

A PULP FICTION BRASILEIRA DE RYOKI INOUE

Charles Dall' Agnoi*

Resumo:

O objetivo deste trabalho é a compreensão da obra literária do brasileiro Ryoki Inoue, recordista do Guinness Book como “o escritor mais prolífico do mundo”, a partir da Teoria dos Campos, de Pierre Bourdieu, e dos Estudos do *Pulp*, ou *Pulp Studies*²¹. A pergunta essencial a responder até o fim do artigo é qual a forma de fruição que o leitor pode fazer da *pulp fiction* (de Inoue e similares), esta filha ilegítima da “L”iteratura. (Todas as traduções são de minha responsabilidade).

Palavras-chave: campo literário; *pulp fiction* brasileira; Ryoki Inoue.

“A mente acadêmica”, reflete Ray Browne em *Against Academia*, “começa com capacidade quase ilimitada, mas nunca utiliza todo seu potencial” (BROWNE, 1989, p. 1). A Academia é uma instituição semelhante aos salões de arte conforme descritos por Pierre Bourdieu, pois “se definem mais pelo que excluem que pelo que aglutinam” (BOURDIEU, 2010, p. 69); essas posições exclusivistas que os agentes podem assumir dentro do campo literário delineiam uma prática cognitiva fundadora de um “espaço polarizado” (p. 28). De um lado, o predomínio da beletrística, com os cânones e a “ficção literária”, “séria”, a literatura boa que, na tentativa de absorver a sensibilidade moderna, por vezes distancia-se do público geral (aproximando-se, assim, do crítico especializado); do outro lado, a literatura popular, “de gênero”, a “literatura de banca de jornal” (espaço onde Inoue desenvolveu boa parte da sua obra) que tem por objetivo principal o entretenimento²². Estudar academicamente estas obras que objetivam entreter o(a) cidadã(o) parece ser um movimento teórico-clandestinidade, uma vez que elas são, para

* Mestrando da PUCRS. Contato: charlesf.d@hotmail.com

²¹ Cf. <http://pulpstudies.weebly.com> Pulp Studies: supporting the academic study of pulp magazines (website conduzido pela University of the Sciences, Filadélfia).

²² Para o escritor americano Michael Chabon, a razão de ser da má fama que a literatura de entretenimento possui entre alguns grupos de leitores lhe é desconcertante: “Pessoas sérias aprendem a desconfiar e até insultar o entretenimento. Mas talvez essas pessoas sérias e inteligentes estejam erradas. Talvez a razão para a qualidade inferior de tantos produtos que pretendem nos entreter é que nós aceitamos – de fato, ajudamos a articular tal visão estreita e degradada do entretenimento. O cérebro é um órgão de entretenimento, mas nós aprendemos a desprezar a aptidão humana para ser entretido, e assim ganhamos o entretenimento que merecemos. Gostaria de propor a ampliação de nossa definição de entretenimento para abranger tudo de prazeroso que surge do encontro de uma mente atenta com uma página de literatura. (...) Diversão, como eu a defino, prazer e tudo, continua a ser o único meio seguro que temos de atravessar, ou pelo menos de se sentir como se tivéssemos atravessado, o abismo de consciência que separa cada um de nós de todos os outros. A melhor resposta para aqueles que diminuir e explorar o entretenimento não é menosprezar ou repudiar, mas reaver o entretenimento como um trabalho próprio de artistas e público, uma via de duas mãos para atenção, experiência, e a fome universal de conexão. (CHABON, 2009, p. 1-2)

alguns, obras sem valor²³. Para Browne, a Universidade precisa trabalhar com mais “ecumenismo”, sempre procurando o “estimulante casamento entre a torre de marfim e a cultura popular”, pois os desenvolvimentos acadêmicos acerca dessa matéria são “um dos movimentos mais inovadores, abrangentes e perturbadores de tradição da última metade do século” (BROWNE, 1989, p. 1).

Ryoki Inoue é reconhecido (quando é reconhecido) por escrever um romance em menos de seis horas, quarenta em um mês e por um dia ter escritor – a máquina – três no mesmo dia. O escritor relata ao jornalista Humberto Werneck, na Revista Playboy de maio de 96, que acha que seria capaz de muito mais se tivesse uma datilografia de dez dedos: “Uso apenas os dois médios e os dois indicadores, com discreta ajuda dos polegares” (WERNECK, 1996²⁴). Sua mulher diz que ele está sempre um parágrafo à frente dos dedos, capaz de tratar de compras no supermercado sem parar de digitar, “parece possuído”. Nascido em 1946, em São Paulo, o escritor é médico aposentado desde 1986, quando abandonou a segurança financeira própria dessa profissão para se dedicar a escrita de histórias de faroeste, sua paixão, e percebeu que se ele não quisesse atolar em uma crise, teria de “dominar o mercado brasileiro de livros de bolso vendidos em bancas de jornal”. Com trinta e nove pseudônimos diferentes, escreveu 999 livros deste tipo, sendo o livro mil, *E agora, presidente?*, de 1992, um marco divisor na sua carreira, pois foi quando passou a escrever livros mais longos (cerca de 350 páginas) e com menos frequência, e vendidos em livrarias. Como ele mesmo afirma, em entrevista para o programa Fala Brasil, em 1993, “eu fiz cinco anos de aprendizado, treinando com livros de bolso, e agora, uma vez formado, consigo escrever um romance propriamente²⁵”.

O autor soma, hoje, 1.102 livros publicados. Como afirma Laís Coelho, da Revista Piauí, Ryoki Inoue faz “literatura fordista”:

A trajetória literária de Inoue começou em 1986 com um enxuto faroeste. *Os Colts de McLee*, romance escrito integralmente à mão em trinta dias para a editora Monterrey, rendeu-lhe minguados 15 dólares, mas lhe abriu os portões da literatura nacional. O livro fez sucesso em bancas de jornal e tempos depois valeu ao autor uma proposta da Editora Abril. “Eles me procuraram para eu escrever cinquenta originais de faroeste em dois meses. Me pagariam 50 dólares por original, três vezes mais do que a Monterrey”, contou. “Fechei o contrato na

²³ Talvez o representante mor desse ponto de vista seja Harold Bloom. Quando Stephen King foi agraciado com a medalha de contribuição para as letras americanas pela Fundação Nacional do Livro, em 2003, o crítico norte-americano teve uma espécie de síncope e escreveu um ataque severo, chamando a decisão da Fundação “mais um decréscimo no ultrajante processo de emburrecimento de nossa vida cultural”. (Cf. http://www.boston.com/news/globe/editorial_opinion/oped/articles/2003/09/24/dumbing_down_american_readers/)

²⁴ Disponível em < <http://www.ryoki.com.br/revistaplayboy.htm> > Acesso em: 5 dez. 2014.

²⁵ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=hyQb7bWrX2E> > Acesso em: 5 dez. 2014.

hora.” Assim nasceu a maior linha de produção literária do mundo, de acordo com o *Guinness Book* (COELHO, 2012²⁶)

Nesse sentido de “literatura fordista”, a *pulp fiction* de Inoue está estreitamente ligada à *pulp fiction* originária dos EUA do começo do século XX conforme descrita por Erin A. Smith, que em seu livro *Hard-boiled: working-class readers and pulp magazines*, caracteriza o escritor *pulp* como “menos artista e mais fabricante”, como aquele que

despeja prosa por um ou dois centavos a palavra, estabelecendo que a produção de frases, parágrafos e enredo não é diferente de qualquer outro tipo de trabalho. Sem musa. Sem *magnum opus*. Sem discussões eticamente perturbadoras sobre o papel do intelectual público. Apenas produção de prosa, dia após dia. (...) Os escritores pulps tem pouco a dizer sobre a estética da *pulp fiction*, mas falam com orgulho de suas horas de trabalho, velocidade e produtividade. (SMITH, 2000, p.4)

Se relacionarmos a obra de Inoue com escritores estadunidenses de *pulp fiction* do começo do século XX, como Walter B. Gibson e Paul S. Powers, fica evidente que o autor brasileiro, apesar do caráter extraordinário de sua profusão ficcional, não é um fenômeno literário *sui generis*. Gibson, por exemplo, autor de um dos personagens mais famosos da cultura popular americana, *O Sombra* (que escreveu com o pseudônimo de Maxwell Grant), dizia possuir uma máquina de escrever em cada cômodo de sua casa²⁷, para escrever várias histórias ao mesmo tempo e cumprir os contratos que mantinha com diversas editoras. Naquela época (anos 20), era comum os escritores pulps fecharem contratos que pagavam por palavra (de 1 à 5 centavos de dólar). A média de palavras (*wordage*) produzidas por um escritor pulp comum era de três à cinco mil palavras por dia, mas as “estrelas” como William Gibson produziam o triplo, chegando a seis milhões de palavras por ano (SMITH, 2000, p. 21). Não é difícil imaginar Ryoki nesse mesmo universo, considerando que os direitos autorais de seus primeiros livros lhe rendiam meros 20 dólares cada; tempo depois, conseguiu fazer valer 250 dólares cada. “Se o trabalho de um autor vale alguma coisa”, declara Paul Powers, no seu livro *Pulp Writer: twenty years in the american grub street*, “vale dinheiro, também” (POWERS, 2007, p. 55). A questão da profissionalização do escritor, portanto, é um terreno muito fértil para os Estudos do Pulp. Para Inoue, bloqueio de escritor para ele não existe: “Eu não acredito em inspiração”, diz ele, “porque eu tenho que escrever, é dali que o meu estômago vai se encher. Escrever um romance é fruto de 98% suor e o resto talento e sorte. É quase um trabalho braçal!”, afirma do escritor na entrevista do programa Fala Brasil. O escritor ou escritora pulp tem

²⁶ Disponível em < <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-72/esquina/literatura-fordista>> Acesso em: 5 dez. 2014.

²⁷ Cf. http://www.mysticlightpress.com/index.php?page_id=131

um profundo talento para criação de histórias simples a um ritmo extraordinário. Enquanto autores “respeitáveis” escreviam “ficção séria”, argumenta Erin Smith, escritores de *pulp fiction* escreviam “*commodities*” que “não precisavam de mais educação do que a do homem comum [*the average man on the street*]”; enquanto “escritores literários autoconscientes pensavam seu trabalho como expressão criativa de si, os escritores de *pulps* frequentemente não ganhavam crédito pelo seu trabalho” devido ao uso de pseudônimos (SMITH, 2000, p. 22).

É factível dizer que o termo “*pulp*” imortalizou-se no filme de Quentin Tarantino, *Pulp Fiction – Tempo de Violência*, de 1994. Naquele verbete do começo do filme, aparece a seguinte definição de *pulp* constante no *American Heritage Dictionary*: “revista ou livro de conteúdo sensacionalista e chocante, impresso em papel rude”. A influência *pulp* no filme não para por aí. Não é por acaso que o tema escolhido por Tarantino para o filme é o mundo do crime, característico do gênero “policial *noir*” (ou *hardboiled*, no inglês), que surgiu nas revistas de *pulp fiction* dos Estados Unidos de começo de século XX. Sabe-se que um título provisório do filme era *Black Mask*, que era o nome de uma revista *pulp* na qual Dashiell Hammett, Raymond Chandler e Earle Stanley Gardner eram os principais colaboradores. O *pulp* da *Black Mask* foi a inspiração titular para o filme tarantinesco de 1994. Em uma das entrevistas do livro *Quentin Tarantino: Interviews, Revised and Updated*, dada em Amsterdã durante o processo de criação do roteiro, Tarantino explica assim o filme:

[Pulp Fiction] é uma antologia de filmes de crime. Três histórias de crimes como a antiga revista *Black Mask*. As histórias são completamente separados e elas são as mesmas histórias que você ouviu um zilhão de vezes. O gangster que pega a esposa do chefe, um boxeador que é pago para cair, um assalto que dá errado. Você sabe, o essencial dos gêneros, mas espero que levado até onde você nunca viu antes. (PEARY, 2013, p. 18)

O conceito de “campo” é chave para situar o *pulp* ou “as literaturas à margem da literatura²⁸” às quais a obra de Inoue pode ser inserida. No livro supracitado, Bourdieu provê muitas definições de campo, das quais seleciono esta:

O campo literário é um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam (seja, para tomar pontos muito afastados, a do autor de peças de sucesso ou a do poeta de vanguarda), ao mesmo tempo em que um campo de lutas de concorrência que

²⁸ Termo que a pesquisadora Simone R. F. Meirelles cunhou para estudar os chamados “romances sentimentais” vendidos em bancas (“Julia”, “Sabrina”, a antiga “Biblioteca das Moças” e outras séries similares) em sua dissertação, “Das Bancas ao Coração: romances sentimentais e leitura hoje”.

tendem a conservar ou transformar esse campo de forças. (BOURDIEU, 2010, p. 263)

O campo é um espaço de disputas, com agentes dotados de *habitus*²⁹ que carregam o conhecimento das leis desse campo, dotados de estratégias de conservação (“ortodoxia”) e de subversão (“heterodoxia”) do campo, em torno dos objetos de disputa. As posições que os agentes ocupam no campo literário e as formas de jogar o seu jogo são determinadas por uma *doxa*³⁰, e o campo será mais ou menos autônomo dependendo de como seus agentes se posicionarem. O agente literário é o que Bourdieu chama de “o criador do criador”, isto é, os agentes são os responsáveis por fazer os produtores culturais entrarem no “ciclo de consagração”, pois

entra-se na literatura não como entra-se na religião, mas como entra-se em um clube secreto: o editor é um desses patrocinadores de prestígio (juntamente com prefaciadores, críticos, etc.) que garantem testemunhos lisonjeiros de reconhecimento (BOURDIEU, 1977, p. 6)

O campo literário é engendrado pelos agentes literários, ou sejam pelos professores, críticos, escritores, editores, o empresariado do livro, os formadores de opinião, e pelos discursos advindos deles. Para entender como o campo literário é estruturado através das práticas de seus agentes é importante entender em qual tipo de relação de poder eles tomam posição. É significativo notar que nenhum crítico de notoriedade tenha resenhado Ryoki até o momento, e que uma pesquisa com o nome do autor no banco de teses da CAPES não traz nenhum resultado. Todos os que falaram dele foram jornalistas ou figuras midiáticas como Jô Soares (“a maioria das pessoas não consegue ler na mesma velocidade que ele escreve”) ou Alexandre Garcia, que prefaciou seu *E Agora, Presidente?*, de 1992:

Na tranquilidade da praia de Piúma, no Espírito Santo, José Carlos Ryoki de Alpoim Inoue fez seu milésimo livro. Isso mesmo: o livro número mil – que merece ser saudado tanto quanto o milésimo gol de Pelé. (...) Os outros 999 livros foram escritos sob 39 pseudônimos diferentes e agora é a primeira vez que ele assina um livro com seu nome de batismo. (...) [É o escritor] mais fértil da nossa literatura, perto do povo e longe das tertúlias. (...) Este livro é uma trama

²⁹ O *habitus* “configura um universo de classificações e possibilidades que o agente que o internalizou assume como apriorismos mentais e práticos que se fazem perceber mas não são necessariamente percebidos, muito menos explicitados num cálculo racional. O *habitus*, entretanto, “ultrapassa a noção de indivíduo, e diz respeito às estruturas relacionais em que ele está inserido”. FONTE: ABC de Bourdieu in Revista Cult N° 166.

³⁰ *Doxa* são os pressupostos que organizam a ação dentro de um campo. “Existem pressupostos, uma doxa, correspondentes a cada posição; (...) a homologia das posições ocupadas pelos produtores e por seus clientes é a condição de cumplicidade que será tanto mais fortemente exigida quanto, (...), aquilo que está em jogo for mais essencial e estiver mais próximo dos derradeiros investimentos” (Bourdieu apud Larissa de Araújo Dantas, em <http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/Larissa_Dantas.pdf> dissertação da UnB)

de perder o fôlego (...) fica difícil interromper a leitura, porque a narrativa ganha a vida de um filme, um bom filme americano com os ingredientes de campeão de bilheteria: sexo, corrupção, violência, política, espionagem e um final surpreendente. (INOUE, 1992, p. VII)

Uma página retirada do romance:

Saíram do banco separadamente e foram se encontrar cinco minutos depois, na praça Steidel.

– Vamos até meu automóvel – disse ele, mantendo um metro de distância de Noelle.

Ressabiada, até mesmo ofendida por estar sendo tratada com tanta frieza, a moça o acompanhou até um Lancia verde-garrafa que estava estacionado em uma rua lateral.

Somente quando estavam fora da cidade e depois que ele se certificou de que não havia ninguém seguindo seus movimentos, é que ele sorriu e, olhando para Noelle, disse:

– Se você pudesse imaginar como me é difícil desempenhar esse papel...

Muito séria, ela indagou:

– Que papel?

Ele não respondeu.

Dirigiu para uma estradinha que serpenteava morro acima e estacionou em frente a um pequeno hotel cercado de flores.

– A Suíça – falou – não é apenas o país das contas bancárias numeradas, secretas... Também é o país dos amores proibidos...

Apanhando uma chave da sorridente velhota que veio recebê-los, acrescentou:

– Nosso bangalô é lá no fundo... Bem à beira do lago. Vou mandar trazer sua bagagem do International Hotel para cá...

E, com um sorriso maroto, murmurou:

– Além de ser mais seguro para mim, será muito mais romântico para nós dois...

Um pouco mais tarde, ainda ofegante do amor intenso que ele tinha demonstrado e ainda sentindo os espasmos de um orgasmo há muito esperado, ela perguntou:

– De onde saiu tanto dinheiro? Pelo que me falou, minha parte nisso não é mais do que a metade...

Ele sorriu mansamente e, acariciando o seio direito de Noelle, respondeu:

– Você pode dizer que esse dinheiro é proveniente de minhas reservas pessoais, querida... Será a nossa garantia na eventualidade de acontecer uma reviravolta política e eu me encontrar em uma situação ruim... (INOUE, 1992, p. 117)

A primeira coisa que se nota é a verbalização e a ação imoderadas, a “extraordinária quantidade de tautologia (100 palavras que poderiam ser comprimidas em cerca de trinta) (...) aparentemente planejadas para esticar a história” (ORWELL, 2012, 169), conforme afirma George Orwell em seu artigo sobre a *pulp fiction* britânica. Esse estilo de ação pura que Ryoki emprega, sem a mínima presença de gestos interiores sofisticados, epifanias ou técnicas narrativas complexas, opções geralmente exaltadas na “L”iteratura, é satirizado por Julio Cortazar, quando, no ensaio *A Situação do Romance*,

manifesta a sua opinião em relação aos “*tough writers*” da literatura de gênero policial *hard-boiled*:

Fugindo do luxo verbal, das atenuações e das sugestões em que abunda a técnica do romance, cai-se no luxo da ação; vemos um personagem chegar a uma casa, tocar a campainha, esperar, ajeitar a gravata, conversar com o porteiro, entrar numa sala cujas paredes e mobiliário são registrados como num inventário. O personagem põe sua mão direita no bolso direito da jaqueta, tira um maço de cigarros, escolhe um, leva-o a boca, tira seu isqueiro, faz com que funcione, acende o cigarro, aspira o fumo, expele-o lentamente pelo nariz... Não exagero; leia-se, como prova, *Farewell, my Lovely*, de Raymond Chandler (CORTAZAR, 1993, p. 81)

Este estilo, entretanto, é a condição *sine qua non* do *pulp*. “A legitimidade do *pulp* é proporcional a sua ilegitimidade como literatura séria” (Bloom, 1996, p. 133). A classe trabalhadora brasileira dos anos 80, assim como aquela classe trabalhadora americana do início do século, tinha nesse tipo de literatura seu principal meio de entretenimento. Segundo a biografia de Inoue em seu site oficial, algumas montadoras de automóveis proibiam seus empregados de entrarem na fábrica com seus *pulps*, pois havia um histórico de funcionários que ficavam no banheiro até terminar completamente a leitura.

Sequestro Fast-food, de 1996, o romance que Ryoki escreveu em 5 horas tendo de testemunha um jornalista, começa assim:

O 747 da Varig sobrevoou São Paulo, passou por cima da Mata da Cantareira, roncou suas turbinas sobre os palacetes do Alto do Tucuruvi fazendo tremer os cristais e fazendo com que muitas conversas precisassem ser interrompidas por causa do barulho. Majestoso, o avião dirigiu a proa para o Aeroporto Internacional de Cumbica.

Olhando através da janela para o dia acinzentado e nebuloso, ouvindo a voz da comissária de bordo anunciando que a temperatura em São Paulo seria de catorze graus Celsius, Roy Hamilton não conseguiu esconder de si mesmo uma certa decepção.

Para ele, aliás para a imensa maioria de estrangeiros que chegam ao Brasil, a ideia é encontrar um país ensolarado e quente, povoado por pessoas cheias de bom humor e de otimismo, um lugar onde não houvesse o impossível ou o insolúvel, principalmente graças à esperteza, à flexibilidade de caráter e à riqueza de expedientes de seu povo. (INOUE, 1996, p. 7)

Mais uma vez, um estilo que polariza com o estilo da “alta” literatura (as aspas são muito importantes para meu argumento nesta comunicação) A Teoria dos Campos é adequada para explicar a luta entre dois estilos, a literatura popular e a literatura “séria”, por explicar a dinâmica entre pessoas e entre grupos de pessoas nessa luta. Bourdieu argumenta que a realidade é um conceito orientado por convenções sociais: existir é existir socialmente com distinções sociais em relação aos outros. Paralelamente ao campo literário, existem outros campos com outras especializações (o campo jornalístico, o campo

militar, jurídico, de poder, e outros). As relações de poder dos agentes dos campos e entre os campos estrutura o comportamento humano.

O autor relaciona obra artística com “manifestos ou manifestações políticas” e, assim, configurando a literatura como um produto social, aponta para a questionabilidade do valor dos cânones e dos best-sellers (da vitaliciedade de suas altas posições, no caso do cânone; da sua qualidade medida por vendagem, no caso dos best-sellers) ao sugerir que o valor de uma obra artística dentro do campo “muda, mesmo quando ela permanece idêntica, quando muda o universo das opções substituíveis simultaneamente oferecidas à escolha dos produtores e dos consumidores” (BOURDIEU, 2010, p. 263). Portanto, o valor das obras é flutuante, pois o campo literário

é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os ‘burgueses’ do século XIX, têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas. (BOURDIEU, 2010, p. 244).

De certo modo, é possível ler *As Regras da Arte* como uma obra de sociologia da literatura, como uma reflexão sobre a relação entre a literatura e diversos aspectos sociais, como hierarquia, o poder e as ações impositivas de certos agentes. Como repara Bourdieu, “o princípio gerador e unificador desse sistema é a própria luta” (BOURDIEU, 2010, p. 263) - e devemos considerar que o campo *literário* é apenas um dos campos da sociedade, operando em correlação ao campo econômico, político, etc.,

Flávio Carneiro, em *O Leitor Fingido*, livro que mistura ensaios e ficção para construir uma reflexão sobre a leitura como performance, afirma:

O escritor não pode ter certeza de como será lido, em que velocidade, mas é levado, pela própria natureza da escrita, a tentar induzir o leitor a ler o texto num determinado ritmo. O leitor, por sua vez, de forma consciente ou não, percebe o ritmo pretendido pelo texto e a ele se entrega ou dele se afasta, firmando o pacto pretendido pelo autor ou criando, por sua conta, um novo ritmo para o texto (CARNEIRO, 2010. p.14).

E gostaria de partir daí para uma reflexão bem minha sobre a obra de Ryoki Inoue. Percebo que sempre que se fala em literatura popular no *milieu* acadêmico, na grande maioria das vezes e sem demora surgem sugestões no sentido de tratá-la sob o prisma dos estudos culturais, da sociologia da literatura, da teoria da recepção. Ao frequentar um evento acadêmico-literário, não é uma nem duas vezes que se ouvirá juízos de valor acerca das obras. Dirão: tal romance de tal autor deixou a desejar em relação ao seu romance anterior. Ou: teria sido mais proveitoso para o autor se houvesse menos

empenho tentar tornar a linguagem erudita e mais empenho em criar algo original. Ou simplesmente: tal livro não é muito bom. O juízo de valor é o combustível da crítica. Mas quando se trata de pulp fiction... Daí não, daí é melhor você procurar trabalhar um grupo social de leitores, investigar *o que fazem os leitores* com determinados textos – *sempre em detrimento do texto*: “a mulher dona de casa nos romances sentimentais”, “a classe operária nos romances policiais”, et cetera. Nada contra essas metodologias, mas enxergar nelas a única forma de dissertar academicamente sobre o pulp me parece um conservadorismo mascarado, e apesar das mudanças ocorridas nos currículos universitários desde o surgimento dos estudos culturais, podemos perguntar quanto realmente mudou.

Não sou culturalista, não sou estruturalista, não sou dentista. Eu sou leitor. Leitor Total. Leitor Voraz. Leitor Ecumênico. Leitor Selvagem. Leitor Mítico. Leitor Criança. Leitor Líquido. Leitor Zen. Leitor Destruidor. Leitor Mágico. Leitor Caleidoscópico. Leitor Cult. Leitor Anárquico. Leitor Kien³¹. Leitor Noé. Leitor Jamerey-Duval³². Leitor Nômade. Leitor Ator. Leitor Planta. Leitor Estante. Leitor Invisível. Leitor Autista. Leitor Máquina. Leitor Arranha-céu. Leitor Amigo. Eu sou um leitor trabalhando como pesquisador do CNPq na área de Teoria da Literatura, e procuro fazer meu trabalho da melhor forma. Portanto, não posso deixar de fundamentar teoricamente a leitura que faço do pulp de Ryoki Inoue, e se não concordo com os excessos exercidos em nome dos estudos culturais e se acho limitado os estudos estruturalistas, me resta tentar elaborar um modo diferente de apreender o assunto. Na proposição bourdiana segundo a qual “defender-se contra a dominação exercida pela cultura e em seu nome deveria fazer parte da cultura” (BOURDIEU, 2013, p. 13), este modo de apreender tomou folego.

Afirma Eco:

Se a cultura é um fato aristocrático, o cioso cultivado, assíduo e solitário, de uma interioridade que se opõe à vulgaridade da multidão, então só o pensar numa cultura partilhada por todos, produzida de maneira que a todos se adapte, e elaborada na medida de todos, já será um monstruoso contrassenso. A literatura de massa é a anticultura. (ECO, 2011, p. 8)

³¹ Kien, personagem do romance de Elias Canetti, *Auto de fé*, que apresenta como “Kien, do ramo dos livros”, e afirma comprar “qualquer livro, mesmo os ruins”, como forma de “redimir os livros de seu Holocausto”.

³² Em referência ao personagem histórico Valentin Jamerey-Duval, descrito no artigo de Jean Hébrard no livro *Práticas da leitura*, como um modelo de “autodidatismo exemplar”. Para Jamerey-Duval, argumenta Hébrard, a leitura, “num contato tão desordenado quanto assíduo com o escrito”, é ao mesmo tempo “uma confirmação cultural” e “um motor de deslocamento”. “A dinâmica própria do autodidata pode, com efeito, ser comparada com o esforço que faz um leitor ‘legítimo’ quando um escrito o confronta com um domínio cultural que não domina, ou seja, quando o ato da leitura não se assenta mais sobre o reconhecimento de um contexto partilhado com o autor. Como podemos ler aquilo que não conhecemos ainda? Como, pelo livro, podemos ter acesso ao que não se sabe?” (HÉBRARD, 2001, p. 43)

Se a literatura de massa é a anticultura, sua leitura é uma leitura que se realiza fora da cultura? Penso que sim – mas ao contrário de uma visão depreciativa que adviria desse pensamento de que o pulp não é cultura, provável razão pela qual a Instituição-literatura tenha tão poucos pruridos em apontar alegadas limitações e deficiências do popular, tanto da escrita quanto da leitura popular, penso na leitura anticultural como uma atividade que dá ao pesquisador a) criatividade e b) cultura, paradoxalmente.

Criatividade: Jean Dubuffet, em livro de título no mínimo intrigante, *Asfixiante Cultura*, afirma que a atividade criativa do artista “é fortemente individual, e por conseguinte em completo antagonismo a toda função social”; portanto, um pesquisador que queira produzir algo original – sim, original como uma obra artística, pois vejo num trabalho acadêmico uma latência de arte – terá de proceder de modo oposto ao pesquisador tradicional, mero homologador de obras e de práticas acadêmicas dominantes. A atividade artística, completa Dubuffet, “só poder ser uma função antissocial, ou, pelo menos, associada” (DUBUFFET, 2005, p. 9). Antissocial em relação ao sistema de valores de uma sociedade “burguesa [que] procura convencer-se e convencer aos outros de que a sua pretensa cultura (...) legitima a sua preservação”, e que revela seus “apetites imperialistas [mediante a] urgência em dar a conhecer aos negros Shakespeare e Molière (DUBUFFET, 2005, p. 7); uma sociedade, podemos completar, com a ajuda das palavras de Bourdieu, em que “o julgamento sobre a forma adquire autonomia em relação ao julgamento sobre o conteúdo” (BOURDIEU, 2006, p. 48)³³. Dubuffet é contra qualquer tipo de doutrinação da criatividade; e penso, junto com ele, que doutrinação está ligada à chamada “alta cultura”: “A doutrinação chegou a tal grau que é extremamente raro encontrarmos uma pessoa que confesse que tem em pouca conta uma tragédia de Racine ou um quadro de Rafael” é a frase inicial de *Asfixiante cultura*. Ao lado do aspecto da doutrinação, está o de repressão, “pois não sou capaz de imaginar o Ministério da Cultura a não ser como polícia da cultura, figura extremamente hostil” (DUBUFFET, 2005, p. 8). Assim, quando lemos os livros de editoração ruim e locais de venda populares ou livros abertamente de entretenimento, estamos a ler livros clandestinos à universidade, que, quando nela são abordados, são adestrados para que não se considere a leitura feita pelo pesquisador, mas apenas o apropriação sociológica de leitores *outros*. Minha hipótese é levar adiante a atitude sustentada pelos ultraconservadores de que o pulp não é literatura, todavia com outra

³³ Um fenômeno de preconceito da forma que pode ser chamado de Escola Davi Arrigucci Jr. de Crítica Literária, em referência ao crítico que certa vez, quiçá de forma irônica, mas de qualquer modo cara-de-pau, disse de um escritor popular: “Não li e não gostei”. Cf. Revista CULT, Nº 70.

semântica. Quando leio o pulp não leio literatura. Ou por outra: quando leio o pulp estou exercendo uma leitura que existe em relação à literatura séria, embora fora dela. Como bem argumenta Clive Bloom, “a legitimidade do pulp é proporcional a sua ilegitimidade como literatura séria” (BLOOM, 1996, p. 133). Não desejo alargar o cânone. Como muito bem argumenta Clive Bloom, “quero que o cânone exista para definir minha leitura pulp como específica, diferente e prazerosamente *ilícita*” (BLOOM, 1996, p.13). Ilícita em relação à literatura e a cultura sérias. Um momento de prazer leitor advindo da desobediência, da insolência, e que resulta, para o profissional das letras, num momento de libertação, de arte criadora, pois penso o crítico como artista, como o faz Oscar Wilde no ensaio *O crítico como artista*: “Porque a crítica elevada é, na verdade, o relato da própria alma da gente” (WILDE, 1961, p. 1130).

Cultura: Trata-se daquilo que Roland Barthes afirmou como sendo a fase mais madura do processo de conhecimento do ser humano, qual seja, a desaprendizagem; que se educar é “aprender a desaprender”. A leitura pulp é um desses momentos de desaprendizagem. Conforme reflete Clive Bloom em *Cult Fiction*, “O pulp é o ilícito revestido de respeitável, mas não se disfarça, não esconde do consumidor sua verdadeira natureza” (BLOOM, 1998, p. 133). Ilícito em relação a que? A alta literatura, a ficção séria, a cultura – imposta, “imperialista”, como dirá Dubuffet. O pulp é a antítese da cultura que coloca a cultura em perspectiva. Pois só *conhecendo as duas literaturas* (eis a chave), é possível para o pesquisador fruir do prazer do texto pulp enquanto ilícito. “O prazer do pulp é um prazer ilícito. Tal prazer provém de ler pelos motivos *errados* e saber que são errados” (idem). Considere uma obra literária qualquer. Como já foi mencionado na introdução deste trabalho, o campo literário é formado por ortodoxias e heterodoxias relativamente ao conjunto de regras. Portanto, no que tange a dinâmicas extratextuais, a obra poderá ser arte produzida para o mercado ou para apreciação e julgamento de críticos. Tomando como característica principal do pulp o colocar-se na contramão do cânone aceito, sua leitura pode ser vista como uma violação da cultura literária dominante que coloca essa cultura *em perspectiva*.

Pulp fiction é literatura popular. Qualquer obra ficcional, não obstante, lida por um grande número de pessoas pode ser considerada “literatura popular”. Contudo, ao longo do século XX, à medida que as relações entre literatura popular e indústria cultural do entretenimento foram se tornando mais estreitas, tal definição foi solicitando mais refinamento. No livro *Cambridge companion to popular fiction*, o professor David Glover afirma que “a característica mais importante da literatura popular é a sua mobilidade, o

modo pelo qual suas narrativas trafegam entre diferentes públicos”. Gênero é uma ferramenta de marketing, portanto elemento extraliterário. Assim, “mesmo para o escritor de gênero dos mais refinados, uma livraria torna-se uma gueto”, citando Michael Chabon. Em uma livraria, na estante de ficção científica é provável você encontrar, por exemplo, Isaac Asimov e Roberto de Sousa Causo, mas não George Orwell ou Ignácio de Loyola Brandão. Quando uma obra de gênero vira um clássico ou quando ela é escrita por um autor legitimado como autor de ficção literária, o conceito de gênero parece simplesmente evaporar, e os leitores, na maioria das vezes, esquecer que a dita obra está alicerçada em um gênero específico, gêneros que por sua vez são essencialmente tributários da pulp fiction do começo do século XX (a pulp fiction hoje vive na literatura de gênero, uma vez que não é mais possível categorizar os textos literários mediante a materialidade em que eles são impressos).

O pulp é caracteristicamente uma leitura de lugares de passagem: salas de espera, filas, rodoviárias (na França, existe o termo *littérature de gare*, literatura de rodoviária, para designar os livros barateados). Tanto o leitor quanto o passageiro querem uma experiência que os distraia; tanto um quanto outro estão em um lugar de passagem e não estarão mais no mesmo lugar quando terminada a viagem/a leitura. Isso é a essência das histórias *pulps*: são elas que nos salvam do tédio numa fila de banco, ponto de ônibus, sala de espera, lavanderia, rodoviária ou qualquer outro lugar de passagem em que somos obrigados a ficar esperando, sozinhos.

Scott McCracken, da Universidade de Keely, em livro especializado no *Pulp*, argumenta, sob o prisma dos Estudos Culturais, que “o texto deve ser considerado no contexto da experiência total da leitura de ficção popular” (McCRACKEN, 1998). Seguindo os moldes argumentativos da crítica em primeira pessoa explorados por Walter Benjamim, McCracken inicia seu livro declarando:

Algumas das minhas maiores felicidades lendo ficção popular ocorreram nos trens. Há algo na combinação de estar preso, mas, ao mesmo tempo, estar indo a algum lugar que é particularmente condutor dos prazeres do *pulp*. Embora a narrativa popular também se aprisione na sua previsibilidade, apesar dela ou por causa dela, há mais espaço para um escape para a fantasia. (McCRACKEN, 1994, p.1)

O autor britânico então reproduz dois excertos, um de Walter Benjamin em “Romances Policiais, nas Viagens”, e o outro de Walter Nash em *The Language of Popular Fiction*, para exemplificar sua hipótese de que a literatura popular deve ser

considerada na “experiência total de leitura”. O relato de Benjamin descreve os prazeres do ato ritualístico de comprar e ler uma obra de ficção popular na estação ferroviária:

São uma minoria os que, no trem, leem livros que possuem na estante em casa. Preferem comprar o que lhes oferecem no último momento. (...) Talvez deem valor a fazer suas compras no chassi de bandeiras coloridas na plataforma da estação. Qualquer um conhece o culto ao qual ele nos convida. Qualquer um já estendeu a mão uma vez para os volumes içados, oscilantes, menos pelo prazer de ler do que por fazer, numa sensação obscura, algo que agrada aos deuses da ferrovia. Ele sabe que as moedas consagra a esta caixa de ofertas e recomenda à indulgência do deus-caldeira, que arde noite adentro, das náiades de fumaça, que rolam por cima do trem, e do demônio do balouço, que é senhor de todas as canções de ninar. A todos ele conhece de sonho; conhece também o efeito de provas e perigos míticos que, como “viagem de trem”, estão às ordens do Espírito de Época, e a fuga imprevisível de dormentes no tempo e no espaço, sobre os quais ela se move, começando com o famoso “tarde demais” do atrasado, arquétipo de todas as negligências, até a solidão da cabine, ao medo de perder a baldeação, ao horror da estação desconhecida na qual entra. Desprevenido, sente-se enredado numa megalomania e se reconhece a si mesmo como a testemunha estupefata da luta entre os deuses da ferrovia e da estação. (BENJAMIN, 1995, p. 220).

A “megalomania” da estação ferroviária é, como pondera McCracken, “um símbolo da alienação que sentimos em frente aos gigantes e anônimos sistemas da modernidade”. A ficção popular, para o pesquisador britânico, incluindo anedotas, contos de fada e best-sellers modernos, tem a capacidade de fornecer a nós, leitores, um “sentido de *Self* viável, mesmo que temporário” [*a workable, if temporary, sense of Self*] (McCRACKEN, 1994, p. 15); nos fornece uma estrutura na qual nossa vida pode ser compreendida, fornece os heróis e os enredos que a vida não tem³⁴. Parafraseando o pensamento de Benjamin, McCracken prossegue:

o texto popular oferece um padrão regular e familiar, mas que isso em si não é suficiente. Comprar e ler no trem histórias detetivescas, esse processo como um todo atua como um ritual com o qual o leitor poderá manter um senso trabalhável de seu próprio *self* [*a workable sense of self*] durante a experiência turbulenta da viagem. Ele descreve como diferentes tipos de narrativa popular dão a oportunidade de projetar ou fantasiar diferentes potencialidades de *selves*. (McCRACKEN, 1994, p. 3)

Umberto Eco afirma, em *Apocalípticos e Integrados*, que “a primeira característica dos produtos de massa [é] a efemeridade”. Embora a pulp fiction, que hodiernamente vive na literatura de entretenimento, possua (e sempre poderá possuir) algumas obras que sobrevivam ao tempo, a afirmativa de Eco encontra assonância na

³⁴ Aqui, McCracken está aludindo a uma avaliação do estado de coisas nas obras ficcionais modernas feita pelo escritor russo Ossip Mandelstam: “É aterrorizante pensar que nossa vida é uma narrativa sem enredo ou herói, feita de desolação e vidro [aqui, uma alusão ao romance distópico *We*, de Yevgeny Zamyatin, de 1924] e da tagarelice febril das constantes digressões”.

declaração de Nash, quando afirma: “poderemos sempre deixar o livro em algum quarto de hotel, para entreter outro viajante”, pois “a principal característica da ficção popular é a descartabilidade”. Walter Nash afirma no prefácio de *Language in Popular Fiction* que não pretende “olhar de cima pra baixo” pra obra de ninguém, embora se reserve “o direito de sorrir de absurdos em qualquer estilo, popular ou não”. Mas é importante nesse momento transcrever aqui uma ressalva que mesmo um crítico de forte conservadorismo como Walter Nash teve o bom senso de fazer:

a ficção popular tem méritos negligenciáveis (...) a habilidade de contar uma história, de habilmente elaborar seus capítulos de modo que o leitor muitas vezes não consegue deixar o livro de lado, de tocar em condolências da coletividade, de entender os desejos e opiniões de gente comum, de oferecer experiências de perigo, triunfo, amor, tristeza, tudo sem a sombra intrusiva do real. Fazer tudo isso demanda talento. O preço que pagamos para nos distrairmos é bastante merecido; seríamos mal humorados e, sem dúvida, mal informados, se desprezássemos as artes que nos entretém. (NASH, 1990, p. 3)

Conclusão

A leitura *pulp* está fora da literatura. Pode estar dentro da universidade, mas fora da cultura, e, por isso, a leitura *pulp* é um prazer ilícito. “Não desejo alargar o cânone. Quero que o cânone exista para definir minha leitura pulp como específica, diferente e prazerosamente *ilícita*.” (BLOOM, 1996, p. 13) [grifo do autor]. Desse argumento podemos depreender a superação daquela crença (todos nós já a ouvimos) que existe na literatura de entretenimento uma conspiração para idiotizar seus leitores. É possível ser um leitor anárquico, que lê tanto o cânone e a literatura “séria” quanto a literatura escapista – com propósitos distintos, talvez, mas com a mesma atenção e acima de tudo sem preconceitos.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1995). *Rua de Mão Única*. Tradução de Rubens Rodrigues. São Paulo: Brasiliense.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2013). *Questions de sociologie*. Lonrai: Les Éditions des Minuit.

- _____. (1977). *La production de la croyance*. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1977_num_13_1_3493. Acesso 3 jan. 2014.
- _____. (2006). *A Distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk.
- BLOOM, Clive (1996). *Cult Fiction: pulp theory and popular reading*. Nova York: St. Martin's Press.
- BLOOM, Harold (2003). *Dumbing down American readers*. Disponível em http://www.boston.com/news/globe/editorial_opinion/oped/articles/2003/09/24/dumbing_down_american_readers/. Acesso 3 dez. 2014.
- BROWN, Ray (2006). *Against Academia: the history of popular culture association/american culture association and popular culture movement (1966-1988)*. Ohio: Bowling Green University Press.
- CARNEIRO, Flávio (2010). *O leitor fingido: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco.
- COELHO, Laís (2012). *Literatura fordista: um autor que escreve de tudo, menos menos biografia de político*. Disponível em <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-72/esquina/literatura-fordista>>. Acesso em: 5 jan. 2014.
- CHABON, Michael (2010). *Maps and legends: Reading and writing along the borderlands*. Nova York: Harper Perennial.
- CORTAZAR, Julio (1993). *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva.
- DANTAS, Larissa de Araújo Dantas. *Espaços de Visibilidade*. 2009. 111f. Dissertação (Teoria da Literatura). Universidade de Brasília.
- DUBUFFET, Jean (2005). *Asfixiante cultura*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século.
- ECO, Umberto (2011). *Apocalípticos e Integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- INOUE, Ryoki. *E Agora, Presidente?* São Paulo: Maltese, 1992.
- _____. *Sequestro Fast-Food*. São Paulo: Olho d'Água, 1996.
- GLOVER, David; McCracken, Scott (Org.) (2012). *Cambridge Companion to Popular Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McCRACKEN, Scott (1998). *Pulp: reading popular fiction*. Manchester: Manchester University Press.
- NASH, Walter (1990). *Language in Popular Fiction*. Londres: Routledge.
- ORWELL, George (2012). *Como morrem os pobres e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares São Paulo: Companhia das Letras.

- PEARY, Gerald (Org) (2013). *Quentin Tarantino: Interviews, Revised and Updated*. University Press of Mississippi.
- POWERS, Paul (2007). *Pulp writer: twenty years in the American Grub Street*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- SMITH, Erin A. (2000). *Hard-boiled: working-class readers and pulp magazines*. Philadelphia: Temple University Press.
- WERNECK, Humberto (1996). *O furor das letras*. Disponível em <http://www.ryoki.com.br/imprensa_playboy96.htm>. Acesso em: 5 dez. 2014.
- WILDE, Oscar (1961). *Obra completa*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar.