



## **A PULP FICTION brasileira de Ryoki Inoue**

**Pedro Theobald<sup>1</sup> & Charles Dall’Agnol<sup>2</sup>**

“A mente acadêmica”, reflete Ray Browne em *Against Academia*, “começa com capacidade quase ilimitada, mas nunca utiliza todo seu potencial<sup>3</sup>” (BROWNE, 1989, p. 1). Por essa razão, ela resulta em uma instituição semelhante aos salões de arte conforme descritos por Pierre Bourdieu, pois “se definem mais pelo que excluem que pelo que aglutinam” (BOURDIEU, 2010, p. 69). Essas posições exclusivistas assumidas pelos agentes literários dentro do campo delineiam uma prática cognitiva fundadora de uma realidade acadêmica maniqueísta. De um lado, o predomínio da beletrística, com os cânones e a “ficção literária”, “séria”, que, na tentativa de absorver a sensibilidade moderna, por vezes se distancia do público; do outro, a literatura popular, *pulp*, de gênero, a literatura de banca de jornal, toda a literatura que tem por objetivo principal o entretenimento.

Estudar academicamente estas obras que objetivam entreter é, ao que parece, e pelo menos no Brasil, um movimento teórico-criminoso. Quando o pesquisador traz à luz objetos ainda não disciplinados, faz-se necessário buscar uma prática epistêmica singular e um novo *locus* enunciativo. Assim, as palavras de Castro Rocha são de valia para esse argumento quando, em seu artigo *Et in Arcadia ego – por uma crítica da melancolia chique*, afirma:

---

<sup>1</sup> Pedro Theobald é doutor em Estudos de Literatura – Literatura Comparada pela UFRGS e docente da Graduação em Letras e PPGL da PUCRS.

<sup>2</sup> Charles Dall’Agnol é doutorando em Teoria Literária pela PUCRS.

<sup>3</sup> Essa e todas as traduções, quando necessárias, são de nossa autoria.

A tarefa do crítico exige a renovação constante do repertório, estimulando o questionamento de seus pressupostos. Os críticos que são professores universitários, contudo, resistem ao processo, pois muito rapidamente *nos encastelamos em nossos pequenos nichos de poder institucional e hermenêutico*. (ROCHA, 2013) [grifo do autor].

Concebemos o Eu-acadêmico como autônomo o suficiente para estabelecer critérios estéticos próprios, contemplando a noção de valor como um construto sócio-teórico que, se se limitar à verdade de um só discurso, pode ser danoso aos estudos literários. Ousadia e recusa são as palavras de ordem do Eu-acadêmico deste trabalho, na tentativa de exercer o “rompimento das barreiras disciplinares, dos valores estabelecidos, das leituras consagradas do literário” (SOUZA, 2007, p. 13) de que fala Eneida Maria de Souza em *Crítica cult*: uma “recusa aos estereótipos teóricos e ao espaço tranquilo reservado às verdades e ao caráter finito da interpretação” (SOUZA, 2007, p. 13). Assim, a pesquisa para este artigo é feita com o objetivo de uma reflexão crítica centralizada na valorização do campo da literatura *pulp*. Pretende-se contribuir para o entendimento de que ela é um fenômeno muito mais complexo do que querem os estudiosos preconceituosos, que usam termos pejorativos para essa literatura.

Mas o que é o *pulp*? E o que é o *pulp* brasileiro?

168

Em 1896, o ex-operador de telégrafo da cidade de Augusta, no Maine, Frank Munsey, entra para a história literária como o “pai” da *pulp fiction*<sup>4</sup>. Quatorze anos antes, ele chegara em Nova York determinado a ser um editor. Naquele ano, ele inicia a primeira revista *pulp*, a *The Argosy*. 192 páginas, cerca de 135.000 palavras, uma revista com editoração barateada, irregular, bordas mal-ajambradas, e sem ilustrações, nem mesmo na capa.

Munsey estava ciente de que outras publicações populares da época, como a *Harper*, *Scribner*, e *The Century*, eram impressas em um papel caro, brilhoso, chamado de *slick* [liso] – uma publicação cara; o *pulp* é o irmão pobre dos “livros-de-brilho”... O empresário decidiu que usaria um papel fabricado à base de polpa de madeira (eis que a materialidade dos livros acabou dando nome à ficção que continham: *pulpwood magazines* > *pulp fiction*), muito mais barato, utilizado na

---

<sup>4</sup> Cf. <<http://www.amazon.com/Blood-Thunder-Adventure-Melodrama-American/dp/1463692544>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

impressão de jornal, sendo capaz, assim, de oferecer um produto muito mais barato, que cativou grande clientela.

Embora a imprensa a vapor já viesse sendo usada em larga escala há algum tempo, antes de Munsey ninguém havia combinado imprensa barata e autores baratos em um mesmo livro, pouco dispendioso tanto para ele, o editor, como para o leitorado, que pagava 10 centavos por uma leitura literária inacessível de outra forma. O preço baixo, aliado à crescente taxa de alfabetização, contribuiu para o sucesso desse meio de comunicação, que respondia às atávicas aspirações de escapismo do ser humano, publicando histórias de gêneros populares, ou seja, histórias de aventura, mistério, romances históricos, as histórias de detetive, de faroeste, e as narrativas então emergentes de ficção científica e espada & magia. Tudo no formato conto ou em serializações.

Munsey tinha um lema: “a história é mais importante que o papel em que ela é impressa” (FRANÇA, 2013, p. 7). Não por nada, investiu todo o seu pecúlio, cerca de 500 dólares, na compra de histórias para a revista. Em um período de seis anos, a *Argosy* passou de alguns milhares de cópias por mês para mais de meio milhão, operacionalizando uma verdadeira epifania econômica inspirada no seu lema. O fenômeno influenciou outros empresários do livro, evidentemente.

George Orwell, no ensaio *Semanários para meninos*, em que disserta acerca dos *penny dreadfuls*, que nada mais são do que a *pulp fiction* dos britânicos, critica fortemente a literatura impulsionado por Munsey; não foge à sua força social, entretanto, e refere-se a essa ficção de apelo popular da seguinte maneira:

É provável que o conteúdo seja a melhor indicação disponível do que a massa do povo britânico realmente sente e pensa (...) [ela] só existe porque há uma demanda específica, e essas publicações refletem a mente de seus leitores de uma forma que um grande diário nacional com circulação de milhões não pode refletir (ORWELL, 2012, p. 166).

“Os *pulps* tornaram-se como que rivais dos *slicks*, que atendiam aos mais abastados dos EUA, e rapidamente ganharam a reputação de apelativo, sem sofisticação, violento e sexista”, afirma o historiador *pulp* Peter Haining, mas ressalta:

Isso era verdade só até certo ponto, pois eles também estavam provendo a base para alguns grandes escritores deixarem a sua marca – homens como Edgar Rice Burroughs, Max Brand, Zane Grey, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Earle Stanley Gardner, Howard Phillips Lovecraft, Clark Ashton Smith, Abraham Merritt,

Robert E. Howard, Robert E. Heinlein, John D. MacDonald, Isaac Asimov, Ray Bradbury, e muitos outros (HAINING, 2014).

No traslado para o contexto brasileiro, vê-se a expressividade *pulp* enclausurada na obscuridade, pelo menos para o grande público. O histórico de publicações de *pulp fiction* no Brasil mostra um interesse parco e intermitente por parte dos editores e escritores.

Por parte dos escritores, tomando como ordem o pioneirismo, conforme faz Roberto de Sousa Causo em prefácio ao livro *Duplo Fantasia Heroica*, o primeiro romance do gênero foi *A luneta mágica*, de Joaquim Manoel de Macedo, publicado em 1869, incluído pelo pesquisador da USP dentro do gênero Fantasia, por conter elementos de magia (CAUSO, 2010). Por parte dos editores, Gumercindo Rocha Dorea, da extinta editora GRD, empreendeu o lançamento de *Histórias do Acontecerá – 1*, em 1961, mas não conseguiu dar continuidade, tendo a série ficado apenas no volume um. Em 1991, Dorea e Causo tentaram organizar o volume 2 – sem sucesso.

Outra característica negativa da expressão *pulp* no Brasil é a servidão ao que é estrangeiro. Explana Causo, em seu excepcional estudo sobre a literatura de gênero brasileira, *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil (1875-1950)*:

Não obstante o número de obras que possamos encontrar na produção nacional de ficção especulativa [como denomina o *pulp*, a literatura de gênero] no início do século XX, a era *pulp* brasileira está principalmente nos textos estrangeiros que aqui chegaram via coleções como Terramar e Paratodos, coleções que ainda permanecem na memória dos fãs, e compostas principalmente de livros de aventura e científico romances do século XIX. Ela certamente não está tanto em revistas, como ocorreu nos Estados Unidos e Inglaterra. Aqui, como ocorreu com o resto do mundo lusófono, o centro do interesse dos fãs, o local onde o leitor contumaz do gênero encontra o seu "alimento", é a coleção. Vide, por exemplo, a profusão de coleções especializadas, que apareceram em meados da década de 1950 em diante, a partir da portuguesa Argonauta (Livros do Brasil), que chegava regularmente ao país, e da importante Ficção Científica GRD (Edições GRD), seguida da Cienciacção (EdArt), a Futurâmica (Ediouro), a Galáxia 2000 (Edições O Cruzeiro), a Mundos da Ficção Científica (Francisco Alves) e tantas outras num amplo movimento editorial (quase totalmente dedicado a traduções) que só veio a se extinguir em meados da década de 1990 (CAUSO, 2003, p. 237).

Por parte dos editores, consideremos a Editora GRD, que se concentrava no gênero da ficção científica e que teve seu apogeu entre 1961 e 1968. A tese *O político e o insólito nas Edições GRD: gênese e estrutura de um campo editorial*,

de Laura de Oliveira, demonstra a integração dos campos literário e político ao demonstrar os acordos estabelecidos entre a editora de Gumercindo Rocha Dorea, o IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), e a USIA (United States Information Agency), e explica como a relação política com os Estados Unidos e o material da ficção científica se interligam: “redimir o homem das barbáries do século 20 e retomar a marcha civilizatória era, certamente, apostar nas relações com os Estados Unidos e com as instituições que o país mantinha na América com o objetivo de efetivar o sonho kennediano de integração continental” (OLIVEIRA, 2010, p. 19).

Para a pesquisadora da Universidade Federal de Goiás, embora se reconheça que tenham sido publicados livros de ficção científica no Brasil desde o final do século XIX, “a coleção inaugurada pela GRD nos anos 60 é o primeiro conjunto de traduções e textos inéditos em português capaz de garantir a consolidação do gênero na literatura brasileira” (OLIVEIRA, 2010, p. 12). Alguns autores brasileiros que ficaram conhecidos na chamada Geração GRD são Jerônimo Monteiro (também publicado com o pseudônimo de “Ronnie Wells”, pseudônimo americanizado que certamente vende mais, como afirmam alguns editores brasileiros de *pulp fiction*<sup>5</sup>), André Carneiro, Rubens Teixeira Scavone, Dinah Silveira de Queiroz e Fausto Cunha.

A era dourada da *pulp fiction* foi um período imprescindível da história literária – americana e brasileira. Esta opinião é compartilhada por Júlio França, da UERJ, que afirma, em artigo do qual reproduzimos o próximo excerto, que o *pulp* só não tem valor estético para a crítica “obcecada pelos predicados artísticos da então chamada ‘alta literatura’” (FRANÇA, 2013, p. 7). E prossegue:

Se é fato que as *pulp magazines* eram repletas de narrativas pouco sofisticadas, violentas, sexistas e apelativas, também é verdade que foram a porta de entrada para escritores cujo talento os estudos literários passariam a reconhecer ao longo dos anos. Edgar Rice Burroughs, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, H.P. Lovecraft, Robert E. Howard, Isaac Asimov e Ray Bradbury, entre outros, iniciaram suas

---

<sup>5</sup> Por exemplo, o editor Savério Fittipaldi, que no artigo de Jerusa Pires “A voz de um editor popular” declara: “Hoje eu tenho muitos autores contratados, produzindo para a editora, que escrevem usando pseudônimos americanizados, uma exigência da editora” (PIRES, 1992, p. 113). Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/download/18667/20730>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

carreiras literárias nessas revistas, que lhes permitiram escrever uma literatura que pouco espaço tinha nos livros da época (FRANÇA, 2013, p. 8). [grifo do autor]

O pesquisador da UERJ reflete ainda que embora aqui no Brasil não tenha havido uma *Pulp Era* nos mesmos moldes da norte-americana, alguns escritores como Érico Veríssimo, Nelson Rodrigues e Guimarães Rosa, e outros esquecidos ou desconhecidos como Humberto de Campos, Adelpho Monjardim e Amândio Sobral, flertaram com os temas e os enredos característicos das revistas *pulp*.

Pouco ou nada se falou de influência *pulp* nos primeiros escritores mencionados, porém Guimarães Rosa é objeto de estudo no livro *A pulp fiction de Guimarães Rosa*, do escritor brasileiro Bráulio Tavares. No livro, Tavares analisa três contos da juventude de Rosa (entre 21 e 22 anos) publicados em jornais da época: *O Mistério de Highmore Hall*, *Makiné* e *Kronos kai Anagke*, que, argumenta Tavares, podem ser inseridos, respectivamente, nos gêneros *dark fantasy* (subgêneros, ops, melhor dizer sub-ramos da Fantasia), fantasia heroica (idem) e ficção científica. A tese principal desse livro pode ser depreendida do seguinte excerto:

Creio que se no Brasil dos anos 30 ou 40 houvesse literatura fantástica de grande qualidade e de dimensões épicas (...) ele [Rosa] teria se tornado, talvez, uma espécie de “nosso Tolkien”. Apesar das evidentes diferenças, os dois escritores tinham em comum uma porção de elementos: a visão épica, a erudição, o interesse pela linguagem (...) a tentativa de fundar uma região mítica (Middle-Earth, o Sertão) recriada com rigor cartográfico, e que serviria de cenário para as batalhas cósmicas entre o Bem e o Mal. Por outro lado, as origens literárias de Rosa foram muito mais “populares” do que as do escritor de *Silmarillion*. Os temas que abordava em sua obscura estreia como ficcionista não eram muito distantes dos que se exploravam, na mesma época, nos *pulp magazines* dos EUA, as revistas baratas de contos que, depois de conhecerem décadas de opróbrio, começam a ser reavaliadas pelo mundo acadêmico (TAVARES, 2008, p. 9).

Vale ressaltar ainda, da tese do escritor, a suposição de que Guimarães Rosa não tivesse, necessariamente, lido os principais autores do gênero, mas que, “a exemplo de Ambrose Bierce (1843-1913) e Algernon Blackwood (1869-1951)”, estivesse “respirando a mesma atmosfera” ainda que “não [estivesse] conscientemente escrevendo ‘literatura de gênero’, uma vez que a Fantasia e todos os seus subgêneros faziam parte da literatura *mainstream* da época” (TAVARES, 2008, p. 10).

No Brasil, a literatura que mais se aproxima da *pulp* fiction no que tange ao formato é a chamada “literatura de rodoviária” ou “de banca de jornal”, que

possui uma estética peculiar e muito semelhante aos *pulps* originários do início do século XX: emulam o *kitsch* e transformam a falta de bom gosto em arte. São *pulp fiction* referencialmente ao papel ordinário e à editoração mal-ajambrada, mas vale lembrar que a maioria dos *pulps* estadunidenses tinha o tamanho de revista (20cm x 26cm), e o formato *pocket*, ao que parece, é uma adequação brasileira. Argumenta o colunista Delano Rios que “as publicações de terror, suspense e ficção científica, impressas no Brasil num formato diminuto, em papel ruim e em traduções ricas em chavões eram o correspondente masculino de títulos como ‘Jéssica’, ‘Sabrina’, ‘Paixão’ e ‘Desejo’” (RIOS, 2011). Ou seja, todos os gêneros tipicamente *pulp* estavam no Brasil. E um homem dominou o mercado nos anos 80. Seu nome, Ryoki Inoue.

Como Tchecov, a medicina era sua esposa e a literatura, sua amante.

(José) Ryoki (de Alpoim) Inoue é reconhecido, *quando é reconhecido*, por escrever um romance em menos de seis horas, quarenta em um mês e por um dia ter escrito – à máquina – três no mesmo dia. O escritor relata ao jornalista Humberto Werneck, na revista *Playboy* de maio de 96, que acha que seria capaz de muito mais se tivesse uma datilografia de dez dedos: “Uso apenas os dois médios e os dois indicadores, com discreta ajuda dos polegares” (WERNECK, 1996). Também desta matéria eu gostaria de assinalar a história que sua mulher, a artista plástica francesa Nicole Kirsteller, conta. Ela lembra que, enquanto o casal tratava de contas ou compras no mercado, Ryoki simplesmente não parava de digitar. “Ele fazia isso sem perder o fio da meada e sem errar”, disse ela, “parece possuído.” Ao que o escritor retruca, corrompendo a metáfora: “sou japonês, consigo trabalhar com os dois lados do cérebro” (WERNECK, 1996).

É significativo notar que, no ciclo de consagração do campo literário brasileiro, nenhum crítico de notoriedade tenha resenhado Ryoki até o momento, e que uma pesquisa com o nome do autor no banco de teses da CAPES não traz nenhum resultado. Todos os que falaram dele foram jornalistas ou figuras midiáticas como Jô Soares (“A maioria das pessoas não consegue ler na mesma velocidade que ele escreve” – muito bem observado pelo comediante no *talk show* de que o escritor *pulp* participou.)

Outra peça midiática que merece ser citada é aquela feita pelo *Wall Street Journal*, que, em 1996, na figura do jornalista Matt Moffett, veio ao Brasil especialmente para realizar uma matéria com o escritor. A matéria levou o título de *Truth Is Stranger Than Pulp Fiction: 1 writer, 1.039 books* (atualizando o

número para 2014, são 1.104 livros, pois ele agora escreve obras mais longas e “demora” três meses pra escrever um romance). Nela, encontra-se uma das poucas apreciações contundentes da obra do escritor de *pulp fiction* brasileiro. “Ryoki Inoue, o romancista mais prolífico do mundo, tem um problema que você não esperaria: quase ninguém sabe quem ele é” (MOFFETT, 1996), escreve ele. E prossegue:

Você não o verá andando com os literatos, ou fechando acordos com o cinema. [...] O Sr. Inoue é conhecido de milhões de leitores brasileiros por pseudônimos como Tex Taylor, K. Luger e Billy Smart, [...] Ele produz capítulos inteiros durante suas idas ao banheiro. Livros inteiros enquanto espera a revisão do carro. [...] Qual o segredo de produção tão prodigiosa? “O enredo deve ser ditado pelo gosto dos escritores e pelas necessidades do mercado”, ele diz, “evitando qualquer pretensão de produzir arte”. O Sr. Inoue geralmente foge de romances políticos: “a realidade dos escândalos sempre supera a ficção”. Ele também evita escrever sobre os oprimidos. “Ninguém gosta de se identificar com a miséria. [...] [falando do livro que Ryoki escreveu durante a visita do jornalista] Sr. Inoue termina de escrever a página 195 do livro às 05h30min da manhã, tendo consumido quase todo um pacote de tabaco e metade de um pote de café. Tropeçando, com os olhos turvos, vai até a varanda, e é surpreendido pelo entregador de jornal. O campeão mundial da palavra, então, protesta: ‘Quem é que tem tempo pra ler, hoje em dia?’” (MOFFETT, 1996).

Na ocasião, o jornalista estava cético quanto às proezas do escritor brasileiro. Propôs, então, que o entrevistado escrevesse um livro, tomando-o de testemunha. Ao que Ryoki anuiu, oferecendo-lhe uma cadeira, sentando-se em frente ao computador, e começando o livro de 210 páginas que terminaria em cinco horas e meia. Foi publicado com o título de *Sequestro Fast-Food*, pela editora Relógio D’Água, naquele mesmo ano. Matt Moffet fez elogios, apelidando-o de “pulp fiction king”, e, devido à larga quantidade de histórias de faroeste que Ryoki havia escrito para as bancas de jornais, chamou-o de “o gatilho literário mais rápido do oeste” (MOFFETT, 1996).

Nascido em 1946, em São Paulo, o escritor é médico aposentado desde 1986, quando abandonou a segurança financeira própria dessa profissão para se dedicar à escrita de histórias de faroeste, sua paixão, e percebeu que se ele não quisesse atolar-se em uma crise, teria de “dominar o mercado brasileiro de livros de bolso vendidos em bancas de jornal” (WERNECK, 1996). Com trinta e nove pseudônimos diferentes, escreveu 999 livros, vendidos exclusivamente em bancas de jornais (nota-se: não vendidos em livraria, espaço onde se colocam somente autores legitimados no campo literário), a maioria deles publicados pela já falida Editora Monterrey.



Após se aposentar para se dedicar exclusivamente ao ofício da escrita, completou a marca de mil livros em menos de dez anos, sendo consagrado no *Guinness Book of Records* como o escritor mais prolífico do mundo.

O livro mil, *E agora, presidente?*, de 1992, é um marco divisor na carreira de Ryoki, pois foi quando passou a escrever livros mais longos (cerca de 400 páginas, em média) e com menos frequência (distantes quatro meses um do outro, em média), e vendidos em livrarias. Como ele mesmo afirma, em entrevista para o programa *Fala Brasil*, em 1993, “eu fiz cinco anos de aprendizado, treinando com livros de bolso, e agora, uma vez formado, consigo escrever um romance propriamente”.

Antes de *E agora, Presidente?*, a maioria dos livros de Ryoki (uma média de 45 livros por mês) eram faroeste de fácil leitura, de títulos como *Jack Lobo* e *Adorável Texano*. Livros fora do raio de ação dos estetas, livros que não participam da sociedade da livraria e cuja linguagem e editoração correspondem a um mercado livreiro que tem como clientela cativa um grupo de leitores que se nos anos 1980 constituía um grupo bem específico, a classe assalariada de baixa renda, atualmente trata-se de um grupo leitor disperso que abrange burguesia, elite e proletariado, leitores comuns e especializados, ou podem ser esquecidos até mesmo por esses e serem comprados por um de nós numa vagância banal pela cidade.

No afã de ser lido, Inoue viu no mercado brasileiro de livros de bolso dos anos 80 – o fenômeno editorial mais semelhante ao *pulp* estadunidense que o Brasil teve, um modelo de sucesso popular, e abraçou, assim, os prazeres deliciosamente populistas do *pulp*. Ele foi, sem dúvida, o mais profícuo escritor no mercado brasileiro de livros de bolso, escrevendo majoritariamente dentro do gênero faroeste. Nestes livros anteriores a *E agora, Presidente?*, vendidos unicamente em bancas de jornais, constata-se não haver qualquer anotação editorial, nenhum indício de que o autor seja brasileiro, salvo a ausência de referência ao título original, à editora original e ao tradutor.

Se Bourdieu, em sua crítica do campo literário, procura romper com a concepção que toma a literatura como um produto predominantemente espiritual, fruto do ato criativo sublime de um indivíduo inspirado, então o homem-máquina Ryoki Inoue pode ser visto como a pedra de toque do escritor como um profissional que, como qualquer profissional, tem o dinheiro como foco prevalecente. Ele escreve para viver, não num sentido espiritual, mas no sentido

de escrever para ter o que comer e pagar suas contas. Seus *pulps* nasceram de uma particular percepção do valor monetário da literatura. A imagem cunhada pelo jornalista Humberto Werneck é fidedigna: ao sentar-se à frente do papel branco, Ryoki liga seu “taxímetro literário”:

Cedo Ryoki se deu conta de que, para conseguir melhorar os preços, precisaria “dominar o mercado brasileiro de pocket books”, no qual desembarcavam cinquenta novos títulos mensalmente. Decidiu que, desses, ia produzir 45 — o que significaria fazer um e meio por dia, em média. Descobriu também que o editor brasileiro não estava preparado para assimilar um autor assim prolífico — o que o levou a diversificar, buscando três, quatro compradores para os seus originais, que desse modo passaram a valer 250 dólares cada [...] Morando hoje numa casa quatro quartos, onde além da família tem a companhia do pastor alemão Black Ghost da dachshund Cookie, Ryoki Inoue pode não estar rico — sua respeitável barriga ainda não é a da prosperidade — mas visivelmente já não vive o sufoco de dez anos atrás, quando pôs pra funcionar seu taxímetro literário. Trocou há pouco uma periclitante Ford Belina por uma caminhonete Chevrolet D-20 e entre “umas poucas frescuras” permite-se o prazer de queimar, em seus cinquenta cachimbos, uma mistura personalizada de fumos que a Dunhill, da Inglaterra, lhe prepara de seis em seis meses com base num detalhado questionário (WERNECK, 1996).

Os livros da nova fase, segundo a reportagem, vendem tão bem quanto aqueles que eram vendidos somente em bancas: em média 15 milhões de exemplares por ano, e nenhum deles demora mais de quatro meses para ficar pronto (caso de *A bruxa*, também de 1992), embora sejam maiores.

A trajetória literária de Inoue começou em 1986 com um enxuto faroeste. *Os Colts de McLee*, romance escrito integralmente à mão em trinta dias para a editora Monterrey, rendeu-lhe minguidos 15 dólares, mas lhe abriu os portões da literatura nacional. O livro fez sucesso em bancas de jornal e tempos depois valeu ao autor uma proposta da Editora Abril. “Eles me procuraram para eu escrever cinquenta originais de faroeste em dois meses. Me pagariam 50 dólares por original, três vezes mais do que a Monterrey”, contou. “Fechei o contrato na hora.” Assim nasceu a maior linha de produção literária do mundo, de acordo com o *Guinness Book*. (COELHO, 2012)

É nesse sentido de “literatura fordista” e de “máquina ficcionista” que aproximamos Ryoki dos escritores da *pulp fiction* originária dos EUA. Erin A. Smith, em seu livro *Hard-boiled: working-class readers and pulp magazines*, caracteriza o escritor do gênero como aquele que

despeja prosa por um ou dois centavos a palavra, estabelecendo que a produção de frases, parágrafos e enredo não é diferente de qualquer outro tipo de trabalho. Sem musa. Sem magnum opus. Sem discussões eticamente perturbadoras sobre o papel do intelectual público. Apenas produção de prosa, dia após dia (SMITH, 2004, p. 4).

Autor da *pulp fiction* originária com quem Ryoki faz par é Lester Dent, outro autor extremamente prolífico, conhecido por produzir mais de 200 mil palavras por mês. Ele escreveu no auge do *pulp* americano no início do século XX, e é mais conhecido pelas aventuras do personagem *Doc Savage*, que se tornou um protótipo para os super-heróis posteriores, como Superman e Batman. Ao lado de Frederick S. Faust, Lester Dent está entre os escritores da era dourada do *pulp* que mais produziam, sempre à sombra de inúmeros pseudônimos.

Além dos pseudônimos, uma característica importante a lembrar, quando nos referimos à profissão do escritor *pulp*, é a de que os editores lhes pagavam uma taxa que ia de 1 a 4 centavos por palavra, sem adicionais de porcentagem das vendas. “No início da década de 1920, os autores Edgar Rice Burroughs, Max Brand, e Zane Grey ganhavam entre 5-10 centavos de dólar por palavra, ou US \$ 3000-4000 por serializações”, afirma Beau Collier no site [pulpmags.org](http://pulpmags.org). A renda de um livro para o escritor, portanto, não advinha das vendas; estava, sim, diretamente relacionada ao número de palavras do conto, da serialização ou do romance. Isso revela, em certa medida, uma condição de coisificação da obra literária. Não é à toa que o *pulp* é filho do capitalismo, e prorrocha junto com ele. Acerca de Frederick S. Faust, escreve o crítico Thomas Peterson:

Frederick S. Faust, que foi morto em 1944 enquanto servia de correspondente de guerra na Itália, foi o rei dos pulps nos anos 20 e 30. Vivia com a mulher e filhos numa casa cheia de criados, calculou que precisava no mínimo setenta mil dólares para manter seu padrão de vida. E manteve, escrevendo por volta de dois milhões de palavras a 4 centavos por palavra, a melhor taxa. (PETERSON, 1956, p. 129)

Alguns escritores *pulps* do começo do século, como Norman Daniels, que escreveu milhões de palavras de ficção para os *pulps*, incluindo histórias para *Doc Savage*, *The Phanton*, afirmam que, devido à profusão de contratos e prazos, era difícil para o escritor não se perder em meio a tantos pseudônimos. Afirma Daniels:

Em pouco tempo, eu estava assinando uma série de contratos para romances (...) Eu escrevi *G-Men*, *The Phanton Detective*, *The Candid Camera Kid*, *The Black Bat*, *Nick Carter*, *Doc Savage*... Esqueci quantos e seus títulos. Escrevi com tantos nomes, eu tinha que manter uma pasta para não esquecer quem eu era quando escrevia (GOULART, 1972, p. 81).

O que diferencia o escritor *pulp* Ryoki Inoue dos demais é seu *furor narrativo*, caracterizado por uma despreocupação com a densidade; em vez disso, sua energia é canalizada para o fazer as coisas andarem, chegarem à conclusão, a ação e os personagens e o enredo sempre para a frente, em uma corrida contra o tempo. Tempo é a preocupação prática mais importante, pois, desde a origem nos Estados Unidos, escritores *pulps* ganham a vida produzindo livros a um ritmo industrial. Enquanto os escritores de “ficção literária” estão focados em excelência técnica e em técnicas literárias de apelo acadêmico, escritores de *pulp fiction* estão mais focados no enredo de apelo popular narrado como um filme de ação.

O crítico Walter Nash descreve a ficção popular como caracterizada pela efemeridade, pela “descartabilidade” (NASH, 1990, p. 2), assinalando: “a ficção popular tem pouco a oferecer após uma primeira leitura. Podemos querer *mais*, embora não queiramos *de novo*” (NASH, 1990, p. 2). Embora o postulado não se coadune com todos os textos populares, ele está muito próximo da realidade da obra do escritor paulista. Ryoki escreve literatura descartável e o reconhece: na mesma entrevista já referida ele afirma que seus livros são projetados para serem lidos em 45 minutos e depois serem jogados fora, “de preferência pela janela do ônibus”.

A classe trabalhadora brasileira dos anos 80, assim como aquela classe trabalhadora americana do início do século, tinha nesse tipo de literatura seu principal meio de entretenimento. Segundo a biografia de seu site oficial, algumas montadoras de automóveis proibiam seus empregados de entrarem na fábrica com seus *pulps*, pois havia um histórico de funcionários que ficavam no banheiro até terminar completamente a leitura.

A teoria do Campo é adequada para explicar a luta entre dois estilos, a literatura popular e a literatura “séria”, por explicar a dinâmica entre pessoas e entre grupos de pessoas nessa luta. Bourdieu argumenta que a realidade é um conceito orientado por convenções sociais: existir é existir socialmente com distinções sociais em relação aos outros. Paralelamente ao campo literário, existem outros campos com outras especializações (o campo jornalístico, o campo militar, jurídico, de poder, e outros). As relações de poder dos agentes dos campos e entre os campos estrutura o comportamento humano.

Bourdieu relaciona obra artística com “manifestos ou manifestações políticas” e, assim, configurando a literatura como um produto social, aponta para a questionabilidade do valor dos cânones e dos best-sellers (da vitaliciedade de

suas altas posições, no caso do cânone; da sua qualidade medida por vendagem, no caso dos *best-sellers*) ao sugerir que o valor de obras artísticas quaisquer muda automaticamente, “mesmo quando ela [a obra] permanece idêntica, quando muda o universo das opções substituíveis simultaneamente oferecidas à escolha dos produtores e dos consumidores”. Portanto, o valor das obras é flutuante, pois o campo literário

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

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

coexistência antagonica de dois modos de produção e de circulação que obedecem a lógicas inversas. Em um pólo, a economia anti-“econômica” da arte pura [...] baseada na denegação da “economia” (do comercial) e do lucro “econômico” (a curto prazo), privilegia a produção e suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma; [...] No outro pólo, a lógica “econômica” das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio de bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela triagem, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela (BOURDIEU, 2010, p. 265-6).

O que garantiu o sucesso da *Argosy* foi a sua submissão populista aos interesses comuns de um leitorado amplo (leitores de todas as camadas sociais). Para Muniz Sodré, em *Best-seller: a literatura de mercado*, há dois tipos de literatura: a culta e a de massa. Segundo ele, para a literatura culta ser considerada culta, deve passar pelo aval das academias e dos críticos. A literatura de massa, não; a sua produção e consumo partem do jogo de oferta e demanda, ou seja, ela *nasce do* mercado consumidor: “A diferença das regras de produção e consumo faz com que cada uma dessas literaturas gere efeitos ideológicos diferentes” (SODRÉ, 1988, p.6). Para Sodré, na literatura de massa

O que importa mesmo são os conteúdos fabulativos (e, portanto, a intriga com sua estrutura clássica de princípio-tesão, clímax, desfecho e catarse), destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua insensibilidade. É o mercado, e não a escola, que preside às condições de produção do texto (SODRÉ, 1988, p.16).

Scott McCracken, em *Pulp: reading popular fiction*, realiza uma leitura o ensaio de Benjamin sobre ficção popular, *Kriminalromane, auf Reisen*. muito relacionada à dimensão contextual da leitura de ficção popular e muito tributária da obra sociológica de Anthony Giddens. Giddens, em *Modernity and self-identity*, argumenta que a sociedade moderna é caracterizada por imensos “sistemas autorreferenciais (...) altamente autônomos e determinados por suas próprias influências constitutivas” (GIDDENS, 1993, p. 5). A perspectiva de McCracken é a de que o indivíduo, quando inserido na grande impessoalidade dos sistemas da modernidade (como as ferroviárias, rodoviárias e aeroportos), torna-se passível de perder completamente sua identidade; em função disso, a ficção popular entra em cena como o paliativo *par excellence* de toda sorte de transtornos existenciais que acometem o indivíduo leitor-passageiro. Pormenoriza McCracken:

O que somos não é fixo, e em sociedades modernas um senso imanente de *Self* está menos disponível do que outrora. A ficção popular tem a capacidade de prover um senso de *Self* – temporário, mas viável. Ela dá às nossas vidas os enredos e os heróis que faltam. [...] Isto não é diferente do que acontece com o leitor-viajante de Benjamin. Preso na anonimidade do sistema ferroviário, o *Self* ameaça fragmentar-se, e é no espaço criado pelo *Self* fragmentado que o texto popular entra. Benjamin sugere que o texto popular provê um padrão familiar, regular, mas que não é nada por si. Todo o processo de comprar e ler um romance de detective nos trens age como um ritual que permite ao leitor manter um senso de *Self* ao longo da experiência disruptiva da viagem (McCRACKEN, 1996, p. 2-3).

Ler em geral, mas especialmente a leitura *pulp*, é um método de fugir do tédio cotidiano. Daí os lugares especiais para a essa leitura de lazer serem os locais de passagem, como rodoviárias, mas também filas, lavanderias e elevadores quebrados. Como os escritores de *pulp fiction* dos Estados Unidos, acreditamos que a obra *pulp* de Inoue surge da consciência de um público consumidor e do desejo de se conectar com esse público, e de um sentimento de frustração com a teimosia/pertinácia dos defensores da “alta” literatura – mas Ryoki nem precisa deles, ele sabe a literatura que faz:

Existem dois tipos de escritores. Os que se preocupam muito com erudição, com o desenvolver de uma literatura eterna, e os que escrevem – como eu, uma literatura de consumo. A minha finalidade, o meu objetivo é dar lazer e ilustrar um pouquinho.

Não quero formar uma obra literária que vá ficar pra eternidade. Não. É uma literatura que pode ser considerada até descartável, as é uma literatura que vai ajudar o povo em algum momento, de alguma maneira<sup>6</sup>.

Ou seja, *pulp fiction*.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BROWN, Ray. *Against Academia: the history of popular culture association/american culture association and popular culture movement (1966-1988)*. Ohio: Bowling Green University Press, 2006.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil (1875-1950)*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 94

COELHO, Laís. “Literatura fordista: um autor que escreve de tudo, menos biografia de político”. 2012. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/educacao-72/esquina/literatura-fordista>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

HAINING, Peter. “The classic era of American pulp magazines”. Disponível em: <<http://www.crimetime.co.uk/features/peterhaining.php>>. Acesso em: 10 dez. 18 jun. 2016

FRANÇA, Julio. “Ecos da pulp era no Brasil: gótico e decadentismo em Gastão Cruls”. 2013. Disponível em: <[http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g\\_pdf/vol26/TR26a.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol26/TR26a.pdf)>. Acesso em: 18 jun. 2016.

GOULART, Ron. *Cheap thrills: an informal history of the pulp magazines*. New Rochelle: Arlington House, 1972.

McCRACKEN, Scott. *Pulp: reading popular fiction*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

MOFFETT, Matt. “Truth is stranger than pulp fiction: 1 man, 1.039 books”. 1996. Disponível em: <<http://www.ryoki.com.br/wallstreetjournal.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2014.

NASH, Walter. *Language in popular fiction*. Londres: Routledge, 1990.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=hyQb7bWrX2E>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

OLIVEIRA, Laura. “O político e o insólito nas edições GRD: gênese e estrutura de um campo editorial (1956-1968)”. 2010. Disponível em: <[http://www.cpgss.ucg.br/ArquivosUpload/16/file/Anais\\_III\\_Seminario\\_de\\_Pesquisa\\_da\\_Pos-Graduacao\\_em\\_Historia\\_UFG-PUC\\_Goias/pdf/Laura%20de%20Oliveira.pdf](http://www.cpgss.ucg.br/ArquivosUpload/16/file/Anais_III_Seminario_de_Pesquisa_da_Pos-Graduacao_em_Historia_UFG-PUC_Goias/pdf/Laura%20de%20Oliveira.pdf)>. Acesso em: 10 fev. 2016.

ORWELL, George. *Como morrem os pobres e outros ensaios*. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PETERSON, Thomas. *Magazines in the twentieth century*. Urbana: The University of Illinois Press, 1956.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Et in Arcadia ego: por uma crítica da melancolia chique”. 2013. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/et-in-arcadia-ego-por-uma-critica-da-melancolia-chique/>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

SMITH, Erin A. *Hard-boiled: working-class readers and pulp magazines*. Philadelphia: Temple University Press, 2000.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1988.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

WERNECK, Humberto. “O furor das letras”. 1996. Disponível em: <[http://www.ryoki.com.br/imprensa\\_playboy96.htm](http://www.ryoki.com.br/imprensa_playboy96.htm)>. Acesso em: 18 jun. 2016.

TAVARES, Braulio. *A pulp fiction de Guimarães Rosa*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008.

Artigo Recebido em: 11 de junho de 2016.

Artigo Aceito em: 12 de janeiro de 2017.





