

**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**MARCO ANTÔNIO DE ALMEIDA**

**SANGUE, SUOR & TIROS: A NARRATIVA  
POLICIAL NA LITERATURA E NO CINEMA  
BRASILEIROS**

**UNICAMP**

**2002**

**UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL**

**UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE**

SANGUE, SUOR & TIROS: A NARRATIVA POLICIAL  
NA LITERATURA E NO CINEMA BRASILEIROS

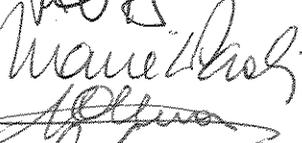
MARCO ANTÔNIO DE ALMEIDA

- Tese apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos.

Este exemplar corresponde a versão final da  
Tese defendida e aprovada perante à Comissão  
Examinadora em 03/07/02.

Prof(a). Dr(a). 

Prof(a). Dr(a). 

Prof(a). Dr(a). 

Prof(a). Dr(a). 

Prof(a). Dr(a). 

UNICAMP

2002

UNIDADE de  
CHAMADA UNICAMP  
AL64s  
EX  
COMBO BCI 50439  
PROC 16-837102  
DX  
PREÇO R\$ 11,00  
DATA 31/07/02  
Nº CPD \_\_\_\_\_

2

CM00171175-B

IB ID 249897

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH – UNICAMP

AL64s

**Almeida, Marco Antônio de**

**Sangue, suor & tiros: a narrativa policial na literatura e cinema brasileiros / Marco Antônio de Almeida.-Campinas, SP: [s. n.], 2002.**

**Orientador: José Mário Ortiz Ramos.  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Cultura de massa. 2. Sociologia. 3. Cultura. 4. Literatura brasileira. 5. Cinema brasileiro. I. Ramos, José Mário Ortiz. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

## Resumo

Este trabalho analisa alguns aspectos da produção cultural contemporânea, com ênfase na literatura e no cinema. Parte do pressuposto que as fronteiras entre os níveis de cultura (erudita, popular e de massa) tornaram-se fluidas e até indistintas, proporcionando intercâmbios cada vez mais intensos e significativos, relacionados a motivações tanto estéticas quanto econômicas. O objeto escolhido para focar esta problemática foi um conjunto de narrativas do gênero policial, com ênfase maior naquelas produzidas pela literatura e cinema brasileiros no período posterior à segunda metade dos anos 80.

Parte-se da hipótese de que existem três aspectos que estariam interagindo e influenciando a produção dessas obras: 1-) a disputa por mais espaços num mercado que se moderniza e torna-se mais competitivo, incentivando a busca de um diálogo maior com o público; 2-) uma leitura estético-política do Brasil que estaria sendo feita nesse período, diferente daquela levada a cabo nos anos 60/70; 3-) a voga de uma estética dita “pós-moderna”, que, entre outras características, privilegia o diálogo com os subgêneros da indústria cultural.

Dessa forma, a primeira parte do trabalho aborda algumas teorias acerca da produção cultural, construindo não só as referências teóricas, como também cartografando as potencialidades e limitações destas teorias para a análise da produção cultural contemporânea. A segunda parte do trabalho analisa historicamente o objeto, mostrando a formação e desenvolvimento do gênero policial nas suas origens européia e norte-americana e seu posterior desenvolvimento no Brasil, destacando alguns cânones do gênero, para, na terceira parte, analisar o diálogo que determinadas obras literárias e cinematográficas brasileiras contemporâneas estabelecem com eles.

000235000

## Abstract

This thesis analyzes some aspects of contemporary cultural production, privileging literature and movies. One of its presupposes is that the boundaries concerning cultural levels (erudite, popular and massive) became fluid and even indistinct, favoring each time more intense and signifying interchanges, related to aesthetic as well as to economic motivations. The intention is to focus detective story genre narratives as object, giving special attention to the Brazilian books and movies produced after the second half of the 1980's.

One hypothesis is that there are three aspects that interact and influence the production of these works: 1) the competition for more space in a market that is in process of modernization and becomes more competitive, encouraging the search for a wider dialog with the public; 2) an aesthetic-political reading of Brazil that has been done in this period, different from the interpretations done in the 1960's and 1970's; 3) the vogue of a so called "post-modern" aesthetic, that, among other features, privileges the dialog with cultural industry subgenera.

Considering that, the first part of the thesis approaches the cultural production theories, building the theoretical references as well as mapping the potentialities and limitations of them to analyze contemporary cultural production. The second part brings the historical approach of the subject, showing the development of detective story genre in its European and North-American roots, and its later development in Brazil, giving special attention to the genre canons. In the third part, the dialog among some contemporary Brazilian pieces of literature and movies is analyzed.

## Agradecimentos

Em primeiro lugar, quero agradecer ao meu orientador, professor José Mário Ortiz Ramos, pela liberdade intelectual que me proporcionou durante o percurso dessa tese e pela disponibilidade de dialogar acerca das questões nela levantadas, seja no ambiente acadêmico ou fora dele. Agradecimentos também ao professor Renato Ortiz, que assumiu provisoriamente a orientação quando da estadia do professor José Mário na França, e que também contribuiu para este trabalho com críticas e sugestões.

Agradeço também à FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – pela bolsa de doutorado que me foi concedida durante o período de fevereiro de 1998 à janeiro de 2001 e que contribuiu materialmente para a execução desta pesquisa.

Os professores Maria Celeste Mira, da PUC-SP e Marcelo Ridenti, da UNICAMP, fizeram uma atenta leitura de versão preliminar de alguns capítulos desta dissertação, proporcionando-me valiosas contribuições críticas por ocasião do exame de qualificação. No ambiente acadêmico, especialmente no período em que estava cursando as disciplinas, as aulas e conversas com o prof. Octávio Ianni sempre foram um estímulo à realização do trabalho intelectual. A convivência com os colegas Edson Farias, Ana Lúcia, Rogério Ferraraz, Brenda e Gilmar também contribuíram. Agradeço também às funcionárias da secretaria e da biblioteca do IFCH/Unicamp pela presteza e atenção na resolução de problemas e demandas diversas.

Giulia Crippa foi uma interlocutora constante, com sugestões sempre instigantes. Também contribuíram com idéias, sugestões e apoios diversos: Maria

Célia Paoli, Silvinha Borelli, Edmilson Felipe, Rita de Cássia, Tadeu dos Santos, Laíze Barros, Ana Paula, Ary Rocco, Rosana Cateli, Ana Amélia da Silva. Os amigos do PÓLIS também não foram esquecidos, especialmente Jorge Kayano e José Carlos Vaz. Pelo “suporte” mais do que especial, Marina Deusa de Almeida e Maria Aparecida Ferreira são sempre lembradas com carinho.

Finalmente, um agradecimento mais que especial a Luciana Ferreira Moura Mendonça: mulher, amiga, parceira, interlocutora, foi quem mais de perto acompanhou os altos e baixos da pesquisa e do pesquisador. Pelo seu amor, essa tese é para você.

## Sumário

Introdução	9
<b>Parte I – Teoria Cultural: sociologia, literatura e cinema</b>	<b>19</b>
Cap. 1: Sociologia e cultura	21
<i>A sociologia e a análise da produção cultural: Bourdieu</i>	21
<i>Um modelo alternativo: Gabler e o caso americano</i>	27
<i>A produção cultural no Brasil: especificidades e desafios</i>	34
Cap. 2: Análise cultural e gêneros ficcionais	48
<i>Os gêneros e a teoria literária –</i>	48
<i>Os gêneros no cinema</i>	56
<i>Os gêneros e a análise sócio-cultural</i>	60
<i>Os gêneros e os campos culturais</i>	71
<b>Parte II – O policial: história e desenvolvimento de uma forma cultural</b>	<b>79</b>
Cap. 3: O desenvolvimento do gênero policial	81
<i>Matrizes culturais e literárias do gênero policial</i>	81
<i>Tipologia da narrativa policial</i>	88
<i>Vanguarda, entretenimento e globalização</i>	97
Cap. 4: O policial na literatura e no cinema brasileiros	110
<i>Literatura urbana e o desenvolvimento da narrativa policial no Brasil</i>	110
<i>A consolidação do policial à brasileira: Rubem Fonseca</i>	115
<i>O cinema policial no Brasil</i>	126
<b>Parte III – Brasil, anos 80/90: um caso policial ?</b>	<b>137</b>
Cap. 5: As páginas da violência	137
<i>Literatura, cultura e mercado</i>	139
<i>Rubem Fonseca, a “aura” e a cultura de massa</i>	148
<i>Sinfonias da violência: o romance policial brasileiro nos anos 90</i>	158

Cap. 6: Tiros na tela	178
<i>Cinema brasileiro, anos 80/90: agonia e ressurreição</i>	178
<i>A Dama do Cine Shangai</i>	185
<i>A Grande Arte</i>	195
<i>Os Matadores</i>	204
Considerações finais	215
Bibliografia/Filmografia	219

## Introdução

Jovem é assassinado em briga na periferia de São Paulo. Motivo: teria ridicularizado o cabelo de um dos frequentadores do bar. Rio de Janeiro: fotógrafo americano é esfaqueado por assaltantes e internado em estado grave. Os fascínoras também violentaram a sua namorada. Milionário traído sequestra o amante da esposa e corta-lhe os testículos. Agricultor sem-terra é morto por pistoleiros na divisa Brasil-Paraguai. Polícia carioca investiga misterioso assassinato de executivo na garagem do prédio onde trabalhava. Menores fazem reféns funcionário da embaixada americana e filha em sua própria casa. Após desentendimento, os meliantes trocam tiros entre si e falecem no local. As vítimas passam bem.

Os acontecimentos acima poderiam ser manchetes de algum jornal popular ou parte da pauta de um dos estridentes programas de jornalismo que assombram os fins de tarde da televisão brasileira. São, no entanto, cenas de livros e filmes brasileiros produzidos a partir da segunda metade dos anos 80 e durante a década de 90<sup>1</sup>. São obras que apelam ao imaginário popular através da utilização narrativa de um gênero deveras conhecido — o policial.

O presente trabalho busca discutir aspectos da produção literária e cinematográfica brasileira da segunda metade dos anos 80 até o final dos anos 90, tomando como eixo de referência o gênero policial, analisando romances e filmes que considerarei, de algum modo, filiados a essa vertente ficcional. A questão que se coloca, logo de saída, é: por quê, a partir da segunda metade dos anos 80, uma

---

<sup>1</sup> Pertencem, respectivamente, às seguintes obras: *O Matador*, romance de Patrícia Melo; *A Grande Arte*, filme de Walter Salles Jr.; *Bufô & Spallanzani*, romance de Rubem Fonseca; *Os Matadores*, filme de Beto

série de escritores e cineastas utilizaram o gênero policial como elemento articulador (ou, pelo menos como forte referência) em suas obras? Vale mencionar que esse mesmo gênero sempre foi desprezado pela cultura erudita, de um lado, e que, de outro lado, embora presente em períodos anteriores, não constituiu uma tradição que possa ser considerada muito expressiva na produção literária e cinematográfica do Brasil.

Minha hipótese é a de que esse tipo de modalidade ficcional permitiu aos autores e cineastas uma determinada forma de reflexão sobre a realidade brasileira, com uma expressão artística distinta do período anterior, permitindo, ao mesmo tempo, a construção de uma ponte mais direta entre estas obras e o mercado. Dessa forma, a análise da narrativa policial pode ilustrar a maneira pela qual artistas têm refletido sobre a sociedade brasileira contemporânea, as influências de novas correntes e opções estéticas, o trânsito entre diferentes áreas da produção artística, as polêmicas com os circuitos de legitimação e consagração, as pressões do mercado, a dinâmica de aceitação e recusa dos influxos culturais da globalização. O eixo escolhido — o gênero policial — funcionará como ferramenta heurística para explicitar algumas dessas questões.

Partindo dessa hipótese, creio que existem, nesse período, três aspectos que devem ser destacados, e que estariam, em maior ou menor grau, dialogando com a produção desses autores: 1-) uma interlocução com o mercado, visto que esse gênero é um gênero “popular”, mas um “popular” voltado para as camadas médias, com características próprias, ligadas à história de sua origem e desenvolvimento; 2-) uma leitura estético-política do Brasil que se contraporía em diversos pontos à leitura levada a cabo nos anos 60/70; 3-) a voga de uma

---

Brant; *O silêncio da chuva*, romance de Luiz Alfredo Garcia-Roza; *Como nascem os anjos*, filme de Murilo Salles.

estética dita “pós-moderna”, que, entre outras características, privilegia o diálogo com os subgêneros da indústria cultural.

Com relação ao primeiro aspecto, a interlocução com o mercado, há uma busca do público por parte de escritores e de cineastas que, de alguma maneira, pode ter norteado suas opções com relação à utilização do gênero na constituição de suas obras. Os primeiros, secundados por editoras que passam a investir cada vez mais no gênero, constituindo coleções e investindo em publicidade – foi o caso inicialmente da Editora Brasiliense, no início dos anos 80, seguida nos anos 90, entre outras, pelas editoras Companhia das Letras e Record, que também investiram na narrativa policial e abriram espaço para autores nacionais. Os cineastas, por sua vez, cada vez mais órfãos do dinheiro oficial e impelidos a pensar na viabilização financeira de seus filmes, poderiam estar utilizando o gênero, adaptando alguns livros de sucesso, como “alavanca” para suas obras ou ponte para seduzir esse filão de público já conquistado pela literatura.

No que diz respeito ao segundo aspecto, essa produção, em sua grande maioria, não tem a ambição totalizante de construir uma metáfora ou alegoria do país, característica de uma boa parte da produção cultural dos anos 60 e 70. Poderíamos lembrar, no cinema, as “alegorias do subdesenvolvimento” presentes nas obras de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, analisadas por Ismail Xavier<sup>2</sup>. Da mesma forma, na literatura, é possível recordar os vastos painéis de *Quarup*, de Antônio Callado, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *A festa*, de Ivan Ângelo, ou mais tardiamente, já no início dos anos 80, *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. Esta visão “totalizante” da realidade brasileira estava imbuída de ideais romântico-

---

<sup>2</sup> Xavier, Ismail: *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

revolucionários, seja na sua vertente utópica ou distópica<sup>3</sup>. Essa ambição abrangente de grande parte da ficção cinematográfica e literária do período anterior cedeu lugar a narrativas mais localizadas, fragmentárias, mas que passaram a tematizar por outros meios algumas das mudanças pelas quais passa a sociedade brasileira, caracterizada por um certo desencanto da política, de uma desvalorização do “macro” (a Nação, o Estado) em prol do “micro” (os indivíduos, as comunidades). Diversas dessas obras apresentam uma visão crítica, muitas vezes desencantada, da cultura e da sociedade brasileiras, lidas na ótica da violência inscrita nas relações sociais, na prática concreta das pessoas, no cotidiano, e na maneira como se apresentam, aí, determinadas manifestações do capitalismo no país e seus impactos sobre a sociedade.

Com relação ao terceiro aspecto, começou a esboçar-se no terreno da produção cultural do Brasil, principalmente a partir da segunda metade da década de 80, o que se convencionou chamar, por falta de denominação melhor, de uma estética “pós-moderna”. Podem ser apontadas como características dessa estética, entre outras, a diluição de fronteiras entre ficção e não-ficção, o embaralhamento e cruzamento dos gêneros ficcionais, a intertextualidade, a paródia de tradições e convenções culturais, a fragmentação narrativa. Nesse sentido, a presença do gênero policial e sua utilização por escritores, roteiristas e cineastas filia-se a uma tendência mundial que, desde os anos 60, explora as fronteiras do gênero, rompendo aos poucos com seus cânones “clássicos”.

É importante lembrar que todos os três elementos não estão obrigatoriamente presentes ou conscientemente explícitos na construção de cada

---

<sup>3</sup> Sobre esta caracterização da produção cultural da época, além do já mencionado livro de Xavier, ver também Ridenti, Marcelo: *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2.000.

obra ou nas preocupações de cada autor, mas que constituem um pano de fundo geral que dialoga com a produção cultural do período.

\* \* \* \* \*

A principal dificuldade desse trabalho foi a de analisar um conjunto de obras, buscando nelas as representações sociais de artistas e produtores, e conjugar essa análise com a influência da conjuntura histórica e seus influxos sociais, políticos e econômicos. Para realizar tal intento, o diálogo, em maior ou menor grau, com outras disciplinas situadas além do âmbito específico das Ciências Sociais, especialmente a História Cultural e a Teoria Literária configurou-se como um requisito básico. A organização das partes e capítulos do trabalho reflete tanto as dificuldades quanto as tentativas de estabelecer esses diálogos.

A primeira parte procura explicitar os conceitos e categorias teóricas que ancoram a formulação das hipóteses e as justificativas das mesmas. Alguns poderiam alegar que a necessidade de uma seção destinada à discussão “teórica” é *demodé*, visto que a teoria deveria estar subentendida na análise — caso contrário, não seria válida. De fato, a observação é pertinente. Entretanto, creio que é oportuno recorrer aqui ao conceito de *reflexividade* proposto por Anthony Giddens, e que se refere à capacidade tipicamente humana de monitorar a própria conduta e de voltar-se sobre seus próprios produtos e repensá-los com maior ou menor profundidade. A reflexividade se processa tanto no plano individual como no coletivo. Nesse sentido, muitos dos conceitos cunhados no interior das Ciências Sociais são, com o tempo, absorvidos por outros circuitos sociais. No campo da cultura, muitos desses conceitos “contaminam” e influenciam a visão e o discurso de artistas, produtores e críticos. Considerar os pressupostos e a construção destes conceitos — a tal “discussão teórica” — é

lançar, também, uma luz sobre o objeto e as práticas sociais que se constituem em torno dele. O Capítulo 1, “Sociologia e cultura”, discute alguns problemas levantados pela análise sociológica contemporânea da produção cultural e as dificuldades decorrentes da aplicação direta de alguns destes paradigmas – quase sempre cunhados em realidades históricas distintas – ao caso brasileiro. O Capítulo 2, “Análise cultural e gêneros ficcionais”, repassa algumas das concepções desenvolvidas sobre o conceito de gênero na literatura e no cinema, examinando as possibilidades da aplicação dessa categoria para abordagem de aspectos sócio-culturais de livros e filmes.

A segunda parte busca historicizar a formação e o desenvolvimento do gênero policial, de suas origens européias no século XIX à sua disseminação global no século XX, atingindo inclusive o Brasil, buscando assim estabelecer parâmetros para avaliar tanto a permanência como a transformação de traços presentes nas obras. O terceiro capítulo, “O desenvolvimento do gênero policial”, constitui um breve painel histórico preocupado principalmente em traçar a gênese e as características da narrativa policial, mostrando como transformações sociais, aliadas à sua difusão pela indústria cultural, adicionam novos elementos ao “cânone” do gênero. O quarto capítulo, “O policial na literatura e no cinema brasileiros” propõe o mapeamento de uma parcela da produção literária e cinematográfica brasileira a partir de elementos característicos do gênero policial. Tanto no caso da literatura quanto no do cinema, procurei esboçar um pequeno panorama histórico da presença do gênero na produção nacional, mesmo quando ele se manifestava de forma marginal ou subordinada nas obras (é o caso da chanchada, nos anos 50, ou dos romances-denúncia entre os anos 60-70). O intuito desse capítulo é mostrar o papel desempenhado pelo gênero em determinadas obras de períodos que vão do início do século a meados

dos anos 80, estabelecendo pontos de referência para analisar a continuidade e/ou ineditismo dos traços que caracterizarão a produção posterior.

A terceira parte analisa a utilização do gênero por parte de determinadas obras literárias e cinematográficas brasileiras, a partir da segunda metade dos anos 80. São analisados alguns livros (capítulo 5, “O ABC da violência”) e filmes (capítulo 6, “Tiros na tela”), buscando, principalmente, destacar algumas *homologias estruturais*<sup>4</sup> entre essas obras e determinadas visões acerca da sociedade brasileira e o diálogo que elas estabelecem com os “cânones” do gênero policial. Com relação ao período escolhido, busquei, através da análise de obras “paradigmáticas”, traçar um painel que contemplasse essa produção em sua heterogeneidade. Para além dessas preocupações, os capítulos também procuram tecer considerações acerca do diálogo dessa produção com o mercado, a circulação e a recepção social das obras, buscando captar o papel dos meios de comunicação e da propaganda na divulgação das mesmas. Foi uma maneira de, indiretamente, colher alguns elementos para considerar a recepção dessas obras por parte da crítica e do público.

No caso da produção literária, concentrei a análise em três obras que apresentam, embora de forma diferenciada, elementos característicos do gênero policial: *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de Rubem Fonseca; *O matador*, de Patrícia Melo; *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza. Os livros escolhidos estabelecem de alguma forma um diálogo explícito com as convenções do gênero policial e, em maior ou menor grau, um diálogo com o

---

<sup>4</sup> A noção de “homologia estrutural” usada aqui inspira-se na diferença feita por Umberto Eco entre analogia e homologia: “Uma analogia deixa de ser indevida quando é colocada como ponto de partida para uma verificação ulterior: o problema agora consiste em reduzir os diversos fenômenos (estéticos ou não) a modelos estruturais mais rigorosos para neles individualizar não mais analogias, mas homologias de estrutura, similaridades estruturais.” In Eco, Umberto: *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 60.

cinema. Rubem Fonseca pode ser considerado o principal responsável pela popularização do gênero na literatura brasileira. O livro escolhido foi seu maior sucesso comercial até aquele momento (1988), com um número significativo de livros vendidos após uma intensa campanha de marketing da editora, dividindo porém a quase unanimidade da crítica em torno de seu nome. A obra interessa, portanto, duplamente, por permitir também considerar o debate estabelecido pelas “instâncias de consagração”<sup>5</sup>. Patrícia Melo foi considerada autora revelação com a obra escolhida, conseguindo, um imediato sucesso de vendas. Nessa e em outras obras, a autora apresenta alguns dos traços atribuídos a uma estética pós-moderna. Além disso, ela estabelece uma comunicação intercampos, na medida em que exerce junto com a literatura a função de roteirista de cinema. Luís Alfredo Garcia-Roza teve uma recepção semelhante à de Patrícia Melo (ganhando inclusive os prêmios *Jabuti* e *Nestlé de Literatura*). O interesse suplementar aqui consiste em considerar como ele aborda o gênero, diferentes dos outros dois autores, de uma forma que pode ser considerada mais “clássica” em relação aos cânones, ao mesmo tempo em que também “abrasileira” a narrativa. Além disso, todos os autores pertencem a mesma editora, a Companhia das Letras, que não só constituiu duas coleções voltadas exclusivamente para o gênero (a *Policial* e a *Literatura ou Morte*), como também possui uma consistente estratégia de marketing junto ao mercado e às instâncias de consagração/legitimação do jornalismo, que merecerá algumas considerações.

No caso do cinema, escolhi para uma análise mais aprofundada três filmes: *A Dama do Cine Shanghai*, de Guilherme de Almeida Prado; *A Grande Arte*, de Walter Salles Jr.; *Os Matadores*, de Beto Brant. Os filmes em questão se apropriam diferencialmente das convenções do gênero, mas nenhum de maneira que possa

---

<sup>5</sup> Esse conceito será discutido no capítulo I.

ser considerada “ortodoxa”, o que provocou as mais díspares apreciações críticas nos respectivos lançamentos. *A Dama do Cine Shanghai* pode ser considerado o mais “herético” em relação a estas convenções, na medida em que presta uma “homenagem” a determinado imaginário cinematográfico através de procedimentos intertextuais como a citação, a paródia, o deslocamento, etc., utilizando o gênero como artifício metalinguístico para discutir o próprio cinema, estabelecendo uma relação com o espectador que não passa mais pelo “realismo” até então inerente ao gênero – paradoxalmente, por isso mesmo, pode ser considerado o mais “ortodoxo” em relação ao que se denominaria um “cinema culto” ou de “arte”. Já *A Grande Arte* levanta outra ordem de problemas, ilustrativos dos trânsitos entre campos e subcampos da produção, que passam pela adaptação do texto literário, a inserção no mercado globalizado e o decorrente debate em torno de uma estética “nacional” contraposta a outra “americanizada”, etc. Finalmente, *Os Matadores*, embora levante questões semelhantes, ao que me parece, busca equacioná-las de outra maneira, recuperando, em parte, as ambições abrangentes do período anterior, construindo a partir do microcosmo de uma narrativa policial passada na fronteira do Brasil uma reflexão mais ampla sobre o país.

As três partes padecem, mesmo que implicitamente, dos riscos e dificuldades da análise de manifestações culturais e artísticas, principalmente quando o trabalho pretende estabelecer determinadas periodizações e generalizações. Embora estas periodizações e generalizações se apoiem sobre elementos concretos que destaco no texto, também tendem a refletir em muitos momentos uma interpretação pessoal, que por vezes cai na tentação de engessar ou congelar o fluxo dinâmico e mutável da realidade afim de facilitar a exposição ou mesmo reforçar alguns argumentos. A análise genérica de obras (misturando literatura e cinema), alinhavadas por uma forma cultural de estatuto duvidoso, do

ponto de vista da “alta cultura” (o gênero policial) pode parecer, especialmente aos críticos desses campos, como uma patente forma de reducionismo estético. Embora despontem esporadicamente no decorrer do texto alguns juízos de valor — absolutamente pessoais —, meu objetivo não foi o de estabelecer uma discussão estética das obras em questão, mas considerá-las na qualidade de elementos constituintes e constituidores de um determinado horizonte de *representações sociais*, sem, necessariamente, transformá-las em meros epifenômenos ou reflexos das mudanças sociais. Representações que não são fruto exclusivo da elaboração de um ou outro autor, mas constituídas nas tramas das relações entre instâncias diversas (a crítica, o “público”, os debates intelectuais e políticos, os meios de comunicação de massa, etc.) e que contraditoriamente constituem um certo *ethos*, um “espírito da época”, como diria Edgar Morin ou uma “estrutura de sentimentos”, segundo o conceito de Raymond Williams — enfim, uma “visão de mundo” historicamente localizada. Ou seja, trata-se de averiguar em que medida determinadas produções culturais — livros e filmes, no caso — são alimentadas e alimentam o imaginário de sua época<sup>6</sup>.

Ocorre aqui uma dificuldade suplementar: na medida em que o pesquisador pertence à época e à sociedade analisadas, há uma óbvia dificuldade de “distanciamento” e de “neutralidade”. Há o risco de se observar apenas as manchas e não vislumbrar o quadro, há o risco de se transformar juízos de valor em asserções “científicas”. Vale lembrar, então, do próprio gênero policial, no qual detetives e criminosos sabem que armadilhas e tiroteios fazem parte do jogo — mas sem correr riscos, não há como lançar luzes sobre o enigma.

---

<sup>6</sup> Em outras palavras, mas num contexto e problemática semelhantes, observa Marcelo Ridenti: “... não estará em foco propriamente o valor intrínseco da obra de arte, mas sua temporalidade: vale dizer, a história de uma sociedade pode ser contada também pela produção artística”. Ridenti, M., *op. cit.*, p. 16.

## Parte I – Teoria Cultural: sociologia, literatura e cinema

-

*“Uma solução técnica que me permiti é incluir, em alguns de meus romances, um caráter sociológico no momento em que toda a metodologia de novelas sociológicas se encontrava desgastada, assim como o naturalismo, o psicologismo e o realismo socialista. Assim, encontrei, por meio da estratégia narrativa da escrita do romance policial, a possibilidade de colocar, em algumas histórias, indagações sociais.”*

Manuel Vázquez Montalbán

## Capítulo I – Sociologia e Cultura

### *A Sociologia e a análise da produção cultural: Bourdieu*

O que se entende por sociologia da cultura varia grandemente de acordo com a época, o lugar, a corrente sociológica ou tradição intelectual que se toma por referência. Contemporaneamente, uma das linhas de estudos e análises que se destaca é aquela representada pelos trabalhos de Pierre Bourdieu — síntese e desdobramento de uma série de discussões dos grandes clássicos da sociologia que o antecederam. A exposição de algumas de suas principais idéias permite a construção de um bom referencial para discutir e problematizar aspectos da análise social da produção cultural contemporânea, particularmente em relação ao escopo proposto por este trabalho.

Em primeiro lugar, cabe lembrar os dois conceitos-chave de Bourdieu, os conceitos de *habitus* e o de *campo*. O *habitus* é uma “estrutura estruturante” que guia a ação do agente:

“O *habitus*, sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores, é gerador de estratégias que podem ser objetivamente afins aos interesses objetivos de seus autores sem terem sido expressamente concebidas para este fim.”<sup>1</sup>

Assim constituído, o conceito de *habitus* permite, segundo Bourdieu, romper com a oposição canônica entre teoria e prática, uma alternativa ao

---

<sup>1</sup> Bourdieu, Pierre: *Lição de Sociologia*. São Paulo: Marco Zero, 1983, p. 94.

paradigma estruturalista sem recair na velha filosofia do sujeito e da consciência, possibilitando

“...revelar e descrever uma atividade cognitiva de construção da realidade social que não é, nem em seus instrumentos, nem em seus passos (penso, em particular, em suas atividades de classificação), a operação pura e puramente intelectual de uma consciência calculadora e raciocinadora.”<sup>2</sup>

A utilização de um segundo conceito-chave, o de campo, busca superar, por sua vez, outra oposição, entre “análise interna” e “análise externa”, tomando o campo de produção como espaço de relações objetivas, microcosmo social separado e autônomo, no qual as obras se engendram e onde os produtores estabelecem interações concretas entre si. Haveriam homologias estruturais e funcionais entre todos os campos – cada campo revelaria, assim, o que possui em comum com os demais<sup>3</sup>.

O campo da produção erudita e o campo da indústria cultural são demarcados através de um sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos. São, porém, campos opostos, que coexistem num mesmo sistema, recebendo sua “consagração” em função da valorização no mercado de bens simbólicos, que obedece a uma

---

<sup>2</sup> Bourdieu, Pierre: *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 205. Ver também, do mesmo autor, “O mercado de bens simbólicos” in: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982 e “A gênese dos conceitos de habitus e campo” in: *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

<sup>3</sup> “A teoria geral da economia das práticas que resulta pouco a pouco da análise dos diferentes campos deveria escapar, assim, a todas as formas de reducionismo, a começar pela mais comum e também a mais conhecida, que é o economismo: analisar campos diferentes (campo religioso, campo científico, etc.), nas diferentes configurações de que podem revestir-se segundo as épocas e as tradições nacionais, tratando cada um deles como um caso particular no sentido verdadeiro, isto é, caso de figura entre outras configurações possíveis, é conferir toda sua eficácia ao método comparativo.” *As regras da arte*, p. 209.

determinada hierarquia. A oposição entre estes dois modos de produção — o erudito e a indústria cultural — estaria ligada às suas relações com o campo das instâncias de conservação e consagração. Bourdieu estabelece também outra oposição entre o campo propriamente erudito, definido como um pólo de produção *restrita* de bens culturais — e sendo a raridade desses bens uma das fontes de seu valor simbólico —, e o campo da indústria cultural, que seria o pólo da produção *ampliada*. Zelando por essa oposição/separação (e pelas posições dominantes dentro do campo da produção erudita) se configurariam as instâncias de consagração e legitimação (sistema de ensino, instituições culturais, crítica artística):

“Investido do poder que lhe foi delegado para salvaguardar uma ortodoxia cultural, ou seja, defender a esfera da cultura legítima contra as mensagens concorrentes, cismáticas ou heréticas, produzidas tanto pelo campo da produção erudita como pelo campo da indústria cultural, e capazes de suscitar, junto às diferentes categorias de público que atingem, exigências contestatárias e práticas heterodoxas, o sistema das instâncias de conservação e consagração cultural cumpre, no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos, uma função homóloga à da Igreja. Esta última, no entender de Max Weber, deve ‘fundar e delimitar sistematicamente a nova doutrina vitoriosa ou defender a antiga contra os ataques proféticos, estabelecer o que tem e o que não tem valor sagrado, e inculcar tudo isso na fê dos leigos.’”<sup>4</sup>

Estas instâncias de conservação e consagração se caracterizam por serem o espaço das relações de concorrência pelo monopólio do exercício legítimo da *violência simbólica*, que estruturaria as relações de força expressas numa determinada hierarquia das áreas, das obras e das competências legítimas. Entrariam aqui os processos de manutenção da “ortodoxia”, os processos de

---

<sup>4</sup> Bourdieu, “O mercado de bens simbólicos”, *op. cit.*, p. 120.

“canonização” (em vida/*post-mortem*) e o próprio sistema de ensino (semi-sistematização e semi-teorização; inculcação dos sistemas de percepção e apreciação; banalização/ cotidianização).

Há um interesse comum das pessoas engajadas num campo, que supera os antagonismos e torna todos cúmplices no que se refere a tudo aquilo que está ligado à própria existência do campo, o que os une principalmente em relação a fatores que atuam contra a autonomia do campo. Ocorre, portanto, um acordo entre os antagonistas a respeito do que merece ser disputado. Ao mesmo tempo,

“... as revoluções parciais que ocorrem continuamente nos campos não colocam em questão os próprios fundamentos do jogo, sua axiomática fundamental, o pedestal das crenças últimas sobre as quais repousa o jogo inteiro.(...) Pelo conhecimento prático dos princípios do jogo que é tacitamente exigido dos recém-chegados, toda história do jogo, todo o passado do jogo, estão presentes em cada ato do jogo.”<sup>5</sup>

As lutas cujo espaço é o campo têm por objeto, portanto, o monopólio da “violência legítima” (autoridade específica) que é característica do campo considerado, visando a conservação ou subversão da estrutura da distribuição do capital específico. A disputa ocorre basicamente entre os *novos*, que estão entrando e tentam obter um espaço para si, e os *dominantes*, que buscam defender o monopólio e excluir a concorrência. Os dominantes, por possuírem o monopólio parcial dos fundamentos do poder ou da autoridade específica, estabelecem estratégias de conservação desse poder através da defesa da ortodoxia. Já os novos, dotados de menos capital, sendo geralmente os recém-chegados, os mais jovens, estabelecem estratégias de subversão da autoridade legitimada através de posicionamentos e atitudes de heresia. A dinâmica da

---

<sup>5</sup> *Lições de Sociologia*, p. 91.

“revolução” dos campos (ou subcampos) seria regida pela lógica da *distinção*, que permitiria condenar tendências, correntes, escolas, alegando que estão “ultrapassadas”, seguindo assim o fluxo da “moda”. Para Bourdieu, haveria uma correspondência das lutas “internas” com as transformações “externas” ao campo. O principal reflexo se daria em relação ao aumento do mercado potencial de consumidores daquele determinado campo, permitindo a multiplicação de trabalhos disponíveis.

A trajetória de cada produtor, seu “projeto criador”, surgiria, portanto, do encontro de suas disposições particulares (ou do grupo ao qual está filiado), a maneira como essas disposições são inseridas no campo em função de sua trajetória anterior e/ou de sua posição no campo e o espaço de possibilidades inscritas no campo (que para Bourdieu se identificaria vagamente com a tradição)<sup>6</sup>. Bourdieu critica a análise puramente externa, que vê as obras culturais como simples reflexos ou como “expressões simbólicas” do mundo social, que quase sempre incorrem no reducionismo simplista que traduz época e contexto a algumas propriedades esquemáticas, bem como a análise puramente interna, de caráter formalista. A primeira postura, especialmente, predispõe ao negligenciamento da análise da lógica interna dos objetos culturais, de sua estrutura enquanto linguagem, além de esquecer os agentes e as instituições produtoras de tais objetos, com uma lógica própria que determina as funções

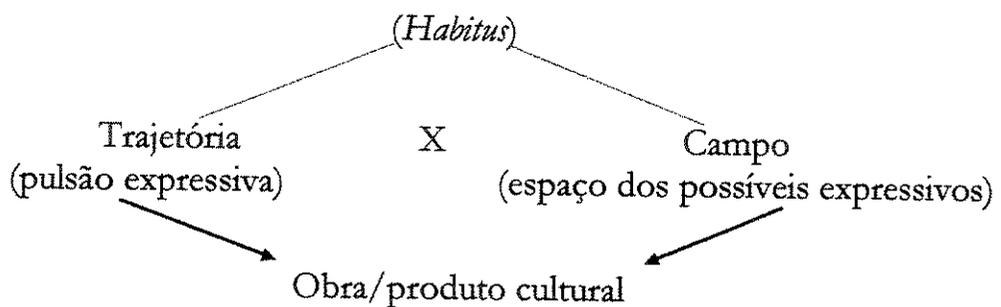
---

<sup>6</sup> O exemplo é aplicado a Zola, em *As regras da arte*. Bourdieu mostra como essa posição estabelece uma prevenção em relação à teoria do “projeto original” (Sartre), da ilusão retrospectiva do biografismo: “A representação carismática do escritor como ‘criador’ leva a colocar entre parênteses tudo o que se acha inscrito na posição do autor no seio do campo de produção e na trajetória social que para ali o conduziu: de um lado, a gênese e a estrutura do espaço social inteiramente específico no qual o ‘criador’ está inserido, e constituído como tal, e onde seu próprio ‘projeto criador’ se formou; do outro lado, a gênese das disposições a uma só vez genéricas e específicas, comuns e singulares, que ele introduziu nessa posição. É com a condição de submeter a tal objetividade sem complacência o autor e a obra estudada (e, ao mesmo tempo, o autor da objetivação), e de repudiar todos os vestígios de narcisismo que ligam o analisador ao analisado, limitando o alcance da análise, que se poderá fundar uma ciência das obras culturais e de seus autores.” (p. 217/218)

dentro desse universo dos produtores. Os fatores externos tornam-se relevantes através das transformações que provocam na estrutura do campo.

“A noção de campo permite superar a oposição entre leitura interna e análise externa sem perder nada das aquisições e das exigências dessas duas abordagens, tradicionalmente percebidas como inconciliáveis. Conservando o que está inscrito na noção de intertextualidade, isto é, o fato de que o espaço das obras apresenta-se a cada momento como um campo de tomadas de posição que só podem ser compreendidas relacionalmente, enquanto sistema de variações diferenciais, pode-se levantar a hipótese (confirmada pela análise empírica) de uma homologia entre o espaço das obras definidas em seu conteúdo propriamente simbólico e, em particular, em sua forma, e o espaço das posições no campo de produção(...) Assim, acha-se superada a oposição, freqüentemente descrita como uma antinomia invencível, entre a estrutura apreendida sincronicamente e a história.”<sup>7</sup>

Estabelecida dessa forma, a produção cultural obedeceria o esquema abaixo:



O breve resumo de algumas idéias de Bourdieu procura mostrar a atenção que o autor concede, em diferentes graus, aos diversos aspectos envolvidos na análise social do campo cultural, que perpassam a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos. Resta saber, entretanto, em que medida a análise de

<sup>7</sup> *As regras da arte*, p. 234.

casos específicos e contextualizados mantém-se fiel ao esquema geral proposto pelo autor. Ou, em outras palavras, em que medida o modelo proposto por Bourdieu de fato possui a universalidade pretendida ou é uma generalização de um contexto e uma situação histórica específica — a constituição e desenvolvimento dos campos de produção cultural na França, que atingiram seu auge paradigmático com o *affaire* Flaubert. Tornam-se pertinentes, aqui, algumas observações sobre a possibilidade, ou não, de aplicação dos conceitos de Bourdieu à análise dos campos e subcampos de outras culturas, para pensarmos, em seguida, nas particularidades da cultura brasileira contemporânea.

-

### *Um modelo alternativo: Gabler e o caso americano*

A análise do desenvolvimento dos campos culturais de outros países pode trazer elementos para relativizar o enfoque de Bourdieu. É o caso, por exemplo, da análise do desenvolvimento da cultura popular norte-americana e seu relacionamento com a cultura erudita descrito por Neal Gabler<sup>8</sup>.

Para o autor, os americanos no séc. XIX não pareciam conhecer muita coisa da cultura dita “superior”; na realidade, não só tinham pouca afinidade com a arte como chegavam a nutrir verdadeira antipatia por ela. Além da diferença temporal entre as cultura norte-americana e européia (aquela recente, esta com centenas de anos), havia outra, relativa à penetração na cultura popular, que nos EUA havia sido muito mais intensa em pleno séc. XIX — desde essa época o povo adorava o que os críticos consideravam *trash*, como romances populares sentimentalóides, descrições do Velho Oeste, romances libertinos, operetas,

---

<sup>8</sup> Gabler, Neal: *Vida, o filme — Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

canções populares, etc.. Já existia uma preferência pelos entretenimentos visuais, como o teatro, em relação a outros mais cerebrais, como os romances (tendência que será reforçada com o advento do cinema e da televisão). Iniciava-se aí, com essa invasão do *trash* (na visão de seus críticos), uma revolução cultural que transformaria o gosto dos americanos, e que, principalmente, mudaria os responsáveis pela formação desse gosto. Esse papel, de juízes do gosto, era reservado às elites (a aristocracia do país, formada principalmente pelos proprietários de terras). A partir de uma noção restrita de arte, que a identificava ao sublime, eles consideravam os novos divertimentos populares como mera *diversão*:

“Um dos dogmas da cultura era que a arte exigia esforço para ser apreciada, sobretudo esforço intelectual, mas o entretenimento não fazia nenhuma exigência a seu público. A arte arregimentava os sentidos, mas arregimentava-os a serviço da mente ou da alma; era trabalho árduo, recompensado pela experiência divina. Já o entretenimento, na medida em que chegava a arregimentar a mente, trabalhava apenas a serviço dos sentidos e das emoções; era reação passiva recompensada pela diversão.[...] O que se queria dizer era que o entretenimento provocava reações excitando o sistema nervoso, quase da mesma forma que as drogas. De fato, era o entretenimento, e não a religião, como queria Marx, o ópio do povo.”<sup>9</sup>

A hostilidade das elites intelectuais em relação ao entretenimento provinha tanto do desdém por tudo aquilo que, em princípio, fosse destinado a divertir, como da desconfiança que nutriam em relação à sensibilidade popular. Mas o principal motivo era o triunfo dos sentidos sobre a mente, do sensacional sobre o racional, que punha os valores professados por esta elite em cheque:

---

<sup>9</sup> Gabler, N., *op. cit.*, pp. 23/24.

“Justamente aí, para os intelectuais, residia o maior perigo e o motivo do mais profundo desespero. Eles sabiam que, no fim, depois que todas as imprecações tivessem repercutido, o entretenimento era menos sobre moralidade ou até mesmo estética do que sobre poder – o poder de substituir a velha ordem cultural por uma nova ordem, o poder de substituir o sublime pelo divertido.”<sup>10</sup>

Até aqui estamos no terreno familiar à Bourdieu – o dos processos de legitimação do gosto. Bourdieu, entretanto, faz da cultura erudita o único *locus* de legitimação do gosto, que definiria por contraponto o que é legítimo e o que não é. O que Gabler procura mostrar é que esse esquema não explica o que ocorreu nos EUA. Analisando as diferenças entre a Europa e os EUA, ele aponta como o entretenimento praticamente não se propagou na primeira e fez da América seu reino. No caso europeu, pesaram a censura religiosa e a instituição cultural secular (as barreiras entre alta e baixa cultura estabelecidas pelas classes dominantes). No caso dos EUA, esses fatores pesaram menos.

A religião tinha menos poder sobre o povo e ela própria incorporava muitas vezes características do entretenimento e da diversão – o protestantismo evangélico, inicialmente, e outros serviços religiosos, posteriormente. O “espírito democrático” dos EUA, salientado entre outros por Tocqueville, explica o verdadeiro ódio que era alimentado contra as elites (o termo “aristocrata” era considerado insulto). A eleição em 1828 de Andrew Jackson, um combatente, diante de J. Quincy Adams, um representante da elite, reforçou as forças do antiintelectualismo e ajudou no descrédito da alta cultura, não obstante a maioria dos americanos da época não fosse nem primitiva nem parva, como queriam os críticos (o índice de alfabetização era relativamente alto, assim como as tiragens de livros e jornais). Para Gabler,

---

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p. 28.

“Desse ponto de vista, o lixo foi uma escolha, uma escolha feita justamente porque parecia uma antítese perfeita à cultura e porque promovê-la significava enfurecer os aristocratas, de tal sorte que haveria uma causa e um efeito entre o tanto que os elitistas censuravam o entretenimento e o tanto que o entretenimento floresceu. Ou, colocando de outra maneira, o entretenimento de massa pode ter começado como a revolta dos democratas contra as elites que eles tanto desprezavam.”<sup>11</sup>

Num certo sentido, as desigualdades sociais e políticas eram compensadas pela democratização do entretenimento e pela entronização da cultura popular, que no plano ideológico correspondiam a auto-imagem democrática que os americanos tinham de si. Entretanto, alguns tumultos ocorridos no teatro<sup>12</sup> reforçaram e acentuaram a divisão de classes na cultura, separando as platéias definitivamente. Sob pressão da classe média emergente, o público dos teatros se “domesticou”, dando lugar ao espectador polido (similarmente ao que ocorrera na Europa). Houve também uma separação entre as formas de entretenimento preferidos dessas platéias (o *vaudeville* e o melodrama barato, que passaram a habitar lugares próprios). As velhas elites tinham grande interesse nessa segregação, na medida em que o aviltamento da cultura popular servia para justificar a desigualdade da sociedade norte americana:

“O resultado foi uma espécie de loteamento cultural. As elites retiveram o controle da alta cultura sem ter de defender-se dos hereges ou preocupar-se com seu aperfeiçoamento, e os hereges puderam promover e controlar o entretenimento de massa, mesmo sob a censura

---

<sup>11</sup> Idem, *ibidem*, p. 35.

<sup>12</sup> Gabler comenta o comportamento “bárbaro” dos frequentadores de teatro: hostilização das elites, o “público dos camarotes”, pelo público popular da platéia. A partir de 1830, a segregação dentro do teatro dá lugar à segregação *entre* os teatros, separados por bairros e destinados a públicos distintos. Em 1847 ocorrem os conflitos entre os partidários do ator inglês W. C. MacReady e os do americano Edwin Forrest. Os acontecimentos chegaram ao auge na noite de 10 de maio, quando a polícia disparou contra os partidários de Forrest em frente ao Astor Place, matando 22 pessoas e ferindo mais de 100.

desdenhosa das elites. Os proponentes do entretenimento aproveitaram a chance para dessacralizar ainda mais a cultura popular, quase em proporção direta ao tanto que as elites estavam sacralizando a alta cultura.”<sup>13</sup>

A classe média tornou-se um novo elemento nesse jogo de forças. Politicamente, ela foi um catalisador de mudanças, mas como força cultural viu-se numa situação mais complicada: sentia-se distante tanto da alta cultura aristocrática quanto da vulgar cultura do entretenimento. Os representantes da alta cultura viam com desconfianças as possíveis pretensões culturais da classe média, enquanto os representantes da cultura popular desconfiavam de seus impulsos reformadores-moralistas. A solução encontrada pela classe média americana diferiu da européia, que cooptou a cultura aristocrática. Nos EUA, criou-se um caminho intermediário entre a alta cultura e a baixa cultura, que D. MacDonald chamou de *midcult*, a cultura média:

“Quase toda a crítica acabaria por considerar essa cultura intermediária, a *midcult*, sob uma mesma luz – vale dizer, como um método de embotar a alta cultura. Mas o que MacDonald não percebeu foi que a *midcult* não precisava operar apenas sobre a alta cultura. Podia também empregar suas estratégias na baixa, obviamente não para embotá-la e sim para lhe dar uma levantada. Por esse processo, o entretenimento podia ser domesticado e – expurgado seus elementos mais vulgares, removido seu perigo democrático – usufruído em segurança por todo mundo.[...] Claro que isso significou obedecer muitas vezes à liderança das classes baixas, pondo em movimento um processo dinâmico que talvez, hoje em dia, seja a lei de ferro da cultura popular norte-americana: formas de entretenimento popular, originadas das classes baixas (e, mais tarde, de minorias e jovens que viriam preencher as funções criativas das classes baixas), invariavelmente

---

<sup>13</sup> Gabler, *op. cit.*, p. 44.

acabam sendo adotadas, e depois cooptadas, pela classe média, que as reconfigura para tirar-lhes todo e qualquer elemento subversivo.”<sup>14</sup>

Gabler indica assim um processo de unificação da diversidade da nação americana através da reconversão cultural operada pelo *midcult* e pelo entretenimento, que deixou de lado apenas os negros e as elites culturais. Mas essa aparente unidade era enganosa. Havia resistência das classes populares em aceitar as classes médias como novo árbitro cultural; além disso, o entretenimento possuía a vantagem dos números, do volume de sua atuação, que teria um acréscimo significativo com a chegada dos mais de 11 milhões de imigrantes entre 1870 e 1900. O entretenimento contou com a ajuda da tecnologia, que forneceu luz, transporte, novas técnicas de impressão, etc. Mudanças nas condições trabalhistas também pesaram, ao conceder mais dinheiro e tempo livre aos trabalhadores. As jovens mulheres trabalhadoras tornam-se um segmento significativo do público da cultura popular. A forma como todos esses fatores convergiram no cinema explica como a cultura popular se transformou na cultura dominante nos EUA:

“O poder cultural do cinema estava no fato de ele não ter aparecido apenas como resultado da tecnologia; o cinema chegara como uma espécie de realização dos desejos e anseios americanos. [...] Lá estava um veículo de comunicação livre de toda e qualquer tradição, inclusive da mácula da cultura européia. Lá estava um veículo que faria soar o brado bárbaro como nenhuma outra forma de arte americana conseguira ou pudera fazê-lo. Lá estava, enfim, um veículo para fazer bater em retirada todos os guardiães da cultura.”<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Idem, *ibidem*, p. 46.

<sup>15</sup> Idem, *ibidem*, p. 50.

O cinema criou uma “grande platéia”, sem distinção de classes. O grosso do público em 1911 (72%) era da classe trabalhadora. A forma como as classes populares moldaram a experiência de se assistir o cinema pode ser considerada “anticultural”: uma recepção barulhenta, ativa, desrespeitosa. As elites e a classe média protestavam ao ver seus valores satirizados, mas em vão: o negócio do cinema crescia dia a dia. Para Gabler, com as emoções do cinema ocorre uma separação na linha que unia a realidade e a ficção, e a realidade parecia, pela primeira vez, ser verdadeiramente maleável, selando o triunfo da cultura popular americana sobre a alta cultura e o *midcult*.

O trabalho de Gabler lança uma nova perspectiva sobre as concepções de Bourdieu. Se o conceito de campo permanece válido, o mesmo não se pode dizer da mecânica de seu funcionamento no terreno da cultura contemporânea. A oposição cultura erudita X cultura popular de massa não parece se revestir do caráter universal pretendido pelo modelo. Na verdade, este me parece ser um ponto cego da teoria que Bourdieu coloca de lado. Tomemos, por exemplo, o caso do cinema: é arte ou não? Em sendo, possui características peculiares — e basta lembrar a análise feita por Benjamin sobre a especificidade do cinema como arte apoiada na tecnologia e voltada para as massas em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* para se perceber que essa discussão não é propriamente nova. Além disso, o cinema necessita de uma gama de recursos humanos e técnicos que demandam investimentos vultosos — mesmo para um filme considerado de baixo orçamento. Quando pronto, também necessita de um circuito exibidor. Dessa forma, os cálculos envolvidos e a relação com o mercado (por menor que seja esta parcela do mercado) são inescapáveis.

Outro elemento importante que pode ser aprendido com Gabler: as circunstâncias históricas em que se estabelecem os campos erudito e de massa

podem determinar relações diferentes entre eles, e que fogem do modelo “flaubertiano” postulado por Bourdieu. É o caso do Brasil.

### *A produção cultural no Brasil: especificidades e desafios*

No caso brasileiro, Renato Ortiz argumenta que, durante muito tempo, não houve uma nítida diferença entre um pólo de produção *restrita* e um de produção *ampliada*, devido à fragilidade do capitalismo existente, no qual a dimensão dos bens simbólicos não conseguia expressar-se completamente. Decorreu daí a fraca especialização dos setores da produção cultural. A literatura, por exemplo, definiu-se muito mais pela superposição de funções (jornalismo, ciência social, ideologia) do que pela autonomia, que só iria configurar-se como tal, com um padrão estético reconhecido, a partir dos anos 30/40. A dificuldade para a plena autonomização do campo literário relacionou-se com a existência de um baixo público leitor, decorrente da alta taxa de analfabetismo. O desenvolvimento do campo literário ligou-se à burocracia do Estado e à imprensa: o início das carreiras literárias se dava via jornal, que se tornava dessa forma a instância consagradora das carreiras literárias. Decorre daí a observação de Ortiz:

“Esta característica da situação brasileira, *um trânsito entre esferas regidas por lógicas diferentes*, possui a meu ver uma dupla conseqüência. Uma é, sem dúvida, positiva; ela abre um espaço de criação que em alguns períodos será aproveitado por determinados grupos culturais. Outra, de caráter mais restritivo, pois os intelectuais passam a atuar dentro da lógica comercial, e por fazer parte do sistema

empresarial, têm dificuldade em construir uma visão crítica em relação ao tipo de cultura que produzem.”<sup>16</sup>

Nas décadas de 40/50, a “indústria cultural” e a cultura popular de massa emergente são ainda muito incipientes. O país está numa fase de “industrialização restringida” (o movimento de expansão do capitalismo se realiza apenas em alguns setores), e a impossibilidade de um crescimento generalizado afeta o mercado de bens culturais. Surgem assim mecanismos ambíguos de distinção, derivados da interpenetração de esferas:

“Creio que ainda devemos levar em consideração o fato de que numa sociedade subdesenvolvida determinados setores da indústria da cultura popular de massa são vistos como sinal de status, o que freqüentemente se associa à própria noção de distinção.(...) É necessário mostrar que a interpenetração da esfera de bens eruditos e a dos bens de massa configura uma realidade particular que reorienta a relação entre as artes e a cultura popular de massa.”<sup>17</sup>

A lógica da legitimidade cultural transfere-se da esfera erudita para a esfera da produção cultural de massa. Dessa forma, cria-se uma hierarquia de valores dentro da esfera de produção de massa, que opõe determinados programas de “elite” a outros considerados “populares” (um exemplo seria a oposição entre teleteatro/telenovela nas décadas de 50/60).

Minha hipótese é a de que algumas dessas ambivalências da constituição do campo cultural brasileiro perduram até hoje. As conseqüências de tal tipo de “confusão” — o imbricamento dos campos culturais — ainda podem ser sentidas na produção cultural brasileira contemporânea. Além disso, para a análise de determinados setores dessa produção cultural concorrem outros fatores

---

<sup>16</sup> Ortiz, Renato: *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 29 (grifo meu).

<sup>17</sup> Idem, p. 64/65.

específicos, que vão do papel do Estado à influência de determinadas correntes estéticas pós-modernas, passando também pelos influxos da globalização. Esta conjunção de fatores determina, em maior ou menor grau, uma série de nuances e adaptações na aplicação de conceitos construídos para dar conta de outras realidades (como os de *campo* e de *habitus*) na análise da produção cultural brasileira.

A oposição entre os subcampos da produção erudita preconizada por Bourdieu (o pólo da produção “pura”, gerido pelo reconhecimento dos pares, versus o pólo da “grande” produção, subordinado às expectativas do público) ganha outras inflexões no caso brasileiro. Em *As regras da arte*, Bourdieu, ao analisar a literatura francesa no final do séc. XIX, mostra como a hierarquia entre os gêneros — e os autores — segundo o critério de julgamento dos pares, é exatamente inversa ao sucesso de mercado. A nítida separação entre as esferas de produção cultural erudita e de mercado, dentro do “paradigma flaubertiano” proposto por Bourdieu, *jamaís* se realizou no Brasil — talvez o único país onde, de fato, tenha se realizado, seja a França<sup>18</sup>. No campo literário, por exemplo, nem o pólo erudito nem o de massa se realizaram plenamente; talvez seja possível falar num mercado “intermediário” ou de características híbridas. As instâncias de legitimação literária, inter-pares, também não se definiram plenamente; quais seriam elas: A Academia Brasileira de Letras? A universidade? Seriam os críticos dos cadernos de cultura de jornais e revistas? Em que medida o sucesso de vendas afeta (ou é afetado) por apreciações destas instâncias? O mesmo vale em grande medida para a indústria cinematográfica, com o agravante de que esta nunca atingiu uma autonomia plena, seja no pólo erudito, seja no pólo popular de massa, em função de suas ligações com o Estado. Até a televisão, veículo de

---

<sup>18</sup> Ver *As regras da arte*, especialmente 1ª Parte, cap. 2.

massa por excelência, sofre com alguns resquícios dessa “esquizofrenia” entre as categorias/instâncias de distinção, como mostrou Renato Ortiz para as décadas de 50/60 (e que continuaram a florir posteriormente em diversos momentos).

Ortiz observa que os estudos de Bourdieu seguem uma metodologia que se assenta na afirmação da existência de um gosto hegemônico burguês, transmitido através da escola e que valorizaria a arte erudita em geral, atingindo toda a população francesa (embora este gosto seja diferencialmente distribuído). Para o autor,

“Neste sentido a legitimidade do gosto estaria circunscrita e seria avaliada a partir da esfera de bens restritos, que serve inclusive como escala para a mensuração simbólica dos produtos da indústria cultural. Mesmo nos tempos atuais, seria difícil aplicarmos este modelo à sociedade brasileira, devido à precariedade da própria idéia de hegemonia cultural existente entre nós.”<sup>19</sup>

O próprio Bourdieu, em *As regras da arte*, ao analisar o processo de constituição do campo literário na França, mostra como este foi fruto de um longo processo permeado de contradições e ambigüidades.<sup>20</sup> Descarta, assim, uma visão ingênua orientada para a busca de “momentos fundadores”, estabelecendo, antes, uma visão da gênese do campo como processo escrito nas tramas da história:

“Se é verdade que se pode localizar o momento em que o lento processo de emergência (como diz, muito justamente, Ian Hacking) de uma estrutura sofre a transformação decisiva que parece conduzir à realização da estrutura, é igualmente verdade que se pode situar em

<sup>19</sup> Ortiz, R., op. cit., p. 65.

<sup>20</sup> Segundo ele, “é apenas no fim do século XIX que o sistema dos traços constitutivos de um campo autônomo encontra-se reunido (sem que se encontre excluída para sempre a possibilidade de regressão para a heteronomia, como a que se esboça hoje, graças a um retorno a formas novas de mecenato, público ou privado, e em razão da influência maior do jornalismo).” *As regras da arte*, nota 1, p. 395.

cada um dos momentos desse processo contínuo e coletivo a emergência de uma forma provisória da estrutura, já capaz de orientar e comandar os fenômenos que aí se podem produzir, e contribuir assim para a elaboração mais acabada da estrutura.”<sup>21</sup>

Na análise dessa “história em processo” de cada campo parece-me produtivo lançar mão de alguns conceitos de Raymond Williams, especialmente os de *dominante*, *emergente* e *residual*, bem como o de “estrutura de sentimentos”, capazes de captar a dinâmica das transformações e cristalizações provisórias da estrutura que se sucedem no campo da produção cultural, preenchendo algumas lacunas não desenvolvidas por Bourdieu em sua análise. A “estrutura de sentimentos”, segundo Williams, é, antes de tudo, *uma hipótese cultural*. Trata-se de uma estratégia metodológica que procura compreender elementos díspares e suas ligações numa determinada geração ou período, de maneira sensível à multiplicidade de práticas e formas culturais, buscando apreendê-las sem tanta redução ou perda. Propõe, desse modo, uma “topologia” das formações culturais que apresenta quatro estratos, arcaico, residual dominante e emergente, que se relacionam entre si através de um trabalho de *tradição seletiva* - processo de incorporação, por parte da cultura hegemônica, que envolve a reinterpretação, diluição, projeção, inclusão e/ou exclusão discriminativas de elementos antigos e novos. O residual é, em geral, mais facilmente identificável, pois grande parte dele se relaciona com formações socioculturais anteriores. Já no caso do emergente, trata-se de uma experiência ainda em processo, cujas características são, com frequência, mais facilmente reconhecíveis em fases posteriores, quando já estarão formalizadas, classificadas e, muitas vezes, incorporadas às instituições

---

<sup>21</sup> Idem, p. 154.

e formações então vigentes. Nesse momento uma nova estrutura de sentimentos estará se formando, contendo outros elementos emergentes.<sup>22</sup>

Há uma certa generalidade nessas observações, mas que decorre da intenção de demonstrar as especificidades da constituição do campo cultural no Brasil, particularmente no que concerne à autonomia do mesmo, ao trânsito entre as esferas do erudito, do popular e do massivo. Com estas observações não pretendo desconsiderar as especificidades de cada subcampo, as diferenças entre as linguagens e as formas de produção típicas de cada um deles, bem como os critérios de construção de legitimidade. O mesmo vale para as posições de poder e de “autonomia” dos artistas em cada campo. Trata-se antes de destacar a *importância da história da formação* de cada subcampo para entender não só suas configurações atuais, assim como também compreender as trocas e intercâmbios que os mesmos estabelecem entre si.

Outro ponto importante, nesse sentido, consiste na troca que se estabelece entre os subcampos da produção cultural. Bourdieu aponta a inter-relação entre os campos artístico e literário, mostrando como as trocas estabelecidas entre os mesmos permitiram que ambos se beneficiassem dos avanços efetuados, em momentos diferentes, pelas respectivas vanguardas. Lembra também, como Foucault demonstra, a relação de interdependência entre as obras, expressa no que ele chama de “campo de possibilidades estratégicas” mas que, para Bourdieu, permanece ainda idealista, na medida em que se recusa a relacionar as obras com as condições sociais de sua produção, limitando-se ao “campo do discurso”. Finalmente, Bourdieu propõe que se ponha a prova o conceito de “unidade cultural” de uma época, aceita apenas como postulado tácito:

---

<sup>22</sup> Ver, especialmente, Williams, R.: *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979 e também *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

“Tratar-se-ia de examinar, para cada uma das configurações históricas consideradas, de um lado as homologias estruturais entre campos diferentes, que podem ser o princípio de encontros ou de correspondências que não devem nada ao empréstimo, e do outro lado as trocas diretas, que dependem, em sua forma e em sua própria existência, das posições ocupadas, em seus campos respectivos, pelos agentes ou as instituições que lhes dizem respeito, portanto, da estrutura desses campos, e também das posições relativas desses campos na hierarquia que se estabelece entre eles no momento considerado, determinando todas as espécies de efeitos de dominação simbólica.”<sup>23</sup>

Seguindo o comentário acima, na análise da atual configuração histórica do campo da produção cultural torna-se necessário levar em conta uma série de mudanças ocorridas interna e externamente, as conseqüências daquilo que uma série de autores, por falta de termo melhor, denominaram de pós-modernidade<sup>24</sup>. Uma conseqüência importante para a linha de raciocínio desenvolvida por Bourdieu é o fato de que as fronteiras entre os subcampos tornam-se cada vez mais fluídas, bem como a hierarquia entre os mesmos; as trocas se aceleram, não respeitando, inclusive, as fronteiras nacionais. Esse processo de diluição de fronteiras simbólicas, no contexto da globalização, não deve ser reduzido apenas à circulação de idéias e códigos culturais (como algumas análises superficiais podem sugerir), e sim ser considerado, de maneira mais ampla, em relação às práticas sociais e econômicas, nas alterações promovidas nas disputas pelo poder local, propiciando alianças estratégicas ou disputas com os poderes externos.

---

<sup>23</sup> *As regras da arte*, p. 227.

<sup>24</sup> Não caberia aqui reproduzir todas as polêmicas geradas em torno desse conceito/periodização. Do ponto de vista do desenrolar histórico das mudanças sócio-econômicas, considero como referência paradigmática para este trabalho a análise desenvolvida por David Harvey em seu livro *Condição pós-moderna* (São Paulo: Loyola, 1992). Com relação às conseqüências culturais e estéticas da pós-modernidade, nomearei as referências específicas na medida em que as discussões estiverem sendo tratadas no texto.

Néstor García Canclini sintetiza os efeitos desse processo para a dinâmica contemporânea do campo da produção cultural:

“De qualquer modo, a interação crescente entre o culto, o popular e o massivo abranda as fronteiras entre seus praticantes e seus estilos. Mas esta tendência luta contra o próprio movimento centrípeto de cada campo, em que os que detêm o poder fundamentado em retóricas e formas específicas de dramatização do prestígio supõem que sua força depende de preservar as diferenças. A dissolução das divisórias que os separam é vivida pelos que hegemonomizam cada campo como ameaça a seu poder. Por isso, a reorganização atual da cultura não é um processo linear. De um lado, a necessidade de expansão dos mercados culturais populariza os bens de elite e introduz as mensagens massivas na esfera ilustrada. Contudo, a luta pelo controle do culto e do popular continua sendo travada, em parte, mediante esforços para defender os capitais simbólicos específicos e marcar a distinção com relação aos outros.”<sup>25</sup>

Para Canclini, essa nova dinâmica do conflito dentro do campo cultural seria uma das causas da obsolescência freqüente dos bens culturais<sup>26</sup>. As referências de legitimidade se sucedem velozmente, muitas vezes se sobrepondo, fazendo com que os produtores culturais tenham cada vez menos paradigmas consagrados para guiar suas ações. Dessa forma, o estado “pós-moderno” da cultura contemporânea parece ter colocado em xeque o papel da vanguarda — pelo menos nos termos como ela é pensada no esquema proposto por Bourdieu de análise do campo literário:

---

<sup>25</sup> Canclini, Néstor García: *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 360.

<sup>26</sup> “O artista que consegue ressonância popular, mas quer manter o reconhecimento de minorias especializadas deve renovar seu repertório, introduzir variações temáticas, e sobretudo formais, que permitam a seus seguidores mais exclusivos tornar a encontrar em sua pessoa e em seus produtos o signo da última distinção. Essa exigência é pelo menos tão influente nas mudanças quanto as necessidades intrínsecas da criação” Idem, p. 361.

“O campo se estrutura em torno de dois ou três pólos que, mediante a refração de sua lógica própria, denotam uma relação com o campo com aquilo em que ele se inclui: a ‘grande produção’ e a produção restrita, decomposta em vanguarda e vanguarda consagrada. A tais posições correspondem, solidárias ou homólogas, escolas, revistas, editoras, instituições etc. E bem pode ser que, pela renovação dos argumentos e das formas, não haja discussão mais importante no campo literário que aquele concernente à sua problemática autonomia. (...) O artista de vanguarda é o que manifesta, através da oposição estrutural novo/antigo, a dimensão da temporalidade inscrita na lógica do campo. Assim como o profeta, ele parece tirar sua autoridade apenas de si mesmo: indiferente aos lucros materiais, ao sucesso imediato e estrondoso, e livre, porém num outro sentido, em relação aos modelos legados pela história, ele subverte as definições dos temas, o uso dos instrumentos e, de um modo geral, tudo que até então servia de referência aos leitores.”<sup>27</sup>

Outros autores lembram que as pressões do mercado cerceiam cada vez mais a pretendida autonomia dos campos artísticos. A estética pós-moderna, nesse sentido, refletiria e incorporaria a nova dinâmica das relações campo cultural – mercado. Zigmunt Bauman mostra como, neste contexto, o papel protagonista das vanguardas da época moderna já não é mais possível:

“Os estilos não se dividem em progressista e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado. (...) Todos os estilos, antigos e novos, sem distinção devem provar seu direito de sobreviver aplicando a mesma estratégia, uma vez que todos se submetem as mesmas leis que dirigem toda criação cultural, calculada – na frase memorável de George

---

<sup>27</sup> Pinto, Louis: *Pierre Bourdieu e a teoria do mundo social*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, pp. 86/87.

Steiner — para o máximo impacto e obsolescência imediata. (Num mercado com excesso de oferta, a tarefa mais urgente é atrair a atenção do cliente; uma segunda, bem perto, vem a ser a tarefa de desocupar as prateleiras do mercado para novos produtos que rapidamente chegam.) E, quando a competição domina, há pouco espaço ou tempo deixado para a ação de grupo, confraria de idéias, escolas disciplinadas e disciplinadoras — todas essas “forças de associação e alinhamentos confinantes” tão características dos tempos de guerras santas. Há pouco espaço, portanto, para normas e cânones coletivamente negociados e coletivamente proclamados.”<sup>28</sup>

As estéticas pós-modernas constituíram-se, de um modo geral, seguindo esse movimento, utilizando e valorizando principalmente procedimentos de “pilhagem cultural”, como a intertextualidade, a citação, a paródia, a hibridização, a retomada, etc.<sup>29</sup>

É a esta altura da discussão que parece-me proveitoso introduzir a categoria de gêneros ficcionais. Em primeiro lugar, é importante destacar que não se trata de utilizá-la a partir de uma definição *exclusivamente* literária — tratar-se-ia antes de uma categoria de análise social da produção cultural dentro de parâmetros que consideram a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, pelo menos na forma como ela é definida por alguns autores, como, por exemplo, Jesus Martín-Barbero<sup>30</sup>. Refletindo acerca do folhetim, esse autor

---

<sup>28</sup> Bauman, Zigmunt: “A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda” In: *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998, pp. 127/128.

<sup>29</sup> Esta é outra discussão que não será desenvolvida nessa altura do texto. Como referências, vale lembrar a polêmica esboçada entre pós-modernismo “crítico” e “acrítico”, desenvolvida entre Fredric Jameson (*Pós-Modernismo - a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996) e Linda Hutcheon (*Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991), em torno das categorias de paródia, citação e intertextualidade, que será retomada no próximo capítulo.

<sup>30</sup> Não se trata de ignorar as contribuições da teoria literária ao tema, mas destacar a leitura propriamente sociológica (mas não sociologizante) das obras. Uma série de teóricos da área forneceram-me elementos importantes para refletir ou construir estratégias de análise das obras que

vê no mesmo o embrião de um determinado tipo de narrativa, a narrativa de gênero,

“... que é pensável não através da categoria literária de gênero, mas sim a partir de um conceito situado no âmbito da antropologia e da sociologia da cultura, com o qual é designado um certo funcionamento social das narrativas, um funcionamento diferencial e diferenciador, cultural e socialmente discriminatório, que atravessa tanto as condições de produção quanto as de consumo.”<sup>31</sup>

A categoria de gêneros ficcionais, pensada no horizonte demarcado tanto por questões estéticas como sociológicas pode cumprir um papel estratégico, permitindo uma análise social do campo da produção cultural, funcionando como a mediação entre a análise “interna” e a análise “externa”. Por análise interna das obras, estou definindo os procedimentos analíticos que visam esclarecer as estratégias empregadas na produção das mesmas, a forma como constituem um determinado tipo de leitor, como se comunicam com as convenções do campo, em que medida refletem o estado do mesmo e de que maneira incorporam o diálogo com outros subcampos da produção cultural.

No caso brasileiro, exagerando alguns argumentos anteriores, é possível afirmar que *sempre* fomos pós-modernos, na medida em que o modelo “flaubertiano” que inspira o esquema de Bourdieu nunca se efetivou aqui; do ponto de vista da constituição do campo cultural, basta lembrar a análise efetuada por Ortiz. Isso não impediu, entretanto, que as idéias se encontrassem “fora do lugar”, segundo a conhecida afirmação de Roberto Schwarz. Em outras palavras, escritores, críticos e produtores incorporaram reflexivamente noções e

---

serão abordadas pelo trabalho: Tzvetan Todorov, Ítalo Calvino, Umberto Eco, Regina Zilberman, Jacques Dubois, José Paulo Paes.

<sup>31</sup> Martín-Barbero, Jesus: *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 183.

critérios de “distinção”, de “construção do cânone” que muitas vezes não correspondiam à “realidade” local, mas que acabaram por influenciá-la em sua dinâmica. Vale lembrar a pergunta do crítico José Paulo Paes: por quê, num país como o Brasil, com uma produção literária erudita que merece consideração (e ele cita Machado, Graciliano, Drummond...) não se constituiu uma literatura de entretenimento? Sua resposta ilumina sociologicamente o dilema das “idéias fora do lugar” no campo literário, partindo da situação do escritor “profissional” entre nós:

“Num país como o Brasil, de público leitor ainda reduzido, já ele não consegue, salvo raras exceções, viver da pena ou da máquina de escrever. A dificuldade de profissionalizar-se ajuda a explicar a quase ausência, entre nós, daquele tipo de artesão despretensioso de cuja competência nasce a boa literatura de entretenimento. As condições brasileiras são propícias mais ao surgimento de literatos que de artesãos. (...) 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 é que surge a elite dos leitores daqueles, e nenhuma cultura realmente integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento.”<sup>32</sup>

É a partir deste contexto que se insere a opção por analisar o gênero policial, em particular, devido a seus desdobramentos no caso brasileiro, seja na literatura, através da obra de autores significativos surgidos nos últimos anos, seja na produção cinematográfica. Trabalho com a hipótese de que este gênero seja particularmente revelador de alguns traços da produção literária e cinematográfica contemporâneas no Brasil: não só as “estratégias de tomada de

posição no campo” (considerando-se, claro, as peculiaridades da formação do campo cultural brasileiro) relacionadas a opções estéticas, polêmicas com os circuitos de legitimação e consagração e pressões do mercado, como também dos trânsitos que se estabelecem entre esses campos da produção cultural, e, principalmente, entre as esferas do erudito e do popular-massivo. Além disso, parece-me também um recorte estratégico para se pensar algumas consequências culturais da globalização, repondo em chave atualizada discussões que se colocavam anteriormente subjacentes a conceitos como o de imperialismo cultural, e a oposições como nacional *versus* estrangeiro, “autêntico” *versus* “americanizado”, etc.

É óbvio que as aproximações entre os campos e a análise de seus intercâmbios deve ser feita com bastante cuidado: as linguagens, embora em diálogo com as convenções do gênero policial, possuem especificidades próprias; as pressões econômicas envolvidas são diferentes; o grau de autonomia de cada produtor varia de campo para campo; os critérios de legitimidade não são necessariamente os mesmos e nem são transferidos (pelo menos integralmente) na passagem de um campo para outro, etc. Por outro lado também é importante considerar as especificidades da constituição do campo cultural brasileiro discutidas anteriormente e os desafios que elas colocam para a utilização de alguns dos conceitos referidos para analisar os diversos nexos de sentido que se estabelecem entre os subcampos da literatura, cinema e televisão e as conexões com o público (recepção), mesmo que os elementos para a reflexão deste último ponto sejam obtidos indiretamente. A própria análise das obras, enfocadas a partir de como suas estratégias textuais constroem um determinado tipo de leitor-

---

<sup>32</sup> Paes, José Paulo: “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)”. In: *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 37.

modelo nos moldes propostos por Umberto Eco<sup>33</sup>, já se enquadra nesse esforço de iluminar aspectos referentes à recepção do gênero.

Dessa forma, antes de partir para uma história do desenvolvimento do gênero policial e para a abordagem específica de algumas obras, é necessário estabelecer um breve balanço das teorias de gênero desenvolvidas no âmbito da literatura e do cinema, bem como de seu potencial para uma abordagem propriamente social deste tipo de produção.

---

<sup>33</sup> Eco, Umberto: *Lector in fabula — a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

## Capítulo II – A categoria gênero e a análise cultural

As relações entre o cinema e a literatura estabelecem-se historicamente através de um trânsito de narrativas, matrizes ficcionais, cânones estéticos, critérios de legitimação e diálogos entre sujeitos participantes desses campos específicos. No entanto, não basta verificar esta relação concreta, sem que sejam analisadas as transformações que os elementos sofrem na passagem de um campo a outro e as implicações disto para a hierarquia e legitimação da produção literária e cinematográfica. Um dos elementos fundamentais da organização desses campos culturais é a noção de *gênero*, que funciona, em certa medida, como balizadora da produção e do consumo, na medida em que os gêneros conduzem a certas expectativas de recepção. Na verdade, pergunta-se: como a análise das obras literárias e cinematográficas, a partir do referencial dos gêneros ficcionais, pode desvelar aspectos dos campos culturais em questão? Para que se possa analisar as convergências entre os campos e suas especificidades faz-se necessário definir, por um lado, como a categoria de gênero operou e opera em cada um deles e, por outro, como essa categoria tem sido retomada na análise cultural em termos mais amplos.

### *Os Gêneros Na Teoria Literária*

Na etimologia da palavra gênero encontraremos a raiz *gen*, que por derivação leva a *genus*, forma relacionada a uma idéia de estirpe ou linhagem, considerada como princípio de classificação. No que concerne à literatura, podemos ver um primeiro parentesco a partir da noção de *genus scribendi*, ou seja, o “estilo”, como forma de classificação/distinção das obras. Outro parentesco se dá com a noção de *genera* literários, que manteriam a conotação de grupos em oposição à espécies (como nas

ciências naturais)<sup>1</sup>. Cesare Segre observa que o agrupamento de obras literárias em gêneros aparece, normalmente, num momento posterior ao de seu desenvolvimento — segundo o autor, isso é válido seja para Aristóteles, seja para os tratadistas da Renascença. Entretanto, em épocas de forte codificação literária, a codificação genérica assume muitas vezes uma finalidade normativa, condicionando a produção e ganhando, assim, uma função projetiva. Os gêneros literários possibilitam uma forma de se pensar a constituição/institucionalização do campo literário, segundo Segre:

“Se voltarmos a nossa atenção para épocas não atingidas por classificações ou a elas estranhas, o desenvolvimento dos gêneros pode ser visto como a maturação de tradições, o instituir-se (por imitação de modelos prestigiosos) de conexões entre certos conteúdos e certas formas expositivas. E a definição dos gêneros será um modo de realçar e de ter em conta, criticamente, a história mutável de tais conexões, que constitui o quadro em que se desenvolve a atividade literária.”<sup>2</sup>

As categorias lírico, épico e dramático foram, durante muito tempo, de Platão e Aristóteles, passando por Goethe e Jakobson, consideradas como os gêneros fundamentais (quase “naturais”) da literatura. Aristóteles pretendia, na *Poética*, definir o campo da arte verbal como *mímese*, um modo específico de imitação da natureza — a arte deveria *recriar* o princípio criador das coisas criadas. Caracteriza este campo a partir de três espécies ou gêneros básicos e seus modos de constituírem a *mímese*: épica, tragédia e comédia. Embora nas formulações da obra de Aristóteles seja possível oscilar entre uma leitura *descritiva* (seria antes uma análise de um sistema de gêneros peculiar à literatura grega antiga) e outra *normativa* dos gêneros, a obra acabou sendo

<sup>1</sup> Num paralelo com a classificação proposta por Lineu, teríamos a espécie “gato”, pertencente ao grupo “felinos”, que por sua vez pertenceria a grupo maior “mamíferos”; na literatura teríamos a obra singular “Dom Quixote”, pertencente ao sub-gênero “romance”, ligado ao gênero maior “prosa”.

<sup>2</sup> Segre, Cesare: “Gêneros”. In: *Enciclopédia Einaudi vol. 17 (Literatura-Texto)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p. 70.

compreendida basicamente neste segundo sentido<sup>3</sup>. A *Poética* tornou-se assim, especialmente a partir do *revival* de Aristóteles no século XVI, um sistema de tipos que balizou posteriores desdobramentos na tradição ocidental, seja de caráter analítico, seja de caráter preceptivo. Mesmo no século XX é possível perceber ainda as tentativas de construção de uma tipologia que dê conta de todos os gêneros possíveis na literatura.

Northrop Frye, por exemplo, em *Anatomia da crítica*<sup>4</sup>, acredita ter encontrado um critério objetivo para a distinção dos gêneros tradicionais, que seriam basicamente quatro, construídos a partir da relação estabelecida entre autor e público. Três deles já teriam sido designados pelos gregos: o drama (a obra literária para ser recitada ou representada), o épico (a obra literária para ser lida) e o lírico (a obra literária para ser declamada ou cantada). O quarto tipo seria a ficção, que em muitos momentos se confunde com a epopéia, diferenciando-se dela, entretanto, por seu caráter contínuo em oposição ao caráter episódico da epopéia. Cada gênero caracteriza-se pela forma especial de mimese que representa: discurso direto (épico), escrita assertiva (ficção), mimese externa ou convenção (drama), mimese interna (lírico). O gênero ficção, por sua vez, apresenta quatro modalidades: o romanesco (*romance*), o romance (*novel*)<sup>5</sup>, a forma confessional e a sátira menipéia. Frye apresenta ainda uma teoria dos “modos

<sup>3</sup> A possibilidade de uma leitura não-normativa da *Poética* é apontada por Luiz Costa Lima: “Quero dizer, se se encara a *Poética* como voltada para a caracterização do produto a partir de propriedades que lhe seriam inerentes — i.e., se a tomarmos como primeira manifestação de uma poética imanentista — ou, ao contrário, a encaramos como um reflexão que caracteriza a *mimesis* pela conjunção de propriedades do objeto com uma disposição específica do receptor. (...) Ora, se a perfeição da obra não está em si, mas no efeito que provoca, a questão da normatividade se torna secundária: mesmo que o autor da *Poética* a tenha inscrito em seu tratado, à medida que toma a obra dependente da conduta de seu receptor automaticamente libera o gênero da uniformidade normativa.” Lima, Luiz Costa: “A questão dos gêneros”. In: Lima, Luiz Costa (org.): *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol. I (2ª ed.), p. 241.

<sup>4</sup> Frye, Northrop: *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

<sup>5</sup> Na língua inglesa existe a oposição entre *romance* (estória romanesca, popularmente conhecida entre nós por novela) e *novel* (o romance na acepção da língua portuguesa). Para Frye, o primeiro se caracterizaria por trabalhar com figuras estilizadas, arquétipos psicológicos, enquanto que o segundo trabalharia com personalidades, com personagens (*personae*) que utilizam máscaras sociais. Outra fonte de confusão é que na língua portuguesa também se denomina *novela* à forma narrativa intermediária, em extensão, entre o conto e o romance.

de invenção”, com categorias baseadas na *Poética* de Aristóteles, que se fundam nas diferenças de nível entre o herói e os demais personagens e o leitor e entre o herói e o meio — um elenco que, embora elástico, exclui muitas combinações possíveis<sup>6</sup>. Mas, diferente dos modelos preceptistas, o modelo de Frye não postula princípios rígidos para cada categoria, buscando antes determinar critérios de classificação do tipo não formal que, combinados entre si, caracterizariam os gêneros contemporâneos.

O exemplo de Frye é menos ilustrativo por seus resultados que pelos dilemas que aponta e que são significativos de determinadas abordagens da noção de gênero na teoria literária. Luiz Costa Lima sintetiza algumas das críticas feitas a este autor:

“Frye legisla sobre os gêneros como se eles pudessem ser descritos aprioristicamente, sem que se considere fundamental a maneira como os receptores, concretamente identificados, se comportam perante eles. É certo que Frye, desde o início de sua reflexão sobre o tema, acentuara que suas distinções resultam do modo como autor e público por eles se apresentam. Com o desenrolar contudo da reflexão, o segundo elemento desaparece e a caracterização das formas se cumpre pela disposição interpretativa criada pelo teórico. (...) O que vale dizer, a construção dos gêneros não pode ser feita a priori, pois esta construção, mesmo supondo a presença implícita do receptor, passa a se impor sobre ele, terminando tão arbitrariamente, tão crente em si como decreto divino, quanto as classificações explicitamente autoritárias.”<sup>7</sup>

Na abordagem de gênero dos formalistas russos (Tynianov, Tomachevsky, Jakobson) destaca-se a noção de “dominante”: para afirmar que uma obra pertence a um determinado gênero, é necessário que os elementos descritos que a configurem como tal estejam não só presentes, como sejam dominantes (embora seja necessário

---

<sup>6</sup> Teríamos assim o mito (quando o herói é superior, como *tipo*, tanto aos outros homens como ao seu meio), o romanescos (com o herói superior em *grau* aos outros homens e ao seu meio), o modo alto-mimético (onde o herói é superior aos outros homens, mas não ao seu meio, como na épico e na tragédia), o modo baixo-mimético (onde o herói é um ser como o leitor, não sendo superior nem aos outros homens nem ao meio, como nas comédias, romances e novelas realistas) e o modo irônico (o herói é inferior ao leitor ; sátira, farsa).

convencionar como se mede essa dominância). Os gêneros formariam, em cada período histórico, um sistema, que só poderia ser definido através de suas relações mútuas. Configura-se assim uma história da Literatura a partir dos gêneros, pensada não como sucessão de obras individuais, mas como mudanças nos sistemas dominantes de procedimento literário. Estas mudanças estabelecem uma ligação com as visões de mundo presentes na sociedade, visíveis no conflito que “institucionaliza” determinados gêneros:

“É porque os gêneros existem como instituição, que funcionam como ‘horizontes de expectativa’ para os leitores, como ‘modelo de escritura’ para os autores.(...) Como qualquer instituição, os gêneros evidenciam os aspectos constitutivos da sociedade a que pertencem. Uma sociedade escolhe e codifica os atos que respondem com maior proximidade à sua ideologia; eis porque a existência de certos gêneros numa sociedade, sua ausência numa outra, são reveladoras dessa ideologia e nos permitem estabelecê-la com maior ou menor certeza.”<sup>8</sup>

Nessa linha poderíamos incluir os estudos de Mikhaïl Bakhtin sobre o romance. Para ele, o caráter social do texto resulta do fato deste ser um espaço de intersecção de discursos sociais. Bakhtin assinala o caráter polifônico da novela, através da interrelação de discursos distintos, diferenciados por suas marcas sociais e ideológicas<sup>9</sup>. Na sua visão, os gêneros literários “nobres” possuem íntima ligação com os gêneros do discurso cotidiano (conversas, saudações, etc.). Os gêneros secundários mais complexos teriam origem nos gêneros primários de comunicação verbal, e, por sua vez, também os influenciariam, num constante fluxo de idas e vindas. Mais que a língua, os gêneros são os sistemas históricos de regulação das relações literárias, pois

---

<sup>7</sup> Lima, L. C., *op. cit.*, p. 264/265.

<sup>8</sup> Todorov, Tzvetan: “A origem dos gêneros”. In: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

<sup>9</sup> Bakhtin, Mikhaïl: “O discurso no romance” e “Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance)”. In: *Questões de literatura e estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

definem os limites entre o que é literário e o que não é, entre a ideologia social, a experiência da subjetividade e sua representação literária (ou a impossibilidade dela). A teoria dos gêneros de Bakhtin compreende três instâncias sociohistóricas: 1-) a consciência da língua; 2-) a relação das categorias espaço-temporais (especialmente nos gêneros narrativos); 3-) o tipo de relação com o tempo presente e sua representação. As citações, paródias e intercalações são as modalidades principais de polifonia novelística, marcando assim a relativização dos limites entre gêneros. A originalidade da novela é a representação do discurso do *outro*, percebida como a sobreposição de um plano lingüístico sobre outro. Na novela é possível perceber a superposição de pelo menos dois discursos ideológicos ou, como na paródia, de dois discursos literários. Entretanto, a superposição não é invariavelmente paródica: Bakhtin pensa que a intercalação de discursos ou de gêneros pode ser paródica ou não. Mas o que se destaca na sua concepção de novela é a simultaneidade de dois planos que se assinalam mutuamente e que produzem, no seu conflito ou na sua coexistência, a *forma* e a *significação* do texto.

As posturas exemplificadas por Frye de um lado e pelos formalistas russos e Bakhtin de outro ilustram duas abordagens divergentes que, de um modo geral, são encontradas na análise dos gêneros literários. A primeira é de natureza *dedutiva*: postula a existência dos gêneros a partir de uma determinada teoria do discurso literário. A segunda é de natureza *indutiva*: constata a existência de certos gêneros a partir da observação de um período determinado. Mesmo considerando que alguns aspectos de uma abordagem apareçam na outra, os métodos, técnicas e conceitos são específicos. Valeria então a pergunta: em que medida o objeto visado por ambas pode ser considerado como único? Todorov propõe, no caso, uma terminologia diferenciada, cabendo à abordagem dedutiva a categoria de *tipo* e à abordagem indutiva-histórica a categoria de *gênero*, propriamente dita. Entretanto, para Todorov, a

“oposição entre tipo e gênero pode ser bastante esclarecedora; mas não se deve considerá-la como absoluta. De um para outro, não há ruptura entre sistema e História, mas antes diferentes graus de inscrição no tempo. Tal inscrição é mais fraca no caso do tipo; mas, como acabamos de ver, este não é tampouco atemporal. Ela é mais forte no caso do gênero que, em princípio, se inscreve dentro de uma época; não obstante, certos traços do gênero se conservam depois da época em que se fixaram: é o caso das regras da tragédia no século XVIII.”<sup>10</sup>

Esta “contaminação” recíproca das duas abordagens é analisada da seguinte forma por Luiz Costa Lima:

“Hoje, em vez de a análise sociológica dos gêneros ter de se contrapor uma teoria imanentista do poético ou ajustar-se a ela, pode-se beneficiar da reflexão que, em vez de partir da linguagem em busca da identidade do literário, enfatiza a idéia de *situação* na qual um certo discurso funciona, i. e., é reconhecido, como literário. Este quadro teórico novo se origina das estéticas da recepção e do efeito.”<sup>11</sup>

As teorias da recepção são, em grande medida, tributárias da semiótica, que, com seu esquema geral de circulação das mensagens — e, em especial, no que diz respeito à escola tcheca —, reintroduziu o receptor como momento ativo do circuito literário, considerando-o na perspectiva histórica (e não trans-histórica ou metafísica) de destinatário dos textos. O leitor e a leitura, numa chave histórica, passam a ser chaves fundamentais para a relação entre literatura e sociedade.

Hans Robert Jauss é considerado um dos principais expoentes da estética da recepção. Afirma que, apesar da particularidade de cada primeira leitura de um texto, ela não se produz num vazio, mas num espaço onde persistem tradições literárias

<sup>10</sup> Ducrot, Oswald e Todorov, Tzvetan: *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 149

<sup>11</sup> Lima, L.C., *op. cit.*, p. 266.

anteriores. Dessa forma, a importância de um texto é resultante, em larga medida, de sua localização na “cadeia de recepções”. Assim, toda obra literária pertence a um determinado gênero — toda obra pressupõe, necessariamente, um “horizonte de expectativas”. A noção de horizonte de expectativas é subdividida por Jauss entre o horizonte da própria obra e o horizonte “social”: o primeiro se define como código primário e corresponde à estrutura formal e ideológica da obra; o segundo é o código secundário, produto (ao mesmo tempo que produtor) da experiência do leitor. A leitura é o processo pelo qual ambos os horizontes se relacionam e, através desta relação, é possível a compreensão do texto, a construção pelo leitor, de seu sentido. A noção de horizonte de expectativas permite esboçar também a questão do “novo” na literatura, como defasagem entre o horizonte e a obra — sendo que a magnitude da diferença pode inclusive levar a uma mudança nesse mesmo horizonte. Muitas obras são escritas sem relação com nenhum público definido e alteram tão radicalmente o horizonte familiar de expectativa que seu público só pode ir aparecendo aos poucos. Assim, a noção dupla de horizonte de expectativas possibilita a Jauss distinguir o efeito (*Wirkung*) e a recepção de uma obra: o primeiro depende do texto, é seu produto; a recepção, em compensação, se origina da atividade do destinatário. A experiência estética é a articulação de ambos.<sup>12</sup>

Os méritos e problemas das abordagens de análise dos gêneros literários expostas até aqui voltavam-se para “alta” literatura, a literatura erudita. Novos problemas surgem relacionados à aplicação da abordagem dos gêneros a outras formas de manifestação cultural distintas da literatura erudita, especialmente às manifestações da cultura de massa. Para melhor examinar estas questões é importante antes conhecer

---

<sup>12</sup> Sobre as idéias de Jauss, vide Zilberman, Regina: *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. Lima, Luiz Costa (org.): *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979 e Altamirano, Carlos e Sarlo, Beatriz: *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1993. (2ª ed.).

como a categoria gênero se estabeleceu em outro campo da produção cultural, industrial por excelência: o cinema.

### *Os Gêneros No Cinema*

A utilização da análise dos gêneros pela crítica de cinema partiu da base teórica criada pela teoria da literatura, reproduzindo inclusive alguns de seus dilemas, mas enfrentando, ao mesmo tempo, desafios inéditos. Entre estes, o fato da definição da noção de gênero já nascer polêmica, pela existência de duas acepções do termo: uma popular – pragmática e ampla, manejada pela indústria, pela imprensa e pelo próprio público para classificar os filmes – e outra teórica ou acadêmica – mais específica e seletiva. A importância da primeira acepção não deve ser subestimada – dado o peso global que a indústria de Hollywood sempre possuiu, onde os filmes de gênero se originaram e mantêm até hoje um papel central. Dessa forma, a crítica retirou inicialmente os termos genéricos e definições da própria indústria cinematográfica<sup>13</sup>. Por outro lado, esta situação provocou uma reação na crítica acadêmica que se desenvolvia sobre o cinema, que, durante um bom tempo, resistiu à aplicação da análise dos gêneros, privilegiando antes teorias que destacassem a faceta “artística” do cinema em contraposição ao seu lado industrial e comercial:

“Portanto, cronologicamente a teoria de gênero no cinema é anterior à teoria de autor, mas se desenvolveu mais lentamente porque não teve a

---

<sup>13</sup> O que pode sugerir, do ponto de vista da análise social, um caminho interessante para se pensar a comunicação entre a produção industrial e sua recepção pública, tomando como inspiração teórica a análise das formas primitivas de classificação, na linha da antropologia francesa (Durkheim, Mauss, Lévi-Strauss).

popularização que teve a teoria de autor, criada pela crítica francesa ligada à *Nouvelle Vague*, e difundida nos Estados Unidos por Andrew Sarris.”<sup>14</sup>

Desenvolvida inicialmente na revista *Cahiers du Cinéma* por críticos franceses (que posteriormente se tornariam cineastas, como Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer e Rivette), a “teoria de autor” defende que o principal responsável pela autoria de um filme é o seu diretor (ainda que não se despreze as contribuições de outras pessoas envolvidas na produção de uma película, como o roteirista, o produtor, o montador, etc.). Mas o diretor só é considerado um “autor” na medida em que expressa sua subjetividade, sua visão pessoal de mundo, impregnando o filme com ela. Como observa Jean-Claude Bernardet, “...a experiência cultural que molda a idéia do autor cinematográfico é a do escritor e seu livro”<sup>15</sup> — muito embora, lembre ele, o fato de que os teóricos/diretores envolvidos com a construção da teoria de autor postulavam uma linguagem específica para o cinema, distinta da literária.

Reivindicava-se assim o primado da invenção, da originalidade do criador individual sobre a massificação<sup>16</sup>. A teoria de autor proporcionou à crítica cinematográfica um mecanismo eficiente de distinção entre os filmes “artísticos”, normalmente filiados a um determinado movimento estético, e os outros filmes considerados “comerciais” (geralmente, enquadrados em algum gênero consagrado).

<sup>14</sup> Baptista, Mauro: “Notas sobre os gêneros cinematográficos”. Revista *Cinemais* nº 14. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, nov./dez. 1998, p. 118.

<sup>15</sup> Bernardet, Jean-Claude: *O autor no cinema*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 15.

<sup>16</sup> Curiosamente, como lembra Bernardet, o escândalo provocado pela “teoria do autor” decorreu menos das suas formulações “artísticas”, enraizadas na tradição cultural francesa, e sim na sua aplicação ao cinema americano: “O que vai chocar os cinéfilos é que a *política dos autores* é essencialmente aplicada ao cinema americano, e por outro lado os *Jovens Turcos* estão virulentamente solapando o cinema francês dito *de qualidade*, representado por realizadores como Claude Autant-Lara. Diferentemente do cinema francês e europeu em geral, onde as formas de produção seriam mais propícias à existência de autores, Hollywood é geralmente tido como o lugar do comércio cinematográfico, do divertimento, do cinema de massa, e nunca como o lugar da arte e da autoria.” In Bernardet, *op. cit.*, p. 11. (*Jovens Turcos* era a forma como André Bazin, diretor da *Cahiers*, chamava os críticos do “cinema de autor”) Num certo sentido, a “teoria do autor” pode ser lida, a partir da ótica de Bourdieu, como uma estratégia de subversão e busca de legitimidade dos recém-chegados ao campo do cinema francês, os jovens críticos com aspirações a se tornarem cineastas.

Posteriormente, a teoria de autor sofisticou suas análises, incorporando o instrumental da semiótica e do estruturalismo.

Numa vertente oposta a da teoria de autor, Andrew Tudor lembra como os gêneros populares cinematográficos têm sido encarados habitualmente como produtos da indústria cultural que atenderiam certa necessidade de catarse, de extroversão, diversão e afirmação de valores amplamente aceitos pelo público — o quê, em termos gerais, é considerado numa perspectiva de “prejuízo cultural”. Assim, diferentemente dos movimentos cinematográficos, objetos de uma sociologia da arte ou do conhecimento (onde se inscreveria a teoria de autor), os gêneros populares, por não possuírem um *status* artístico, são apenas considerados manifestações da cultura de massa, determinados pela sociedade. Tudor mostra como esta distinção não é muito produtiva, e que por vezes as barreiras entre “filme de arte” e “filme de gênero” se borram:

“Um gênero é um modelo cultural relativamente fixo. Define um mundo social e moral, assim como um entorno físico e histórico. Por sua própria natureza, por sua mesma familiaridade, estimula a segurança em si mesmo. Evidentemente, os bons cineastas podem utilizar um gênero de maneira insólita: a existência de regras estabelecidas intensifica o caráter surpreendente do filme que as infringe.”<sup>17</sup>

Para o autor, o cinema (que abarca público, comunicadores e meio) engendra potencialmente muitas sub-instituições, que formam parte de um circuito completo de causalidade: atuam sobre a sociedade e a sociedade atua sobre elas. Dessa forma, o que nasce como movimento pode acabar como gênero e vice-versa.

Tudor irá se debruçar sobre três gêneros que não nasceram desse modo, mas antes se desenvolveram lentamente a partir do que ele denomina de uma

“sobrevivência do popular”: o faroeste, os filmes de gângster e os filmes de terror. Mostra como este desenvolvimento esteve ligado às motivações claramente comerciais dos primórdios do cinema, baseada em “filmes de fórmula” — os produtores procuravam encontrar temas populares, categorizá-los e utilizar estas categorias na definição de seus futuros esforços, na forma de complicadas classificações sobre o público e que eram correntes em Hollywood (o que sem dúvida acabou por resultar numa tendência cíclica no que diz respeito a esse tipo de cinema). O autor analisa os modelos de significação presentes nos três gêneros, começando antes por traçar suas origens, os fatores sociais que contribuíram para seu desenvolvimento. Sua hipótese a respeito da possível função social desses modelos de significado delineia uma concepção “ativa”, segundo a qual a função dos filmes não se limita a uma simples “catarse”, sendo os modelos de significado neles presentes elementos constitutivos do mundo social. Assim, os principais significados gerais destes gêneros populares seriam dramatizar, repetir e sublinhar uma descrição interpretativa da ordem social aceitável; caberia dizer que, ao fazê-lo, refletem características comuns às sociedades em que são tão populares. Mas a relação não se limita a ser um simples “reflexo”: participa de um processo social contínuo e complexo, articulando para seus espectadores as bases de uma vida social, dando forma a regularidades subjacentes a nossas sociedades. A análise de Tudor ajuda a visualizar as dificuldades da aplicação *a priori* da noção de gênero ao cinema, sinalizando que o termo deve ser definido a partir da relação dos filmes com a audiência e os cineastas. É possível traçar um paralelo com a teoria literária, na divisão entre abordagens apriorísticas, a-históricas e as abordagens históricas, que, no caso do cinema, surgiram mais recentemente:

“Numa perspectiva teórica mais contemporânea, os gêneros não são percebidos como formas isoladas, homogêneas e contínuas (visão a-

---

<sup>17</sup> Tudor, Andrew: “Cine y sociedad: géneros populares”. In: *Cine y comunicación social*. Barcelona, Espanha: Gustavo Gili, s/d., p. 195.

histórica), mas subsistemas que sofrem transformações periódicas. Os planos de curto prazo de Hollywood, com o objetivo de obter lucro, levam a indústria a capitalizar tendências e estruturar os filmes de acordo com a atmosfera cultural. Se a inovação tem sucesso, a indústria repete a fórmula; por isso a importância dos ciclos. Os ciclos representam tentativas de curto prazo de retrabalhar um sucesso, e a chave para a produção cíclica, da mesma forma que a genérica, é o jogo entre repetição e diferença.”<sup>18</sup>

Apesar da força de pressão da estrutura hollywoodiana, e por conseguinte, do mercado, na manutenção e reciclagem dos gêneros, há que se considerar também o movimento dos próprios cineastas nesse sentido. Um caso exemplar é o do filme *noir*. Enquanto os cineastas que produziram os filmes considerados clássicos do gênero não tinham idéia de que estavam fazendo um filme *noir* — provavelmente achavam que estavam produzindo apenas mais um *thriller* — os cineastas contemporâneos reconhecem o gênero e o praticam conscientemente. Embora alguns façam sucesso (*Corpos Ardentes, Pulp Fiction, Fargo*) a maioria atrai um público pequeno. Por quê realizar este tipo de filme? Há uma explicação material: são filmes econômicos, que exigem poucos atores e cenários e dispensam grandes efeitos especiais. Filmes excelentes, portanto, para diretores estreantes. Mas há um outro motivo: são filmes que exigem um domínio do meio, da técnica, da referência a outros filmes — um exercício estilístico que pode servir como forma de legitimação no campo, especialmente dentro da perspectiva de uma estética pós-moderna.

### *Os Gêneros e a Análise Sócio-Cultural*

Uma série de autores vem buscando renovar a reflexão e a análise do campo cultural, através de uma reavaliação dos gêneros populares de massa, expandindo suas

---

<sup>18</sup> Baptista, M., op. cit., p. 127.

fronteiras para além da teoria literária, associando-os às notáveis mudanças sociais e tecnológicas de nossa época. Abrem, assim, uma nova perspectiva para a análise desses fenômenos, procurando captar as mudanças culturais nos sistemas de sociabilidade e representação simbólica que estão em curso. A atualização semântica local de formas “universais” da cultura de massa pode trazer elementos importantes para o entendimento das especificidades de cada sociedade e sua particular inserção no mundo contemporâneo.

Para situar a análise sócio-cultural dos gêneros ficcionais no debate estético do Pós-Modernismo, partiremos do debate entre Fredric Jameson e Linda Hutcheon. Jameson propõe uma concepção histórica, e não meramente estilística, do pós-modernismo, considerando-o como a *dominante cultural* da lógica do capitalismo tardio. Correlaciona, dessa forma, a emergência de novas características formais na cultura com a emergência de novas formas sociais e econômicas. Uma das principais características do pós-modernismo seria a dissolução da esfera autônoma da cultura por sua explosão, pela expansão da cultura por todo o domínio do social, onde tudo passa a ser encarado como “cultural”, do valor econômico e do poder do Estado às práticas e a própria estrutura da psique. Outra característica: a perda da percepção da profundidade histórica – habitamos agora a sincronia e não a diacronia, e a linguagem cultural contemporânea é dominada pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como no período anterior do alto Modernismo. Dessa forma, o desaparecimento do sujeito individual e a inviabilidade de um estilo pessoal remetem ao *pastiche*. Para Jameson

“o pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de

que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística”<sup>19</sup>.

O pastiche torna-se assim uma prática “neutralizada” da imitação e uma “canibalização” de estilos aleatória. O “borramento” da História reflete a incapacidade contemporânea de produzir representações acerca da própria experiência corrente. Exemplos desse processo são os filmes de um novo gênero, que ele batiza de filmes de “nostalgia” (como *American Graffiti* ou *Corpos Ardentes*):

“Os filmes de nostalgia recolocam a questão do pastiche e a projetam em um nível coletivo e social, em que as tentativas desesperadas de recuperar um passado perdido são agora reñratadas pela lei inexorável da mudança da moda e da emergente ideologia das gerações. (...) Mais interessante e problemático é o enorme esforço de, por meio desse novo discurso, situar o nosso próprio presente ou passado imediato, ou uma história que escapa à nossa memória existencial individual.”<sup>20</sup>

Hutcheon critica a concepção de paródia adotada por Jameson (considerada por ele apenas como “imitação ridicularizadora”), e que o levaria a concluir que no pós-modernismo ela teria sido substituída pelo pastiche, uma paródia neutra ou inexpressiva:

“Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia. (...) Embora alguns teóricos, como Jameson, considerem essa perda do estilo peculiar e individual do modernismo como algo negativo, como um aprisionamento do texto no passado por meio do pastiche, os artistas pós-modernos a consideram como um desafio liberador que vai contra uma definição de subjetividade e

<sup>19</sup> Jameson, Fredric: “A lógica cultural do capitalismo tardio”. In: *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996, p. 43.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, p. 46.

criatividade que ignorou durante um período demasiado longo a função da história na arte e no pensamento.”<sup>21</sup>

Dessa forma, Hutcheon inverte o diagnóstico de Jameson, procurando mostrar que, onde ele vê a citação e a referência como signos de alienação histórica, o que existe, na realidade, é *uma reflexão sobre a própria história*, construída ironicamente<sup>22</sup>.

Independentemente de tomar partido de uma ou outra posição, o fato é que o debate sobre o pós-modernismo sinaliza um dado importante para a compreensão da cultura contemporânea: a intertextualidade, a citação, a paródia — enfim, o diálogo com os *gêneros* ou com as formas já estabelecidas pela produção literária ou cinematográfica — configuram um “horizonte de expectativas” para essa mesma produção. Ou seja, é um discurso “estético” que influencia a produção, a recepção e a avaliação de filmes e livros. O que explicaria, em parte, fenômenos como o *neo-noir* no cinema ou a revivescência de gêneros como o *noir* e o gótico na literatura. Vale lembrar também as inovações tecnológicas que permitiram um maior acesso às produções culturais: no caso do cinema, por exemplo, a disponibilidade de filmes antigos em vídeo e sua contínua presença na televisão.

Os estudos culturais (na acepção inglesa dos *cultural studies* desenvolvidos principalmente pelo Centre for Contemporary Cultural — CCCS — de Birmingham), por sua vez, desempenharam um importante papel ao reconfigurar a relação entre os estudos sobre a cultura de massa e a cultura popular, abrindo novas perspectivas de

<sup>21</sup> Hutcheon, Linda: *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 28.

<sup>22</sup> “Em outras palavras, o pós-modernismo ultrapassa a auto-reflexividade para situar o discurso num contexto mais amplo. A metaficção autoconsciente está entre nós há muito tempo, provavelmente desde Homero e certamente desde *Dom Quixote* e *Tristram Shandy*. No cinema, a auto-reflexividade tem constituído uma técnica comum da narrativa modernista, utilizada para debilitar a representação e a identificação do espectador. A contextualização discursiva do pós-modernismo, mais complexa e mais aberta, ultrapassa essa auto-representação e sua intenção desmistificadora, pois é fundamentalmente crítica em sua relação irônica com o passado e o presente.” *Idem, ibidem*, p. 65.

análise diferentes daquelas referenciadas pelos paradigmas frankfurtianos<sup>23</sup>. Segundo Richard Johnson,

“... boa parte das fortes continuidades da tradição dos Estudos Culturais está contida no termo singular ‘cultura’, que continua útil não como uma categoria rigorosa, mas como espécie de síntese de uma história. Ele tem como referência, em particular, o esforço para retirar o estudo da cultura do domínio pouco igualitário e democrático das formas de julgamento e avaliação que, plantadas no terreno da ‘alta’ cultura, lançam um olhar de condescendência para a não cultura das massas.”<sup>24</sup>

Assim, as relações que os Estudos Culturais estabelecem com o “texto” produzidos pela cultura de uma determinada sociedade são de “descentramento” do mesmo como objeto de estudo — ele interessa menos por seu valor intrínseco ou pelos supostos efeitos que possa produzir, e mais pelas formas subjetivas e/ou culturais que disponibiliza. Assim,

“O texto é apenas um *meio* no Estudo Cultural; estritamente, talvez, trata-se de um material bruto a partir do qual certas formas (por exemplo, da narrativa, da problemática ideológica, do modo de endereçamento, da posição do sujeito, etc.) podem ser abstraídas. (...) Isto está muito distante da valoração literária dos textos por si mesmos, embora, naturalmente, os modos pelos quais algumas corporificações textuais de formas subjetivas são valoradas relativamente a outras, especialmente por críticos ou educadores (o problema, especialmente, do ‘baixo’ e do ‘alto’ na cultura), sejam uma

<sup>23</sup> A esse respeito, ver White, Robert: “Recepção: a abordagem dos Estudos Culturais”. Revista *Comunicação e Educação* nº 12, São Paulo: USP/Ed. Moderna, mai/ago 1998; Mattelart, Armand & Michèle: *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós, 1997 (especialmente o capítulo 3, “Industria cultural, ideologia y poder”)

<sup>24</sup> Johnson, Richard: “O que é, afinal, Estudos Culturais” In: Silva, Tomaz T. (org.): *O que é, afinal, Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 20.

questão central, especialmente em teorias de cultura e classe. Mas este é um problema que subsume preocupações ‘literárias’ ao invés de reproduzi-las.”<sup>25</sup>

A recepção dos estudos do CCCS na América Latina gerou alguns trabalhos que assumiram com particular ênfase a “hibridização cultural” como característica do continente. Entre os autores dessa linha, talvez Jesus Martín-Barbero seja o pioneiro na tentativa de estabelecer uma análise cultural por meio do estudo dos gêneros ficcionais, sua história e desenvolvimento.

Uma preocupação importante de seu trabalho é a superação das concepções que dissolvem a dinâmica comunicacional de uma forma genérica na reprodução social, ao mesmo tempo em que separam o cotidiano, o mundo da vida, das tecnologias informacionais. Martín-Barbero parte da análise dos processos sociais em que se constituem os processos de massificação para observar as transformações e deslocamentos que ocorrem na cultura. Um ponto capital de seu pensamento emerge aqui, quando ele frisa que é importante situar os meios de comunicação de massa no âmbito das *mediações*, isto é, num processo de transformação cultural que não emana diretamente deles, mas no qual desempenham papel fundamental. Seguindo o viés do pensamento gramsciano, o valor da cultura popular residiria para ele não tanto em sua “autenticidade” ou “beleza”, mas em sua representatividade sociocultural, capacidade de expressar e materializar o modo de viver e pensar das classes subalternas — as formas e estratégias através dos quais filtram e reorganizam o que vem da cultura hegemônica, promovendo integrações e fusões com o que repousa em sua memória histórica. A partir deste ponto de vista é que o autor problematiza o papel e influência dos meios de comunicação de massa sobre a “cultura popular”, e a noção de um “senso comum” popular em constante negociação com a modernidade.

---

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 75.

Porém, é necessário cuidado para não idealizar este espaço de recepção, achando que cada indivíduo faz das mensagens o que bem entender. Como lembra Martín-Barbero, a recepção é um processo de interação e negociação de sentido, um modo de interagir não só com as mensagens e os aparatos comunicacionais, mas com a sociedade e com outros atores sociais. É através da circulação de discursos que se constrói o senso comum popular e que se constituem e se modificam os mecanismos de identificação e estranhamento. Ou seja,

“...a compreensão das transformações culturais implica deixar de pensar a cultura com mero conteúdo dos meios e começar a pensá-la como um processo de comunicação regularizado simultaneamente por duas lógicas: a das formas, ou matrizes simbólicas, e a dos formatos industriais. Perguntar o que há de cultura na comunicação coletiva implica descartar a razão dualista que impede de entender o duplo movimento que articula as demandas sociais e as dinâmicas culturais às lógicas do mercado, ao mesmo tempo em que liga o apego à determinados *gêneros* à fidelidade a uma determinada memória, e a sobrevivência de alguns formatos à emergência e à transformação dos modos de percepção e de narração.”<sup>26</sup>

O sucesso do folhetim ilustra, para o autor, o vasto esforço das classes populares para ressignificar sua identidade, juntando os cacos do passado com os contraditórios aspectos da nova realidade imposta pela modernidade. Ao trabalhar o folhetim enquanto *gênero*, Barbero lança mão de uma conceituação diferente para esta noção: não a que emerge da teoria literária, e sim algo a se situar no âmbito da sociologia e da antropologia, cuja preocupação estaria voltada para um certo funcionamento *social* das narrativas, relacionando aspectos ligados tanto a sua produção quanto a seu consumo:

---

<sup>26</sup> Martín-Barbero, Jesus: "Indústrias culturais: modernidade e identidade". In: Kunsch, Margarida M. K.: *Indústrias culturais e o desafio da integração latino-americana*. São Paulo: Intercom, 1993, p. 21.

“vejo no folhetim a primeira narrativa de gênero, no sentido sociológico apontado por P. Fabri, e no sentido etnológico de Hoggart quando define as *convenções* como aquilo que permite a relação da experiência com os arquétipos.”<sup>27</sup>

Este gênero permitiu, assim, a ressemantização do universo cognitivo das classes populares, fornecendo-lhes marcos simbólicos para a cartografia da inédita experiência urbana que então viviam. Os mecanismos de reconhecimento do folhetim assentavam-se sobre uma matriz cultural popular, através de uma forte ligação com a cultura oral, pela via da “narração primitiva” (conceito emprestado a Northrop Frye). O folhetim atualiza historicamente uma série de arquétipos, reciclando-os para o contexto urbano do século XIX, ligando-os à vivência cotidiana de terror, violência e arbítrio das classes populares — mapeando assim um universo no qual elas podiam se reconhecer e ser reconhecidas como tais pelas demais classes da sociedade. A matriz melodramática do folhetim expandiu-se da Europa, enraizando-se profundamente na cultura popular latino-americana.

As análises dos gêneros ficcionais da cultura de massa têm sido particularmente fecundas na América Latina, inscrevendo-se, na esteira do caminho sinalizado por Martín-Barbero, numa vertente mais ampla de estudos que buscam captar as mudanças culturais nos sistemas de sociabilidade e representação simbólica ocorridas com o advento de nossa “modernidade periférica”. O aumento de estudos deste tipo talvez possa ser correlacionado a dois fatores: as discussões e polêmicas em torno do Pós-Modernismo e a consolidação acadêmica dos estudos culturais e sua absorção na América Latina. Nesse sentido, os gêneros ficcionais de massa, inscritos em seu devido

---

<sup>27</sup> Martín-Barbero, Jesus: *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 183.

contexto histórico, vêm sendo tratados como *formas culturais* socialmente compartilhadas<sup>28</sup>.

A apropriação dos gêneros pela produção audiovisual e literária da cultura popular de massa brasileira tem recebido a atenção de alguns autores. Um exemplo é a análise desenvolvida por José Mário Ortiz Ramos, que examina uma série de obras cinematográficas e televisivas, abordando os gêneros cômico, policial e, na falta de melhor definição, o “pop juvenil”. Os exemplos escolhidos permitem uma conexão com o campo analítico que possibilita explicitar a relação estreita entre matrizes culturais populares e massivas e determinados traços da cultura contemporânea, evidenciando seus traços pop e pós-modernos. Dessa forma, emergem do universo dos gêneros ficcionais as matrizes constituintes dos modelos, padrões e arquétipos que orientam a produção de filmes, séries, minisséries e filmes publicitários. Os gêneros não são apenas significativos no contexto audiovisual, inserindo-se ao longo de todo o espaço de produção da ficcionalidade contemporânea: rádio, quadrinhos, literatura, etc. Além disso, funcionam também como mediadores entre produtores, produtos e receptores, articulando conflituosamente os planos popular, erudito e da produção de massa. Através do exame dos gêneros escolhidos, o autor constrói parâmetros que lhe permitem afirmar a existência de uma “ficcionalidade popular de massa”, na qual padrões culturais antigos (caso do cômico) convivem com padrões engendrados pela própria modernidade (caso do policial), transformando-se em novas tradições. Dessa forma, após percorrer uma série de gêneros, conclui o autor:

---

<sup>28</sup> Como observa Sílvia Borelli: “Numa perspectiva mais geral, os gêneros ficcionais — matrizes culturais universais recicladas e transformadas da cultura de massa — aparecem como elementos de constituição do imaginário contemporâneo e de construção de uma mitologia moderna: reposição arquetípica, aclimatação do padrão originário a uma nova ordem e instrumento de mediação e identificação na relação com o público receptor.” Borelli, Sílvia Helena S.: “Gêneros ficcionais: matrizes culturais no Continente”. In: Borelli, S. H. S. (org.): *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. Coleção GT's Intercom. São Paulo: Intercom, 1994, p. 132. .

“O audiovisual nacional para a juventude, com suas características específicas, conecta-se com esta condição contemporânea, pós-moderna, e também coloca num outro patamar a questão da cultura popular, agora definitivamente permeada pela ‘colagem pop’. Com a ficção popular de massa dos *Trapalhões* apreendemos, além do agenciamento dos elementos populares e da indústria cultural, a fragmentação aliada a uma repetição que tem origens seculares. Com o policial adentramos o terreno do ‘realismo’, das ‘intenções críticas’, do gosto masculino, e inclusive deslizamos com *A Grande Arte* para o desejo da inserção internacional. A paisagem ficcional jovem nos permite ampliar ainda mais a visão do processo de construção de imagens e sons neste final de século, e captar como o rearranjo dos cacos culturais contemporâneos se torna frenético, numa ânsia de conectar o espectador com aquilo que seria o mais atualizado no panorama cultural mundial.”<sup>29</sup>

No campo da análise da produção literária, o trabalho de Silvia Borelli<sup>30</sup> procura compreender os gêneros populares, considerando-os como *matrizes culturais*, estabelecendo assim a relação da produção ficcional moderna com os gêneros já conhecidos na dramaturgia e na literatura (comédia, melodrama, romance policial ou de aventura, etc.). A autora efetuou um rastreamento, histórico e teórico, dos conceitos relacionados à questão (“erudito”, “popular” e “massivo”), mostrando como a natureza das articulações e exclusões empreendidas em nome de um ou de outro desses termos, nos diferentes momentos em que são acionados, tem a ver com a conjuntura histórica e com a forma como o campo da produção cultural está estruturado em cada época. Isto posto, pergunta-se a respeito da duvidosa eficácia dessas divisões para compreender a realidade cultural contemporânea, diversificada e constantemente mutável. Para compreender as relações entre os diferentes campos ou diferentes formas de inserção da produção cultural no mercado, analisa a obra

<sup>29</sup> Ramos, José Mário Ortiz: *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 260.

<sup>30</sup> Borelli, Sílvia Helena Simões: *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ/Estação Liberdade, 1996.

poliforme de Marcos Rey, autor que transita por diversos gêneros (aventura, policial, picaresco), formatos (ensaios, romances, crônicas) e suportes (livros, cinema, rádio, televisão, publicidade), reconduzindo a discussão ao tema dos gêneros ficcionais.

A autora recusa a oposição escritor “autoral” *versus* escritor de gênero (este último considerado “menor” pela crítica literária), buscando um caminho diferente, executando um levantamento teórico e histórico dos gêneros ficcionais na literatura e no espaço audiovisual. Nesse percurso, mostra que os gêneros possuem um sentido dinâmico — suas convenções modificam-se com o tempo, combinam-se entre si, criam novos gêneros. Entretanto, o que os define, em qualquer momento, é o fato de atuarem como *mediadores* entre o autor e o leitor ou espectador. Silvia Borelli assume a perspectiva dos autores da chamada “teoria das mediações” (como o já citado Martín-Barbero), procurando mostrar a maneira pela qual os gêneros funcionam como intermediários entre a indústria (fornecendo formatos passíveis de reprodução ou de serialização), o autor (a partir de suas convenções narrativas/retóricas) e o público (desenvolvendo uma competência para a sua leitura). Todos esses seriam elementos do “pacto de leitura”, conceito emprestado ao crítico francês Philippe Lejeune, uma espécie de acordo tácito entre editor, escritor e leitor. No entanto, observa ainda, este “pacto de leitura” não se resume ao texto ou às convenções do gênero: é necessário considerar também uma série de outros elementos que estão em torno do texto e que são parte integrante do “pacto”<sup>31</sup>. Dessa forma, as questões colocadas extrapolam os limites do texto, incorporando o editor e o leitor. Assim, a reflexão sobre o autor inserido no mercado de massa termina por resgatar também a figura do editor, possibilitando que ele deixe de ser visto como mero agente calculista e manipulador da

---

<sup>31</sup> Para abordá-los, a autora inspira-se no conceito de “peritextualidade”, de Gérard Genette. O que se observa, segundo ela, no caso dos livros de Marcos Rey editados pela Ática, é que elementos externos ao texto — capa, cores, projeto gráfico, inserção numa coleção — combinam-se ao texto para articular junto com ele uma “identidade literária” compartilhada e reconhecida por autor, editor e leitor.

ordem econômica, e a do leitor, que se destaca do conceito de massa e ganha uma identidade.

### *Os Gêneros e os Campos Culturais*

Retomemos a questão com a qual iniciamos o capítulo: como a análise das obras literárias e cinematográficas a partir do referencial dos gêneros ficcionais pode desvelar aspectos dos campos culturais em questão? Antes de responder diretamente a essa questão, é necessário um pequeno preâmbulo para esclarecer alguns pontos a respeito da própria noção de campo cultural e sua relação com as obras e artistas individuais, retornando à reflexão de Pierre Bourdieu sobre o campo literário.

Para Bourdieu, a *doxa* literária se caracterizaria pela análise formalista interna (cuja origem estaria numa certa taxinomia medieval que opunha o *lector* ao produtor de textos, o *auctor*), e que se processaria pela prática da leitura descontextualizada dos textos. As bases teóricas dessa tradição estariam em duas direções: 1-) a filosofia neokantiana das formas simbólicas e, de um modo geral, todas as tradições que afirmam a existência de estruturas antropológicas universais, que demandariam da leitura interna e formal que se reaproprie das formas universais da razão literária (a “literariedade”, o “poético”, etc.); 2-) a tradição estruturalista, que trata os textos, de um modo geral, de forma absoluta — tudo o que é constitutivo de um discurso manifesta-se nas propriedades lingüísticas do texto, a própria obra fornecendo assim a informação sobre a maneira como deve ser lida. Nesse sentido, ao criticar os pressupostos da crítica genética<sup>32</sup>, Bourdieu indiretamente explicita seus próprios

---

<sup>32</sup> Proposta por Gérard Genette, essa crítica adota por metodologia a reconstrução do trabalho de escrita dos autores através do cotejo das sucessivas versões preliminares de um texto.

pressupostos do que seria uma efetiva análise interna das obras que não se reduziria ao formalismo interno:

“Mas a análise das sucessivas versões de um texto só se revestiria de sua plena força explicativa se visasse reconstruir (sem dúvida um pouco artificialmente) a *lógica do trabalho de escrita entendido como busca realizada sob a sujeição estrutural do campo e do espaço dos possíveis que propõe*. Compreender-se-iam melhor as hesitações, os arrependimentos, as voltas se se soubesse que a escrita, navegação arriscada em um universo de ameaças e de perigos, é também guiada, em sua dimensão negativa, por um *conhecimento antecipado da recepção provável, inscrita em estado de potencialidade no campo...*”<sup>33</sup> \_

A produção de textos aparece aqui como uma estratégia de escrita que, mesmo quando atende a “pulsão criativa”, obedece a determinantes estruturais do campo — convenções de estilo, expectativas das instâncias de legitimação/consagração e dos leitores, etc. — que podem ser enfrentadas de uma forma “ortodoxa” ou “herética”, de acordo com a posição ocupada pelo autor no campo. O que poderia ensejar uma crítica no sentido de que a visão proposta por Bourdieu acaba por subordinar o projeto “estético” do artista a um projeto puramente “profissional” de inserção no campo.

Mais adiante, Bourdieu aborda o campo da recepção das obras, condenando o que ele denomina de uma visão da percepção ou leitura “pura” das mesmas, mostrando como ela é, também, uma instituição social, exigida em maior grau na medida em que as obras mais se posicionem numa posição de “vanguarda”:

“Sendo o produto de um tipo particular de condições sociais, o texto postula a existência de um leitor capaz de adotar a postura correspondente a essas condições: quando ele é expressão de um campo levado a um alto grau de

---

<sup>33</sup> Bourdieu, Pierre: *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 225, grifos meus.

autonomia, encerra uma injunção, uma intimação, aquela mesma registrada, e ratificada, sem o saber, pela maior parte das teorias da recepção, e da leitura.”<sup>34</sup>

Dessa forma, o que ele critica nas teorias de recepção, de um modo geral, é o fato delas tomarem a experiência de leitura do próprio teórico, a de um leitor cultivado — portanto, de exceção —, como as condições gerais da recepção da obra. Assim, o “leitor implícito” nomeado por Wolfgang Iser permanece muito longe dos leitores empíricos, constituindo-se antes como um “leitor ideal”. A crítica não é nova<sup>35</sup>, mas o interessante é quando o próprio Bourdieu se dispõe a analisar um texto, no caso *Uma rosa para Emily*, de Faulkner. Ao comentar como o texto de Faulkner se constrói de maneira reflexiva, exigindo uma segunda leitura retroativa que se sobreponha a uma primeira leitura ingênua, Bourdieu mostra como a “estratégia de escritura” de Faulkner apóia-se simultaneamente nos pressupostos e procedimentos da leitura romanesca, ao mesmo tempo em que procura solapá-los e subvertê-los.

Há, aqui, um paralelo (que chega quase à coincidência) com os procedimentos e conceitos utilizados por Umberto Eco em diversos textos, especialmente no que se refere às estratégias de escrita e de leitura. Eco parte dos conceitos de *Leitor-Modelo* e *Autor Modelo*, que, diferentemente de seus correspondentes empíricos, são concebidos não como seres humanos de fato, mas como *estratégias narrativas* empregadas tanto na

---

<sup>34</sup> Idem, p. 336.

<sup>35</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, que pertenceu por um tempo à Escola de Konstanz, em uma resenha sobre o livro de Iser, *O Ato da leitura*, escrita em 1977, já chamava a atenção para este ponto, a inexistência de um horizonte histórico-sociológico na definição do leitor implícito (o texto encontra-se na coletânea organizada por Luís Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas fontes vol. I*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, com o título de “A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser”). Nessa mesma época Gumbrecht avançava num tratamento mais sociológico do tema, aproximando-se das teorias de Weber, procurando mostrar como se poderia, a partir da literatura, se reconstituir o conhecimento coletivo, os saberes circulantes, responsáveis pela significação e importância de idéias e atitudes no conjunto das atividades sociais; ver, a respeito, “Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação” in: Lima, Luís Costa (org): *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Um apanhado das principais críticas feitas à Estética da Recepção encontra-se em Zilberman, Regina: *Estética da recepção e história da literatura*, São Paulo: Ática, 1989, especialmente cap. 8.

produção como na recepção de textos, permitindo que eles sejam atualizados em seus conteúdos potenciais. Eco sugere que é possível fixar, com uma certa perspicácia sociológica ligada a uma média estatística, um Leitor-Modelo. Além disso, também distingue entre o uso de um texto, como estímulo imaginativo, e a *interpretação* de um texto aberto. Alguns limites se estabelecem, através da dialética entre a estratégia do autor e a resposta do Leitor-Modelo, para a interpretação. Para atualizar as estruturas discursivas, o leitor faz uso de códigos e subcódigos fornecidos pelo sistema da língua em que o texto foi escrito e pela tradição cultural a ela ligada. Eco fala aqui de uma “competência enciclopédica”. O conceito de “Enciclopédia” transcende os limites do texto em suas conotações sociológicas: o que Eco entende por “enciclopédia” ou “conhecimento enciclopédico” pode ser traduzido, grosseiramente, pelo *patrimônio cultural* (de um indivíduo ou de uma comunidade), que compreende toda a gama de experiências, o conhecimento de convenções, o maior ou menor domínio dos códigos de linguagem, referenciais religiosos, sociais, políticos, etc. Por outro lado, existe uma *competência intertextual*, ligada a uma enciclopédia hipercodificada registrada pela tradição retórica. Dentro destas regras de hipercodificação estão classificadas as *regras dos gêneros*.<sup>36</sup> Em outro texto, Eco tece considerações sobre a relação da obra de arte com o horizonte de expectativas e a “enciclopédia” do público. Ao considerar este último, o autor argumenta que existem pelo menos dois tipos de leitor: o de 1º nível (“ingênuo”, vítima designada das estratégias do texto) e o de 2º nível (“crítico”, capaz de rir da forma como foi constituído pelo texto como vítima).<sup>37</sup>

Na sua interpretação do texto de Faulkner, Bourdieu mostra como essa obra coloca em xeque os pressupostos da experiência ordinária tanto do mundo como da leitura, expondo o *habitus* enquanto princípio estruturado/estruturador de nossa existência temporal:

---

<sup>36</sup> Vide Eco, Umberto: *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986

“Aí está o que Faulkner obriga-nos a descobrir ao confundir metodicamente o sentido do jogo social que empregamos tanto em nossa experiência do mundo quanto da leitura ingênua da narração ingênua dessa experiência: esse sentido do jogo é também um sentido da história do jogo, ou seja, do por-vir que ele lê diretamente no presente do jogo e com o qual contribui para fazer advir orientando-se com relação a ele sem ter de o enunciar explicitamente em um projeto consciente, portanto, de o constituir enquanto futuro contingente.”<sup>38</sup>

Caberia talvez perguntar em que medida a crítica endereçada por Bourdieu à “estética da recepção” não se aplicaria a sua própria leitura: esse “nós” que aponta para a experiência do leitor diante do texto de Faulkner não seria antes a interpretação de um leitor privilegiado, no caso o próprio Bourdieu?<sup>39</sup>

Mas o que me interessa destacar aqui é a coincidência e a complementaridade entre as concepções de Bourdieu e de Eco no que diz respeito às relações entre texto e contexto a partir da análise das estratégias estabelecidas na produção das obras (atentando para como a forma e a linguagem empregadas constituem tipos específicos de receptores). Eco, inclusive, avança na problematização da interpretação, considerando questões colocadas pelo papel desempenhado pelos meios de comunicação e por uma estética pós-moderna. Para o autor, seria justamente o dialogismo intertextual (a forma como as obras “conversam” entre si, através de citações, referências, etc.) que marcaria a explosão de fronteiras entre a cultura erudita e a de massa, fazendo-nos repensar a dialética entre ordem e novidade, entre esquematismo e renovação. Dessa forma, pergunta-se Eco, a lógica antagônica da estética tradicional, que se desenrola entre o prazer do “quê” e o prazer do “como”,

---

<sup>37</sup> “O texto, o prazer, o consumo” In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

<sup>38</sup> *As regras da arte*, p. 364.

<sup>39</sup> O que sugere que uma certa dose de arbitrariedade interpretativa nunca está ausente da análise, mesmo quando ela se constitui como hipótese inicial de trabalho a ser confirmada posteriormente pela pesquisa.

ainda é válida? A oposição entre o “agradável”, que vai ao encontro do horizonte de expectativas do leitor comum (e, portanto, não-artístico) e o “inovador”, o “provocador”, que rompe com este mesmo horizonte, se sustenta? Não seriam muito mais noções relativas ao patrimônio do saber, à enciclopédia de um certo público, do que aspectos objetivos do texto? Dessa forma, torna-se necessária para Eco a fusão entre uma estética das obras e uma estética antropológico-cultural que procure mostrar que a objetividade nasce do relacionamento entre os aspectos coletivamente identificáveis do texto e a “enciclopédia” de quem o lê. Assim, a leitura e a releitura das obras permitem, muitas vezes, diversos enfoques sobre o mesmo objeto:

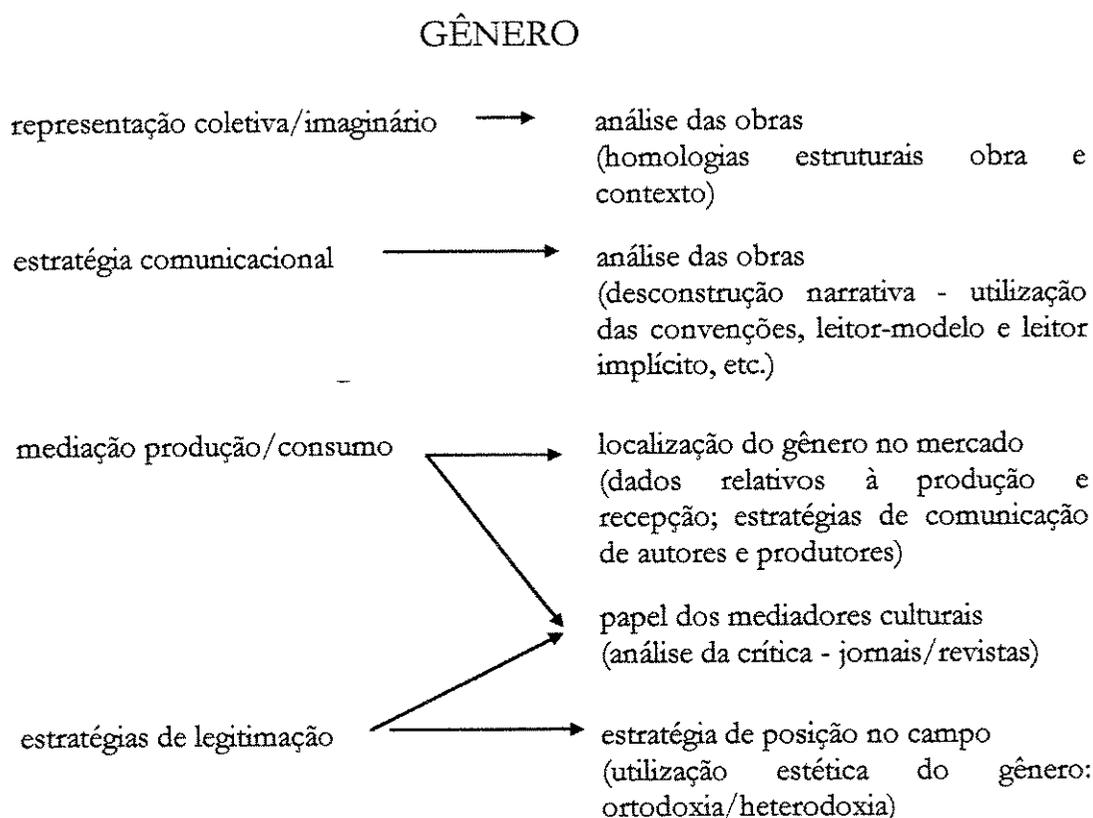
“A obra deve ser examinada em conexão com a enciclopédia da época em que surge. (...) Mas não basta, ela deve ser examinada também em conexão com a enciclopédia dos seus leitores posteriores, e também nesse caso a comparação textual pode dizer-nos por que uma obra nascida com intenções de consumo pode, num período posterior, transformar-se em estímulo para experiências de leitura mais sofisticada.”<sup>40</sup>

A categoria de gêneros ficcionais, pensada no horizonte demarcado por estas questões, pode cumprir um papel estratégico na análise social do campo da produção cultural contemporânea, fazendo convergir alguns dos esquemas analíticos propostos por Bourdieu, Eco e Martín-Barbero, funcionando como uma mediação entre a análise

---

<sup>40</sup> Eco, U., “O texto, o prazer e o consumo”, op. cit., p. 106. Em outro ensaio do mesmo livro, Eco propõe uma visão mais ousada, “pós-moderna”, para tentar compreender a questão da serialidade da cultura audiovisual contemporânea e que se relaciona com as questões anteriores: as características de diferenciação organizada, policentrismo e irregularidade regulada seriam os fundamentos de uma estética “neobarroca”, na qual a dialética originalidade/inação não constituem necessariamente o valor supremo. Entre outras conseqüências, essa nova sensibilidade estética “prevê que o leitor ingênuo de primeiro nível desapareça, para deixar lugar somente ao leitor crítico de segundo grau.” O que apresenta, no mínimo, mais um problema para o pesquisador e o crítico da produção audiovisual contemporânea, e que valeria para a produção cultural de um modo geral: “quando tentamos interpretar e definir a nova estética do seriado, situando-nos como intérpretes da sensibilidade coletiva, temos certeza de estar lendo como os outros (os ‘normais’) lêem?” (“A inováção no seriado”, p. 136/138)

“interna” e a análise “externa”. A forma como a categoria gênero ficcional pode ser utilizada nesses moldes é resumida pelo seguinte esquema:



Vale ressaltar, no que diz respeito às estratégias de legitimação, que a abordagem proposta não coincide totalmente com os pressupostos de Bourdieu, especificamente no que diz respeito à separação tão clara entre os campos da cultura erudita e da cultura de massa, a primeira como foco “legitimador” em contraste com a segunda (conforme o já discutido no cap. I). Por outro lado, o exame de obras específicas a partir desta visão de gênero como categoria de análise sócio-cultural é tributária de uma perspectiva que considere as especificidades do *desenvolvimento histórico dessa forma cultural*. Ao acompanhar este desenvolvimento, encontraremos elementos

para avaliar o diálogo que as formas culturais estabelecem com a sociedade onde estão inseridas, e como as mudanças são refletidas através de novos paradigmas e propostas estéticas.

## Parte II — O policial: história e desenvolvimento de uma forma cultural

*“Foi absolutamente necessário constituir o povo como um sujeito moral, portanto separando-o da delinquência, portanto separando nitidamente o grupo de delinquentes, mostrando-os como perigosos não apenas para os ricos, mas também para os pobres, mostrando-os carregados de todos os vícios e responsáveis pelos maiores perigos. Onde o nascimento da literatura policial e, da importância, nos jornais, das páginas policiais, das horríveis narrativas de crimes.”*

Michel Foucault

*“Nós somos um povo grande, duro, rico, selvagem e o crime é o preço que pagamos por isso, e crime organizado é o preço que pagamos pela organização. O crime continuará conosco por muito tempo. Crime organizado é apenas o lado sujo do brilhante dólar.”*

Raymond Chandler (O Longo Adeus)

### Capítulo III – O desenvolvimento do gênero policial

#### *Matrizes culturais e literárias do gênero policial*

A emergência da narrativa policial<sup>1</sup> correspondeu a uma evolução das formas literárias, embora essa evolução tenha sido escandida por fenômenos não-literários. Nessa ótica, o aparecimento de um novo gênero revelou uma mudança no campo das letras (ele próprio alterado pela mutação das condições de produção, pelo surgimento da grande imprensa e de um público popular), apontando ao mesmo tempo para uma mutação cultural mais global. Na tentativa de traçar a gênese da literatura policial, muitos estudos chegam a recuar até a tragédia grega, indicando as investigações sobre a morte de Laio em *Édipo Rei* como o primeiro exemplo literário de investigação detetivesca. Outros, mais modestos, filiam a narrativa policial à literatura gótica. Carlo Ginzburg mostra a influência de *As mil e uma noites* no Ocidente, a partir do século XVIII, citando o conto “Zadig” (1747), de Voltaire, como exemplo e precursor do modelo dedutivo aplicado à literatura policial<sup>2</sup>. Outra obra também lembrada pela proximidade com o gênero é *Caleb Williams* (1794), romance de William Goodwin escrito de “trás para frente”, com características de inquirição psicológica – as perguntas súbitas de Caleb desnorteiam o autor do crime, Falkland, fazendo-o confessar seu delito. Seria forçado, porém, enquadrar estas obras dentro do gênero, visto que o crime e a ambientação criminal são aspectos secundários. De

---

<sup>1</sup> Este capítulo e o seguinte retomam, com variações e modificações, análises e observações desenvolvidas em minha tese de mestrado; vide Almeida, Marco Antonio de: *Narrativa policial e modernidade: Imaginário urbano, sociabilidade e formas culturais*. Tese de Mestrado, São Paulo: USP/FFLCH, 1995. (mimeo)

<sup>2</sup> Ginzburg, Carlo: “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos emblemas sinais: morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

qualquer forma, elas reforçam o paradigma iluminista da Razão, ao mostrar como o raciocínio dedutivo é capaz de esclarecer mistérios.

A narrativa policial não teve uma origem única e circunscrita, oscilando entre um pólo anglo-saxão e outro francês. Sua configuração foi fruto de um caldo de cultura, uma “estrutura de sentimentos” na expressão de Williams, que se formou ainda na primeira metade do século XIX, reunindo influências as mais diversas. Confluíram para esse conjunto elementos como o raciocínio lógico-dedutivo; a criação de um aparelho policial com bases científicas por parte do Estado; a metrópole e a problemática urbana como pano de fundo (as massas, a pobreza, a delinqüência); a ambientação do crime e sua solução como centro da intriga; a emergência do indivíduo e a problemática da constituição das identidades. O romantismo marcou a primeira expressão estética da temática “crime e polícia” — o *pathos* do (ex)presidiário, do inspetor, do erro judiciário, do crime impune, da busca da identidade e da vingança é constante nos folhetins, melodramas e romances da época, de Hugo a Dickens, passando por Dumas e Sue. As convenções inerentes a esse tipo de narrativa destinaram o gênero a desenvolver-se no interior do romance popular e de suas condições de produção. Há uma continuidade entre os “romances de mistério” de influência gótico-romântica, como os de Horace Walpole e Ann Radcliffe, os grandes folhetins e o romance policial.

Um marco fundamental desse processo encontra-se na obra de Edgar Allan Poe. Com a publicação do conto “Os crimes da rua Morgue” (1841) surge pela primeira vez, segundo Jorge Luis Borges,

“o conto policial como um gênero intelectual, como um gênero baseado em algo totalmente fictício. O fato é que um crime é desvendado por

alguém que raciocina de forma abstrata e não com base em delações, ou descuidos cometidos pelos criminosos.”<sup>3</sup>

Neste e em outros dois contos que lhe seguiram (“A carta roubada” e “O mistério de Marie Rogêt”) é apresentada a figura de Auguste Dupin, o primeiro detetive amador, dotado de poderes de dedução quase milagrosos. Tal forma de apresentação tornou-se clássica para este tipo de relato — através de um narrador amigo e assistente do detetive, que cumpre com suas perguntas o papel de explicitar para o leitor o raciocínio do herói. Estabeleceu também um padrão de desenvolvimento narrativo para o romance policial clássico: o problema, a hipótese inicial, a complicação, o estágio de confusão, as primeiras luzes, a solução e a explicação.

Por um outro prisma, porém, é possível ver como esses contos ainda estavam ligados a uma atmosfera plena de excessos, fantasia e morbidez típica do romantismo e do gótico, temperada com descrições macabras.<sup>4</sup> A solução fantástica para o duplo assassinato da rua Morgue contrapõe à iluminista racionalidade de Dupin os instintos bestiais da fera que provocou aqueles crimes — um orangotango fugitivo. As bases do raciocínio de Poe talvez pareçam fracas hoje, e sua solução, irreal; mas não o eram para o público da época, acostumado a esses excessos, porém pouco versado ainda em narrativas com tal ênfase lógico-dedutiva.

---

<sup>3</sup> Borges, Jorge Luis: “O conto policial”. In: *Cinco visões pessoais*. Brasília: UNB, 1985, p. 38.

<sup>4</sup>: “Enquanto Dupin-Poe paira nas alturas do raciocínio puro, seu tema é o de um cadáver de mulher enfiado de cabeça para baixo e aos empurrões num buraco de chaminé, e o de outra degolada e dilacerada até ficar irreconhecível. Poucas vezes Poe se deixou levar mais longe pelo deleite na crueldade. E no relato paralelo, *O mistério de Marie Rogêt*, também são abundantes minuciosas descrições de cadáveres de afogados e há uma demorada complacência na cena em que teve lugar uma violação seguida de assassinio.” Cortázar, Julio: “Poe - o poeta, o narrador, o crítico”. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 127/128.

A França conhecia a obra de Poe por adaptações jornalísticas que omitiam o nome do autor, conformadas ao gosto do público popular por uma literatura dita “judiciária”, de mistério, criminal. O folhetim encaixava-se nesse segmento, mas aos poucos, por um processo de derivação, a narrativa propriamente policial se desenvolveu, dele se diferenciando. Para discutir a relação do folhetim com a narrativa policial, irei me apoiar sobretudo na obra de Jacques Dubois<sup>5</sup>. Este autor aponta quatro traços distintivos entre o folhetim e o romance policial:

1-) Justiceiros *versus* detetives: Ambos trabalham paralelamente à Justiça institucionalizada, mesmo no caso de policiais como Poirot e Maigret, mas já são bem outros os métodos de investigação, provocando uma verdadeira mudança de paradigma — de um lado o justiceiro “quente” do folhetim, de outro o detetive “frio” e por vezes esnobe da narrativa policial. O quadro a seguir resume as diferenças, segundo Dubois:

<b>JUSTICEIRO</b>	<b>DETETIVE</b>
Amador ou diletante onisciente	especialista qualificado pela técnica
Interior ao drama (passional)	exterior ao drama (lúcido)
Em luta contra um adversário presente	a procura de um culpado ausente
Ato judicial completo	ato judicial incompleto
Concebe o Direito como Bem	concebe o Direito como Verdade

2-) Produção seriada: no folhetim, a estrutura seriada se dá por um encaixe estreito entre narrativas imbricadas. Utilizando procedimentos como

<sup>5</sup> DUBOIS, Jacques: *Le roman policier ou la Modernité*. Paris: Nathan, 1992. Livro I, cap. 1: “Naissance d'un genre”, pp. 13-30 (o quadro do item 2 encontra-se na p. 19).

coincidências ou retorno de personagens, o folhetim vai sempre compondo e recompondo inúmeras pequenas histórias que formam a sua grande história. A serialidade do romance policial articula-se sobre outros princípios: linearidade, encadeamento lógico, esquema investigativo. Estabelece-se um trajeto racional e retilíneo após cada pergunta e resposta; é uma narrativa mais “fechada” que a folhetinesca.

3-) A sociedade como labirinto: a imagem do universo social como um labirinto é emblemática nas duas formas literárias. No folhetim, a complexidade da narrativa procura dar conta da grande cidade, labirinto ao mesmo tempo espacial e social; no romance policial de enigma, a trama se assenta em geral num grupo social restrito, quase sempre familiar, em bucólicas mansões e casas de campo. Da encenação da esfera pública se passa à encenação da esfera privada. Esta passagem, metaforicamente simbolizada pelo mistério do tipo “quarto fechado”, acompanha uma percepção modificada das relações de classe. Como mostrou Corbin, o avanço da opção pelo “quarto pessoal” em detrimento da “cama coletiva” é um dos sinais do processo de individuação. O quarto e seus objetos torna-se o templo da vida privada, e a irrupção do crime neste cenário aumenta ainda mais o seu horror, com a violação do espaço mais íntimo do indivíduo<sup>6</sup>. Além disso, outro aspecto característico do folhetim era o de colocar frente a frente povo e aristocracia, unindo-os numa visão romântica através de misteriosas passagens. No caso do romance policial de enigma, a atração pela nobreza ainda permanece. Embora ausente, a grande cidade se faz representar pela irrupção do elemento de dissolução - é de lá que vêm tanto criminoso quan-

---

<sup>6</sup> Corbin, Alain: “Bastidores”. In: Perrot, Michelle: *História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Sobre a emergência do indivíduo, vide cap. I, item *A emergência de novas sociabilidades e sensibilidades*.

to detetive, os personagens que desencadearão a tragédia e farão emergir os segredos que cada um esconde sob uma falsa aparência. A trama torna-se labiríntica, percorrendo várias saídas ilusórias antes de encontrar a verdadeira. Já a narrativa policial *noir*, por sua vez, irá centralizar-se na classe média e na pequena burguesia ascendente

4-) Enigma e moralidade: no folhetim, os “mistérios” anunciados são multiformes e difusos, enquanto na narrativa policial o enigma permanece como eixo central, cuja resolução determina o início e o fim do texto. No plano moral, as proibições diretas e indiretas ao folhetim (estas na forma de taxas cobradas dos jornais por sua publicação), decorriam do que se considerava a sua influência perniciosa sobre a política e os costumes. A rebelião e a revolta geradas pelo folhetim eram vistas pela burguesia como uma inquietante e irracional violência. Os gêneros que lhe seguiram, incluindo o policial, ampararam-se no registro da ciência e no universo do racional, com um certo fundo de didatismo e moral repressiva.

Com relação aos dois últimos pontos, ainda segundo Dubois, a separação entre os domínios público e privado, impedindo sua comunicação, levou ao exercício de uma censura social estrita. Ocorreu uma modificação, no plano da representação, quando se passou de uma esfera a outra — a focalização da ficção sobre a vida íntima (e secreta) das personagens tornou-se consubstancial ao enigma. A convivência entre o detetive (escritor) e o leitor passou a ser esse olhar indiscreto sobre a vida do “outro”. Sinal revelador de uma época cujos desdobramentos históricos realçaram, como nunca até então, os processos de individuação, aprofundando a sensação de identidade e, ao mesmo tempo, de insegurança dos indivíduos. Estes animavam-se na tentação de querer saber tudo dos outros sem nada revelar de si. A narrativa policial elaborou-se no seio dessa

contradição: lançou um olhar metódico e fragmentado sobre o universo social, procurando mapeá-lo. O inventário e o controle são os grandes propósitos; detecção e dedução são os tempos fortes de um processo de identificação tão eficaz quanto sistemático. Dentro desse processo, o crime é sobretudo pretexto para uma ruptura do pacto de discrição, da regra de censura que protege as vidas privadas. A partir do crime, as existências se vêem sob suspeita, por deter segredos que devem ser postos à vista do público.

Dubois aponta a ligação, sob vários aspectos, entre a narrativa policial e a fotografia, mostrando como ambas se estruturam para responder a demandas análogas. O voyeurismo e o fetichismo fazem com que compartilhem uma visão “atestadora”, a preocupação em fixar os traços do que foi e não será mais. Com relação a este ponto, Corbin observa que a democratização do retrato, através da fotografia, contribuiu para o processo de individuação ao permitir uma maior consciência de si para amplas camadas da população:

“Pela primeira vez, a fixação, a posse e o consumo em série de sua própria imagem estão ao alcance do homem do povo. (...) Ascender à representação e posse de sua própria imagem é algo que instiga o sentimento de auto-estima, que democratiza o desejo do atestado social.”<sup>7</sup>

A fotografia é a impressão, a novela de detetive a prática da impressão — o processo de identificação é tributário dessas impressões, atestados de pertencimento social, efeitos laterais e circunstanciais que permitem a remontagem de uma totalidade plena de sentido.

---

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 425.

*Tipologia da narrativa policial*

O gênero policial consolida-se tendo por base a fórmula inicial dada por Poe, ainda não esgotada, e uma matriz narrativa que modifica-se incessantemente. O gênero multiplica-se em fórmulas variadas, perdendo cada vez mais a sua homogeneidade. Esse fato levanta significativos problemas de “classificação”. A construção de tipologias do romance policial parece ser, assim, uma espécie de ponto de honra para os analistas do gênero. Os princípios que as regem são os mais díspares, variando segundo cada autor — podem tomar como base critérios formais, de conteúdo, geográficos, de construção de personagens, históricos, psicológicos, etc. Uma distinção básica, porém, pode ser vislumbrada na maioria destas tipologias: a que opõe o romance de enigma (o romance de dedução clássico) ao *roman noir* norte-americano.

Em sua análise das estruturas narrativas, Tzvetan Todorov<sup>8</sup> mostra que o romance de enigma tem por base a dualidade. Ele contém duas histórias, a do crime e a do inquérito, gozando esta segunda de um estatuto especial, já que em geral se confessa abertamente livresca. Todorov volta à distinção feita pelos formalistas russos entre fábula e trama de uma narrativa — a primeira se passa na vida, a segunda é a forma como o autor a apresenta, sendo que a temporalidade da fábula é linear, enquanto a da trama varia segundo os processos literários dos quais se serve o autor. No romance de enigma, a fábula submete-se à trama: trata-se de duas histórias, colocadas lado a lado. A primeira compreende diversas convenções e processos literários (essencialmente, inversões temporais e “visões” particulares de cada personagem) que constituem propriamente a trama da

narrativa, as quais o autor não pode deixar sem explicação. A segunda história é o lugar no qual esses processos são justificados e naturalizados — onde o “autor” (narrador) explica que “está escrevendo um livro”, que pode ser a sua visão da história, um testemunho dado a ele por um dos personagens, suas memórias, a sistematização de um manuscrito por ele descoberto, etc. Em resumo, a primeira história trata do crime, e a segunda, da apreensão dessa história passada, através do inquérito.

Já o *roman noir* funde as duas histórias. Aqui a narrativa coincide com a ação e a prospecção substitui a retrospectão. Destacam-se duas formas de prender o interesse do leitor: a curiosidade, que procura estabelecer o caminho que leva do efeito à causa (um cadáver, alguns indícios, a investigação, etc.), e o suspense, que percorre o sentido inverso, da causa ao efeito (por exemplo, presenciamos a elaboração de um plano de assalto, e a expectativa do que irá acontecer em seguida sustenta o interesse). O foco narrativo também se desloca, tomando-se pessoal: em geral a história é relatada pelo próprio detetive, em contraposição à narrativa em terceira pessoa, mais distanciada, do romance de enigma. A coincidência entre narração e ação traz duas conseqüências importantes. A primeira é que o leitor compartilha com o narrador-protagonista uma mesma situação de dúvida e de possibilidade de engano, já que não há nenhuma verdade posterior que possa servir de ponto de partida retrospectivo para a leitura dos fatos. A segunda é que, diferentemente do romance de enigma, em que em geral os detetives não agem, apenas raciocinam sobre uma ação

---

<sup>8</sup> Todorov, Tzvetan: “Tipologia do romance policial”. In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

passada, não há garantia de imunidade física para o detetive do *roman noir* — ser surrado, ou mesmo morrer, faz parte da profissão.<sup>9</sup>

Esta é, como salienta Todorov, uma classificação lógica, e não histórica. Os dois tipos de romance policial não se substituem no tempo, mas coexistem. Uma forma desenvolve-se a partir da outra, codificando elementos de maneira diferente e modificando ênfases. As obras do *roman noir* não suprimem o mistério; ocorre que aqui ele desempenha uma função secundária, e não mais central como no romance-enigma. O importante é correlacionar historicamente as mudanças formais às mudanças temáticas, e ambas às mudanças econômicas e sociais.

Segundo Ernest Mandel<sup>10</sup>, a evolução da narrativa policial liga-se à história do crime e à lógica que rege a concentração e a centralização do capital. A expansão quantitativa do crime irá gerar uma mudança qualitativa que levará ao predomínio do crime organizado. A máfia, as tríades, as grandes quadrilhas formam impérios correspondentes aos sindicatos, multinacionais e cartéis. Acompanhando o deslocamento do eixo capitalista, farão dos Estados Unidos seu novo lar. A crescente sofisticação da atividade criminosa e sua presença cada vez mais visível no dia-a-dia colocam em xeque o romance policial ambientado nas salas de visita e em casas de campo. Esse cotidiano cada vez mais violento passa a ser explorado pelas *pulp magazines*, revistas populares de impressão barata e gosto duvidoso:

“Foi uma quebra abrupta da delicadeza do romance policial clássico, especialmente do crime baseado em razões psicológicas individuais como a avareza e a vingança. A corrupção social, especialmente entre os

---

<sup>9</sup> A temática da invulnerabilidade do detetive do romance enigma *versus* a vulnerabilidade do detetive do *roman noir* é desenvolvida por Reimão, Sandra Lúcia: *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>10</sup> Mandel, Ernest: *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988, cap. 4: “De volta às ruas”.

ricos, tornou-se então o tema central, junto com a brutalidade, um reflexo não só da mudança dos valores burgueses provenientes da Primeira Guerra Mundial, como do impacto do banditismo organizado.”<sup>11</sup>

As paixões e a luta entre interesses individuais permanecem como temas, mas os acontecimentos perdem a artificialidade e o caráter de exceção que apresentavam no romance-enigma. Cobiça e poder, inveja e ciúme não opõem apenas os indivíduos entre si, mas também geram conflitos entre homens, grupos e “famílias” de mafiosos. Apesar da grande mudança em relação à atmosfera e ao local, há ainda a continuidade dos detetives tradicionais, expressa na busca da “Verdade” e da “Justiça”: são cínicos, durões e desiludidos em relação à sociedade, mas no fundo são “sentimentais” e “bons”. Porém, para manter sua credibilidade, devem enfrentar, em última análise, criminosos menores. Um quixotesco confronto individual com o verdadeiro crime organizado não convenceria ninguém nas décadas de 20 e 30.

Os personagens retornam às ruas da cidade, e o elemento de perseguição recebe uma nova importância. O detetive irá solucionar os mistérios não pela análise exaustiva de pistas e raciocínios lógico-dedutivos, mas mediante constantes mudanças de cenário e obstinados interrogatórios. Ocorre aqui uma modificação em relação aos valores do romance-enigma. O detetive particular “durão”, embora permaneça individualista, é agora profissional e não um

---

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*, p. 63/64. O autor mostra que há uma diferença entre as tradições históricas inglesa e norte-americana no que diz respeito à integração da ordem capitalista com o Estado burguês: “A corrupção, a violência e o crime encontravam-se em evidência, não apenas na periferia da sociedade americana, mas no seu próprio âmago. Enquanto o serviço público inglês era um verdadeiro empregado da sociedade burguesa e o político inglês bem sucedido considerado um sábio notório, o funcionário público norte-americano era encarado, no século XIX, como virtualmente inútil, e os políticos bem-sucedidos apenas como vigaristas. A partir das origens, então, o romance policial norte-americano apresentou o crime como sendo muito mais integrado na sociedade como um todo do que entre os ingleses.” (p. 79).

diletante da investigação criminal, tirando dela o seu modesto sustento: “cinquenta dólares por dia mais despesas” passa a ser o seu lema. Em seu sujo e apertado escritório, ele marca uma etapa na transição da investigação de uma “arte” refinada para uma profissão organizada em grande escala. Estas revoluções trazidas pelo *roman noir* remontam também às inovações tecnológicas. O cinema e o automóvel irão ter a mesma importância que a fotografia e as estradas de ferro tiveram para o romance-enigma:

“Perseguindo criminosos em vez de examinar pistas, substituindo uma seqüência de cenas por uma trama bem construída, movimentando-se mais e mais rapidamente de cena para cena, o que é o *roman noir* senão o cinema explodindo em literatura popular, como mais tarde o policial explodiu primeiro no cinema através dos filmes sobre gângsteres e mais tarde com os filmes de suspense?”<sup>12</sup>

Uma última distinção entre romance-enigma e *roman noir* é estabelecida por Sandra Lúcia Reimão<sup>13</sup> e explora a relação que se estabelece entre ficção e realidade. Para a autora, o *roman noir* busca recriar ao nível da ficção um universo o mais próximo possível da nova realidade urbana cotidiana — pretende construir, via linguagem, uma metáfora do mundo político e social contemporâneo. Já o romance-enigma constrói um todo coerente isolando determinados fatos, casos e atributos (por exemplo, racionalidade, justiça) do contexto mais global. O romance-enigma manteria com a realidade uma relação de metonímia. Este recorte de elementos vai progressivamente minando a verossimilhança da narrativa, que no limite tende a tornar-se puro jogo intelectual.

Diversos analistas do gênero policial vão além da distinção básica entre o romance-enigma e o *roman noir*, por vezes criando tipologias com definições

---

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*, p. 68.

realmente esclarecedoras (mas em geral com distinções tão detalhistas e específicas que só interessam aos aficionados). Uma dessas tipologias, que acredito útil reter para futuras referências, é a de Jacques Dubois<sup>14</sup>. O princípio diferenciador de sua tipologia corresponde à relação que o crime e a investigação estabelecem entre si no interior do romance. A partir dessa relação, Dubois distingue quatro grandes tipos de romance policial:

1-) Romance-enigma: fórmula de referência, emblemática do gênero. O crime precede à investigação; a investigação conduz à revelação do crime e o leitor compartilha o ponto de vista do detetive ou do personagem-narrador que o auxilia. É a vertente clássica inglesa.

2-) Romance de investigação: crime e investigação parecem desenvolver-se sem verdadeira anterioridade de um ou de outro. Há uma certa indistinção que pode afetar os papéis do policial e do culpado, confundindo a leitura. A visão do leitor ainda liga-se a do detetive, embora este último esteja engajado mais em um combate do que em uma investigação. Podemos ver, no retorno do conflito e das peripécias, uma certa regressão do gênero em direção ao seu passado de aventuras. É a vertente dos grandes detetives particulares americanos, que temos denominado até aqui como *roman noir*.

3-) Romance negro: é o romance do crime e do criminoso; o ponto de vista do leitor está próximo deste último. O enigma se dissolve e os dados clássicos se invertem. No limite, alguns romances dessa vertente parecem sustentar que o autor do crime (cometido em meio a uma confusão de espírito) investiga sobre

---

<sup>13</sup> Reimão, Sandra Lúcia, *op. cit.*

<sup>14</sup> Dubois, J., *op. cit.*, cap. 3: "L'émergence du moderne".

seu próprio ato e sua própria identidade.<sup>15</sup>

4-) Romance de suspense: opera um deslocamento sutil, nem sempre correspondente a um modelo estável. Ao longo da narrativa o crime ainda está por ser cometido, e não se sabe de quem virá e nem quem atingirá. Algumas vezes é o drama de uma vítima potencial que procura escapar ao perigo; outras vezes, o drama de um suspeito que busca livrar-se da acusação que pesa sobre ele.

Essas variações resultam do grande princípio lúdico que preside o gênero, e quase nunca são encontradas em estado puro. O texto é uma combinatória de elementos, um jogo de possibilidades que se agitam. A ambigüidade e a duplicidade são inerentes ao gênero policial, sendo responsáveis em grande parte pelo interesse que ele suscita. Esta característica binária está intimamente ligada à dupla origem do gênero, popular e intelectual, e à tensão existente entre essas duas linhas de filiação, que se estende não só ao conteúdo das histórias, mas à sua forma. Ocorre uma incompatibilidade entre a estruturação de ordem lógica (o enigma em si mesmo) e a estruturação de ordem cronológica (a narrativa da investigação e do crime). A primeira se funda sobre um raciocínio dedutivo para o qual o desenvolvimento temporal é secundário; a segunda, ao contrário, apóia-se sobre uma duração causal, dela retirando sua significação. Para o autor policial fica o desafio de unir organicamente a resolução do enigma ao desenvolvimento narrativo, integrando a forma de um problema à forma de uma história.

---

<sup>15</sup> Bons exemplos dessa vertente podem ser encontrados nas obras de autores como David Goodis (*Atire no pianista*) e Sébastien Japrisot (*Armadilha para Cinderela*). Apropriações cinematográficas dessa abordagem, com a introdução de elementos sobrenaturais ou fantásticos, podem ser vistas em filmes como *Coração satânico* (*Angel heart*, EUA, 1987), do diretor inglês Alan Parker e *A estrada perdida* (*Lost Highway*, EUA, 1997), de David Lynch.

A duplicidade é tematizada no interior do texto pela profusão de personagens que se comportam dissimuladamente — cada um oculta ou executa de maneira dupla o seu jogo. A duplicidade torna-se funcional para a culpabilidade e estrutural para a suspeição, estendendo-se também para o detetive e o narrador, que não dizem tudo, que sonegam informações. Os leitores penetram num grande labirinto de aparências, onde nada jamais é confiável ou seguro. Como lembra Dubois, o texto policial é um texto ardiloso, repleto de armadilhas. Quando o leitor é avisado de que se trata de um texto deste gênero, a dúvida se instala, inaugurando a atmosfera de suspeição que se estende a qualquer gesto: uma velhinha tricotando no início de um romance policial pode convencê-lo de que essa é uma tarefa altamente perigosa.

Nesse sentido, a narrativa policial beira o jogo, embora esse aspecto lúdico por vezes impeça o romanesco de se cumprir totalmente, interditando o acesso do gênero ao “plenamente literário”. Entretanto, a narrativa policial abre um espaço textual que, pelas suas potencialidades, ultrapassa em muito o “literário”. Os procedimentos de desdobramento — histórias dentro de histórias, narrativas imbricadas, personagens ambíguos, enunciados dúplices — são as múltiplas peças de um verdadeiro mecanismo enigmático. Por menos que o romanesco as assimile, elas ganham um outro valor: incorporam uma direção conhecida, que é a da ambigüidade, ou melhor ainda, da pluralidade semântica. Intercruzada de incertezas, a significação apela à atividade do leitor, à sua interpretação.

O esforço hermenêutico do detetive na busca do entendimento das pistas, característico da narrativa policial, desdobra-se num trabalho equivalente por parte do leitor para o entendimento do texto. Esta “hermenêutica da leitura” funda-se num pré-conhecimento proporcionado pelo gênero, o qual é

constantemente atualizado pelo contexto.<sup>16</sup> E aqui vale relembrar Umberto Eco quando ele afirma que a compreensão dos fenômenos culturais contemporâneos implica não apenas um conhecimento dos textos, mas também um conhecimento do mundo.<sup>17</sup> Como observa Anthony Giddens:

“A circunstância de ser escrito é básica para o fenômeno hermenêutico: um texto ganha uma existência própria, separada de seu autor. Uma vez que o entendimento de um texto é uma mediação criativa de tradições, tal entendimento é um processo sem fim; ele nunca pode ser ‘concluído’ porque novos significados são continuamente criados por leitores do trabalho dentro de novas tradições.”<sup>18</sup>

Dessa forma, o fulcro dos problemas da hermenêutica estaria, para o autor, não no entendimento dos textos escritos, e sim na mediação dos quadros de significado em geral. Seguindo essa linha de raciocínio, encontramos elementos para compreender melhor o processo de renovação dos gêneros: à matriz cultural pré-formada e popularizada são acrescentados os dados da

---

<sup>16</sup> Schleiermacher já mostrava que o entendimento é o compartilhar de uma “comunidade de sentido”; para ele, o fenômeno do entendimento requer um componente comparativo e outro de caráter intuitivo. Dilthey, por sua vez, insiste que não é possível conceber um entendimento carente de pressupostos — todo ato de entendimento tem lugar no interior de um determinado contexto ou horizonte. Gadamer reforça este ponto, segundo Giddens, ao afirmar que “todo entendimento está situado na história, e é um entendimento a partir de um quadro particular de referência, tradição ou cultura.” In: Giddens, Anthony: *Novas regras do método sociológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 60. Sobre Schleiermacher e Dilthey, vide Echeverria, Rafael: *El buho de Minerva - Introducción a la filosofía moderna*. Santiago: Dolmen Ediciones, 1993, cap. XVI.

<sup>17</sup> Eco, Umberto: “A inovação no seriado”. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Do mesmo autor, ver também *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

<sup>18</sup> Giddens, A., *Novas regras do método sociológico*, p. 68. O autor aponta para a dificuldade implícita nesse ponto de vista, na medida em que a adoção de uma leitura qualquer torna-se uma questão arbitrária. Como contraponto, ele mostra a necessidade de reconhecimento da autonomia do objeto, mas concebendo o texto como criação *localizada* de seu autor: “Existe uma diferença entre tentar entender o que um autor quis dizer com o que escreveu, e como o texto foi recebido pelos contemporâneos para quem ele se dirigia, por um lado, e entender a importância do texto para as circunstâncias de nossa própria atualidade, por outro.” (p. 68) Para Giddens, é este processo que estabelece a hermenêutica como método — um método ancorado solidamente na história, acrescentaríamos nós. Eco desenvolve raciocínio semelhante no livro *Interpretação e superinterpretação* (São Paulo: Martins Fontes, 1993)

experiência social contemporânea. No caso da narrativa policial, o interesse que desperta e sua conseqüente perenidade decorrem não só dessa plasticidade, como também do fato de sua estrutura básica apoiar-se sobre temas essenciais ainda em aberto, capazes de interpelar o seu público: os mecanismos de coerção social, a transgressão, a violência, a culpa, a constituição e transformação das identidades.

### *Vanguarda, entretenimento e globalização*

Um dos traços mais instigantes do estudo da narrativa policial na sua ligação com as mudanças culturais provocadas pela modernidade é a comunicação com determinados setores do modernismo literário<sup>19</sup>. O texto policial está na constante iminência de desdobrar uma rica retórica suscetível de desembocar num determinado tipo de “obra aberta” geralmente associada ao modernismo. Para abordar este tópico, utilizarei principalmente a análise desenvolvida por Jacques Dubois<sup>20</sup>, procurando complementá-la com contribuições de outros autores.

A dificuldade em enquadrar o gênero policial dentro de um estatuto na configuração literária geral provém de uma concepção datada das produções populares e de massa. Embora seja verdade que essa produção apóie-se

---

<sup>19</sup> Para efeito de distinção, estaremos utilizando os termos modernismo e modernidade nas seguintes acepções: *modernismo*, num sentido mais restrito, aplicado aos experimentos de vanguarda no campo artístico e literário e *modernidade* no sentido amplo do conjunto de transformações socioculturais que ocorreram nos séculos XIX e XX, associado aos processos de urbanização e mudança provocados pela Revolução Industrial, nos campos econômico, social e tecnológico. Vide Featherstone, Mike: *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nóbél, 1995, especialmente cap. 1.

<sup>20</sup> Dubois, J., *op. cit.*, particularmente Livro I, capítulos III (“L’émergence du moderne”) e IV (“La loi du genre”).

basicamente sobre um “conformismo” triplo — de escritura, de estrutura, de imaginário —, não se reduz apenas a isso. Ela não pode ser pensada sem que se considerem suas relações com a cultura erudita e os mecanismos de troca que são estabelecidos — e não de pura imitação ou degradação, como quer a teoria cultural tradicional. De forma simples, isto exprime-se por uma exigência cada vez maior em relação ao saber, ao imaginário e à linguagem postos em jogo. Esta evolução manifesta-se através do acesso à dupla postura que caracteriza toda literatura modernista: a ruptura com a tradição, mesmo a mais imediata, e a inovação mantida por si mesma.

Existe uma violenta clivagem entre a produção cultivada e a produção popular, permeada por uma vasta zona intermediária ou média. Criadores e criações não passam facilmente de uma zona à outra, em função da discriminação social e cultural que rege a clivagem. O campo engendrado pela narrativa policial apropriou-se da grande lei modernista da criação/distinção, da provisória anomia dentro de um contexto de regras. A dupla origem do gênero, ao mesmo tempo intelectual e popular, conduziu-o naturalmente a identificar-se com uma posição média em face da produção geral. A narrativa policial desloca a lei distintiva do terreno de um debate estético, do qual *a priori* está excluída, integrando-a em seu dispositivo, mais discreto, de transformação genérica. Uma boa dosagem entre estereótipo e inovação garantiu assim a sua permanência: o gênero produz uma curva de progressivo refinamento, que não excede jamais os progressos de instrução e o nível de competência do leitor médio.

Nesse aspecto, Dubois, embora mostre alguns pontos de contato com a análise de Pierre Bourdieu<sup>21</sup> sobre o tema, está mais preocupado em tecer uma

---

<sup>21</sup> Bourdieu, Pierre: “O mercado de bens simbólicos”. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982; *As regras da Arte*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

análise do sistema literário como uma rede de condicionamentos recíprocos. Seu interesse maior não é pelas estratégias de legitimidade simbólica geradas pelo campo da narrativa policial, voltando-se muito mais para as ligações propriamente culturais que ele estabelece globalmente. Desta forma, aproxima-se das considerações formuladas por Umberto Eco e José Paulo Paes<sup>22</sup>. Para estes autores, a oposição que se estabelece dentro do sistema literário não deve ser pensada entre um pólo erudito, valorizado positivamente, e outro de massa, valorizado negativamente por ser considerado mera degradação do primeiro, já que opera através de “transferências ilegítimas”. Esses autores propõem outra distinção, que teria como campos polares a literatura de proposta (ou de vanguarda) e a literatura de entretenimento:

“Estabelece-se, assim, uma dialética entre uma arte dirigida para experiências originais e uma arte dirigida para o assestamento das aquisições, de modo que eventualmente cabe à segunda realizar as condições fundamentais da mensagem poética, enquanto que a primeira constitui apenas uma corajosa tentativa de realização. Trata-se, naturalmente, de casos a investigar criticamente, situação por situação. (...) No nosso caso, urgia enfatizar a série de gradações que se criam, no interior de um circuito de consumo cultural, entre obras de descoberta, obras de mediação, obras de consumo utilitário e imediato, e obras que aspiram falsamente à dignidade da arte: e portanto, ainda uma vez, entre cultura de vanguarda, cultura de massa, cultura média e Kitsch.”<sup>23</sup>

Existe, para Dubois, uma parcela da criação de massa que possui consciência de si mesma, não se contentando mais com seu estatuto inferior,

---

<sup>22</sup> Eco, Umberto: “A estrutura do mau-gosto”. In: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979. Paes, José Paulo: “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)”, *op. cit.*

<sup>23</sup> Eco, Umberto, “A estrutura do mau-gosto”, pp. 116/117.

inscrevendo-se em relações muito mais dialéticas com a cultura cultivada, para além da “transferência simbólica”. Uma ideologia da criação e da originalidade ganhou certos setores da produção dita trivial, que progressiva e visivelmente integraram as regras de funcionamento da cultura erudita, para além do mero simulacro. O autor não avança nas razões sociais que produziram esta mudança, mas podemos encontrá-las em algumas indicações de David Harvey e Mike Featherstone<sup>24</sup>. Embora concentrem suas análises sobre a emergência do pós-modernismo, especialmente a partir da década de 60, as reflexões desses autores acompanham uma linha de tempo mais ampla, na medida em que vêem essa condição diretamente relacionada aos desdobramentos da modernidade.

A construção de novos sistemas de signos e imagens constitui-se num aspecto importante desse processo. A publicidade e a mídia passaram a ter um papel integrador das práticas culturais, assumindo maior importância na dinâmica de crescimento do capitalismo. Essa “indústria” dos produtores de signos e imagens apóia-se sobre o poder de inovação de uma série de produtores diretos. A ampliação da mídia e do sistema de educação formal gerou uma massa cultural formada pelos transmissores da cultura, por si mesma ampla o suficiente para configurar um mercado para essa produção. Além disso, esse é o grupo que constitui os intermediários culturais, encarregados também de produzir os materiais populares para o público mais amplo da cultura de massa. Decorre daí a observação de Featherstone:

“A desestabilização das hierarquias simbólicas existentes, portanto, talvez não ocorra meramente em resposta às táticas usurpatórias e de vanguarda de artistas marginalizados, mas em termos de um aumento,

---

<sup>24</sup> Harvey, David: *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992. Featherstone, Mike: *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Do mesmo autor, ver também “Por uma sociologia da cultura pós-moderna”. *In: Revista Brasileira de Ciências Sociais* n° 25. São Paulo: Anpocs, jun/1994.

ao mesmo tempo, da demanda e da capacidade de fornecer bens simbólicos e culturais de vários tipos (inclusive bens culturais de consumo e não apenas bens artísticos e intelectuais). O surgimento de novos intermediários culturais e novos públicos para os bens simbólicos no interior da própria classe média também deve ser entendido em termos de mudança nas interdependências mais amplas entre especialistas em negócios, economia e Estado, e especialistas em produção simbólica, mudanças que fazem parte de um processo a longo prazo de valorização da arte. (...) Com efeito, eles contribuem para destruir algumas das antigas distinções e hierarquias simbólicas que giram em torno do eixo cultura popular/alta cultura.”<sup>25</sup>

Para Dubois, a literatura de gênero conhece turbulências comparáveis às que caracterizam a literatura de proposta. Estes setores da cultura de massa geram seus sub-setores vanguardistas, dos quais emergem autores e obras cuja reconhecida qualidade permitirá prudentes parentescos com a literatura cultivada. A crítica social do *hard-boiled* americano (o “romance negro” propriamente dito) e o realismo psicológico dos autores franceses, por exemplo, ajudaram a “enobrecer” o gênero policial. No decorrer do tempo surgiu uma corrente de invenção e renovação que, jogando sobre certas formas de ruptura, merece ser designada, pelo menos heurísticamente, como a vanguarda do gênero.

Ao mesmo tempo, o romance cultivado mais criativo interessa-se regularmente pela forma da narrativa policial, tomando emprestado com freqüência ao enigma e à investigação os fundamentos de sua própria construção. A literatura de proposta reconhece, assim, nessa forma “não-legítima” um modelo de agenciamento em consonância com suas exigências e orientações. Um fenômeno de empréstimo largamente difundido entre grandes escritores

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

---

<sup>25</sup> Featherstone, Mike, “Por uma sociologia da cultura pós-moderna”, pp. 18/20.

contemporâneos: Robbe-Grillet, Jorge Luis Borges e Bioy Casares, Leonardo Sciascia, Graham Greene, Friedrich Durrenmatt, Mario Vargas Llosa, Paul Auster, etc. Apesar das diferenças entre esses autores, é possível isolar um traço comum: a intenção irônica de desviar um modelo de sua norma. O que não significa uma simples desmontagem paródica. A retomada do modelo é obtida seguindo-se os princípios e as regras do gênero; no momento em que a narrativa atinge sua plenitude é que se produz a sua negação e o seu desarranjo. O modelo importa, sejam quais forem as modificações que sofra, pelo seu valor próprio, tanto por seus recursos temáticos quanto retóricos. Exasperar o uso de um modelo de referência é, apesar de tudo, reconhecer sua rentabilidade, seu poder de engendramento e, de qualquer forma, adotá-lo.

Acredito que essa troca permanente que se processa entre a vanguarda “oficial” e a “vanguarda” das literaturas de gênero — notadamente a do policial —, está no cerne da própria modernidade, constituindo em si um fato cultural importante. Na busca de modelos narrativos, é como se a história de crime e detecção fosse a última história narrável, como se todas as outras tivessem perdido sua credibilidade e somente ela, com sua conjunção de enigma lúdico e investigação dramática, guardasse ainda todo o seu poder de atração.<sup>26</sup> A narrativa policial, em certo sentido, monta um horizonte de interpretação para nossa época, fazendo a cartografia simbólica dos dilemas sociais e existenciais do homem contemporâneo. Uma mitologia moderna, urbana, problemática e violenta.

---

<sup>26</sup>Essa linha de raciocínio, embora com outros argumentos, também é compartilhada por Jorge Luis Borges: “Que poderíamos dizer como apologia do conto policial? Há algo que se revela por demais evidente e correto: nossa literatura tende ao caótico. Tende-se ao verso livre, por ser mais fácil que o verso regular. Na verdade é muito difícil. Tende-se a suprimir personagens, e os argumentos, enfim, tudo é muito vago. Nesta nossa época, tão caótica, há algo que, humildemente, tem mantido as virtudes clássicas: o conto policial.” Borges, J. L.: “O conto policial”, p. 40.

Os novos romancistas e também certos cineastas reconhecem no texto policial uma narrativa emblemática da crise do sujeito, incorporando-a à problemática institucional de nosso tempo: os aparelhos repressivos do tipo policial e sua vocação em garantir e controlar as identidades individuais. A narrativa policial evoca a crise identitária para melhor simular sua canalização e dar-lhe termo; a identificação é uma forma tão aproximada quanto artificial de interromper sua propagação. Já o romance de vanguarda toma o gênero de empréstimo, mas jamais no espírito de colocar um ponto final no questionamento do sujeito sobre a realidade e sobre sua identidade. A crise do sujeito, aberta historicamente por Nietzsche e Freud, é assumida e toma livre curso, agora mais visivelmente, já que se desenvolve com referência a um sistema conhecido, recusando soluções convencionais a esta situação crítica, que é vivenciada ironicamente.

Ainda com relação a esse ponto, é importante lembrar que a narrativa policial, na sua circularidade interna de papéis, onde vários suspeitos surgem como potenciais culpados, encena os dilemas de identidade a que estão submetidos os indivíduos na modernidade<sup>27</sup>. O sujeito autocentrado do Iluminismo cede lugar a um sujeito “descentrado”, cuja identidade, plural, emerge da sua relação com os outros:

“Em resumo, pode-se dizer que na primeira fase do romance policial a busca do assassino corresponde à busca da identidade humana, cujos contornos históricos se fragmentam. Poe está preocupado com a multidão nas cidades. É o período da primeira modernidade, e a identidade do assassino é a grande questão num mundo que começa a ver seus valores mais caros se desintegrarem. Na segunda fase, rompe

---

<sup>27</sup> A respeito, vide Hall, Stuart: *A questão da identidade cultural*. Campinas, SP: IFCH/Unicamp, 1995 (série *Textos Didáticos* nº 18)

com a tradição discursiva e intelectualista que o consagrara anteriormente. A dificuldade de narrar coincide com os impasses históricos das sociedades ocidentais.”<sup>28</sup>

Em termos mais sociológicos, diria que a transgressão criminosa, na primeira fase da narrativa policial, poderia ainda ser enquadrada num conceito positivista como o de “patologia”, diferentemente do que ocorre no *roman noir*, que situa a crise do sujeito no contexto de uma sociedade intrinsecamente irracional e perversa.<sup>29</sup>

Dubois, ao levar em conta essa transformação na “estrutura de sentimentos”, mostra o alcance alegórico da narrativa policial e sua significação primeira: a narração hermenêutica policial responde à velha questão ontológica do ser e de sua essência, porque ela questiona a identidade, porque ela confronta o indivíduo à falta, porque ela joga com a sua morte, reunindo o ponto de vista mais contemporâneo sobre a instabilidade desse ser. A obsessão da investigação e o delírio de interpretação que habitam todos os detetives articulam-se em torno dessas questões. Eles conduzem, ao fim de cada breve trajeto, a uma re-asseguração quanto à especificidade do sujeito e de seu outro: o culpado é culpado, o detetive é detetive. Mas esta segurança tem curta duração, porque as questões permanecem e as dúvidas são relançadas nas novas narrativas que não cessam de surgir. Assim, é nas freqüentes transferências e retornos de papéis que reside a grande tentação de toda narrativa policial, conduzida regularmente a um limite tênue, onde a qualquer momento as identidades podem se embaralhar.

---

<sup>28</sup> Khéde, Sonia Salomão: “A quem interessa o crime? ou: O romance policial à procura de sua identidade”. In: Zilberman, Regina (org.): *Os preferidos do público*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987, pp. 46/47.

<sup>29</sup> Sobre o tema, vide Almeida, Marco Antonio: “Elementar, meu caro Durkheim! Reflexões sobre sociologia e romance policial”. In: *Revista de Ciências Sociais*, vol. 22, nº 1/2. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1991 e Miranda, Orlando, *O mistério dos mistérios (esboço de uma tipologia sociológica da literatura policial)*. São Paulo: USP, 1994 (série Cadernos de Sociologia).

A partir de sua origem européia e seu posterior desdobramento norte-americano, a narrativa policial estendeu-se a todo o planeta. Este processo de universalização do gênero possui duas dimensões. A primeira, mais evidente, é de ordem espacial, com a multiplicação dos *locus* de produção da narrativa policial para além do eixo anglo-americano e francês<sup>30</sup>, e diz respeito aos processos de globalização do capital e da cultura de massa. A segunda dimensão, um pouco mais sutil, decorre da primeira e corresponde às variações de ordem temática, relacionando-se à segmentação dos públicos e ao multiculturalismo. A narrativa policial acompanhou o deslocamento dinâmico do capital para os Estados Unidos, dando origem ao *roman noir*. Mais que um desdobramento de subgêneros, ocorreu ali uma importante mudança: a narrativa policial ampliou seu espaço de penetração e visibilidade ao ser absorvida por outras formas de expressão, como o rádio, os quadrinhos, o cinema e, posteriormente, a televisão. Essa fase de “imperialismo cultural” também seguiu, no geral, a lógica fordista da produção, gerando produtos padronizados e em série (como demonstraram várias análises, notadamente as vinculadas ao pensamento da Escola de Frankfurt, sobre as quais não iremos nos deter aqui<sup>31</sup>).

De qualquer forma, o que nos interessa reter desse fenômeno é que ele proporcionou uma “educação” temática e visual de uma grande massa de consumidores culturais, divulgando ícones e topos que contribuíram para a

---

<sup>30</sup> Uma vasta listagem de países que produzem romances policiais fora desse eixo é dada por Albuquerque, Paulo de Medeiros e :*O Mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

<sup>31</sup> Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max: “A indústria cultural”. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

criação de uma “mitologia moderna”, na expressão de Edgar Morin<sup>32</sup>, de alcance global.

Por outro lado, o abandono das noções de imperialismo e dependência cultural ou mesmo cultura de massa, não implica a desconsideração das dimensões políticas e ideológicas presentes no processo de globalização da cultura, como observam alguns autores.<sup>33</sup> Trata-se, entretanto, de buscar apreender as mudanças e nuances envolvidas no processo de globalização, contemplando o crescimento das indústrias culturais nacionais e locais e sua relação com suas congêneres globais, e de ambas com os consumidores culturais, locais e globais. Raciocínio válido não só para os países do Primeiro Mundo, como também para os do Terceiro Mundo, introduzindo-se aqui mais um elemento de problematização, já apontado por Morin: nestes países, a penetração da cultura de massa, particularmente na forma da mídia, começa a revolucionar as mentalidades *antes* que a esfera dita estrutural da sociedade seja transformada, levando o conflito entre tradição e modernidade a desdobramentos muitas vezes inéditos.<sup>34</sup>

As novas tecnologias de comunicação e a circulação de capitais decorrente da “acumulação flexível” acarretaram, mais recentemente, mudanças nas

---

<sup>32</sup> Morin, Edgar: *Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo -1. Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. Ao sublinhar o aspecto integrador da cultura de massa e sua penetração no universo cotidiano dos indivíduos, Morin relativiza as críticas ideológicas que, ao concentrarem-se nos aspectos de dominação, sublinham apenas o lado negativo da cultura de massa. Dessa forma, "As necessidades de bem-estar e de felicidade, na medida em que se universalizam no século XX, permitem a universalização da cultura de massa. Reciprocamente, a cultura de massa universaliza essas necessidades. Isso significa que a difusão da cultura de massa não resulta apenas da mundialização de uma civilização nova, ela desenvolve essa mundialização. Desperta as necessidades humanas subdesenvolvidas, mas em toda parte virtuais, contribui para a expansão da nova civilização." (p.159)

<sup>33</sup> Ortiz, Renato: *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994; Mira, Maria Celeste: "O global e o local: mídia, identidades e usos da cultura". In: *Margem* n° 3. São Paulo: EDUC, dez/1994.

<sup>34</sup> Morin, E., *op. cit.*, pp. 158/165. Para o caso latino-americano, vide Canclini, Néstor Garcia: *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

condições de produção, recepção e consumo de bens culturais de massa. Essas mudanças implicaram não só a disseminação de novos centros produtores de bens culturais, como também alterações nas formas e conteúdos desses bens:

“A produção atinge uma dimensão global, mas mais flexível. Essa fase vem se caracterizando por uma maior especialização da produção cultural destinada a segmentos particulares. Uma produção menos padronizada, portanto, e mais ágil e receptiva a novas e menos abrangentes demandas. Algo análogo ao que Harvey define como ‘acumulação flexível’. De fato, uma das tendências que mais se acentua na indústria cultural de hoje é a que os profissionais de marketing chamam de ‘segmentação’. Em todos os setores, seja o de publicações, de televisão ou de música, diversificam-se os produtos, buscando atingir públicos específicos situados em diferentes faixas etárias, classes sociais, gêneros, regiões, estilos de vida e mesmo etnias.”<sup>35</sup>

No caso da narrativa policial, um exame da produção recente mostra claramente como o gênero, sem perder suas características essenciais, desdobrou-se temática e estilisticamente para dar conta dessa segmentação. Dois estratos já vinham sendo contemplados há algum tempo: o público infanto-juvenil, com toda uma literatura paradidática, além de filmes e desenhos animados, que assimilaram a forma da narrativa policial<sup>36</sup>, e o público feminino, que viu alguns produtos da literatura “romântica” atualizados com a incorporação de elementos típicos das narrativas policiais, ou mesmo exemplares do gênero cujo papel principal, tradicionalmente masculino, passou a caber às heroínas<sup>37</sup>. A expressão

---

<sup>35</sup> Mira, M.C., *op. cit.*, p. 135.

<sup>36</sup> Para ficarmos apenas no caso brasileiro, poderíamos citar a pioneira Lúcia Machado de Almeida, que abriu o filão com seu *O escaravelho do diabo*, de 1956, e à qual vieram juntar-se Stella Carr, José Carlos Marinho, e mesmo autores “adultos” que incursionaram pelo gênero, como José Louzeiro e Luís Fernando Veríssimo.

<sup>37</sup> Muitos dos romances de Sidney Sheldon podem ser lidos como atualizações de folhetins românticos do tipo “... *E o vento levou*”, onde o ambiente rural é substituído pelo urbano, os choques de poder são

negra na narrativa policial possui um verdadeiro clássico, Chester Himes, com seus detetives do Harlem, Ed Caixão e Coveiro Jones. Mais recentemente, Walter Mosley tem se mostrado um seguidor à altura, com o personagem Easy Rawlins. Na década de 60 os detetives negros atingiram o primeiro plano nas telas do cinema, com, por exemplo, *No calor da noite* (*In the heat of the night*, 1967) de Norman Jewison, que faturou cinco prêmios Oscar, ou com as aventuras do detetive *Shaft*. Outras “minorias” e grupos específicos também foram contemplados com detetives próprios: índios, judeus, comunistas praticantes e arrependidos<sup>38</sup>. Isso sem falar na galeria de excêntricos presente nos romances com pretensão *cult*: monges medievais (*O nome da rosa*, de Umberto Eco), enxadristas, historiadores e diletantes da arte (*O quadro flamenco*, de Arturo Pérez-Reverte; *A variante Lüneburg*, de Paolo Maurensig, *O ladrão que pintava como Mondrian*, de Lawrence Sanders; *Edições perigosas*, de John Dunning), psicanalistas e seus clientes (*Neutralidade suspeita*, de Jean-Pierre Gattégno); e até, quem diria, escritores (*Hammett*, de Joe Gores; *Borges e os orangotangos eternos*, de Luís Fernando Veríssimo).

---

mediados por grandes capitais provenientes de heranças ou impérios industriais que possuam um certo *glamour* (moda, perfumaria, comunicação, etc.). O entrecho policial, em geral envolvendo crimes passionais, fornece os elementos de suspense para a narrativa. Já no terreno propriamente da ficção policial, podem ser citadas como “heroínas” miss Marple, de Agatha Christie, a professora Hildegard Whilters, de Stuart Palmer, Jane Prescott no romance *Assassinato no Monte Fuji*, de S. Natsuki, e, no ramo da espionagem, Modesty Blaise, de Peter O'Donnell. Atualmente, um personagem que se tornou *best-seller* é o da dra. Kay Scarpetta, da série de livros de Patricia Cornwell.

<sup>38</sup> Dois detetives índios politicamente corretos são os protagonistas dos romances de Richard Ellis. A comunidade judaica não precisa mais invejar os cristãos e seu Padre Brown, pois pode orgulhar-se da astúcia do rabino David Small, de Harry Kemelman. Os detetives com carteirinha do Partido já mostram um certo desencanto em Moscou, como o protagonista de *Parque Górkii*, de Martin Cruz Smith, não se preocupando mais em vigiar os inimigos do Estado. O mesmo ocorre nos romances policiais cubanos de Leonardo Padura Fuentes, nos quais o detetive Mario Conde mostra-se sensível à decadência de Havana. Nada comparável, porém, ao cinismo de Pepe Carvalho, o ex-comunista que virou detetive particular, personagem de diversos livros de Manuel Vázquez Montalbán.

A universalização da narrativa policial levou-a à multiplicação e à diversificação. Talvez estejam aí os grandes pontos de interrogação na abordagem contemporânea do gênero: considerar em que medida ele apresenta diferenças de cultura para cultura, em termos nacionais (o que difere o romance policial inglês do espanhol, este do francês, e todos eles do brasileiro, etc.), e considerar quais as implicações que a temática multicultural e as relações globalizadas trouxeram para este tipo de literatura — o papel das minorias e dos grupos organizados ou não dentro da narrativa, as diferenças entre Primeiro e Terceiro Mundo e como elas se refletem na produção policial destes países. Diferenças que irão se refletir não apenas tematicamente, mas também no interior da própria organização textual, definindo estilos singulares. A partir de uma pesquisa desse tipo talvez possa emergir o pano de fundo social no qual se modificam os quadros simbólicos de referência, a forma pela qual se organiza a produção, a circulação e o consumo desses bens culturais, considerados num contexto perpassado por dinâmicas globais, regionais e locais.

## Capítulo IV – O policial na literatura e no cinema brasileiros

### *Literatura urbana e o desenvolvimento da narrativa policial no Brasil*

O processo de modernização brasileiro anterior à eclosão da II Guerra Mundial apresentava alguns traços comuns aos dos demais países latino-americanos, como observa Néstor García Canclini: expansão restrita do mercado, democratização para minorias e renovação das idéias sem grandes reflexos nos processos sociais<sup>1</sup>. Após a guerra, consolidou-se um padrão urbano-industrial no Brasil. Ocorreram grandes migrações, cujo principal foco de atração foram as capitais da região Sudeste, particularmente São Paulo e Rio de Janeiro, que lançaram uma grande massa de pessoas socializadas no meio rural à indiferenciação das metrópoles. Um fenômeno que implicou na desconstrução e reconstrução de laços de identidade e na criação de novas comunidades socioculturais. Foi dentro desse quadro que se consolidou uma sociedade de massa no Brasil. Este processo, entretanto, apresentou traços singulares ligados à condição periférica do país no cenário mundial e à peculiar estrutura socioeconômica do capitalismo aqui vigente: um “modernismo sem modernização”, como apontam alguns autores.

No campo literário, a análise empreendida por Roberto Schwarz<sup>2</sup> ilustra a lógica desse processo paradoxal no séc. XIX, mostrando como a obra de Machado de Assis revela a iniquidade das relações pré-capitalistas no Brasil,

---

<sup>1</sup> Canclini, Néstor García: *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997, especialmente cap. 2: “Contradições latino-americanas: modernismo sem modernização?”.

<sup>2</sup> Schwarz, Roberto: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988; *Um mestre na periferia do capitalismo - Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

apontando as contradições presentes na absorção do ideário liberal-burguês por nossas elites. E mais: o faz de um ponto de vista eminentemente urbano e cosmopolita, que também marcaria, posteriormente, o Modernismo. Isto pelo menos até a década de 30, que presenciaria o retorno da hegemonia do regionalismo em nossa literatura. Embora não seja o caso de discutirmos o tema aqui, vale ressaltar a ambigüidade e defasagem em relação à realidade social em mudança. A temática urbana demorou a manifestar-se novamente na literatura brasileira, apesar de já estarem dadas as condições materiais. Fato talvez explicável por um certo conservadorismo de público e crítica, ainda próximos dos valores e ideologia da burguesia agrária, ou por uma visão de identidade nacional muito presa à idéia de natureza. Talvez. O importante é que o surto desenvolvimentista da segunda metade dos anos 50, passando pelas décadas de 60 e 70, rompeu em parte com esta visão.

O gênero policial, por sua vez, vem marcando presença no mercado editorial brasileiro desde a década de 20, mas será a partir da década de 30, com os livros da *Série Negra* e *Coleção Paratodos*, da Companhia Editora Nacional e da *Coleção Amarela*, da Editora Globo (que publicavam os clássicos do gênero, muitas vezes traduzidos por grandes escritores da época), que sua presença se consolidará.<sup>3</sup> Este tipo de ficção passou a oferecer modelos e temáticas diferentes para o público. O prestígio absoluto, sem dúvida, é dos autores estrangeiros; alguns brasileiros que tentaram se dedicar ao gênero fizeram-no através da utilização de pseudônimos, como Ronnie Wells (Jerônimo Monteiro) e King Shelter (Patrícia Galvão - Pagu). De meados dos anos 50 em diante, uma parte considerável da produção nacional do gênero policial irá se abrigar sob o rótulo abrangente de “literatura infanto-juvenil”. Foi o caso da pioneira Lúcia Machado

de Almeida, que abriu o filão com seu *O escaravelho do diabo*, de 1956, e à qual vieram juntar-se posteriormente Stella Carr, José Carlos Marinho, e mesmo autores “adultos” que incursionaram pelo gênero, como José Louzeiro e Luís Fernando Veríssimo.

As primeiras tentativas de produção de narrativas policiais no Brasil, ainda na década de 20, possuíam um caráter fortemente paródico. A chave cômica presente em diversas narrativas policiais brasileiras sinaliza, nesse sentido, a defasagem e a inadequação destas em relação aos modelos consagrados, mostrando no limite a inverosimilhança de seus paradigmas quando aplicados ao “tamanho fluminense”, na expressão de Roberto Schwarz<sup>4</sup>. Mesmo autores que buscavam “levar a sério” a ambientação de histórias policiais em terras tupiniquins acabavam por estabelecer “pactos de leitura”<sup>5</sup> com seu público, expurgando determinadas características nacionais para garantir a verossimilhança do relato. É o que podemos observar, por exemplo, na orelha do livro *O homem que matava quadros*, de Luiz Lopes Coelho. Após um breve comentário sobre as dificuldades que um autor de narrativas policiais encontra no Brasil, é apresentado o protagonista das histórias, o delegado Leite:

“... o Dr. Leite, – e é ele quem representa a polícia e a organização policial em seus contos, – é o delegado brasileiro com todas as *britânicas qualidades* de calma, tirocinio, astúcia, que a literatura inglesa consagrou e, sobretudo, com o mais *absoluto respeito pelos direitos do*

<sup>3</sup> Um levantamento exaustivo das coleções de romances policiais no Brasil pode ser encontrado em *O Mundo emocionante do romance policial*, de Paulo de Medeiros e Albuquerque.

<sup>4</sup> A expressão “tamanho fluminense” é empregada por Roberto Schwarz, tomando-a de empréstimo de José de Alencar, para marcar o deslocamento das idéias européias em relação à estrutura social brasileira. Vide *Ao vencedor as batatas*: “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. Sobre o elemento cômico e a paródia na narrativa policial brasileira, vide Reimão, Sandra Lúcia: *Cicatriz de viagem (a literatura policial brasileira: presença do cômico)*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC, 1987.

<sup>5</sup> Sobre a noção de “pacto de leitura”, vide Eco, Umberto: *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

*homem. Figura, convenhamos, perfeitamente encontrável em nossos quadros policiais, apesar da brutalidade, desaparelhamento e ineficiência quase total que os caracterizam, o que permitiu a Luiz Lopes Coelho desenvolver suas tramas de acordo com o que realmente aconteceria no caso de um crime revestido de mistério ser entregue, exclusivamente, à habilidade de um homem como o Dr. Leite, sem qualquer interferência, e danosa interferência, da máquina policial como a conhecemos aqui.*<sup>6</sup>

O que ressalta do diagnóstico de críticos e autores é que a “falta de clima” para a ambientação de narrativas policiais no Brasil decorre diretamente da própria estrutura social do país e de suas instituições. Impossível, portanto, levar o gênero “a sério” nessas condições. Assim, o que se configura nessas primeiras obras da literatura policial brasileira é a exacerbação do elemento cômico nas narrativas, indicador do deslocamento do modelo que, através da metalinguagem, transpõe para o texto o contexto nacional, onde *tudo* — em princípio — é passível de ser abordado comicamente. Componente de construção nos textos clássicos da literatura policial, o cômico passa entre nós a sublinhar as limitações impostas às regras desse tipo de narrativa a partir da realidade local, que justifica a necessidade destas alterações. É como se, dada a inexistência ou a insuficiência dos elementos estruturais que proporcionaram o nascimento e desenvolvimento do gênero em seus países de origem, a narrativa policial só pudesse estabelecer-se entre nós (sem denunciar seu caráter inautêntico) de uma forma, dependendo do ponto de vista, amaneirada ou degradada, como paródia, blague ou sátira. Essa é, na verdade, uma meia-explicação, que não dá conta do problema como um todo. Afinal, a apropriação da narrativa policial nessa chave cômica relaciona-se também com uma das linhas fortes de nossa cultura e literatura, uma vertente

---

<sup>6</sup> Coelho, Luiz Lopes: *O homem que matava quadros*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1961, grifos meus. O texto da “orelha” é de autoria de Thomaz Aquino de Queiroz.

cômico-popular há muito estabelecida no Brasil<sup>7</sup>. Por outro lado, houve outra forma de apropriação do gênero, especialmente a partir dos anos 60, representada tanto por romances-reportagem/romances-denúncia, como por obras ficcionais claramente assumidas<sup>8</sup>. Embora elementos cômicos nessas obras estivessem ausentes (ou presentes de maneira subordinada), também podemos observar nelas as discrepâncias entre o modelo original e sua ressemantização local.

O contexto dos anos 60 foi decisivo na adoção de novos formatos literários por parte dos autores do período. A violência crescente nas cidades de alguma maneira passou a explicitar o seu inverso: o poder. A lei também era instaurada violentamente. Esta arbitrariedade do Estado repressor constituiu uma das razões da valorização de determinado tipo de literatura que surgiu então, preocupada em revelar os mecanismos ilegítimos que sustentavam o regime e suas nefastas conseqüências sociais. Eram “romances-denúncia” que bebiam de fontes diversas: a linguagem jornalística, o romance-reportagem (na linha de Truman Capote, em *A sangue-frio*), a narrativa policial e o memorialismo. Na passagem dos anos 70 para os 80, a crítica literária empreendeu uma revisão dos romances publicados nesse período. Davi Arrigucci Jr., por exemplo, comentando, entre outros, *Lúcio Flávio*, de José Louzeiro, *Cabeça de papel*, de Paulo Francis e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, aponta como uma das características dessas obras a junção desconjuntada entre alegoria e realismo na busca da totalidade, notando aí o traço fragmentário do jornalismo<sup>9</sup>. Elementos

<sup>7</sup> Vide Reimão, Sandra Lúcia: *Cicatriz de viagem (A literatura policial brasileira: presença do cômico)*. São Paulo: PUC, Tese de Doutorado, 1987 (mimeo).

<sup>8</sup> Vide Arrigucci Jr., Davi: “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”. In: *Achados e perdidos - ensaios de crítica*. São Paulo: Pólis, 1979.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*.

do cânone policial, especialmente nas modalidades *noir* e de espionagem, estão presentes em boa parte das obras, embora de maneira desigual - subordinada, em Callado; incidental, em Francis (“Parece uma coisa de guerra-fria, resolvida no cenário do Antonio's”, segundo Arrigucci); assumida ostensivamente em Louzeiro, sobretudo em seus romances posteriores, como *Aracelli, meu amor* e *20º axioma*.

### *A consolidação do policial à brasileira: Rubem Fonseca*

As décadas de 60 e 70 marcam a centralidade da cena urbana como palco privilegiado das narrativas dos autores que surgiram no período, autores como João Antônio, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Dalton Trevisan, Roberto Drummond, etc. A obra de Rubem Fonseca Também se filia a essa tendência urbana, destacando-se, entretanto, pelo tratamento dado à violência e pela utilização de referências outras que não as puramente literárias, voltando seu olhar para os códigos da cultura e literatura de massa. O conto-manifesto “Intestino grosso” define bem o corte operado em relação ao padrão anterior:

“Quando foi que você foi publicado pela primeira vez? Demorou muito?/ Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia./ Quem eram eles?/ Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis.”<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Fonseca, Rubem: “Intestino grosso”. In: *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 (2ª ed.), p. 164.

Embora em seus primeiros livros de contos predomine o tom intimista e o quarto dos protagonistas seja um dos cenários privilegiados das narrativas, esse espaço interior, na sua solidão e estranhamento, pressupõe e relaciona-se o tempo todo com o espaço exterior da grande metrópole. A cidade é o grande espaço público e indiferenciado que acolhe a todos. Como observa Elizabeth Lowe:

“A rua é o agente unificador da ficção de Fonseca, fornecendo o laço físico e espiritual entre os extremos da experiência urbana, e, ao mesmo tempo, simbolizando o caminho da busca em que seus protagonistas estão inevitavelmente envolvidos. A cidade, além de refúgio do eu e dos outros, é também um beco sem saída, a única possibilidade quando o protagonista não tem mais para onde ir.”<sup>11</sup>

O personagem pobre do conto “Fevereiro ou março”<sup>12</sup>, que deambula pelas ruas da Zona Sul contemplando os edifícios dos grã-finos, ilustra também outro aspecto da ficção urbana de Rubem Fonseca — sua cidade é aquela em que os extremos podem, a qualquer momento, se tocar. O processo econômico pelo qual passou o Brasil pós-64 ampliou enormemente a distância entre ricos e pobres. Configuraram-se assim duas culturas quase que distintas, cujo estranhamento recíproco é dado pelo olhar: “Fonseca utiliza-se do artifício de descrever os extremos físicos da experiência urbana através dos olhos de alguém não acostumado com o que está testemunhando.”<sup>13</sup>

Nesse contexto, a utilização da narrativa policial é uma forma quase que estratégica para a apresentação de uma realidade urbana conflitiva e contrastante. O impulso hermenêutico dessas narrativas, expresso no binômio caminhar-

---

<sup>11</sup> Lowe, Elizabeth: “A cidade de Rubem Fonseca”. In: *Escrita* (Revista de Literatura). São Paulo: Editora Escrita, ano VIII, n° 36, maio/1983, p. 53.

<sup>12</sup> Fonseca, Rubem: *Os Prisioneiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 (4ª ed.).

observar que caracteriza seus personagens, esquadrinha e investiga o espaço físico e social, que não é transparente como aparenta à primeira vista: “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar”<sup>14</sup>. O homem que caminha pelas ruas, seja ele *flanêur* ou detetive, é uma constante na ficção de Rubem Fonseca. O que emerge dessas peregrinações urbanas é, ao mesmo tempo, um depoimento de barbárie e de civilização, que opõe a cidade onírica e ideal — muitas vezes, evocação nostálgica da cidade antiga — à cidade concreta, violenta e moderna:

“As casas estavam sendo demolidas para dar espaço a um outro lugar chamado Cidade Nova. Eram casas de um pavimento, com portas e janelas de persianas de madeira pintadas de azul, abrindo diretamente na calçada. Ainda estava intacto um lado inteiro da rua, a última que restava da velha zona do meretrício. Ouvia-se o barulho das máquinas derrubando as paredes ainda de pé. O fino pó ocre dos tijolos destruídos pairava no ar quente. Não seriam mais vistas prostitutas nas janelas brincando com os clientes que passavam. (...) Caminhei pelo canal do mangue até encontrar um táxi. A água poluída do canal exalava um odor desagradável. Da janela do táxi fiquei olhando os outdoors colocados nos espaços abertos pela demolição das casas: cigarros, televisores, automóveis.”<sup>15</sup>

Caminhar e observar, as duas atividades que caracterizam a *flanêrie*, revestem-se, no caso das personagens fonsequianas, de um caráter especial. Talvez caiba uma comparação com outro personagem famoso — embora personagem de si mesmo —, Rétif de la Bretonne: “A *flanêrie* de Rétif é ativa e utilitária. Ele não se limita a observar as prostitutas, mas quer regenerá-las; não

<sup>13</sup> *Idem, ibidem*, p. 53.

<sup>14</sup> Fonseca, Rubem: “O caso de F.A.. In: *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987 (5ª ed.), p. 55.

<sup>15</sup> Fonseca, Rubem: *A grande arte*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p. 9/10.

observa o crime como um esteta, mas como um justiceiro.”<sup>16</sup> Destaca-se aqui o impulso hermenêutico subjacente ao deambular urbano; é bom não esquecer que o *flanêur* e o justiceiro são os ancestrais do moderno detetive. Como Rétif, eles observam, investigam, esquadrinham os espaços urbanos — não pelo conhecimento em si, mas para melhor poder atuar sobre a realidade:

“Ver pode ser um modo de agir: porque Rétif não é um simples *voyeur*, é alguém que vê para conhecer, e esse conhecimento, no tempo das Luzes, só pode ser desmascaramento, destruição da mentira e da injustiça. Um iluminista conhece para dar a conhecer, e isso porque o saber revoluciona o mundo, adequa-o à natureza.”<sup>17</sup>

Esse impulso iluminista, entretanto, é muito mais ambíguo no universo urbano de Rubem Fonseca. Ele pode estar claramente presente nas intenções de Augusto/Epifânio, que — enquanto alfabetiza prostitutas, conversa com mendigos e caminha pela cidade, em “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro” —, possui um objetivo para seu livro: “...encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade.” Mas essa intenção transcendente, contraditoriamente, assenta-se sobre uma perspectiva de vida quase niilista: “Nem tenho desejo, nem esperança, nem fé, nem medo. Por isso ninguém pode me fazer mal. Ao contrário do que o Velho disse, a falta de esperança me libertou.”<sup>18</sup> Esse niilismo pode ser, talvez, uma forma de defesa, como o cinismo do personagem Mandrake, que não o impede, contudo, de ver no amor o sentido para a vida. Já não é o caso dos personagens Vilela (do romance *O caso Morel*, 1973), ou mesmo Mattos (*Agosto*,

<sup>16</sup> Rouanet, Sérgio Paulo: *O espectador noturno: a Revolução Francesa através de Rétif de la Bretonne*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 48.

<sup>17</sup> Ribeiro, R. Janine: “O repórter e o historiador”, posfácio à Rouanet, *op. cit.*, p. 116.

<sup>18</sup> Fonseca, Rubem: “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”. In: *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 19/47.

1990), que são profundamente céticos, testemunhas lúcidas e impotentes de um mundo que se desagrega. O impulso iluminista, por fim, encontra seu reverso nas figuras marginais dos contos “Feliz ano novo” e “O cobrador”: o conhecimento do ordenamento da realidade é utilizado para materializar seu inverso, o caos. Esses personagens não são os arautos de uma nova ordem, mas os mensageiros do Apocalipse.

Rubem Fonseca remete à recorrente problemática da modernidade encenada pelas narrativas policiais: a repressão institucional de aparelhos policiais voltados para o controle individual, a rarefação do tecido social e a crise de identidade dos sujeitos. Recoloca-se aqui a tensão provocada pelo agenciamento de uma forma literária de massa: como fugir à estereotipia que caracteriza os personagens da narrativa policial? Rubem Fonseca, em seus melhores momentos, da mesma maneira que outros autores consagrados, expande os horizontes da forma policial através de transgressões sobre os códigos do gênero. Essas transgressões serão basicamente de duas naturezas: *ético-morais*, quando enfoca personagens situados no topo da escala social em situações dúbias e por vezes perversas, e *genéricas*, ao embaralhar os papéis e funções classicamente destinados aos personagens através de uma caracterização ambígua e problematizada dos mesmos.

Na ficção de Fonseca a problematização dos personagens relaciona-se com sua permanente condição intermediária, que os irmana na marginalidade: vivendo entre pólos opostos, o alto e o baixo, a riqueza e a miséria, a lei e a transgressão, por mais que se identifiquem a um deles, não conseguem forjar um pertencimento completo. Essa condição decorre da específica configuração social brasileira, onde a modernização capitalista periférica reuniu um sistema

individualista baseado em leis universais a outro sistema, hierárquico e baseado em relações pessoais.<sup>19</sup>

O personagem do delegado incorruptível (Vilela, Guedes, Mattos), em sua busca incessante pelo cumprimento dos direitos e da lei, ilustra as agruras da constituição de um indivíduo-cidadão, referido a um conjunto de leis universais, numa sociedade hierárquica e relacional. Já Mandrake, e, em menor grau, Gustavo Flávio (*Bufo & Spallanzani*, 1986), embora vivam eventuais dramas de consciência, apontam para o modelo do “malandro-herói”, aquele que flutua entre as camadas sociais e vive no limite dos códigos sociais, extraindo sua força dessa situação intermediária e de seu poder relacional. Restam os personagens efetivamente marginais, cuja única forma de mediação com o sistema social é a violência.

Um dado importante a respeito do espaço urbano retratado nas obras de Rubem Fonseca, além de sua dualidade social, é seu caráter de incessante transformação, pois passa por um processo de modernização. A cidade que aparece nas narrativas é a metrópole de um país em desenvolvimento que começa a abraçar hábitos consumistas e um estilo de vida diferenciado — cujo modelo cada vez mais presente é o do *american way of life*, legitimado pelos meios de comunicação. O *ethos* de uma vida e uma cultura interioranas vai sendo deixado para trás. A sociedade de consumo, o “capitalismo selvagem” e a cultura de massa tornam-se as referências obrigatórias desse novo contexto urbano.

A presença da sociedade de consumo como índice de modernidade é tratada, porém, de maneira ambígua — com desdém, pelos personagens mais

---

<sup>19</sup> A respeito, vide DaMatta, Roberto: “Você sabe com quem está falando?” *In: Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981; idem, *A casa & a rua*. Rio de Janeiro, Guanabara: 1991; Velho, Gilberto: *Individualismo e cultura - notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ricos e intelectualizados, que a ela têm acesso, e com fascínio, pelos personagens mais pobres e dela apartados: “Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque.”<sup>20</sup>

Esse fascínio pode ser a expressão de um novo tipo de sensibilidade, revestindo-se de um caráter lúdico — como a seqüência no supermercado do bandido-herói Camilo Fuentes em *A grande arte*, onde a atração pelas mercadorias, erotizada na sua analogia com a sedução feminina, não se consuma no ato em si (sexual/mercadológico), mas vira pura fruição:

“Fuentes gostava de andar no interior de supermercados, olhar as mercadorias das prateleiras, ver as mulheres fazendo compras.(...) Mulheres desfilando e mercadorias coloridas dispostas em prateleiras, ao alcance da mão, eram para Fuentes um espetáculo fascinante.”<sup>21</sup>

A atração pela sociedade de consumo, pelo mundo das mercadorias mediado pelos meios de comunicação de massa, está longe de ser um sentimento alienado. Na prosa fonsequiana é comum o salto desse registro inicial para um outro mais violento, que expressa uma espécie de “rebeldia primitiva” adaptada às circunstâncias modernas.

“Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando a minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de me cobrarem o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os

<sup>20</sup> Fonseca, Rubem: “Feliz ano novo”. In: *Feliz ano novo*, p. 13.

<sup>21</sup> Fonseca, Rubem: *A grande arte*, p. 145.

dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha.”<sup>22</sup>.

A violência como única possibilidade de expressão é o corolário da exclusão social, o reverso da moeda da modernização que marca

“a passagem dramática de um universo marcado pelas relações e moralidade pessoal, para um mundo dominado pelas leis gerais e universalizantes, sempre aplicadas para quem não tem mediadores (ou padrinhos) (...) Em nosso universo social, à falta de relações de compadrio, altas amizades e laços poderosos de sangue, lança-se mão da violência como o único ‘padrinho’ possível. Ela passa, assim, a ser um mediador básico entre a massa de destituídos e o sistema legal que torna a exploração social ‘inevitável’ e ‘justa’ aos olhos dos dominantes.”<sup>23</sup>

Há que se considerar que a violência não é privilégio apenas dos “marginais”. A violência do processo econômico pelo qual passou o Brasil pós-64 alimentou outros tipos de violência: além daquela dos pobres (encarnada nos marginais e assaltantes), também a institucional (da polícia e seus “esquadrões da morte”) e a das elites (expressa pela manipulação das leis, pelos jogos de poder das grandes corporações).

A leitura que Fonseca faz da violência refere-se muito mais à ética do que à moral. Seus personagens padecem de uma sensação sempre crescente de abandono, decorrente da solidão à qual são condenados num mundo cada vez mais antiético — como Vilela, Guedes, Mattos, os delegados incorruptíveis, que, ironicamente, transformam-se em “marginais” dentro da instituição em função

---

<sup>22</sup> Fonseca, R. : “O Cobrador”, p. 168

de sua honestidade.<sup>24</sup> Uma ética constantemente ameaçada de perder-se na indiferença geral, de dobrar-se às facilidades do “sistema”: a tentação de Vilela em ceder à violência no conto “A coleira do cão” é ilustrativa. No confronto que opõe de um lado essa “civilização”, a serviço da qual está a polícia, e de outro a “barbárie”, onde se colocam os “marginais”, uma linha delimita o divisor ético: a ética está com os segundos, com os heróis transgressores (mas não necessariamente bandidos).<sup>25</sup>

Talvez seja possível ver na violência da ficção fonsequiana uma exacerbação da sociabilidade contemporânea dos grandes centros brasileiros, onde a polarização econômica criou grupos sociais que se temem mutuamente, não se reconhecendo pertencentes ao mesmo universo. Exemplo excelente da paranóia da “cultura do terror” do ponto de vista da classe média é dado pelo conto “O outro”. Um executivo entra em processo de estresse no mesmo dia em que é abordado por um pedinte na rua. O conto acompanha o agravamento progressivo de seu quadro de estafa, contrapondo-o a novas investidas do pedinte, que parece cada vez mais agressivo:

“Todos os dias ele surgia, repentinamente, súplice e ameaçador, caminhando ao meu lado, arruinando a minha saúde, dizendo é a última vez doutor, mas nunca era. Minha pressão subiu ainda mais, meu coração explodia só de pensar nele. Eu não queria mais ver aquele sujeito, que culpa eu tinha de ele ser pobre?”<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> DaMatta, R., *Carnavais, malandros e heróis*, p. 191.

<sup>24</sup> Sobre este tema, vide Vidal, Ariovaldo José: *Roteiro para um narrador - Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Tese de doutoramento. São Paulo: FFLCH-USP, 1990, especialmente p. 163/164

<sup>25</sup> Vide Silva, Deonísio da: *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, especialmente p. 74-80.

<sup>26</sup> Fonseca, Rubem: “O outro”. In: *Feliz ano novo*, p. 89/90.

Em seu desespero, o protagonista sente-se cada vez mais acuado, o que o leva a situação a um trágico desfecho:

“Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse ‘não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo’. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo sua face, conseguia esconder.”<sup>27</sup>

O conto ilustra bem a solidão do indivíduo fechado em si mesmo, tendo que conviver com os estímulos dissonantes da metrópole que alimentam sua crescente paranóia. Ressalta aqui, como em outros contos, a pobreza que teima em aparecer, invadindo o ambiente do qual se tenta expulsá-la. A “solução” encontrada pelo desfecho também parodia o discurso de parcelas mais conservadoras da sociedade: para eliminar a pobreza, basta eliminar os pobres. A pobreza urbana, elemento indissociavelmente ligado à violência, adquire uma explicitação mais agressiva nas narrativas em que predomina o ponto de vista dos “marginais”: é como se, observa Fábio Lucas<sup>28</sup>, o discurso da carência revertisse numa forma de “castigo” do corpo social. A pobreza é tematizada diversas vezes na obra de Rubem Fonseca, não apenas no seu aspecto material, mas também no aspecto simbólico, da pobreza de elementos cognitivos para lidar com a realidade, da incapacidade de se inserir no mundo contemporâneo, da perda das raízes e do contato com um passado que acenasse com uma solução de continuidade para essas vidas miseráveis. Uma realidade sem horizontes utópicos: “Flores artificiais sujas dentro de uma jarra de falso cristal. Nem um livro sequer

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p. 90.

<sup>28</sup> Lucas, Fábio: “Literatura de repressão”. In: *Escrita* (Revista de Literatura). São Paulo: Escrita, ano VIII, nº 36, maio/1983.

à vista. Houve um momento em que a tristeza das coisas foi maior do que a dor das pessoas. A pobreza é pior do que a morte.”<sup>29</sup>.

Em *A grande arte*, a pobreza e a violência aparecem novamente entrelaçadas em microcenas da vida cotidiana do Rio de Janeiro: Mandrake descrevendo para o sócio os mendigos que vira se engalfinhando por restos de comida nos fundos de um restaurante, Camilo Fuentes no subúrbio negociando a compra da córnea de uma jovem com a mãe dela. Mas o que realmente se destaca nesse romance é a analogia que ele faz com a estrutura social brasileira que articula pobreza e violência. Trata-se de uma narrativa policial de exceção, onde armas brancas são onipresentes, ocupando o lugar tradicionalmente reservado às armas de fogo. Produto artesanal, a faca, instrumento útil e ao mesmo tempo letal, encontra-se a meio caminho entre a rudeza de punhos e porretes e a sofisticação tecnológica de pistolas e metralhadoras, entre a natureza primitiva e a indústria<sup>30</sup>. É como se o Brasil não tivesse ainda atingido o patamar das quadrilhas de gangstêres de Chicago, mas já tivesse superado o nível de vizinhos mais pobres, como a Bolívia — é bom lembrar aqui que Fuentes utiliza-se somente de sua força bruta, além de sentir imenso ódio pelos “brasileiros exploradores” que mataram seu pai. É como se na divisão internacional do crime, assim como na do capital, o Brasil também ocupasse uma posição subalterna. O descompasso entre a aspiração à

<sup>29</sup> Fonseca, Rubem: “A coleira do cão”. In: *A coleira do cão*. São Paulo: Círculo do Livro, s. d., p. 239.

<sup>30</sup> É possível estabelecer um paralelo com a análise empreendida por Maria Lídia Maretti desse romance. Ela faz uma diferenciação, interna à obra, entre os personagens do assassino Lima Prado, Fuentes, Zakkai e Mandrake, através do relacionamento deles com a faca, considerada como operador simbólico da linguagem da violência: “Sendo a faca o instrumento a que se atribui, no romance, a representação da violência, é através dos modos de manuseio utilizados pelas várias personagens que se verificam as várias modalidades de expressão. (...) Se no final apenas Zakkai e Mandrake sobrevivem é porque somente os dois têm condições de garantir a sobrevivência da linguagem, para o poder (com Zakkai) e para a ficção (com Mandrake).” Maretti, M.L.L., *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Tese de mestrado. Campinas: IEL-UNICAMP, 1986, p. 138. Penso que é possível dizer que Zakkai e Mandrake sobrevivem por estarem cognitivamente mais preparados para enfrentar o mundo contemporâneo, mais “sintonizados” com as exigências de sua época do que Fuentes ou Lima Prado.

modernidade e a realidade de país subdesenvolvido, inserido perifericamente no sistema global, já havia sido tematizado anteriormente por Rubem Fonseca em alguns contos, como “Encontro no Amazonas”, e continuaria presente em obras posteriores, como *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Como observa Deonísio da Silva,

“A grande arte é, pois, o romance policial tardio em nosso país. (...) As falcatruas que se escondem por trás da organização identificada como Aquiles Financeira só poderiam ser inseridas num romance como *A grande arte*, que, como sói acontecer na ficção de Rubem Fonseca, tem o seu tempo e o seu lugar: anos 70, Rio de Janeiro. Os indicadores de uma economia de escalas, exercida através de conglomerados, estão presentes em *A grande arte* e revelam essa nova fase do capitalismo brasileiro, que economistas e sociólogos classificaram como tardio. (Deve ser por isso, em parte, que nossa literatura sofre uma evolução tardia e que o romance policial quase repete os modelos de romances norte-americanos dos anos 40 a 60).”<sup>31</sup>

A utilização da forma policial na exploração do contexto nacional da época mostrou, com *A grande arte*, sua pertinência, e fincou a bandeira que marca a posse legítima de um pedaço do território da ficção brasileira para o gênero.

### *O cinema policial no Brasil*

A proposta inicial deste item — traçar uma história do gênero policial dentro da cinematografia brasileira e apontar quais seriam suas principais características — esbarra, de início, num obstáculo conceitual: o que, precisamente, se está designando como “gênero policial”? Qual a abrangência

---

<sup>31</sup> Silva, D., *op. cit.*, p. 129.

desse conceito? Que tipos de filme poderiam ser classificados, com maior ou menor pertinência, a partir deste rótulo? Como visto anteriormente no capítulo II, os gêneros, tanto na literatura como no cinema, configuram um espaço relativamente aberto e flexível, onde muitas vezes as fronteiras não estão claramente delimitadas. Estas fronteiras são construídas e desconstruídas ao longo do tempo, através da criação de um *corpus* em permanente mutação, baseado no jogo de repetição e diferença.

O problema, portanto, não é tributário da historiografia cinematográfica brasileira (que, aliás, pouco se debruçou sobre o tema). As principais reflexões sobre o gênero, feitas fundamentalmente no âmbito americano e francês, dão conta da complexidade da empreitada, que busca interpretar e analisar uma produção muito ampla e variada, que resiste a uma codificação global e unívoca. Esta variedade se reflete na multiplicidade de rótulos, gêneros e subgêneros criados para classificar esta produção: *thriller*, filme policial, *film noir*, filme de gangster, filme de detetive, filme de suspense, filme de mistério...

Como organizar uma cartografia que nos dê, pelo menos, alguns pontos de referência em relação a esta multiplicidade? A gênese proposta por Heredero e Santamarina parece-me um bom ponto de partida, tomando como foco central a noção de *thriller*. Para os autores,

“O conceito *thriller* deriva da palavra inglesa *thrill* (calafrio, estremelecimento) e se emprega, indistintamente, para referir-se ao *cinema de gangsteres*, o *cinema negro*, o *cinema policial*, o *cinema criminal*, o *cinema de suspense*, o *cinema de ação* ou qualquer outra manifestação paralela que se relacione , ainda que seja em termos figurados ou muito gerais, com o crime, a polícia, a intriga, o mistério, as perseguições...; em suma, distintas e heterogêneas formas de construção narrativa ou de agrupação temática contagiadas, de maneira

mais ou menos explícita, pelo exercício da violência. (...) De qualquer forma, e antes de aprofundar na definição e delimitação destes conceitos, deve ficar claro que tanto o *cinema de gângsteres* como o *cinema negro* não são outra coisa, cada um deles, que modelos frequentemente subsumidos no âmbito eclético do *thriller*, mas dotados de uma configuração e de uma codificação próprias.”<sup>32</sup>

Para os autores, o conceito de cinema negro cobriria semanticamente a noção de *film noir* cunhada pelos críticos franceses, compreendendo uma produção fílmica que, iniciada nos EUA da política do *New Deal* dos anos 30, irá atingir seu ápice nas décadas de 40 e 50. O cinema negro se caracterizaria basicamente pela presença de três elementos centrais, a despeito de muitos outros periféricos: uma relação dialética com o presente histórico da sociedade em que nasce (relação tomada, às vezes, em sentido metafórico); uma raiz expressionista, presente nas tonalidades atmosféricas de sua estética; a ambiguidade na produção de sentido dentro destes filmes. Heredero e Santamarina acrescentam ainda um quarto fator de peso: a amplitude que esse modelo demonstra para acolher em seu interior diferentes correntes e ramificações, o que o converteria numa espécie atípica de “supergênero”. Assim,

“torna-se útil, portanto, voltar ao conceito largamente compreensivo de *thriller* como instância global e enquanto supergênero capaz de acolher em seus procedimentos extraordinariamente flexíveis numerosas manifestações de índole mais ou menos familiar. Dentro de suas coordenadas abre-se passagem para a aparição, a formalização progressiva e o desenvolvimento de um *movimento pluriforme* com raízes históricas capaz de engendrar em seu interior, pelo menos, um antecedente germinativo (o *cinema de gângsteres* dos anos trinta), uma derivação transitiva (o *cinema de denúncia social*), um gênero nuclear de

---

<sup>32</sup> Heredero, Carlos F. & Santamarina, Antonio: *El cine negro – maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 23.

pertinência restringida e estrita delimitação temporal, mas contaminante de distintos ciclos e formatos paralelos (o *cinema negro*), e várias correntes assimiladas que bem podem chegar em muitos casos – mas não todos – a sobrepor-se plenamente com este último (o *cinema de detetives*, o *cinema criminal*), ou bem podem refletir em paralelo e compartilhar com ele, de forma apenas tangencial, algumas zonas comuns de maior ou menor amplitude, caso do *cinema policial*.<sup>33</sup>

Este preâmbulo procurou mostrar como o conceito de filme policial, subsumido no rótulo maior de *thriller*, é extremamente amplo e de difícil delimitação. No caso do cinema brasileiro, o problema não é diferente. Em seu artigo “Apontamentos para uma história do *thriller* tropical”, o crítico Sérgio Augusto assinala a questão:

“Onde começa e termina o *thriller*? Eis um limite nem sempre fácil de traçar, na medida em que a estrutura e os processos narrativos do gênero tendem, como os seus bandidos e guardas, a invadir o espaço alheio. Assim como havia elementos do drama policial nas antigas comédias da Atlântida e Herbert Richers (vide: *Carnaval no Fogo*, *Aí Vem o Barão*, *Carnaval em Caxias*, *Sherlock de Araque*) e mesmo fora delas (vide: *É Um Caso de Polícia*, produzida pela Paulistânia), as pornochanchadas fizeram do *thriller* seu mais constante campo de experiência e manobra (com a Censura)”<sup>34</sup>.

Dessa forma, o autor lista em seu relativamente curto artigo, 124 filmes que teriam algum parentesco ou afinidade com a temática do *thriller* policial. Pode-se discordar da amplitude ou das filiações estabelecidas, mas o artigo tem o mérito pioneiro de levantar pontos importantes para a reflexão.

---

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, p. 28.

<sup>34</sup> Augusto, Sérgio: “Apontamentos para uma história do *thriller* tropical”. Revista *Filme Cultura* nº 40. Rio de Janeiro: Embrafilme, ago/out. 1982, p. 60.

O primeiro ponto é a presença constante do gênero na cinematografia nacional, desde os seus primórdios. *Os Estranguladores*, de Giuseppe Labanca e Antonio Leal, que estreou em 1908, pode ser considerado o filme pioneiro, já apresentando características de película policial. Reconstituía um crime ocorrido em 1906, no Rio de Janeiro: o assassinato de dois meninos por um bando de bandidos, que ficou conhecido como a “Tragédia da Quadrilha da Morte”. Para Sérgio Augusto,

“surgia no Brasil o primeiro filme policial ou, melhor dito, o embrião de um gênero que, nas décadas seguintes, mostrou-se não só político como periodicamente sensível a fatos e personagens disponíveis nas primeiras páginas dos jornais.”<sup>35</sup>

O *fait-divers* jornalístico alimentou, durante o período inicial do cinema brasileiro, este tipo de narrativa — crimes famosos, como o “crime da mala” (que no mesmo ano de 1908 renderia três filmes: *O crime da mala*, de Alberto Botelho; e dois com o mesmo título de *A mala sinistra*, um de Júlio Ferrez e outro de Antonio Leal), assaltos e roubos (*Um crime sensacional*, 1913 e *Mil e quatrocentos contos ou O caso dos caixotes*, 1914, ambos dos irmãos Botelho), biografias de bandidos (*Dioguinho*, Guelfo Andaló, 1916), crimes na alta sociedade (*O crime de Cravinhos*, de Arturo Carrari e Gilberto Rossi, 1920), etc.<sup>36</sup>

A partir do fim da 2ª Guerra, elementos do gênero estarão presentes na produção cinematográfica, que começava a sua tentativa de industrialização, seja de forma indireta, nas chanchadas, seja diretamente através de alguns títulos que poderiam ser diretamente filiados ao gênero (*Amei um Bicheiro*, 1952; *A Senda do Crime*, 1954; *Quem Matou Anabela?*, 1956). Dentro de algumas convenções do

---

<sup>35</sup> *Idem, ibidem*, p. 62.

<sup>36</sup> Referidos em Souza, Carlos Roberto: *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura, 1998.

gênero, essa produção apresenta tipos, figuras e lugares recorrentes: bicheiros e favelas (menos que o esperado, para Sérgio Augusto); entorpecentes; lenocínio; rapto; chantagem; traição; a figura do jornalista como protagonista, substituindo o detetive, também é recorrente.

Após um certo jejum, coberto exclusivamente por dramas ficcionais, comédias musicadas e chanchadas, a vertente do gênero que bebe mais diretamente dos acontecimentos do momento, das manchetes jornalísticas, é retomada nos anos 60, sendo inaugurada por Roberto Farias com *Cidade Ameaçada*, 1960 e *Assalto ao Trem Pagador*, 1962. Biografias de policiais e bandidos tornam-se um outro filão: *Paraíba, Vida e Morte de um Bandido*, Victor Lima, 66; *Mineirinho, Vivo ou Morto*, Aurélio Teixeira, 1967; *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte*, Miguel Borges, 1967; *Sete Homens Vivos ou Mortos*, Leovigildo Cordeiro, 69; *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, Hector Babenco, 1977; *República dos Assassinos*, Miguel Farias, 1979; *Eu Matei Lúcio Flávio*, Antonio Calmon, 1979. Aparentados, também poderiam ser citados *Os Amores da Pantera*, Jece Valadão, 1977 e *O Caso Cláudia*, Miguel Borges, 1979. Em função da Censura, predominavam na maioria dos filmes uma série de eufemismos e uma certa superficialidade no tratamento dos temas<sup>37</sup>. Por outro lado, a junção *thriller*/narrativa policial com uma visão social crítica torna obras como *Assalto ao Trem Pagador* e *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* referências quase obrigatórias.

---

<sup>37</sup> “Obstáculos como a Censura — até recentemente afeta à área da Polícia Federal — explicam em parte uma certa tendência nesses filmes à mitificação não raro ingênua, da marginalidade e também a maneira não menos ingênua, como retratam alguns agentes da Lei, ora como inoperantes (vide *O Esquadrão da Morte*), ora como psicopatas sexuais (o suposto Mariel da *República dos Assassinos* tem um orgasmo ao matar um ladrão de carros), a até como vítimas de um idealismo incompatível com a profissão (o delegado interpretado por Hugo Carvana, em *Pedro Diabo*). Individualizado o problema, salva a instituição. As autoridades não criaram caso com o corrupto e moralista delegado Galvão, que Paulo Gracindo encarnou em *Amor Bandido*. Para elas, Galvão não passava de uma exceção, uma excrescência”. Sérgio Augusto, *op. cit.*, p. 64.

*Assalto ao Trem Pagador* é um filme que, embora não crie inovações estéticas (compondo até de um modo clássico a ação, com nítida diferença para as primeiras produções cinemanovistas da época), utiliza com bastante habilidade um tipo narrativo poucas vezes explorado com sucesso no cinema brasileiro até então: a narrativa policial. A história baseia-se num fato real, ocorrido em 1960, no Rio de Janeiro. A trajetória do bando de Tião Medonho – a preparação do assalto, sua consumação, os conflitos posteriores entre os membros do bando e sua captura –, obedecem os parâmetros de construção de intriga e personagens presentes no gênero policial. Por outro lado, o filme incorpora elementos de crítica social em sua narrativa: –

“A presença da imagem do povo é uma constante, assim como a análise mais abrangente, com colorido sociológico, de situações dramáticas como o crime cometido, sua partilha, as transformações que o assalto causou na vida dos favelados. A temática social aparece aqui como uma das motivações centrais da ação na história. Os favelados, aparecendo enquanto grupo explorado, obtém a condição necessária para a identificação positiva do espectador da época.”<sup>38</sup>

Já o filme de Hector Babenco, *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, construía sua trama a partir de uma narrativa “negra”, no sentido de assumir o ponto de vista do “bandido”, que acabava sendo mitificado, bem ao gosto do refrão da época, “seja herói, seja marginal”. Para José Mário Ortiz Ramos, Babenco

“Montava uma história estruturada com personagens que já conhecemos: o herói, a princesa, os antagonistas (policiais corruptos e transgressores da lei), o velho protetor do herói que inclusive dá a ele um objeto mágico, no caso, um colar de umbanda. As ambientações também eram ficcionalmente atrativas, os espaços bem selecionados.

<sup>38</sup> Ramos, Fernão: “Assalto ao Trem Pagador”. In: Labaki, Amir (org.): *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 33.

(...) Temos um exemplo de produto bem confeccionado em seus diversos aspectos, dentro dos limites possíveis da realidade cinematográfica dos anos 70. Uma nova ficção atrativa em termos visuais e sintonizada com a nova condição audiovisual.”<sup>39</sup>

Entretanto, embora o filme também enveredasse pela crítica social, a referência ao “cinema de arte”, com uma linguagem mais experimental, lançou sua sombra sobre a apreciação do filme, influenciando até uma autocrítica do diretor Babenco, poucos anos depois, quando do lançamento de sua produção *Pixote, a Lei do Mais Fraco*:

“*Lúcio Flávio* é uma bobagem, um joguinho de zadrez. *Lúcio Flávio* é um filme de caricaturas, uma grande caretice. O grande mérito que tem, seu grande acerto foi ter tido a ousadia, ou a agilidade, ou a sensibilidade, de ter articulado um filme sobre um problema social que estava na cara. Ninguém conseguia articular as informações para gerar uma proposta cinematográfica que, de alguma forma, também fosse uma denúncia. (...) Então, há todo um lado, assim, de Walt Disney na história de *Lúcio Flávio*, que pegou as pessoas pelo estômago. Eu sabia, estava consciente do que estava fazendo, mas precisava ser feito dessa forma porque o momento político o exigia, a censura, a estrutura de produção, a minha imaturidade também, o desconhecimento da coisa como um todo me empurrava a isto. Já o *Pixote* é uma fita densa.”<sup>40</sup>

Ressalta a rejeição, por parte do “autor”, à presença de elementos característicos do cinema-espetáculo e seu incômodo com uma suposta falta de “densidade” do filme, proveniente das “facilidades” permitidas pela linguagem narrativa utilizada. Como observa Ortiz Ramos, “a incursão pelo cinema enquanto divertimento não era deglutida com facilidade.”<sup>41</sup> Por outro lado, a

<sup>39</sup> Ramos, José Mário Ortiz: *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995, pp. 179-180.

<sup>40</sup> Citado em Ramos, J. M. O., *op. cit.*, pp. 180-181.

<sup>41</sup> *Idem, ibidem*, p. 181.

visão crítica, identificada a uma necessária “postura política”, é valorizada, por meio da “denúncia” do “problema social”. A oposição estética *versus* didatismo político conscientizador não era nova, tendo sido já motivo de algumas polêmicas<sup>42</sup>. Vale destacar, entretanto, a utilização do gênero policial em alguns filmes do período como suporte temático para a crítica social.

Destino totalmente diferente do qual o gênero irá viver na produção da chamada “Boca do Lixo” paulistana, com o apelo erótico popular presente em filmes de diretores como Toni Vieira e David Cardoso. Essa “indústria pobre” se apropriou, sem grandes pruridos e justificativas, não só do imaginário cinematográfico do gênero, como também de outros elementos da cultura popular: o sucesso de uma determinada literatura com ares de pulp-fiction masculina, veiculada em edições baratas vendidas nas bancas de jornais, e elementos do enfoque jornalístico popular dos casos policiais. Para Ortiz Ramos, os diretores buscavam imergir no universo cultural das classes populares, o público ao qual eram destinados esses filmes, que eram divulgados em jornais e programas de TV populares:

“Não podemos deixar de fazer a conexão desse cinema policial com um determinado tipo de literatura, aquela que Richard Hoggart, na Inglaterra dos anos 50, chamou de ‘romance de sexo-e-violência’, e entre nós um gênero pouquíssimo estudado. Hoggart, apesar de extremamente crítico em relação a essa ficção, que considera ‘banal’ e ‘sem imaginação’, não deixa de apontar seus traços principais e até

---

<sup>42</sup> Uma delas, inclusive, detonada por *Assalto ao Trem Pagador*, envolvendo o CPC e sua crítica ao “esteticismo” do Cinema Novo: “A reação, ainda em 1962, é violenta e vem da parte de Carlos Estevam Martins, ideólogo dos Centros Populares de Cultura, da UNE. A forte carga de cobrança quanto à inserção político-social da obra surge dentro de um quadro de ataque direto ao estilo fragmentário do Cinema Novo (apesar da presença da temática social) e da elegia desta mesma temática social, quando tratada através da forma narrativa clássica (a carta manifesto do CPC elogia especificamente ‘Assalto ao Trem Pagador’ e ‘O Pagador de Promessas’). A divisão estava traçada irremediavelmente”. In: Ramos, Fernão, “Assalto ao Trem Pagador”, p. 32.

mesmo ressaltar a força e vitalidade que consegue em alguns momentos. Os heróis ‘duros’ e sua ‘linguagem máscula’, um código moral envolvendo as histórias, a tentativa de passar para o leitor a ‘emoção física’, uma ‘literatura de sensação’ eram características desses livros consumidos pela classe trabalhadora inglesa. Os policiais de David Cardoso e Tony Vieira se inserem numa rede cultural de múltiplos textos que engloba também esse tipo de literatura.”<sup>43</sup>

Retomando o artigo de Sérgio Augusto, outro ponto importante que o autor destaca é o caráter eminentemente *urbano* dessa produção cinematográfica:

“O *thriller* ou policial, não obstante a falta, entre nós, de uma tradição de literatura detetivesca, aqui vingou pela simples razão de que nenhum outro gênero cinematográfico soube expressar com igual impacto e intensidade as aflições e contradições dos grandes centros urbanos.”<sup>44</sup>

De fato, para explicitar as contradições urbanas, o gênero policial, por sua temática e ambientação, revela-se estratégico, cumprindo um papel semelhante ao desempenhado na Europa do séc. XIX (no plano de uma literatura popular) e na América do início do século (manifesto através dos *pulp magazines* e do cinema). Por outro lado, embora o Brasil não possuísse uma forte tradição literária própria no gênero (as exceções apenas confirmavam esta regra), possuía uma boa oferta de livros estrangeiros, através das coleções especializadas da Globo e Companhia Editora Nacional. Além disso, o apetite da população por histórias de crime e assassinato eram alimentadas pelos jornais e por reconstituições e dramatizações radiofônicas (como as aventuras do detetive Dick Peter, criação de Jerônimo Monteiro). Na medida em que se acirram as contradições urbanas e políticas no

---

<sup>43</sup> Ramos, J. M. Ortiz: *Televisão, publicidade e cultura de massa*, p. 214.

<sup>44</sup> Augusto, Sérgio: “Apontamentos para uma história do *thriller* tropical”, p. 60.

país, o gênero vai abrindo espaço também no campo literário, inicialmente a partir dos anos 60 e 70, como já visto, e depois, com mais força nos anos 80 e 90.

Mas a urbanização brasileira, assim como a constituição de sua indústria cultural, não seguem à risca, obviamente, o “modelo” europeu e americano. Logo, o cinema brasileiro como um todo irá apresentar sempre um caráter híbrido, deslocado, em relação às matrizes de referência. No caso do policial, um gênero mutável por natureza, Sérgio Augusto chama a atenção para a peculiaridade daquilo que ele chama de *trillers tropicais* – filmes com elementos do universo do gênero policial, mas que incorporam signos culturais brasileiros, como a migração, a música popular, a umbanda, o carnaval, etc.: *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1965); *O Bandido da Lux Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968); *O Amuleto de Ogum* (Nélson Pereira dos Santos, 1974); *A Lira do Delírio* (Walter Lima Jr., 1979). Novamente, mais importante que concordar ou discordar da lista proposta, é observar que uma das principais características do gênero, a ambiguidade presente na construção diegética/narrativa dos filmes, se transfere agora para a própria estrutura dos mesmos. A hibridização entre formas culturais veiculadas pela indústria da comunicação de massa e contextos locais gera uma nova mutação do gênero policial<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Considerando a produção policial no cinema brasileiro da década de 70, Ortiz Ramos faz um diagnóstico nessa linha: “Vemos que esses filmes policiais retrabalham o gênero no interior do processo cultural brasileiro. Há todo um desejo da sua utilização para conseguir cativar o espectador, o que leva tanto a matrizes do cinema americano, como a elementos presentes na memória popular e de massa nacional. Mas também temos agindo ativamente o peso da tradição crítica do intelectual-jornalista, revivida no contexto dos anos 70, quando o aspecto de ‘missão’ da profissão e o mercado se articularam de uma forma particular. ‘Mocinhos’ e ‘bandidos’ não conseguem se realizar plenamente, a ficção não deslança com desenvoltura segundo os moldes dos estereótipos ‘clássicos’, e vemos projetadas nas telas personagens e filmes que carregam inevitáveis hibridismos e ambiguidades.” Ramos, J. M. O.: *Televisão, publicidade e cultura de massa*, p. 189. Sobre a discussão acerca da hibridização cultural, vide Canclini, Néstor Garcia: *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*.

### Parte III – Brasil, anos 80/90: um caso policial ?

*“Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito. (...) Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da Rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol. (...) Leio os jornais para saber o que eles estão comendo, bebendo e fazendo. Quero viver muito para ter tempo de matar todos eles.”*

Rubem Fonseca (“O cobrador”)

## Capítulo V – Páginas da violência

### *Literatura, cultura e mercado*

Desde a década de 60, a obra de Rubem Fonseca vem trabalhando de forma diferenciada com elementos da tradição literária brasileira, modificando-a partir do novo cenário urbano que surgiu no país. No decorrer dos anos, a radicalização da violência nas cidades e a crescente influência da linguagem cinematográfica sobre a literatura acabaram por definí-lo como um interlocutor privilegiado para as novas gerações das letras. A narrativa policial, presente em sua obra, também ganhou um status diferenciado no período, especialmente a partir do final dos anos 80, tornando-se um gênero praticado por diversos escritores brasileiros, tanto estreadores como veteranos. E, ao nos interrogarmos quanto às razões que levaram a isso, entramos no plano propriamente sociocultural da discussão. Antes de refletir sobre as obras e autores do período, considerarei brevemente os principais fatores que, interrelacionados, compõem, em minha opinião, o “horizonte de leitura” das mesmas: a modernização e a segmentação do mercado editorial brasileiro; a discussão estética levada a cabo pelas correntes pós-modernas que colocou em xeque muitas das tradicionais categorias de distinção; o processo de globalização cultural relacionado à expansão dos meios de comunicação de massa. A este conjunto de fatores pode-se somar a opção estética pelo gênero policial como forma de expressão de uma determinada visão dos autores acerca da sociedade brasileira, e que encontra nas diversas formas de violência seu componente de maior destaque.

O processo de modernização brasileiro trouxe duas conseqüências importantes para o campo literário, que podem ajudar-nos a visualizar melhor o

cenário que se constituiu nos anos 80. A primeira delas, cujo ponto de partida podemos situar no início do regime militar, foi uma mudança no horizonte técnico-material, que implicou num reaparelhamento do mercado de bens culturais. A entrada da lógica empresarial no campo literário possibilitou uma profissionalização da relação entre escritores e editores, bem como uma maior divulgação e circulação do livro, ampliando seu público. A industrialização da cultura foi criando aos poucos um público leitor mais amplo que a elite dos anos 40/50, um público de classe média basicamente urbano constituído pelos estratos mais escolarizados, como professores, universitários, jornalistas, profissionais liberais, etc. O aumento da escolaridade média, a expansão do ensino superior e da tiragem de jornais e revistas desempenharam um importante papel nesse processo.

A segunda consequência, ligada à primeira, foi uma mudança no horizonte estético, que no caso do romance foi marcada, segundo Silviano Santiago, pela

“... explosão das regras tradicionais do gênero, característica aliás dos momentos de transição literária, quando os padrões comuns que determinam a estética do gênero em determinado período histórico passam a ser insuficientes (ou repressivos e até mesmo inconseqüentes), não possibilitando a expressão de novos anseios e de situações dramáticas originais.”<sup>1</sup>

Para o autor, o que se destaca no mapeamento da literatura brasileira no período em que escreve é a anarquia formal:

“A anarquia formal não deve ser tomada, a priori, como um dado negativo na avaliação da literatura em prosa de agora. Pelo contrário. Demonstra a vivacidade do gênero, capaz de renascer das próprias

---

<sup>1</sup> Santiago, Silviano: “Prosa literária atual no Brasil”. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 29.

cinzas; fala da maleabilidade da forma, pronta para se adaptar idealmente a situações novas e díspares; e exprime a criatividade do romancista, que busca sempre a dicção e o caminho pessoais.”<sup>2</sup>

Um dos elementos importantes neste cenário foram as discussões em torno da estética pós-moderna. O debate sobre o pós-modernismo apontou um traço importante para a compreensão da cultura contemporânea: a centralidade nova que adquiriram procedimentos como a intertextualidade, a citação, a paródia. Toda essa série de estratégias que permitem o diálogo com os *gêneros* ou com as formas já estabelecidas da produção literária ou cinematográfica definem o “horizonte de expectativas” dessa mesma produção. Criou-se um discurso “estético” que influencia a produção, a recepção e a avaliação de filmes e livros. Um dos resultados disso foi a revitalização de gêneros como o policial, especialmente em sua vertente *noir*.

Ocorreu um processo de reconsideração da até então denominada “literatura média”. Setores da crítica empreenderam uma revisão histórica do papel e do valor de uma série de escritores, e do próprio conceito de “literatura média”<sup>3</sup>. Poderíamos lembrar a trajetória de alguns escritores do gênero policial, como os americanos Dashiell Hammett e Raymond Chandler, autores de “pulp fiction” considerados inicialmente como escritores de terceira linha, depois como bons escritores “médios”, e que hoje alguns críticos — norte-americanos e brasileiros — cogitam incluir no rol dos grandes prosadores americanos. No caso brasileiro, como veremos a seguir, críticos que não apreciam a obra de Rubem Fonseca costumam considerá-lo um bom escritor “médio”, ou mesmo um embuste literário que se rendeu aos mecanismos do mercado. Outros, ao

---

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p. 30.

<sup>3</sup> Vide principalmente Paes, José Paulo: “Por uma literatura brasileira de entretenimento”, *op. cit.*

contrário, o apontam como um dos renovadores da literatura brasileira, que se valeu de gêneros consagrados pela literatura de massa para trabalhar a temática urbana de maneira nova em nossa literatura. Entretanto, é bem difícil estabelecer que uma obra seja média da perspectiva exclusivamente intrínseca, pois o terreno desses juízos também é, como diria Pierre Bourdieu, um campo de batalha em busca do poder de estabelecer critérios de distinção. O fato é que Rubem Fonseca, escritor “médio” ou não, soube posicionar-se entre a cultura “erudita” e a cultura de massa, num ponto de intersecção que lhe permite transitar entre ambas. Aberto o caminho, seu exemplo foi seguido sem maiores dramas de consciência pela nova geração de autores.

Quanto à explosão das categorias de distinção, além da discussão estética do pós-modernismo, vale lembrar o papel dos cadernos culturais dos jornais, em reavivar e dar uma nova “aura” a este tipo de literatura (ampliando assim o número referências para um público mais amplo e disputando espaço com a academia). Como observa Bourdieu, esse espaço exerce uma influência sobre o campo da produção cultural através da intervenção de “mediadores culturais”, dos “intelectuais-jornalistas” que exercem forte influência na recepção dos produtos culturais e, de forma indireta, sobre a produção, orientando muitas vezes a opção por produtos menos exigentes e mais vendáveis:

“Estes 'intelectuais-jornalistas', que se servem de seu vínculo duplo para escapar às exigências específicas dos dois universos e para importar de cada um deles poderes mais ou menos bem adquiridos no outro, são capazes de exercer dois efeitos principais: de um lado, introduzir novas formas de produção cultural, situadas num intervalo mal definido entre o esoterismo universitário e o exoterismo jornalístico; de outro lado, impor, notadamente por meio de seus julgamentos críticos, princípios de avaliação das produções culturais que, ao dar a ratificação de uma aparência de autoridade intelectual às sanções do

mercado e ao reforçar a inclinação espontânea de certas categorias de consumidores à "allodoxia", tendem a fortalecer o efeito do índice de audiência ou da "best seller list" sobre a recepção dos produtos culturais e também, indiretamente e a prazo, sobre a produção, orientando as escolhas (as dos editores, por exemplo) por produtos menos exigentes e mais vendáveis.<sup>4</sup>

Descontando um certo jacobinismo da análise, de fato é inegável a influência da mídia nas decisões do público e do empresariado. Vale lembrar que este processo insere-se na lógica de segmentação do mercado, que atinge tanto a produção quanto a circulação (inclusive de informações, na qual é fundamental o papel desses intermediários culturais). Desde os anos 60, nos EUA, empresários e homens de marketing perceberam que o futuro comercial e produtivo do capitalismo não estaria na difusão extensiva de produtos de massa, mas numa crescente diferenciação dos bens e dos consumidores que se desejavam atingir. Nesse sentido, a lógica da segmentação encorajará a identificação mais com as marcas, com os "estilos", do que a mera promoção de produtos. Poderíamos pensar, lembrando Walter Benjamin, numa espécie de "retorno da aura", só que agora uma "aura" industrialmente planejada.

No caso brasileiro, do ponto de vista das editoras, o que se buscou nos anos 80 e 90 foi a expansão do setor a partir da ampliação do público leitor, o que se

---

<sup>4</sup> Bourdieu, P.: "O império do jornalismo". *Jornal Folha de São Paulo/Caderno MAIS!*, 09/03/1997. Em relação ao caso brasileiro, Flora Sussekind compartilha diagnóstico semelhante: "O que se percebe na década de 80 é que o crescimento editorial, ao contrário do que seria de se esperar, se desestimula uma reflexão crítica mais atenta (já que o interesse primordial é vender livros, não analisá-los) estimula, por sua vez, nova ampliação do espaço para a literatura na imprensa. Isto é: espaço para a resenha, a notícia, para um tratamento sobretudo comercial do livro. É de se esperar então, que mais uma vez cresça o poder do crítico-jornalista, do 'não-especialista', para retomar expressão adequada às discussões dos anos 40-50 em torno do rodapé. É possível prefigurar também outro duelo. De novo entre *scholars* e jornalistas. Com diferenças, no entanto. (...) É entre 'instituições', entre formas de produção e reprodução de dados. Entre imprensa e universidade, no caso.". In: Sussekind, F., "Rodapés, tratados, ensaios", p. 32.

traduziu, muitas vezes, num processo que conjugou a “des-elitização” da literatura e a valorização de novos autores, especialmente os nacionais. Esse duplo movimento transparece no comentário de Luciana Villas-Boas, ex-editora do Caderno *Idéias* do JB (atualmente, responsável pela linha editorial das editoras Record e Civilização Brasileira), acerca dos lançamentos de livros nacionais em 1994, quando a publicação por ela dirigida recebeu 65 títulos de autores brasileiros, dos quais quarenta tiveram espaço de resenha:

“Afiml a literatura de um país não se faz só com Machados, Gracilianos e Clarices. Numa era de cultura de massa, não é possível manter a expectativa do surgimento daquele autor seminal, cuja obra é capaz de transformar a visão de mundo de cada leitor e definir rumos para várias gerações a seguir. É preciso antes que haja uma grande produção de escritores, digamos, médios, que façam ficção de boa qualidade e consigam atrair público para a leitura de obras que de alguma forma reflitam e problematizem a cultura nacional, a vida e os dilemas das pessoas no país.”<sup>5</sup>

No caso específico da narrativa policial, as editoras também jogaram um papel importante no sentido de construir um novo status para este gênero a partir dos anos 80. Foi o caso inicialmente da editora Brasiliense, e posteriormente da Companhia das Letras, seguida, no final dos anos 90, pela Record, que constituíram coleções específicas de livros policiais, inovando ao editar (ou reeditar) os clássicos do gênero juntamente com autores da nova safra

---

<sup>5</sup> Villas-Boas, Luciana, *In Travancas, Isabel: O livro no jornal – os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. São Paulo: Ateliê Editorail, 2001, p. 72/73. Comentando a observação da editora, Travancas assinala na sequência: “A atitude do suplemento em relação ao autor nacional, não é de valorização em si, como se outra literatura estivesse sendo privilegiada ou a brasileira sendo criticada, mas sim de que é preciso que as editoras criem espaço para esse autor poder aparecer e o leitor conhecê-lo.(...) É quase uma demanda do mercado que se expande e se torna mais exigente; o leitor caminha junto, esperando escritores novos e não tão conhecidos. E o retorno que as empresas tiveram foi satisfatório, afirma a reportagem. Várias editoras, que não priorizavam o aspecto comercial ao lançarem estes livros, se surpreenderam com o sucesso.”

“pós-moderna” — além de reservar um espaço considerável para escritores brasileiros, o principal diferencial em relação às coleções policiais de períodos anteriores. Mais que amearhar um conjunto de obras sob um determinado rótulo, estas editoras criaram uma proposta gráfica e editorial diferenciada, além de suprirem a mídia (os já citados intermediários culturais, como críticos e jornalistas — os “intelectuais jornalistas” aos quais se referia Bourdieu) com os exemplares recém-lançados, fornecendo resenhas sobre as obras publicadas no exterior, publicando informativos dirigidos ao leitor, etc.

No que diz respeito à globalização, dois fatores devem ser levados em conta, o econômico e o cultural, especialmente a partir dos anos 90. No plano econômico, o controle da inflação e a elevação do poder aquisitivo de parcelas excluídas do consumo geraram um surto de aquisições (via principalmente compras a crédito) com alguns efeitos importantes na “cultura de massas”<sup>6</sup>. No caso, a classe média, seduzida por artifícios cambiais, esbaldou-se numa ciranda de consumo de quinquilharias importadas, de automóveis a *vaporetos*. Ser *in* significava, tanto quanto possível, ser internacional e aspirar ao “Primeiro Mundo”, possuir qualquer coisa com aparência moderna ou sancionada como tal pelos circuitos de legitimação. Esse estado de coisas refletiu-se, de algum modo, na indústria editorial, que entrou na era das *megastores* e dos hipermercados de livros (Livraria Cultura, Ática, Siciliano e Saraiva abriram novas instalações, ao lado de grupos internacionais que chegaram ao Brasil, como a FNAC francesa e a Darby norte-americana), com amplo apelo de marketing e promoção de grandes

---

<sup>6</sup> Essa suposta nova etapa de modernização entretanto, está longe de ser um processo que vá equacionar a crônica má-distribuição de renda brasileira, sendo incapaz, até aqui, de absorver parcelas expressivas da população, um contingente imenso de pessoas assombradas pelo fantasma da exclusão social. Ou seja, há de fato — pelas suas dimensões — um mercado de massa no Brasil; entretanto, esse mercado não engloba uma considerável parcela da “massa” de brasileiros.

eventos, como feiras e bienais, que atraem multidões.<sup>7</sup> Apesar dos indícios que apontam para uma possível estagnação do mercado, foram produzidos em 1997 cerca de 41.500 títulos<sup>8</sup>. Com estes números, o Brasil é hoje a oitava economia editorial do mundo, em termos de vendas (de editor para livreiro) e faturamento.<sup>9</sup> O que esses dados demonstram é que o setor de livros no Brasil está fortemente estruturado (muito embora a relação livro/per capita permaneça bastante baixa, em comparação com os países mais desenvolvidos) e já se mostra relativamente globalizado

No plano cultural, o processo de globalização tem se caracterizado por um maior fluxo de informações desterritorializadas, notadamente das formas e dos formatos veiculados pela indústria cultural. As novas tecnologias de comunicação e a circulação de capitais decorrente da “acumulação flexível”<sup>10</sup> acarretaram mudanças nas condições de produção, recepção e consumo de bens culturais de massa. Essas mudanças implicaram não só na disseminação de novos centros produtores de bens culturais, como também em alterações nas formas e conteúdos desses bens. Processo que, independentemente de juízos estéticos, gera um grau cada vez menor de “provincianismo” por parte das culturas locais, no que diz respeito à utilização dessas formas globalizadas. Como observa Ulf

---

<sup>7</sup> A Bienal do Livro, no Expo Center Norte de São Paulo, em 1999, reuniu 815 expositores e promoveu o lançamento de milhares de títulos novos em primeiras edições: 950 títulos de literatura adulta, 1.400 de literatura infantil e mais de 700 de literatura juvenil. A feira teve como público total cerca de 1,4 milhão de visitantes em 15 dias.

<sup>8</sup> Em 1995, o brasileiro consumiu 12,3% de unidades a mais que no ano precedente: 300 milhões contra 267 milhões. O ano de 1996 marca o ápice desse processo (com aproximadamente US\$ 1,8 bilhão computados), e 1997 fecha com uma ligeira queda em relação a esse resultado, de cerca de 10%. Dados da Câmara Brasileira do Livro/ Fundação João Pinheiro (MG).

<sup>9</sup> Em primeiro lugar estão os Estados Unidos, que faturaram US\$ 25 bilhões, em 1996, e em segundo, o Japão, com cerca de US\$ 10 bilhões. Dados da Câmara Brasileira do Livro/ Fundação João Pinheiro (MG). O desempenho do Brasil, entretanto, é bastante influenciado pelo peso exercido pelo setor de livros didáticos.

<sup>10</sup> Sobre o conceito de acumulação flexível, vide Harvey, David: *Condição pós-moderna*, op. cit.

Hannerz, “o que McLuhan descreveu certa vez como força explosiva da mídia pode tornar quase todo mundo um pouco mais cosmopolita”<sup>11</sup>.

Os fluxos internacionais não são novidade para a literatura brasileira; vale registrar as influências das vanguardas européias sobre o movimento modernista, ou os intercâmbios levados a cabo pelos concretistas na década de 50. Tampouco é novidade para a própria “literatura de entretenimento”, que já seguia ou era influenciada pelos modelos estrangeiros desde a década de 40 (basta lembrar os exemplos de Jerônimo Coelho e Pagu, que escreviam contos policiais sob os pseudônimos de Ronnie Wells e King Shelter). O que muda, agora, além da confusão de fronteiras entre literatura erudita/literatura de massa, é que essa influência não é mais “subalterna”, escondida ou filtrada, mas explicitamente assumida pelos novos autores. No caso do gênero policial, um exame da produção brasileira recente mostra claramente como o gênero, sem perder suas características essenciais, desdobrou-se temática e estilisticamente, influenciado por estes fluxos culturais decorrentes dos processos de globalização.

Cabe mais uma vez salientar a importância de Rubem Fonseca como precursor e “modelo” da geração de autores que surge nos anos 90, ao introduzir e popularizar o “estilo americano” na literatura brasileira, dando-lhe um sotaque próprio. Uma discussão mais detalhada de algumas obras que podem ser consideradas paradigmáticas põe em evidência alguns nexos e pontos comuns capazes de caracterizar uma narrativa policial “à brasileira”. Optei por analisar um conjunto de obras publicadas por uma mesma editora (Companhia das Letras, de São Paulo), o que permitirá, paralelamente, perceber aspectos do processo de

---

<sup>11</sup> Hannerz, Ulf: “Cosmopolitas e locais na cultura global”. In: Featherstone, M.(org.): *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 264.

modernização das editoras em geral e algumas das estratégias editoriais de promoção de autores e livros.

### *Rubem Fonseca, a "aura" e a cultura de massa*

Uma das características do "estilo americano" presente na obra fonsequiana e que também irá marcar a nova geração é o diálogo com o cinema explicitado na prosa do escritor através da coloquialidade dos diálogos, do ritmo ágil, da visualidade narrativa, e, -mais tematicamente, através de uma série de citações cinematográficas. Seu quarto romance, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) não foge a essas características, em certa medida até exarcebando-as, já que seu protagonista é um cineasta.

O romance desenvolve duas linhas de ação. Na primeira, uma mulher pede ao protagonista que lhe guarde uma caixa de pedras coloridas, que ele considera inicialmente apenas como adereços carnavalescos. O posterior assassinato dela o levará a descobrir que as bijuterias são, na realidade, pedras preciosas de altíssimo valor, pertencentes a uma quadrilha chefiada por um misterioso homem albino chamado Alcobaça. Paralelamente, desenvolve-se a outra linha de ação, que coloca o (anti) herói cineasta em contato com um produtor alemão, Plessner, interessado em financiar seu próximo filme. Na realidade, ele quer obter um manuscrito inédito do escritor russo Isaak Bábel que se encontra em poder de um diplomata soviético na Alemanha Oriental (a história se passa antes da queda do Muro de Berlim). Nosso anônimo protagonista, também apaixonado pelo autor russo, desloca-se até a Alemanha, onde fica conhecendo as verdadeiras intenções de Plessner, concordando em ser o receptor do documento. Após entregar o dinheiro ao diplomata corrupto, ele engana o produtor e foge da

Alemanha com o manuscrito de Babel. Ao retornar ao Brasil, é seqüestrado pelos homens de Alcobaça, que quer saber o paradeiro das pedras preciosas. Enquanto o protagonista está no cativo, um grupo rival massacra a quadrilha que o prendera, e ele consegue fugir. De volta ao Rio de Janeiro, descobre que o manuscrito de Babel era falso, e livra-se das pedras.

A falsidade das aparências, central na narrativa policial, volta a ser tematizada nesse romance. Em *A grande arte*, o cassete que deflagra a série de eventos que constituem a história, e que na realidade nada contém, é, pela função análoga que exerce na narrativa, uma espécie de citação e homenagem à estatueta de *O falcão maltês*. Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* a situação se repete, em dupla chave: as aparentes bijuterias são pedras preciosas excepcionais; o manuscrito inédito de Babel, potencial tesouro literário, não passa de uma obra menor escrita por um discípulo do autor. Como nas narrativas policiais, o protagonista encontra-se num mundo de aparências, cercado de indivíduos dissimulados: “As pessoas que me cercavam eram, sem exceção, atores desempenhando um papel misterioso. Todos guardavam um segredo, escondiam algo do mundo — de mim.”<sup>12</sup>. Duas modalidades da ficção policial comparecem na narrativa: a história de gângsteres (a subtrama das pedras preciosas) e a história de espionagem (a subtrama do manuscrito de Babel). Além desses elementos clássicos do gênero, o autor acrescenta toda uma série de citações e situações que tematizam o que talvez seja a questão “cult” do livro: a relação entre o poder das imagens e o poder das letras — este em declínio devido ao avanço da indigência intelectual causada pela cultura de massa.

---

<sup>12</sup> Fonseca, Rubem: *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 155.

Começamos pela caracterização dos personagens. O personagem principal é um cineasta que, além de sujeito a ataques semelhantes à epilepsia (que ele pomposamente descreve como “pseudo-síndrome de Menière”), possui uma característica incomum: seus sonhos nunca possuem imagens. Ele se interessa pelo tema, consulta médicos, pesquisa livros, que pouco o esclarecem acerca de suas particularidades oníricas:

“Freud, conquanto que reconheça que os sonhos, apesar de preponderantemente visuais, possam ter também impressões auditivas e de outros tipos, não vai além disso. Freud cita um autor, J. Delboeuf, que sonhava com nomes latinos. Mas Delboeuf *via* coisas também. Decorei, então, um enunciado de sonho que eu acreditava esclarecedor: ‘um mundo arcaico de vastas emoções e pensamentos imperfeitos’. Acabei descobrindo, no livro de A. Maury, *Analogies des phénomènes du rêve et de l’alienation mentale*, uma definição do estado onírico que expressava o que acontecia comigo: ‘uma associação viciosa e irregular das idéias’. Havia momentos em que eu suspeitava estar louco.”<sup>13</sup>

O trecho acima, além de dar a chave do título do romance, configura um narrador pouco confiável: um cineasta, pessoa cuja função é narrar histórias através de imagens, mas que é incapaz de acessar as imagens produzidas pelo próprio inconsciente. Um ser humano partido, fisicamente sujeito a desmaios, “ausências” que não pode controlar, e a sonhos que não pode visualizar; profissionalmente, um homem dividido entre o cinema e a literatura. A discussão literatura *versus* cinema é tematizada principalmente através dos diálogos do protagonista com outro personagem, Gurian, um velho judeu russo ao qual ele confiará a tradução do pseudo-manuscrito de Babel. O protagonista observa que “Gurian achava impossível o cinema criar na mente do espectador uma interação

---

<sup>13</sup> *Idem, ibidem*, p. 35.

complexa, profunda e permanente de signos e símbolos, conceitos e emoções como a que a literatura estabelecia com o leitor.”<sup>14</sup> O próprio protagonista já havia pensado de maneira semelhante, quando refletia acerca da adaptação cinematográfica de um conto de Babel:

“No filme eu podia, por exemplo, colocar a câmera enquadrando Liutov e o tiro de misericórdia ficaria apenas em áudio, porém isso tiraria a força da narrativa. Podia, ainda, mostrar a paisagem, o céu ou lá o que fosse, enquanto se ouvia o tiro. Seria um péfio truque sintático que enfraqueceria ainda mais a cena e privaria o expectador da tensão criada por Babel. Mas isto teria alguma importância? Quem, entre os milhões de semi-analfabetos fabricados pelas instituições de ensino, consumidores de uma arte cômoda representada pela música pop, pelo cinema e pela televisão, conhecia Babel? Tudo que saberiam de Babel seria o meu filme. Ou seja, muito pouco.”<sup>15</sup>

Este juízo “apocalíptico” em relação à cultura de massa é minimizado algumas páginas adiante, pelo próprio protagonista. Ele está assistindo televisão. Mesmo sem gostar, admite para si mesmo que a TV pode ser o seu caminho e dos demais cineastas, embora possa vislumbrar um futuro sombrio onde as pessoas permanecerão apáticas durante horas na frente de seus aparelhos. É quando reavalia suas posições:

“Não gostei do cenário. Reforçava o preconceito existente contra a cultura de massa. Para que falar mal da cultura de massa? Ela reflete e expressa valores morais e estéticos da maioria dos indivíduos, influenciando, por seu turno, idéias, sentimentos e comportamentos dessas mesmas pessoas, numa circularidade corrupta. Evidentemente os empresários da cultura de massa só pensam em lucro. Mas não é essa a melhor maneira de produzir qualquer coisa? Batatas,

---

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, p. 77.

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*, p. 16.

computadores, cerveja, livros? E quem é que não pensa em lucro? Qual o artista, pensador, cientista que não pensa em alguma forma de lucro ao exercer sua atividade? A produção de bens culturais, modernamente, por ter deixado de ser uma atividade condenada à catarse ou ao diletantismo, não se tornou necessariamente uma coisa desprezível. O artista é um profissional como qualquer outro.”<sup>16</sup>

Há, em boa parte do romance, essa oscilação entre a presença da alta cultura, de um lado – Babel, a literatura, a música clássica – e a presença da cultura de massa – o cinema, o carnaval, a televisão e a própria forma escolhida para o romance, a narrativa policial. Com todos esses elementos, entretanto, o romance não “decola”; a trama geral resulta frouxa e confusa, as subtramas são mal desenvolvidas, a intersecção dos planos narrativos é problemática. As diversas digressões, com pretensões “pedagógicas”, também roubam força à narrativa, impondo-lhe por vezes um tom desnecessariamente pedante. O pano de fundo urbano mal aparece, e situações que potencialmente poderiam remeter a questões mais abrangentes são logo abandonadas – como o fato de o protagonista estar trabalhando na produção de filmes publicitários para o irmão, um pastor evangélico com aspirações políticas. O crítico e pesquisador Ariovaldo José Vidal, analisando o que denomina os romances mais “comerciais” de Rubem Fonseca – além de *Vastas emoções...*, ele inclui *Bufo & Spallanzani* (1985) e *Agosto* (1990) –, observa:

“São três romances bastante semelhantes nos defeitos: de um modo geral pode-se dizer que a partir de *Bufo & Spallanzani* termina o escritor Rubem Fonseca e começa o estilo Rubem Fonseca. O autor abandona por completo a questão social mais abrangente, cedendo ao romanesco, às paragens insólitas, onde ocorrem cenas de erotismo

---

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, p. 22.

bastante surradas em sua obra.(...) O que era busca pungente e apaixonada transformou-se em pieguice, como o final de *Vastas emoções*. E isso tudo num estilo que nada mais tem de criação, e sim muito de desleixo, ainda que com bastante virtuosismo narrativo, o que tem feito aumentar sua legião de leitores”.<sup>17</sup>

Para o crítico, inexistente tensão narrativa, porque os conflitos que se estabelecem não possuem força dramática: antagonistas e auxiliares do protagonista, além do próprio, são personagens “planas”, conforme a distinção de E. M. Forster<sup>18</sup>. O que me interessa ressaltar da crítica de Vidal, entretanto, é a distinção entre o *escritor* Rubem Fonseca e o *estilo* Rubem Fonseca. Parcelas da crítica passaram a fazer ressalvas ao escritor a partir de romances como *Vastas emoções...* e *Agosto*. De um modo geral, as críticas apontam uma perda do vigor literário na produção de Rubem Fonseca, atribuída à passagem do conto ao romance ou a capitulação do autor a uma literatura de massa mais comercial e palatável, menos propensa a riscos e experimentações. Flora Süssekind reúne os dois pontos de vista em sua crítica ao autor:

“No caso de Rubem Fonseca, um escritor que associou com muita inteligência, em seus contos, brutalidade temática e concisão narrativa, o que me parece distinguir contista e romancista é o grau de experimentação que ele se permite nos dois gêneros. (...) É preciso distinguir *O Caso Morel*, *A Grande Arte* e *Bufo & Spallanzani* de *Agosto* e *O Selvagem da Ópera*. Os dois últimos, a meu ver, são empreendimentos sobretudo comerciais, obedecendo à voga dos romances históricos e

<sup>17</sup> Vidal, Ariovaldo José: “Rubem Fonseca romancista — do desespero feroz à ironia mordaz”. Suplemento de Cultura de *O Estado de São Paulo*, 09/03/91, p. 7.

<sup>18</sup> As personagens *planas*, também conhecidas por “tipos”, seriam aquelas construídas em torno de uma única idéia ou qualidade, permanecendo inalteradas em espírito por não mudarem de acordo com as circunstâncias, ao contrário das personagens *esféricas*, não claramente definidas por Forster, mas que poderiam ser descritas, em contraposição às primeiras, como mais complexas e multifacetadas, capazes, portanto, de surpreender o leitor. A respeito, ver Candido, Antonio: “A personagem do romance” *In* Candido, A. *et alii*: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva. 1987.

biografias romanceadas. Nos outros, porém, o modelo tradicional do romance policial parece ter servido mais de amarra, de sustentação para maior extensão da narrativa, para o prolongamento da ação, do que horizonte crítico, cujas possibilidades expressivas poderiam ser tensionadas a cada reatualização.”<sup>19</sup>

Algumas das críticas feitas a Rubem Fonseca, parecem-me, ao menos parcialmente, motivadas pela forma como o autor passou a ser “vendido” a partir do final dos anos 80. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* marcou a passagem de Rubem Fonseca para a Editora Companhia das Letras, e a inauguração de um estilo de marketing inédito no mercado editorial brasileiro. A campanha, a cargo da agência W/GCK, utilizou as costumeiras inserções em jornais e revistas, mas contou também com chamadas no rádio, com um *out-door* ambulante (uma reprodução gigante da capa do livro) e até um anúncio no espaço destinado às casas de massagem e acompanhantes<sup>20</sup>. A esta campanha, some-se o apelo da temática do livro — um romance policial com tempero *cult* —, a legitimidade de um autor “maldito” — incensado pela maioria da crítica e censurado pelo regime militar —, a famosa misantropia do autor — que se recusa a dar entrevistas, ser fotografado e comparecer a noites de autógrafos — e teremos, mesmo que involuntariamente, uma série de ingrediente atrativos para compor a “aura” do “estilo Rubem Fonseca”.

<sup>19</sup> “Flora Süssekind analisa críticos e autores”. Entrevista concedida a José Castello. *Jornal O Estado de São Paulo*, 08/03/96.

<sup>20</sup> Na Rádio Eldorado FM, uma das chamadas lançava o seguinte apelo: “R. F. você me provoca vastas emoções e pensamentos imperfeitos. Te encontro nas livrarias.” Outro anúncio, veiculado durante os noticiários, alertava: “Maior escritor russo do século é assassinado enquanto escrevia. Esta notícia não está no jornal que você está ouvindo. Está em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, o novo romance de Rubem Fonseca. Conheça detalhes nas livrarias. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Um lançamento da Companhia das Letras.” Mas a peça publicitária mais inusitada foi aquela destinada ao espaço dos jornais dedicado aos anúncios de casas de massagem e saunas, cujo título era *Bem Dotado: “Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. O novo romance de Rubem Fonseca, um dos maiores dotes da literatura brasileira. Relaxe e aproveite. Nas livrarias. Companhia das Letras.”

A campanha de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* gerou, inclusive, uma polêmica entre pesos-pesados do mercado editorial. Uma reportagem do Jornal do Brasil foi a deflagradora do caso, ao questionar os números atribuídos à tiragem do livro *O sumiço da santa*, de Jorge Amado e ao noticiar que o mesmo vinha sendo suplantado pela obra de Rubem Fonseca. Sérgio Machado, proprietário da Record, responsável pelas obras de Jorge Amado, acusou Luiz Schwarcz, proprietário da Companhia das Letras, de ter se beneficiado da reportagem: “se não está envolvido com a reportagem, ao menos dela se beneficia ... estranho sinceramente que Schwarcz queira promover seu produto diminuindo outro.”<sup>21</sup> Em sua resposta, Schwarcz declara que :

“Divulgo os livros que publico a partir de sua substância e suas qualidades. Além da questão ética, é claramente desnecessária a comparação com outros autores para vender os livros de Rubem Fonseca, especialmente *Vastas Emoções*.”

E conclui:

“Respeito também a imprensa e não acredito que nós editores tenhamos o papel e a capacidade de manipulá-la. Notícias dependem em primeiro lugar do produto (no caso o livro) e dos jornalistas. Bem mais remotamente do bom e honesto serviço de divulgação das editoras.”<sup>22</sup>

O papel modesto atribuído por Schwarcz ao serviço de divulgação das editoras — especialmente o da sua — e que incide fortemente na valorização dos autores, não é avaliado da mesma forma por colegas do ramo e estudiosos do mercado editorial. Como observa Isabel Travancas:

---

<sup>21</sup> Barsotti, Adriana: “Polêmica: Um jogo duro nos bastidores da guerra dos best-sellers”. *Jornal O Estado de São Paulo/Caderno 2*, 07/12/1988, p. 10

<sup>22</sup> Sem indicação de autor: “Polêmica: Xexéo e Schwarcz respondem a Alfredo Machado”. *Jornal O Estado de São Paulo/Caderno 2*, 08/12/1988, p. 12.

“O que todos estão de acordo é sobre a importância da profissionalização do mercado editorial, do reconhecimento do autor. E o sucesso do Paulo Coelho, aliado ao surgimento de uma empresa paradigmática e geradora de grandes transformações nos anos 1980-1990 na indústria do livro no Brasil – a Companhia das Letras –, vão ser fundamentais. Uma empresa que vai investir na qualidade dos textos e do projeto gráfico dos seus livros, e também no tratamento dispensado ao autor, que passa a receber adiantamento dos direitos autorais – fato muito raro até então no Brasil – além de realizar campanhas publicitárias para divulgar seus títulos, e fazer promoções conjuntas com outras mídias.”<sup>23</sup>

A Companhia das Letras tornou-se uma “empresa paradigmática”, na esteira da editora Brasiliense, que lhe abriu caminho no início dos anos 80, ao incorporar a racionalidade capitalista num ramo onde muitas vezes imperou o diletantismo e a disposição “missionária”. Uma “missão” que se origina numa visão humanista, que valoriza a cultura em geral e a literatura em particular, como alimentos do espírito, como portadoras dos elementos capazes de modificar o homem e, conseqüentemente, a sociedade. Um espaço de resistência contra a barbárie (que muitas vezes é assimilada à cultura de massa). Sobressai, de novo, a competência da Companhia das Letras em transitar por esse terreno tão simbolicamente carregado. Para Roberto Feith, proprietário da editora Objetiva:

“A Companhia consegue o melhor dos dois mundos, porque ela tem uma imagem de qualidade literária, mas não é considerada uma editora de best-seller. O ano passado foi um ano glorioso para ela, quando teve cinco ou seis títulos de não-ficção na lista dos mais vendidos, mas

---

<sup>23</sup> Travancas, Isabel, *op. cit.*, p. 139.

nunca essa expressão: editora de best-seller. Isso é um trabalho de construção de imagem muito bem feito.”<sup>24</sup>

O desafio para algumas editoras parece ser o de vender livros — de preferência muitos — sem lhes conspurcar a “aura”. Nesse sentido, ainda permaneceriam em ação os mecanismos de legitimação do campo literário detectados por Bourdieu. O que não me parece válido, contudo, é a oposição estrita entre a esfera de bens restritos (cultura “erudita”) e a esfera de bens ampliada (cultura de massa) preconizada por ele. Embora se busque a legitimidade entre os pares, a própria lógica da indústria editorial empurra os autores para um maior diálogo com o público. Intensifica-se o corpo-a-corpo com os leitores: noites de autógrafos, oficinas literárias, encontros com os autores onde suas obras serão discutidas, reportagens e entrevistas, etc. No caso dos autores avessos a esses contatos (como Rubem Fonseca, mas também como Dalton Trevisan e Raduan Nassar, para ficarmos no Brasil) a própria misantropia pode ser um fator de marketing, acrescentando um toque de mistério, de excentricidade à *persona* literária, passível de ser transmitida à “aura” do livro. Não pretendo afirmar que se trata exclusivamente de uma atitude “maquiavélica”, claramente comercial, por parte dos autores, ou mesmo das editoras, que pretenderiam “manipular” seu público. Apenas quero destacar que estão em jogo *simultaneamente* mecanismos de legitimação cultural e estratégias de ampliação de vendas. O caso de *Vastas emoções* é exemplar: até os anúncios mais inusitados, além de vender os ingredientes de maior apelo, como violência e sexo, mencionavam as qualidades do autor e/ou sua importância para a literatura brasileira.

---

<sup>24</sup> Feith, Roberto *In* Travancas, Isabel, *op. cit.*, p. 140.

*Sinfonias da violência: o romance policial brasileiro dos anos 90*

Rubem Fonseca criou um estilo próprio e influente, caracterizado pela coloquialidade dos diálogos, o ritmo ágil, a visualidade narrativa, e pela presença de uma série de citações literárias e cinematográficas. Tematicamente, um dos pontos fortes de sua obra foi a análise da violência, num arco que retrata desde pequenos delitos e bandidos banais ao universo do crime organizado e seus profissionais, quase sempre com um olhar crítico dirigido às estruturas sociais mais amplas que ancoram essa violência. A herança fonsequiana aparece com bastante força na obra da escritora paulista Patrícia Melo, que estreou em 1994 com o livro *Acqua Toffana*. Nesta primeira obra a autora já demonstra, ainda que não com pleno domínio, algumas das características de seu estilo: ambientação urbana, temáticas próximas do *roman noir*, a cadência de linguagem influenciada pelos cortes e fusões rápidos do cinema e da televisão, intertextualidade presente nas citações literárias e cinematográficas. Seu livro seguinte, o romance *O Matador*, apresenta uma autora mais segura de seus recursos, que procura consolidar um estilo com dicção própria. Seria, seguindo a classificação de Jacques Dubois, um típico “romance negro”, enfocando crime e criminoso, levando o leitor a aproximar-se do ponto de vista de um “justiceiro”.

O personagem principal do livro é Máiquel, jovem suburbano que mata involuntariamente outro rapaz, envolvido em furtos no bairro. A partir deste incidente, a incapacidade de Máiquel em se inserir no mercado de trabalho, aliada a outras circunstâncias fortuitas, fazem dele um “justiceiro”. O livro acompanha a ascensão social e econômica de Máiquel, sua “profissionalização” a partir do envolvimento com um delegado que se torna seu sócio numa “empresa de segurança” — na verdade, um grupo de extermínio que recebe altas taxas de

“proteção” pagas pelos comerciantes e industriais locais –, sua apoteose como “Homem do Ano” eleito pela Associação Comercial e sua queda, quando os envolvimento com os assassinatos vêm à tona.

Há paralelos interessantes entre essa obra e o conto “O Cobrador”, de Rubem Fonseca. Os personagens principais são marginais, vivem nos bairros pobres dos grandes centros urbanos (Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente) e são desprezados ou postos de lado pelo “sistema”, situação que alimenta sua revolta. Entretanto, em “O Cobrador” a revolta é crítica: as ações do personagem são contra os privilegiados da ordem, são o “resgate da dívida” que, em sua opinião, a sociedade tem para com ele: “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol”<sup>25</sup>. A escalada de violência desencadeada por ele começa quando se recusa a pagar o dentista que lhe arrancara o dente, dando-lhe um tiro na perna. Quando conhece Ana, uma moça de classe média com a qual se envolve, ainda está neste patamar de “rebelde primitivo”. Mas ela lhe aponta uma outra possibilidade de ação:

“Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. (...) Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era o inimigo.”<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Fonseca, T.: “O Cobrador”, *op. cit.*, p. 168.

<sup>26</sup> *Idem, ibidem*, pp. 181/182.

Máiquel também precisou frequentar um dentista; que vem a ser o mesmo do conto de Rubem Fonseca: “O dr. Carvalho era manco, tinha levado um tiro na perna quando morava no Rio de Janeiro. Arranquei o dente de um infeliz e ele não queria pagar, veja só, fui cobrar e levei um tiro no joelho, tive sorte de não morrer, ele disse.”<sup>27</sup> Para custear seu tratamento dentário, Máiquel mata o homem que havia estuprado a filha do dentista. É através desse ato e de sua ligação com o Dr. Carvalho que ele selará definitivamente sua transformação num “justiceiro”. Não se pode dizer que seja uma opção consciente por parte do personagem; na verdade, a trajetória de Máiquel é muito mais fruto de circunstâncias e coincidências do que de sua vontade. Outra simetria entre o conto e o romance está na construção das personagens femininas, Ana e Érica, que desempenham papel análogo de “consciência” para os protagonistas masculinos. Papel que fica explícito na seguinte advertência de Érica a Máiquel:

“Eles amam seus cachorros, amam seus poodles, seus dálmatas, seus pastores de quinhentos dólares, eles treinam seus cachorros, ensinam seus cachorros a cagar nas calçadas para a gente pisar na merda e lembrar de seus cachorros fedidos, temer seus cachorros ferozes, eles ensinam tudo. Os cachorros aprendem rápido. Se bobear você vai aprender, Máiquel. Você vai aprender. Vai aprender a latir. A atacar. A morder. A farejar cocaína. A receber restos de comida. É isso, você aprende, ódio é uma coisa fácil de aprender. É mais fácil você aprender a odiar do que a cozinhar ou usar computador. (...) Interessa é que você tem que tomar cuidado com esses caras porque senão, senão você vai aprender o que eles querem ensinar. Você vai se foder.”<sup>28</sup>

Ou, mais à frente, quando Máiquel vai ser agraciado com o título de “Homem do Ano”, espécie de apogeu antes da queda:

---

<sup>27</sup> Melo, Patrícia: *O Matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 30.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*, p. 89.

“Eles estão orgulhosos porque te ensinaram isso, o ódio, a lama, e você ama esse ódio e essa lama, e sabe por quê? Não é porque você é um leão, não é nada disso. É porque no ódio você se sente igual àqueles caras que vão estar lá no baile e que se deram bem na vida consertando coisas quebradas, vendendo, alugando, plantando, construindo, operando, comprando, roubando, administrando, mentindo e te contratando, e por isso você vai ganhar uma medalha, ela disse.”<sup>29</sup>

Se Ana se envolve com a “cruzada” do Cobrador, tornando-se sua conselheira e cúmplice, Érica, ao contrário, tenta alertar Máiquel da fragilidade de sua situação e afastá-lo do destino trágico que se anuncia. Incapaz de demovê-lo desse caminho, Érica opta por fugir.

Como já foi apontado no capítulo anterior, um dos elementos que comparece na prosa de Rubem Fonseca é a atração pelo mundo das mercadorias mediado pelos meios de comunicação de massa — a presença marcante da sociedade de consumo, que não gera, necessariamente, um sentimento alienado. Em seus contos e romances muitos trechos assinalam o salto da fascinação para a revolta, expressando uma “rebeldia primitiva” que é o motor das ações do personagem de “O Cobrador”:

“Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita. (...) Quem quiser mandar em mim pode querer, mas vai morrer. Estou querendo muito matar um figurão desses que mostram na televisão sua cara paternal de velhaco bem sucedido, uma pessoa de sangue engrossado por caviares e

---

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 165.

champãs. Come caviar/teu dia vai chegar./ Estão me devendo uma garota de vinte anos, cheia de dentes e perfume.”<sup>30</sup>

Um dos índices da “consciência” do Cobrador — e marca do estilo fonsequiano —, são os poemas feitos pelo personagem, com referências ao poeta russo Maiakóvski<sup>31</sup>. No caso de Máiquel, o fascínio também é evidente, mas não há o salto para a revolta, para a consciência rebelde. Ao contrário do Cobrador, Máiquel apenas almeja a integração a este universo:

“Gostei da calça de pregas do dr. Carvalho. Nós estamos muito satisfeitos com você, ele disse, muito satisfeitos mesmo, esse rapaz, esse Conan, esse ladrão roubou o carro de muita gente aqui no bairro. Bar de mogno, mesa de jantar de mogno, estante de mogno, gostei. Roubou o carro do doutor Ricardo. Do doutor Marcelo. (...) Pato de madeira, o dr. Carvalho queria conversar comigo, mas eu só conseguia ouvir pedaços de frases. Coleção de bichinhos de cristal, adorei. Gravuras de revista, gostei. Eu ficava olhando para a cara deles, fingindo que estava ouvindo, mas o que me interessava mesmo era ficar olhando a casa do dr. Carvalho. Gostava de pensar que ela era minha, que eu vivia ali com Érica, que eu era dentista, oi, amor, como foi seu dia?”<sup>32</sup>

Este desejo de integração, de ascensão social, obscurece a consciência crítica do protagonista. Diferente do Cobrador, que extrai do ódio de sua condição o motor de seus atos, Máiquel vive sua existência com o sentimento de humilhação, com o despreparo de quem não tem acesso às mercadorias e aos códigos do consumo. Uma vergonha que começa com os próprios sapatos:

“A mesa de jantar do dr. Carvalho tem tampos de vidro, eles não usam toalhas tradicionais, usam toalhas americanas porque são mais

<sup>30</sup> Fonseca, R.: “O Cobrador”, pp. 166-176.

<sup>31</sup> “Come ananás, mastiga perdiz/ Teu dia está prestes, burguês”. In: *Maiakóvski — Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 82 (trad. De Augusto de Campos)

<sup>32</sup> Melo, P.: *O Matador*, p. 101.

práticas, eu não parava de olhar os sapatos, fingia que estava olhando o meu prato, mas olhava os sapatos, pratos, o do dr. Carvalho tinha um penduricalho de couro, o do dr. Sílvio era de amarrar, as solas grossas de borracha, a esposa usava sapatilhas de pelica, todos engraxados, brilhando, e o meu sapato parecia que tinha dormido dentro da privada, parecia um barco, afundei.”<sup>33</sup>

Os sapatos serão o índice de sua distinção, a marca de sua integração, marcada pela cerimônia de premiação de “Homem do Ano”:

“A porta do meu carro foi aberta pelo manobrista, saltei, príncipe-de-gales, meus sapatos italianos na calçada, em direção à entrada do Clube Recreativo, toc, toc, toc, um mendigo deitado no chão, meus sapatos, ele só viu meus sapatos, levantar a cabeça era algo impossível para aquele pobre diabo, meus sapatos italianos novíssimos, reluzentes, o rosto no asfalto, toc, toc, toc, boa noite milionário, ele falou, o mendigo. Tirem esse homem daqui, gritou o porteiro. Milionário, o mendigo tinha razão, a coisa começava mesmo nos pés, era ali mais do que em qualquer outra parte do meu corpo que eu me sentia milionário.”<sup>34</sup>

É possível, através da comparação entre “O Cobrador” e *O Matador*, ver não apenas uma crítica à cultura de massa e a mercantilização das relações produzidas por ela, como também uma metáfora do esvaziamento político do horizonte de conflitos. É quase como se confrontássemos a rebeldia sintonizada ao momento político de resistência dos anos de chumbo a uma rebeldia da geração MTV. No primeiro caso, testemunhamos a “conscientização” de um personagem por meio do diagnóstico de uma situação de exclusão diretamente relacionada à perversidade de um sistema social injusto e a sua postura ativa contra o mesmo. No segundo caso, a frustração de quem está excluído do mercado e se torna

---

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, p. 61.

presa dos acontecimentos, burlando a exclusão de maneira “marginal” e integrando-se à “ordem” sem contestá-la. Nesse sentido a “marginalidade” muda de conotação nas duas obras: em “O Cobrador”, aparece como resistência e contrapartida da ordem estabelecida; em *O Matador*, já está integrada dinamicamente ao “sistema”, garantindo a manutenção da ordem por outras vias.

Após um período de três anos, no qual esteve envolvida com a adaptação de obras literárias para o cinema (*O caso Morel* e *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca e *O Xangô de Baker Street*, de Jô Soares), Patrícia Melo retorna em 1998 com o romance *O elogio da mentira*. O livro narra a trajetória de José Guber, um escritor de *pulp fiction* policial que se transforma num autor de best-sellers esotéricos e de auto-ajuda, ao mesmo tempo em que se envolve amorosamente com duas mulheres, Fulvia e Ingrid, e em dois assassinatos. A autora retoma neste livro o gênero que a consagrou, exacerbando o uso dos procedimentos pós-modernos, em especial as citações: a primeira parte do livro mostra a fase em que o protagonista vivia como escritor de livros baratos, tentando convencer seu editor da viabilidade das sinopses que lhe apresentava – adaptações de clássicos da literatura como *O Estrangeiro*, de Camus, *O gato preto* e *Os crimes da Rua Morgue*, de Poe, *Crime e Castigo*, de Dostoiévski ou da literatura policial, como *O assassinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie e *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca. Posteriormente, o livro acompanha a transformação de Gruber em um escritor de livros de auto-ajuda e místicos, fazendo também uma série de referências a clichês do gênero e a figuras do meio. Para além da trama policial, *O elogio da mentira* revela-se uma sátira do mercado editorial e da subversão dos valores culturais imposta pelo mercado.

---

<sup>34</sup> *Idem, ibidem*, p. 165.

Se, nas obras de Patrícia Melo a visão e o foco narrativo estão com os personagens “criminosos” ou que cometem delitos, com a obra de Luiz Alfredo Garcia-Roza teremos o retorno à visão de mundo do personagem policial honesto deslocado num universo corrupto, como os arquetípicos delegados Vilela, Guedes e Mattos de Rubem Fonseca.

Luiz Alfredo Garcia-Roza, autor de diversos livros de filosofia e psicanálise, debutou na prosa policial em 1996, com o romance *O silêncio da chuva*. Passado no Rio de Janeiro, apresenta como personagem principal o inspetor Espinosa. Ele procura solucionar o que parece ser o assassinato de um executivo, ocorrido em pleno dia e sem testemunhas, na garagem do prédio onde trabalhava. No decorrer da investigação, outros cadáveres surgem, relacionados de alguma forma ao crime inicial, ampliando os mistérios e aumentando as dúvidas do inspetor. Paralelamente a essa trama, Espinosa tem outros dilemas, como a de onde encontrar lugar para seus livros, ou como lidar com a atração que sente pela viúva da vítima.

Garcia-Roza distancia-se dos procedimentos propriamente intertextuais, como Patrícia Melo, preferindo ancorar-se na construção precisa da trama e no desenvolvimento psicológico dos personagens, num estilo próprio, mas que por vezes faz lembrar grandes autores de narrativas policiais, como Georges Simenon, Raymond Chandler e Ross MacDonal. Nesse sentido, *O silêncio da chuva* é, antes de mais nada, segundo a tipologia de Dubois, um típico romance de investigação: crimes e investigação desenvolvem-se paralelamente, a visão do leitor liga-se principalmente a do detetive, embora surjam outros pontos de vista, especialmente no final. Outra característica que também comparece na obra de Garcia-Roza é o fato de Espinosa estar engajado mais em um combate do que em uma investigação — ele luta para que não apareçam novas vítimas.

A construção do protagonista feita por Garcia-Roza enfrenta o mesmo problema apontado pelo crítico Thomaz Aquino de Queiroz: a falta de credibilidade do aparato policial no Brasil, prejudicial à verossimilhança da narrativa.<sup>35</sup> Assim, para construir um personagem verossímil e ao mesmo tempo simpático ao leitor, o autor tem que dotá-lo de uma consciência crítica em relação à própria polícia:

“Não tínhamos rumo algum. Nos filmes americanos, os policiais não ficam tão desamparados. O médico legista praticamente desvenda o crime para o detetive, este só tem que fazer uma perseguição espetacular pelas ruas de Nova York, São Francisco ou Los Angeles. Caso o legista falhe, há sempre a possibilidade de enviar um fio de cabelo encontrado no local do crime para o FBI e no dia seguinte saberemos até por qual time de futebol seu proprietário torce. Aqui, neste aprazível Terceiro Mundo, o relatório do legista raramente informava se a vítima morrera por tiro ou por envenenamento.”<sup>36</sup>

Mais que crítico em relação à instituição policial, Espinosa vive com angústia a sua própria condição de policial:

“ ‘Preferia não fazê-lo’, repetia tranquila e pacificamente Bartleby, o escrivão, para seu patrão e protetor. Também eu, *preferia não fazê-lo*. Preferia, numa segunda-feira de manhã, não ter que ir à delegacia, não ter que assistir pela enésima vez a liberação dos bêbados arruaceiros, travestis, punguistas, valentes e brigões, prostitutas e drogados. Preferia não ter que preencher formulários inúteis ou fazer relatórios, que eram expressão da incompetência policial. Preferia não ter que assistir à cena da velha senhora com os dedos cortados à tesoura.

---

<sup>35</sup> Vide cap. IV.

<sup>36</sup> Garcia Roza, Luis Alfredo: *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 138.

Preferia, ao me encontrar com uma bela mulher, não ter que proferir a frase fatídica: ‘sou o inspetor Espinosa, da 1ª DP’.<sup>37</sup>

É possível estabelecer semelhanças entre Espinosa e um dos personagens modelares da ficção policial, o comissário de polícia Jules Maigret, criação de Georges Simenon. Maigret destaca-se dos detetives precedentes por duas características: 1-) a ficção lhe assegura uma existência não-profissional – possui uma família, amigos, hábitos domésticos, sua carreira evolui de um início institucional até a aposentadoria, etc.; 2-) a ficção lhe empresta uma visão de mundo, constituindo-o em herói problemático que se interroga sobre seus valores, duvida de si, eventualmēte entrando em crise moral/existencial. Em Simenon, a ênfase do dilema passa do plano macrossociológico do *roman noir* para o plano microssociológico da moral pessoal: Maigret está perfeitamente consciente dos limites, sejam racionais, sejam sociais, da Justiça. Não consegue, muitas vezes, deixar de sentir simpatia pelos criminosos, quase sempre pessoas comuns. Maigret é um sentimental, que chega a ter momentos de depressão, desejando ter outra profissão. Nada de achados inusitados, de deduções brilhantes – para Maigret, o mais importante é a atmosfera que cerca o crime.

A narrativa de Simenon, seguindo a análise de Dubois<sup>38</sup>, arma-se sobre uma contradição dinâmica, que opõe dois pólos: o da positividade – a garantia, dada pelo bom desenvolvimento da investigação, de uma resolução regular e satisfatória do enigma – e o da negatividade – a percepção crítica do indivíduo e do universo social. Maigret é acostumado a reconhecer as “marcas de classe”, que se expressam geralmente por uma bipartição esquemática e insistente da sociedade: pobres e ricos, fortes e fracos, “pequenos” e “grandes”. Entre esses

---

<sup>37</sup> *Idem, ibidem*, p. 137.

<sup>38</sup> Dubois, Jacques, *op. cit.*, cap. 13: "La utopie de Maigret".

campos, a fronteira é nítida; ultrapassá-la é a transgressão. O crime em Simenon é, comumente, um caso de transgressão de barreiras, quando as marcas distintivas se embaralham. É como se o corpo social, numa reação de rejeição, se manifestasse oferecendo uma vítima expiatória. Operam, no entanto, algumas nuances nesse esquematismo. A linha de apartação não é sempre igual e nem opõe sempre os mesmos grupos. A bipartição transforma-se em tripartição com a introdução, em alguma parte, de personagens pertencentes ao meio criminal (prostitutas, bandidos, gigolôs), que por vocação favorecem ou encorajam a transgressão de barreiras, ampliando e acelerando o processo de confusão e anarquia.

Como Maigret, Espinosa não se furta a simpatizar com as personagens envolvidas na investigação, mesmo que sejam suspeitas. Também leva em alta consideração a própria intuição, como o colega francês, e percebe claramente os limites da Justiça e do aparato policial — mais gritantes ainda, por se tratar do Brasil. Entretanto, diferente de Maigret, que é um típico “francês médio” bem casado e que, mesmo consciente dos limites do aparato policial, pode contar com a ajuda de colaboradores honestos e fiéis, que seguem suas ordens sem pestanejar, Espinosa é, no fundo, um solitário: “Para certas pessoas, qualquer barreira pode ser rompida, racial, religiosa, econômica, mas a representada pela imagem do policial permanece intransponível. E acho que têm razão.”<sup>39</sup> Embora atuando dentro do aparato legal, como o inspetor Maigret, ou o comissário Montalbano, de Andrea Camilleri, ele é um ser deslocado nesse ambiente. Espinosa é um apreciador de literatura num ambiente rude, um tira honesto cercado de colegas corruptos, um questionador que se deixa levar pelas próprias intuições quando todos preferem as soluções mais cômodas, ainda que não as

---

<sup>39</sup> *Idem, ibidem*, p. 165.

verdadeiras. Nesse aspecto, seu “parentesco” maior é com o detetive Philip Marlowe, o clássico durão sentimental criado por Raymond Chandler. Outra característica que aproxima Garcia-Roza dos autores citados anteriormente é a opção por fixar-se num único personagem, que vai sendo desenvolvido no decorrer de uma série de livros: em 1998 temos o segundo encontro dos leitores com o já agora delegado Espinosa em *Achados e perdidos*; em 1999 é a vez de *Vento Sudoeste*, seguido de *Uma janela em Copacabana*, em 2001. A idéia de série retoma a dialética entre ordem e novidade, entre esquematismo e renovação, como observa Umberto Eco<sup>40</sup>. Embora a obra de Garcia-Roza siga um modelo mais “clássico” de narrativa policial, num certo sentido pode ser relacionado também a uma estética “pós-moderna”: tanto o dialogismo intertextual como o embaralhamento entre as fronteiras da cultura erudita e da cultura de massa estão presentes, embora o autor utilize tais procedimentos de uma forma mais “discreta” que os outros autores analisados até aqui.

Outro ponto marcante, até natural em se considerando a trajetória anterior do autor, é o investimento numa vertente mais propriamente psicologizante da narrativa policial. Mas o traço psicológico — através da exploração do espaço interior dos personagens, contrariando assim a tipificação muitas vezes recorrente no gênero — não recusa, mas antes articula-se, à crítica social. Os conflitos interiores de Espinosa espelham a dubiedade (no limite, a hipocrisia) não só dos valores sociais sancionados pelo senso comum, como também a própria estrutura social sobre a qual eles se apóiam.

Procedimento presente em *O silêncio da chuva* e *Achados e perdidos*, a referência psicológica talvez fique mais evidente em *Vento sudoeste*. Neste livro, o delegado Espinosa move-se basicamente em função da intuição, já que não se

---

<sup>40</sup> Eco, Umberto: “A inovação no seriado”, *op. cit.*

trata da investigação de um delito cometido: Gabriel, um rapaz aparentemente normal e de boa família, faz-lhe um estranho pedido: investigar um assassinato que ainda não fora cometido e cujo assassino seria ele próprio. O mais estranho ainda estava por vir: Gabriel ignorava o motivo do crime, como seria cometido e quem seria a vítima. Embora devesse encaminhar o rapaz para um psiquiatra – solução que chega a cogitar –, Espinosa passa a investigar o potencial crime com base exclusivamente em sua intuição e na avaliação que faz da situação. O que parecia puro delírio persecutório acaba ganhando conotações concretas quando mortes violentas acontecem tendo o rapaz como único ponto convergente.. No desenvolvimento do romance vai surgindo aos poucos o perfil de relações familiares algo doentias entre Gabriel e sua mãe. O mecanismo patológico adormecido é detonado quando uma mulher – amiga de trabalho de Gabriel – ameaça interferir na relação entre mãe e filho. Soa como se Freud, Néilson Rodrigues e Georges Simenon tivessem escrito um romance a seis mãos num botequim do Rio de Janeiro.

\* \* \* \* \*

Do ponto de vista editorial, um elemento que merece ser mencionado diz respeito ao conceito de “peritextualidade editorial”, de Gérard Genette, um conjunto de elementos combinam-se ao texto para articular junto com ele uma “identidade literária” compartilhada e reconhecida por autor, editor e leitor. Para Sílvia Borelli, que se utiliza do conceito na análise dos livros de Marcos Rey editados pela Ática:

“A peritextualidade é, sem dúvida, característica fundamental na configuração de qualquer identidade literária. Constrói e define uma idéia; configura e projeta a imagem do livro; por meio dessa imagem

torna-se possível a ocorrência dos processos de identificação por parte do receptor.”<sup>41</sup>

Considerando-se os livros comentados até aqui, percebe-se uma diferença no tratamento dispensado aos de Rubem Fonseca e de Patrícia Melo. São séries com tratamento individualizado, que buscam criar um padrão com fotos ou um tratamento gráfico que remete ao conteúdo dos textos, no caso do primeiro com fundos escuros e mais discretos, no caso da segunda, com os fundos mais coloridos e berrantes. Principalmente, são livros que parecem investir mais no apelo da autoria: os nomes dos escritores vem em destaque, e tornam-se o item mais chamativo. Já no caso dos livros de Garcia-Roza, o que temos é o padrão de uma coleção que identifica o *gênero* antes do autor: capas pretas, com fotos em preto e branco e uma discreta faixa colorida onde o nome do autor vem inscrito em branco caracterizam a *série policial* da editora. Finalmente, é possível detectar uma terceira estratégia de peritextualidade da editora, presente na série *Literatura ou Morte*. A linha editorial da coleção é a de uma série policial *cult*: escritores conhecidos foram convidados a escrever histórias de crime e mistério envolvendo grandes escritores<sup>42</sup>. O tratamento gráfico padrão — capa dividida em duas cores, com título e autor destacados em cores alternadas em relação ao fundo —, conjuga o apelo do gênero com o apelo da autoria. Mais uma amostra do prestígio recém-conquistado do policial.

Acredito que, dado o perfil do público que de fato compra livros no Brasil — pessoas da classe média e alta, que preferem investir em volumes sofisticados

---

<sup>41</sup> Borelli, Silvia H. S.: *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC/Estação Liberdade, 1996, p.162.

<sup>42</sup> Alguns exemplos: Luís Fernando Veríssimo (*Os orangotangos de Borges*), Alberto Manguel (*Stevenson sob as palmeiras*), Ruy Castro (*Bilac vê estrelas*) e o próprio Rubem Fonseca (*O doente Molière*).

ao invés de edições populares, como nos países europeus<sup>43</sup> –, algumas editoras optaram por investir em linhas editoriais que conjugassem entretenimento e qualidade. A opção por determinadas gêneros e formatos seriam indicativos de uma maior abertura em relação ao público leitor, acompanhando e, ao mesmo tempo, criando, tendências de consumo. Os próprios circuitos de legitimação acabaram por acompanhar essa lógica, premiando a obra de estréia de Luiz Alfredo Garcia Roza, *O silêncio da chuva*, com os prêmios Nestlé de Literatura (1996) e Jabuti (1997) – um romance tipicamente policial, escrito por um autor que se confessa admirador dos “clássicos” do gênero. O quadro abaixo mostra a performance destes autores:

*Tabela Livro/Autor/Tiragem. Fonte: Companhia das Letras.*

Autor Livro/Ano de lançamento	Exemplares vendidos (até fev./2002)
Rubem Fonseca	
<i>Vastas emoções e pensamentos imperfeitos</i> (1988)	84.000
<i>Agosto</i> (1990)	127.058
<i>Romance negro e outras histórias</i> (1992)	34.900
<i>O buraco na parede</i> (1995)	28.900
<i>E do meio do mundo prostituto....</i> (1997)	12.000
<i>O doente Molière</i> (2000?)	13.300
Patrícia Melo	
<i>Acqua Toffana</i> (1994)	8.600
<i>O matador</i> (1995)	14.200
<i>Elogio da mentira</i> (1998)	8.300
<i>Inferno</i> (2000)	15.900
Luiz Alfredo Garcia-Roza	
<i>O silêncio da chuva</i> (1996)	20.400
<i>Achados e perdidos</i> (1998)	9.000
<i>Vento sudoeste</i> (1999)	8.800

<sup>43</sup> Fonte: Câmara Brasileira do Livro (<http://www.cbl.org.br>)

Para estabelecer um termo de comparação, a tiragem média dos livros das coleções *Policial e Literatura ou Morte* da Companhia das Letras é de 4.000 exemplares. As tiragens médias de autores novos no mercado editorial, segundo dados da Fundação João Pinheiro/Câmara Brasileira do Livro, oscilam entre 2.000 e 3.000 exemplares.

Outras editoras também passaram a investir no gênero, destacando-se a Record, que lançou a Coleção Negra, que mescla autores estrangeiros como Ross MacDonald, James Ellroy e Andrea Camilleri a brasileiros como Flávio Moreira da Costa (*Modelo para morrer*), Rubens Figueiredo (*Essa maldita farinha*) e Rubem Mauro Machado (*O executante*), podemos acrescentar Fernando Bonassi (*Crimes Conjugais*), Marçal Aquino (alguns contos de *Miss Danúbio*), além de Tony Belloto (*Bellini e a esfinge*, *Bellini e o demônio*). Boa parte dos autores referidos se equilibram entre vertentes do gênero policial propriamente dito e o *thriller* fundado na violência e que, independente do grau de ambição literária, buscam fazer uma obra “a sério” dentro destas referências. Numa outra linha de apropriação do gênero policial, mais propriamente cômico-paródica, encontramos autores como Jô Soares e seus best-sellers *O Xangô de Baker Street* e *O homem que matou Getúlio Vargas*, e Gilson Rampazzo com *Os deuses chutam lata na Consolação* (vale lembrar, como um antecessor nessa vertente, Luis Fernando Veríssimo e seu personagem Ed Mort, surgido em contos breves na década de 80 e posteriormente adaptado aos quadrinhos e ao cinema). Os dois autores ilustram alguns procedimentos pós-modernos e o intercâmbio entre audiovisual e literatura — muito mais por suas fraquezas do que por seus méritos.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> O problema é que como romances, os livros deixam muito a desejar. Jô Soares, contando com uma vasta pesquisa de época à sua disposição, aparentemente não soube dosar a sua utilização: o excesso de referências históricas diversas vezes trunca o ritmo narrativo. O próprio recurso à história, mais que procedimento pós-moderno, soa antes como subterfúgio narrativo para a construção de uma série de

Um traço geral entre essas diversas obras, além da presença da violência no cotidiano, é o papel do acaso. Num certo sentido, é retomado o diagnóstico dos primeiros críticos e autores de ficção policial brasileira, da “falta de clima” para a ambientação de narrativas policiais no Brasil. Se, nas primeiras obras policiais brasileiras (conforme visto no cap. IV), o elemento cômico sublinhava as limitações impostas às “regras” da narrativa policial a partir da realidade local, justificando alterações em relação aos modelos “clássicos”, nas obras contemporâneas tal deslocamento aparece no papel desempenhado pelo acaso no desenvolvimento das tramas. O tom racional da narrativa policial clássica, encarnado na figura do detive que é capaz de apreender a totalidade dos fatos através de uma reconstrução lógica dos acontecimentos, é substituído por um clima de indeterminação: os cálculos dos personagens são constantemente desmentidos ou modificados pelos acontecimentos, e a visão que eles podem ter de sua “realidade” é sempre fragmentada. É o acaso que coloca as pedras preciosas em poder do protagonista de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, desencadeando toda a trama subsequente; é o acaso que transforma Maiquel no Matador, assim como determina sua posterior queda; finalmente, é o acaso, e a intuição, que determinam muitas vezes os rumos das investigações do inspetor Espinosa. Assim, em diversos momentos a intuição aparece como superior à racionalização, demonstrando suas limitações.

A presença ativa do acaso e da intuição nessas obras confronta um velho paradigma do gênero: a investigação baseada na interpretação racional, que tentava responder à velha questão ontológica do ser e de sua essência, que

---

situações cômicas, muito próximas da lógica dos *sketches* televisivos que são especialidade do autor, mas, que alinhavados, não chegam a constituir um verdadeiro romance: as situações se repetem, os personagens não se desenvolvem, a trama não decola. Situação semelhante ocorre em *Os deuses chutam lata na Consolação*. A tentativa de narrar as desventuras de um detetive tupiniquim e subdesenvolvido soam ingênuas e quase anacrônicas.

questionava identidades e confrontava o indivíduo com a instabilidade de seu próprio ser e destino. A narração hermenêutica policial foi a ferramenta que buscava respostas para essas questões e assegurava a possibilidade de tornar o mundo cognoscível. Entretanto, num mundo complexo e fragmentado como o nosso, essa segurança parece ter se perdido, e a dúvida com relação ao poder da racionalidade é relançada no interior das próprias narrativas — donde o destaque dado ao papel desempenhado pelo acaso e pela intuição. Há um quê de tragédia clássica nessa luta vã dos personagens por compreender e controlar seu destino, e que, de alguma forma, se expressa nesse desdobramento do gênero policial.

Muitos sociólogos se debruçaram sobre a volatilidade e as incertezas características do mundo contemporâneo. Segundo Anthony Giddens, a confiança deve ser compreendida em relação ao risco, termo que passa a existir apenas no período moderno. O risco substitui a fortuna ou destino. A confiança pressupõe consciência das circunstâncias de risco, o que não ocorre com a crença. Ambas referem-se a expectativas que podem ser frustradas. Risco e confiança se entrelaçam, mas há circunstâncias em que os padrões de risco são institucionalizados no interior de estruturas abrangentes, como, por exemplo, nas companhias aéreas. Para Giddens, “a experiência de segurança baseia-se geralmente num equilíbrio de confiança e risco aceitável (...) o seu oposto: a desconfiança.”<sup>45</sup>

Zigmunt Bauman, por sua vez, também aponta como característica mais importante e até constitutiva do desenvolvimento da sociedade capitalista moderna a *confiança* — em si mesmo, nos outros e nas instituições, três dimensões interrelacionadas. Hoje, essa confiança sofre um colapso, enfraquecendo o desejo de engajamento político e ação coletiva: “O ‘progresso’ não representa qualquer

qualidade da história, mas a autoconfiança do presente.”<sup>45</sup>. A idéia de progresso e a confiança num “mundo racional” inspiravam-se na conjunção de duas crenças — a de que o tempo conspira a favor e a de que são as pessoas que possuem a capacidade de “fazer acontecer”. Se a autoconfiança, a sensação de estar “firme no presente” é a base da fé no progresso, não é difícil perceber que esta fé hoje se encontra abalada. As rachaduras e fissuras na idéia de progresso decorrem da perda de soberania, credibilidade e confiabilidade de seus elementos — dentro da equação proposta por Giddens, a balança pende para o lado do risco. Há, de um lado, uma fadiga do Estado moderno, que não mais possui o poder de estimular as pessoas ao trabalho, e, de outro, a falta de clareza em relação ao que uma “agência” (qualquer uma) poderia fazer para aperfeiçoar o mundo, no improvável caso de ter força para tanto. Falta de uma idéia de destino, de uma visão de sociedade futura — para Bauman, vivemos o descrédito simultâneo do marxismo e do liberalismo. A idéia de “progresso” hoje soa tão pouco familiar porque ele está “individualizado”: *desregulado* — porque as ofertas de “elevação de nível” são muitas e em competição —, e *privatizado* — já que a questão do aperfeiçoamento deixou de ser um empreendimento coletivo e passou a ser individual. Como não lembrar Gregório Gruber, o personagem de *O elogio da mentira*, que se torna, quase por acaso, um *best-seller* dos livros de auto-ajuda?

O que Bauman, enfim, procura destacar, é a gradativa perda de confiança das pessoas na sua capacidade e na capacidade das instituições em mudar este estado de coisas. Como a questão da confiança (e da decorrente “racionalidade” no planejamento da própria vida) envolve uma “ancoragem” sólida no presente, o problema está posto, visto que para a maioria das pessoas esta ancoragem é

---

<sup>45</sup> Giddens, Antony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991, p. 43.

<sup>46</sup> Bauman, Zigmunt: “Trabalho”. In: *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 152.

instável, quando não prima pela ausência: faltam “portos seguros”, e as ações das pessoas visando eliminar os acidentes e contingências da vida moderna assemelham-se a um jogo de azar sem muito controle sobre as apostas. A ciência reflete o espírito emergente através da proliferação das teorias científicas do caos e da catástrofe, apostando na natureza endemicamente indeterminística do mundo. Esse estado de coisas é ainda pior no caso de “países em desenvolvimento” como o Brasil. Ainda segundo Bauman, existe uma interrelação entre a fragmentação política e a globalização do capital. Os Estados “fracos” funcionariam no sentido de retirar as barreiras que detenham ou limitem o livre movimento de capitais e a liberdade do mercado, além de “ser facilmente reduzidos ao (útil) papel de distritos policiais locais que garantam o nível médio de ordem necessário para a realização de negócios.”<sup>47</sup>

Se uma obra como *A grande arte*, de alguma forma, estabelecia um primeiro diálogo com as consequências do processo de modernização periférica, como a instalação de uma indústria do crime organizado (embora de maneira fragmentada, indicativa da dificuldade de constituir um quadro de totalidade), as narrativas policiais dos anos 90 estabelecem seu diálogo com o quadro descrito acima. Nesse sentido, podem ser lidas como metáforas da vida instável numa sociedade que não oferece mais confiança — nem aquela básica, de garantia da segurança dos cidadãos, trocada pela garantia de segurança do capital. Cidadãos que classicamente haviam abdicado da violência para que o Estado exercesse seu monopólio legítimo, e que agora voltam a se armar para enfrentar a guerra de todos contra todos.

---

<sup>47</sup> Bauman, Zigmunt: “Depois da Nação-estado, o quê?”. In: *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, pp.75-76, grifos meus.

Outro traço geral, percebido em maior ou menor grau em todas as obras, é a influência do registro audiovisual, notadamente o cinema. As relações entre literatura e cinema dentro do gênero policial são bastante estreitas. Particularmente no *roman noir*, o olhar desempenha um papel fundamental: abundam descrições que vão dando o tom e o clima do relato, orientando as próprias abordagens psicológicas. É o olhar do protagonista-detetive que organiza a narrativa. A linguagem se modifica, incorporando a forte experiência imagética do cinema. O intercâmbio que o gênero policial estabelece entre as narrativas escritas e as audiovisuais também está presente na produção nacional, e merecerá alguns comentários no próximo capítulo.

## Capítulo VI – Tiros na tela

### *Cinema brasileiro, anos 80/90: agonia e ressurreição*

O cinema brasileiro caracteriza-se por sucessivos períodos de crise, morte e ressurreição. A mais recente descida às catacumbas ocorreu durante o governo do presidente Fernando Collor, no início dos anos 90, que extinguiu a Embrafilme, estatal responsável pelo financiamento da quase totalidade das películas nacionais. O setor cinematográfico vinha sofrendo, desde o final dos anos 80, com as turbulências econômicas: houve uma queda do público, em geral, e fechamento de salas, especialmente nas cidades pequenas e de médio porte. A produção brasileira ressentiu-se da falta dos tradicionais investimentos estatais e da falta de interesse das empresas privadas em investir no setor. A produção nacional teve um pico entre 1984 e 1986, superando nesse período a marca de cem longas/ano. Depois, sofreu uma queda abrupta e continuou descendo: de 107 longas em 1986, caiu para 35 em 1987, 28 em 1988, e 17 em 1989. Com a extinção da Embrafilme, o cinema praticamente parou: 3 longas em 1992, 4 em 1993 e 7 em 1994.

Outro fato importante no período, que acompanhou a “morte” do cinema brasileiro, foi a morte de vários de seus artífices nesse período:

“Ao longo da década muitos cineastas morreram, os maiores da geração do cinema novo, alguns líderes do cinema dos anos oitenta, promotores seja de sua ideologia, seja de sua capacidade de fala. A morte de seis dos mais importantes cineastas brasileiros de muitas épocas em um período de onze anos (Glauber, Roberto Santos, Joaquim Pedro, Hirzman, Wilson Barros, Chico Botelho), entre dezenas de outros

cineastas mortos que estão fora da linha divisória da cultura do sucesso, configura muito mais do que um problema estatístico. (...) O desaparecimento dos corpos, que enquanto vivos pressionavam permanentemente a cultura, é a tragédia viva na cultura do desaparecimento da história, da obra destes homens que já não significa mais nada, do adensamento de noções fundamentais à existência de uma nação moderna, como a possibilidade de reconhecer o próprio cinema e sua história.”<sup>1</sup>

Esta situação terminal começou a mudar com o chamado “renascimento” do cinema nacional: 12 longa-metragens em 1995, 23 em 1996, 22 em 1997, 26 em 1998 e 25 em 1999. Ao mesmo tempo, aumentou a participação do produto nacional na porcentagem de ingressos vendidos: de 0,05% em 1992, saltou para 8,6% em 1999.<sup>2</sup> Por outro lado, recentemente houve uma ampliação de salas de cinema nos grandes centros (graças principalmente aos shopping-centers, com as salas do modelo multiplex), sinalizando uma tendência de concentração de investimentos — e, conseqüentemente, de impacto publicitário e visibilidade pública — nas cidades de maior porte e economicamente atraentes.

A última “ressurreição” do cinema nacional apoiou-se numa fórmula de financiamento dos filmes diferente daquela empregada pela Embrafilme. No modelo anterior, os custos de produção eram bancados exclusivamente pelo Estado; agora, os produtores devem captar dinheiro da iniciativa privada, através de mecanismos legais criados pelo governo para esse fim (inicialmente a Lei Rouanet e, mais recentemente, a Lei do Audiovisual). Pesquisadores e críticos da área avaliam que tal mudança causou impactos qualitativos na produção recente.

---

<sup>1</sup> Ab’Saber, Tales Afonso M.: *O cinema paulista dos anos oitenta: um problema da cultura*. Tese de Mestrado, São Paulo: USP/ECA, 1995 (mimeo), pp. 193-194.

<sup>2</sup> *Cinema brasileiro - um balanço dos cinco anos de retomada do cinema nacional*. Brasília, Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Ver também Ramos, José Mario Ortiz: “Cinema brasileiro: depois do vendaval”. In: *Revista USP* nº 32. São Paulo, Edusp, dez/ fev. 1996-1997.

De um modo geral — apesar dos diferentes graus de adesão/condenação a uma suposta estética do cinema brasileiro contemporâneo considerado em bloco, o que por si só configura uma generalização difícil de se aceitar — o “diagnóstico” passa pela oposição cinema experimental *versus* cinema convencional, ou cinema autoral *versus* cinema comercial. Um dos argumentos correntes é o de que, no modelo anterior, pelo fato dos filmes já saírem “pagos” do laboratório, graças ao financiamento estatal, os cineastas possuiriam maior liberdade de experimentação, visto que o público, de fato, não necessitava entrar na equação — era concebido de forma semelhante ao “leitor ideal” de Umberto Eco. No modelo atual, produtores e cineastas são obrigados a “rodar o chapéu” e captar recursos junto à iniciativa privada. Ou seja, convencer e sensibilizar empresas e empresários (de um modo geral pintados como capitalistas sem alma ou *homo economicus* pouco afeitos a dimensão transcendente da arte) da viabilidade ou relevância social de seus projetos. O resultado, segundo pesquisadores e críticos de cinema foi a opção por histórias e formatos mais convencionais, por gêneros e temas já conhecidos do público, pelo apelo de nomes consagrados (atores/autores/personagens históricos, etc.). Tudo isso resultando num cinema mais “profissional”, mais bem cuidado no aspecto técnico (som/fotografia/figurinos/produção), ao mesmo tempo que se pretendia mais acessível ao grande público — enfim, um cinema mais “comercial”.

Exposta dessa forma quase caricatural, esse tipo de “análise” soa, obviamente, de forma capciosa. A preocupação em conquistar o público não é exclusiva da produção contemporânea. Em outros períodos ela também esteve presente, com outros argumentos que não só o aspecto “comercial” — muito embora também não seja exclusivamente este aspecto que esteja presente nas discussões contemporâneas. As oposições experimental *versus* convencional e artístico *versus* comercial levantam questões estéticas e culturais, que quase sempre

recaem na constituição (ou não) de um referencial de verdadeira “brasilidade” que deveria caracterizar o cinema nacional contra supostas – ou efetivas – influências de Hollywood ou da Rede Globo.

E como a crítica se comportou, de modo geral, diante da retração do cinema nacional e o avanço da “indústria cultural”? Em 1986, Flora Süssekind diagnosticava, para o campo da literatura, uma crescente diminuição do espaço da crítica em prol da “informação”<sup>3</sup> O mesmo diagnóstico pode ser aplicado também ao caso do cinema. Um exemplo é o da lógica da primeira página:

“O jornal deu a primeira página do *Caderno* para o filme, uma matéria sobre a estréia, etc., e depois as duas páginas centrais - entrevistas com Al Pacino e com o outro ator, a clássica reportagem sobre os efeitos especiais, uma retrospectiva de filmes sobre o demônio, enfim, tudo o que se quisesse saber sobre o *Advogado do diabo*. Em um quadradinho, bem embaixo, uma crítica tecendo considerações sobre o filme, etc., e o penúltimo parágrafo, se me lembro bem, dizia: ‘o filme é uma bobagem’. Aquela frase já não era uma crítica, era um desabafo, como se o próprio crítico estivesse sufocado diante de tanto espaço concedido à película.”<sup>4</sup>

O exemplo poderia ser aplicado a outros filmes como *Guerra nas estrelas*, *O resgate do soldado Ryan*, *Matrix*, etc. O mesmo mecanismo também foi utilizado com os filmes brasileiros (de maneira mais clara com candidatos ao Oscar): basta ver a diferença de tratamento e destaque dado a filmes como *O Quatrilho*, *Central do Brasil*, *O que é isso, companheiro?*, e filmes como *Ação entre amigos*, *Bocage - o triunfo do amor* e *São Jerônimo*.

Este processo insere-se na lógica de segmentação do mercado, que atinge tanto a produção quanto a circulação, inclusive de informações. O formato

---

<sup>3</sup> Ver cap. V.

adotado pelos suplementos culturais dos jornais reforçou, por outro lado, o poder consagrador dos mediadores culturais, os críticos e jornalistas, sobre determinados produtos:

“Os cadernos culturais adotaram, todos, o formato de uma primeira página com um assunto só. De modo que, qualquer assunto que aparecer, que for escolhido, exige um tom quase que de consagração, algo de garrafal. Novamente, como nem sempre a lógica da ‘notícia’ impera —, e sim uma escolha, uma valoração estética, o ‘fato’ —, o ‘destaque’ da capa opera uma inversão. A notícia do dia não é o disco tal ou o livro x, a notícia é que o livro x foi capa da ‘Ilustrada’, o disco tal foi capa do ‘Caderno 2’.”<sup>5</sup>

Assim, nos anos 80 e 90 o “jornalismo cultural” vem cumprindo também — mesmo que a contragosto — um papel na legitimação das super-produções. O dilema que parece se traduzir na equação crítica *versus* marketing cultural não pode ser considerado de um ponto de vista maniqueísta. Em primeiro lugar, não dá para julgar em bloco a “adesão” dos “críticos-jornalistas” a esse estado de coisas; existem arestas e resistências. Em segundo lugar, a presença dos “críticos-universitários” que continuam atuando em vários veículos da mídia, em geral fazendo contraponto a este estado de “mercantilização da cultura”. Cabe perguntar, entretanto, em que medida o discurso crítico pode ser percebido em meio à “informação” e ao marketing. E, também, em que medida os críticos — “jornalistas” ou “universitários” — ao aceitarem tacitamente as regras do jogo não estão também se tornando coniventes com esse mesmo jogo. Outro elemento que funciona como catalizador para o descontentamento de alguns críticos com a ofensiva do mercado é a proliferação de revistas diretamente voltadas ou, pelo

<sup>4</sup> Coelho, Marcelo: “Jornalismo e crítica”. In: Martins, Maria Helena (org.): *Rumos da crítica*. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultural, 2000, p. 89.

<sup>5</sup> Coelho, M., op. cit., p. 91.

menos, com bastante destaque para a área cultural — *Bravo!, Cult, Palavra, Caros Amigos, Bundas* — que, independentemente do matiz ideológico, colocaram-se a maior parte das vezes contra os ditames da indústria cultural.

Por outro lado, a que público se dirigem estes “mediadores culturais”, os críticos, os intelectuais, os jornalistas? Quem “consome cultura” no país? Existem poucos dados a respeito. No caso do cinema, o público restringe-se às classes alta e média<sup>6</sup>. É de se supor que o público consumidor de literatura, de artes plásticas, de música erudita, seja ainda mais restrito. Ao dirigir-se a um determinado segmento social, a crítica — oriunda também desse segmento — cria determinadas pautas e estabelece critérios de escolha, de “distinção” na acepção de Bourdieu, constituindo assim um núcleo de temas, autores e obras que serão privilegiados pela cobertura jornalística e pela análise crítica. Entretanto, esse “núcleo” não guarda necessariamente a oposição pura entre o campo da cultura erudita e o campo da cultura de massa do esquema de Bourdieu. Assim, apesar de sua alta bilheteria, os filmes dos Trapalhões ou de Xuxa serão apenas “notícia” — o destaque vai para o filme de Walter Salles Jr., de Hector Babenco ou de algum cineasta iraniano. Paulo Coelho pode aparecer no comentário sobre a lista dos mais vendidos, mas a crítica será sobre a última biografia de Clarice Lispector ou sobre o último romance do *infant terrible* mais recente da literatura francesa. Mas

---

<sup>6</sup> Pesquisa realizada pelo jornal *Folha de São Paulo* em setembro de 1995 mapeou o público que comparecia às salas. Freqüentar cinemas regularmente era um hábito declarado por 22% dos paulistanos, enquanto 55% diziam fazê-lo raramente. Os mais assíduos eram os mais jovens (11%), de escolaridade de nível superior (15%) e com renda acima de 20 salários mínimos (12%). Apenas 7% dos paulistanos assistiam filmes em salas de cinema pelo menos uma vez por semana; 8% nunca foram. A televisão ganhava de longe: 41% dos entrevistados assistiam filmes veiculados pela televisão pelo menos uma vez por semana. A maioria dos proprietários de videocassete (57% dos paulistanos, segundo a pesquisa) prefere a comodidade de ver filmes em casa pelo menos uma vez por semana: 56%. Quem tem videocassete, entretanto, não deixa necessariamente de ir ao cinema: 26% declararam ir ao cinema pelo menos uma vez por mês. Vale lembrar que entre 1987 e 1995 o preço real dos ingressos quadruplicou (principalmente porque as salas de cinemas deixaram de ser imóveis de bairro e passaram a ser dependências de shopping-centers, espaços mais luxuosos e caros).

dentro desse heterogêneo “núcleo” existem outras clivagens e hierarquias. Elas podem seguir de forma vulgarizada certas discussões teóricas, empregando categorias, como a de pós-modernidade, na segunda metade dos anos 80, ou a de globalização, mais recentemente, não pelo caráter explicativo que poderiam possuir, e sim como rótulos descritivos, capazes de balizar o senso comum dos leitores ou por sua capacidade de criar eventuais polêmicas (reproduzindo o caráter de “espetáculo” da crítica descrito anteriormente por Sússekind). Ou podem, também, seguir simpatias, amizades, interesses confessos ou não<sup>7</sup>.

No caso das narrativas policiais, essa discussão parece acirrar-se. Como já foi referido anteriormente<sup>8</sup>, o gênero policial, por sua origem, tendeu a identificar-se com uma produção “média” em face da produção geral, produzindo, aos poucos, uma curva de progressivo refinamento, que não excede, todavia, a competência cultural de seu público. Essa produção talvez pudesse ser vista como o entretenimento de qualidade previsto por Umberto Eco e José Paulo Paes, e que, sem abdicar de suas características de cultura “média”, estabeleceria uma ponte — problemática, sem dúvida —, entre a vanguarda e a cultura popular de massa.

Assim, o foco das análises desse capítulo recairá principalmente sobre três filmes: *A Dama do Cine Shangai*, *A Grande Arte* e *Os Matadores*. São diferentes

---

<sup>7</sup> “Muitos jornalistas, responsáveis pelos cadernos de cultura dos grandes jornais, chegam a trocar a redação para montar sua própria assessoria. Tendo um bom relacionamento com os pares e também com determinados círculos artísticos, possuem clientela certa e condições de lhe garantir um espaço de destaque nos veículos de comunicação de massa. Além desses, outros jornalistas também investem no trabalho de assessoria, até mesmo sem deixar de exercer suas funções nesses veículos. Essa situação traz conseqüências sérias no que se refere à divulgação de atividades culturais, quer dizer, muitas vezes, acabam sendo privilegiados os artistas que pertencem aos círculos de amizade dos jornalistas ou os que têm condições de contratar os serviços das assessorias de imprensa às quais eles estão vinculados.” Nussbaumer, Gisele Marchiori: *Para além dos cânones da cultura de massa: o mercado da cultura em tempos (pós)modernos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP - Escola de Comunicações e Artes, 1997 (mimeo.), p. 72.

<sup>8</sup> Vide Cap. III, item *Vanguarda, entretenimento e globalização*.

abordagens de um gênero considerado tipicamente “hollywoodiano” e que, apesar de realizadas num período de tempo relativamente próximo umas das outras, correspondem a distintos períodos do recente processo de agonia, morte e ressurreição do cinema brasileiro. Procurarei mostrar as relações que esses filmes estabelecem, através da utilização do gênero policial, com as discussões em torno do cinema nacional e de novas correntes estéticas (aninhadas genericamente sob o rótulo de pós-modernismo), e como resultaram dessas diferenciadas apropriações do gênero policial determinadas visões da sociedade e cultura. Embora as análises concentrem-se nessas três películas, realizadas entre o final dos anos oitenta e o decorrer dos anos noventa, não se restringirão exclusivamente a elas, buscando estabelecer paralelos e relações com outros filmes realizados na mesma época. Finalmente, também procurarei discutir aspectos da recepção crítica desse conjunto de filmes, visando mostrar como ela explicita ou encena algumas das questões e dilemas que se colocaram no debate acerca da cultura brasileira nesse período.

### *A Dama do Cine Shangai*

O filme *A Dama do Cine Shangai* é uma produção paulista de 1988, com direção de Guilherme de Almeida Prado, também responsável pelo roteiro. Conta a história de Lucas (Antônio Fagundes), um corretor de imóveis que vê sua vida modificada quando, numa noite chuvosa, entra num velho cinema (o cine Shangai do título) para assistir um filme policial. Na sala escura ele flerta, à distância, com Suzana (Maitê Proença). Muito parecida com a atriz do filme, Suzana não está só — logo chega seu marido, Walter Desdino (Paulo Villaça). Apesar da presença do marido, Lucas aproveita o momento em que Suzana sai

para fumar para abordá-la, sem sucesso, no saguão do cinema. Posteriormente, reencontra o casal, interessado em comprar um apartamento que Lucas está vendendo. A partir desse encontro aparentemente casual, Lucas se envolverá com Suzana. No restaurante onde marcaram um encontro, ele será confundido com outra pessoa, enredando-se numa trama criminal, na qual terminará sendo injustamente acusado de assassinato. Para provar sua inocência e descobrir o verdadeiro culpado, Lucas penetra num labirinto de pistas e intrigas, onde descobrirá que as pessoas não são exatamente o que aparentam ser – inclusive Suzana e seu marido.

Resumida assim, em linhas gerais, a história nos remete, pelos seus ingredientes, para o universo do filme *noir*: a trama criminal, a mulher fatal, o falso culpado que busca provar sua inocência, a ambivalência/dubiedade moral das personagens. Mas, para além desse desenho inicial, *A Dama do Cine Shangai* configura-se como um perfeito exemplar da estética pós-moderna que se discutia na época. O filme encarna e transforma em seu *leitmotiv* a distinção feita por Umberto Eco entre o prazer do enunciado (o “quê”) e o prazer da enunciação (o “como”)<sup>9</sup>. Considerando-se essa distinção,

“Toda obra se propõe pelo menos dois tipos de leitor. O primeiro é a vítima designada pelas próprias estratégias enunciativas, o segundo é o leitor crítico que ri do modo pelo qual foi levado a ser vítima designada. Exemplo típico – mas não único – dessa condição de leitura é o romance policial, que prevê sempre um leitor de primeiro nível e um leitor de segundo nível. O leitor de segundo nível deve divertir-se não com a história contada, mas com o modo como foi contada.”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Eco, Umberto: “O texto, o prazer, o consumo”, *op. cit.*

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p. 101.

A observação de Eco ajuda a compreender o porquê da recorrência das narrativas de gênero nas experiências pós-modernas de cinema: suas características adaptam-se perfeitamente a muitos traços dessa estética, como o jogo de citações, a ironia que não raro desliza para o pastiche, os jogos de espelhamento, a explicitação de recursos metalinguísticos que buscam a suspensão da credibilidade do espectador/leitor, denunciando o “artificialismo”, o caráter de *construção* inerente a toda obra de arte. Com *A Dama do Cine Shanghai*, Almeida Prado realiza um filme onde essa estética do *puzzle* costura referências cinematográficas americanas e brasileiras. Duas seqüências ilustram emblematicamente essa proposta.-

A seqüência inicial constrói-se sobre a acumulação desses procedimentos metalinguísticos, que remetem o espectador diretamente ao jogo proposto pelo filme. No nome do cinema, a referência ao filme de Orson Welles, *A Dama de Shanghai* (1948), para além da citação erudita, condensa simbolicamente a trama que virá a seguir: como no filme de Welles, acompanharemos a história de um homem apaixonado que passa a ser manipulado pelos outros dois vértices do triângulo amoroso no qual se envolve. Outra referência presente nessa seqüência — visível no figurino de Lucas e na referência ao calor reinante no ambiente — é ao *cult* dos anos 80 *Corpos Ardentes*, de Lawrence Kasdan, também uma história de adultério e assassinato. No interior do cinema, o filme dentro do filme — que também se chama *A Dama do Cine Shanghai*, dirigido por um certo Jorge Meliande —, é um pastiche declarado dos clichês do filme *noir*, reforçado pela atuação caricata dos atores. Que são os mesmos do filme que o espectador está assistindo, *A Dama do Cine Shanghai*, cuja trama é análoga — novamente o espelhamento proposital, denunciando o caráter artificial da narrativa e dando ao leitor de “segundo nível” de Eco os elementos para perceber que o objeto principal do filme não é a trama policial, mas o jogo metalinguístico proposto

pelo diretor. A própria interpretação dada pelos atores aos personagens Lucas e Suzana, fria e propositadamente artificial, especialmente no diálogo irônico travado no saguão do cinema, é um índice de que o diretor não pretende trabalhar personagens no sentido clássico do termo e sim *tipos* característicos. Outro elemento a reforçar essa determinação é a presença do ator Paulo Villaça — marcado pelo papel desempenhado em *O Bandido da Luz Vermelha*, clássico do cinema marginal — como o marido de Suzana, uma referência extratextual indicativa do caráter do personagem, conforme o espectador descobrirá mais tarde. Cabe aqui uma observação sobre a especificidade da personagem cinematográfica, feita por Paulo Emílio Salles Gomes, que permite compreender melhor alguns aspectos que sustentam esse jogo de referências proposto pela estética pós-moderna:

“A diferença que se manifesta aqui entre o ator de teatro e o de cinema é muito grande. Aquilo que caracteriza tradicionalmente o grande ator teatral é a capacidade de encarnar as mais diversas personagens. No cinema, os mais típicos atores e atrizes são sempre sensivelmente iguais a si mesmos. Os grandes atores ou atrizes cinematográficos em última análise simbolizam e exprimem um sentimento coletivo”<sup>11</sup>

Almeida Prado também utiliza a *persona* de seus atores para conferir aos personagens de *A Dama* a aura de tipos ou homenagear alguns gêneros cinematográficos em diversa sequências do filme. Não é coincidência, portanto, que o outro vilão do filme seja interpretado pelo ator José Lewgoy, o “homem mau” paradigmático das chanchadas. O universo da pornochanchada, dos filmes da chamada “Boca do Lixo”, nos quais o diretor iniciou-se no cinema, é evocado, por sua vez, pelas “participações sentimentais” das atrizes Matilde Mastrangi e

---

<sup>11</sup> Gomes, Paulo Emílio Salles: “A personagem cinematográfica”. In: Cândido, Antônio *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 114.

Imara Reis. Há uma referência ao filme anterior de Almeida Prado, *Flor do Desejo* (estrelado pela segunda atriz, espécie de homenagem ao gênero, ambientado no submundo santista), através de uma fotografia enquadrada no decorrer da sequência que mostra o diálogo entre Lucas e um travesti (interpretado por Miguel Falabella).

Um outro elemento presente na sequência inicial que também remete à chamada estética pós-moderna é a *metáfora da própria condição de espectador de cinema*: a suspensão da realidade, a evasão, o sonhar acordado ou de olhos abertos. Ela é referida explicitamente pela fala em *off* de Lucas: “Ir ao cinema, às vezes, pode ser uma diversão perigosa. Não sei se vocês entendem o que eu quero dizer. Eu mesmo demorei demais para entender.”. Ela aparece também nos devaneios onírico-eróticos de Lucas e de Suzana, o dele interrompido pela chegada do marido de Suzana, o dela pelo estridente som da campainha do telefone vermelho que irrompe bruscamente no filme que está sendo exibido, ocupando por inteiro a tela do cinema — um clichê com conotação dramática nos filmes *noir* ou de suspense, como o parodiado na narrativa secundária desse filme dentro do filme, mas que, deslocado dela, cumpre uma função irônica dentro da narrativa principal.<sup>12</sup>

A sequência do restaurante chinês, na qual Lucas espera inutilmente por Suzana, que não virá, reforça e reitera os procedimentos utilizados na sequência inicial. De novo temos a fala em *off* de Lucas, lembrando ao espectador a

---

<sup>12</sup> Uma outra interpretação possível reforçaria o poder imagético que o cinema detém hoje na configuração da personalidade pós-moderna: “O filme que se multiplicará no seu próprio percurso diegético é também a confirmação de que o sujeito da história é sujeito que introjetou o modo de funcionar do aparato, na realidade só é sujeito ao confundir-se com ele, aceitando seu efeito de simulação de um sujeito, daí o espelhamento entre o discurso na tela e na vida de Lucas. Como espectador de cinema ele só é sujeito de sua própria vida se for capaz de reproduzir nela o aparato que o faz sujeito, repetir seus conteúdos, uma vez que ele próprio encontra sua identidade no aparato.”

ingenuidade dos homens e o poder de sedução das mulheres fatais como Suzana; o filme dentro do filme, no caso o próprio *A Dama de Shanghai*, de Welles, sendo exibido numa velha televisão; copos de whisky, cigarros e conversas vazias com o caricato garçom oriental, pontuadas por olhares de Lucas em torno do bar, completam a evocação da atmosfera dos filmes *noir*. Quando Lucas, cansado de esperar, sai do restaurante, a câmera fixa a fachada do mesmo, mostrando seu nome, *Chuang Tzu*, ladeando uma borboleta, num chamativo letreiro neon. A citação, no caso, é a da lenda chinesa do sábio Chuang Tzu, que foi dormir e sonhou que era uma borboleta. Ao despertar, foi assaltado por uma dúvida: seria ele um homem que sonhou com uma borboleta, ou uma borboleta que sonhava ser um homem? De novo, a metáfora da suspensão de credibilidade e dos limites do devaneio onírico nos remetem à atividade do espectador de cinema.

Na sequência final, Lucas é convencido por Suzana a matar seu marido. Quando ela sai do prédio, Lucas dirige-se ao elevador, sabendo que encontrará a porta do apartamento aberta, para realizar o crime. Ele ouve a voz de Desdino, vê um vulto atrás da cortina e atira. Ao verificar o corpo, percebe que não matara Desdino, mas outro personagem da trama, o travesti que lhe dera algumas informações. Segue-se uma sequência que, posteriormente, o espectador perceberá ser de sonho: Lucas encostado à porta do elevador, puxa um cigarro. Das sombras, surge Suzana, vestida toda de negro como Layla Van, e acende-lhe o cigarro. Lucas olha para o outro lado, e vê Suzana, tal como estava vestida quando deixou o prédio, toda de branco. Seu olhar se divide entre as duas aparições de Suzana. A cadência do filme se altera, a cena se divide em uma série de fotogramas, como se a película tivesse se soltado do projetor. Corte/Escurcimento da tela. Novamente, voz *off* de Lucas: “Foi só então que eu

notei como ir ao cinema pode ser perigoso. Sabe como é difícil para um homem admitir que foi enganado, mesmo que seja por uma mulher. Mas muito pior é quando você está apaixonado por ela.”

No apartamento, Lucas, sob a mira de uma arma, conversa com Desdino, que lhe confessa ser o autor do crime do qual ele é acusado. Mas a maior revelação é a de que Suzana não existe: ela é, na verdade, Layla Van. Lucas apaga a luz do quarto. Há um corte na cena, e na sequência vemos Suzana/Layla encontrando o cadáver do travesti; ela pega uma faca, e sua atitude demonstra ansiedade. Ouve-se um tiro, e Suzana/Layla vê um vulto sair do quarto: é Lucas, que informa-lhe ironicamente que seu marido se “suicidou”. Eles se beijam. Ao mesmo tempo, vemos o braço de Suzana/Layla se erguendo por trás das costas de Lucas, ainda com a faca na mão, em direção à lâmpada suspensa no teto; a luz é apagada. Surgem os créditos com os nomes dos atores, “num filme B de Guilherme de Almeida Prado”. Após os créditos, Lucas sai do cinema, ainda com as roupas da cena inicial. No letreiro do cinema, vemos anunciado o próximo filme a ser exibido, “A Hora Mágica”.

A sequência final traz novamente os procedimentos já vistos anteriormente: espelhamentos, referências e citações: A dupla identidade de Suzana/Laura remeteria à dupla Madeleine/Judy protagonizadas por Kim Novak no clássico *Vertigo (Um Corpo Que Cai)*, de Hitchcock. A própria situação de Lucas, de inocente falsamente acusado, também é recorrente na cinematografia daquele diretor<sup>13</sup>. Este tipo de obra, ao tematizar a metalinguagem e colocar seus procedimentos como espinha dorsal de sua ficção, acaba por constituir uma outra oposição, entre o olhar inocente dos espectadores do cinema de gênero dos

---

1995, Dissertação de Mestrado, p. 179.

<sup>13</sup> A respeito, ver: Truffaut, François: *Hitchcock – Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

anos 40/50 e o olhar pós-moderno, que perdeu aquela inocência, mas que a substituiu por uma cumplicidade com esse tipo de narrativa. No espectador pós-moderno se percebe, segundo Fernão Ramos,

“...o olhar terno para com aquilo que pode um dia conotar, em primeira mão, o que hoje só é possível através do olhar cúmplice. Essa proximidade é radicalmente distinta da atitude moderna. Trata-se de uma visão quase que carinhosa, que busca vivenciar o que em sua época lhe parece estar vedado.”<sup>14</sup>

Essa observação remete à clássica discussão pós-moderna simulacro *versus* realidade. A idéia de simulacro foi desenvolvida principalmente pelo teórico francês Jean Baudrillard. Ele parte do princípio de que vivemos uma época onde não se exige mais que os signos possuam alguma relação verificável com o mundo que supostamente deveriam representar. Dessa forma, a cultura contemporânea viveria num regime de “simulação”: como resposta à percepção do desaparecimento do “real”, haveria uma tentativa compensatória de manufaturá-lo através de objetos e experiências que tentariam ser mais reais que a própria realidade — o que Baudrillard chamaria de “hiper-reais”. Fredric Jameson retoma essa discussão ao comentar o “achatamento histórico” proposto pelo pós-modernismo, exemplificado, segundo ele, pelo gosto por “filmes de nostalgia”<sup>15</sup>. Fernão Ramos lembra da expressão cunhada por Jean Claude Bernardet para esse jogo, “ficção fingida”:

“Ou seja, dentro de um primeiro nível ficcional, adensa-se ainda mais uma outra camada, constituindo como que uma ‘mentirinha’ com a qual chegamos perto do universo fantasista dos contos de fada (a fruição não passando mais pelo caráter de realidade do que é narrado). A narrativa

<sup>14</sup> Ramos, Fernão: “A Dama do Cine Shangaí”. *In*: Labaki, Amir (org.): *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 306.

<sup>15</sup> Acerca dessa discussão, vide o capítulo 2, item “Os gêneros e a análise cultural”.

dos 80 parece no entanto ser atraída por uma outra ‘mentirinha’, que não a feérica, na qual sempre desembarca como em um discurso de segunda mão: o gênero. Lá encontra, na forma de uma mentira saudosa, o poder de conotar algo que sua linguagem parece haver perdido: o mundo como totalidade e a narração como possibilidade de relato.”<sup>16</sup>

*A Dama do Cine Shanghai* não foi um exemplar isolado no cinema brasileiro da época – talvez tenha sido, isso sim, o exemplar mais acabado do que na época se convencionou chamar de “novo cinema paulista”. Entre os filmes produzidos no período, os que guardariam maior afinidade com *A Dama*, até por aderirem aos mesmos traços de uma estética “pós-moderna” e utilizarem em maior ou menor grau certas convenções dos gêneros clássicos de Hollywood, em especial o policial, seriam *Cidade Oculta* (Chico Botelho, 1986) e *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987). A respeito da multiplicidade de linguagens presentes neste último, escreveu Nelson Brissac Peixoto um comentário que pode ser estendido aos demais filmes: “Apagam-se as fronteiras, típicas dos anos 60/70, entre realidade e ficção, o filme e sua reflexão. Aqui tudo é integrado no mesmo fluxo narrativo.”<sup>17</sup> Comentário que endossa o diagnóstico de Fernão Ramos acerca da atmosfera cultural vivida pelo Brasil na época, e que colocava em xeque algumas visões cristalizadas sobre o caráter de seu cinema – colocando em questão os limites de uma estética nacional-popular e a hegemonia do grupo cinemanovista como principal produtor do caldo ideológico no qual se embebia a discussão sobre o

---

<sup>16</sup> Ramos, *op. cit.*, p. 312.

<sup>17</sup> Peixoto, N. B.: “Anjos da Noite”. In: Labaki, Amir (org.) *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 165. Continua Brissac Peixoto: “Esta nova maneira de fazer filmes aparece também no tratamento da história do cinema. ‘Anjos da Noite’ é inteiramente perpassado pela ‘imagerie’ criada por Hollywood. O seu mundo simulado existe no interior do cinema. Uma vertiginosa reciclagem de personagens e cenas que constituem inexoravelmente o nosso imaginário. (...) Mas não se trata da técnica do ‘remake’, tão abusada hoje em dia. Estas imagens, já

cinema brasileiro. Somando-se a isso, já estava em marcha o processo de retração da Embrafilme, que culminaria com seu desmantelamento total e o fracasso do projeto estatal de financiar o cinema, repondo, portanto, a questão do mercado para os diretores. Dessa forma,

“Houve claramente um deslocamento do eixo em que estava estruturado o projeto de um cinema nacional, restando em seu local um espaço vazio. As propostas estéticas que continham em seu âmago idéias com mais de vinte anos deixam subitamente de obter a repercussão costumeira, evidenciando uma nítida mudança de contexto no quadro de sua receptividade. (...) O vazio que se configura é grande e o que se ouve constantemente é o sentimento da precariedade da produção cultural (não só na área do cinema) dessa época. Os produtores culturais não parecem estar à altura das expectativas, embora estas muitas vezes tenham sido nitidamente moldadas em função do que não mais repercute junto a diversas áreas da criação cultural. (...) A falta de referências concretas às quais possam se remeter estes produtores culturais dá o toque final de um quadro frequentemente criticado com relação a seus resultados, mas poucas vezes compreendido em sua dinâmica.”<sup>18</sup>

*A Dama do Cine Shanghai*, juntamente com os outros filmes do “novo cinema paulista” reflete em parte estes dilemas. A exibição dos créditos, onde o diretor faz questão de destacar o caráter de filme B de *A Dama*, revela algo tanto de sua estética quanto de sua estratégia. O diálogo com formas menos nobres da cultura popular não era em si, uma novidade na cultura brasileira; o cinema marginal já havia realizado isso no final dos anos sessenta, em sintonia com o espírito tropicalista da época. Porém, esse diálogo fora feito dentro de uma

---

arquetípicas, ao serem integradas na narrativa como constitutivas da realidade imaginária em que vivem seus personagens, tem resgatadas toda sua vitalidade e capacidade de mobilizar e fazer sonhar.”

<sup>18</sup> Ramos, F., op. cit., p. 311.

perspectiva de vanguarda, numa linguagem violenta e visceral, que não abria concessões ao grande público. Almeida Prado, por sua vez, ao mesmo tempo que realiza um filme para cinéfilos, com vastas referências à produção hollywoodiana, também lança uma piscadela cúmplice para o grande público, especialmente pela utilização de rostos conhecidos do mesmo por meio da televisão. Nesse sentido, o gênero policial cumpre no seu filme um duplo papel: de um lado, referência canônica do cinema clássico americano e portanto, veículo para o jogo de referências, citações e ironias da estética pós-moderna; de outro lado, chave conhecida, capaz de fornecer uma trama que possa ser acompanhada sem maiores problemas pelo público “espectador de 1º grau”. Se *A Dama do Cine Shangai* estabelece um diálogo com Hollywood exclusivamente pela linguagem, *A Grande Arte*, por sua vez, construirá essa ponte através de seu esquema de produção e de sua abertura para o mercado externo.

### *A Grande Arte*

*A Grande Arte*, lançado em 1991, marcou a estreia na ficção de Walter Salles Jr., diretor que já possuía boa experiência atrás das câmeras, tendo dirigido filmes publicitários e documentários. O filme baseou-se no romance homônimo de Rubem Fonseca, que também foi o autor de sua adaptação para a tela. Chamou profundamente a atenção, na época, o fato do filme ser uma co-produção com um orçamento elevado para os padrões brasileiros, além de apresentar atores estrangeiros nos principais papéis e ser falado em inglês.

Em linhas gerais, o filme narra a história do fotógrafo americano Peter Mandrake (Peter Coyote), que está fazendo um livro de imagens sobre o Rio de

Janeiro. Lá ele conhece a prostituta Gisela (Giulia Gam), que lhe pede ajuda, pois está sendo ameaçada por um cliente, do qual roubou alguns disketes. Posteriormente ela aparece morta, e ladrões invadem o apartamento do fotógrafo, procurando os disketes. Sem encontrar nada, os ladrões Rafael (Tonico Pereira) e o boliviano Fuentes (Miguel Angel Fuentes) estupram a namorada de Mandrake, Marie (Amanda Pays) e o esfaqueiam, deixando-o à beira da morte. Recuperado, ele torna-se obcecado por vingança, e procura Hermes (Tcheky Karyo), um tipo misterioso, que irá instruí-lo no manejo das facas. Marie abandona Mandrake, que segue Fuentes no “Trem da Morte” até a Bolívia. Durante a viagem, ele conhece Mercedes (Cássia Kiss), uma policial disfarçada, que acabará sendo morta pelo Bandido. Ele segue Fuentes, e ambos escapam de um atentado contra o bandido, mas Mandrake é golpeado na nuca, desmaia e perde a pista do boliviano, tendo de retornar ao Brasil. Aqui, alia-se ao misterioso Zakkai, também conhecido por Nariz de Ferro (René Ruiz), que lhe aponta o mandante dos crimes: o milionário Lima Prado (Raul Cortez), na verdade o chefe de uma grande organização criminosa. Simulando a devolução dos disketes, Mandrake consegue confrontar Lima Prado e obter sua vingança.

Toda adaptação de uma obra literária para o cinema levanta uma série de problemas, que resultam quase sempre em modificações do original, tais como a supressão/criação de personagens, o corte de determinadas sequências, etc. No caso de *A Grande Arte* não poderia ser diferente, e o filme apresenta uma série de diferenças em relação ao livro no qual se baseou. Este último era dividido em duas partes: a primeira, narrada por Mandrake, acompanhava a progressão dos acontecimentos até o retorno da Bolívia, e a segunda, intitulada “Retratos de família”, baseava-se nas anotações dos cadernos de Lima Prado, que vieram parar nas mãos de Mandrake, e que lhe permitiram esclarecer retrospectivamente certos aspectos da trama. Dessa forma, o livro divide o protagonismo de

Mandrake com outros personagens da história, especialmente Lima Prado e Fuentes. O que não acontece no filme, que optou por uma abordagem linear centrada fundamentalmente em Mandrake, que aparece na maioria das cenas do filme, deixando os demais personagens num plano secundário. Além disso, as características do personagem diferem muito do livro para o filme: enquanto no primeiro Mandrake, além de brasileiro é um advogado quase cínico em seu realismo, no filme ele transforma-se num fotógrafo americano sem raízes, um viajante que percorre o mundo para captá-lo através da lente de sua câmera.

Estas opções marcam uma diferença de fundo entre as duas obras. No romance de Rubem Fonseca percebe-se um diálogo com outros livros que denunciam a violência e a iniquidade do sistema brasileiro, no contexto da ficção nacional do período que vai do fim da ditadura ao início da abertura, seja através da ficção policial, como é o caso de *A Grande Arte*, seja através de obras de outros autores, que vão dos romances-reportagem às memórias romanceadas. Mas o que realmente se destaca, no caso da obra de Rubem Fonseca, é a analogia que o romance faz com a estrutura social global que articula pobreza e violência. Trata-se de uma narrativa policial de exceção, onde armas brancas são onipresentes, ocupando o lugar tradicionalmente reservado às armas de fogo. A utilização da forma policial na exploração desse contexto social demonstrava bastante pertinência. Como observa Deonísio da Silva, “*A grande arte* é, pois, o romance policial tardio em nosso país. Para um capitalismo tardio, uma expressão literária tardia.”<sup>19</sup>

No filme de Walter Salles Jr. este pano de fundo desaparece totalmente. A questão que subjaz ao filme, para além da *vendetta* que move Mandrake, está relacionada ao *olhar*:

“Transformei o personagem do livro de Rubem Fonseca num fotógrafo justamente porque me interessava usar a fotografia para falar sobre arte, olhar, e a condição de estrangeiro. As brigas de faca podem atrair primeiro a atenção do espectador, mas os subtemas que me atraem estão presentes.”<sup>20</sup>

Nesse aspecto, o filme impregna-se muito do espírito dos *road-movies* típicos do cineasta alemão Wim Wenders, referência cultural e cinematográfica que Walter Salles Jr. incorporará em obras posteriores, como *Terra Estrangeira* e *Central do Brasil*. A opção pela narrativa policial, por sua vez, é explicada pelo diretor da seguinte forma:

“Gosto muito dos filmes *noir* que chegam ao equilíbrio de uma forma interessante e de um conteúdo forte, formalmente sublinhados, mas cuja forma não fere a narrativa. Por isso também escolhi estrear um filme *noir*, pois nenhum outro gênero combina essa convivência do comercial com o autoral de uma forma tão interessante. *A Grande Arte* é um filme sobre a violência urbana que pedia movimentos de câmera rápidos, *travellings*, chicotes e por outro lado tinha momentos de grande delicadeza. Queria que houvesse essa oposição visual entre brutalidade e a delicadeza e esse binômio é que gerou as opções formais do filme.”<sup>21</sup>

As razões que nortearam o diretor em sua escolha pelo *thriller* policial se justificam logo nas primeiras cenas de *A Grande Arte*. A sequência inicial é um verdadeiro *tour de force* de técnica: vemos uma vitrola girando em falso, com a agulha imóvel sobre o disco riscado; ao fundo, sons de luta. Uma mulher desaba sobre a cama. *Close* numa faca sendo desembainhada. A faca marca o rosto da mulher com uma letra P. *Close* numa mão masculina desligando a tomada da

<sup>19</sup> Silva, Deonísio: *Nos bastidores da censura...*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>20</sup> Entrevista de Walter Salles Jr. ao Jornal *O Estado de São Paulo*, 20.10.91.

<sup>21</sup> Entrevista do diretor ao Jornal *O Globo*, 16.10.91, grifos meus.

vitrola. O corpo da mulher é enquadrado novamente; a câmera recua e, num movimento contínuo, vemos uma panorâmica da janela, do edifício (Rio Hotel), que vai ficando cada vez mais longe — agora, a panorâmica abrange uma larga vista da cidade e de seus prédios. Sobem os créditos. Com esta sequência inicial, o diretor apresenta alguns elementos que serão desenvolvidos no decorrer do filme: a intriga criminal, a utilização de facas. Localiza espacialmente o lugar onde se desenrolará a trama: a cidade do Rio de Janeiro. E, à violência da cena inicial, parece contrapor a violência da própria cidade — a imensidão e o anonimato do espaço urbano, que supera a escala humana e se impõe sobre os indivíduos. As cenas que se seguirão aos créditos irão tematizar justamente estes aspectos postos agora na “escala humana”.

A sequência intercala imagens em movimento, imagens “congeladas” sendo captadas por uma máquina fotográfica e um monólogo em *off* enquanto as imagens se sucedem. O fundo sonoro dialoga diretamente com as imagens — faz parte de uma composição de Philip Glass intitulada “A Gentleman’s Honor”, da peça musical *The Photographer*. Seguem-se cenas de uma demolição e de uma mulher chorando. A imagem congela-se sobre seu rosto e muda de cor, ao mesmo tempo que ouvimos o clic de uma máquina fotográfica. Voz *off*. *Toda minha vida meus olhos procuraram algo ... diferente.* Imagens de um mendigo caminhando com um saco nas costas, gesticulando e falando sozinho; clic da máquina fotográfica. Voz *off*. *Imagens que mostram como as pessoas vivem, o que sentem, o que suportam.* Imagens de uma briga entre um homem e uma mulher na porta de um bar; clic. Voz *off*. *Um amigo meu disse que os fotógrafos são como os caçadores, tem o instinto assassino mas não o desejo de matar. Talvez ele esteja certo.* Imagens de uma mulher jovem, provavelmente uma prostituta, que abraça um homem e depois se insinua, sorridente, para a câmera; clic. Voz *off*. *Nós escolhemos a presa e disparamos... mas em vez da morte nós criamos a eternidade.* Imagens de outra mulher, mais velha,

provavelmente uma mendiga, caminhando na frente de um lixão e de um *outdoor* de um supermercado; clic. Voz *off*: *Nós não interferimos; às vezes, apenas observamos.* Imagens de jovens “surfistas de trem”; corte para uma foto que está sendo revelada e que mostra um deles, morto sobre os trilhos. A imagem mostra o laboratório improvisado num banheiro, e o rosto do fotógrafo. Voz *off*: *Eu estava no Rio há três meses, trabalhando no meu novo livro, o primeiro depois de Strangers. Tinha fotos suficientes mas não estava satisfeito.* Imagens do fotógrafo observando a janela e do interior do apartamento; *close* nos livros e nas fotos sobre a mesa. Voz *off*: *Alguma coisa me prendia à cidade. Tinha mais razões para ir embora do que para ficar. Mas fiquei.* Imagem do fotógrafo descendo as escadas do prédio. Ele sai à rua, próximo aos Arcos da Lapa, no Rio.

Nessa sequência inicial somos brindados com uma série de informações sobre o protagonista, Mandrake. Mas, além dessas informações, a sequência condensa alguns dos temas e contradições que se desdobrarão no decorrer do filme. A primeira questão a ser levantada pode ser resumida na oposição ação *versus* observação, e reflete-se diretamente na posição de Mandrake: como fotógrafo, ele apenas registra os fatos, sem se envolver com eles. A máquina que registra o mundo ao mesmo tempo o afasta dele; a vida do fotógrafo é uma eterna errância de *voyer*, em todos lugares, ele segue permanecendo um estrangeiro (o título de seu livro anterior é sintomático: *Strangers*). Mas o desdobrar dos acontecimentos irá modificar essa situação, mudança já insinuada no final do diálogo interior: *Alguma coisa me prendia à cidade. Tinha mais razões para ir embora do que para ficar. Mas fiquei.* A morte de Gisela reforçará essa decisão. Numa sequência posterior, após saber da morte da jovem prostituta, Mandrake revê as fotos dela. Em *off*, acompanhamos seus pensamentos: *Eu sabia que a polícia não se importaria com uma prostituta. Se eu não fizesse algo, ninguém faria. Eu não sabia o que fazer. E nem queria envolver Marie. Mas observar não bastava mais.* O episódio marca a

passagem, na personalidade de Mandrake, do homem de contemplação para o homem de ação, passagem que trará sérias consequências, já enunciadas na sequência inicial, quando é feita a comparação entre o fotógrafo e o caçador — agora Mandrake é um caçador, e terá que desenvolver seu instinto assassino. Nesse sentido, a música incorpora-se diegeticamente ao filme, por um processo de similitude: a peça *The Photographer*, de Philip Glass e Robert Malasch narra a história de Eadweard Muybridge, um dos pioneiros da fotografia, centrando-se no crime passionai que ele comete ao assassinar o amante da esposa. É, em síntese, um processo semelhante ao que passará Mandrake — para vingar a “honra ferida”, a agressão à *mulher* (a amiga Gisela/a namorada Marie/a policial Celeste) o artista transforma-se em “justiceiro”. E se antes quem cumpria a função de mediação com mundo era a máquina fotográfica, agora será a faca: ambas são extensões do corpo de Mandrake, a primeira, em suas próprias palavras, para “criar a eternidade”, através da arte; a segunda, para criar a morte.

Aqui pode ser retomado o título da filme, que é tirado de uma frase do poeta grego Arquilocus “Eu tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem.”. A arte passa pelo domínio da técnica: da máquina fotográfica, da faca, da câmara cinematográfica. Mas esse domínio por si só não basta: é necessário dar um sentido para ele, construir uma motivação — o que encerra o sentido da continuação da frase de Arquilocus dada por Mandrake no livro, mas que não aparece no filme: “Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam”. É o que Mandrake irá resgatar no final de sua aventura, quando viverá os dois lados da “grande arte”.

Na sequência final, Mandrake enfrenta Lima Prado numa luta de facas. O embate remete a uma cena típica de outro gênero, o faroeste — o duelo final entre dois pistoleiros ao cair da tarde. Há, aqui, a reafirmação dos valores presentes

nesses gêneros, o faroeste e o *noir*, tipicamente masculinos: a honra, a disputa viril, a valorização da ação. Há, também, uma referência à própria arte: a luta se desenvolve como um misto de balé e ritual; a grande arte se revela em sua pulsão de morte. Após matar Lima Prado, Mandrake vaga pela cidade. Depois de caminhar sem rumo, senta-se num parque e observa, na janela de um apartamento, um casal se beijando. Ocorre então uma espécie de epifania, que marca o retorno do fotógrafo em substituição ao caçador. Mandrake reempunha a câmera em lugar da faca e passa a registrar uma série de casais se beijando: após o ritual da morte, a celebração da vida, que será compartilhada com Marie, marcando sua reconciliação (embora Mandrake parta, no final, para nova errância/viagem).

Numa outra chave de leitura, é possível ver na oposição entre a série de fotos do início do filme e as do final um subtexto que se refere à imagem do Brasil. Às cenas de pobreza e de violência se contrapõem as cenas de amor e carinho, o negativo e o positivo interpenetrados numa mesma realidade complexa e contraditória<sup>22</sup>. Realidade que, infelizmente, está ausente no restante do filme: aqui, o Brasil aparece apenas como paisagem. Não há uma relação orgânica entre a história ou a forma como ela é narrada, e o contexto brasileiro. O filme, nesse sentido, é um *thriller* de ação (embora com pretensões intelectuais que o aproximam do *road-movie*) que poderia se passar em qualquer canto “exótico” do planeta (Bali, Caribe, Marrocos...) que acrescentasse “cor local” ao filme.

Outro ponto a ser assinalado é que a “contaminação” do gênero policial pelo *road movie* em *A Grande Arte* produz, do ponto de vista do primeiro gênero,

---

<sup>22</sup> Outro elemento que reforça essa leitura é o comentário irônico que Mandrake faz para Marie quando ela comenta a beleza das fotos: “Os japoneses detestaram. Doces demais”. É como se as imagens contrastassem com o que estava subentendido no contrato para o livro, o registro do clichê violência-miséria associado ao Rio.

um resultado “frouxo”. Sabemos que o diskette que desencadeia a série de ações que sustentará a trama é apenas um *MacGuffin*<sup>23</sup>, mas o que ele poderia proporcionar, como a motivação para o embate entre dois personagens (ou entre um personagem e um grupo/sistema), como ocorre em qualquer narrativa policial, não se configura. Rafael e Fuentes, os dois bandidos que atacam Mandrake, não se constituem como verdadeiros antagonistas: o primeiro é assassinado com a ajuda do segundo, que desaparece da trama, ao final, sem maiores explicações. Tampouco Lima Prado preencheria os requisitos para ser esse antagonista: embora seja o “cérebro” por trás do complô, surge apenas no final, e suas motivações não ficam muito claras, bem como as atividades desempenhadas pela tal “Organização”. Zakkai, o “Nariz de Ferro”, que poderia desempenhar o papel ambíguo de um aliado/antagonista também não se constitui como tal. Temos, assim, uma série de personagens “planos”<sup>24</sup> que não contribuem para o desenvolvimento e/ou aprofundamento de um conflito de fato. O filme gira, portanto, em torno de Mandrake; nesse aspecto, a estrutura do *road-movie* sobrepõe-se a do policial. É a viagem, em seu duplo sentido, que conta para o desenvolvimento dos temas que o diretor quer explorar — o estranhamento/desenraizamento, o poder das imagens, o lugar e o papel da arte, temas que surgem a partir das mudanças sofridas por Mandrake em sua viagem, feita de deslocamentos no espaço exterior, mas também nos espaços internos da própria identidade/personalidade.

Se foi um equívoco estético na opinião da maioria dos críticos, *A Grande Arte* não deixou de colocar problemas pertinentes para o *métier* cinematográfico

---

<sup>23</sup> O *MacGuffin*, segundo Alfred Hitchcock, seria a motivação inicial para o desencadear de uma série de ações, mas que não passaria de um estratagema, um truque narrativo, para que o filme desenvolvesse sua real temática. A respeito, vide Truffaut, *op. cit.*, p. 81/82.

<sup>24</sup> A respeito da distinção personagens “planos” *versus* personagens “esféricos”, de Forster, vide cap. V, nota 18.

do período, entre os quais apontar para a dificuldade de se absorver, numa chave própria, um gênero já consagrado pelo cinema americano e refletir, a partir dele, questões próprias da realidade brasileira. É possível que tenha servido de patamar para outros realizadores que incursionaram pelo gênero, como Beto Brant e seu *Os Matadores*, que buscou equacionar a conjunção de realidade nacional e fórmula “comercial” de outra maneira.

### *Os Matadores*

Lançado em 1997, *Os Matadores* tem direção de Beto Brant, que também assina o roteiro, juntamente com Fernando Bonassi, Victor Navas e Marçal Aquino – este último, autor do conto homônimo no qual o filme se baseou. O procedimento, aqui, é quase o inverso de *A Grande Arte*: enquanto naquele filme se “enxugou” um romance complexo, reduzindo a participação de personagens, cortando sequências e diálogos, etc., em *Os Matadores* o grupo de roteiristas partiu de um relato breve, desenvolvendo a partir dessa inspiração inicial os personagens, seus conflitos e relações. Considerando-se a utilização do gênero policial pela obra, teríamos em *Os Matadores* um misto de romance negro (é a história de um crime, do ponto de vista dos criminosos) e do romance de suspense, na medida que o crime ainda está por ser cometido, e não sabemos quando finalmente ocorrerá. O filme mostra o diálogo entre um experiente matador profissional, Alfredão (Wolney de Assis) e seu parceiro iniciante, Toninho (Murilo Benício), enquanto os dois esperam por sua vítima numa boate de beira de estrada. Paralelamente, é contada a trajetória do antigo parceiro de Alfredão, Múcio (Chico Diaz), um paraguaio famoso por sua perícia e frieza. Este

breve resumo, no entanto, não dá conta da riqueza de temas e subtemas abordados pela obra.

O filme se passa numa fronteira não nomeada entre o Brasil e o Paraguai (numa sequência, quase documental, Toninho percorre as lojas de uma cidade paraguaia chamada Concepción). Mas a fronteira não é apenas física: o filme aborda uma situação-limite, a de homens que fazem do assassinato seu ganha-pão, e a explora de diversas formas. Para começar, através da construção dos personagens. Alfredão, o velho matador, é um “funcionário”, que busca cumprir seu trabalho da forma mais eficiente possível, para retornar logo a seu papel de pai de família. Múcio é o matador “romântico”: frio e eficiente, mas capaz de arriscar-se e agir impetuosamente para executar um “serviço”. Ambos dominam os códigos da profissão, as relações de um implícito, mas nem por isso menos forte, “código de honra” que os liga entre si e a seus patrões. O que não ocorre com Toninho, o jovem matador, que chega a zombar de alguns costumes da profissão (como a prática de deixar as vítimas com “o bucho para cima”, para que o matador não seja perseguido pelo azar). Toninho é quase um “yuppie” do crime, e seus códigos de conduta são os de um garotão urbano e consumista. Estabelece-se uma tensão entre Alfredão e Toninho, na qual Múcio comparece retrospectivamente pelas memórias de Alfredão. A fronteira como limiar também é expressa simbolicamente pelo local onde ocorre a maior parte da ação: um bar de beira de estrada, um não-lugar, um ponto no caminho entre duas cidades.

A fronteira seria, num certo sentido, o território da liminaridade, no qual não vigorariam as regras que regem o espaço “normal”, central. Mas o filme não cai na armadilha de tratar a fronteira como a exceção, mostrando-a, na verdade, conectada a uma totalidade. A primeira sequência já deixa isso bem claro: vemos várias paisagens do Rio de Janeiro antes da câmera enquadrar Toninho roubando

um carro, que será levado por ele para a fronteira. Outra seqüência ilustrativa mostra Múcio e Alfredão fazendo uma tocaia em frente a um restaurante de São Paulo. A indústria do crime integra centro e periferia, e possui relações estreitas com o poder. Numa seqüência-chave, Alfredão e Múcio aparecem num acampamento de sem-terras para expulsá-los e acabam matando um deles. Assim, a fronteira como o território de embaralhamento entre os limites do legal e do ilegal, do ético e do não-ético, do moral e do imoral, permeia toda a sociedade brasileira, da qual a fronteira física que é cenário do filme, mais que um exemplo, é praticamente uma metonímia. Nesse aspecto, *Os Matadores* consegue fazer uma reflexão sobre o país mais eficiente de que *A Grande Arte*: aqui, o Brasil não é apenas pano de fundo, e sim o caldo de cultura do qual se embebe o filme, seus personagens e motivações.

A utilização do formato policial também é eficaz, muito embora o filme transgrida alguns cânones do gênero. O suspense e o mistério são incorporados pela própria estrutura do filme: a longa espera de Toninho e Alfredão, entremeadas pelas histórias sobre Múcio. Como Múcio morreu? Quando chegará a vítima que Alfredão e Toninho aguardam? — esses são os *leitmotifs* do filme que garantem o mistério e o suspense. O diretor não lança mão, de forma original, de expedientes clássicos para marcar a temporalidade das ações ou dos flashbacks, como escurecimento da tela, mudanças para preto e branco, esmaecimento da imagem, etc. As cenas se sucedem, há a recorrência da imagem de Múcio sendo baleado e é o espectador que tem que ligar, “costurar” os eventos. Essa construção inovadora da trama, quando do lançamento do filme, levou-o a ser comparado com outra obra, *Pulp Fiction*, do diretor americano Quentin Tarantino.

Além desse “embaralhamento” de temporalidades, outro aspecto que chama a atenção no filme é a caracterização não-maniqueísta dos personagens, que se apóia num esquema de relações que eu definiria como triádico, e que implica numa constante alternância de papéis. Na relação Alfredão-Múcio-Toninho, o primeiro aparece como o pistoleiro experiente, o velho mestre, o segundo como o pistoleiro paradigmático, frio e perfeccionista, enquanto ao último cabe o papel de novato que tem muito que aprender. Já na relação Chefão-Alfredão-Múcio, o primeiro surge como o marido traído e vingativo, o segundo como seu braço armado e Múcio perde parte de sua aura legendária ao cometer um erro fatídico, rompendo uma fronteira fatal ao envolver-se com a mulher do chefe. O triângulo que une Alfredão-Toninho-Chefão coloca o primeiro numa posição extremamente frágil, vítima da traição dos outros dois, que planejam matá-lo: de caçador ele passa a caça. Toninho revela-se menos tolo do que inicialmente se insinuava, mostrando sua ambição ao delatar Múcio e aceitar despachar o velho matador, uma “queima de arquivo” para o Chefão, que não se move mais por motivos passionais, mas pela “lógica empresarial” de preservar sua organização, eliminando um potencial problema.

O gênero policial, como moldura para crítica política e social, comparecerá nas obras posteriores do diretor. Seu filme posterior, *Ação Entre Amigos* (1998), é um *thriller* que revolve os porões da ditadura e os fantasmas da repressão, mostrando a história de quatro ex-militantes políticos que descobrem a pista de seu torturador e resolvem se vingar. O recente *O Invasor* (2002) é uma narrativa *noir* que, a partir da história de um assassinato encomendado por dois executivos paulistas faz uma radiografia das relações de classe no espaço urbano da metrópole paulista. Em todos os filmes, outra recorrência: a parceria com o escritor Marçal Aquino, sinalizando não só a cumplicidade e o intercâmbio entre o olhar cinematográfico e o olhar literário que uma nova geração de autores lança

sobre a sociedade brasileira, como também um estilo de produzir cinema que prima pelo trabalho em grupo.

\* \* \* \* \*

Os retratos do Brasil que surgem nessas obras permitem retomar, numa outra chave, a discussão do nacional-popular. Como classificar, ou analisar essa produção audiovisual multicultural ou transnacional presente no cinema brasileiro, assim como no cinema de outros países? O importante do ponto de vista estético, para Ivana Bentes, seria assinalar a presença de cinematografias e autores que trabalhariam uma *dobra* do local sobre esse contexto global. No caso brasileiro, essa dobra poderia ser pensada numa nova forma de estetização da violência, diferente do caráter muitas vezes pedagógico que esse processo assumia nos filmes do Cinema Novo:

“Em contraponto à estética, presente no cinema do Glauber, eu indicaria uma nova dramaturgia ou teatro da violência em filmes do cinema contemporâneo: em *Como Nascem Os Anjos*, *Os Matadores*, *Um Céu de Estrelas*, filmes em que Jean Claude Bernardet identifica a dramatização do que ele chama de uma sociedade anômica, filmes que fazem uma tradução, uma reflexão ou teatralização da violência dentro de uma sociedade sem lei, sem códigos e sem ética, e diante da qual só resta uma espécie de se deixar levar pela sua deriva, se deixar levar pelo acaso e pelas pulsões deste contexto violento, diante das crises das grandes utopias, dos grandes imperativos, das grandes crenças.”<sup>25</sup>

Numa interpretação que corre em trilho paralelo, Fernão Ramos demarca a diferença entre o Cinema Novo e a produção atual, vendo nesta última uma leitura do fracasso do Brasil como nação, sintetizada na fórmula que dá título a

---

<sup>25</sup> Bentes, Ivana, “Comentários” In Xavier, Ismail: “Inventar narrativas contemporâneas”. In. *Cinemais* nº 11. Rio de Janeiro, Editorial Cinemais, mai/jun 1998, p. 109.

seu artigo: “País sórdido, povo idílico”. O autor afirma que “ao regozijo, na constatação da incompetência, acresce-se o sentimento de inevitabilidade do caos.”<sup>26</sup> Há um certo prazer na exibição dos traços de inferioridade nacional, que constituiu uma espetacularização da postura humilde do brasileiro e de sua cultura popular. A isso se acresceria, em diversos filmes, a figura do estrangeiro, um personagem anglo-saxão que faria o contraponto “racional” à incompetência nacional, a tudo assistindo de um ponto de vista privilegiado. Ramos veria, nesse estrangeiro, um “padrão especular para a representação da nação inviável e a definição do espaço para o exercício da humildade”. Para o autor,

“A relação entre o espetacular, a postura humilde e a representação da cultura popular ocupa, historicamente, um lugar central no cinema brasileiro. Em *A Estética da Fome*, Glauber Rocha levanta-se contra a proximidade entre o exibicionismo espetacular da cultura popular e a digestão de sua representação pelas elites. A saída proposta pelo diretor é a incorporação narrativa da violência que caracterizaria uma postura afirmativa das classes populares, impedindo, dentro de um recorte brechtiano, a fruição do popular pelo espectador, a partir do eixo exibicionista humilde. A resposta apontada para quebrar a fruição cúmplice é a violência oposta à humildade.”<sup>27</sup>

No que tange a esse tema do “nacional-popular”, um traço contemporâneo que me parece distintivo em relação ao período áureo do Cinema Novo é a diluição ou o enfraquecimento de velhas oposições: cinema autoral *versus* cinema comercial, estética “brasileira” *versus* estética “hollywoodiana”. A diluição dessas oposições parece ocorrer tanto em função dos novos cânones estéticos do pós-modernismo quanto da necessidade de viabilização comercial

---

<sup>26</sup> Ramos, Fernão: “País sórdido, povo idílico”. In: *Trópico – Idéias de norte e sul*. Revista Eletrônica de Cultura. <http://www.uol.com.br/tropico>, 2002, p. 1.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p. 9.

dos filmes imposta pelo novo modelo de financiamento. Além disso, a mudança no contexto histórico é fundamental, na medida em que afeta os quadros de percepção e análise da situação do país com os quais esses cineastas estariam de alguma forma dialogando. Dito de outra maneira: a categoria “imperialismo cultural” embora mantenha-se em algumas análises, passa a perder cada vez mais espaço para a categoria “globalização”, reconfigurando os termos das referidas oposições.

Simplificando bastante, durante a década de sessenta e setenta a categoria “imperialismo cultural” forneceu um norte político e estético claro para os realizadores. O “inimigo” externo era facilmente identificável: os EUA e seu braço de atuação ideológico-cultural, a indústria de cinema de Hollywood, que tentava vender seus valores através da imposição de uma determinada estética. No campo interno, os “inimigos” seriam aqueles que se renderam às imposições dessa linguagem, mimetizando-a (caso de boa parte da produção da Vera Cruz) ou parodiando-a, mas sem um viés efetivamente crítico (caso das chanchadas). Caberia aos realizadores conscientes o esforço de construir uma linguagem especificamente “brasileira”, a única com condições de produzir um verdadeiro retrato da realidade do país e traduzir os valores de seu povo e de sua cultura. Desvelaria-se, assim, o “Brasil profundo”, muitas vezes encarnado na imagem de um sertão mítico.

Claro que o quadro não era tão maniqueísta assim, nem todos os cineastas comungavam com esse tipo de visão, e mesmo alguns dos que concordavam impunham certas nuances na análise. Existia, inclusive, uma oposição interna, opondo de um lado os defensores de uma linha mais didática, próxima das posições expostas pelo CPC da UNE, e outra linha com questionamentos mais propriamente estéticos, voltada para a radicalização da linguagem, e que tinha em

Glauber Rocha seu artífice. mas em linhas gerais a visão hegemônica era a da defesa dos valores da cultura e sociedade brasileira contra os valores impostos pela indústria norte-americana do cinema<sup>28</sup>. Creio que hoje, embora a crítica à imposição de uma estética hollywoodiana permaneça, essa antiga visão de “totalidade” da realidade brasileira vai se fragmentando, surgindo em seu lugar a idéia de um Brasil composto de múltiplas realidades, fazendo sentido, portanto, *a convivência de uma pluralidade de linguagens cinematográficas* para expressar esses muitos Brasis. Mesmo nos anos sessenta/setenta já se esboçava uma ruptura com certo retrato do “Brasil profundo” do Cinema Novo, com o cinema marginal. Posteriormente, o “novo cinema-paulista” dos anos oitenta também irá buscar temáticas e linguagens diferenciadas para expressar realidades urbanas e fragmentadas, diferentes do sertão mítico retratado pelo Cinema Novo.

O conceito de globalização, embora em algumas áreas ainda seja visto como a última roupagem do velho tema do imperialismo cultural, contribuirá com novos elementos para a discussão, apontando para um cenário do mundo contemporâneo no qual todas as culturas e sociedades são permeadas pela troca constante de signos e valores encarnados principalmente nos bens simbólicos distribuídos pela indústria cultural. A partir desse quadro, é possível delinear uma outra reflexão sobre a influência do “cinemão” hollywoodiano no Brasil. Nesse

---

<sup>28</sup> É curioso notar que, para além dos argumentos sócio-políticos ligados a uma situação terceiro-mundista, essa visão, do ponto de vista estético, era profundamente devedora do conceito de “autor” na forma pela qual foi cunhado pelos críticos franceses do *Cahiers du Cinéma* (e posteriormente diretores da *Nouvelle Vague*), que tomaram como paradigmas diretores ligados à produção de Hollywood para se posicionar perante os realizadores que os antecederam. Como já dissemos anteriormente (nota 16, cap. II) a “teoria do autor” pode ser lida, a partir da ótica de Bourdieu, como uma estratégia de subversão e busca de legitimidade dos recém-chegados ao campo do cinema francês. No Brasil, ocorreu processo semelhante, com o grupo cinemanovista mais alinhado em torno de Glauber Rocha, que também brandiu essa concepção estético-política como forma de legitimação dentro do campo do cinema brasileiro, desqualificando antigos e jovens cineastas não identificados com as posições desse grupo. Para uma análise completa das relações entre cinema, nacionalismo e política no período, vide Ramos, José Mário Ortiz: *Cinema, estado e lutas culturais: anos, 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

sentido, procurarei pensar a utilização da violência e a presença do estrangeiro em alguns filmes contemporâneos num viés distinto daquele feito por Fernão Ramos.

Nos três filmes sobre os quais me detive anteriormente, a violência está presente, não só tematicamente, como também constitutivamente, na medida em que é um dos elementos característicos do gênero escolhido como motor narrativo. A presença do estrangeiro em *A Grande Arte* sinaliza um olhar diferente, um outro olhar sobre a realidade nacional, olhar objetivo visto que esse estrangeiro não está comprometido com a mesma. Como observa Simmel:

“O estrangeiro não está submetido a componentes nem a tendências peculiares do grupo e, em consequência disso, aproxima-se com a atitude de ‘objetividade’. Mas a objetividade não envolve simplesmente passividade e afastamento; é uma estrutura particular composta de distância e proximidade, indiferença e envolvimento. (...) A objetividade também pode ser definida como liberdade: o indivíduo objetivo não está amarrado a nenhum compromisso que poderia prejudicar sua percepção, entendimento e avaliação do que é dado. Todavia, a liberdade que permite ao estrangeiro se estender e ter experiências até mesmo com suas relações mais íntimas a partir de uma perspectiva distanciada, contém muitas possibilidades perigosas.”<sup>29</sup>

Assim, o envolvimento do estrangeiro nem sempre é necessariamente “racional” — o que é ilustrado pela conduta de Mandrake, na medida mesmo em que ele incorpora os códigos locais para tentar realizar sua vingança. É como se a racionalidade anglo-saxã fosse “canibalizada” pelo contexto nacional, da mesma forma que a narrativa policial.

---

<sup>29</sup> Simmel, G.: “O estrangeiro” In: Filho, Evaristo de Moraes (org.) *Simmel - Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, pp. 184-185.

Em *Os Matadores* temos, na realidade, dois estrangeiros, não mais anglo-saxões: um é Múcio, o pistoleiro paraguaio que espelha o boliviano Fuentes de *A Grande Arte*, figuras que, como seus países em termos de América Latina, cumprem um papel subordinado, fazendo-nos repensar o contexto do “imperialismo” — já que no caso quem exerce o papel de pólo dominante/dominador é o Brasil. O outro estrangeiro presente em *Os Matadores* é Toninho, ou seja, o estrangeiro “urbano” dentro de um contexto no qual impera um código “rural”. Só que no desenvolver da trama e na intersecção dos personagens, especialmente nos trânsitos estabelecidos por Múcio entre Brasil e Paraguai, e por Toninho entre cidade e campo, as imagens dessas duas realidades aparecem intrinsecamente ligadas, através, principalmente, da presença de uma série de signos da cultura de massa nessa fronteira perdida. Vale lembrar o orgulho de Múcio ostentando seu “carrão”, assim como o passeio de Toninho pela fictícia cidade paraguaia de Concepción, metáfora piorada de uma Foz do Iguaçu que alimenta com quinquilharias e falsificações os sonhos de consumo das classes populares dos grandes centros urbanos.

Um problema de outra ordem é localizar onde está o estrangeiro de *A Dama do Cine Shanghai*. O “outro” aqui é a própria linguagem do cinema americano, que vai sendo parodiada, canibalizada, digerida antropofagicamente pelo diretor. O processo que estava implícito nas chanchadas é assumido ostensivamente e “justificado” através de uma estética pós-moderna. Mickey, o “bandido”, é vencido pelo herói tropical Lucas.

A “dobra” do local sobre o contexto global assinalada por Ivana Bentes aparece nessas obras, a meu ver, pela exploração das entrelinhas permitida pelo recurso ao gênero policial, pelo choque entre a “racionalidade” nacional e a racionalidade do “outro” — do personagem “estrangeiro”, dos paradigmas do

modelo genérico, da linguagem “estrangeira”. Assim, mesmo formas “comerciais” podem apresentar um viés crítico, especialmente se forem “traduzidas antropofagicamente” para nossa realidade.

## Considerações Finais

Em um ensaio intitulado “Situação do romance”, escrito em 1950 – portanto, bem antes da polêmica sobre pós-modernidade –, Júlio Cortázar analisa os desdobramentos contemporâneos do romance diante da crise existencial na qual a modernidade mergulhou o homem moderno, fazendo a seguinte apreciação da narrativa policial, na sua vertente *noir* americana:

“Esta novelística (que cito, é claro, em suas formas extremas) responde claramente a uma reação contra o romance psicológico, e a um obscuro desígnio de *compartilhar o presente do homem*, de *coexistir com seu leitor* num grau que jamais teve antes o romance. Tal coexistência supõe o afastamento da ‘literatura’ enquanto esta represente uma fuga ou um ensino; supõe a busca de uma linguagem que seja o homem em vez de – meramente – expressá-lo.(...) não importa se a obra de Albert Camus é mais importante do que a de Dashiell Hammett, se o homem ao qual adere uma narrativa como *L’Étranger* é mais significativo para nossos dias do que o homem cujo turvo itinerário explora *The maltese falcon*. Ao contrário, o que me parece importante é que ambos, Mersault e Sam Spade, sejam nós, sejam imediatismo. Não como contemporâneos, mas como testemunhas de uma condição, de uma humilhação, de uma sempre esperada libertação.”<sup>1</sup>

Cortázar procurava analisar em que medida a literatura tinha esgotado suas propostas estéticas e buscava, na época, outras maneiras de se aproximar da “realidade” e criar uma linguagem capaz de expressar-se dentro das condições da contemporaneidade. O que chama a atenção é colocar quase no mesmo patamar um escritor consagrado pelo circuito erudito, como Camus, e um escritor policial

---

<sup>1</sup> Cortázar, J.: “Situação do romance”. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 82.

(e, na época, ainda pouco considerado pela crítica) como Hammett. Ao irmanar a busca dos dois escritores por novas formas de captar a realidade e expressar sua visão de mundo a respeito dela, Cortázar antecipa um dos temas da pós-modernidade, que é a erosão entre as fronteiras da arte e da cultura popular. Nesse aspecto, reforça a observação de Jacques Dubois acerca da comunicação que se estabelece entre a vanguarda artística *strictu sensu* e a vanguarda da narrativa policial.

A abordagem do gênero policial feita até aqui procurou captar e, em certa medida, preencher algumas das lacunas deixadas por certas abordagens sociológicas da cultura contemporânea. Estou longe de afirmar que a análise dos gêneros ficcionais seja uma fórmula ou um novo paradigma para a análise da produção cinematográfica e literária contemporânea. Trata-se, antes, de uma ferramenta heurística (uma entre outras), mas que possibilitou captar e colocar em relevo alguns aspectos da configuração do campo cultural contemporâneo: a comunicação entre as esferas da cultura erudita e da cultura popular; o papel da arte e do artista e seu diálogo com a sociedade; os rumos incertos colocada para a crítica e alguns dos dilemas colocados para seus critérios de análise e de “distinção”; o peso jogado pelo mercado; as questões colocadas em relevo pela globalização cultural.

No centro do debate sobre o pós-modernismo está o pressuposto que os signos da cultura popular e as imagens dos meios de comunicação estão assumindo uma importância cada vez maior para os indivíduos (segundo alguns autores, cumprindo a função de definir o próprio senso de realidade dos indivíduos). Ao mesmo tempo, o “estilo” ganha prioridade sobre o conteúdo, tornando cada vez mais difícil encontrar critérios unânimes e invioláveis que distingam entre arte e cultura popular. O que não significa que a discriminação

cultural tenha acabado, ou que as hierarquias de gosto estético e cultural não existam mais; apenas, me parece, que elas se rearticularam de novas e inéditas formas, formas que talvez os velhos paradigmas de análise cultural não consigam captar a contento. O imbricamento de esferas e de suas lógicas torna o panorama mais nebuloso.

Analisando um contexto histórico bem diferente, o Brasil dos anos 30/40, Renato Ortiz observava que o trânsito entre esferas regidas por lógicas diferentes trazia duas consequências: de um lado, abriu-se um espaço de criação que em alguns períodos será aproveitado por determinados grupos culturais; de outro, o processo de modernização do campo cultural brasileiro, ao fazer artistas e intelectuais atuarem dentro da lógica comercial (colocando-os como parte do sistema empresarial) cria-lhes uma grande dificuldade para a construção de uma visão crítica em relação ao tipo de cultura por eles produzida<sup>2</sup>. Hoje, por razões diversas das daquele período, ocorre um novo imbricamento entre os campos da cultura popular e da cultura erudita. Abre-se, assim, um leque de questões que aguardam repostas: qual seria o espaço, hoje, para as transgressões estéticas e formais? Em que medida essas inovações não acabariam se submetendo à dinâmica de incorporação das novidades pela indústria cultural? Teriam os artistas e os intelectuais que capitular definitivamente aos ditames do mercado? Por outro lado, seria possível pensar a produção cultural sem considerar as exigências desse mercado, que iriam muito além do que uma mera análise econômica poderia revelar? Haveria mesmo uma grande unicidade da cultura de massa ou existiriam nichos de criatividade e rebeldia dentro dela? Será que o termo “cultura de massa” ainda é válido para descrever a cultura produzida

---

<sup>2</sup> Ortiz, Renato, *A moderna tradição brasileira*, cap. 1.

industrialmente? A noção de “segmentação” daria conta das dinâmicas da indústria cultural?

A análise da narrativa policial na produção literária e cinematográfica brasileira contemporânea foi uma forma de me aproximar de uma realidade empírica no campo cultural buscando levantar elementos para pensar melhor algumas dessas questões. Na minha perspectiva, trata-se de uma produção que, ao conjugar, em maior ou menor grau, uma fórmula consagrada pelo campo do entretenimento a preocupações relacionadas a algum tipo de compromisso ou crítica social, acabou demarcando para si um território extremamente ambíguo. Essa produção, muitas vezes, foi criticada por transmitir um painel parcial ou fragmentado da sociedade — com o agravante de fazê-lo, muitas vezes, recorrendo à simplificação ou às facilidades possibilitadas pela fórmula do policial. Caberia perguntar: que filme ou livro poderia ser hoje apontado como exemplo em matéria de traçar esse improvável retrato incompleto? Creio que o gênero policial funcionou, em anos recentes, como um “cenário”: na impossibilidade de realização da “forma total”, o gênero funcionaria como a moldura que daria parâmetros para a construção da narrativa e parâmetros para investigação de uma dada realidade. Mais que discutir os resultados propriamente estéticos dessa empreitada, o que me parece mais curioso é o fato de que seja a narrativa policial a assumir no Brasil contemporâneo certo papel crítico dos costumes e da sociedade. No mínimo, um sintoma de que as coisas não andam muito bem.

## Referências Bibliográficas

### 1- GERAL (*Ciências Sociais, Teoria Literária e Cinema*)

AB'SABER, Tales Afonso M.: *O cinema paulista dos anos oitenta: um problema da cultura*. Tese de Mestrado, São Paulo: USP/ECA, 1995. (mimeo)

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max: "A indústria cultural". In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALMEIDA, Marco A.: "Elementar, meu caro Durkheim! Reflexões sobre sociologia e romance policial". In: *Revista de Ciências Sociais*, vol. 22, nº1/2. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1991.

\_\_\_\_\_ : "Violência, mídia e cultura popular: telejornalismo e gêneros ficcionais". In: BORELLI, Sílvia H. S.(org.) *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. Coleção GT's Intercom. São Paulo: Intercom, 1994.

\_\_\_\_\_ : *Narrativa policial e modernidade: Imaginário urbano, sociabilidade e formas culturais*. Tese de Mestrado, São Paulo: USP/FFLCH, 1995. (mimeo)

ALTAMIRANO, Carlos & SARLO, Beatriz: *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1993 (2a ed.)

ARRIGUCCI JR., Davi: "Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente". In: *Achados e perdidos - ensaios de crítica*. São Paulo: Pólis, 1979.

AUTRAN, Arthur: "Pedro Lima em Selecta". *Revista Cinemais* nº 7. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, nov./dez. 1997.

BAKHTIN, Mikhail: *Questões de literatura e estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

BAPTISTA, Mauro: "Notas sobre os gêneros cinematográficos". *Revista Cinemais* nº 14. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, nov./dez. 1998.

BARTHES, Roland: *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987

BAUMAN, Zigmunt: "A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda". In: *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_ : "Depois da Nação-estado, o quê?". In: *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_ : "Trabalho". In: *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Vol. I) e 1989 (Vol. III).

- BERNARDET, Jean-Claude: *O autor no cinema*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BOILEAU & NARCEJAC: *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- BOLZ, Norbert W.: "Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria". *Revista USP* n° 15. São Paulo: Edusp, set/out/nov 1992.
- BORELLI, Sílvia Helena Simões: "Gêneros ficcionais: matrizes culturais no Continente". In: BORELLI, S. H. S. (org.): *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. Coleção GT's Intercom. São Paulo: Intercom, 1994.
- \_\_\_\_\_: *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC/Estação Liberdade, 1996.
- BORGES, Jorge Luis: "O conto policial". In: *Cinco visões pessoais*. Brasília: UNB, 1985.
- BOURDIEU, Pierre: "O mercado de bens simbólicos". In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- \_\_\_\_\_: *Lições de Sociologia*. São Paulo: Marco Zero, 1983.
- \_\_\_\_\_: *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- \_\_\_\_\_: *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_: "O império do jornalismo". *Jornal Folha de São Paulo/Caderno MAIS!*, 09/03/1997.
- BRANT, Beto: "Filmar é bom! (entrevista)". *Revista Cinemais* n° 07. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, set./out. 1997.
- BRESCIANI, Maria Stella M.: *Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CALLIGARIS, Contardo: *Hello Brasil! Notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil*. São Paulo: Escuta, 1992.
- CANCLINI, Néstor García: "Modernismo sin modernización?" *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 4/3. México: jul/set 1989.
- \_\_\_\_\_: *Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- \_\_\_\_\_: *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANDIDO, Antonio: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.
- \_\_\_\_\_: "Literatura e subdesenvolvimento" e "A nova narrativa". In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

- \_\_\_\_\_ : “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio “A personagem do romance” In Candido, A. et alii (orgs.): *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de: *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
- COELHO, Marcelo: “Jornalismo e Crítica”. In: MARTINS, Maria Helena (org.): *Rumos da crítica*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.
- COMA, Javier: *De Mickey a Marlowe - La edad de oro*. Barcelona: Península, 1987.
- CORBIN, Alain: “Bastidores”. In: PERROT, Michelle (org.): *História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CORTÁZAR, Julio: “Poe - o poeta, o narrador, o crítico” e “Situação do romance”. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA, Antonio: *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CULLER, Jonathan: *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- DAMATTA, Roberto: *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1991.
- \_\_\_\_\_ : “Você sabe com quem está falando?” In: *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- DUBOIS, Jacques: *Le roman policier ou la Modernité*. Paris: Nathan, 1992.
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan: *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_ : *Lector in fabula - a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_\_\_ : *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- \_\_\_\_\_ : *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_ : “O texto, o prazer, o consumo”, “O tempo da arte” e “A inovação no seriado”. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- EUROPE (REVUE). n° 571/572, nov/dez 1976: Paris. Dossiê: “La fiction policière”.
- EUROPE (REVUE). n° 664/665, ago/set 1984: Paris. Dossiê: “Le roman noir américain”.

- FEATHERSTONE, Mike: "Por uma sociologia da cultura pós-moderna". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* n° 25. São Paulo: Anpocs, jun/1994.
- \_\_\_\_\_: *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FRIEDRICH, Otto: *A cidade das redes: Hollywood na década de 40*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- FRYE, Northrop: *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GABLER, Neal: *Vida, o filme: Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie: *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- \_\_\_\_\_: "Prefácio - Walter Benjamin ou a história aberta". In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- GIDDENS, Anthony: *As consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- \_\_\_\_\_: *Novas regras do método sociológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GINZBURG, Carlo: "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". In: GINZBURG, C.: *Mitos emblemas sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMES, Paulo Emílio Salles: "A personagem cinematográfica". In: Candido, A. et alii (orgs.): *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GRAMSCI, Antonio: *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- HABERMAS, Jurgen: *Mudança estrutural na esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HALL, Stuart: *A questão da identidade cultural*. Campinas, SP: IFCH/Unicamp, 1995 (série *Textos Didáticos* n° 18).
- HARVEY, David: *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HANNERZ, Ulf: "Cosmopolitas e locais na cultura global". In: FEATHERSTONE, Mike (org.): *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- HUTCHEON, Linda: *Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric: *Pós-Modernismo - A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

- JAUSS, Hans Robert: *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JOHNSON, Richard: "O que é, afinal, Estudos Culturais" In: SILVA, Tomaz T. (org.): *O que é, afinal, Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- KHÉDE, Sonia Salomão: "A quem interessa o crime? ou: O romance policial à procura de sua identidade". In: ZILBERMAN, Regina (org.) *Os preferidos do público*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- LACASSIN, Francis: *Mythologie du roman policier*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1987. (Collection 10/18, nº 867 e nº 868)
- LIMA, Luis Costa (org.): *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983 (2a ed., vol. I e II).
- LIMA, Luis Costa (org.): *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. -
- LOWE, Elisabeth: "A cidade de Rubem Fonseca". In: *Escrita (Revista de literatura)*. São Paulo: Vertente, ano VIII, nº 36, mai/1983, p. 51-59.
- MANDEL, Ernest: *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MARETTI, Maria Lúcia Lichtscheidl: *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Campinas: UNICAMP-IELL, Tese de Mestrado, 1986 (mimeo).
- MARTÍN-BARBERO, Jesus: *Dos meios às mediações - comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- \_\_\_\_\_ : "Indústrias culturais: modernidade e identidade". In: KUNSCH, M. M. K. (org) *Indústrias culturais e os desafios da integração latino-americana*. São Paulo: Intercom, 1993.
- MATELLART, Armand & Michèle: *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós, 1997.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo de: *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- MIRA, Maria Celeste: "O global e o local: mídia, identidade e usos da cultura". *Revista Margem* nº 3. São Paulo: EDUC, dez/1994.
- MIRANDA, Orlando: *O mistério dos mistérios (esboço de uma tipologia sociológica da literatura policial)*. São Paulo: USP, 1994.(série Cadernos de Sociologia)
- MONTES, Maria Lúcia: *Lazer e ideologia. A representação do social e da política na cultura popular*. São Paulo, FFLCH-USP, Tese de Doutorado, 1983 (mimeo).
- MORIN, Edgar: *Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo -1. Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

- NUSSBAUMER, Gisele Marchiori: *Para além dos cânones da cultura de massa: o mercado da cultura em tempos (pós)modernos*. São Paulo: USP-ECA, Tese de Mestrado, 1997. (mimeo).
- ORTIZ, Renato : *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_ : *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_ : *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAES, José Paulo: “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)”. In: *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PEIXOTO, Nelson Brissac: *Cenários em ruínas. A realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PELLEGRINI, Tânia: *A imagem e a letra: Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado das Letras, 1999.
- PINTO, Louis: *Pierre Bourdieu e a teoria do mundo social*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- PONTES, Heloisa: *Destinos Mistos – Os críticos do Grupo Clima em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RAMOS, Fernão: “A Dama do Cine Shangai”. In: LABAKI, Amir (org.): *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_ : “Assalto ao Trem Pagador”. In: LABAKI, Amir (org.): *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.
- \_\_\_\_\_ : “País sórdido, povo idílico”. In: *Trópico – Idéias de norte e sul*. Revista Eletrônica de Cultura: [http:// www.uol.com.br/ tropico](http://www.uol.com.br/tropico), 2002.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luis Felipe (orgs.): *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.
- RAMOS, José Mário Ortiz: *Cinema, estado e lutas culturais: anos, 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- \_\_\_\_\_ : *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- \_\_\_\_\_ : “Cinema brasileiro: depois do vendaval”. *Revista USP* nº 32. São Paulo: EDUSP, dez. 1996/ fev. 1997.
- REIMÃO, Sandra Lúcia: *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_ : *Cicatriz de viagem (A literatura policial brasileira: presença do cômico)*. São Paulo: PUC, Tese de Doutorado, 1987 (mimeo).

- REIS, Carlos, & LOPES, Ana Cristina M.: *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RIBEIRO, Renato Janine: "O repórter e o historiador". In: ROUANET, Sérgio Paulo: *O espectador noturno: a Revolução Francesa através de Rétif de la Bretonne*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RIDENTI, Marcelo: *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROUANET, Sérgio Paulo: *O espectador noturno: a Revolução Francesa através de Rétif de la Bretonne*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_: "É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?" *Revista USP* nº 15. São Paulo: EDUSP, set/nov 1992.
- SANTIAGO, Silviano: "Prosa literária atual no Brasil" e "Para além da história social". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHWARZ, Roberto: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- \_\_\_\_\_: *Um mestre na periferia do capitalismo - Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- \_\_\_\_\_: "Nacional por subtração" e "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'". In: *Que horas são ?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SECRETARIA DO AUDIOVISUAL: *Cinema brasileiro: um balanço dos cinco anos de retomada do cinema nacional*. Brasília: Ministério da Cultura, 1999.
- SEGRE, Cesare: "Gêneros". In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 17 (Literatura-Texto). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- SILVA, Deonísio da: *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- \_\_\_\_\_: *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.
- SIMMEL, Georg: "A metrópole e a vida mental". In: VELHO, O. G. (org.): *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- \_\_\_\_\_: "O estrangeiro" In: FILHO, Evaristo de Moraes (org.) *Simmel - Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- SOUZA, Carlos Roberto de: *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura Ed. Associados, 1998.
- STAM, Robert: *BAKHTIN - da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

- SUSSEKIND, Flora: *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_: “Ou não? Notas sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz” e “Ficção 80. Dobradiças & vitrines”. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- TODOROV, Tzvetan: “Tipologia do romance policial”. In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_: “A origem dos gêneros” e “Os limites de Edgar Poe”. In: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TRAVANCAS, Isabel: *O livro no jornal — Os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TRUZZI, Marcelo: “Sherlock Holmes: psicólogo social aplicado”. In: ECO, U. e SEBEOK, T.A. (orgs.): *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- TUDOR, Andrew: *Cine y comunicación social*. Barcelona: Gustavo Gili, s.d.
- WATT, Ian: *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- WHITE, Robert: “Recepção: a abordagem dos estudos culturais”. *Revista Comunicação & Educação* n° 12, São Paulo: USP/Moderna, mai/ago 1998.
- WILLIAMS, Raymond: *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- \_\_\_\_\_: *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_: *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- \_\_\_\_\_: “The Bloomsbury fraction”. In: *Problems in materialism and culture*. Londres: Verso Ed., 1982.
- WITTE, Bernd: “Por que o moderno envelhece tão rápido?”. In: *Revista USP* n° 15. São Paulo: EDUSP, set/out/nov 1992.
- VELHO, Gilberto: *Individualismo e cultura - Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- VIDAL, Ariovaldo José: *Roteiro para um narrador. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: FFLCH-USP, Tese de Doutorado, 1990 (mimeo).
- \_\_\_\_\_: “Rubem Fonseca volta ao conto”. *Revista USP* n° 15. São Paulo: EDUSP, set/out/nov 1992.
- XAVIER, Ismail: *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_: “Inventar narrativas contemporâneas”. *Revista Cinemais* n° 11. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, mai./jun. 1998.

\_\_\_\_\_: “O cinema brasileiro dos anos 90 (entrevista)”. *Praga estudos marxistas*. São Paulo: Hucitec, n° 9, junho/2.000

\_\_\_\_\_: “Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90”. *In: Ramos, F. et alli (orgs.): Estudos de cinema 2000 – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001.

ZILBERMAN, Regina: “A literatura e o apelo das massas” *In: AVERBUCK, Ligia (org.): Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

\_\_\_\_\_: “Quem se importa com os gêneros da literatura de massa?” *In: ZILBERMAN, R. (org.): Os preferidos do público*. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_: *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

## 2 – FICÇÃO

### 2.1. LITERATURA

AQUINO, Marçal: *Miss Danúbio*. São Paulo: Scritta, 1994.

BELLOTO, Toni: *Bellini e a esfinge*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_: *Bellini e o demônio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BONASSI, Fernando: *Crimes conjugais*. São Paulo: Scritta, 1994.

COELHO, Luiz Lopes: *O homem que matava quadros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

\_\_\_\_\_: *A morte no envelope*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

\_\_\_\_\_: *A idéia de matar Belina*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

FONSECA, Rubem : *A coleira do cão*. São Paulo: Círculo do Livro, s/data.

\_\_\_\_\_: *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

\_\_\_\_\_: *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

\_\_\_\_\_: *A grande arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

\_\_\_\_\_: *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

\_\_\_\_\_: *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- \_\_\_\_\_ : *Os prisioneiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_ : *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_ : *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_ : *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_ : *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_ : *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GARCIA-ROZA, Luis Alfredo: *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_ : *Achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_ : *Vento sudoeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MELO, Patrícia: *Acqua Toffana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_ : *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_ : *Elogio da mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

## 2.2. FILMES

- A DAMA do Cine Shangai. Direção de Guilherme de Almeida Prado. Produção Star/Raiz. Brasil, 1988, son., col., 115 min.
- A GRANDE Arte. Direção de Walter Salles Jr. Produção de Alberto Flaksman. Brasil, 1991, son., col., 119 min.
- ASSALTO ao Trem Pagador. Direção e Produção de Roberto Farias. Brasil, 1962, son., p. & b., 102 min.
- CEM Anos de Cinema: Uma Viagem Pessoal Através do Cinema Americano. Direção: Martin Scorsese & Michael H. Wilson. Produção do Instituto Britânico do Filme, 1995. Col., Leg., 225 min. (total/3 partes)
- COMO Nascem os Anjos. Direção de Murilo Salles. Brasil, 1996, son., col., 111 min.
- FACA de Dois Gumes. Direção de Murilo Salles. Produção de Patrick Moine. Brasil, 1989, son., col., 112 min.
- LÚCIO Flávio, o Passageiro da Agonia. Direção e produção de Hector Babenco. Brasil, 1977, son. col., 115 min.

OS MATADORES. Direção de Beto Brant. Produção de Sara Silveira. Brasil, 1997, son., col., 90 min.

### 3- ARTIGOS EM JORNAIS E PERIÓDICOS

*Folha de São Paulo*

ABRAMO, Bia “Vacas sagradas” orientam jornalismo cultural. Caderno *Folha Ilustrada*, 03/09/1996.

“A DAMA do Cine Shangai” revisita o film noir. Caderno *Folha Ilustrada*, 19/01/1989

AUGUSTO, Sérgio: Um tiro na mesmice da televisão. Caderno *Folha Ilustrada*, 10/04/1987.

BARROS, Wilson: Wilson Barros fala de “Anjos da Noite”. Entrevista com Wilson Barros. Caderno *Folha Ilustrada*, 11/11/1987.

CARVALHO, Mário César: A verdadeira história policial de Rubem Fonseca. Caderno *MAIS!*, 25/jun/1995.

COUTO, José Geraldo: Obra do cineasta reflete sobre gêneros. Caderno *Folha Ilustrada*, 08/02/1999.

DÁVILA, Sérgio: Leitores, torcedores e jornalistas. Caderno *Folha Ilustrada*, 04/09/1996.

DÁVILA, Sérgio: Reportagem também é cultura. Entrevista com Sérgio Dávila. Caderno *Folha Ilustrada* 08/09/1996.

FERNANDO Sabino, escritor de dois gumes. Caderno *Folha Ilustrada*, 09/04/1985.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo: “Faço ‘pulp fiction’ pop”, diz Garcia-Roza. Entrevista com Luiz Alfredo Garcia Roza. Caderno *Folha Ilustrada*, 08/12/1998.

GLOBO e cinema brasileiro unem-se contra Pantanal. Caderno *Folha Ilustrada*, 21/05/1990.

GRANDE Arte, o filme, terá estréia simultânea no Brasil, EUA e Europa. Caderno *Folha Ilustrada*, 13/04/91.

PERRONE-MOISÉS, Leila: Que fim levou a crítica. Caderno *Folha Ilustrada*, 25/08/1996.

RUBEM Fonseca joga morte de Vargas em pesadelo histórico. Caderno *Folha Ilustrada*, 10/11/90.

SANTOS, Mario Vitor: Leitores criticam a crítica. *Caderno Folha Ilustrada*, 03/08/1997.

SÜSSEKIND, Flora: Os papéis da crítica. Entrevista concedida a Bernardo Carvalho. *Caderno MAIS!*, 04/jul/1993.

*Jornal da Tarde*

MELO, Patrícia: A jovem dama do crime corre o mundo. Entrevista com Patrícia Melo, 15/06/1997.

*Jornal do Brasil*

COSTA, Flávio Moreira: Num gênero fechado como o policial é preciso ousar. Entrevista com Flávio Moreira da Costa. *Caderno B*, 24/07/1999.

TRAMA dentro da trama. Resenha de *Modelo para morrer*, de Flávio Moreira da Costa. *Caderno B*, 24/07/1999.

*O Estado de São Paulo*

A LONGA vida do país morto. Crítica do Livro *Agosto*, de Rubem Fonseca. *Caderno 2*, 14/11/1990.

AUTÓPSIA do país de Getúlio. *Caderno 2*, 14/11/1990.

ECHEVERRIA, Regina: Um sopro de energia no cinema paulista. *Caderno 2*, 23/01/1990.

FERREIRA, Jairo: Um noir com charme e padrão internacional. Crítica do filme *A Dama do Cine Shangai*. *Caderno 2*, 01/09/1988.

LOPES, Maria da Glória: Viagens com Almeida Prado e a dama sensual. *Caderno 2*, 01/09/1988.

MEDEIROS, Jotabê: O chique “*A Dama do Cine Shangai*”. Crítica do lançamento em vídeo do filme *A Dama do Cine Shangai*. *Caderno 2*, 25/01/1989.

NEGÓCIO: um best-seller de 7 milhões. *Caderno 2*, 14/11/1990.

O CINEMA brasileiro em semana de salas cheias. *Caderno 2*, 20/05/1990.

OS MELHORES de 1987. *Caderno 2*, 27/02/1988.

ONOFRE, José: Uma delirante coreografia de sonho e pesadelo. *Caderno 2*, 19/11/1988.

ONOFRE, José: Reflexão sobre a Grande Arte em ritmo de thriller. Crítica do livro *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de Rubem Fonseca. *Caderno 2*, 19/11/1988.

O SILÊNCIO de Rubem Fonseca vai às ruas. *Caderno 2*, 26/11/1988.

POLÊMICA: um jogo duro nos bastidores da guerra dos best-sellers. *Caderno 2*, 07/12/1988.

POLÊMICA: Xexéo e Schwarcz respondem a Alfredo Machado. *Caderno 2*, 08/12/1988.

PRADO, Luiz André do: “Faca”, um crime perfeito. *Caderno 2*, 18/06/1989.

SABINO e a verdade da imaginação. *Caderno 2*, 09/04/1985.

SALLES, Murilo: Em Gramado, um policial à brasileira. Entrevista com Murilo Salles. *Caderno 2*, 16/06/89.

UMA incursão nos domínios da dúvida. *Caderno 2*, 09/04/1985.

VIDAL, Ariovaldo José: Rubem Fonseca romancista – do desespero feroz à ironia mordaz. *Suplemento de Cultura*, 09/03/91.

### *Webcine*

BONASSI, Sérgio e NAVAS, Victor: Bonassi e Navas descrevem método de criação. Entrevista com Sérgio Bonassi e Victor Navas, 04/12/1996.

SEABRA, Sérgio: A fronteira ética e a expectativa da ação.; 13/10/1997.