Historiográfica.

Além disso, tais acontecimentos históricos não são apenas incidentais, já que são determinadores do que acontecerá com o protagonista, assim como afirma Bastos

É indispensável que a trajetória das personagens relevantes da trama seja associada de modo inextrincável ao destino político da comunidade de que façam parte. (2007, p. 106)

Isso poder ser percebido, durante a leitura, pois Ratinho, Kafka e Jaime têm a vida determinada pelos eventos históricos inseridos na diegese, pois são vítimas da repressão imposta pelo sistema de governo.

Como o passado é um constructo cultural e discursivo, conforme White (2001) e Hutcheon (2002), a Metaficção Historiográfica recorre à invenção de figuras e eventos,

supostamente, históricos que, ao conviverem na mesma instância narrativa com os eventos realmente históricos, que adquirem historicidade. No livro, vários são os fatos e figuras que não estão no discurso histórico considerado oficial, mas que adquirem o efeito de veracidade histórica ao figurarem ao lado de eventos extraídos dos manuais de História. O primeiro e que será, posteriormente, melhor analisado, é o encontro entre Ratinho e Kafka; o outro é a missão dada a lossi por Trotski, o terceiro é a prisão e a tortura de Jaime, sobrinho de Ratinho, pelo Dops. Esses acréscimos possibilitam o diálogo criativo e individual com a história eleita como oficial.

Embora existam no romance vários eventos históricos registrados e outros que foram acrescentados aos fatos presentes no discurso histórico, focaliza-se, nesta análise, somente o encontro entre Kafka e Ratinho, já que uma das regras da Coleção da qual o livro faz parte, é justamente a presença de um escritor famoso no enredo.

O romance não atende às expectativas do leitor que espera ser Kafka o protagonista da história, já que seu nome é o núcleo do título do livro. O escritor tcheco é um personagem adjuvante que apareceu na história devido aos enganos cometidos por Ratinho, protagonista da diegese. Alguns dados biográficos de Kafka foram transpostos para o romance a fim de conferir veracidade àqueles que foram inventados pelo narrador criado por Scliar.

Franz Kafka, que se declarava ateu e integrou círculos anarquistas, nasceu em Praga, no ano de 1883 e faleceu no sanatório de *Kierling*, perto de Viena, Áustria, em 1924, onde foi internado devido à tuberculose que o acompanhara desde os 34 anos. Era o filho mais velho de Herrmann Kafka, comerciante judeu, e de Löwy Kafka. Sua vida fora marcada por turbulências

no seio familiar e nas relações amorosas. Não tinha boas relações com o pai, que não aceitava sua vocação literária, e sua vida amorosa foi desastrosa. Por duas vezes ficou noivo de uma mesma mulher, Felice Bauer, com quem não se casou. Milena Jesenská, Julie Wohryzek e Dora Diamant, também mantiveram relações com Kafka, entretanto o escritor preferiu não se casar.

O escritor formou-se em Direito na Universidade de Praga, onde conheceu seu grande amigo Max Brod. Dias antes de morrer, Kafka pediu a Max Brod que queimasse tudo o que tinha escrito. Contudo, este não atendeu ao pedido do amigo e foi o responsável pela publicação póstuma de sua obra e, posteriormente, escreveu sua biografia.

Sua vida foi cercada por trabalhos burocráticos. Kafka, no início de sua carreira, trabalhou como advogado na companhia particular *Assicurazioni Generalie* e, em 1908, no semi-estatal Instituto de Seguros onde tinha a função de inspetor de acidentes de trabalho. Ele, contudo, era atormentado por essas obrigações, visto que elas o impediam de se dedicar totalmente à atividade literária, segundo Lemaire (2006).

Viveu, durante anos, numa pequena casa, em Praga, que lhe servia de escritório nas horas de folga. Lá produziu grande parte de sua obra que só foi reconhecida depois de sua morte.

No livro, os seguintes fatos, dentre outros, referem-se à biografia do escritor judeu

... tratava-se de um escritor, judeu, e esquerdista;
(p. 35)

... o outro é Franz Kafka. Um tipo meio estranho. (...). É uma rapaz fechado, fala muito pouco. E tem problemas com a família. Não se dá muito bem com o pai, que é um grande negociante, mas um homem meio grosseiro. Enfim: é um revoltado, o Kafka.(p.38)

Onde ele mora não sei exatamente. Mas ouvi dizer que tem uma espécie de escritório na Cidade Velha. Numa casinha muito antiga. Fica na rua dos Alquimistas, atrás do castelo Hradschin. (p. 39)

Como é que alguém pode morar aqui, ele se perguntava. A casa de sua família, na aldeia, era pequena, mas aquilo era demais. Kafka devia ser mesmo um tipo estranho. (43)

Mas você não vai encontrá-lo. A esta hora está no trabalho. Tem um emprego, sabe? Um emprego burocrático. E sabe por quê? Porque não consegue viver de literatura. claro: ninguém entende o que ele escreve. Uma das histórias - *Metamorfose* - (...) é sobre um homem que se transforma num inseto. Você já viu coisa mais esquisita? (p.44)

Trabalhava no Instituto de Seguros de Acidentes do Trabalhador. (p.45)

Ele é advogado, sabe? (p. 46)

Ratinho viu-se diante de um homem ainda jovem, alto (...) rosto anguloso, cabelos e olhos escuros, orelhas grandes. E magro. Muito magro. (p.83)

De repente, começou a tossir. Uma tossezinha seca, contida, mas persistente, alarmante. Ratinho estremeceu. Aquela tosse ele conhecia: aquilo tinha certeza, era tuberculose. (...) Kafka não morava numa aldeia, mas tinha o tipo do tísico: aquela magreza, aquela palidez, as maçãs do rosto levemente coloridas de vermelho. (p.90)

É o Kafka. Ele destruiu quase todos os seus escritos. É por isso que esse texto é raridade. (p.105)

Em cada um dos trechos, percebem-se episódios da trajetória biográfica do escritor theco. Entretanto, Kafka, personagem referencial, empírica, em determinado momento, transforma-se em um ser ficcional, ou seja, num personagem do romance. Sua existência é ficcionalizada, portanto. Os fatos acima citados, que realmente aconteceram na vida do escritor, ao se misturarem como os acontecimentos ficcionais, fazem com que estes adquiram ares de historicidade, como afirma Menton (1993). Kafka, ficcionalmente, será o responsável pelas duas únicas aventuras da vida insignificante de Ratinho. Este, assim como um escritor, ficciona, acredita, molda uma verdade que não existe e, por isso, sofre também a maior desilusão de sua vida que o faz ainda mais introspectivo do que era e determina seu rumo futuro também insignificante e melancólico.

Ao fazer isso, Scliar promove uma possível reflexão metalinguística, pois mostra como o livro foi construído, evidenciando o caráter ficcional daquilo que se lê. Por isso, a narrativa torna-se narcisista, como diria Hutcheon (1984) e nela predomina a modalidade de metatexto, considerada como diegética explícita, já que o autor deixa marcas textuais que desvelam o status ficcional do livro. Além desta, a modalidade diegética implícita também se faz presente, pois, em muitos momentos, o narrador omite as marcas de seu processo de criação, exigindo um leitor ciente dos jogos e regras empregados na construção do romance.

Importa salientar ainda que, ao escolher Kafka como personagem de seu romance, Scliar confere um efeito de realidade à narrativa e estabelece um jogo metalinguístico e intertextual com o leitor. O escritor judeu não é somente um ser histórico-biográfico que teve sua existência ficcionalizada. Como autor, Kafka é margeado pelos textos que produziu e por

seu estilo literário e isso interfere no modo como Scliar construiu o livro em análise.

Durante a leitura, nota-se a influência do referente, ou melhor, de Kafka, na construção ficcional. Benjamin, ao longo de sua vida, transforma-se, metaforicamente, por meio de seu apelido, em um ratinho infeliz, enclausurado em sua toca, assim como o personagem Gregor Samsa, de *A Metamorfose*, que se transforma, literalmente em uma barata e é trancafiado e seu próprio quarto até morrer. Ambos não têm um lugar definido entre os seres que os cercam e são desacreditados pela família, pelos conhecidos e por si mesmos. Eles passam por situações inusitadas, improváveis, talvez para representarem como o ser humano pode ser massacrado pelos sistemas políticos repressores por não se adequarem aos padrões pré-estabelecidos por estes.

O narrador, para construir sua narrativa, usa como epígrafe, um dos procedimentos intertextuais, o trecho da parábola *A pergunta*¹⁶, que realmente foi escrita por Kafka e está no livro *Parábolas e Paradoxos*, organizado, postumamente, por seu amigo Max Brod¹⁷ e ficou esgotado por muito tempo. Contudo, foi reeditado em 2004 com o título *Parábolas e Fragmentos*. O próprio Scliar, em entrevista ao *Portal Sescsp* faz essa afirmação. No livro citado, o escritor judeu elabora suas parábolas a partir das que aparecem na Bíblia. Assim também, a partir de uma parábola de Kafka, Scliar constrói seu romance. Portanto, ambos dialogam com textos bíblicos. Na Bíblia, em muitos trechos, encontra-se a presença de leopardos como símbolo de besta, como metáfora de

¹⁶ Texto em anexo.

¹⁷ Antes de morrer, Kafka pediu ao seu grande amigo, Max Brod, que queimasse tudo o que tinha sobrado de sua obra. Mas este não atendeu ao último pedido de Kafka e foi o responsável pela organização e publicação dos textos que guardou consigo.

profanação, como observa Lurker (1993). Portanto, há, no livro, a intertextualidade explícita com a estrutura das parábolas bíblicas e com a parábola do escrito tcheco.

A parábola, segundo Costa (2008), é uma narrativa alegórica que objetiva transmitir um ensinamento ético, geralmente direcionado a leitores e/ou ouvintes conhecedores de um culto ou de uma doutrina. No livro em análise, a parábola escrita por Kafka poderia ser compreendida, considerando o contexto no qual ela foi escrita e o contexto no qual se insere a narrativa de Scliar, como uma possível narrativa alegórica dos sistemas ditatoriais. Tal interpretação seria possível a partir dos significados dos termos que seguem:

- **leopardo**: aparece na Bíblia como um dos animais representantes da Besta, o que pode ser percebido no trecho seguinte "depois disso, eu continuei olhando, e eis aqui outro, semelhante a um leopardo (...) tinha também esse animal quatro cabeças, e lhe foi dado domínio" (Daniel 7:6). No Apocalipse, o apóstolo João menciona duas bestas. Uma delas sai do mar e se assemelha a um leopardo de dez chifres e sete cabeças, pés de urso e mandíbula de leão. (Apocalipse, 13, 14, 17, 3, 8,11). Esse animal, portanto, segundo a Sagrada Escritura, seria um profanador, aquele quem vem para destruir o que foi instituído por Deus. Tal simbologia é confirmada por Lexuon (2002). Segundo ele, o leopardo é símbolo de ferocidade, de agressividade e bestialidade em muitas culturas, inclusive na cultura judaico-cristã. Em outras culturas, como a chinesa, por exemplo, esse animal é considerado como um ser lunar, noturno, portanto, em oposição aos animais portadores da luz, como o leão, que é considerado solar;

- **irromper**: conforme o Houaiss (2010), este verbo significa “entrar com ímpeto, com violência; invadir subitamente (...) penetrar brutalmente num espaço”.

- **ritual**: de acordo com o mesmo autor, este substantivo se refere aos ritos estabelecidos por uma religião, a uma cerimônia religiosa ou “a um conjunto das regras socialmente estabelecidas que devem ser observadas em qualquer ato solene”.

- **vaso sacrificial**: objeto côncavo no qual são depositadas substâncias líquidas ou sólidas. Geralmente, é usado em cerimônias religiosas ou em rituais que exijam algum sacrifício.

A partir dos comentários acima, pode-se construir uma leitura possível para a parábola kafkiana. Denotativamente, a narrativa mostra que o leopardo entra violentamente em um lugar sagrado a fim de profaná-lo, o que pode ser comprovado quando ele bebe o que está dentro dos vasos. À medida que isso se repete, passa a ser incorporado ao ritual, ou melhor, passa a ser aceito por aqueles que dele fazem parte. Entretanto, isso é um paradoxo, pois o que deveria ser abominado, já que destoa do ritual, é aceito por meio da repetição e, talvez, devido à ferocidade do animal que pratica a profanação. Conotativamente, o leopardo poderia ser a metáfora do sistema ditador que irrompe na sociedade de forma atroz, destruindo tudo o que poderia ser um obstáculo para a propagação de sua violência. Sua atrocidade é tamanha que não permite aos indivíduos não aceitá-lo. Dessa forma, estes, devido à violência, são obrigados a aceitarem aquilo que é abominável.

Em outro momento da narrativa, nota-se novamente a intertextualidade explícita quando um dos personagens cita o livro *A Metamorfose*, de Kafka

Uma das histórias - *Metamorfose* – (...) é sobre um homem que se transforma num inseto. Você já viu coisa mais esquisita? (p.44)

A intertextualidade implícita está presente na cena em que Benjamin vai a uma sinagoga e é recebido pelo zelador, que conta histórias aos turistas para ganhar dinheiro. O homem está vestido de preto e inicia um diálogo com Ratinho que deseja saber onde poderia encontrar escritores judeus. O zelador cita o nome de Kafka e considera Ratinho um revoltado que deve voltar para casa. Com o intuito de convencê-lo a retornar para a casa materna, o velho conta a Benjamin uma parábola que versa sobre um rabino polonês. Este sonha que se fosse a Praga, encontraria um tesouro. Por isso, vai até essa cidade a fim de encontrá-lo. Ao chegar lá, o rabino, sem se identificar, encontra um guarda, também vestido de preto, que lhe conta também uma parábola sobre ele próprio. Ele narra ao rabino que sonhara com um tesouro escondido embaixo de um fogão da casa de um rabino da Polônia. O rabino volta para casa e encontra o tesouro enterrado sob seu fogão de lenha. Após esta narração, o zelador diz a Ratinho que este fora até a sinagoga apenas para ouvir que deveria voltar para a casa.

Essa cena faz intertexto com um episódio presente em *O processo*. Neste livro, Joseph K. vai até a catedral da prisão e encontra um sacerdote, vestido de roupas pretas, que lhe conta uma parábola. Segundo essa história, durante muitos anos, um homem ficou parado diante da porta de Lei, esperando a permissão do guarda para entrar. Como este nunca aprovou sua

entrada, o homem nunca tentou transpô-la. Além disso, o padre revela a Joseph K. que seu processo ia muito mal e que ele seria considerado culpado.

Embora faça algumas alterações, o narrador retoma a cena de *O processo*, reafirmando seus sentidos. Tanto Joseph K. quanto Ratinho vão a um templo para encontrarem uma resposta, mas não encontram. Nem o padre poderia ajudar K. em relação ao processo nem o zelador poderia desvendar o mistério da missão de Ratinho.

Importa ressaltar que tanto Kafka quanto o narrador, criado por Scliar, empregam a estrutura da parábola, a qual, por sua vez, é muito comum nos textos sagrados. Portanto, pode-se afirmar que, nos livros citados, ocorre a heterogeneidade discursiva.

Percebe-se também uma semelhança entre o sobrinho de Ratinho e o personagem protagonista de *O Processo*, configurando a intertextualidade implícita. Aquele fora detido de forma arbitrária como acontecera com Joseph K. Embora o primeiro fosse contra a Ditadura Militar, não cometera infração alguma contra esse sistema castrador para que fosse preso e torturado. Nota-se, na prisão de ambos, embora a de Josef K. tenha consequências mais trágicas, já que ele fora assassinado, algumas das principais características do autoritarismo: a arbitrariedade e a injustiça. Nos dois livros, as decisões são impostas pelo pequeno grupo que está no poder e não apresentam embasamentos éticos, morais, racionais ou humanos. Além disso, a punição aplicada àqueles cuja culpabilidade é considerada evidente, mesmo que dela não se tenha provas, é desproporcional em relação à falta inexistente ou banal.

Outra intertextualidade implícita presente no livro é a semelhança entre Ratinho e o protagonista Acaqui Acaquievich da novela *O Capote*, de Gogol. Algumas semelhanças entre eles são as que seguem

- a) mesma origem: classe social menos favorecida financeiramente;
- b) eram desrespeitados pelos amigos e por parentes;
- c) tinham hábitos excêntricos;
- d) eram misóginos;
- e) solitários;
- f) ambos desvalorizavam a si mesmos;
- g) ambos eram perfeccionistas no trabalho que exerciam e viviam em função dele;
- h) quase não se comunicavam, e quando isso acontecia tinha consequência negativa;
- i) ambos morrem solitários.

Durante a leitura de LK, observa-se também a presença de vários gêneros discursivos tais como a parábola, o relato biográfico e o relatório policial. Para fins desta análise, considera-se, segundo Bakhtin (2000) e Marcuschi (2003), que gêneros discursivos são fenômenos histórico-linguísticos, criados a partir das necessidades humanas e do desenvolvimento das várias áreas do conhecimento. Portanto, eles se constituem como uma forma de agir sobre o mundo e de dizê-lo. Suas características sócio-comunicativas são definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. O romance em análise seria, portanto, um macrogênero, pois é elaborado por estruturas de outros gêneros. Isso prova o que Bakhtin (2000) afirma sobre o

romance. Para ele, esse gênero literário é o mais maleável de todos, já que pode incorporar as marcas linguísticas dos vários gêneros que circulam socialmente, tornando-se híbrido. Quando isso ocorre, há o questionamento do próprio conceito tradicional de romance, teorizado pela Teoria Literária e se aproxima mais da noção do romance pós-moderno a que se referem Harvey (1994), Hutcheon (1991) e Figueiredo (2003), já citados anteriormente. Em outras palavras, ao incorporar outros códigos e outros gêneros discursivos ao romance *LK*, Scliar faz um texto que se preocupa com sua própria ontologia, tornando-se autorreferente, autorreflexivo e, portanto, metalinguístico.

No livro, encontram-se comentários críticos sobre a obra de Kafka, feitos pelos próprios personagens. Para o zelador da sinagoga, o texto *Leopardos no templo*, que fora dado a Ratinho, é “um quebra-cabeça, uma adivinhação (...) parece o resumo de um pesadelo” (p. 52, 53). Ratinho, ao receber o texto citado, começa a fazer interpretações e comentários sobre ele. A cena em que faz isso é repleta de ironia, pois Ratinho tenta, num primeiro momento, entender o significado denotativo de cada palavra e, depois, o conotativo. Mas este último é interpretado, segundo as intenções do personagem, que considerava o texto de Kafka a mensagem que lhe permitiria cumprir sua missão. Em outro momento, o protagonista acredita que “talvez o seu texto represente um novo estágio na literatura, um estágio que escapa ao alcance da maioria das pessoas” (p.54). Quando se encontra com Kafka, Ratinho afirma

O texto? O texto é maravilhoso... *Leopardos no templo*... Maravilhoso... “Leopardos irrompem no templo”... Sem dúvida: maravilhoso (...). Aliás, *Leopardos no templo*... Me parece isso, uma mensagem dialética. (p. 85, 87)

Ratinho, como não tinha compreendido o texto, faz elucubrações vazias, sem nexos. Diante disso, o próprio Kafka tece comentários sobre as enigmáticas palavras que escrevera e sobre sua obra

A obscuridade – completou Kafka, com um leve sorriso – Não é isso? A obscuridade. É obscuro, o texto. Sei disso. Todos os meus textos são assim, obscuros. É por isso que eu tenho dificuldade para publicá-los. (...) Obscuridade. Uns acham que é o problema. Para mim é a solução. (p. 85)

Por fim, Ratinho admite “(...) eu não entendi o seu texto. Não captei a mensagem. Não tenho a menor idéia a respeito” (p. 88). Kafka tenta confortar Ratinho

Acabamos de dizer que o texto é obscuro. Você não é obrigado a captar a mensagem. Isto porque depende de afinidades. Talvez essas afinidades não existam. (p. 88)

Em Porto Alegre, o delegado Francisco pede a um investigador a opinião dele sobre Kafka. Segundo o funcionário do Dops, o escritor era muito complicado. Depois de ouvir isso, o delegado faz os seguintes comentários sobre *Leopardos no Templo*

(...) um troço incompreensível. Isso aí não tem pé nem cabeça. Para mim não passa de uma bobagem, de uma coisa maluca (...). Que se fodam os leopardos no templo. (p. 112)

Ao permitir que os personagens façam tais comentários, o narrador, de forma irônica, desvela os lugares-comuns da crítica literária superficial sobre a obra de Kafka. Dessa forma,

o próprio livro em análise transforma-se, num metatexto, ou melhor, num livro sobre outros livros e sobre si mesmo, já que faz uma reflexão sobre a obra de Kafka e, ao mesmo tempo, mostra-se como ficção, por ser feito a partir da obra do escritor tcheco.

Em suma, o livro de Scliar, diante da história da LC, mostra como fazer literatura sem correr o risco de repetir o que os grandes autores, consagrados pela crítica literária, fizeram e também evidencia a possibilidade de construir uma literatura capaz de repensar o legado literário consciente e ludicamente. Para tanto, elabora um texto que contempla sua própria construção, recuperando o passado e alguns autores a fim de remodelá-los à luz do presente. Isso indicaria a perda da aura da obra de arte, discutida por Benjamin. Ao promover a intertextualidade com textos consagrados, com gêneros textuais, considerados como pertencentes à LM, como é o caso do romance policial e do romance histórico, ao ficcionalizar a biografia de um escritor empírico, ao tecer comentários críticos sobre Literatura, Scliar dessacraliza o mito da criação literária, mostrando o material por meio do qual sua narrativa foi arquitetada. Por isso, o livro *Leopardos de Kafka* é um metatexto, pois sua feitura está à mostra, dessacralizada, despida e enriquecida diante do leitor capaz de reconhecer as marcas textuais deixadas pelo autor.

Scliar também demonstra seu papel de leitor da memória literária e instaura seu posicionamento diante dela, ao empregar recursos como a intertextualidade, a ironia, a paródia a metalinguagem, a heterogeneidade e a metaficção. A partir do discurso de outro, no caso, de Kafka, Scliar cria sua própria identidade textual, já que o outro que habita seu texto é percebido como uma linguagem que difere da sua.

Importa ainda ressaltar que cabe ao leitor, construído pelo romance, conhecer a enciclopédia cultural e histórica presente explícita ou implicitamente na diegese. Só assim irá reconhecer ou encontrar o que a leitura pode lhe oferecer. No entanto, um leitor que não compartilhe esse código comum, será atraído para a leitura do livro devido ao sustentáculo da narrativa, que é o gênero policial, como já foi citado anteriormente. Com isso, o livro é acessível aos dois tipos de leitor, estudados por Eco e já mencionados oportunamente.

O romance de Scliar promove um pacto narrativo com o leitor. Este sabe que não encontrará, ao longo da diegese, situações ou personagens da atualidade, mas do passado e que foram documentadas historicamente. Além disso, esse leitor é consciente de que o fato histórico retomado dialoga com o núcleo ficcional da narrativa que parte da estrutura do RPT a fim de parodiá-la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi explanado no primeiro capítulo, a LM, por ser produzida conforme as normas do mercado consumidor, sendo um dos produtos da cultura de massa, não é reconhecida pela academia, mas institucionaliza-se pela receptividade do público leitor. Ela consegue, por meio de uma linguagem esquemática e de fácil compreensão, atingir rapidamente um número considerável de leitores, por propiciar entretenimento, de maneira prazerosa e rápida. Outro fator capaz de angariar um grande público leitor para a LM é a publicidade massiva a que ela é submetida, fazendo com que, muitas vezes, o leitor seja seduzido pela propaganda e não pelo texto propriamente dito.

Dos gêneros da LM, o RP é um dos que mais se destaca entre o público e, por tal motivo, segundo Figueiredo (2003), no final do século XX, houve um renascimento desse tipo de narrativa que, frequentemente, aparece na lista dos mais vendidos. Como se demonstrou, Edgar Allan Poe instituiu as regras do RPT que ganharam mais evidência com a obra de Arthur Conan Doyle. A partir da leitura das histórias criadas por esses autores, as regras do RPT podem ser assim resumidas: as personagens centrais são o detetive, o criminoso e a vítima; o primeiro é o protagonista do enredo e com ele nada de mal acontece, devido a sua capacidade de raciocínio fora do normal; o foco narrativo da história é em primeira pessoa, predominando o narrador homodiegético; o melhor amigo do detetive conta as peripécias pelas quais este passou; o assassino sempre é punido, pois transgride as regras impostas pela sociedade.

Outro gênero da LM retomado, atualmente, é o romance histórico. Entretanto, ele não mais é elaborado para reafirmar o

discurso histórico considerado oficial, mas para questioná-lo sob a forma da Metaficção Historiográfica.

Muitas são as causas do ressurgir desses gêneros. Uma delas é a crescente profissionalização do escritor, que, além de se preocupar com a forma artística de seu trabalho, busca sustentar-se por meio dele. Mas, para isso, é necessário, muitas vezes, que atenda aos ditames do mercado editorial e consumidor. A outra causa é o rompimento, provocado pela Literatura pós-moderna, das barreiras entre o literário e o não-literário, entre a LC e a LM, para mostrar seu caráter transgressor. Uma das formas encontradas para isso foi retomar alguns gêneros da LM, como é o caso do romance policial, foco desta tese, e subverter alguns de seus clichês. Ao fazer isso, uma vertente da Literatura pós-moderna emprega os procedimentos intertextuais, a metalinguagem, a heterogeneidade discursiva, a narrativa narcisista e a Metaficção Historiográfica. Sendo assim, o escritor pode atender ao gosto popular, empregando as técnicas da literatura de massa e, ao mesmo tempo, aprimorar seu texto, já que revisita os autores clássicos e toda a tradição literária e emprega recursos que privilegiam o trabalho com a forma de narrar, com a linguagem, reforçando, desta maneira, a função estética e lúdica da literatura.

No livro LK, isso pode ser percebido de forma nítida. Scliar retoma a estrutura do RPT, mas, ao mesmo tempo, transgride as leis deste gênero da LM e incorpora ao texto marcas da literatura pós-moderna, considerada culta. Dessa forma, rompe-se com as fronteiras entre esses dois tipos de literatura, fazendo com que não se possa classificá-lo, de modo simplista, como culto ou de massa.

Apesar de se valer dos esquemas de distribuição e divulgação da indústria cultural, a fim de atingir um número grande de leitores e usar uma fórmula comum hoje à LM, Moacyr Scliar consegue superá-la, pois aposta num texto ambíguo que atende, ao mesmo tempo, aos apelos do grande público e aos anseios do leitor considerado culto. Isso porque emprega técnicas de composição populares, permitindo ao leitor comum o divertimento da superfície e utiliza recursos que permitem ao leitor especializado ir além da simplicidade aparente do enredo. Portanto, seu livro não aceita o simples rótulo de RP, pois o subverte, por meio de uma elaborada construção textual labiríntica centralizada na intertextualidade, na mistura de gêneros discursivos, na metalinguagem, na paródia, passando, assim, a uma razoável distância dos clichês deste gênero da literatura de massa. O livro também não se configura apenas como um meio de suprir as necessidades de distração e lazer, como ocorre com a LM. Ele atende, portanto, ao filão contemporâneo que objetiva promover o rompimento com a barreira erguida entre arte e divertimento, entre LM e LC.

Além disso, no livro analisado, ocorre a transformação de um escritor, reconhecido pela crítica literária, em personagem de ficção. A narrativização da existência de um ser histórico interfere no modo como o texto é construído, tornando-o metalinguístico e intertextual, e confere à narrativa a impressão de veracidade, ao misturar dados biográficos e fatos registrados pelo discurso histórico eleito como oficial com situações ficcionais.

Em suma, no livro há a ruptura com o gênero policial e, ao mesmo tempo, a incorporação de citações de textos alheios, a retomada de esquemas tradicionais da história da Literatura,

a fim de parodiá-los, por meio da ironia e da sátira. Além disso, promove o rompimento da barreira entre o literário e o não-literário, por meio da inserção de linguagens de outros campos do conhecimento na diegese. Por fim, ao transmutar um escritor empírico em ser ficcional, o livro atrai para si mesmo alguns textos produzidos pelo autor-personagem e incorpora, ainda, textos teóricos e informes biográficos sobre o escritor ficcionalizado.

Diante do exposto, seria necessário que um novo conceito de Literatura fosse formulado ou que fossem reformuladas algumas considerações acerca da arte literária. Além disso, se os críticos literários analisassem os textos a partir do que os constitui e dos motivos pelos quais alguns atraem o leitor e outros são por ele repelidos, o público leitor seria premiado com a derrocada da barreira existente entre LC e LM.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

AVERBUCK, Ligia. (org.) *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Questões de estética e de Literatura*. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade* São Paulo: EDUSP, 2003.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao Romance Histórico*. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas vol. I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítico de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras/EDUSP: 1993.

BERGMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDO, Gustavo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

BILAC, Olavo. *O Esqueleto e O mistério da casa de Bragança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra,

BLIKSTEIN, Isidoro. *Semiótica: uma ciência de... detetives*, in: *Revista USP*, 16: Dossiê palavra/imagem. São Paulo: USP, dez/jan/fev 92-93.

BOILEAU, Pierre & NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.

BONNEFOY, Yves. *Rimbaud*. Coimbra: Cotovia, 2006.

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ: Estação Liberdade, 1996.

BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo. *Seis problemas para Dom Isidoro Parodi*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

_____. *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires: Alianza, 2002.

_____. *Um modelo para a morte*. Rio de Janeiro: Globo, 2008

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Brasília: UNB, 1979.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Globo, 1998. V. 1

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Globo, 1999. v 2, 3, 4.

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2000.

BOSI, Eclea. *Cultura de massa e cultura popular*. São Paulo: Vozes, 2003.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: UNICAMP, 1997.

_____. *Bakhtin - Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Bakhtin II - Outros Conceitos- Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 2008

CALDAS, Waldenyr. *Literatura da cultura de massa*. São Paulo: Musa, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

_____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. *A revolução de 30 e a cultura e A nova narrativa*. in: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971.

CARNEIRO, Flávio. *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

_____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHANDLER, Raymond. *Letters*. Paris: Christian Bourgois, 1980.

CLARK, Katerina. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CLUTE, John. *Literatura de angústia agoniza com o milênio*. O Estado de São Paulo. Caderno 2 - Cultura. 02/01/2000.

CORTINA, Arnaldo. *Leitor contemporâneo: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004*. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

VAN, Dine. *Twenty rules for writing detective stories*. New York: American Magazine, 1928.

D'Onófrio, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

DOYLE, Arthur Conan. *Histórias de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

DUARTE, Leila Parreira et al. *Anais do XXVI Senapulli humor e ironia na literatura*. Campinas, Abrapui – PUC, 1994.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *As ilusões do Pós-Modernismo*. São Paulo: Jorge Zahar, 1998.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

_____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *O pós-moderno, a ironia, o agradável*, in: *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ESCARPIT, Robert. *Sociologia da literatura*. Lisboa: Arcádia, 1969.

ESCARPIT, Robert. *Lo literario y lo social*. In: _____. *Hacia una sociologia Del hecho literário*. Madrid: Edicusa, 1974.

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de. São Paulo: Vozes, 2006.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *O assassino é o leitor*, in: *Matraga* - Revista do Instituto de Letras da UERJ. Vol. II, n. 4-5. Rio de Janeiro: jan-ago 1988.

_____. *Dez anos desinventando a nação*. in: GOMES, R.C., MARGATO, I. *Literatura/Política/Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

FIORIN, José Luiz. *Sendas e Veredas da Semiótica Narrativa e Discursiva*. Delta. Vol. 15, nº 1. São Paulo. February/July, 1999.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FIORIN, José Luiz. *A crise da representação e o contrato de veridicção no romance*. Revista do GEL, São Paulo, v.5, n.1, p. 197-218, 2008.

_____. *Sendas e Veredas da Semiótica Narrativa e Discursiva*. Delta, São Paulo, v. 15, n.1, feb/july 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-

4501999000100009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 17 de março de 2010.

FALLIS, Greg. *Be yor Own detective*. Nova York: Natl Book Network, 1998

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Frágeis fronteiras entre arte e cultura de massa*. *Comum*: Rio de Janeiro, v.10, n.24, p.29-41, jan/jun 2005. In: <http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum24/Artigo2.pdf> Acesso em: 28 de novembro de 2009.

GENETTE, Gerald. *Figures II*. Paris: Points, 1976.

_____. *Introdução ao arquiteyto*. Lisboa: Vegas, 1987.

_____. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vegas, 1995.

_____. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1992.

GOGOL, Nikolai Vasilevich. *O capote*. São Paulo: LPM, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____; COURTÉS, Jacques. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto 2008.

HABERMAS, Jürgen. *Modernidade Versus Pós-Modernidade*, in: *Arte em Revista* nº 7. Trad. Anna Summer e Pedro Moraes. São Paulo: Kairos, 1983.

HAINING, Peter. *Noir americano: uma antologia do crime de Chandler a Tarantino*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HAMMETT, Dashiell. *Tiros na noite*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do Pós-modernismo*. São Paulo: Imago, 2002.

_____. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Nova York: Methuen, 1984.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2001.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism and the Cultural Logic of Capitalism*, in: *New Left Review*, nº 147: 53/92. 1984.

_____. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. Trad. Vinícius Dantas, in: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 12: 16/26, 1985.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1993.

JENNY, Laurent (org.) *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. São Paulo: L&PM, 2005.

_____. *Metamorfose*. São Paulo: Melhoramentos, 2007.

_____. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Parábolas e Fragmentos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Narrativa do Espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Contos escolhidos*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

KRAMER, Sônia. *Por entre as pedras: arma e sonho na escola*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Leitura e escrita de professores – da prática de pesquisa à prática de formação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 29, maio 1997.

_____. *Leitura e escrita de professores: da prática de pesquisa à prática de formação*. Rio de Janeiro: PUC, 1995.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

KONDER, Leandro. *A morte de Rimbaud*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Kafka: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

LEMAIRE, Gérard-Georges. *Kafka – Biografia*. São Paulo: LPM EDITORES, 2006.

LEXUON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 2002

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1953.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition Post-Moderne*. Paris: Minuit, 1979.

LUCAS, Jeane. *Bufo & Spallanzani: entre a literatura de massa e a literatura culta*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie. 2004.

LURKER, Manfred. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. São Paulo: Paulus, 1993

MAFRA, N. D. F. *A Literatura de massa como iniciação à literatura adolescente*. Contexto & Educação, Ijuí, n.45, p.68-93, jan./mar. 1997.

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

MANGANELLI, G. *A literatura como mensagem*. Paris: Gallimard, 1991.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade*. vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *Cultura e Sociedade*. vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MARCUSCHI, Luis Antônio. *Gêneros textuais: definição e funcionalidade*. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva (org.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo. Brasiliense, 1994.

MASSAUD, Moisés. *Criação literária*. Prosa II. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MASSI, Fernanda. *O detetive do romance policial: do tradicional ao contemporâneo*. Revista do SETA, Campinas, v.03, p.360-367, 2009. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/viewFile/550/415>>. Acesso em 23 de abril de 2010.

MENTON, Seymour. *Nueva novela histórica de lá América Latina*. Madrid: Fonde de Cultura, 1993.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Orientações curriculares para o Ensino Médio: Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: Secretaria da Educação Básica, 2006.

MIRANDA, Wander Melo. *Moderno, pós-moderno e a nova expressão narrativa brasileira*, in: CASTRO, Silvio (org.). *História da literatura brasileira*. Lisboa: Alfa, 1999. V. 3.

MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MORAES, Marcílio. *O crime da Gávea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MORSON, Gary Saul; EMERSON Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.

NAVAS, Diana. *Narcisismo discursivo e metaficção*. São Paulo: Scortecci, 2009.

OLIVEIRA, Daniele. *A construção discursiva da ironia em crônicas políticas de Luis Fernando Veríssimo*. Dissertação de Mestrado; Ano da dissertação: 2006. Mestrado em Letras. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, Brasil.

PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAIXÃO, F. *Quem pode ter a receita do gosto pela leitura?* Folha de São Paulo. São Paulo, 27/06/1993.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____.& OLALQUIAGA, Maria Celeste. *O futuro do passado*, in: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et al. *Pós-modernidade*. Campinas: UNICAMP, 1990.

PELLEGRINI, Tânia. *A Imagem e a Letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

_____. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Paulo: Mercado de Letras, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, Ricardo. *Sobre o gênero policial*, in: *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Formas breves*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

POE, Edgard Allan. *Assassinatos na rua Morgue*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

_____. *O homem da multidão*. Contos. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. *A carta roubada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

RAMA, Angel. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *La ciudad letrada*. Hanover: Ed. Del norte, 1984.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Mercado editorial brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

REICHMANN, B. T. *O que é metaficção?* Revista Scripta, UNIANDRADE, v. 04, p. 331-349, 2006.

RESENDE, Beatriz. *Ficção nos anos 90*. Revista Rio Artes, nº 21. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Arte, Cultura, Idéias, Ficção e Livros, 1996.

REUTERS, Ives. *Introdução à análise do romance*. T. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RIMBAUD, Arthur. *Poesies Completes*. Paris: LGF, 1998.

_____. *Rimbaud por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

ROCCO, Maria Theresa Fraga. *Literatura, ensino: uma problemática*. São Paulo: Ática, 1981.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ROUANET, Sergio Paulo & MAFFESOLI, Michel. *Moderno x Pós-Moderno*. Trad.: Lectícia Vincenzi. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1994.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. São Paulo: ABERALDO & ROTHSCHILD, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges: um escritor na periferia*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *O enigma pós-moderno*. in: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et al. *Pós-modernidade*. Campinas: UNICAMP, 1990.

SILVA, Aguinaldo. *98 tiros de audiência*. Rio de Janeiro: Geração Editorial, 2006.

Silva, Vitor Manuel Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Almedina, 2004.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SOLENI, Fressato. *A teoria dialética de Adorno: possibilidades e limites do conceito de "indústria cultural"*. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25

de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-BahiaBrasil.

www.cult.ufba.br/enecult2007. (acesso em 22/02/2009)

SOARES, Magda. *Letramento: um tema em três gêneros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Rio de Janeiro: Autêntica, 2009.

STAM, Robert. Bakhtin. São Paulo: Ática, 1992.

SUSAN, Sotang. *Contra a interpretação*. Porto Alegre. L & PM, 1987

SÜSSEKIND, Flora. *Ficção 80: dobradiças e vitrine. Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

SUZUKI, Márico. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TAVARES, Bráulio. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. *O conto policial*, in: *Borges oral*. Trad. Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Veda, s.d.

TEIXEIRA COELHO, J. *Modernidade versus Pós-Modernidade*. Porto Alegre: L & PM, 1987.

TERRY, Eagleton. *Teoria da Literatura – uma introdução*. Rio de Janeiro: Martins, 2006

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Tipologia do romance policial. In: As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIEIRA, Alice. *O prazer do texto: perspectivas para o ensino de literatura*. São Paulo: EPU, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: EDUSP, 2001.

Zilberman. Regina, *A leitura e o ensino da literatura*. São Paulo, Editora Contexto, 1991.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

<http://www.baratosdaribeiro.com.br/clubedaleitura/2010/06/15/as-vinte-regras-de-s-s-van-dine-para-se-escrever-um-bom-romance-policial/>. Acesso em 14/18/2009.

<http://acasatorta.wordpress.com/2008/10/15/vinte-regras-para-escrever-historias-de-detetives/> VAN DINE; ACESSO EM 22/01/2010

www.sescsp.net/revistas_link.cfm, ACESSO EM 25/04/2009

ANEXO*A pergunta*, de Franz Kafka

Só a nossa noção de tempo nos faz pensar em Juízo Final, quando é de justiça sumária que se trata.

O suicida é como o prisioneiro que, vendo armar-se uma forca no pátio, imagina que é para ele - foge de sua cela, à noite, desce ao pátio e pendura-se ao barão.

Os mártires não menosprezam o corpo, apenas fazem-no pregar à cruz: é no que estão de acordo com seus adversários.

As portas são inumeráveis, a saída é uma só, mas as possibilidades de saída são tão numerosas quanto as portas. Há um propósito e nenhum caminho: o que denominamos caminho não passa de vacilação.

Os leopardos invadem o Templo e esvaziam os vasos sagrados... O fato não cessa de reproduzir-se; até que se chega a prever o momento exato e isso entra a fazer parte do ritual.

Os bons vão a passo certo; os outros, ignorando-os inteiramente, dançam à volta deles a coreografia da hora que passa.

Outrora eu não podia compreender que minhas perguntas não obtivessem resposta; hoje em dia não compreendo que jamais tivesse admitido a hipótese de formular perguntas... Bem, eu não acreditava então em coisa alguma - só fazia perguntar.