

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

CLEIRY DE OLIVEIRA CARVALHO

ROMANCE DE MOCINHA & ROMANCE DE MOCINHO:
A LITERATURA NARRATIVA DE MASSA POR
UM CONVÍVIO DOS CONTRÁRIOS

MARINGÁ
2007

CLEIRY DE OLIVEIRA CARVALHO

**ROMANCE DE MOCINHA & ROMANCE DE MOCINHO:
A LITERATURA NARRATIVA DE MASSA POR
UM CONVÍVIO DOS CONTRÁRIOS**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Helena Gomes Wielewicki

Co-orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior (UNESP/SJRP)

Maringá
2007

TRIBUNAL DO JURI

Titulares

Profa. Dra. Vera Helena Gomes Wielewicki
(orientadora)

Prof. Dr. Lynn Mario Trindade Menezes de Souza
(membro convidado)

Profa. Dra. Mirian Hisae Yaegashi Zappone
(membro PLE)

Suplentes

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva
(membro convidado)

Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho
(membro PLE)

Para Antonio Manoel: pelas audiências de serão;
Para Zacarias e Nilsa: pelos primeiros mandamentos;
Para Elayne, Raquel, Thanya, Andréa e Eduarda: porto de areia movediça.
Para Cássio: interlocutor de todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares e amigos: pela ausência que impus;

A Profa. Dra. Vera Helena Gomes Wielewicki, pela orientação honesta e tranqüila;

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, porque continuou o diálogo iniciado no TCC co-orientando esse trabalho;

Aos "mocinhos" e "mocinhas" que não se furtaram em compactuar: 1) com a leitura do pré-projeto: Ivan Marcos Ribeiro, Lincoln Gouvêa e Solange Lima; 2) com textos e explicações: Ângela Caniato e Edson Carlos Romualdo; 3) com as questões logísticas: Alethéia Callado, Ellen Mariany Dias e Leonardo Pacheco;

Ao Claudemir Camargo, pelos livros presenteados;

A Profa. Dra. Evely Vânia Libanori, por deixar à disposição sua biblioteca e por disponibilizar a sala de aula para que eu aplicasse o projeto estágio de docência; e a todos os alunos do 3 ano português-inglês, turma 31, disciplina 263: Literatura Brasileira I – B;

À secretária da Pós-Graduação do PLE/UEM, Andréa Regina Previati, pela competência profissional e disponibilidade, e

A Deus, que fez de cada provação a bênção disfarçada de receber da CAPES/DS a concessão de uma bolsa que permitiu menos agruras financeiras.

Resumo

Com uma perspectiva panorâmica e por meio de um recorte diacrônico, esse estudo compreende a produção de romances traduzidos para a língua portuguesa e à venda em bancas de jornal, sebos e sistema de assinatura; nesse trabalho, esses textos são nomeados romance de mocinha e romance de mocinho. O objetivo geral consiste na comparação textual dos dois gêneros romanesco e na verificação de um leitor ideal projetado por esses textos. O viés, ao mesmo tempo crítico e teórico, supõe ser fundamento do trabalho crítico não só o contexto cultural e social imediato de uma produção, mas também sua inscrição num processo maior, que implica o ato de leitura e o consumo de tais romances. O percurso estrutural e morfológico resultou em constatações abrangentes; assim, a necessidade da teoria como referência e suporte de pesquisa desembocou em considerações imbricadas na teoria do romance e na indústria cultural. Da teoria do romance faz-se uso de Bakhtin e Lukács; sobre a indústria cultural o trabalho respalda-se em Adorno e Garcia Canclini. Desses cruzamentos teóricos foi possível reconhecer, nas (in)variações e desvios da análise, a representatividade do *corpus* como norteador do processo analítico. Por essa razão, o trabalho seguiu em duas direções: a de uma análise descritiva e a de uma delimitação de possíveis usos do texto. Esse percurso permitiu uma série de questões em direção a duas concepções: a primeira, genealógica; a segunda, mercadológica. Dessa forma, a pesquisa partiu do *corpus* para uma compreensão de processos que o contextualizam histórico, social e culturalmente; ou seja, da leitura dos romances, para a sua origem, a problemática da indústria cultural e a da formação do leitor, com a proposta de articular uma reflexão que abarcasse origem, circuitos e textos.

Palavras-chave: literatura narrativa de massa; produção e consumo; formação do leitor.

Abstract

From a general perspective and by means of a diachronic view, this study comprehends the production of novels translated to Portuguese language and sold in newsstands, old-books shops and subscription systems; in such work, these texts are called "good girl novels" and "good guy novels". Its main objective is the textual comparison of both theoretical genres and in the verification of an ideal reader projected by these texts. The view, at the same time critical and theoretical, supposes not only the cultural and immediate social context being the basis of a critical work, but also its insertion in a major process, which implies the act of reading and the consumption of such novels. The structural and morphological course has resulted in broad assertions; thus, the need for theory as reference and support for the research has come into considerations based on the theory of the novel and on the cultural industry. From the theory of the novel, of Bakhtin and Luckács are used; about the cultural industry this work is based on Adorno and Garcia Canclini. From these theoretical crossings it was possible to recognize the *corpus* representativity as a guide of the analytical process, in the (in)variations and analysis deviations. For such reason this work has taken two paths: one of descriptive analysis and another of possible uses of the text. This course has allowed a series of questions towards two conceptions: the first being genealogic; the second, being market-guided. Thus, the research set out from the corpus to a process understanding which contextualize it historically, socially and culturally; that is, from the novel readings to their origin, the problem of the cultural industry and reader formation, aiming to articulate a reflection which would take origin, circuit and texts.

Keywords: mass-narrative literature; production and consumption; formation of the reader.

Orientando-se no universo espoliado da locução cotidiana e expondo e esclarecendo essa locução em termos desse universo espoliado, a análise se abstrai do negativo, daquilo que é alheio e antagônico e não pode ser entendido em termos do uso estabelecido. Classificando e distinguindo significados e mantendo-os afastados, purga o pensamento e a palavra de contradições, ilusões e transgressões. Mas as transgressões não são as da 'razão pura'. Não são transgressões metafísicas além dos limites do conhecimento possível, antes abrindo um campo de conhecimento além do senso comum e da lógica formal (Herbert Marcuse).

Autos

Acusação.....	12
Capítulo I - Arrolamento: Das origens.....	17
1.1 Aspectos da Epopéia, do Romance Grego e do Gênero Romanesco	18
1.2 O vínculo com o jornal e o Romance Folhetim	22
Capítulo II - Deliberação: Dos circuitos de produção e consumo.....	30
2.1 Indústria cultural e literatura narrativa de massa	31
2.1.1 Mercadoria e marketing: escolha, fabricação e publicação	46
2.2 Identidade e imaginário: a relação texto-consumidor	52
2.3 A imagem e o texto: formatos de leituras	60
2.3.1 As cartinhas.....	73
Capítulo III - Prova: Dos contextos e textos	79
3.1 A redução diegética e a ação romanesca (as buscas do herói ou da heroína).....	80
3.2 A importância de M. Delly	83
3.3 Romance de mocinha: coleções, características e autores	95
3.3.1 Resumo-montagem do <i>corpus</i>	115
3.3.2 Morfologia do <i>corpus</i>	161
3.4 Romance de mocinho: coleções, características e autores	172
3.4.1 Resumo-montagem do <i>corpus</i>	189
3.4.2 Morfologia do <i>corpus</i>	249
3.5 As (in)variantes comparativas.....	253
Sentença	262
Bibliografia	265
<i>Corpus</i> : romance de mocinha	265
<i>Corpus</i> : romance de mocinho	265
Referências.....	267
Textos consultados	272
Anexos	273
Amostragem: romance de mocinha.....	273
Amostragem: romance de mocinha (brasileiro).....	279
Amostragem: romance de mocinho	279
TEX – HQ.....	287
Outras literaturas narrativas de massa.....	287

Lista de figuras

Figura 1A e figura 1B.....	67
----------------------------	----

Capas dos exemplares: romance de mocinha

Figura 2 - <i>Mitsi</i>	88
Figura 3 – <i>Pacto de ódio</i>	116
Figura 4 – <i>Pássaro de ouro</i>	120
Figura 5 – <i>Amante indócil</i>	124
Figura 6 – <i>O rival</i>	139
Figura 7 – <i>Encontro mágico</i>	143
Figura 8 – <i>A sereia de Cowrie Island</i>	149
Figura 9 – <i>Sob o signo da paixão</i>	154

Capas dos exemplares: romance de mocinho

Figura 10 – <i>O seqüestro</i>	191
Figura 11 – <i>Golpe de Estado</i>	199
Figura 12 – <i>Fios de esperança</i>	208
Figura 13 – <i>Tudo pela Bélgica</i>	216
Figura 14 – <i>Vidas truncadas</i>	221
Figura 15 – <i>Covil do chacal</i>	226
Figura 16 – <i>Desejo louco</i>	233
Figura 17 – <i>A caminho da força</i>	243

Lista de tabelas

Romance de mocinha (RA)

RA – Tipos físicos das heroínas.....	161
RA – Características comportamentais das heroínas	162
RA – Tipos físicos dos heróis	164
RA – Características comportamentais dos heróis	165
RA – Tipos físicos das anti-heroínas	166
RA – Características comportamentais das anti-heroínas	166
RA – Tipos físicos dos anti-heróis	168
RA – Características comportamentais dos anti-heróis	169

Romance de mocinho (RO)

RO – Tipos físicos das heroínas	249
RO – Características comportamentais das heroínas	250
RO – Tipos físicos dos heróis	251
RO – Características comportamentais dos heróis	251

Acusação

Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam do passeante a convicção (Walter Benjamin).

A dissertação é um estudo do romance de mocinha e romance de mocinho contemporâneo, inserido em um processo de publicação globalizante; é também um estudo diacrônico e crítico do conteúdo do *corpus*¹; uma reflexão acerca da produção de entretenimento, de um lado e, do outro, dos efeitos que esse entretenimento pode provocar no consumidor². Com o objetivo duplo de uma crítica dos produtos e seus imbricamentos a metodologia teórica implica, desde o Capítulo I, um trabalho em duas frentes — a crítica/teórica e o percurso histórico. Na frente crítica o primeiro passo era a definição do objeto. O propósito diacrônico pedia um *corpus* alargado e a própria intenção diacrônica pela qual se exigia uma amostragem (Propp, 1983) e um *corpus* (Propp, 1983) se transformou num problema da definição dos limites teóricos do estudo.

Ao considerar as (des)vantagens e a importância de investigar um produto pouco estudado, escolhi um período de produção que dialogasse com pelo menos um exemplar de romance (*Mitsi*) já estudado sobre o gênero. Isso porque, os estudos anteriormente apresentados sobre material similar ao *corpus* se restringiam a um ou outro produto, mas não de comparação dos objetos. Dos trabalhos estudados obtive a seguinte perspectiva: 1) a pesquisa de Prado (1981) apresenta o perfil das personagens e enredos dos diversos exemplares de romances dos autores M. Delly por um viés estruturalista; 2) Nogueira (1993) persegue um trabalho arqueológico ao estudar três estratos de produção dos romances dellianos e, 3) Cunha (1999) apresenta uma pesquisa ancorada na história de leituras das leitoras de M. Delly. Esses estudos tratam, especificamente, do romance de mocinha de M. Delly. Um quarto

1O *corpus* de **romance de mocinha** é composto pelos seguintes romances: *A sereia de Cowrie Island*, *Sob o signo da paixão*, *O rival*, *Pássaro de ouro*, *Amante indócil*, *Mitsi*, *Pacto de ódio* e *Encontro mágico*.

O *corpus* de **romance de mocinho** é composto pelos seguintes romances: *Golpe de Estado*, *A caminho da força*, *Covil do chacal*, *O seqüestro*, *Fios de esperança*, *Tudo pela Bélgica*, *Desejo louco* e *Vidas truncadas*.

² Simone Meirelles (2002) trata por usuária e não por consumidora. Cito-a: "Como Fernandes, acredito que a forma de relação entre as leitoras e os textos 'nos leva a considerar as leitoras dos romances da série *Sabrina* não como consumidoras, no sentido de dominadas por uma mensagem ideológica, mas como usuárias, com muito maior grau de consciência do que fazem e com muito maior julgamento crítico sobre o objeto que usam do que comumente, ou preconceitualmente, se supõe" (MEIRELLES, 2002: 140). A pesquisa de Fernandes, citada por Meirelles, tem por título "*Leitoras de Sabrina: usuárias ou consumidores? (Um estudo da prática leitora de romances sentimentais de massa)*", mas não foi estudada para este trabalho. A escolha de "consumidor" e não de "usuário", será justificada no Capítulo II.

trabalho, Meirelles (2002), apresenta um estudo dos romances de mocinha mais atuais, ou seja, coleções como *Bianca*, *Júlia* e *Sabrina*. Tive acesso a um único artigo sobre o romance de mocinho; neste artigo, Cabanhe (2004) preocupa-se com a leitura de *farwest* feitas por leitores em Campo Grande/MS.

De posse desse material analisado em dissertações ou livros adotei como amostragem a produção do final do século XX e início do século XXI. A escolha tem como vantagem os trabalhos de Prado (1981), Nogueira (1993) e Cunha (1999) por permitirem apreciação dos romances de M. Delly que, a meu ver, pode ser considerado precursor do romance de mocinha encontrado no mercado atual. No entanto, esses facilitadores se tornaram elásticos em razão da necessidade de comparar os romances de M. Delly com as demais coleções de romance de mocinha (*Bianca*, *Clássicos históricos*, *Júlia*, *Sabrina*, *Momentos íntimos* e outros).

O perfil de análise do romance de mocinho segue o mesmo processo do romance de mocinha. De posse dos estudos dos textos de M. Delly e das demais coleções produzidas para o público do sexo feminino (a carta à leitora atesta), verifiquei como são produzidas as coleções (*Oeste Vermelho*, *Oeste Barra Pesada*, *Chumbo Mortal*, *Mulher & Colt* e outras) voltadas ao público masculino. Claro está que as cartas direcionadas aos leitores ou leitoras não impedem que qualquer um possa ler; a carta pode até funcionar como apelação ao sexo oposto; isso porque, pode despertar no outro aquilo que foi escrito para um outro.

Dada a importância do romance de mocinha para leitoras brasileiras, estudei 101 exemplares representativos de 28 coleções de romance para, a partir dessa leitura, escolher 8 romances significativos de 8 coleções do gênero. Esse itinerário permitiu indagar se todos os aspectos da produção de M. Delly detectados por Prado (1981), em algum momento, figuraram nos exemplares catalogados. Realço que M. Delly representa uma fôrma para todos exemplares lidos, não afirmo, no entanto, que os autores das coleções mais atuais tenham se servido do processo de escrita de M. Delly, mas sim que todos os autores dos exemplares apresentam construção fabular similar, com poucas variáveis observadas.

Como se trata de um trabalho comparativo de tratamento igual aos romances de mocinho; isto é, elenquei 101 romances e deles escolhi 8 exemplares, também representativos de 8 coleções. Esclareço que parti do objeto para uma compreensão de processos que o contextualizam histórico, social e culturalmente; parti da leitura dos romances, estudei a origem deles, a problemática da indústria cultural e a da formação do leitor e me propus uma reflexão que dialogasse origem, circuitos e textos. Por essa razão, na frente teórica, o trabalho inicial seguiu em duas direções: a de uma análise descritiva e a de uma delimitação de possíveis usos do texto. Com isso acreditei viável uma compreensão mais rigorosa do

fenômeno de produção e consumo do objeto estudado. Esse percurso me pôs uma infinidade de questões já no Capítulo I. Neste, parto de duas concepções: a primeira, genealógica; a segunda, mercadológica. As duas amparam tanto o Capítulo II quanto o Capítulo III.

Se, primeiramente, vinculo o *corpus* numa totalidade mais significativa (o romance grego, de aventura e folhetim) isso se dá exatamente para descobrir a origem do objeto de estudo que é fundamental para a morfologia (Propp, 1983) descrita no Capítulo III. Se há pouco me neguei a afirmar que as coleções de romances de mocinha são "fontes" dellianas, agora afirmo: tanto romance de mocinha quanto romance de mocinho possuem matrizes canônicas. Essa a razão do Capítulo I deste trabalho: estabelecer diálogos com os textos "canônicos" e os textos "marginalizados", sendo estes apresentados no Capítulo III.

No Capítulo II, dialogo conceitos de orientação marxista com as condições de consumo levantadas por Garcia Canclini (1997b); isso porque, a meu ver, o consumidor também exerce uma influência sobre o produtor. Procuo, ainda, verificar os leitores (consumidores) e os formatos de leitura possíveis aos textos do *corpus*. Estabeleço diversos fundamentos teórico-metodológicos que me pareceram requisitados pelo próprio material estudado. E a seqüência natural do trabalho, que pedia uma análise descritiva/morfológica do romance de mocinha e romance de mocinho, foi efetuada no Capítulo III.

Uma das maneiras para compreender as coleções de romance de mocinha e romance de mocinho é analisar o conteúdo (Kientz, 1973) desses textos. Assim, para a análise de conteúdo o processo foi: ler, identificar as categorias e tipologias constantes (comuns) e, em seguida, sistematizar os resultados sob a forma de tabelas descritivas das características mais repetitivas. Na seqüência, investigo: Como se constituem as diegeses? Qual é a galeria das personagens? Como é construída a personagem-herói/heroína? Como é construída a personagem-vilão/vilã? A análise apresenta regras e etapas, sendo, a primeira: abordar o conteúdo manifesto de maneira quantitativa; a segunda: definir os objetivos da pesquisa que constituem o *corpus*. Assim, no Capítulo III, têm-se, primeiro, uma apresentação da redução diegética embasada em Aristóteles e que dialoga com o Capítulo I, para, a partir dessa retomada histórica ter acesso a descrição e morfologia do romance de mocinha. Este é seguido da descrição e morfologia do romance de mocinho. Ainda no Capítulo III, procuro, com a comparação do conteúdo dos dois tipos de romances, identificar se há diferenças/semelhanças dos textos.

Apresentadas, grosso modo, algumas abordagens efetuadas nos capítulos do trabalho, clarifico o objetivo geral consistir na verificação de elementos comuns que contribuiriam para a afirmação de um leitor ideal dessas coleções de romance de mocinha e romance de mocinho.

Desse objetivo geral desencadearam-se os demais: 1) como entender a indústria cultural e a literatura narrativa de massa?; 2) como se dá a escolha, a fabricação e a publicação desses produtos?; 3) qual a possível identidade estabelecida na relação consumidor/leitor-texto?

Foram essas algumas das lucubrações pertinentes à escolha do objeto de estudo e ao seu desenvolvimento acadêmico. Não sendo o objetivo desse a valoração estética do objeto, recai então a necessidade de esclarecer a terminologia adotada para o fim de produção da análise e compreensão do que se apresenta como literatura narrativa de massa. Não é intenção partir unicamente de uma tipologia que considera a indústria cultural e a literatura narrativa de massa como hegemônicas e monológicas, capazes de formar (e deformar) inteiramente o gosto e os valores dos consumidores, ignorando a possibilidade de resistência e intervenção dos produtores de leitores críticos.

Penso que a investigação dos textos das literaturas narrativas de massa visa a uma redimensão do consumidor condicionado pelo capitalismo e pela cultura consumista que pedagogiza modelos patriarcais³ de comportamento social/educacional/político, repetindo formas e fórmulas de aliciamento que massificam a caracterização de um mesmo tipo de homem e mulher (textualmente).

Cada um dos capítulos trata de ancorar o *corpus* e a junção dos três pode remeter a um painel de recortes; neste sentido o cerne do trabalho deixa de ser o Capítulo III e passa a ser a convergência das possibilidades desencadeadas a partir dele mas que foram desenvolvidas anteriormente. Ressalto que a investigação pode ser chamada empírica, mas, a pesquisa lida com dois tipos de textos e, dependendo do caso, poderá ser chamada análise comparativa e descritiva. Ao final de cada capítulo pretendo sintetizar as indagações e se elas concretizaram ou não.

Estabelecidas as perspectivas do trabalho reconheço o lugar do objeto de estudo na crítica acadêmica; no entanto, se Adorno e Horkheimer (1985) permitem chamar o *corpus* de lixo, proponho então que esse "lixo" seja reciclado. A meu ver, do ponto de vista da tradição da alta cultura é lixo, mas, sobretudo, desde a segunda metade do século XX até hoje, a cultura não é constituída apenas pelos objetos, valores e práticas da alta cultura e a escola, o professor e os intelectuais não podem negligenciar possíveis usos do *corpus* sem reconhecer a necessidade de enfrentamento do mundo real. Mesmo porque se não existe verdade nem absoluta nem universal ou definitiva, significa que os discursos não devem ser amorfos para

³ Entendo patriarcal como ligado as sociedades agrárias (Aristóteles), ou seja, um termo burguês. No entanto, faço uso do termo devido ao fato de esses romances constituírem uma ficcionalização que incorpora elementos da aristocracia e da burguesia, sempre visando a ascensão social.

acomodar a verdade relativa de cada consumidor/leitor; nenhum relativismo será capaz de abolir as disputas discursivas, razão pela qual, a não ser por condescendência hipócrita, um pensamento coerente buscará sempre adeptos, e para isso precisa apurar a sua lógica interna, a sua coerência, enfim, a sua racionalidade estrutural. Com essa intenção dispus a escrever o trabalho.

Arrolamento: Das origens

1.1 Aspectos da Epopéia, do Romance Grego e do Gênero Romanesco

O que foi, isso é o *que* há de ser, e o que se fez, isso se tornará a fazer; de modo que nada *há* novo debaixo do sol (Eclesiastes, 1: 9).

Para as afirmações pretendidas sobre a genealogia busco a linha estruturante da prosa romanesca que, segundo Mikhail Bakhtin (2002), tem a pré-história na Grécia Antiga e dá-se, sobretudo, nos diálogos socráticos, nas sátiras menipéias e nos gêneros cômicos. Bakhtin atribui à sátira menipéia uma das fontes de constituição do gênero romanesco e do romance-folhetim como uma variante deste. As menipéias datam do século III a.C. e a estrutura e a temática das sátiras menipéias aproximam-nas dos romances de aventura e de provas que são constituintes dos romances-folhetins.

O romance como gênero, para Bakhtin, conflitua com os outros gêneros, pois os integra, em uma atitude dialógica, revelando-os em seu caráter limitado, histórico. Trata-se de discurso indireto à medida que combina outros discursos e gêneros, representando-os. Porém, à proporção que os representa é também representado por eles, já que o romance não apenas traz para dentro de si os outros gêneros do discurso como também representa-se a si mesmo em sua limitação e relatividade. De acordo com Bakhtin, há dois momentos para o romance em sua trajetória rumo ao romance polifônico: os romances de "primeira linha" e os de "segunda linha". Os romances de "primeira linha" recuperam o plurilingüismo social e o internalizam. Ocorre uma espécie de "literaturização" das falas que passam para o interior do romance.

Diante de diegeses (realidades ficcionais) que contemplam esse percurso afirmo que não existe polifonia nos romances de mocinha e romances de mocinho. Os romances que constituem o *corpus* não podem ser lidos, textualmente, como dialógicos, porque não apresentam o embate de várias vozes, mas sim a prevalência da voz doutrinária do estado, da igreja e dos meios de dominação cultural. Ou seja, quando se trata das coleções estudadas não é possível estabelecer uma relação dialógica entre a personagem feminina e masculina, ou entre outras personagens na narrativa. Ainda, quando as personagens possuem vozes diferentes porque são de um contexto social, cultural e econômico diferentes, elas são uniformizadas na construção de um discurso que arrebatava o que se encontra em desvantagem (cultural, social e financeiramente) para o contexto do que se encontra potencialmente no ápice. Não há um diálogo das posições sociais e ideológicas diferentes, mas sim a inserção da personagem que se encontra desfavoravelmente em outro patamar, dessa vez inseridos em um favorável.

Ao partir desse viés de dialogismo o *corpus* traduz o que Bakhtin denomina "monofônico". Em alguns romances de mocinho, por exemplo, é somente a visão masculina que prevalece. Mesmo em enredos que têm a mulher como heroína o narrador dá o enfoque por um ângulo que possibilita a leitura de acordo com o que o leitor do sexo masculino deseja ler. A voz e opinião das mulheres estão praticamente excluídas dos romances de mocinho. Ainda que a mulher seja a heroína do romance de mocinho (Coleção *Mulher & Colt*, Coleção ZZ7) ela terminará por reproduzir um comportamento desejado pelos homens ou que seja pertinente a criar fantasias (erotizadas) masculinas. Nesse aspecto, essas coleções podem ser lidas pelo mesmo viés do filme pornográfico, porque não estão abertas ao que Bakhtin chama de "multilinguagem".

A prosa romanesca da "primeira linha" pode ser encontrada na própria fronteira da linguagem exemplificada pelos romances de cavalaria. Nesses romances predomina uma atitude monológica, pois os vários gêneros discursivos passam por um mascaramento a fim de parecerem nobres. E os romances de "segunda linha" parodiam, ironizam e dessacralizam esse estilo enobrecido. Assim, tem-se uma atitude dialógica que não unifica, mas estabelece o conflito devido, em um mesmo enunciado, em que vigora o discurso nobre e o paródico, esclarecendo-se mutuamente e inter-relacionando-se dialogicamente.

Para este trabalho interessa a variante de "primeira linha" que predomina como uma orientação épica, monológica. Bakhtin vê na "primeira linha" um compromisso com a totalidade unificada e sempre igual a si mesma:

O romance sofista deu início à primeira linha estilística do romance europeu [...] encontrou no romance sofista uma expressão suficientemente completa e acabada que [...] determinou a sua história ulterior. Sua principal característica é uma linguagem única e um estilo único (mais ou menos severo e comedido); o plurilingüismo permanece fora do romance, mas o determina como um fundo dialogizante, com o qual estão correlacionados de maneira polêmica e apologética a linguagem e o mundo do romance. [...] A primeira linha, tendo sofrido de modo mais forte a influência do romance sofista, deixa (basicamente) o plurilingüismo do lado de fora, ou seja, fora da linguagem do romance; esta linguagem é estilizada de modo especificamente romanesco (2002: 171).

Estudo a produção que compõe o *corpus* a partir dessa categoria levantada por Bakhtin, "romance de primeira linha"; entendo esses romances como uma narrativa de provas. Bakhtin, ao investigar a pré-história do gênero romanesco, focaliza o romance grego de aventuras, na

Antigüidade, e classifica-o como romance de provas porque as personagens principais passam por inúmeras aventuras e peripécias.

Um par de jovens em idade de casamento. A origem deles é desconhecida, misteriosa [...] são dotados de beleza rara. São também excepcionalmente castos. Encontram-se inesperadamente; via de regra numa festa solene. [...] São freqüentes os entraves e as aventuras dos apaixonados: rapto da noiva na véspera do casamento, discordância dos pais (se existem), [...] fuga dos namorados, uma viagem, tempestade no mar, naufrágio [...] guerras, combates [...] O romance termina com a feliz união dos apaixonados em matrimônio (2002: 214).

Esse gênero aparece como romance de viagens durante o século XVII a fim de abrir novas perspectivas para a ação do homem no mundo. As narrativas de aventuras destacam as capacidades humanas de realização (coragem, generosidade, etc.), desvelando uma ética de ação. O motivo que orienta as aventuras está fundamentado, na maior parte das vezes, em valores ideológicos típicos da época em questão.

Essa combinação de enredos encontrada por Bakhtin no romance grego são as formas composicionais adotadas pela indústria de entretenimento e vinculadas nas coleções de romances estudadas. Essas colocam à prova o caráter, a dignidade, a virtude das personagens que, ao final triunfam, ultrapassando os "difíceis" obstáculos. Ressalto o fato de as personagens serem elaboradas de forma rígida, ou seja, não mudam do começo ao fim, apenas reforçam uma identidade inicial confirmada a cada prova que ultrapassam.

Mas o herói das coleções de narrativas de massa não é um indivíduo fragmentado, ele é um fragmento do indivíduo que se apresenta como indivíduo total inserido no mundo romanesco⁴.

Bakhtin ensina:

Na maioria das modalidades do gênero romanesco, o enredo, a composição e toda a estrutura interior do romance postulam essa imutabilidade, essa firmeza da imagem da personagem, o aspecto estático de sua unidade. A personagem é uma *grandeza constante* na fórmula do romance; todas as demais grandezas — o ambiente espacial, a posição social, a fortuna, em suma, todos os elementos da vida e do destino da personagem — podem ser *grandezas variáveis* (2003: 219 — destaque do autor).

⁴ Bakhtin afirma que "a palavra romanesca revelou-se a pedra de toque para todo pensamento estilístico, mostrando a sua estreiteza e a sua inadequação em relação a todas as esferas do discurso da vida literária" (2002: 73).

Sobre a concepção de Bakhtin, entendo que a modalidade narrativa das narrativas de massa pode ser lida como "constante", isso porque até mesmo as variações encontradas por Bakhtin na análise do romance de formação não são variáveis nos romances de mocinha e romance de mocinho.

Bakhtin expressa sobre o romance de formação problemas que deixam de ser problemas, nas narrativas de massa, para constituírem fórmulas. Sobre as personagens Bakhtin expõe:

[...] de miserável ele se torna rico, de vagabundo sem linhagem se torna nobre; o herói ora se afasta, ora se aproxima do seu objetivo — da noiva, da vitória, da riqueza, etc. Os acontecimentos mudam o seu destino, mudam a sua posição na vida e na sociedade, mas ele continua imutável e igual a si mesmo (2003: 218-219).

A assertiva de Bakhtin é, de fato, descrição que representa com fidelidade, as caracterizações das personagens (masculinas ou femininas) das narrativas estudadas. Com base em Bakhtin, essas coleções são constantes. As estruturas e personagens, lineares, são atualizadas dentro de um contexto histórico e obedecem, por exemplo, os critérios adotados por emissoras que veiculam telenovelas e intercalam, entre um horário e outro de exibição, uma telenovela ambientada no século XIV e outra no século XXI, mas, na essência, elas têm modificações e roupagens atualizadas para serem assimiladas por seus apreciadores. É exatamente desse modo que as construções fabulares das narrativas de massa são veiculadas pelo mercado de livros de entretenimento. Seus enredos não permitem perguntar porque viver, são, quase sempre, ostentadores de soluções fáceis e felizes. Assim, as coleções são buscadas por suas histórias felizes e não por qualquer possibilidade de compreensão ou questionamento da "realidade".

1.2 O vínculo com o jornal e o Romance Folhetim

Dois escritores podem representar (exprimir) o mesmo momento histórico-social, mas um pode ser artista e o outro um simples untor (Antonio Gramsci).

A progênie de entretenimento para a massa teve início nas publicações em rodapés de jornais — chamadas de 'Ensaio Familiar' e consideradas o berço da crônica —; surge na Inglaterra com os periódicos semanais *The Tattler* (1709-1711), *The Spectator* (1711-1712) e *The Guardian* (1713) com o objetivo principal de promover a venda desses jornais. No ano de 1714 a França traduz e atualiza o jornal inglês *The Tattler*, e em 1740, não há jornal francês que não publique crônicas — as quais, mais tarde, recebem o nome de *feuilleton*, pois ocupam a parte inferior da primeira página do jornal e comentam as notícias que estão na parte superior dessa mesma página.

Arnald Hauser realça que "até a Revolução de Fevereiro a vida política absorve tôdas as forças intelectuais da época. Os jovens talentosos que são excluídos de qualquer carreira política por falta de meios, dedicam-se ao jornalismo; agora é êste o ponto de partida e a forma típica de uma carreira literária" (1973: 892). De acordo com Hauser, as relações da literatura com a imprensa jornalística possibilitaram a competição entre os jornais e ainda permitiram aos escritores da época escreverem e terem seus textos publicados a contento de um público que desejava ter seus gostos literários atendidos. Sucede-se a aceitação do público leitor e da competição entre os jornais vigentes, o fato de estes se verem "[...] obrigados a oferecer aos seus leitores um alimento tão saboroso e variado quanto possível, para tornar os seus jornais mais atraentes, tendo principalmente em vista o rendimento dos anúncios" (1973: 893).

Antonio Gramsci (1978) ensina que as derivações do romance-folhetim podem ser "meramente mecânica" ou "lírica". Para ele o "povo" é leitor da primeira derivação, a de intriga sensacional, porque esta provoca sensações "culturais" ou de "conteúdo". Na opinião de Gramsci "conteúdo" e "forma" podem assumir aproximações e, de acordo com o autor, "[q]uem insiste no 'conteúdo', na realidade, luta por uma certa cultura, por uma determinada concepção do mundo contra outras culturas e concepções do mundo" (1978: 367). Os folhetins, por esse raciocínio de Gramsci, tanto eram ferramentas dos autores para exporem suas crenças quanto desejo dos leitores/ouvintes de saírem da passividade e identificarem-se com os heróis folhetinescos. De acordo com a pesquisa de Gramsci:

[...] O romance-folhetim, segundo Moufflet, nasceu da necessidade de *ilusão*, que experimentam infinitas existências mesquinhas, e talvez experimentem ainda, como que para romper a miserável monotonia a que se vêem condenados. Observação genérica: pode fazer-se para todos os romances e não só para os romances-folhetins: é preciso analisar que *particular ilusão* dá ao povo o romance-folhetim, e como muda esta ilusão com os períodos histórico-políticos: existe o snobismo mas é um fundo de aspirações democráticas que se refletem no romance-folhetim clássico. Romance 'tenebroso' à Radcliffe, romance de intriga, de aventura, policial, de má vida, etc. O *snob* vê-se no romance folhetim, que descreve a vida dos nobres ou das classes altas em geral, mas isto agrada às mulheres e especialmente às moças, cada uma das quais, aliás, pensa que a beleza pode fazê-la entrar na classe superior (1978: 388 – destaque do autor).

A primeira questão importante do apontamento de Gramsci é a ilusão. Esta será tratada, como imaginário, no Capítulo II. A segunda é o que o autor chama de "snobismo" e poderá ser comprovado no Capítulo III quando forem elencadas as origens burguesas das personagens e os métodos de ascensão social e econômica. Há, ainda, o fato de esses romances agradarem especialmente às mulheres e moças e o fato de projetá-las como possíveis candidatas à classe superior. Essa questão também será desenvolvida, grosso modo, no Capítulo II. O autor esclarece:

Existem para Moufflet 'clássicos' do romance-folhetim; mas isto é entendido num certo sentido; parece que o romance-folhetim clássico seja o 'democrático' com diversos matizes, desde Victor Hugo a Sue e Dumas. Deve-se ler o artigo de Moufflet, mas é preciso ter presente que ele examina o romance-folhetim como 'gênero literário', pelo estilo, etc., como expressão de uma 'estética popular' o que é falso. O povo é 'contentutista', mas se o conteúdo popular é expresso por grandes artistas, estes são preferidos (1978: 388).

Quem são os grandes autores? Se no princípio a literatura feita para a massa tinha autores como Eugène Sue, Alexandre Dumas, Balzac, José de Alencar, Machado de Assis (para citar brasileiros que escreviam romances com estrutura do folhetim e para o jornal), nas últimas décadas, quando se trata dos textos, o que se têm no mercado de livros denominados folhetinescos não apresenta a mesma qualidade estética. Porém, há no mercado de literatura brasileira alguns remanescentes do "gênero" e ainda vendem. Mas, quando se trata dos *best-sellers* à folhetim o que se tem é o contrário. São repetições extenuantes da fórmula e enredos que se "atualizam" diante de qualquer contexto histórico. Na opinião de Hauser esse fenômeno, tão marcado no dia a dia, de que junto aos leitores cultos e com espírito crítico há um setor de leitores regulares, interessados na literatura que permite distração fácil e passageira, não existia

antes da época vitoriana. Hauser assegura que os leitores, até então, liam assiduamente, porém esse público com hábitos de ler se restringia à classe culta.

Michel Foucault (1997) permite entender que o público do romance folhetim está ligado ao mesmo público que freqüentava as praças públicas nas ocasiões do cadafalso. O autor defende:

De um certo ponto de vista, o folhetim e o canto do morto são a continuação do processo: ou antes, eles continuam o mecanismo pelo qual o suplício fazia passar a verdade secreta e escrita do processo para o corpo, para o gesto e as palavras do criminoso. A justiça precisava desses apócrifos para se fundamentar na verdade. Suas decisões eram assim cercadas de todas essas 'provas' póstumas. Acontecia também que eram publicadas narrativas de crimes e de vidas infames, a título de pura propaganda, antes de qualquer processo e para forçar a mão de uma justiça que se suspeitava de ser excessivamente tolerante (1997: 59).

Esse público das praças "foge" ao perfil descrito por Hauser, aquele que se restringia à classe culta. Porém, o antigo público que freqüentava as ocasiões de suplício dos condenados parece ser o pré-público dos consumidores das narrativas nomeadas romance de mocinho nesse estudo. Como será descrito no Capítulo III, as coleções de romance de mocinho apresentam temáticas próximas às cenas de suplício apresentadas no estudo de Foucault e parecem provocar a sensação de justiça presenciada nos julgamentos em praça pública do passado. Aliás, não tão passado assim; afinal, em pleno século XXI, a praça pública ganha dimensão mundial (internet) quando Saddam Hussein é executado tal qual os criminosos de outras épocas. Diante da multidão que assistiu ao vídeo de execução o público ratifica o mesmo gosto do passado pelo cadafalso.

Mas, como apresenta Hauser, na época de Dickens, como agora, já existiam dois circuitos de produção e de interesse pela literatura. A diferença, no caso, consiste no fato de entre aquela época e a atual, existir, na de hoje, uma indústria de *best-sellers* para pouquíssimos exemplares de literaturas artísticas. Ou seja, se para Hauser "a literatura leve, popular, daquela época abrangia ainda textos de um autor de categoria de Dickens, e havia ainda muitas pessoas que sabiam apreciar as duas espécies de literatura" (1973: 1010), hoje a "boa literatura" é impopular e a literatura popular (narrativa de massa) é insuportável para as pessoas que apreciam a "boa literatura".

Walter Benjamin informa que "corria o boato de que Dumas empregava em seus porões toda uma companhia de literatos pobres" (1989: 26). Opinião que Hauser corrobora quando informa a existência de uma produção mecânica:

[...] Para ir ao encontro da enorme procura do momento, os autores populares [Balzac, Eugène Sue, Alexandre Dumas] aliam-se com os escribas literários que os auxiliam a produzir obras em série. Estabelecem-se fábricas completas de literatura e produzem-se romances quase mecânicamente, como quaisquer outros artigos de uso vulgar. Numa questão judicial prova-se que Dumas publica com o seu nome de autor mais obras do que poderia escrever, mesmo que escrevesse de dia e de noite sem interrupção. De fato, tem à sua disposição setenta e três colaboradores [...] (1973: 894).

Hauser ressalta sobre as produções da geração de 30: "a obra literária passa a ser uma 'mercadoria' na verdadeira acepção do termo; tem o seu preço fixo, produz-se de acordo com um padrão e é fornecida em dia prefixado. É um artigo comercial que se paga pelo preço que vale — pelo preço que dá lucro" (1973: 894). Há, no entanto, uma grande diferença entre as publicações da época pesquisada por Hauser e a pesquisada para esse estudo. Na pesquisa de Hauser, a produção, ainda que mecânica, apresenta algum valor literário, feito que comprova o fato de até hoje alguns dos textos publicados nos jornais e com a denominação folhetim serem republicados e atenderem ao gosto dos apreciadores da "boa literatura" mas quase nunca ao gosto dos leitores das atuais narrativas de massa (Paulo Coelho, Nora Roberts, Dan Brown e muitos outros). O autor apresenta um outro viés de apreciação dos textos analisados quando compara os textos de Dickens a *best-sellers*. Sem o conhecimento de quais *best-sellers* Hauser tinha em mente, mas ciente da produção atual, é possível afirmar que um estudo estético da produção de Dickens e dos autores de *best-sellers* atuais (Sidney Sheldon, Janete Dailey, Harold Robbins, Daniele Steel, J. J. Benítez, Colleen McCullough) comprovariam que Dickens ainda permite uma releitura aos leitores de "boa literatura", quanto aos demais, não.

Dickens foi um fornecedor de ficção ligeira para as massas, continuador do velho 'romance barato' e inventor do moderno 'romance de sensação', em resumo, o autor de livros que, independentemente da sua qualidade literária, correspondiam certamente aos atuais *best-sellers* (HAUSER, 1973: 1004 — destaque do autor).

Se na época dos autores citados o romance com estrutura folhetinesca era lido por todos, hoje, os romances das coleções estudadas, ainda que obedeçam às formas utilizadas pelo

jornal e sejam impressas em papel jornal, possuem um público específico e não mais são lidos por "todos".

Hauser (1973) informa que os primeiros jornais a publicar artigos em série foram os *La presse* e o *Siècle*, porém a matriz de publicar um romance em folhetins não lhes pertence. O autor afirma que "vem já desde Véron, que foi o primeiro a pô-la em prática na sua *Revue* de Paris fundada em 1829. [...] Mas o *feuilleton* propriamente é anterior a estes periódicos, e encontramos-lo já em 1800" (1973: 894).

De acordo com Benjamin "as alterações trazidas para a imprensa pela Revolução de Julho se resumem na introdução do folhetim" (1989: 23). No entanto, o autor declara:

A satisfação com o estilo folhetinesco não foi tão rápida nem tão universal. Em 1860 e em 1868 aparecem em Marselha e em Paris os dois volumes das Revistas Parisienses, do barão Gaston de la Flotte. Tomaram para si a incumbência de lutar contra a leviandade das informações históricas, sobretudo as do folhetim da imprensa parisiense (1989: 24).

Qualquer análise que se proponha histórica dos "romances históricos" da editora Nova Cultural⁵, por exemplo, concluirá uma ficção historicizada, não uma ficção baseada na história. Quanto à satisfação pode se dizer que no Brasil alguns textos publicados primeiramente nos jornais também não agradaram. *Memórias póstumas de Brás Cuba* é um possível exemplo dos que não agradaram e *A moreninha* dos que devem ter agradado ao público brasileiro da época folhetinesca via jornal.

Bakhtin destaca que o romance-folhetim, derivado do romance de aventuras, constrói-se, sobretudo, a partir das várias provas por que passam os heróis. O romance folhetim apreende como artefato literário simples, apresenta uma estrutura discursivo-ideológica que se repete em qualquer texto denominado folhetim. Os componentes reiterados, majoritariamente, são: o enredo é movimentado e inflacionado por inúmeras peripécias; as personagens são elaboradas de modo maniqueísta; a realidade social é simplificada e não é capturada em suas contradições; a mensagem é patriarcal, atende a um projeto ideológico da classe dominante; a linguagem é menos sofisticada; a condição cronotópica não provoca modificação de ordem biológica, social, psicológica nas personagens. Nos romances de aventura, os heróis não se modificam, embora sofram as provas e a passagem do tempo. A relação com o cronotopo ainda não está historicizada à medida que os heróis reforçam o mesmo caráter do início ao fim

⁵ A editora Nova Cultural (1978) originou-se da Abril Cultural, empresa fundada por Victor Civita, em 1966.

da narrativa. Essa relação cronotópica, porém, tende a se alterar no século XIX, período em que uma visão historicista da existência emerge.

Com isso, a matriz do folhetim adotada na fabricação dessas coleções (o corte sistemático que deve criar suspense; diálogos simples que prendem o leitor; simplificação na caracterização das personagens maniqueístas (mocinho e bandido); o mocinho vingador ou purificador; a jovem deflorada e, ainda, "pura"), ao apresentarem poucas variáveis, conquistam um público de grande proporção.

Por ser o romance-folhetim a matriz das matrizes encontradas na comercialização destas narrativas de massa, recorro a Marlyse Meyer para expor sobre o folhetim. Para Meyer (1996), o fenômeno folhetim é bastante complexo, não sendo possível defini-lo como algo homogêneo. O romance-folhetim é "poliédrico", manifestando-se diferenciadamente de acordo com a época histórica e o contexto político-social em que é produzido ou transplantado.

A estudiosa estabelece uma cronologia, com início no período de 1836 a 1850 em que Eugenio Sue e Alexandre Dumas definem o gênero; é a época gloriosa do romance-folhetim romântico democrático, com o herói justiceiro dos humildes. A segunda fase situa-se entre 1851-1871, quando desponta e brilha o escritor Ponson du Terrail com seu anti-herói de inúmeras faces, Rocambole. Nesse período, a autora estabelece uma analogia entre o texto de Ponson e a realidade francesa imperial. Enfatiza a possibilidade de um paralelo entre Napoleão III e Rocambole, formalizado por intermédio de uma perspectiva paródica e farsista. No entanto, o romance-folhetim não é uma forma a-histórica, desvinculada do contexto, mas sofre filtragens nas mãos do escritor, obedece determinados propósitos literários e não-literários.

Para Meyer:

A fórmula tem outra conseqüência: uma nova conceituação do termo *folhetim*, que passa então a designar também o que se torna o novo modo de publicação de romance. Praticamente toda a ficção em prosa da época passa a ser publicada em folhetim, para então, depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume. É um modo de publicação que será também o de Alencar, Macedo, Machado, sem que, no entanto, tais romances sejam forçosamente romances-folhetins. Confusão muitas vezes praticada. É evidente que tal modo de publicação, com suas exigências próprias de cortes de capítulo, de fragmentos que todavia não destruam a impressão de continuidade e totalidade, haveria que influenciar a estrutura de todo romance a partir de então (1996: 63).

Dado o exposto, entendo, por Folhetim, muito mais que uma fórmula de exposição narrativa e comercialização de texto. Folhetim pode ser relacionado a condição mais acessível de publicação daquele momento e, assim, penso que os formatos diferentes e a própria

definição de uma "fórmula" devem ser lidos como requisitos direcionados aos consumidores do gênero da época vigente. É o retorno, a aceitação do conteúdo divulgado, muito mais que o meio que o divulgava, que interessa, para as comparações previstas nessa dissertação, à leitura da palavra Folhetim. Para a estudiosa:

De início, ou seja, começo do século XIX, *le feuilleton* designava um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé –, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento. E pode-se já antecipar, dizendo que tudo o que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal, deliberadamente frívolo, oferecido como chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica (1996: 57).

Na opinião da autora, o folhetim foi amado por dar voz aos sentimentos fundamentais, principalmente à emoção, presentes em "regiões muito escuras" do ser humano. Na tentativa de vincular romance-folhetim, romance grego e o *corpus* dessa pesquisa, realço que Meyer utiliza a definição usada por Bakhtin para explicar o enredo do romance-folhetim. Para Meyer as bases do que seria o arquétipo da Cinderela têm suas origens no velho padrão do romance grego.

De fato, o romance grego embasa a leitura dos enredos dos contos de fadas, e estes embasam a leitura dos enredos dos romances de mocinha. As conexões são visíveis quando tem-se em mente a construção fabular apresentada por Bakhtin, os contos de fadas mais conhecidos (*A Bela e a Fera, Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho e Cinderela*) e as coleções de romances de mocinha. É claramente possível o elo entre romance grego, romance-folhetim, contos de fadas (que não recebem tratamento específico neste trabalho) e as coleções estudadas.

Para finalizar o Capítulo I posso afirmar todas as personagens dos exemplares estudados serem épicas, isso porque elas não apresentam complexidade existencial e estão em sintonia com o ambiente em que vivem. Elas têm alguns percalços mas esses não chegam a ser conflitos, são resolvidos de maneira descomplicada no dois tipos de romances. As personagens, ainda quando protagonistas, não vivenciam nenhum dilema que as leve a questionamentos ou estados de fuga, elas são, como nos contos de fadas, ostentadoras de um final feliz. Afirimo, ainda, que a adoção de textos canônicos e não-canônicos para o estudo do

texto não-canônico ocorre para reconhecer a possibilidade de utilizar o texto não-canônico como instrumento para maximizar o interesse em dialogar outros textos com os textos marginalizados. Esta fundamentação empírica de abstrações dos dois textos de literatura pode ser expressa pela escolha do objeto de estudo e suas interconexões com textos teóricos e literários. Quanto à questão mercadológica não se trata de uma problemática nova; nesse, verificar o passado é uma lição para comparar e refletir, não apenas para mostrar que se repete. Mas, vejamos como acontece nos dias atuais no próximo capítulo.

Deliberação: Dos circuitos de produção e consumo

2.1 Indústria cultural e literatura narrativa de massa

Hoje é preciso produzir os consumidores, é preciso produzir a própria demanda, e essa produção é infinitamente mais custosa do que a de mercadorias (Jean Baudrillard).

A expressão "indústria cultural" foi cunhada pelos teóricos da escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer. Trata-se de uma expressão genérica dada ao conjunto de empresas e instituições cuja principal atividade econômica é a produção de cultura, com fins mercantis. Interessa, nesse caso, a produção cultural que visa ao entretenimento, ou seja, as coleções de que se ocupa a pesquisa e que são elaboradas de maneira a aumentar o consumo, modificar ou criar hábitos, educar, seduzir. Para os autores, "[o] mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural" (1985: 118). Destaco outro ponto levantado por Adorno e Horkheimer:

O entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito tempo antes dela. Agora, são tirados do alto e nivelado à altura dos tempos atuais. A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitiço das mercadorias. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente forçou os *outsiders* seja a declarar falência seja a entrar para o sindicato, mais fina e mais elevada ela se tornou, para enfim desembocar na síntese de Beethoven e do Casino de Paris. [...] A arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas. A arte leve acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela é a má consciência social da arte séria. [...] (1985: 126-127).

Entretenimento é a palavra chave. O já existir antes, é fato. O que os autores afirmam "ingenuidade" hoje pode ser lido como falta de informação; ser ingênuo no contexto histórico presente é ser desinformado, ser acrítico. A literatura do passado, tanto quanto a de hoje, permite diversos olhares. Pode-se ler *Dafnis e Clóe* ingenuamente, pode-se ler, mas, não se pode afirmar que foi escrito para assim ser lido. Se, para Adorno, "[a] pior maneira de reconciliar essa antítese é absorver a arte leve na arte séria ou vice-versa" (1985: 127), então, o maior problema é, de fato, cultural e não industrial. O problema dos consumidores é cultural, o não saber diferenciar arte séria de não-arte é de formação. O indivíduo é naturalmente capaz de adquirir cultura se estiver exposto a ela.

Mas, se para os marxistas, "[...] a indústria cultural permanece a indústria da diversão" (1985: 128), para Nestor García Canclini (1997a) o consumidor dos produtos de entretenimento pode se defender do "despejo" de mercadorias da indústria cultural conseguindo aproveitar o que é de interesse sem compactuar com o que não é. Na contramão de Adorno, García Canclini questiona:

[...] Qual é a função das indústrias culturais que se ocupam não apenas de homogeneizar mas também de trabalhar simplificada e com as diferenças, enquanto as comunicações eletrônicas, as migrações e a globalização dos mercados complicam mais do que em qualquer outro tempo a coexistência entre os povos? São suficientes estas perguntas para perceber que **as conexões múltiplas entre consumo e cidadania não são nada mecânicas nem facilmente redutíveis à coerência dos paradigmas econômicos ou da sociologia política** (1997b: 41 – destaque acrescentado).

A definição de consumo de Garcia Canclini vem a contento: "o consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos" (1997b: 53); consumir é questão econômica, é produção e reprodução social, não apenas industrial. Para Garcia Canclini o consumo:

[...] é o lugar em que se completa o processo iniciado com a geração de produtos, onde se realiza a expansão do capital e se reproduz a força de trabalho. Sob esse enfoque, não são as necessidades ou os gostos individuais que determinam o que, como e quem consome. O modo como se planifica a distribuição dos bens depende das grandes estruturas de administração do capital. Ao se organizar para prover alimento, habitação, transporte e diversão aos membros de uma sociedade, o sistema econômico 'pensa' como reproduzir a força de trabalho e aumentar a lucratividade dos produtos (1997b: 53).

Quando se pensa no consumo de literatura, especificamente, a situação toma proporções elitistas. Qual a necessidade de existirem duas ou mais literaturas? Qual a necessidade de uma literatura "marginal" e uma literatura "central"? A literatura não ostenta a bandeira de "universal"? Uma resposta prática tem que abarcar o gosto? O gosto é natural ou cultural? E por aí fora. Responder? Eis a questão! As pessoas são diferentes tanto quanto os produtos que elas optam por consumir. O problema não reside no que consomem, mas sim quando, culturalmente, elas não possuem condições de escolher o que consumir. Outro problema é o poder econômico do consumidor? O gosto é vigiado muito de perto pelo bolso? Ressalto que em muitos lugares do Brasil é possível ter acesso a biblioteca vasta e ler sem gastar nenhum centavo.

Quando considerar uma leitura de massa se o Brasil é um país de poucos leitores? De qual massa se fala se o produto possui uma pirâmide invertida de construção e consumo? Se poucos produzem para muitos, ainda que esse "muitos" sejam poucos, aparentemente está descaracterizada a literatura narrativa de massa. E também a literatura para a massa. Agora, o que não se descaracteriza é o fato de os conteúdos veiculados nos textos denominados "literatura narrativas de massa" tratarem de minorias, e não maiorias, o que comumente se entende por massa. Mas a massa dicionarizada que mais convém é a que afirma ser "massa" um número considerável de pessoas que mantêm entre si uma certa coesão que abarca o perfil social, cultural, econômico e etc.

Na concepção de Alfredo Bosi, há duas culturas:

A tradição da nossa Antropologia Cultural já fazia uma repartição do Brasil em culturas aplicando-lhes um critério racial: cultura indígena, cultura negra, cultura branca, culturas mestiças. Uma obra excelente, e ainda hoje útil como informação e método, a *Introdução à antropologia brasileira*, de Arthur Ramos, terminada em 1943, divide-se em capítulos sistemáticos sobre as culturas não européias (culturas indígenas, culturas negras, tudo no plural) e culturas européias (culturas portuguesa, italiana, alemã...), fechando-se pelo exame dos contatos raciais e culturais. [...]

Se pelo termo cultura entendemos uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos falar em **uma cultura erudita** brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades), e **uma cultura popular**, basicamente iletrada, que corresponde aos mores materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna (*on-line*, 1992: 6-8 – destaque acrescentado).

No Brasil, não se trata apenas das culturas raciais; a desigualdade na divisão de renda impossibilita a existência de uma sociedade de consumo consistente, mas permite que coleções de narrativa de massa produzidas (ou sugeridas como produzidas fora do Brasil) em outros países possam compor junto ao mercado de livros brasileiros um trânsito denso. Esse ponto, no entanto, é discutível. Isso porque a desigualdade na divisão de renda (distribuição) incrementa a sociedade de consumo ou torna consistente a sociedade de consumo, perversamente consistente. Isso só não tem lógica em sociedade estáveis e mais desenvolvidas, mas, no Brasil, a falta de lógica domina. Assim, com nomes de autores sugerindo uma produção internacional, encontra-se em bancas de revistas uma diversidade de coleções escritas para propiciar ao consumidor um pouco de sonho e fantasia. E, no caso dessas revistas, há uma grande aceitabilidade, pois não mostram situações do dia-a-dia da população brasileira, por

consequente, têm ligação com a realidade da cultura comportamental, social, cultural e econômica de outros países.

Ao inserir seus produtos no mercado, a indústria cultural pratica o reforço das normas sociais, repetindo-as até a exaustão e sem nenhuma preocupação com possíveis discussões, sejam elas, social, política ou econômica. Não que o produto resultante dessa indústria devesse explorar os problemas do homem, mas, se o fizesse, ainda que em pequenas doses, a indústria cultural de entretenimento deixaria de ser vista, basicamente, como promotora de conformismo funcional. Claro está que a indústria fabrica seus produtos com a finalidade de trocá-los por moeda, mas esse fato em si não é relevante porque toda a produção, industrial e artesanal, visa a troca por moedas. A industrialização, no momento que simplifica ao máximo seus produtos na ponta de uso, torna os produtos cada vez mais complexos na estrutura e simples na aparência da manipulação e atraente no aspecto.

Tendo em vista o comportamento econômico é previsível, financeiramente, pressupor um tipo de consumidor das coleções? Até que ponto pode-se afirmar que esses consumidores são marginalizados também pelo custo das narrativas que compõem o *corpus*? Até que ponto os consumidores de condições econômicas menos privilegiadas lêem por empréstimo e os mais privilegiados lêem por compra no lançamento? Se existem dois tipos de consumidores, e há, como entender o perfil desses consumidores? De fato não é possível afirmar um consumidor pelo custo desse produto, por, pelo menos, duas razões: 1) devido à grande tiragem⁶ mensal das editoras; 2) devido à grande disponibilidade e rotatividade de produtos nos sebos e bancas de jornal.

O primeiro tipo de consumidor compra o produto pelo preço da capa e tem duas possibilidades: ou coleciona, ou revende para os sebos após ter sido o "primeiro leitor". O segundo, compra nos sebos ou nas bancas o produto fora da embalagem da editora, ou seja, é o segundo leitor. Esse leitor também pode colecionar ou revender o produto lido. Nas bancas é comum a comercialização por troca. Ou seja, o consumidor apresenta dois exemplares "usados" e adquire um outro exemplar "usado". É claramente detectável pelo número de exemplares que constam na amostragem dos dois tipos de romances que são lidos e relidos. Alguns exemplares apresentam até nomes de ex-donos, alguns chegam a ter três, quatro nomes assinados.

⁶ Meirelles (2002) entrevistou Janice Florido, editora da Nova Cultural, e questionou: "Qual a tiragem atual dos romances?". Janice Florido respondeu: "Tiragem média de 18 mil exemplares por edição, sendo que temos 13 edições por mês" (MEIRELLES, 2002: 51).

Umberto Eco (1993) apresenta visão menos negativa em relação à cultura de massa e destaca a necessidade de uma política cultural em que os produtores de cultura saibam, sem paternalismo e unidimensionalidade com vistas tão somente ao mercado e ao lucro, atender as demandas de um público vasto e heterogêneo. Prega um ecletismo consciente em que vários gêneros (o erudito, o popular, a cultura das classes médias etc) possam ser fruídos sem sujeição a uma standardização da cultura.

Para os fins desejados, conceitua-se como cultura de massa aquilo que afirma Eco:

[...] Embora o termo 'cultura de massa' represente um híbrido impreciso em que não se sabe o que significa cultura e o que significa massa é claro, todavia que nesse ponto já não se pode mais pensar em cultura como algo que se articule segundo as imprescindíveis e incorruptas necessidades de um Espírito que não esteja historicamente condicionado pela existência da cultura de massa. [...]

'Cultura de massa' torna-se, então, uma definição de ordem antropológica (do mesmo tipo de definições como 'cultura alorense' e 'cultura banto'), **válida para indicar um preciso contexto histórico** (aquele em que vivemos), **onde todos os fenômenos comunicacionais** — desde as propostas para o divertimento evasivo até os apelos à interiorização — **surgem dialeticamente conexos, cada um deles recebendo do contexto uma qualificação que não mais permite reduzi-los a fenômenos análogos surgidos em outros períodos históricos** (1993: 15-16 – destaque acrescentado).

É possível que, no caso do *corpus*, o problema maior de "consumo" se dê pelo fato de as coleções serem apelativamente vendidas como produtos importados. Preocupação que se estende em outros âmbitos de exposição aos produtos simbólicos. De acordo com Boaventura de Sousa Santos, com base em Portugal,

[...] os artefactos da cultura pós-moderna entram diariamente em nossas casas por múltiplos canais de informação e até se dirá que a nossa capacidade para gerir ou para atenuar a sua penetração é menor que a dos habitantes das sociedades centrais por não termos as resistências modernas tão desenvolvidas quanto eles. [...] condenado a imitar a discussão ou a importar os produtos materiais e simbólicos que vão surgindo do seu desenrolar e fazê-lo sem autenticidade, **pois se pode importar os produtos não pode importar o contexto social da sua produção?** (1996: 85 – destaque acrescentado).

Ainda que o Brasil seja exportador de telenovelas e literatura de Paulo Coelho, para exemplificar com o senso comum, o Brasil tem recebido muito mais literatura narrativa de massa do que exportado. Qualquer produção estadunidense de literatura que alcançou grande

número de venda é rapidamente encontrada nas prateleiras de livrarias brasileiras. O Brasil não fica de fora quando o assunto é consumo de produção estrangeira. Se no começo do século XX o Brasil era receptivo às folhetinescas literaturas francesas, no final do mesmo século é comum encontrar *best-sellers* americanos nas bibliotecas públicas⁷ e eles são retirados com grande frequência, chegam a ter lista de espera. Mas, usando dados de Renato Ortiz, vejamos o que diz Garcia Canclini (*on-line*):

No Brasil, o avanço da massificação e industrialização da cultura não implicou contrariamente ao que se costumava dizer, uma maior dependência da produção estrangeira. As estatísticas revelam que nos últimos anos cresceu sua cinematografia e a proporção de filmes nacionais nas telas: de 13,9% em 1971 a 35% em 1982. Os livros de autores brasileiros, que ocupavam 54% da produção editorial em 1973, subiram para 70% em 1981. Também se escutam mais discos e fitas nacionais, enquanto decaem os importados. Em 1972, 60% da programação de televisão era estrangeira; em 1983, baixou para 30%. Ao mesmo tempo que ocorre essa tendência à nacionalização e autonomia da produção cultural, o Brasil se transforma em um agente muito ativo do mercado latino-americano de bens simbólicos exportando telenovelas (1997: 66-67).

Considerado o período da pesquisa de Garcia Canclini e a situação atual de consumo e produção cinematográfica, pode-se dizer que o crescimento ainda é real, mas, se comparada a quantidade de livros que entram no Brasil e a quantidade que sai, fica claro que o Brasil é sim dependente da produção estrangeira. São as produções estrangeiras que lotam as salas de cinema (penso nos filmes existentes a partir de roteiros da literatura narrativa de massa), são os livros de Dan Brown e similares que figuram nas listas dos mais vendidos. No entanto, a indústria cultural no Brasil não possui homogeneidade, pois existe uma grande diferença entre as classes sociais. Ainda que não se possa falar em homogeneidade de classes, pode se falar em homogeneidade de consumo se observados os horários de transmissão de telenovelas. Ou seja, o bem simbólico ofertado pelas telenovelas e narrativas de massa expressa um público fiel.

A existência de meios de comunicação capazes de repetirem uma mensagem ao alcance de grande número de pessoas não é suficiente para caracterizar a existência de uma indústria cultural e de uma cultura de massa. O próprio conceito de "massa" é discutível. Falar sobre uma indústria cultural brasileira é um tanto precipitado. Ainda assim, o enfoque do trabalho requer um posicionamento sobre indústria cultural e cultura de massa.

⁷ Com base no acesso as fichas de leituras (da biblioteca central de Maringá) dos produtos elencados como "outras literaturas narrativas de massa" que constam no anexo dessa dissertação.

Ao pensar em uma "comunicação de/para massa" é necessário verificar algumas definições. Primeiro, a que comporta qualquer emissão, recepção ou afluência de conteúdo informativo, síncrona ou assíncrona, feita de um ou vários meios para diversos (mais de um) receptores, de forma tal que torna inviável a avaliação pormenorizada do fenômeno, a não ser com meios de ordem quantitativa (pesquisas) ou qualitativa (pesquisas de *feedback*). Segundo, há várias interpretações e significados ao se referir às mensagens transmitidas para a massa pelos meios midiáticos de informação e, ainda, por meio dos indivíduos que englobam essa comunicação e a transformam em convivência social.

Assim, não se pode esquecer que há uma balança em García Canclini (1997b). É possível ao consumidor de narrativa de massa ter uma postura crítica a respeito da "massificação" da cultura ao fazer a leitura ressignificar; no entanto, é necessário verificar como a autoria, a tradução e os circuitos de produção dialogam.

Com base em Garcia Canclini (1997a), apesar do seu exemplo não tratar, especificamente, do leitor de literatura mas sim do leitor do mundo, afirmo que os consumidores de romance de mocinha e romance de mocinho podem ser capazes de dialogar com as informações e adaptá-las ao seu contexto social. Porém, é necessário verificar quais são as condições que a indústria cultural voltada para o entretenimento possibilita ao leitor para que ele tenha condições de refletir quanto ao que lê, não apenas consumir a infinidade de repetições ofertadas por essa indústria. García Canclini deixa o significado por conta do consumidor:

Como se estabeleceu há tempos nos estudos sobre efeitos da televisão, esses novos recursos tecnológicos não são neutros, nem tampouco onipotentes. Sua simples inovação formal implica mudanças culturais, mas o significado final depende dos usos que lhes atribuem diversos agentes (*on-line*, 1997: 56).

O autor acredita na capacidade de o público se defender do "bombardeamento" de informações da indústria cultural, aproveitando o que for do interesse e descartando o que não for. Ciente de a indústria cultural ser fonte, também, de objetos não-estéticos, que atendem aos requisitos exigidos pelo mercado de produção e consumo e formadora de um público mantenedor, o objetivo aqui não é apresentar uma visão dogmatizada em que o consumidor da indústria cultural não tem poder, resistência, e é facilmente manipulado. Entendo que, se esse consumidor pode ser manipulado pela indústria (e em alguns casos essa manipulação pode ser detectada na exposição dos próprios leitores de narrativas de massa) ele também pode ser educado criticamente para ler o mesmo produto fora da destinação fechada que a literatura

narrativa de massa pressupõe. Basta tirá-la do contexto e expô-la em toda a sua estrutura estereotipada para que o consumidor possa entender o aspecto textual e, a partir dele, abrir a destinação fechada que a literatura narrativa de massa comporta.

No caso das narrativas que compõem o estudo, é preciso salientar o fato de as coleções apresentarem atualizações que visam ao leitor do mercado vigente. Esse mercado de livros, ao injetar tantos produtos nos consumidores, alcança, na opinião de Günter Kunert (1970), o esgotamento da curiosidade. Necessário, ainda, dizer que o próprio processo de publicação data a leitura. O papel jornal usado para impressão dessas coleções possibilita entender a efemeridade do produto, porém é preciso ressaltar que a maior utilidade do papel jornal, no caso dessas produções, é baratear custos. De qualquer forma, ao serem impressos em papel jornal, muitas coleções se aproximam do jornal como informação; ou seja, dependendo do período que o romance de mocinha ou romance de mocinho foi escrito, é necessário buscá-los nos sebos, ou nas bancas de jornal, quase nunca na editora. Porém, também é preciso ficar atento porque uma produção pode voltar como atual já que esses romances não costumam apresentar o número de reedição. Assim eles não são, necessariamente, datados. Voltam como "atuais". Essa questão será vista ao longo deste Capítulo.

E, a editora, ao "desovar" tantos exemplares por semana nas bancas de jornal — só a Nova Cultural insere, por mês, 234.000 exemplares —, ou mesmo enviá-las aos leitores pelo processo de assinatura mensal, mercantiliza uma multiplicação de cópias que transformam a temática dessas coleções em simples repetições de enredos. Essa assertiva pode ser feita em razão do estudo de uma quantidade razoável de coleções e nas quais se observam estruturas lineares e facilitadas por estereótipos na construção fabular e na caracterização das personagens. As técnicas de reprodução dessas coleções, no entanto, não são um fenômeno novo. No processo diacrônico de análise estrutural desenvolvido no Capítulo III evidencia-se o uso de uma fórmula na construção de todos os enredos. Sendo que esta não consiste apenas na simplificação do processo fabular, mas também na repetição de situações maniqueístas. Porém, se o leitor resolver que é preciso ler "tudo" que a indústria do entretenimento oferta, dificilmente ele terá tempo (relógio) de focalizar um outro objeto de leitura e então esse leitor não terá se defendido do "despejo".

Assim, é possível se defender do despejo, porém só é possível ao leitor que leia além da indústria de entretenimento. Quando se diz além, não se diz apenas outras leituras, clássicas, por exemplo, mas ler além do objeto lido. Se o leitor de literatura de entretenimento possuir bom senso e entender os significados ficcionais e ressignificá-los, ele não será, efetivamente, um leitor de "massa", ainda que só leia "massa". Resta saber se o texto narrativa de massa

permite ao leitor desenvolver o senso crítico. E se, ainda que o texto permita, o leitor busca no texto narrativo condição para criticar ou se busca só a evasão.

Em uma perspectiva similar, Leyla Perrone-Moisés mostra-se pessimista com relação à situação da literatura. Segundo ela, a cultura de massa tornou-se industrial em escala planetária, havendo, com isso, a proliferação de produtos padronizados de acordo com uma demanda de baixa qualidade estética que essa indústria cria e satisfaz. Perrone-Moisés, tendo em mente o Ocidente europeu e americanos, assevera que

[...] os valores estético-literários são diária e progressivamente vencidos por uma cultura de massa embrutecedora, ou transformados em mercadoria de grife na indústria cultural. A alta cultura, a criação desinteressada, ou interessada em ampliar o conhecimento e a experiência humanos, em aguçar os meios de expressão, em despertar o senso crítico, em imaginar outra realidade, tudo isso está ameaçado de extinção (1998: 206).

Tendo em vista tais aspectos, é necessário manifestar uma preocupação com a "classificação" de literatura para o indivíduo e para a sociedade num momento que a indústria cultural, com recursos visuais apelativos, parece criar alternativas para a necessidade humana de fantasia e de conhecimento simbólico. Sempre tendo em mente que o leitor que "se diverte pode também assimilar hábitos: diga-se mais: é claro que ele não pode efetuar determinadas atribuições, num estado de distração, a não ser que elas se lhe tenham tornado habituais" (BENJAMIN, 1978: 26-27).

Há, também na concepção de Benjamin, prelúdio da identidade por meio da repetição de consumo. Entendo da posição defendida pelo autor a possibilidade de novas formas de expressão e captação da arte. Mas, é importante realçar a opinião de Hauser quando o autor defende:

Saber, porém, se a industrialização da literatura é uma consequência do jornalismo, se a novela ligeira deve inteiramente o seu caráter estereotipado, rígido, ao folhetim de jornal, continuará uma questão aberta; porque, como o Império e a Restauração ainda provam, a convencionalização desta forma literária já vinha a desenvolver-se desde há muito (1973: 893).

Também relevante é a opinião de Perrone-Moisés: "ler é dar sentido, sincronizar, vivificar, escolher e apontar valores. A leitura ativa é construtiva porque ela pretende orientar os rumos do futuro; e é destrutiva, porque ultrapassa e invalida as regras de medida vigentes" (1998: 60). Porém, neste momento, ao pensar no universo das produções de massa, a perda da

aura da obra de arte é compensada, por reversão irônica, pela encenação da variável individual da autoria, que postula como marca de distinção entre originalidade e estereotípiia. Institui-se, assim, uma certa lógica de exacerbação da uniformidade inerente aos produtos feitos em série.

Benjamin, ao tratar dos efeitos da mercadoria, afirma que "a massificação dos fregueses que, com efeito, forma o mercado que transforma a mercadoria em mercadoria aumenta o encanto desta para o comprador mediano" (1989: 53). No caso das coleções, pode-se entender da seguinte maneira: o leitor, ao adquirir um exemplar de quaisquer uma das coleções estudadas, encontrará, ao término da leitura, algo que remeta à próxima publicação que estará na semana seguinte, ou na quinzena seguinte, nas bancas de jornal. Dificilmente o leitor desse produto percebe que a própria mercadoria adquirida já instaura nele a necessidade de adquirir o exemplar seguinte. Ele que ainda tem em seu poder a narrativa A, ainda que leia o resumo da narrativa B (a ser lançada), não percebe que os produtos são exatamente iguais. Ou, se percebe, fica ainda mais interessado em adquiri-lo devido ao fato de saber que haverá comunhão entre o escrito e o lido. Com isso a idéia de transitoriedade, a modernidade, apoiada no paradigma do progresso, na exaltação do desenvolvimento técnico, promove o ocultamento da mercadoria e ela é apresentada como novidade e os leitores a aceitam dessa maneira.

Ainda com base em Benjamin (1989), não se pode esquecer que a mercadoria é o símbolo da modernidade capitalista. A mercadoria é, em essência, repetição; a repetição em seu aspecto prostituído, sem alma e sem aura. A mercadoria em que o "igual" aparece como novidade. E é dessa maneira "igual", mas com cara de novo, que as coleções são apresentadas aos leitores. A repetição da mercadoria, porém, também é a repetição do consumo de mercadoria. Ainda, é a repetição orientada pela psicanálise de Freud, como a "repetição compulsiva do sofrimento". Essa repetição será tratada ao longo do capítulo, principalmente no que tange à leitura dos romances de mocinha e romance de mocinho aproximarem-se dos processos feitos por crianças de pouca idade diante dos pedidos incansáveis de uma mesma história.

Benjamin, no ensaio "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", apresenta teoria materialista da arte. O ponto central desse estudo encontra-se na análise das causas e conseqüências da destruição da "aura" que envolve as obras de arte enquanto objetos individualizados e únicos. Com o progresso das técnicas de reprodução, sobretudo do cinema, a aura, dissolvendo-se nas várias reproduções do original, destituiria a obra de arte de seu *status* de raridade. Para Benjamin, a partir do momento em que a obra fica excluída da atmosfera aristocrática e religiosa, que fazem dela uma obra para poucos e um objeto de culto, a dissolução da aura atinge dimensões sociais. Essas dimensões seriam resultantes da estreita

relação existente entre as transformações técnicas da sociedade e as modificações da percepção estética.

A perda da aura e as conseqüências sociais resultantes desse fato são particularmente sensíveis na literatura narrativa de massa; a reprodução repetitiva da estrutura carrega consigo a possibilidade de mudança qualitativa na relação das massas com a arte no momento em que a massa adquire um produto paliativo e o trata como um substituto da obra de arte.

A perda da "aura" é um empobrecimento do "maravilhoso" e do distante que envolvia a narração tradicional. Em suma, a análise de Benjamin mostra que as técnicas de reprodução das obras de arte, provocando a queda da aura, promovem a liquidação do elemento tradicional da herança cultural; mas, por outro lado, esse processo contém um germe positivo, na medida em que possibilita um outro relacionamento das massas com a leitura, dotando-as de um instrumento eficaz de renovação das estruturas sociais. Trata-se de uma postura otimista, que foi objeto de reflexão crítica por parte de Theodor Adorno, mas não será focado nesta dissertação devido ao fato de a preocupação se dar muito mais quanto à reprodução exacerbada de uma mesma fórmula que faz com que o seu leitor, ao ter sempre os mesmos modelos narrativos, tenha uma perda da memória involuntária, já que a literatura narrativa de massa, com sua repetição exaustiva, quebra o poder de criação da memória involuntária. O leitor aciona o mesmo repertório devido às quantidades de leituras que este costuma fazer; foi criado nele um desejo constante de ler sempre um "novo" produto; assim se sentirá mais satisfeito com o produto e esse cada vez mais se faz adequado ao seu prazer.

Na concepção de Benjamin, "aura" é "a única aparição de uma realidade longínqua, por mais que esteja" (1978: 9). Se o conceito de Benjamin serve adequadamente a uma imagem nunca contemplada é a inserção do olhar o motivo corruptor da aura. "Despojar o objeto de seu véu, destruir a sua aura, eis o que assinala de imediato a presença de uma percepção, tão atenta àquilo que 'se repete identicamente pelo mundo', que graças à reprodução, consegue até estandardizar aquilo que existe uma só vez" (1978: 9).

Num outro sentido, mas que se aplica a esse caso de leituras desenfreadas de literaturas narrativas de massa, é possível fazer uso do que Benjamin afirma sobre a questão da imagem⁸ e da fotografia. O autor afirma que "a constante disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva, favorecida pelas técnicas de reprodução, reduz o âmbito da imaginação" (1989: 138). Ao afirmar a redução da imaginação diante da imagem pronta, também pode se afirmar

⁸ Estudos matemáticos têm dado conta de eliminar os ruídos presentes nas imagens. É o que atestam as dissertações dos matemáticos: Cassius Gomes de Oliveira, com o estudo: *Um modelo de difusão de quarta ordem para a eliminação de ruídos e segmentação de imagens* e Karina Miranda D'ippólito, com a pesquisa: *Estudo de métodos numéricos para eliminação de ruídos em imagens digitais*.

que as coleções estudadas para esse trabalho produzem o mesmo efeito observado por Benjamin, isso porque esse é "o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque" (1989: 145).

Com essa reprodutibilidade industrializada, a literatura narrativa de massa, ao ser e não somente possuir autores com processos de produções mecânicos, perde sua "aura", o valor de uma presença única que a remete a uma autenticidade e passa a ser fonte de pastiche e resulta, muitas vezes, em fragmentos ampliados e enredos relativizados e diluídos para que se torne afável ao leitor. Nesse sentido, a literatura narrativa de massa possibilita uma comunhão com o leitor, devido ao fato de, quanto mais os textos que compõem o estudo se fazem adequados à respiração do leitor, mais o prazer é possível. Isto é, conforme Hebert Marcuse afirma, "a produção e a distribuição em massa reivindicam o indivíduo inteiro e a psicologia industrial deixou de há muito de limitar-se à fábrica" (1967: 31).

Vejamos: a empreitada difícil, senão impossível, demarca os contornos polêmicos que separam algumas modalidades de literatura e não é intenção adentrar a esse território minado; porém, não se diz com isso, que o fato de os autores das coleções estudadas lerem os clássicos e beberem neles que suas narrativas possam permitir uma busca ou o entendimento do "original". Isto porque toda e qualquer complexidade, angústia ou questionamento presentes em um texto, como diz Roland Barthes, de "fruição", não atinge na literatura narrativa de massa qualquer possibilidade de identificação com a fonte, a não ser que essa identificação se dê por projeção ou introjeção. Assim, qualquer complexidade será diluída ao máximo e apresentada, textualmente, ao consumidor, de forma assimilável e num contexto compreensível à maioria.

Mas, as literaturas narrativas de massa, em algum momento, tentam trazer explicações para justificarem as atitudes das personagens citando uma personagem que afirme conhecer Shakespeare:

Milton Knight contemplou-o demoradamente antes de dizer:

— Um grande escritor inglês, certa vez, explicou que no mundo acontecem certas coisas que a nossa filosofia não consegue explicar ou entender.

— Ele foi Willian Shakespeare. Este pensamento está em Hamlet e foi dito por Horace, o melhor amigo do Príncipe da Dinamarca.

— Como é possível, um cavaleiro que aparece de repente, em uma noite tumultuada... com aspecto de vaqueiro ou talvez até de...

— Por que não terminou o que pensava, senhor knight? Por que não falou que minha aparência é de um verdadeiro pistoleiro?

— Não quis ofendê-lo, mas nunca poderia pensar que conhecesse Shakespeare e muito menos o Horace de Hamlet.

— Não tenho grandes estudos, mas quando mais jovem fiz teatro e interpretei o papel de Horace. Só por isso sei suas falas de cor.

— Então o senhor sabe o que eu quis dizer quando falei que nem tudo que acontece na vida tem uma explicação lógica.

— Concordo mais [sic] não posso aceitar um monstro que sangra, como um enviado do Além. Para mim, ele não é um fantasma e tampouco um demônio (*Covil do chacal*, 1997: 63-64).

A conversa entre as duas personagens transformam em senso comum a complexidade da assertiva "[h]á mais mistérios entre o céu e a Terra do que supõe a nossa vã filosofia", afinal, nem é descrita como fantasmagórica a presença do "ser estranho". Não há nenhum problema em partir do senso comum desde que seja para extrapolá-lo, não é isso que a narrativa faz. Ela consegue dar o senso comum por "verdade".

As personagens questionam o feito de um ser estranho rondar a região onde moram, conhecida como Quebrada do Chacal, e dizimar pessoas de comportamento não apreciável pela igreja. O mistério consiste no fato de o pastor da igreja servir-se de uma roupa peluda e com garras, para matar pessoas (pistoleiro/prostituta) com o intuito de conseguir amedrontar os fiéis e ao mesmo tempo aumentar as doações para a igreja.

Se as personagens Jim Wade e Milton Knight conhecessem um pouco mais de literatura universal eles teriam descoberto o que mais assombrava a Quebrada do Chacal. No entanto, apesar de nessa narrativa não existir nenhuma menção ao romance de Longo, o recurso da pele de lobo⁹ é usado com alguma frequência nas narrativas de massa. Principalmente por Donald Curtis, autor do título *Covil do Chacal*. Donald Curtis já publicara pela coleção *Oeste Beijo e Bala* o título *Quebrada do Terror*, isso em 1992, cinco anos antes de *Covil do Chacal*, da coleção *Lei do Revólver*. Nos dois romances de mocinho o recurso é o mesmo: um homem vestindo pele de urso põe em risco um vilarejo.

No entanto, Jim Wade, a personagem de *Covil do chacal*, que fez Horácio na tragédia de Shakespeare, tem em comum com Hamlet o fato de ter chegado à Quebrada do Chacal porque persegue o assassino de um grande amigo, do qual será culpado caso não prove sua inocência. Porém, isso não está nas páginas narradas, apesar de permitir uma intertextualidade,

9 Dorcon [...] [t]endo notado que os dois jovens levavam seus animais para beber alternadamente [...] [p]lega a pele de um grande lobo que, certo dia, fora estripado pela chifrada de um touro que defendia as vacas, reveste-se inteiramente com ela até a extremidade das patas, envolvendo os braços com as da frente e as pernas com as de trás, até o calcanhar, e fazendo de modo que as fauces abertas recubram sua cabeça, como um capacete de hopita. Assim disfarçado, na medida do possível, em animal bravo, ele se aproxima da fonte onde as cabras e os carneiros bebiam após o pastoreio. [...] Mesmo para um verdadeiro lobo, seria fácil se emboscar ali sem ser visto. Foi lá que Dorcon se escondeu e aguardou o momento em que os animais vinham beber, esperando que esse aspecto atemorizasse Cloé e que conseguisse tomá-la à força (LONGO, 1990: 19).

ainda que forçada. Para não antecipar a análise, afirmo que diversas narrativas de massa apresentam situações iguais a essa. Ou seja, elas estão apenas demonstrando o conhecimento, grosso modo, do autor da narrativa.

Dessa forma, é possível apontar que essas narrativas procuram construir personagens possuidoras de algum conhecimento de literatura clássica, mas em nenhum momento, nas narrativas estudadas, os textos clássicos são explorados ou dialogam com as narrativas de massa. As referências ao clássico estão presentes como adorno e não como justificativa comportamental ou como ponte para a leitura do clássico. Não há, nas coleções estudadas, nenhuma referência dos textos lidos pelas personagens que explore ou dialogue as leituras para aprofundarem a existência conflituosa (que tenta ser conflituosa) das personagens. Não se pode pensar em uma personagem com a densidade emocional de Emma Bovary que "formou-se" de acordo com suas leituras.

Também em situação com personagem considerada culta e conhecedora da arte em geral virão para o texto narrativo informações que podem ser encontradas no senso comum. Por exemplo, uma conversa entre duas personagens femininas, donas de uma livraria, a respeito do sobrinho:

Em sua cozinha, Ruth Steele enxaguava pratos e os colocava no aparador, falando sem parar:

— Não sei o que há com aquele nosso sobrinho. Sei que ele pediu um tempo quando voltou, mas já devia ter telefonado a esta altura. Tem alguma coisa errada, Tom está muito diferente. Arredio. Distante. Como aquele personagem... Heathcliff.

Rachel Steele ergueu o sobrolho vendo a irmã gêmea esfregar as torneiras cromadas da pia.

— Calma, criatura, vai acabar arrancando o revestimento. — Sentou-se à mesa e folheou o jornal com a tesoura na mão. Ao ver algo interessante, anunciou: — Saiu uma receita de creme de espinafre.

— Você está me ouvindo? — Ruth pendurou o pano de prato para secar e encarou a irmã. — Ou não se importa com o menino?

(*Destinos entrelaçados*, 2001: 16)

Ruth, ao comparar o sobrinho Tom a Heathcliff, a personagem masculina de *O morro dos ventos uivantes*, além de não fornecer os elementos que podem fazê-lo parecido com Heathcliff, sequer menciona o nome do texto que dá existência a Heathcliff. Fato compreensível, isso porque Heathcliff é considerada uma personagem convincente e as personagens das narrativas de massa não o são.

A crítica de Beauvoir (1980) afirma a importância de Heathcliff e o papel das escritoras perante os escritores:

[...] Elas [escritoras/jornalistas] sabem descrever atmosferas, personagens, indicar relações sutis entre estes, fazer-nos participar dos movimentos secretos de suas almas: Willa Cather, Edith Wharton, Doroty Parker, Katherine Mansfiel evocaram de maneira aguda e matizada indivíduos, climas e civilizações. **É raro que consigam criar heróis masculinos tão convincentes quanto Heathcliff: no homem não apreendem, por assim dizer, senão o macho;** [...] (1980: 478-479 – destaque acrescentado).

Beauvoir não está descrevendo as autoras e autores dos romances que compõem o *corpus*, no entanto, todas as personagens masculinas presentes no *corpus* nada mais são que descrições físicas e comportamentais. Em nenhuma das coleções há qualquer complexidade existencial na composição comportamental, todos os dados que constituem a personagem, e pode-se afirmar tanto a feminina quanto a masculina, tanto a boa quanto a má, são meramente descritivos, quase nunca psicológicos, ainda quando se propõem a ser. O que exclui completamente a aproximação da personagem Tom com Heathcliff. Visto que em nenhum momento a narrativa de massa aprofunda a complexidade existencial de Heathcliff, ela apenas cita a comparação, sem sequer elencar a razão de ele ser visto, por ela, como parecido.

E, se o leitor é fiel à narrativa de massa não dará conta de entender a citação do texto, ou mesmo a comparação com a personagem, isso porque a caracterização das personagens da literatura narrativa de massa se dá por descrição do aspecto exterior e, quase nunca, por uma possível complexidade interior, e, ainda quando se propõe a trazer a complexidade à discussão, a narrativa não produz mais do que uma abordagem superficial. Para se ter uma idéia, no caso do exemplo citado da narrativa que menciona Heathcliff e o compara à personagem herói do romance de Emily Brontë, não é possível sequer entender porque a autora, Laura Abbot, menciona Heathcliff, já que a sua personagem apresenta um perfil sem nenhuma complexidade. Aliás, se o consumidor recorrer ao filme "baseado" no texto que dá origem a Heathcliff é possível que o consumidor faça interconexões relacionadas à beleza física do autor hollywoodiano, principalmente na versão¹⁰ mais recente que traz Ralph Fiennes no papel de Heathcliff. Se assim for, fisicamente é possível comparar o ator inglês à descrição da beleza de Tom, mas que a comparação não se estenda ao existencialismo.

¹⁰ A versão de 1992 de *O Morro dos Ventos Uivantes* é a quarta de 4 adaptações cinematográficas do livro de Emily Brontë. A primeira é de 1939 e tem Laurence Olivier no papel de Heathcliff.

2.1.1 Mercadoria e marketing: escolha, fabricação e publicação

Os valores da modernidade tais como a autonomia e a subjetividade estão cada vez mais divorciados tanto das práticas políticas, como do nosso cotidiano, apesar de parecerem estar ao nosso alcance infinitas escolhas (Boaventura de Sousa Santos).

Em *Sociologia da Literatura*, Robert Escarpit (1969) dedica a terceira parte do texto à distribuição de livros e a subdivide em estudo do ato de publicação e criação, desenvolvimento histórico, função editorial e estudo dos circuitos de distribuição. O autor inicia sua escrita com a afirmação de que "não se deve confundir a história da edição com a história do livro" (1969: 97), na seqüência apresenta conceitos de publicação e exposição do livro:

[...] Existe aí uma espécie de violência consentida de profanação aceite, tanto mais chocante para a sensibilidade comum quanto é certo que aqui se confundem considerações financeiras: publicar comercialmente uma obra que saiu de si próprio é prostituir-se um pouco — *publicare corpus*, diz Plauto (1969: 98).

Importa a essa pesquisa o fato de anterior a Charles Baudelaire o termo "prostituir-se" já ser usado e a idéia de "indústria cultural" subjazer ao prostituir-se. Em *A perda da auréola*¹¹, poema em prosa de Baudelaire, o poeta sugere uma possibilidade para as pessoas se adaptarem à vida moderna e não vacilarem à força clichetesca do cotidiano. Porém, é em um ambiente de mudança hostil que vigora a possibilidade de liberdade. A liberdade que será atropelada pela "qualidade" da ligeireza. O lodaçal faz esconder a qualidade e deixa a fórmula para ser quantificada.

A contextualização do poema de Baudelaire remete à Paris de Napoleão III, época que o macadame era implantado no *boulevard*, espaço que surgiu em Paris durante as reformas urbanas do Barão Haussmann. Porém, do poema interessa especificamente a queda da auréola. Nos tempos de Baudelaire, a auréola denotava a pureza e o sagrado da arte. Se no primeiro momento a queda da auréola não é suficiente para o poeta colocar em risco a vida para recuperá-la, no segundo momento o poeta consegue se divertir imaginando quem poderá vir a usá-la.

A auréola distinguia o poeta dentre os demais homens, mas, mesmo sem auréola, o poeta consegue ser identificado pelo homem atento. Outros homens, se forem desatentos,

¹¹ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, XLVI – *Petits poèmes en prose*, apud BENJAMIN: 1989: 144.

tomarão o uso da auréola como presença do poeta. Quando isso acontecer o poeta verdadeiro rirá daquele que tem a insígnia de poeta, mas só a insígnia. A aparência já precipita o produto. A prostituição não acontece só com a publicação de um corpo, também com a encomenda e, desde os mecenatos, os autores são incumbidos de escrever de acordo com o que se quer ler. Diz-se com o *publicare corpus* de Plauto que nada há de novo, nem na literatura nem no modo de viver dela. Natural dizer que o corpo não só é publicado, também é transformado em imagem para "controle" da compreensão; ou, porque não dizer, para maior controle, ainda que seja possível escapar ao imaginário de muitos o direcionado pela produção cinematográfica. Portanto, é o fazer "estético" que pode transfigurar todo e qualquer texto por meio da palavra ou da imagem em objeto.

Escarpit continua a exposição do fragmento citado com a defesa de que "[...] publicar uma obra é também terminá-la pelo seu abandono a outrem. Para que uma obra exista verdadeiramente enquanto fenômeno autônomo e livre [...]" (1969: 98). O autor recupera a publicação de *Pamela*, de Richardson¹² para exemplificá-la como marca do capitalismo aplicado à edição de livros. Ao discutir o processo da função editorial examina momentos distintos, da seguinte maneira: 1) escolher (comitê literário); 2) fabricar (repartição de fabricação) e 3) distribuir (departamento comercial).

Diante dos circuitos de distribuição Escarpit indaga: "[d]entro [de] que fronteiras tem circulação o livro?" (1969: 121). Para ele, são duas fronteiras, a do "circuito letrado" e a do "circuito popular". Com base no sociólogo, a categoria "letrados" origina-se da própria palavra literatura e a categoria "popular" nasce em oposição àquela. Dá-se a palavra a Escarpit:

[...] Os letrados, que a princípio constituem uma casta fechada, não se identificam hoje nem com uma classe, nem com uma ação social, nem mesmo com um grupo sócio-profissional. Poderíamos definir letrados como as pessoas que receberam uma formação intelectual e uma educação estética suficientemente aperfeiçoada para lhes permitir emitirem um juízo literário pessoal, tendo tempo para ler e dispondo de recursos que permitam a compra de livros. Convém todavia notar que se trata de uma definição potencial e não real: **muitos letrados não têm nenhuma opinião literária, nunca lêem e nem sequer compram livros, mas poderiam fazê-lo** (1969: 125 – destaque acrescentado).

Essa formação intelectual referida por Escarpit é tão homogeneizada quanto a própria literatura. Há fábricas de "intelectuais" tão produtivas quanto as fábricas de livros. Considero o

¹² Essa questão recebe maior destaque em *Folhetim* – uma história, da pesquisadora Marlise Meyer. Ou em *Dez Lições* – Sobre o romance inglês do século XVIII, de Sandra Vasconcelos.

fato de Escarpit focalizar anos anteriores a 1958, ainda o fato de não existir nem "uma casta fechada" nem uma literatura "fechada". Até mesmo os exemplares do *corpus* — que recebem uma destinação fechada — não são narrativas fechadas, são narrativas que seguem trilhas, as mesmas, mas é possível sair delas; porém isso é papel do leitor, não da narrativa. No entanto, é atual o que Escarpit diz: "[...] muitos letrados não têm nenhuma opinião literária, nunca lêem e nem sequer compram livros, mas poderiam fazê-lo".

Posto o caso "escolha (comitê literário)", passo ao aspecto "fábrica (repartição de fabricação)" e, na seqüência à "distribuição (departamento comercial)". Escarpit entende o processo da seguinte maneira:

[...] a fabricação faz parte do jogo. Desde o começo dos estudos preliminares à fabricação, é necessário "pensar no público". Conforme se trata de um livro de luxo, destinado a algumas centenas de bibliófilos, ou de um livro popular barato, a modificação é completa: o papel, o formato, os processos tipográficos (escolha dos tipos, justificação, densidade das páginas, etc.), a ilustração, a encadernação e sobretudo o número de exemplares a tirar. Desde esse momento, o editor deve calcular o 'golpe' que quer realizar. Com efeito, ele até já os devia ter calculado no estado de selecção: se o livro foi escolhido por estas ou aquelas qualidades, dirigindo-se a este ou àquele público, [...] (1969: 111).

Se o público salientado pertencer ao "circuito letrado", o tratamento será um, se ao "circuito popular", outro. O primeiro passo é o contrato; este, quando se trata de produção de romance de mocinha, se dá entre a *Silhouette Books*, divisão da *Harlequin Enterprises Limited* de Toronto, Canadá (há outros casos) e a editora Nova Cultural, de São Paulo, Brasil. Essa se encarregará de traduzir os exemplares enviados por aquela. Feita a tradução, verificam-se quais títulos serão publicados imediatamente após e, assim, ao final da primeira história, insere-se chamada para a próxima. Não há festa de lançamento, não há participação na feira de livros, há propaganda em revista.

A Harlequin publica em 2005 a coleção *Desejo* e faz uso da revista *Nova* para divulgar o título *Amor em cena*. A edição 393, de publicação (de acordo com a editora) *cosmopolitan*, do mês junho de 2006 traz na capa a manchete: "grátis! um romance para ler e sonhar no verso da revista". A chamada escrita em preto sobressai no fundo amarelo sobre capa branca. O romance, da coleção *Desejo*, está na edição¹³ 5 e é intitulado *Amor em cena*. Na capa do romance, a seguinte mensagem "De volta ao Brasil — O ORIGINAL — o Nº 1 em romance", isso em um círculo onde o centro sobressai à borda com "O ORIGINAL", em caixa alta. O

¹³ A editora chama de "edição". Porém, trata-se do quinto título publicado na coleção *Desejo*.

preço da revista surge em outro destaque "Apenas R\$ 4,50". Necessário aclarar que, para Adorno, o "mito do original já contém o aspecto da mentira que triunfa no caráter embusteiro do fascismo e que esse imputa ao esclarecimento" (1985: 55).

Tendo em mente um leitor ideal projetado pelo *corpus*, é necessário entender a importância das "traduções" dessas narrativas. O fato de essas coleções serem vendidas como traduções de diferentes países gera no leitor ingênuo a falsa sensação de consumir produtos valorizados em outros países, tão valorizados que o Brasil importou e colocou à disposição dos brasileiros. Essas coleções não são vendidas com etiquetas "*Made in China*" (o que, mesmo para o leitor desatento, pode remeter à mão-de-obra barata), elas são vendidas como "universais". Não se trata, nesse momento, da tradução como fonte de renda como foi para Clarice Lispector e Ryoki Inoue, para ficar em dois autores.

A tradução é, também, um aspecto do mercado de livros, de propagação de um texto e pode ser benéfico se for apreciado como uma maneira de adentrar ao que a linguagem materna não possibilita acesso. A tradução pode resultar em um estudo à parte que se ponha o porquê de os livros traduzidos (ou vendidos como tradução) serem lidos com regularidade e do porquê de livros brasileiros do mesmo estilo (penso na coleção *Laços de Família* – romance de mocinha) serem "enfadonhos" e os estrangeiros "cativantes". As coleções que publicam histórias estrangeiras são procuradas e atingem grande sucesso entre os consumidores porque favorecem a imaginação do consumidor. Quando a leitura de um produto traduzido permite sonhar pode-se inferir que o imaginar efetuado pelo consumidor do produto é introjetado por uma cultura diferente da sua mas que na verdade serve para reafirmar a inferioridade do consumidor. Essa inferioridade (de cultura e literatura) é marcada pela tradução de um produto que despertará fantasias que substituem, temporariamente, as impossibilidades de concretizar seus desejos.

O problema se dá quando essa tradução ganha pretensão de qualidade e não de produto comercializado em grande escala, quando a tradução ganha rótulos de notoriedade, ganha credibilidade pela quantidade de números publicados em outros países. O problema da tradução do *corpus* é que ela cria a falsa sensação de universalizar, quando, na verdade, a tradução torna-se inibidora da imaginação "real", mas potenciadora de imaginação "possível".

Se identidades são formadas pelo consumo de produtos, como defende Garcia Canclini:

As lutas de gerações a respeito do necessário e do desejável mostram outro modo de estabelecer as identidades e construir a nossa diferença. Vamos nos afastando da época em que **as identidades se definiam por essências a-históricas: atualmente configuram-se no consumo**, dependem daquilo que

se possui, ou daquilo que se pode chegar a possuir (1997b: 15 – destaque acrescentado).

Então o valor simbólico de consumir um exemplar da coleção *Barbara Cartland* ou qualquer outro com selo de qualidade afirmado pelo *New York Times* é sustentado quando se adquire um produto brasileiro internacionalizado por meio de pseudônimos estrangeiros e histórias ambientadas no Oeste americano. O consumo, então, está vinculado à formação de identidade, mas não apenas isso, o consumo está gerando a manutenção de um *status* inexistente. A coleção, quando ancora títulos "traduzidos", cria, falsamente, a sensação (no consumidor) de ler um produto de prestígio (afinal mereceu ser traduzido para outros idiomas) e, às vezes, até universaliza a identidade do leitor; ele poderá se sentir igual a outros leitores devido ao fato de gostarem de um mesmo estilo, de um mesmo autor.

Por meio do imaginário alimentado por essas coleções cria-se a falsa consciência de que se podem atingir as aspirações, os medos e as esperanças, adquirindo um novo produto. Essas coleções, por meio do imaginário do leitor, esboçam possíveis identidades e objetivos, detectam seus desejos e procuram satisfazê-los criando histórias que se expressam por ideologias e utopias, e também por símbolos, alegorias, rituais e mitos.

A imaginação é um dos modos pelos quais a consciência (real) apreende a vida e a elabora. E a consciência (possível) incentiva o consumidor a sair de si mesmo, a buscar satisfações que ainda não encontrou e, então, um novo produto é vendido. O imaginário não é apenas o possível, seu veio simbólico agencia sentidos por meio do ofertado nas imagens e textos das coleções de forma expressiva. A imaginação liberta sim o leitor da tarefa laboral, do presente extenuante. O que não pode acontecer é, exclusivamente, essa imaginação servir apenas de estepe para um outro dia de problema. O leitor tem que ter o direito de ler e sentir-se motivado a explorar possibilidades que existem e que devem ser realizadas. A leitura deve ter alguma função (Candido, 1972) e o cotidiano, o real, não deve ser apenas um conjunto de fatos que oprime e que leva o leitor a se esconder nas suas leituras.

No entanto, a marginalização endereçada àquele que consome a narrativa de massa e àquele que a produz recai em um isolamento social do primeiro e crítico do segundo. Dessa manifestação da indiferença cultural das camadas dominantes para as camadas populares, tem-se como resultado um leitor praticamente à mercê do produtor, sem intermediação cultural por parte da sociedade considerada formadora de leitor. Resulta-se desse abandono, a inserção do leitor via outro leitor consumidor da narrativa de massa, quase nunca da escola ou da família.

Sozinho, o leitor adentra a narrativa de massa guiado pelo imaginário e a partir deste constrói sua leitura.

A escola, sendo uma das maiores organizações que se propõe cultural, deveria preparar-se para elevar os estratos da leitura em seu ambiente. É evidente que tal preparação não pode dar-se arbitrariamente e rapidamente, mas se houver vontade construtiva, em todos os seus graus, mesmo que sofra alguns percalços, é possível encontrar e manter argumentos dialogando o gênero lido pela massa e o gênero eleito pela escola. É preciso que a escola tome as rédeas para, do leitor do senso comum, chegar ao leitor de bom senso. Antes é preciso que a universidade prepare professores de tal capacidade. A indústria cultural e a literatura narrativa de massa precisam exprimir uma exigência que possa ser incorporada pela universidade, seja ela subordinada ou vigiada, mas é preciso que essa realidade falaciosa tenha os rumos alterados.

2.2 Identidade e imaginário: a relação texto-consumidor

O lúdico do consumo tomou progressivamente o lugar do trágico da identidade (Jean Baudrillard).

O primeiro esclarecimento para essa abordagem é o uso do substantivo "consumidor". Outros estudiosos optaram por "usuário", como já esclarecido na acusação dessa pesquisa. Aqui, entre "usuário", "viciado" (adicto) e "consumidor" entendo o último mais coerente; no entanto, tudo indica a existência de três leitores: "usuários", "viciados" (adictos) e "consumidores". Como essa pesquisa visa ao texto e não à estética da recepção, é coerente tratar por consumidor e não por "usuário" ou "viciado" (adicto). O respaldo maior para tratar por "consumidor" tem base em Garcia Canclini:

Para vincular o consumo com a cidadania, e vice-versa, é preciso desconstruir as concepções que julgam os comportamentos dos consumidores predominantemente irracionais e as que somente vêem os cidadãos atuando em função da racionalidade dos princípios ideológicos. Com efeito costuma-se imaginar o consumo como o lugar do suntuoso e do supérfluo, onde os impulsos primários dos indivíduos poderiam alinhar-se com estudos de mercado e táticas publicitárias (1997b: 21).

Convém o uso da citação para esclarecer que não há preconceito algum em tratar o leitor por consumidor. Isso porque "o consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos de produtos" (1997b: 53). Garcia Canclini defende que o consumo deve ser compreendido pela racionalidade econômica: "Estudos de diversas correntes consideram o consumo como um momento do ciclo de produção e reprodução social: é o lugar em que se completa o processo iniciado com a geração de produtos, onde se realiza a expansão do capital e se reproduz a força de trabalho" (1997b: 53).

É proveitoso ainda esclarecer que "[o] consumo é um processo em que desejos se transformam em demandas e em atos socialmente regulados" (1997b: 59). É nesse jogo entre desejo e mercadoria que pretendo, com a investigação textual das narrativas estudadas, perguntar que concepção de identidade e imaginário pode ser projetada pelos textos que compõem o *corpus*.

A questão ocorre devido ao fato de diversas experiências de leituras de um mesmo tipo de texto produzir imagens que podem ser modeladas de acordo com as vivências desse consumidor. Este possui condições de fantasiar e abstrair, mas também pode introjetar e

projetar suas leituras provocando outras experiências a partir das leituras efetuadas. Se o consumidor de fato produz e não apenas repete situações do repertório lido, então as narrativas das coleções podem ser melhores que o textualmente presentificado pelas histórias analisadas no Capítulo III. A questão, porém, não é tão simples. Para Gramsci "a imaginação não é totalmente 'arbitrária' e por isso possui a faculdade de excitar a fantasia do leitor já conquistado" (GRAMSCI, 1978: 382).

A identidade está sujeita a outras construções, influências e educação. Por ser a identidade um processo, pode ser delineada nas relações cotidianas. Então a construção da identidade é cultural singularizando-se no convívio cultural social, um processo de reconhecer-se e ser reconhecido no contexto inserido. Ciente do processo de formação de identidade, a indústria de entretenimento cria fórmulas narrativas e as repete continuamente, propiciando, também, uma forma de identidade para os seus consumidores.

Nesse sentido, a narrativa de massa pode ser lida como um veículo que influencia, com bastante rigor, a construção ou padronização da identidade de seus consumidores, mas não faz apenas isso, permite, também, que esse mesmo sujeito, ao se identificar ou ao ter seus momentos de evasão, encontre-se mais tolerante em relação a outras necessidades de convivência. É possível que a identidade do consumidor de literaturas narrativas de massa seja, sim, influenciada pelos contextos sociais e históricos presentes no *corpus*, no entanto, não se afirma que essas leituras contribuam totalitariamente para formação da identidade desejada pela minoria no poder. O sujeito tem a liberdade de dialogar suas leituras com outras leituras, sempre.

Afirmar que a narrativa de massa permite a construção de uma identidade de consumidor de narrativa de massa envolve fatores externos e internos ao indivíduo que adquire o produto. Um fator interno pode ser o psicológico que, nesta concepção, explicaria a razão de o leitor se identificar com determinada coleção por ser a propiciadora de suas fantasias e realizações. Quanto a isso não dá para fugir se o consumidor se comportar como diz Adorno "[...] Cada qual deve se comportar, como espontaneamente, em conformidade com seu *level*, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricados para seu tipo" (1985: 116)

Já por elemento externo pode-se pensar nos contextos sociais ou épocas diversas tratados nos enredos, ou seja, as relações pessoais e sociais que as personagens possuem, os bens materiais, a maneira como resolvem seus "conflitos" e assim sucessivamente. Nesse caso, a construção de uma identidade com base nas incontáveis leituras de romance de mocinha e

romance de mocinho pode estar determinada ou influenciada por idéias étnicas e biológicas que trazem à tona os sonhos e desejos já enraizados nos seus consumidores.

Ressalto que a identidade representada por condições materiais e de poder é, também, estabelecida com base em comparações de outras identidades, ou seja, por meio de um processo relacional com as personagens das coleções pode-se realçar as diferenças entre as identidades do consumidor do produto e das configurações sociais, econômicas e emocionais que transbordam nas narrativas ficcionais.

De acordo com Gilbert Durand, os românticos iniciam a revalorização do poder do imaginário. Não se propõe com Durand dar conta de analisar as narrativas de massa com a teoria crítica do imaginário, mas buscar condição para entender o uso do termo "imaginário".

Para o autor:

in concreto o simbolismo do imaginário será preciso enveredar resolutamente pela via da antropologia, dando a esta palavra o seu sentido pleno atual — ou seja: conjunto das ciências que estudam a espécie *homo sapiens* — sem se pôr limitações a priori [...] para estudar as motivações simbólicas e tentar dar uma classificação estrutural dos símbolos [...] (2001: 40).

[...] o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito [...] (2001: 41).

No *corpus*, é possível que a construção do imaginário se dê por meio da introjeção e projeção permitida pela leitura das narrativas. Essa leitura marca/demarka o processo de formação da identidade do leitor/consumidor e cristaliza uma possível atitude crítica em relação ao produto. Entendo que a construção do imaginário torna-se uma questão de invenção/criação por parte do consumidor e este acrescenta ao objeto lido as inferências necessárias para que o imaginário e o presente (textualmente não só o permitido pelo texto) na narrativa fiquem em sintonia. Isso porque o leitor constrói processos de acumulações, vivências e experiências de acordo com a quantidade de leituras que faz dessas narrativas.

A construção do imaginário se dá no entrecruzamento do que se lê e do que se imagina e permite uma socialização na medida em que esse leitor se vê ligado a outro leitor por meio das trocas e/ou sugestões de leitura dessas narrativas. No momento que o leitor faz as inferências do mundo dele (vivido ou desejado) para captar a mensagem da narrativa que lê, está, de alguma maneira, ativando mecanismos de projeção e introjeção de fantasias internas. Julgo que esses mecanismos, estudados por Freud (para designar fases normais do desenvolvimento do psiquismo e/ou mecanismos de defesa "patológicos") e retomados por

Melanie Klein (1965), marcam as primeiras relações objetais, devido ao fato de a realidade do leitor/consumidor ser invadida pelas fantasias que formam/deformam a experiência vivida, seja transformando em ideal, seja destruindo-a quando o leitor/consumidor percebe que as representações do ideal de homem e mulher presentes nas coleções de narrativas de massa estão funcionando como ameaça à identidade do leitor/consumidor. Assim, o estudo de Klein se faz adequado a essa busca de compreensão da formação do leitor.

Entendo, com respaldo na análise efetuada por Klein, ser a identificação projetiva base para ler as identificações que os consumidores de literatura narrativa de massa (e daí não só eles e não só na literatura de massa) efetuam no momento em que lêem e caracterizam-se, com falsas crenças, ainda que momentâneas, de que são/estão introjetados no espaço/tempo encontrado na narrativa lida.

Ler, qualquer coisa, criticamente, não é o mesmo que introjetar, mas o fato de ser freqüente, por parte de leitores de narrativa de massa, a afirmação de que lêem devido ao fato de essa leitura projetá-los para longe dos problemas cotidianos, pode-se afirmar que a projeção influencia a fantasia resultante. As finalidades da identificação projetiva podem ser muitas. Desde esquecer o atribulado dia de trabalho, encontrar a aventura que gostaria de fazer, a relação financeira/emocional que gostaria de ter, até a posse avara ou benéfica de situações presentificadas no objeto lido.

Ainda assim, afirmar a construção da identidade do consumidor de narrativa de massa envolve fatores externos e internos ao indivíduo que adquire o produto. Um elemento interno, por exemplo, pode ser o fator psicológico que, nesta concepção, explicaria a razão de este leitor se identificar com determinadas coleções (claro está que a produção dessas coleções procura maximizar as "diferenças" do produto para que ao não se identificar com uma coleção ele possa identificar-se com outra) por serem as propiciadoras de suas fantasias e realizações. Isso porque, a busca e comunhão provocadas por esses textos geram partilha de identidades, gera comunidades e organizações de leitores para "indicar" coleções ou para relembrar algumas, ainda, para trocar e comentar determinadas passagens do texto lido.

Tendo em mente o leitor real dessas coleções, pode-se afirmar uma sintonia nos quereres dos consumidores de narrativas de massa, sendo, de acordo com apreciação *on-line*, no sítio *Literatura de Mulherzinha*¹⁴, o direito de lerem o que quiserem sem serem rotulados

¹⁴ Fonte: http://livroaguacomacucar.blogspot.com/2005_11_01_livroaguacomacucar_archive.html. Acesso em 1-11-2005. Há, neste espaço virtual, discussão e manifestação de leitoras de narrativas de massa e diálogo com recorte da pesquisa de Lígia Dumont, da UFMG. O estudo *O imaginário feminino e os romances publicados em série*, resulta de pesquisas na periferia da Região Metropolitana de Belo Horizonte. A pesquisadora entrevistou 15 mulheres, entre 20 e 45 anos, reunindo 90 horas de depoimentos gravados. As entrevistadas escolhidas eram

por pessoas que, segundo as manifestações ao repúdio que sofrem, nada lêem; mas é possível ler que há rótulos e bandeiras de diferenças quando pedem igualdade de apreciação ao texto narrativo que lêem.

Entendo que os leitores de literatura narrativa de massa não aceitam as afirmativas — quase lugar comum — de que fazem essas leituras por não serem capazes de outras. No entanto, quando esses mesmos leitores são indagados do objeto de leitura, muitos se escondem. Há, sim, em certa medida, o próprio preconceito do leitor, talvez reflexo do preconceito que sofre.

Reflexões sobre o imbricamento entre a leitura de romance, o lazer e os desdobramentos oriundos dessa leitura recebem destaque no artigo "Lazer, leitura de romances e imaginário", de Lígia Dumont. De acordo com a pesquisadora,

Um dos principais motivos para leitura de romances apontado por todos os estudiosos e pesquisadores é a liberação do espírito que transcende para outro contexto, num verdadeiro escape; a catarse para compensar as dificuldades e frustrações do dia-a-dia. Portanto, falar sobre o lazer de populações carentes, providas apenas com os recursos materiais mínimos para subsistência, tendo como referencial o conceito de lazer, que deve ser composto de atividades prazerosas, voluntárias e liberatórias, delinea um quadro bastante restritivo, em virtude dos modelos sociais impostos à sociedade ocidental contemporânea (2000: 121).

Ser a leitura o único lazer aponta para questões sociais que merecem atenção não só por parte de pesquisas que as constatem, mas de participação, efetiva, do estado, escola e, principalmente, da sociedade. É possível uma ação cultural que focalize da base para o ápice da pirâmide social brasileira, mas não basta documentar as condições de leituras de determinadas classes sociais, da falta de lazer; é preciso uma ação cultural que vise ao social.

freqüentadoras, há pelo menos três anos, do carro-biblioteca, atividade de extensão da Escola de Biblioteconomia que visita semanalmente bairros da periferia de BH e algumas cidades da Região Metropolitana, levando livros para comunidades socio-econômica e culturalmente menos favorecidas. "Uma das leitoras andava 40 minutos para chegar ao carro e pegar os livros", conta a professora. O principal objetivo da pesquisa era identificar o motivo que levava à leitura dos romances em série e os prováveis efeitos dessa prática na vida das mulheres. "Não foi fácil fazer as entrevistadas falarem sobre a real razão que as motiva à leitura", explica. Segundo Lígia Dumont, o que realmente atrai as mulheres é o erotismo dos romances: "Não são situações pornográficas. É um erotismo camuflado e eufêmico, que deixa a leitora em suspense e permite que sua imaginação entre em ação". A professora conta que as admiradoras de *Sabrina*, *Júlia e Bianca* vivem em situações de grande repressão. "Passam do mando do pai para o do marido e convivem com muitos tabus. O trato com o erotismo é complicado e reprimido. Os romances permitem que elas se libertem de alguns tabus e convivam melhor com sua sexualidade". A professora avaliou também a ligação feita entre a capa e o conteúdo dos livros. "Os romances são escolhidos pela ilustração da capa, que sempre traz um casal apaixonado", revela a pesquisadora, lembrando que as imagens são muito parecidas, mas as leitoras sabem distingui-las e fazem a escolha pelo toque de erotismo. "Consta-tei que o prazer da leitura pode ser um escape para as leitoras, mas não é uma alienação. Elas sabem distinguir a realidade da fantasia", conclui Lígia Dumont.

Essa ação cultural é viável a partir do objeto de leitura dessas classes menos privilegiadas. Não só a literatura escolhida por determinadas classes sociais é marginalizada, também aquele que a usufrui.

As considerações que concluem o artigo de Dumont reverberam para ir adiante ao estudo do *corpus*:

Sabe-se que a leitura de romances está intrinsecamente ligada a três pólos da vida psíquica: o real, o simbólico e o imaginário. Desenvolvida pelo estímulo de atividades lúdicas, a imaginação é tida hoje como um dos componentes mais importantes da aprendizagem. Transpondo essa realidade para o processo da leitura de romances, deduz-se que pode existir algum aprendizado, pois trata-se de uma atividade prazerosa, que induz o espairecer, o divagar. O processo se fecha sob a hipótese de que algum aprendizado pode retornar à psique do sujeito, pelo estímulo de sua imaginação. Mesmo em se tratando de ficção, os romances utilizam-se de critérios para que o discurso seja o mais natural possível e a ficção seja entendida como uma ferramenta que possibilita o esclarecimento da realidade. As situações retratadas reproduzem sempre cenas que se encontram nos limites entre a ficção e a vida real e o seu leitor pode identificar fatos e heróis do seu cotidiano, ou do imaginário de domínio público. Sem dúvida, há uma entropia do mundo real, onde acontecem as experiências do sujeito com o da ficção, que, por sua vez, baseia-se e busca inspiração no mundo real (2000: 122).

A apreciação exposta permite afirmar que o consumidor dessas coleções estudadas, em algum momento tem sua existência alegrada e, ainda, retira desse texto lido situações que possibilitam não apenas o sonho, mas a vivência cotidiana. Independente do perfil sócio-econômico dos consumidores, as narrativas procuram abarcar histórias centradas em pessoas fortes e que venceram quaisquer dificuldades, sejam elas amorosas ou profissionais, emocionais ou racionais.

As narrativas podem ser lidas como estímulos àqueles que não vêem nenhuma razão para seguir em frente, mas também podem fazer com que os consumidores sintam-se sempre menos próximos dos exemplos lidos, isso porque as trajetórias das personagens não se confundem com as trajetórias dos consumidores; aliás, a meu ver, os consumidores procuram, nessas personagens, amparo para enfrentar a realidade que muitas vezes é hostil.

Mas, ciente de que todo e qualquer texto permite a elevação ou aniquilação da alma de quem o lê, interpreto que o mercado de livros de entretenimento "substitui" o papel do estado de formar cidadão crítico e "forma" cidadão consumista e, maioria das vezes, incapaz de ler criticamente qualquer texto veiculado pelo próprio mercado que o criou. É dessa maneira que o consumo de narrativas de massa se mantém e, diariamente, agrega novos consumidores. Isso

porque o mercado interage no meio popular/social e faz o papel de mediador com a sociedade. Essa interação/mediação compreende a atividade/consumo, atinge as camadas populares por meio da indústria cultural e transita com a construção do imaginário.

Posso afirmar que o estudo do texto permite inferir que a identidade, à medida que os meios de significação e representação cultural multiplicam, confronta uma multiplicidade desconcertante e cambiante de outras identidades possíveis, nunca permanente. A identidade representada por condições materiais e de poder é, também, estabelecida com base em comparações de outras identidades, ou seja, por meio de um processo relacional com as personagens das coleções. Para essa afirmação basta realçar as diferenças entre as identidades do consumidor do produto e das configurações sociais, econômicas e emocionais que transbordam nas narrativas ficcionais.

O *corpus* permite entender que o fato de os consumidores buscarem sempre os mesmo tipos narrativos, instaura uma leitura das repetições dos processos efetuados por crianças pequenas.

É evidente que as fantasias infantis que todos ainda acalentamos no inconsciente surgem continuamente [...]. Isso nos ajuda, pois a mente sente-se em casa com as imagens e parece lembrar-se de algo já conhecido. Mas essa circunstância também se configura como obstrução, já que os sentimentos terminam por se manter nos símbolos e resistem apaixonadamente a todo esforço de ir além deles (CAMPBELL 1992: 166).

Envolto em textos que se repetem, a respeito dessa busca de sentir-se em casa, um novo produto é adquirido; com isso reforça-se a possibilidade de esgotar todas as nuances que tais histórias podem ofertar. Assim, entendo que os textos estudados projetam nos seus consumidores atitudes e comportamentos que, se introjetados ou se parcialmente assimilados, manifestam o desejo de buscar leituras de textos iguais, na perspectiva de assimilar todos os aspectos, ou, como se trata de adultos e não de crianças, de as fantasias permitidas por tais leituras alcançarem proporções satisfatórias, apesar de essas leituras criarem, comumente, a ansiedade de consumo do próximo produto.

Os textos ainda permitem entender que o leitor ideal projetado por essas coleções tem suas condições de existência preteridas quando trata de realidades não condizente com os contextos históricos, sociais e culturais dos leitores residentes no Brasil. Esses textos não dão ao consumidor, em nenhum momento, o projetado por suas leituras. Devido ao fato de a realidade do leitor/consumidor ser invadida pelas fantasias que formam/deformam a experiência vivida, seja transformando-a em ideal, seja destruindo-a quando o

leitor/consumidor não percebe que as representações do ideal de homem e mulher presentes nas coleções de narrativas de massa estão funcionando como modelos identificatórios.

O estudo do texto-consumidor desacredita afirmar a possibilidade de um leitor se tornar crítico lendo somente esses textos. As histórias das coleções de literatura narrativa de massa visam defender determinados interesses de consumo, sem maiores preocupações e submetem seu consumidor a um bombardeio de repetições a tal ponto que passam a criar a necessidade de consumo no leitor/consumidor. No momento que o leitor faz as inferências do mundo dele (vivido ou desejado) para captar a mensagem da narrativa que lê, está, de alguma maneira, ativando mecanismos de projeção e introjeção de fantasias internas ou fantasias criadas pela indústria de entretenimento. Assim, concluo este item afirmando que a "fusão atual da cultura e do entretenimento não se realiza apenas como depravação da cultura, mas igualmente como espiritualização forçada da diversão" (Adorno; Horkheimer: 1985: 134). Para que seja, de fato, diversão, é necessário seguir por um outro caminho. Pretendo sugeri-lo ao final deste capítulo.

2.3 A imagem e o texto: formatos de leituras

À medida que o tempo passa, a tinta velha em uma tela muitas vezes se torna transparente. Quando isso acontece, é possível ver, em alguns quadros, as linhas originais, uma criança dá lugar a um cachorro e um grande barco não está mais em mar aberto (Lilian Hellman).

As capas (imagem) dos romances de mocinha e romance de mocinho mudam não porque o autor se arrependeu e uma nova imagem cobre o "palimpsesto" da imagem, mas sim porque os leitores mudam, os tempos mudam, e é necessário diversificar para atrair outros olhares consumidores. Assim, as capas também recebem atualizações históricas. Se os romances dellianos apresentavam capas educativas, os de hoje apresentam capas sedutoras. A leitora de M. Delly ao olhar uma capa, notava, por exemplo, o modo como as donzelas sentavam-se. Estas, com as pernas juntas e sem cruzá-las, trajavam-se com longos vestidos e eram o mais singelas possíveis. As de hoje? As mulheres estão despidas das roupas e das obrigações virginais, porém as atuais coleções também servem de modelo identificatório.

Ainda que para alguns autores as capas das coleções, se forem fotografias, possam ser lidas por alguns como ícone e para outros como índice, adota-se para essa leitura o fato de serem signos¹⁵ e como tal pode produzir semelhança com a impressão física e causar, concretizar ou remeter a situação imaginada. A capa das coleções é a primeira fonte para evocar o desejo, a primeira representação do que se deverá ter na leitura da narrativa. Porém, muitas capas são enganosas, não permitem uma simultaneidade entre o texto narrativo e o texto imagético (capa).

A capa ilustrada (fotografia ou desenho) norteia a compra do produto como uma qualidade representativa do texto a ser lido, a capa é uma direção que deveria articular uma proposta de leitura. No entanto, a capa é uma sensação e não a percepção do texto narrativo, é uma chave para atrair e não para confirmar o texto narrativo. A capa visa tocar o desejo de adquirir o produto e não a satisfação da compra. Será pelo texto imagético que a indústria fará ou não a venda do texto narrativo. Criado o desejo haverá a venda e assim os movimentos internos de desejo do consumidor guiarão a leitura do texto narrativo pelo texto imagético. Porém esse consumidor pode se sentir lesado. O aceite da imagem estampada na capa nem sempre consolida com a imagem criada mentalmente diante da leitura, o cultivo do

¹⁵ Entendo signo como sinônimo de linguagem.

pensamento abstrato efetuado durante a leitura renega a capa como possibilidade de expressão da linguagem textual.

A meu ver, é necessário investigar essas coleções (textos/imagens) e por essa razão proponho uma possível maneira a partir do código icônico (Eco, 1993). O código icônico é baseado nos processos de percepção visual. Ressalto usar o código icônico e não o código lingüístico (Eco, 1993), para leitura, porque essas narrativas, ao repetirem perfis, criam figurações imagéticas sólidas. Ou seja, o uso do código lingüístico não permitiria uma leitura tal qual acredito serem as projetadas pela narrativa, haja vista que as conotações emotivas são facilitadas pela própria escolha da linguagem escrita. Essas narrativas com suas capas e textos, dão ao consumidor a possibilidade de criarem suas fantasias e movimentarem (tal como em telenovelas e filmes) os conteúdos veiculados.

Creio o uso do código icônico apropriado porque a percepção do textos é direcionada por uma imagem e essa desperta estímulos e interage com os textos, nem sempre adequadamente, haja vista as imagens não darem conta, muitas vezes, de serem verossímeis. Realço que, para Eco, um modelo de código é a língua. O uso de um subcódigo é, normalmente, o processo de denotação transformado em conotação.

Na opinião de Eco, "[u]ma vez que o signo icônico possui muitas propriedades do objeto denotado (no que difere do signo lingüístico, que é convencional), a comunicação por imagens resulta mais eficaz e imediata do que a verbal, porque permite ao receptor uma imediata referência ao referente ignorado" (1993: 376). Entendo que para um consumidor costumeiro a imagem criada por ele é conducente para eficácia do verbal, essa a razão desse código como possibilidade de leitura.

Para Eco (1993), interessam os sistemas de códigos e subcódigos. O autor compreende o código icônico de acordo com a seguinte divisão: "a) subcódigo iconológico; b) subcódigo estético; c) subcódigo erótico [seleção das imagens]; d) subcódigo da montagem [combinação das imagens]" (1993: 374). Interessam à pesquisa os três primeiros níveis porque esses definem as capas das coleções de romances de mocinha e mocinho. Por essa razão, tais conceitos são aqui utilizados para leitura das capas, usando os sentidos estabelecidos pelo autor ao ler as imagens televisivas. Por "código icônico", Eco entende o fato de este basear-se:

[...] nos processos de percepção visual (os quais também se desenvolvem com base num código, se a percepção for, como aqui admitimos, não o registro fotográfico de uma suposta realidade preconfigurada, mas uma interação entre os estímulos de um dado campo e os esquemas perceptivos, adquiridos por aprendizagem e propostos pelo sujeito). [...] o código é sempre *figurativo*, ou *icônico*: perceberei certas formas no vídeo como imagem de outras formas já

conhecidas, se as primeiras possuírem elementos estruturais homólogos às segundas, em número suficiente para constituírem seu 'modelo reduzido' (destaque do autor, 1993: 375)

A escolha do imaginário coletivo está ligada ao fato de o código alcançar o inconsciente coletivo, por essa razão a busca de sentido no coletivo e não no individual porque os estímulos produzidos por esses códigos chegam, para o bem ou para o mal, aos consumidores das coleções e permitem uma série de identificações, projeções e introjeções. E, principalmente, porque a literatura não visa ao individual, mas sim ao universal.

Os subcódigos elencados por Eco são exposto na seqüência. Por subcódigo iconológico

[...] incluem-se certas figuras que, por convenção, conotam alguma coisa, com base, no entanto, em tendências incôscias que determinaram a escolha iconológica: por ex., a imagem da água conota 'serenidade' por convenção, mas no processo de conotação também intervém elementos incôscios que a tradição iconológica tomou a si e legitimou a nível de cultura [...] (1993: 377)

Além do inconsciente, há a conotação e denotação prevista a qualquer leitura apurada. A conotação, no sentido translato, ou subjacente, pode apresentar teor subjetivo ao fazer relação com o visto, ainda que o simbolizado, o denotado, manifeste-se explicitamente. No caso da figura, fotografia ou desenho pertencentes às capas dos textos narrativos que compõem o *corpus*, distingo a escolha mais histórica do que contextual nas capas dos romances de mocinha e, nos romances de mocinhos, o código é muito mais erótico e explícito do que nas coleções de mocinha, ainda que as capas, na maioria, permitam leitura erótica velada ou explícita nos dois casos.

A concepção de Eco para "subcódigo estético" recai no "[f]ruto da tradição do gosto. Certa configuração é tradicionalmente 'bela'. Um 'tópico' ou 'topos' adquire certo significado com base em convenções de gosto estético" (destaque do autor, 1993: 377). O subcódigo estético também está presente nas capas das coleções estudadas. Penso na capa do romance *Mitsi*, de M. Delly. No caso, à capa do volume estudado; porém tem-se a capa de edição anterior e à qual não se pode dar a mesma leitura. A capa nominada figura 1B (será analisada nas próximas páginas), neste trabalho, é o *Retrato de uma dama em amarelo*, têmpera sobre madeira de Alesso Baldovinetti (1427 – 1499). Claro que a "Dama em amarelo" não condiz com o "bela" de hoje mas sim com o considerado "feio" pela indústria da moda. Trata-se de mulher nariguda, "gorda", testa gigante, sobrancelhas quase à Mona Lisa, levemente corcunda

e dona de uma brancura hospitalar. Porém, em sua época, era a expressão do belo. Hoje remete à época vitoriana.

O último dos subcódigos pertinente à pesquisa é o erótico. As capas dos romances de mocinhos são exemplos maiores do erótico, porém não são as únicas. A primeira focaliza apelativamente; a segunda, sedutoramente. Para Eco

Brigitte Bardot afigura-se-nos bela e desejável. Uma mulher gorda não. Esses dois tipos de avaliação fundam-se em convenções, isto é, num assentamento histórico-sociológico, reconhecido pela coletividade do gosto. Esse subcódigo confunde-se, sob vários aspectos, com o estético: um tipo de mulher é ridículo se comensurado a uma tradição cômica. Um homem de pano preto no olho é eroticamente interessante, se comensurado também ao subcódigo iconológico que o conota como 'pirata', e a um subcódigo estético que conota o pirata como 'romântico' (1993: 377).

Hoje, com 72 anos, Brigitte Bardot há muito não seduz nem encanta por sua beleza. Aliás, pode causar um verdadeiro mal-estar comparar um olhar lançado a uma imagem dos anos 60-70 do século XX e outro olhar a imagem do início do século XXI. Porém, não se faz essa afirmação só para mostrar a validade dos mitos, mas sim para atentar ao fato de a beleza do passado não ter sido de fato abandonada mas sim degradada na figura atual. Os vestígios do passado ficam nítidos olhando o que é, no entanto o olhar recai na profunda degradação do ser enquanto beleza, vitalidade, jovialidade. Brigitte Bardot pode ser lida à Victor Hugo, para focalizar o sublime e o grotesco.

Esse confronto do sublime e do grotesco não simboliza o Ser de Camille Javal, mas o externo, o desejado, copiado (clínicas de estética) e idealizado por gerações e gerações e ainda recuperado para falar de beleza e sensualidade. Essa leitura feita para exposição tem, além da obviedade, a ideologia de quem a lê. Porém, se dá para questionar o valor da beleza, questionar a perenidade da aparência, não, necessariamente, para causar incomodo a quem valoriza o belo ao útil. Para os incomodados, melhor respaldarem-se no *Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, pelo menos até algumas páginas finais se tem a beleza máxima da juventude.

Assim, um mesmo objeto pode receber outras leituras porque o motivo iconológico acionado é respaldado pela ideologia.

Se a beleza de Brigitte Bardot já não serve de parâmetro para falar do belo, a beleza de Brigitte Montfort serve; a protagonista das coleções ZZ7 tem beleza hereditária, filha de *Giselle, a espiã nua que abalou Paris*, Montfort é criação¹⁶ do brasileiro José Luiz Benício¹⁷ e

¹⁶ No sítio <http://www.jlbenicio.com.br/> tem-se outras capas feitas por Benício. Acesso 1-11-2006.

figura no imaginário de homens e mulheres por representar beleza, inteligência e consciência política. Brigitte Montfort é, na verdade, uma isca ao consumidor.

Qualquer tentativa de explicar as capas dos romances com os "antigos" cartazes de cinema, deve pautar-se nos desenhos de Benício. Responsável pela capa de maioria dos exemplares de romances de mocinho, também é [foi] autor de cartazes para divulgação de filmes. Quanto às coleções de romance de mocinha há caso de diversas capas serem fotografias e apresentarem seus fotógrafos, mas, em exemplares mais recentes, há predominância de desenhos e assinados por muitos ilustradores.

Interessa, ainda, com relação às capas, o fato de a primeira mensagem enviada por essas coleções abordar a leitura (consciente e inconsciente) da imagem; a capa pode atrair ou repelir o leitor. Assim, o valor do signo-índice — um dos mais privilegiados pela narrativa cinematográfica voltada para os gêneros policial, mistério e suspense — também está presente nas capas estudadas.

Como a imagem produz sentido e condição de leitura, proponho, rapidamente, alguns recursos para a leitura da capa das coleções. Tendo em mente que essas destinam-se à contemplação e ao entretenimento, mas podem ser compreendidas em duas etapas: "1) o momento de sua elaboração e, 2) o momento da apropriação/produção dos sentidos pelos sujeito-leitor. O produto desses momentos pode ainda sofrer intervenções de acordo com o suporte no qual circula" (TASSO, 2005: 133).

A capa de quaisquer um dos exemplares estudados requer uma interpretação e essa não é facilmente efetuada se o consumidor em questão julgar que é equivalente à leitura. A imagem (fotografia ou desenho) deve ser singular e apresentar aquilo que se concentra nas páginas narradas, não deve ser apenas um chamariz. A imagem pode ser denunciante. Na opinião de Tasso

[o] controle exercido pela Igreja sobre produções artísticas demonstra que ela circunscreve a imagem de temas bíblicos a um campo discursivo, considerando, portanto, que a imagem produzida sob tais condições é dotada de enunciados opacos e transparentes, cujas regras de possibilidade podem pôr em jogo não apenas o que está dito, mas podem ir além das relações de similitudes (2005: 136).

As imagens presentificadas pelas capas das coleções colocam à disposição do consumidor situações sedutoras, agressivas, apelativas e erotizadas. A função da imagem nas

¹⁷ *Benicio - Um Perfil do Mestre das Pin-ups e dos Cartazes de Cinema* (formato 16 x 23 cm, 240 páginas, sendo 16 coloridas, R\$ R\$ 49,90), do jornalista Gonçalo Junior, publicado pelo CLUQ..

capas é a de atrair e fazer com que o consumidor identifique-se ou projete-se na imagem vendida, que o consumidor recrie-se a partir dela por alguns momentos. E não é possível controlar os diferentes sentidos que uma imagem pode provocar. Como todas as coleções apresentam a primeira capa com alguma imagem, penso na necessidade de uma prática de leitura não apenas textual, mas principalmente imagética. Sustento que o consumidor capaz de ler a imagem criticamente é um leitor autônomo. Ciente de que os processos de leitura da capa exigem observação, contemplação, descrição e interpretação, busco respaldo em Tasso:

A leitura de uma imagem, seja com o objetivo de descrevê-la, seja com o objetivo de interpretá-la, sob a perspectiva de suas regras de formação, é uma atividade complexa, porque exige daquele que a executa não só conhecimentos relativos às estratégias e aos recursos empregados em sua composição como também os das relações com outros discursos. Esses conhecimentos, em geral, são específicos às áreas de comunicação, artes e letras e não se encontram à disposição do público leigo e interessado, sujeitos-espectadores não pertencentes ao mundo artístico e no qual se incluem os profissionais da área educacional. Isso tudo impõe tanto limitações a toda e qualquer forma de investigação sobre o 'modo de ser' de representações da natureza plástica e midiática como restringe o número de pessoas que poderiam estar envolvidas com essa materialidade visual no ambiente escolar e fora dele (2005: 138).

Se a imagem restringe o número de leitores-agentes-críticos, como entender os processos efetuados por consumidores das coleções em foco? A imagem tem função apenas decorativa? Mas se assim for, como entender as compras efetuadas por conta das capas? Vejamos.

Cunha (1999) pesquisou [ex]leitoras de M. Delly na cidade de Florianópolis e emprestou de uma de suas leitoras pesquisadas, protegida pela denominação "Sra. E", para recuperar, desde as primeiras décadas do século XX, a importância da capa na escolha/compra de exemplares. A recepção da "Sra. E" é significativa e a confissão diz o seguinte: "Eu gostava de ler aqueles livros porque as capas já me atraíam, eram muito sedutoras. Às vezes, eu preferia ficar sonhando olhando a capa, do que ler a estória ali contada" (1999: 53). A "Sra. E" não será analisada, devido a informação ser ofertada a Cunha. Para esta pesquisadora:

O romance *Mitsi*, edição de 1956, é o volume de número 158 da Coleção Verde e também bastante conhecido e lembrado pelas ex-leitoras. Sua capa já encerra diferenças: sobre o mesmo fundo verde apresenta apenas uma figura de mulher morena, de cabelos negros e curtos, usando grandes brincos dourados e discreta maquilagem. **Suas roupas em nada lembram as clássicas heroínas de M. Delly.** São roupas vistosas e de cores berrantes

(vermelho, verde, amarelo) que mostram as formas femininas: Mitsi tem seio, por exemplo!

A representação de uma figura feminina emoldurada que ocupa toda a capa do livro dá idéia de independência e o seu olhar **não me autoriza a imaginá-la uma 'donzela'. Mas uma mulher decidida, dona de um 'olhar calculado'** o que mereceu, por sinal, de uma entrevistada, a seguinte opinião:

Mitsi era uma mulher de fibra, enfrentou muitas dificuldades, mas acabou conseguindo sua felicidade. (Sra. E., Ent. 3)

Essas observações confirmam-se, tanto pela capa como pelo próprio texto do romance que apresenta a protagonista como morena, olhos negros, ar selvagem. Retomando a idéia da 'mulher de fibra', a imagem da **capa do romance Mitsi produziu, também em mim**, o imaginário de uma mulher sensual, decidida, diferente das frágeis, alvas e cândidas heroínas freqüentemente retratadas por M. Delly. [...] (CUNHA, 1999: 61 - destaque acrescentado).

A capa do romance *Mitsi*, analisado por Cunha não é a mesma do exemplar desta pesquisa. No entanto, tem-se acesso às duas capas e, assim, aproveito para questionar o aspecto mercantil da capa. O exemplar estudado por Cunha é do ano de 1956, da editora Nacional. Ou seja, nesse ano os autores, os irmãos franceses Frédéric Henri Joseph Petitjean de La Rosière (1876-1949) e Jeanne-Marie Henriette Petitjean de La Rosière (1875-1947) já haviam falecido. Outra informação que precisa ser considerada é o fato de o original, de acordo com Nogueira (1993), ser do ano de 1921.

O "ar selvagem" referido por Cunha (1999) encontra-se, no exemplar analisado, na página 21, e essa descrição é proferida pela anti-heroína. Mitsi tem 13 anos e Florine procura uma garota para fazer o papel de cigana em uma festa à fantasia, e por ser Mitsi uma criança miúda e morena e, um tanto arredia, Florine resolve tomá-la por cigana: "— Oh! Está muito bem. Morena como é, com olhos negros e esse ar selvagem, parece mesmo uma cigana" (1987: 21).

A narrativa apresenta uma Mitsi obrigada a ir e vir quando mandam. O único gesto, para usar o termo de Cunha, "de fibra", que Mitsi teve foi o de estapear a face de Cristiano. Fora esse, a heroína faz o impossível para passar incógnita e reza o tempo todo para que Deus a livre do poder da família Tarlay.

Que sentido pode produzir uma capa se o consumidor pode ficar horas contemplando-a (Sra. E)? Dificilmente o que chamou a atenção da "Sra. E" são os traços, cores e dimensão. No entanto esses elementos são constituintes da imagem. Se as capas de M. Delly foram

fomentadoras de comportamentos exemplares (ou tentativa de) é possível afirmar que as funções exercidas pela capa produzem significação diversa.

Tasso considera que

[...] às especificidades da linguagem não-verbal, relativas aos gêneros verbo-visuais pertencentes aos paradigmas da imagem: pré-fotográfico e fotográfico, tenham demonstrado como e por que as fotografias, as histórias em quadrinhos, as tiras de humor e as ilustrações, em articulações intersemióticas e nas perspectiva lingüístico-discursiva produzem sentidos (2005: 164).

A autora apresenta em "Linguagem não-verbal e produção de sentidos no cotidiano escolar" algumas propostas de leituras imagéticas e reúne três níveis de leituras: 1) nível icônico-sensorial; 2) nível noemático e, 3) nível do estudo da imagem fotográfica. Para esses três níveis a autora propõe questões: 1) O que sinto diante desta imagem? De quais elementos ela se constitui? O que ela parece dizer?; 2) Como o texto diz isso que aparenta dizer?; 3) Por que esta imagem fotográfica diz o que diz? Elencadas essas indagações a autora apresenta outros passos de leitura da imagem e defende que essas informações podem mudar a percepção inicial do leitor.

De posse dos instrumentos de leitura da imagem e do texto verifico as capas do exemplar *Mitsi*, de M. Delly. A primeira capa (fig 1A) corresponde ao exemplar estudado por Cunha, a segunda (fig 1B), ao *corpus* dessa dissertação:

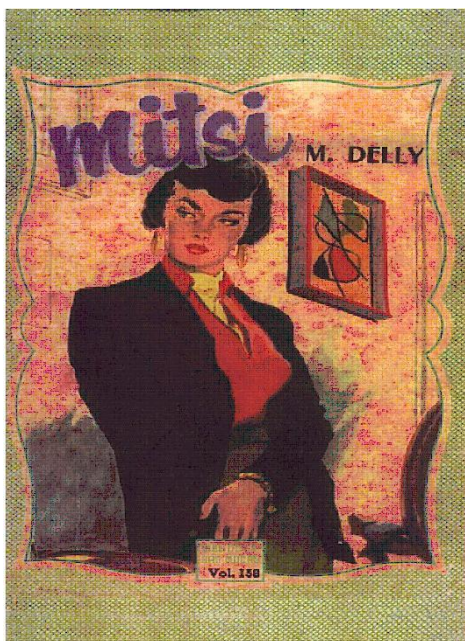


Figura 1A

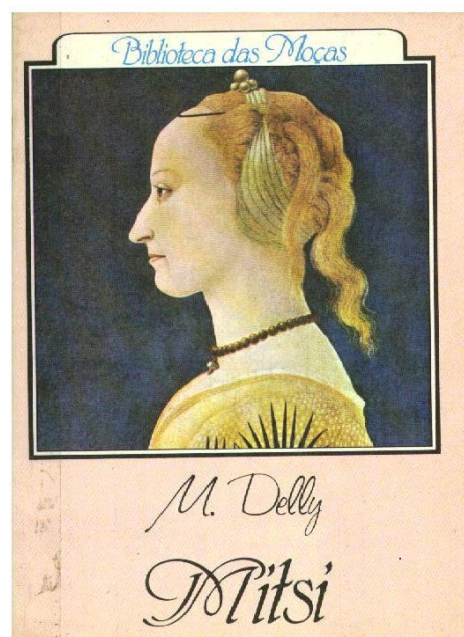


Figura 1B

A primeira imagem representa a capa da edição de 1956 e a segunda, da edição de 1987. Depois de olhar as duas imagens por alguns minutos dou-me conta de que qualquer leitura que faça será perpassada por reivindicações reflexivas pautadas no texto lido. Não me é mais outorgado o mesmo tipo de reconhecimento com que contava antes de conhecer o texto narrativo que compõe *Mitsi*. Talvez a informação mais válida seja a de ter acreditado que a heroína do romance homônimo era loira. Engano mantido nas primeiras páginas de leitura do texto, haja vista que a narrativa inicia-se com a apresentação de Florine (loira) e não com Mitsi (morena).

A confrontação das capas serve para afirmar a sua improdutividade para direcionar leituras pertinentes do texto. De qualquer forma é claramente detectável que a **figura 1A** valoriza a mulher sedutora e autônoma. O fundo da capa é análogo a ambientes profissionais e a forma como se coloca a mulher dá a entender que se trata de um espaço denotativo da autoridade feminina mesclada com a indiferença verificada no olhar. Aparenta uns 30 anos e de forma alguma remete à descrição da heroína do romance. Mitsi nem sequer chega a tal idade na narrativa, além do que faz uso de cores escuras (por exemplo, marrom) na fase pobre e cores claras (por exemplo, lilás) e apagadas quando é reconhecida sua situação familiar e financeira.

Já a **figura 1B** poderia ser associada à personagem Mitsi em alguns aspectos: cor da roupa, nobreza e ingenuidade. O olhar para o horizonte pode ser lido como uma mulher sonhadora e ingênua, mas dona de alguma vontade já que o olhar não está para baixo. A beleza clássica remete a leitura a uma narrativa de princesa e os adornos e penteado reforçam a idéia de que haverá uma princesa na história. Porém, o mais chamativo é a brancura da mulher. Essa capa é tão enganosa quanto a primeira.

A descrição da personagem não faz evocar nenhuma das capas. A capa de *Mitsi* é um texto e o texto de *Mitsi* é outro texto. Em tese eles não dialogam. Mitsi não é uma mulher de fibra, mas sim uma vítima de maldades excessivas que são cabíveis nas histórias romanescas. Mitsi é dona de uma sensualidade que leva o homem a querer tomá-la para si, primeiro como amante, depois como esposa. Porém seria amante por diferenças financeiras e não por vulgaridade, facilidade. Quando reconhecida sua "nobreza" ela galga de possível amante (ato recusado) ao posto de esposa. Não é "alva" como a capa de 1987 e nem "sensual" como a capa de 1956. É frágil e precisa do homem para salvar-se da morte, é incapaz de fugir das agruras, requer cuidados o tempo todo; precisa ser protegida e "guardada" dos perigos representado pelo assédio do patrão (que é primo em primeiro grau e depois vem a ser esposo).

Das duas vezes que tentou fugir caiu em malogro. A primeira indo para uma floresta e tomando chuva (o próprio ato de ir para floresta já induz ao querer "perder-se" para ser encontrada), a segunda, quando não é capaz de perceber as maldades do tutor e pede a ele para ajudá-la.

Se para Cunha, Mitsi é "a idéia da 'mulher de fibra', [...] o imaginário de uma mulher sensual, decidida, diferente das frágeis, alvas e cândidas heroínas freqüentemente retratadas por M. Delly" (1999: 61), a meu ver, Mitsi é uma heroína morena com todas as demais características das alvas. Mitsi é construída com auréola do fatalismo. É herdeira de uma fortuna e não tem conhecimento, é linda e todas as outras mulheres tentam agredi-la de alguma maneira, é inteligentíssima e possui uma voz maravilhosa e, no entanto, é coagida a ficar em uma casa que ela não deseja. Resumindo: Mitsi é frágil (incapaz de efetivar uma fuga ou enfrentar os problemas, provoca nos homens o desejo de protegê-la e não de domá-la), confusa (fugiu duas vezes sem conseguir o resultado intentado e precisa da opinião de Marta e Olavo para decidir se casa ou não) e cândida e em todos os sentidos. É incapaz de reconhecer quando Cristiano quer assumi-la como esposa por amá-la. É virgem até mesmo após o casamento.

Evidentemente essas capas explicitam a incapacidade das editoras em focalizarem os textos de forma menos enganosa. O trabalho de investigação das capas não deixou de ser quantitativo e delicado, haja vista que se buscava prender pelas diferenças possíveis e não pela repetição. Em visitas aos sebos da cidade de Maringá tive acesso a um acervo de, segundo os donos dos sebos, mais de 3.000 exemplares e, no entanto, os perfis das capas se repetiam¹⁸.

Se o consumidor efetuar esses passos de leitura terá algumas prerrogativas para adentrar a leitura textual. Para saber se elas se confirmam ou não, apresento alguns passos que poderiam tornar relevante a leitura do produto adquirido. Para finalizar **A imagem e o texto: formatos de leitura**, apresento elementos que, segundo Zilbermann (1984), obedecem a uma escala de convenções que podem constituir o horizonte de cada consumidor ao ler uma história:

- social, pois o indivíduo ocupa uma posição na hierarquia da sociedade;
- intelectual, porque ele detém uma visão de mundo compatível, na maior parte das vezes, com seu lugar no espectro social, mas que atinge após completar o ciclo de uma educação formal;
- ideológica, correspondente aos valores circulantes no meio, de que se imbuíu e dos quais não consegue fugir;

¹⁸ Aliás, tive acesso, ao encontrar uma leitora em um ônibus da cidade, a um exemplar da coleção *Momentos Íntimos*, de 1998, que possui na capa um casal negro. Não posso afirmar que a história não é "branqueada", mas as personagens retratadas na capa fogem completamente ao montante, bastante significativo, de capas apreciadas.

- lingüística, pois emprega um certo padrão expressivo, mais ou menos coincidente com a norma gramatical privilegiada, o que decorre tanto de sua educação, como do espaço social em que transita;
- literária, proveniente das leituras que fez, de suas preferências e da oferta artística que a tradição, a atualidade e os meios de comunicação, incluindo-se aí a própria escola, lhe concedem (1984: 103).

Há, além da leitura da imagem (capa), outros usos dos subcódigos apresentados por Eco (1993). Disponho cinco situações dentre quatro das coleções presentes na amostragem, para exemplificar outra maneira de a imagem (leitura) ser produzida. Ciente de que os subcódigos são acionados no momento da leitura, apresento alguns trechos narrativos para exemplificação:

Ela vestia uma calça estampada, boca de sino, e um sensacional bustier quase tão diminuto como a peça superior de um biquíni, o que permitia ver porções generosas de sua pele magnificamente dourada pelo sol. Os ondulados cabelos negros e os estupendos olhos azuis completavam aquele espetáculo de sua esplêndida beleza (*A hora e a vez*, 1979: 12).

Ela é Brigitte Monfort, a agente *Baby*, da CIA. A característica do excerto remete à beleza "natural" da agente. Entretanto, poucas páginas depois, ela

[d]eteve o carro, recorreu à sua maletinha vermelha e a parte de sua bagagem, e, dentro de seis minutos, a metamorfose tinha-se realizado: a linda jovem de olhos azuis e cabelos pretos transformou-se em outra, também linda, mas loura e de olhos verdes [...] (*A hora e a vez*, 1979: 26).

Os fragmentos acionam o que Eco (1993) chama de subcódigo estético, porém, acionam, ao mesmo tempo, o subcódigo erótico haja vista a roupa usada por Brigitte Montfort. A calça boca de sino não está nas vitrines de hoje; já esteve, no entanto, pelo menos por duas vezes, em épocas diferentes. Ressalto, para explorar o subcódigo erótico, apesar de não contemplado pelos trechos escolhidos, o fato de a agente ser exímia na utilização de uma pistola e capaz de usar todo o arsenal bélico existente.

Na transcrição de Eco ficou evidenciado "o homem de pano preto no olho" (1993: 377) e o fato de, para o autor, essa descrição ser possível de comparar ao homem romântico. Faço uso do mesmo estilo de texto para focalizar, no entanto, o subcódigo iconológico, não o erótico previsto no exemplo de Eco:

E tôdas as cabeças se voltaram bruscamente para o ponto de onde o disparo partira, ficando imóveis naquela posição.

Um cavaleiro sorria, mas de modo ameaçador, de frente para a multidão bestial, e com um revólver em cada mão. O sol arrancava reflexos metálicos das suas armas. Mas não eram elas que faziam aquela gente imobilizar-se, e sim o fato de já terem identificado **o cavaleiro, cujo rosto estava oculto por uma meia-máscara negra.**

Um calafrio percorreu todos os corpos, enquanto alguns dos presentes conseguiram sussurrar:

— O "Coyote"! (*O falso coyote*, 1971: 24 - destaque acrescentado).

Neste caso, a máscara negra representa o poder e a Lei pela mão do homem. O fato de todos os homens temerem a presença do "Coyote" demonstra a tradição conotada pela fama de justiceiro do cavaleiro. O uso de dois revólveres denota o poder desse homem.

Um outro exemplo, dessa vez retirado de romance de mocinha visto os anteriores serem de romance de mocinho, de subcódigo iconológico:

Elly, de quatro anos, ajoelhava-se em uma das cadeiras onde o tio a colocara antes de ele e Simon irem ao chuveiro. Elly tinha uma tigela a sua frente, e comia. Seus cabelos encaracolados, de um louro avermelhado, pareciam não ter sido penteados desde que chegara à casa de tio Mac. Simon, de um ano e meio, que também tinha cabelos crespos e avermelhados, sentava-se sobre uma pilha de livros e estava amarrado na cadeira com uma gravata que passava por baixo de seus braços e era atada nas costas (*Aprendendo a ser pai*, 2001: 9).

Pela tradição, a primeira observação conota o fato de essas crianças não serem bem cuidadas, o fato de ser um homem o responsável por elas denota a incapacidade de fazê-lo adequadamente. Por essa razão a necessidade de uma figura feminina, isso porque o homem, nas narrativas de massa, é construído de forma a evidenciar a importância da mulher como mantenedora do lar e da governabilidade educativa das crianças. Mas, além disso, a beleza das crianças aciona outro subcódigo, o estético.

Para encerrar as apresentações dos subcódigos, tem-se outro exemplar de romance de mocinha:

Beth deixara a cama com um sorriso e logo se despira totalmente, revelando a pele branca como leite e os mamilos rosados nos seios firmes.

Começara então a usar dois dos frascos de sua coleção para lavar os cabelos, e outro para o rosto, além de mais outro para o corpo, mergulhando em água tépida (*A lenda de um amor*, 2005: 22).

Esse pequeno trecho serve para exemplificar diversas leituras acionadas por diferentes leitores. A leitura depende da informação, do conhecimento de mundo do leitor, a leitura se atualiza ou enriquece, ou enfraquece, de acordo com quem a faz. Se o leitor dessa passagem for um homem, o primeiro subcódigo acionado pode ser o erótico desde que coadune com sua ideologia. Se uma mulher, pode revelar apenas o ritual de muitas mulheres na atualidade (ou pode incitar desejos homoerotizados).

A imagem representa a possibilidade de compreensão já para o leitor não-alfabetizado, ou seja, creio que as capas dessas coleções ratificam a inferência de essas coleções serem projetadas para consumidores/leitores que não sabem fazer uma leitura iconografia crítica. Dessa forma, a leitura da imagem e do texto resulta na afirmação:

[...] a prática de leitura é exercida com o objetivo de que o leitor iletrado apreenda os sentidos circunscritos nessa representação simbólica, sob as mesmas condições nas quais se encontra submetido o leitor que detém o domínio do código verbal e da escrita. O comentário a respeito do perfil do leitor [gente comum] a que se destina a obra [imagens] destaca as propriedades atribuídas às linguagens verbal e imagética, ressaltando, na segunda, a propriedade singular de presentificar aquilo que se encontra representado em cena. Esses fatores foram relevantes para a Igreja alcançar os objetivos por ela propostos, bem como instituir e difundir a idéia de que a imagem destina-se a ignorantes e iletrados (TASSO: 2005, 135).

Se o consumidor das coleções estudadas entrar no jogo mercadológico de guiar suas compras pela capa das coleções, ele deverá ter em mente que essas, normalmente, apresentam cenas não encontradas no processo fabular. Porém, seria interessante se esse consumidor confrontasse a leitura da capa à leitura do texto e a partir dessas leituras efetuasse a compreensão do universo de valores impostos como ideais pelo objeto lido; esse posicionamento é possível; afinal, creio que a qualidade do leitor não depende da qualidade do objeto que ele lê.

2.3.1 As cartinhas

É só nas leituras desinteressadas que pode acontecer deparar-se com aquele que se torna o "seu" livro (Ítalo Calvino).

Vejamos como as editoras iniciam o diálogo com o consumidor. Vejamos, ainda, como as cartinhas presentes nas coleções podem ser lidas por leitores com formação acadêmica (graduação, mestrado). Por ser o romance de M. Delly a base desse estudo, apresento uma carta retirada do estudo de Nogueira (1993) e faço uso da leitura de Nogueira a essa carta para adentrar ao território projetado por cartas presente nos romances de mocinha. Na seqüência, tomo emprestada uma análise efetuada por Cabanhe (2004) para expor carta retirada do romance de mocinho.

Nogueira analisa, em sua dissertação, a carta do editor Antonio Figueirinhas no prefácio de uma edição de M. Delly em novembro de 1924. A autora transcreve a carta do editor como autoridade quanto à qualidade moral das narrativas de M. Delly. A carta:

Eu nunca li um romance que me desse tamanho **prazer espiritual**, um encanto tão vivo como *A exilada* de Delly.
 As outras obras da autora (sic) são formosas, mas nenhuma me fez uma impressão a um tempo tão terna e consoladora.
 É que este livro é absolutamente **casto**, tocante, **realista**, leve e artístico.
 A sua leitura deixa-nos sempre uma lição clara de bondade e saúde de alma. Quer-me parecer que só um alto espírito de mulher (sic) poderia tecer, com aquella leveza e graça, páginas tão puras e deliciosas.
 [...]
 A figura esplendida de Myrtê é uma grande **lição** e um formoso **retrato** — uma estampa completa de virtudes. [...]
 [...]
 Ali não há sombras de respeitos humanos: há uma consciência **ao serviço do dever**, sem uma ruga, sem um artificio.
 É a grandeza na simplicidade.
 [...]
 A tradução foi feita com o carinho com que vae (sic) ser editada, e com o entusiasmo com que vae (sic) ser lida (destaque e supressão acrescentados, 1993: 15-16).

Nogueira considera que no começo do século XX M. Delly era levado a sério e o testemunho pessoal do editor Figueirinhas é lido por ela como "surpreendente" (1993: 16). A pesquisadora usa a carta do editor para ratificar a importância dos textos de M. Delly.

Cabanhe (2004), na revista *Rabiscos de Primeira*, assina o artigo "A Leitura popular dos romances de *farwest* em Campo Grande: o texto e seu uso" e focaliza as práticas de leituras de romance de *farwest* mediante uma análise semiótica. Empresto da leitura efetuada por ele de uma carta ao leitor do romance de mocinho, constatações desejadas para o consumidor crítico. A carta foi extraída do romance *Escravos da Cobiça*, de Tony Charles, editora Publismaq. O pesquisador não divulgou o ano do exemplar. Cabanhe antecede a carta ao leitor a afirmação de que a carta é apelativa. A carta:

Prezado leitor

Os livros de bolso também subiram de preço. E subiram muito. Todavia, ainda continuam sendo vendidos a um preço inferior ao de um maço de cigarros de custo médio. Editar livros de bolso há muito deixou de ser um negócio regular; bom nunca foi, para ser a continuação de um costume, uma devoção, quase uma paixão.

Enquanto tivermos fôlego para editá-los, nós os mandaremos para todos os rincões do país, esperando que nossos amigos leitores continuem a nos prestigiar com sua preferência (2004: 56).

Cabanhe assinala que a estratégia de manipulação do leitor é clara. O editor começa de maneira formal com "prezado leitor" e logo após faz uso do "amigo". A leitura de Cabanhe é crítica e aborda questões pertinentes ao uso do poder feito pelo editor. Empresto de Cabanhe, ainda, a informação quanto aos leitores encontrados por ele:

O que nos parecia uma literatura masculina revelou-se, para nossa surpresa, que o é, também, preferência do público feminino. Constatamos que essa leitura é rotulada como cultura inútil, de pouco prestígio. Essa constatação se deu quando **os indivíduos leitores, procurados para esta pesquisa, evitavam admitir o gosto por essa prática**. Esse contingente de leitores é composto por militares, aposentados, moto-táxistas (sic), cobradores de ônibus, balconistas e alguns estudantes (2004: 57 – destaque acrescentado).

A meu ver, é menos comum encontrar um leitor do sexo masculino com um romance de mocinha que o inverso; no entanto, a literatura estudada não pode, efetivamente, ser afirmada como romance de mocinha ou romance de mocinho como condição de exclusividade de leitura do gênero masculino ou do gênero feminino. Ou seja, o observado por Cabanhe se dá para os dois exemplos de romances, ainda que Cabanhe tenha estudado o que se tem por romance de mocinho.

Para encerrar as leituras analíticas, procuro expor como essas narrativas são lidas em trabalhos acadêmicos. O título da dissertação de Nogueira (1993) afirma uma releitura do texto delliano. Busco, assim, a conclusão da pesquisadora:

Delly foi, antes de tudo, *Belle Époque*: os seus textos mais antigos e 'exemplares' mostram bem isso. [...]

Assim não parece justo, nem apropriado, querer-se ler Delly com as chaves de hoje. A sua leitura mais adequada deve ser sincrônica: vista no contexto de uma época precisa e definitivamente ultrapassada. Devemos procurar 'ouvi-lo', tanto quanto possível, como o ouviam nossas avós. Porque os títulos que permaneceram no mercado, sofrendo contínuas reedições ao longo do tempo (alguns mais, outros — não há dúvida — bem menos valiosos e significativos), seguramente remetem a uma leitura que se perdeu.

Não estamos, porém, diante de antiguidades tais como uma bela estátua mutilada ou um mosaico a que faltassem inúmeras peças, restos que tentamos recompor às vezes pela imaginação. Estamos às voltas com textos modernos, de no máximo oitenta anos (de ainda 'ontem'), de uma escritura conhecida. [...]

É esse valor à margem que, para ser mais justos, devemos tentar alcançar. Pois o que de mais importante restou de Delly é algo inefável: a sua lição. Mas fique aqui registrado que vale a pena o esforço dessa tentativa de acertar o 'tom' do texto delliano. Porque essa releitura é uma viagem, de conhecimento e de reconhecimento (1993: 234-235).

Os argumentos usados por Nogueira permitem entender a leitura da pesquisadora como uma leitura de reconhecimento. No passado, a pesquisadora leu M. Delly e o ato de reler poderia permitir algumas decepções, fato comumente observado por leitores quando retomam leituras com algum distanciamento no tempo. Contudo, a pesquisadora não se choca com o ato de reler, não se desconforta com o lido no passado.

Finalizo o capítulo sintetizando alguns posicionamentos.

Dieter Wellershoff, ao estudar a literatura pelo viés do mercado de livros e da indústria cultural acredita que "os leitores temem porventura uma turvação da fruição artística" (1970: 44). Creio, com base nesse autor, essa turvação se daria se a literatura que ambiciona só o mercado (vender) deixasse de diluir a produção (*pocketbook* e *best-seller*) comercializada e exigisse do seu leitor uma leitura crítica, não apenas uma leitura de entretenimento.

Para Marcuse "[o] alcance da escolha aberta ao indivíduo não é o fator decisivo para a determinação do grau de liberdade humana, mas o que pode ser escolhido e o que é escolhido pelo indivíduo" (1967: 28). Nesse sentido, o leitor que só consegue escolher dentre os produtos veiculados pela indústria de entretenimento – diga-se, os livros desta amostragem – tem seu grau de liberdade limitado. Marcuse defende que "[a] livre escolha entre ampla variedade de mercadorias e serviços não significa liberdade se êsses serviços e mercadorias sustentem os controles sociais sôbre uma vida de labuta e temor — isto é, se sustentem alienação" (1967: 28).

A industrialização da mercadoria se estende ao consumidor. A Babel de possibilidades requer da própria Babel uma direção para o que comprar. Essa direção é cambiada pelo poder aquisitivo e cultural, mas não é desvinculada do poder social. Essa situação quando é focalizada por meio dos produtos estudados nesse trabalho é bastante preocupante; é o lado negativo das promessas não cumpridas que geram novas promessas e novos consumos. Esse mercado reduz a resistência temporal da publicação já que segue a seguinte condição de existência: "ontem impresso, hoje lido, amanhã esquecido" (KUNERT, 1970: 4).

A construção do discurso romanesco parte de pesquisas elaboradas pelas editoras e se legitima pela compra desenfreada de produtos similares. A produção de narrativas de massa é comandada pela estrutura do mercado e as condições de recepção antecipadas são parte das condições de produção. Essa antecipação é um cálculo consciente, é resultado de uma relação prolongada com as leis do mercado de livros e funciona como um sentido da aceitabilidade. Por isso, as narrativas de massa funcionam nos mesmos padrões das telenovelas, porque respondem a procuras "diferentes" no mesmo mercado de narrativa de massa. A indústria cria e depois atende a uma demanda objetivada por si mesma. Essa demanda não é uma variável independente e surge por uma série de condições econômicas, sociais e históricas, que produzem tanto as mercadorias, quanto seus consumidores.

A necessidade de uma postura crítica em relação ao consumo de narrativas de massa torna-se necessária, mas antes, é preciso entender que esses produtos não se vinculam com o universo do leitor sempre de uma maneira superficial, mas, às vezes, utilizam estratégias fabulares que parecem históricas em contraposição aos produtos canônicos e que dão conta de aproximar o mundo do leitor ao universo narrado de maneira envolvente e fantasiosa. Assim, é necessário um aparato teórico que não tome a narrativa de massa como um fantasma, mas que procure responder a suas relações com o consumidor.

Ao entender que os interesses econômicos e ideológicos que cercam o segmento popular constituem uma das faces do fenômeno consumista criado pela indústria

mercadológica preciso reconhecer que um produto desse meio não é uma mercadoria qualquer, porque analisá-lo não é limitar-se ao controle econômico, social, cultural, político e psicológico inerentes ao consumo dessas coleções estudadas.

As narrativas (romance de mocinha e romance de mocinho) caracterizam-se pela exacerbação de formas e formatos que se reduzem aos arquétipos sociais e culturais já sedimentados no imaginário. Apresentam enredos que valorizam a emoção em detrimento da discussão social ou informativa; a exploração do romanesco; a valorização de conteúdo amoroso-erótico; o desenvolvimento fundamentado no desnivelamento sócio-econômico-cultural, mas conciliatório no papel e na representação das fantasias amorosa-eróticas.

Quanto ao conteúdo dos romances, creio que é preciso enfrentá-los. Penso que partir deste tipo de literatura é, também, ajudar o leitor a compreender o universo de valores que ele julga (foi levado a julgar) serem os ideais. Ao defender que este tipo de literatura é um caminho válido para a Educação e a formação do leitor crítico, não reitero a posição da indústria cultural, não defendo um gosto e uma classe social dominante; defendo a possibilidade de, a partir do gosto, o professor intermediar outras leituras. Se essa é uma posição iluminista, penso que é possível permitir ao consumidor desse produto que ele se divirta lendo; afinal, "[...] divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo (Adorno; Horkheimer: 1985: 135).

A contraposição Adorno/Horkheimer e Garcia Canclini já inserem minha descrença em um posicionamento apocalíptico ou integrado. Diante do aqui apresentado não dá para eu me designar apocalíptica ou integrada, penso que é necessário conviver com o mal-estar de ficar na posição intermediária. A meu ver, os desafios da Educação, hoje, passam pelo reconhecimento da necessidade de um enfrentamento da leitura dos produtos da indústria cultural. Se porventura o professor disser que os alunos de hoje não lêem objetos como os estudados, provoco: se não lêem, como explicar o fato de, só a editora Nova Cultural, publicar 38.000 exemplares de cada uma de suas coleções mensalmente? Talvez o aluno não leia hoje mas, certamente, lerá amanhã, haja vista a não-formação do leitor crítico que passou pela escola.

Reitero a necessidade de um diálogo entre literatura marginal e literatura canônica; esses passos podem servir-se dos romances estudados desde que sejam utilizados por um professor produtor, não por um repetidor de orelhas e resumos. A meu ver, essas coleções são direcionadas a um leitor ideal e esse é aquele que não está preocupado com questões críticas ou

sociais, busca apenas o divertimento. Mas acredito que a melhor diversão é aquela que se sabe do que se ri, ainda que o riso seja amargo.

Encerro o capítulo citando Jorge Luis Borges:

Acho a frase 'leitura obrigatória' um contra-senso. A leitura não deve ser obrigatória. Devemos falar de prazer obrigatório? Por quê? O prazer não é obrigatório, o prazer é algo buscado. Felicidade obrigatória! A felicidade, nós também buscamos. Fui professor de literatura inglesa da Universidade de Buenos Aires e sempre aconselhei a meus alunos: se um livro os aborrece, larguem-no; não o leiam porque é famoso, não leiam um livro porque é moderno, não leiam um livro porque é antigo. Se um livro for maçante para vocês, larguem-no; mesmo que esse livro seja o *Paraíso perdido* — para mim não é maçante — ou o *Quixote* — que para mim também não é maçante. Mas, se há um livro maçante para vocês, não o leiam: esse livro não foi escrito para vocês. A leitura deve ser uma das formas da felicidade, de modo que eu aconselharia a esses possíveis leitores do meu testamento — que não penso escrever —, eu lhes aconselharia que lessem muito, que não deixassem assustar pela reputação dos autores, que continuassem buscando uma felicidade pessoal, um gozo pessoal. É o único modo de ler (*Borges para millones*, entrevista feita na Biblioteca Nacional, em 1979).

O segredo é ler. Quanto mais se lê, menos livros são feitos para não serem lidos. Aliás, é preciso entender que o fato de um livro não ser feito para A ou B também pode ser lido como exclusão se A ou B não tiver condições cognitivas de entender tal livro. A questão do gosto não é excludente, é classificatória. A questão do "não foi escrito para você" pode ser eliminatória, mas não pelo gosto, sim pelo aspecto cognitivo. É necessário que todos os livros, traduzidos ou não, da língua materna sejam feitos para A e que A escolha quais desses livros ler. Não é necessário que A goste de livros técnicos ou quaisquer outros, mas que A tenha condições de dizer a razão de não gostar. Se A não tiver competência lingüística para ler tal livro, se A não tiver condições de apreciá-lo ou refutá-lo pelo que traz, A, sabidamente, não é contemplado pelo exemplo de Borges.

Prova: Dos contextos e textos

3.1 A redução diegética e a ação romanesca (as buscas do herói ou da heroína)

Ao princípio era a Ação! (Goethe).

A diegese é a realidade própria da narrativa (ficção), à parte da realidade externa de quem lê. O tempo diegético e o espaço diegético são, dessa forma, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da ação. Assim, entendo por redução diegética, nas literaturas narrativas de massa, a falta de ênfase ou a falta total de descrições (*ubi*¹⁹), de explicações filosóficas, sociológicas, psicológicas (*cur*²⁰), de explanações historiográficas ou históricas (*quando*²¹); ou seja, um texto exclusivamente ou quase exclusivamente centrado na ação e na personagem.

Aristóteles descreve a tragédia como imitação de uma ação completa e elevada; sua função é provocar por meio da paixão e do temor a expurgação ou purificação dos sentimentos (catarse). As coleções estudadas, para se aproximarem da épica de Aristóteles, deveriam tratar de situações bélicas grandiosas e, no entanto, os romances de mocinho, apesar do teor bélico, apesar de alguns deles darem as ações das personagens masculinas como sinal do surgimento de uma região ou até mesmo o progresso dela, apesar de os feitos das personagens serem facilmente resolvidos quando a personagem masculina, às vezes as personagens femininas, sacam de suas armas e matam os adversários antes mesmo que esses tenham tempo de levar a mão ao *Colt*. Essa aproximação ainda é possível quanto à estrutura da narrativa, esta é centralizada no narrador onisciente, com algumas focalizações nos diálogos das personagens. De acordo com Aristóteles, "[s]endo a tragédia a imitação de homens melhores que nós, convém proceder como os bons pintores de retratos, os quais, no intuito de reproduzir o aspecto próprio dos modelos, embora mantendo semelhança, os pintam mais belos" (*Arte poética*, capítulo XV).

Com todas as ressalvas permitidas ao gênero e também ciente da discrepância do objeto modelo (tragédia) para o objeto copiado (*corpus*), essas coleções distanciam de tal maneira suas representações humanas quanto as tragédias representavam seus heróis. Outro aspecto da tragédia bastante utilizada nessas narrativas de massa é o reconhecimento. Esse é um recurso presente no romance de mocinha e no romance de mocinho.

¹⁹ *Ubi* = onde.

²⁰ *Cur* = por quê?

²¹ *Quando* (cuando)= quando = tempo.

No primeiro, é comum o reconhecimento ser a situação filial da personagem feminina a recompensa em forma de uma herança. Mas há outros exemplos, como o fato de o pretendente não estar interessado na fortuna da mocinha, já que o pai dela, cheio de dívidas, perdeu todos os bens e só a mocinha não sabe que estão falidos. Cito esse para ficar no aspecto financeiro; afinal, é costume nas narrativas de massa pessoas com situações financeiras elevadas. No segundo, o reconhecimento também pode ser de ordem financeira, mas o mais usado é o fato de reconhecerem na personagem masculina a honradez e a perícia no manejo do revólver.

Nesse aspecto, é freqüente as narrativas fixarem-se em quiproquós que norteiam as personagens para confusões que deverão ser reconhecidas e esclarecidas ao término da narração. O desfecho quase sempre é carregado de simulações sociais com vista a desencadear, de forma repetitiva, emoções no leitor ao longo do processo narrativo. A narrativa de massa simplifica o enredo a tal ponto que se centraliza, normalmente, na ação ou na personagem, e essas não desviam a atenção sobre si, mas permitem antes a percepção sobre o processo fabular.

Como ensina Benjamin, "o herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heróica" (1989: 73). Ainda que seja possível encontrar heróis e heroínas "modernos", alguns traços que confirmariam a "modernidade" não foram encontrados nas coleções estudadas. Entendo que, como apresenta Benjamin, se, para Charles Baudelaire, desde *As flores do mal*, a lésbica é a heroína da modernidade, para o público consumidor dessas coleções, essa heroína ainda não é realidade. No entanto, o fato de a jovem Brandy, do romance de mocinha *Encontro mágico*, ser apontada "lésbica" por levar uma vida intelectual e reclusa, acena para a inserção da homossexual feminina.

A união homoerótica não está presente nas relações protagonistas, porém há indícios de que ela vá chegar aos seus leitores. Em algumas histórias é possível encontrar um pouco de "conflito" na construção da personagem masculina que se sente apaixonado por um rapazote; porém, esse rapazote nada mais será que uma jovem belíssima disfarçada de homem para fugir de alguma situação complicada a uma mulher. Assim, neste trabalho "[o] herói, por conseguinte, é o homem ou a mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas" (CAMPBELL 1992: 28). E adoto

para o anti-herói/anti-heroína aquele que reforça as qualidades do herói/heroína. Dessa forma, para estabelecer a morfologia, o herói é a personagem que sofre ou causa a ação, "a personagem que aceita reparar a desgraça, ou responder à necessidade de outra personagem" (PROPP, 1983: 93).

Ao traçar o perfil das personagens masculinas, tanto do romance de mocinha, quanto do romance de mocinho, foi possível constatar que mesmo quando a narrativa quer dar a entender que passaram por alguma transformação, não apresentam nenhuma configuração que permite lê-las como pertencentes a um processo de crescimento dentro do desenvolvimento na construção fabular. Algumas narrativas possuem personagens que permitem saber que o herói, ou a heroína, vivenciaram algumas mudanças e essas são as razões que justificam determinadas atitudes comportamentais adotadas no convívio com a sociedade ou a relação com o sexo oposto, mas, pelo menos nas narrativas lidas para esse diagnóstico do perfil, não foi possível encontrar sequer um exemplar que apresentasse a personagem sendo educada. Ao contrário, as narrativas apresentam sempre a personagem já modificada, nunca em transição. E, ainda quando o enredo se propõe a apresentar uma personagem em "modificação", normalmente a fábula focará um "antes" e um "depois", com algumas passagens retomadas em regressão do tempo "durante". Fabular sobre o "durante", que permitiria um olhar para a formação da personagem, não é a modalidade utilizada pelas coleções analisadas.

Quanto às personagens, apresentam-se prontas, acabadas. Neste sentido, o ensaio "O problema do romance de educação" de Bakhtin, ao discutir a construção de um caráter e a formação do homem, corrobora para afirmar sobre a classificação da personagem da narrativa de massa seguir o mesmo "padrão" da maioria dos romances de formação estudados pelo autor.

A respeito das diegeses é necessário antecipar que é comum a união matrimonial de homem e mulher em quaisquer das coleções. Elas reafirmam duas situações complementares na tradição patriarcal: o lar é/deve ser a esfera de ação/preocupação da mulher; o espaço público é/deve ser a esfera de ação/preocupação do homem. Ou seja, as narrativas incutem uma divisão política tradicional, com um evidente alijamento das mulheres das discussões dos aspectos políticos (da *pólis*) mais relevantes na sociedade e na cultura.

A redução, no entanto, será mapeada nos resumos-montagens previstos para os itens 3.3.1 e 3.4.2.

3.2 A importância de M. Delly

A enorme família dos romances de Delly que constituem, por si sós, um gênero literário e foram os insuperáveis *best-sellers* de várias gerações (Robert Escarpit).

Traduzido no Brasil entre 1935 e 1960, M. Delly foi um dos nomes que mais venderam no gênero "romances para mocinha". Outras coleções, referentes ao período da coleção *Biblioteca das moças*, também tiveram destaque. Afirmando, de empréstimo do estudo de Prado (1981), que havia, em torno da década de 50, do século XX, alguma diversificação de literatura narrativa de massa.

No estudo de Nogueira (1993) há uma apreciação das narrativas dellianas, uma defesa do "preconceito" a M. Delly apenas por ser o texto assumidamente feminino. A autora compara a popularidade de M. Delly a Alexandre Dumas e Eugène Sue ao comentar sua leitura de Goldmann no *Sociologia do romance*. Ela entende, na exposição de Goldmann, "um indisfarçável ranço preconceituoso" (1993: 6). Nogueira procura, a seu ver, desmistificar alguns enganos sobre a narrativa de M. Delly como o fato de nem todo o romance de M. Delly ser *róseo*, já que há romances que "cortejam o gênero *noir* e o policial, quando não ambos" (1993: 9); nem todo o romance "sempre" acaba bem.

Das dezenas de romances de mocinha da amostragem (PROPP, 1983), nenhuma vez o final, escancaradamente "feliz", foi substituído por outro. Não se despreza, no entanto, a informação de Nogueira (1993); afinal, há sim romances com finais não felizes, mas são minoria. Porém, a pesquisadora está ciente: "muitas são as faces de Delly, mas há um perfil permanente" (1993: 14). Na concepção de Nogueira as produções de M. Delly possuem matrizes mixadas:

Assim mesmo 'cansado' é possível que Delly, detentor de uma **marca** consagrada, se tenha visto compelido pela própria dinâmica do processo de sucesso a recorrer à mixagem de velhas matrizes — ou talvez a permitir que outros o fizessem — para assegurar a sua presença no mercado. Pura estratégia de *marketing*. Em certos momentos, a impressão que se tem é a de que não é o Autor, 'ele mesmo', quem escreve. [...]

A propósito, ainda que tivesse havido alguma participação alheia na produção desses romances, cabe lembrar que vários autores prolíficos consagrados (Alexandre Dumas, por ex.) recorriam a auxiliares no preparo de certos trechos de suas obras, mais ou menos como os grandes pintores renascentistas dividiam o trabalho com seus aprendizes (1993: 57-58 — destaque da autora).

O fordismo²² atribuído à produção do *corpus* se caracteriza por ser um método de produção em série. Mas, comparar a produção de M. Dely à produção de Alexandre Dumas é usar medidas muito diferentes. No Renascimento, o mestre tem discípulos, mas detém o controle da produção e o poder sobre o texto; na indústria cultural é a editora que detém o controle e o autor não tem poder sobre o texto, pois deve se adequar aos limites estabelecidos *a priori* pelas pesquisas de mercado. Essa é uma diferença significativa: a linha de montagem, hoje, é industrial, e não artesanal. Por exemplo, *Barbara Cartland*²³, bem como outros nomes divulgados do gênero, é, pois, uma etiqueta, um rótulo que abriga um conjunto de funções desempenhadas por outras pessoas, inclusive a função de escrever os romances que saíam, depois de supervisionados por ela — ou não —, com a assinatura que vende no mercado. *Barbara Cartland* é traduzida para mais de trinta países. No caso do *corpus*, a produção orienta-se no sentido de colocar o produto no mercado de livros. É o consumo que orienta a produção e não o contrário, como ocorre na produção de base fordista.

A respeito do aspecto levantado por Nogueira (1993) sobre a inocência e assimilação das leitoras dellianas desses romances de mocinha, tem-se, rapidamente, Cunha (1999). Esta, ao estudar as "armadilhas de sedução" nos romances dellianos, recupera a história de recepção dessas traduções importadas da França via Portugal e que, nos anos de 1920, foram muito lidas pelas jovens estudantes brasileiras ou pelas moças já escolarizadas. Cunha apresenta em seu estudo que, no ano de 1926, o *1º Inquérito sobre leitura infantil* demonstrou ser os romances dellianos os preferidos de jovens. Essa preferência foi lastimada pela educadora Armanda Álvaro Alberto, que organiza o inquérito e conclui, em 1928, na *Revista Educação*, que "as péssimas traduções de romancistas franceses, alguns bem medíocres, são estimadíssimas" (ALBERTO, apud CUNHA, 1999: 35).

Ainda, de acordo com a educadora e historiadora, baseada na pesquisa com ex-leitoras da cidade de Florianópolis, esses romances "medíocres e estimadíssimos", ao fornecer alimento para o imaginário da leitora, também formavam identidades porque as leitoras "eram

²² Na opinião de Gramsci, a introdução do fordismo encontra tantas resistências 'intelectuais' e 'morais' e dá-se em formas particularmente brutais e insidiosas, através da coerção mais extrema. Para o exprimir em palavras simples, a Europa queria ter o tonel cheio e a mulher bêbada, todos os benefícios que o fordismo produz no poder de concorrência, mantendo porém o seu exército de parasitas que, devorando massas enormes de mais-valia, agravam os custos iniciais e deprimem o poder de concorrência sobre o mercado internacional. A reação européia ao americanismo deve portanto examinar-se com atenção; da sua análise resultará mais do que um elemento necessário para compreender a atual situação de uma série de Estados do velho continente e os acontecimentos políticos do pós-guerra (GRAMSCI, 1978: 312).

²³ Mary Barbara Hamilton Cartland, escritora inglesa, consagrada como autora de 723 romances (literatura narrativa de massa), morre em 21-5-2000, aos 98 anos, em Londres. No entanto, tem-se, no ano de 2004, título assinado pela autora. Neste, *Amor eterno* (2004), não há menção de reedição ou publicação póstuma. Fatos como esse, além da própria perenidade da literatura narrativa de massa, reforçam a produção em "equipe".

inevitavelmente 'educadas' e 'seduzidas' pela intensidade da fantasia que cintilava em cada palavra" (CUNHA, 1999: 121). A autora salienta que, ao trabalhar sentimentos universais como amor, felicidade, vergonha, contentamento, culpa e afeição, continuamente exaltados nas histórias romanescas, vai se educando a sensibilidade das leitoras. Assim, "se no plano real, as descrições, os cenários e os personagens pareciam remotos, no plano simbólico tudo acabava fazendo sentido, porque, como nos contos de fada, a fantasia estava encarregada de valores e sob a aparência de diversão veiculava muitos conteúdos" (1999: 121). Creio, em desacordo com Cunha, que essas narrativas não apresentam, de fato, muitos conteúdos, mas sim a repetição de um mesmo conteúdo, seja ele atualizado seja camuflado nessas coleções de entretenimento.

Embora quando se fala em "formação" tendo por base as narrativas de massa, a "formação" não possa ser lida pelos conceitos estabelecidos por Maas (1999), ela pode ser lida por meio das experiências assumidas pelos leitores dessas coleções. É neste sentido possível entender quando Cunha (1999) afirma que as narrativas de M. Delly foram responsáveis por inculcar valores e formar identidades desejadas pelo poder patriarcal.

Esses conteúdos são sempre apresentados por meio de uma caracterização repetitiva não só das personagens, como dos enredos. E, ainda que Cunha tenha estudado para a pesquisa referida só os romances de M. Delly, reitero as mesmas constatações encontradas por ela: são fórmulas que se repetem não só nas coleções de romances de mocinha, mas também nas de mocinho.

Para Cunha:

Os testemunhos pessoais são um complemento para exemplificar os diferentes discursos provenientes da leitura de um mesmo texto. São depoimentos colhidos em Florianópolis e São Paulo com seis mulheres professoras, brancas, de classe média e idades entre 48 e 66 anos. De modo discreto ou mais explicitamente emocionadas, as leitoras foram abrindo as velhas arcas, os velhos baús e foram puxando de lá, diante dos meus olhos estranhados, as lembranças sobre suas leituras de romances, feitas na mocidade. As ondas sonoras que, aos borbotões, saíam de suas bocas, cruzaram o meu espaço, propiciaram doces (às vezes, amargas) efusões, evidenciaram que a leitura e, sobretudo, as lembranças dela, provocam sentimentos, têm ritmos e têm pausas. Por fim, desvelaram-me a figura de uma leitora sentimental que, através da emoção e do enternecimento íntimo, desejava partilhar seus livros e suas próprias leituras (1999: 19).

Antes de apresentar o resumo-montagem do romance *Mitsi*, esclareço o fato de *Mitsi* ser classificado por Nogueira (1993) como pertencente ao primeiro estrato das produções de

M. Delly. Nogueira usa "D1" para designar as formas, tipos, tendências encontrados nos romances analisados. Assim, na concepção da pesquisadora, os romances de M. Delly apresentam três formas:

O D1 seria um texto em geral mais trabalhado, poético e por vezes 'precioso' (nos vários sentidos do termo), que privilegiaria questões transcendentais. Nele aparentemente o **Amor** figura como o valor máximo almejado, mas tão ampliado e idealizado que se reveste de um significado maior e se confunde com o destino terreno / salvação espiritual (como faces da mesma moeda) dos protagonistas (destaques da autora, 1993: 26).

O primeiro e mais profundo estrato, que terá por título 'vivendo o sonho: *la vien em mauve*', caracteriza-se pela predominância do D1 e está ligado principalmente a *Belle Époque*, ainda que ultrapasse os limites históricos do período. São os anos gloriosos, que se estendem de 1910 até meados da década de 20 (destaque da autora, 1993: 29).

Aproveito para, embasada na pesquisa de Nogueira (1993), apresentar os três estratos da narrativa de M. Delly, sendo, segundo a autora: 1) Vivendo o sonho; 2) A descida do Olimpo e, 3) A sobrevida. Ao buscar identificar possíveis linhas fantasmáticas e moldes, a pesquisadora tem a seguinte opinião:

A hipótese é que esse padrão existe. Que o conjunto da obra delliana, não importa que concessões, com o tempo, tenham sido feitas ao público, guarda uma fisionomia, um 'rosto' (traços particulares), uma alma em suma. Esta espécie de 'traço unário', que distinguiria principalmente as produções de Delly daquelas de outros autores do gênero, estaria em seu objetivo 'didático', e mesmo sua intenção 'pedagógica'. De tal forma que muitos dos romances nos dão, claramente, a impressão de querer nos ensinar uma lição. Lição que não se assumindo como tal, é mais facilmente assimilada numa leitura, digamos, inocente. Que não se veja, aí, nenhuma suspeição de má-fé. Ao contrário, acreditamos na sinceridade de Delly no caso. Bem menos que a voz do *establishment*, o que captamos no texto delliano moralista ou 'exemplar' é a marca de uma certa arte/um certo ideal de vida, sobretudo 'pessoal' (particular, mas não forçosamente individualista), cristão e cortês (Nogueira, 1993, Introdução).

Passo, agora, ao resumo-montagem²⁴ do romance *Mitsi* que visa descrição e análise do exemplar delliano. Prado (1981), ao propor um estudo dos romances de M. Delly, analisa 20 exemplares de romances dellianos, mas, dentre esses não consta o romance *Mitsi*. Nogueira

²⁴ Para todos os casos de resumo-montagem, após o título do romance será inserido o ano do *copyright* e o ano da publicação do exemplar estudado.

(1993) analisou 35 exemplares dellianos, sendo um desses *Mitsi*, que estava na terceira edição em 1984. No livro de Cunha (1999), constam 32 exemplares dellianos, sendo um deles *Mitsi*, do ano de 1956.

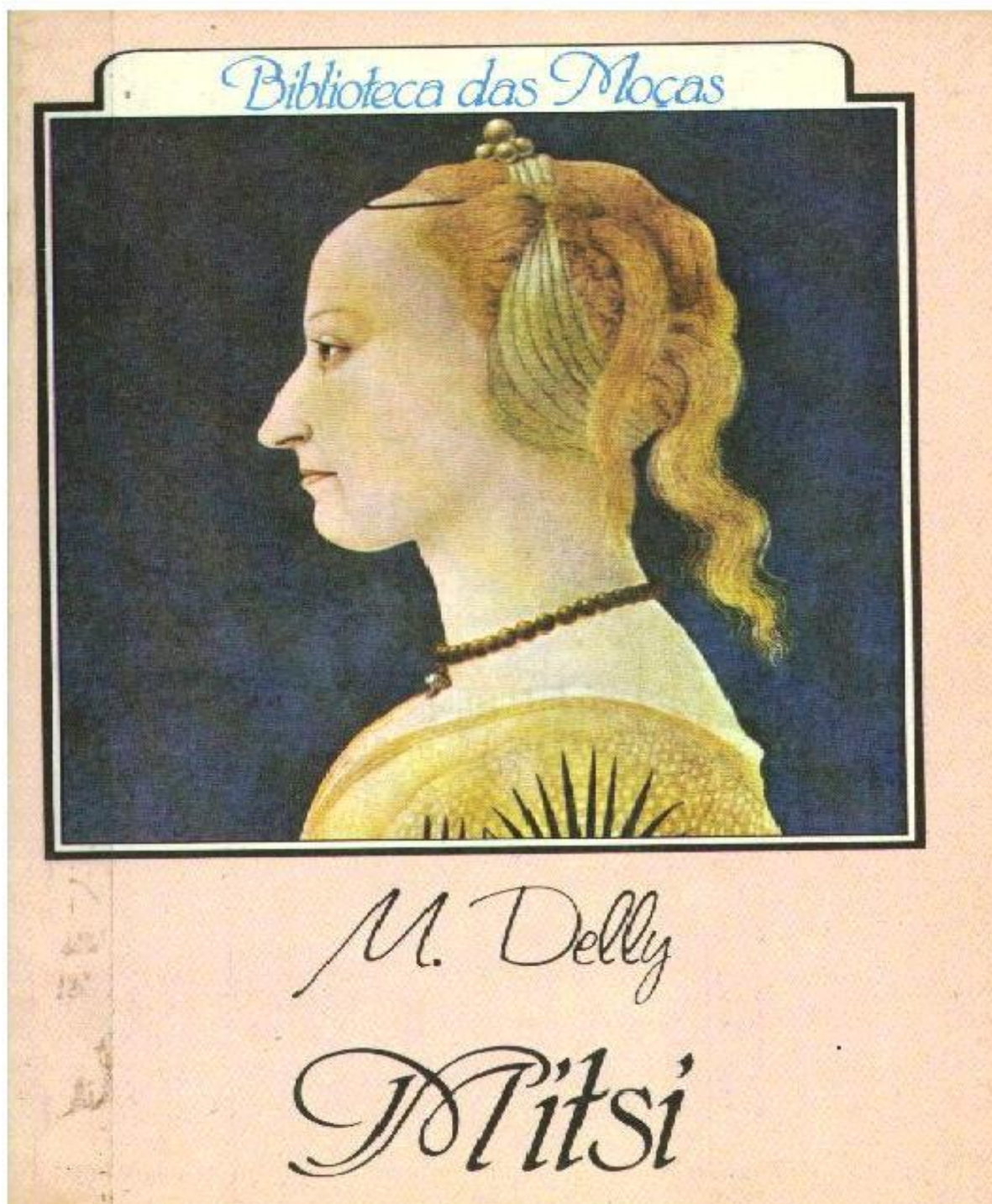


Figura 2 - Mitsi

Mitsi (1921-1987), impressão: papel jornal, formato 19cmx12.5cm [tradução], país de origem: França, 204 páginas.

Em *Mitsi*, tem-se Mitsi, dona de "olhos extraordinariamente belos e vivos, de um castanho dourado, rodeados de cílios longos e negros" (1987: 11). Possuidora de "uma voz pura e aveludada [...] estatura um pouco acima da mediana, corpo delgado e flexível, rosto

pequenino e olhos castanhos dourados [...] alma pura como a de uma criança [...], moça munida de uma excelente bagagem intelectual, de uma forte cultura moral, de uma grande habilidade em confeccionar roupas brancas" (1987: 41). Ainda a caracterizam o fato de ser "distinta, fina, perfeita física e moralmente" (1987: 42). Dona de um "rostinho fino, de tez aveludada, daqueles olhos dourados sob arco sedoso dos cílios escuros" (1987: 63). "A alma ativa, apaixonada e profundamente sensível de Mitsi revelava-se" (1987: 183). "O seu pescoço esguio, de uma **brancura baça**, contornado por uma fita de veludo" (1987: 191 – destaque acrescentado).

Toda a construção, física e emocional da personagem Mitsi é voltada para compor um par perfeito com Cristiano. Sua "morenice", não comum nas personagens heroínas de então, é seu atrativo no momento que a torna exótica aos olhos acostumados com peles alvas. A altivez dará a ela a segurança necessária para ir contra as tentativas de Cristiano de fazê-la sua amante e o seu comportamento maternal e prendado, junto a sua religiosidade e caridade, permitirá que Cristiano seja regenerado de suas faltas morais e a compense com o casamento para, finalmente, a constituição física, financeira e emocional dialogarem.

Para contrapor a Mitsi, tem-se Florine²⁵, dez anos mais velha. "A amazona era jovem, muito loura, de uma beleza incontestável. Os olhos de um azul intenso tinham muito brilho e a frescura da tez podia sofrer qualquer confronto. Montava com garbo" (1987: 5) e lançava "olhares inquietos e ardentes" (1987: 7) ao herói. Florine, "esbelta e flexível, era quase da altura (sic) de Cristiano" (1987: 8). Dissimulada, Florine lança a Mitsi um "olhar inquieto" [Mitsi está "muito" doente] e rapidamente é dona do "mais doce sorriso" ao ver entrar Cristiano e esse distrai-se. "A beleza loura de sua companheira de infância, o seu sorriso encantado, a sua toalete matutina, sabiamente escolhida, deixam-no indiferente..." (1987: 64). Florine "exerce uma influência nefasta sobre ela [a matriarca]. E agora, com ciúmes, essa miserável namoradeira deve tê-la instigado [a matriarca] contra Mitsi" (1987: 121), pensa Cristiano.

Loura e linda, Florine tem várias propostas de casamento, dispensa todos por possuir interesse apenas em Cristiano. Não percebe que o fato de estar sempre disponível e na companhia do herói nas cavalgadas e eventos, apenas a distancia dele. Seus olhares de ódio transmitem a sordidez e a condição de interesse em casar com um homem rico. Na constituição

²⁵ Flora: latim: "deusa das flores, deusa da primavera". A apresentação dos significados dos nomes, nessa narrativa, se dá devido ao fato de ser possível uma leitura das personagens com base nos nomes próprios. Certo é que em *Dialética do esclarecimento* tem-se "[a] questão se os nomes próprios, como alguns afirmaram, eram originariamente, ao mesmo tempo, nomes genéricos, não se pode mais decidir com certeza;" (1985: 36), no entanto é possível notar uma preocupação na escolha dos nomes nesta narrativa, fato pouco observado em outros exemplares. Haverá, porém, alguns casos em outras narrativas, menores, mas serão apontados.

física, Florine demonstra sua presença forte, artificialmente bela por conta dos ricos vestidos custeados pela matriarca, avó de Cristiano. Há dois pontos não prezados para a composição de formar um casal com Cristiano: Florine tem a mesma idade dele e praticamente a mesma estatura; assim as chances de o herói protegê-la e ensiná-la, estão eliminadas, já que vivem em igualdade. Aos olhos de Cristiano seu comportamento é invisível, apesar de toda a beleza construída para atraí-lo e a série de artifícios usados.

Ao comparar Mitsi e Florine, percebe-se o discurso latente usado por M. Delly para valorizar a moça comportada e preterir a moça "oferecida". Os contrastes naturais e artificiais de beleza, cultura e o porte altivo; a bondade para com os pobres presentes em Mitsi, rechaçada pela isenção de demonstração cristã ou caridosa em Florine. Na verdade, Florine é muito parecida com Cristiano, mas a ele é dada a oportunidade de se regenerar pelo simples fato de a presença de Mitsi fazê-lo censurar-se por seu comportamento. Já Florine tenta a todo o custo eliminar Mitsi e chega a desejar-lhe a morte.

Outra personagem feminina, com características de vilã, é a matriarca da família, Eugênia²⁶ Debrennes. Nutre por Florine, de quem é madrinha, um certo apego [manipulava para que Cristiano casasse com Florine e pudesse manter-se no domínio da família] e a presenteia sempre; no entanto é completamente maquiavélica para com Mitsi. "Uma senhora idosa de feições duras" (1987: 7). "Que coração tinha sua avó para tratar de uma maneira tão indigna essa menina encantadora [Mitsi]? É uma criatura fria e vaidosa [a matriarca], pensava o Sr. De Tarlay [Cristiano]" (1987: 121). "[...] essa mulher vaidosa e arrogante que desprezava os seus subalternos, adulava os seus iguais, e se inebriava na fruição do luxo, das honrarias que lhe provinham da posição do neto, fazendo dele um ídolo [...] maneira pérfida e odiosa" (1987: 149).

Enfim o herói, "Cristiano"²⁷ Debrennes, visconde de Tarlay, senhor não só das forjas de Rivalles como também de grande parte da região e adjacências. [...] Cinco anos antes de 1870 alistara-se no exército e combatera com valentia. Terminada a guerra²⁸, retomou os estudos que completara brilhantemente, com inteligência e extrema facilidade" (1987: 5). "Adulado em casa e fora, dispondo de uma fortuna quase ilimitada, [...] tornara-se o mais perfeito egoísta do mundo, cuidando unicamente de satisfazer a sua vontade extravagante e os seus desejos

²⁶ Eugênio: grego: "de bom nascimento, de estirpe ilustre". Feminino: Eugênia.

²⁷ Cristiano: grego: "seguidor dos ensinamentos de Cristo, ungido do Senhor".

²⁸ A história das guerras atesta quatro guerras nesse período: 1) 1861 - 1865: Guerra Civil Americana; 2) 1864: Guerra contra Aguirre; 3) 1864 - 1870: Guerra da Tríplice Aliança ou Guerra do Paraguai e 4) 1870 - 1871: Guerra franco-prussiana. No romance, não há menção de qual guerra seria, mas a informação torná-se ainda mais irrelevante quando é possível verificar que dificilmente (ainda que na ficção) ele tenha participado da Guerra Civil Americana, sendo ele cidadão francês. E assim de todas as demais guerras acontecidas "cinco anos antes de 1870".

caprichosos [aos 23 anos]" (1987: 6). "Ele olhou-a [Florine] de soslaio. [...] o fulgor daquelas pupilas, onde a ironia errava constantemente. Aqueles olhos de um azul tão escuro, que em certos momentos pareciam negros" (1987: 9). "Só Cristiano, pelo seu caráter independente, voluntarioso e altivo" (1987: 13); "[c]aprichoso e mordaz que zombava de todas as mulheres" (1987: 27).

Aos 28 anos, tem-se: "O senhor visconde pouco se incomoda com o filho, com pessoa alguma, aliás. Só cuida dos divertimentos e do seu bem-estar. O resto nada vale para ele" (1987: 54). "Cabelos negros e encaracolados" (1987: 59). "Cristiano inclinou-se para beijá-lo [o filho pequeno], com um pouco mais de entusiasmo do que de costume" (1987: 69). "Apesar de adulado e amimado desde a infância, Cristiano conservava uma alma leal, capaz de apreciar a sinceridade, a nobreza de caráter dos outros [logo após levar um tapa de Mitsi] e de reconhecer os próprios defeitos" (1987: 107). "O amor paterno tanto tempo adormecido nesse homem idolatrado, despertava finalmente diante do pequeno enfermo [o filho]" (1987: 111). "A morte do filho comovia-o, é certo, mas não podia sofrer profundamente, porque nunca sentira um grande amor paterno. No seu coração o amor absorvia os outros sentimentos — o amor por Mitsi, moribunda, de cuja enfermidade ele era culpado. E este pensamento fazia-o estremecer de dor e de remorsos" (1987: 120).

"O meu amigo [Cristiano] sabe que tem muito que se penitenciar... O seu arrependimento é profundo: tem sofrido horrivelmente por causa dos males que lhe causou. Eu [Olavo, também apaixonado por Mitsi], que o conheço intimamente, posso garantir a sua sinceridade. Ele a ama [Mitsi] ardentemente, senhorita, e pede humildemente a sua mão" (1987: 182). "Uma silhueta alta e elegante, um rosto altivo e belo, uns olhos ardentes que a [Mitsi] fitavam apaixonadamente" (1987: 188). "Esse homem [Cristiano] que cometeu uma falta tão grave [tentou seduzir Mitsi], é verdade, mas expiada com o arrependimento, o amor sincero, a paciência tão dura para um temperamento como o dele?" (1987: 199).

Olavo²⁹ Svengred, "o melhor companheiro de infância do Sr. De Tarlay" (1987: 19). Olavo inclinou-se "para beijar o menino [filho de Cristiano]. [...] os seus olhos azuis, doces e sérios, pousaram na moça [Mitsi] com uma expressão onde o interesse e a admiração se juntavam à piedade" (1987: 73). "**O rosto do sueco cobriu-se de rubor** — esse rosto esbranquiçado, diáfano, que denunciava uma saúde apoucada" (1987: 77 – destaque acrescentado). "A saúde precária inibe-me de pensar no casamento [após revelar a Cristiano que também ama Mitsi]; [...] Tu possuis agudeza de espírito, sutildade" (1987: 117).

²⁹ Olavo: nórdico: "filho de Deus, sobrevivente dos ancestrais, descendentes antigos".

"Svengred tocou longamente. Mozart era o seu compositor preferido, compreendia-lhe intimamente o pensamento. Além disso punha na interpretação toda a sua melancolia, toda a ardência do seu amor por aquela mulher [Mitsi] que o ouvia ignorando a sua nobre afeição" (1987: 199).

Não resta dúvida quanto ao bom caráter, presteza e refinamento cultural de Olavo. No entanto, a personagem é caracterizada com uma aparência tão frágil quanto às das personagens femininas de boa índole, é tão exemplar que ruboriza, como as moças. Em nenhum momento, apesar de Mitsi simpatizar-se muito com ele, seria uma rival à altura de Cristiano. Aliás, além de não figurar como oponente, o benévolo Olavo é o responsável pelas descobertas que restituem a Mitsi seus direitos de herdeira de metade da fortuna de Cristiano Debrennes, o reconhecimento de sua origem nobre e honesta. Também serve de cupido quando Mitsi se recusa a receber Cristiano antes do casamento para explicar as descobertas feitas por Olavo; ainda, após o casamento, ao perceber que o amigo está infeliz, conversa com Mitsi questionando a caridade e o perdão dela, o que a faz ir ao encontro do marido e perdoá-lo.

Flaviano³⁰ Parceuil, "diretor das forjas" (1987: 5), "era uma espécie de confidente, era um conselheiro de grande influência" (1987: 13). "Existem soluções que o primo Parceuil negligenciou" (1987: 85). "Ancião rijo e bem conservado [...], olhar malévolo" (1987: 91). "Tenho repugnância [opinião de Cristiano] por este homem, e vejo nele um inimigo [Parceuil]" (1987: 92). E Parceuil, triunfante [sufocou a mãe de Mitsi, doente, até a morte para vingar-se de, no passado, ter sido repelido ao cortejá-la], pôde colher os frutos do seu crime. Tinha o seu apartamento no Palácio Douvres e em Rivalles, vivia circundado de luxo e era bem recebido em toda a parte. Chegara pobre à casa de Jacques Douvres [tio-avô de Mitsi] e agora acumulava grandes quantias que iam muito além dos seus salários anuais [roubava nas forjas], por consideráveis que fossem. Sua alma abafadiça e vingativa comprazia-se sobremaneira com a desforra que tirara de Ilka [mãe de Mitsi], pensava com uma alegria feroz: "Tive minha vingança, bela Ilka! Tua filha, que devia herdar os milhões do pai, será uma criada, e não lhe pouparei todos os dissabores que estiverem ao meu alcance, lembrando-me de ti!" (1987: 143). Outras "qualidades" de Parceuil, de acordo com Cristiano:

Miserável! E meu avó, meu pai, todos confiavam nele! Minha avó [é cúmplice, mas Cristiano faz vistas grossas] coloca-o nas nuvens. Todos acreditaram cegamente nas suas mentiras. Meu pai era o único que suspeitava, mas nunca procurou averiguar! Teria evitado essa grande injustiça. É a infeliz criança [Mitsi] com toda a razão a herdeira de Jorge.

³⁰ Flávio: latim: "o de cabelos louros, áureo". Feminino: Flávia. Variantes: Flaviano, Flavino, Flaviana, Flavina.

Meu avô, na sua honestidade, não agiria de outro modo. Foi por isso que Parceuil mentiu (*Mitsi*, 1987: 158).

Todas as personagens, boas ou más, são relativamente bem construídas, não há nenhuma maldade sem uma justificativa, ainda que torpe. As caracterizações das personagens principais são repletas de detalhes que permitem delimitar o perfil de todas, e neste romance há uma dezena deles, desde copeira, passadeira, dama de quarto até religiosas que ajudam Mitsi. Todas elas possuem um nome e, devido à importância secundária, não apresentam sobrenome. Também Florine, que consta na galeria das personagens principais, não tem sobrenome. Há outras personagens, secundárias, que gratuitamente não gostam de Mitsi e procuram garantir a infelicidade dela nos domínios residenciais de Debrennes. São alguns funcionários da família que se incomodam com a beleza e educação de Mitsi, também com o fato de ela ser muito prendada e culta, qualificações que eles não possuem.

Vejamos o final da história:

Ao ruído da porta, a moça descerrou as pálpebras. Estremeceu, corou e levantou-se lentamente.

— Eu desejava... inteirar-me do acidente...

A voz tremia-lhe, mas os olhos belíssimos, onde brilhava a emoção profunda que lhe agita o coração, fixavam dessa vez os de Cristiano.

[...]

Ele apertou-a nos braços, apaixonadamente, murmurando num beijo:

— Sempre vieste a mim, menina, querida e cruel! Conseguieste, finalmente, perdoar! (*Mitsi*, 1987: 203-204).

Com base em algumas considerações sobre o romance *Mitsi* afirmo que o trabalho das três pesquisadoras apresentadas demonstra a relevância dos romances de M. Delly, um dos precursores do gênero romance de mocinha traduzido no Brasil. A afirmação tem validade também devido ao fato de ter apreciado a lista de 154³¹ títulos divulgados no encerramento da

³¹ Os demais títulos ficam assim distribuídos: 13 exemplares de Concórdia Merrel, 13 exemplares de Elinor Glyn, 11 exemplares de Berta Ruck, 6 exemplares de May Christie, 5 exemplares de Charlotte M. Brame, 5 exemplares de Guy de Chantepleure, 4 exemplares de Myrtle Reed, 3 exemplares de Oliver Sandys, 2 exemplares de Eleanor H. Porter, 2 exemplares de Louisa May Alcott, e os demais são de: Cecil Adair, Guy Wirta, Guy Fowler, Florence L. Barclay, W. Heimburg, Marie B. Lowndes, Henri Ardel, M. Forrester, Dyvonne, T. Trilby, E. Southwoilh, A. Davies, Eveline Le Maire e outros.

história de Mitsi. Dessas seqüências de títulos, 24 são de M. Delly, o que evidencia sua produção e as reedições de suas narrativas.

O fato de M. Delly ter sido objeto de estudo de três pesquisadoras demonstra o quanto a leitura de M. Delly fez parte do universo de leitoras brasileiras. Mesmo sendo o trabalho delas ancorado apenas nas narrativas dellianas, que visam um público feminino de meados do século XX, foi possível perceber que as coleções mais atuais são fiéis seguidoras do processo fabular maniqueísta e de suas estratégias de manutenção do modelo patriarcal. Por essa razão, comparei sete exemplares de romances de mocinha retirados de coleções que se propõem diferentes.

O trabalho de Prado (1981) é de suma importância para caracterizar as coleções que compõem o *corpus* devido ao fato de a pesquisadora ter catalogado a estrutura do enredo, o herói e a heroína e a construção dos modelos das personagens. O trabalho permite, a partir do início dado por ela, verificar que as variações de intrigas/personagens encontradas nas narrativas de M. Delly servem também a todas as outras coleções de romance de mocinha focalizadas nessa análise.

3.3 Romance de mocinha: coleções, características e autores

A beleza não está sempre presente nas flores da primavera / e a lua vermelha não brilha sempre a mesma aparência (Horácio).

O trabalho de Prado (1981) facilita o estudo do romance de mocinha comercializado no Brasil no século XX. A pesquisa desenvolvida por ela apresenta algumas coleções que vigoraram no início do século e que não alcançaram o público do século XXI. No entanto, além das coleções estudadas por Prado objetivando o estudo dos romances dellianos, outras coleções foram publicadas em meados do século XX e algumas delas não só resistiram à passagem do século como ganharam roupagens novas para adentrar o século XXI.

No início da investigação, ou seja, no período do TCC, em um contato com a editora Nova Cultural, obtive a informação³² de que no ano de 2000 a editora comemorava 21 anos de publicação dos romances Nova Cultural, a estréia da editora foi com a série *Barbara Cartland*, em 1979. Em 2000, então com 21 anos, a editora apresenta 14 coleções, publica 360 livros por ano. Aos 21 anos a editora já se preocupa em fornecer um livro por dia ao seu fiel consumidor. Um livro dessa editora pode apresentar até três títulos publicados no mesmo volume.

Mas, em 2007, a editora, mais velha e sábia, consegue atrair o leitor com sua propaganda. O sítio da editora permite acessar³³ informações atualizadas:

Com cerca de 400 títulos publicados anualmente, os **Romances Nova Cultural** são um sucesso de venda e de público. Obras de grande apelo popular, os Romances seduzem e entretêm um número cada vez maior de leitoras, oferecendo histórias de paixão e encontros inesquecíveis, que cumprem o seu objetivo: fazer sonhar.

A Editora Nova Cultural começou a publicar os Romances em 1978, com a série **Bárbara Cartland**. Em seguida **Sabrina**.

Como obteve um estrondoso sucesso, numa época em que as fotonovelas ainda lideravam o segmento de leitura de entretenimento, foram lançadas a seguir a série **Julia** e depois **Bianca**.

Atualmente os **Romances Nova Cultural** contam com 7 séries regulares, que são sucesso de público e venda. Com traduções primorosas e uma excelente

³² A propaganda da editora alega que "[a]o longo destes 21 anos conquistamos um público assíduo e fiel que coleciona as séries, escreve dando opiniões e sugestões. Nossas principais séries são: *Julia, Sabrina, Bianca, Clássicos Históricos e Momentos Íntimos*. O sucesso desses livros abriu caminho para outras séries com periodicidade de lançamento variada (semanal, quinzenal, mensal, bimestral e anual). São elas: *Clássicos Históricos Especial; Sabrina Noivas; Sabrina Cegonha; Momentos Íntimos Extra; Julia Paixões Picantes; Bianca Sonhos; Edição de Colecionador; Best Seller; As melhores Histórias de Clássicos Históricos* além de diversos **especiais** e **minisséries**. São lançados cerca de 30 novos livros por mês".

³³ Informação coletada no sítio: <http://www.novacultural.com.br/romances.asp> Acesso em 11 de janeiro de 2007.

qualidade editorial, os **Romances Nova Cultural** são os preferidos das leitoras brasileiras (*on-line*, destaque da editora Nova Cultural, 2007).

As informações sobre a estréia da coleção *Bárbara Cartland* são duas, uma de 1978 e outra de 1979. Outra informação que mudou foi a de 30 livros por mês para 400 títulos por ano. A primeira representa 360 livros, a segunda não precisa a quantidade de livros mas sim a quantidade de títulos. A amostragem de romances de mocinha dessa pesquisa apresenta três coleções que fazem uso de histórias duplas: *Bianca*, *Momentos Íntimos* (super) e *Sabrina* (– Especial de Férias). Os quatrocentos títulos podem ser facilmente distribuídos nos 360 livros.

Aparentemente parece muito 400 títulos por ano. Mas é possível questionar esse "muito" diante da resposta de uma leitora de romance de mocinha à pesquisadora MEIRELLES (2002). A leitora, com 24 anos, solteira, com Segundo Grau completo e secretária na cidade de Londrina/PR, ao ser indagada por telefone (a pesquisadora é de Curitiba e por isso a razão da entrevista ter acontecido por telefone): "Quantos romances sentimentais costuma ler por mês?", responde: "Uns 40. Leio rápido. Sou secretária de uma psicóloga e fico sozinha a maioria do tempo. Aproveito para ler no trabalho" (2002: 178). Essa leitora, denominada T.A.S., iniciou suas leituras aos 12 anos e lê mais do que a Nova Cultural produz por mês.

Faço, agora, a descrição das coleções com o objetivo de informar que a quantidade de coleções é vista numericamente. Não se trata de contra-senso estudar a quantidade haja vista o estudo visar o corpóreo dessas coleções; isto é, pretendo com a quantidade detectar a mecanicidade dessas coleções, sempre ciente de que o "conceito de quantidade é integrado pelo de qualidade, pela dialética da quantidade que se torna qualidade" (GRAMSCI: 1978, 82).

A quantidade visa atender a necessidade da indústria de entretenimento inserir um produto no mercado de livros e a qualidade está vinculada a satisfação que esse determinado produto deve gerar no consumidor. Neste caso, a dialética quantidade-qualidade³⁴ é proporcional a produto-prazer; isto é, as leis da economia guiam o mercado de literatura. Por conta disso tudo, os números aqui são bastante úteis para a comparação proposta entre as coleções de mocinha e mocinho, mas não devem ser tomados como potência transcendente ainda que as histórias presentificadas nas coleções alimentem, repetitivamente, o imaginário e a identidade do consumidor.

³⁴ "[N]ão convém dicotomizar entre quantidade e qualidade porque são apenas modos diferenciados de manifestações, funcionamento e dinâmica. A intensidade é própria de fenômenos *complexos* que mesclam seus componentes de modos ordenados e desordenados. São complexos não só porque estão dotados de componentes múltiplos, mas sobretudo porque são *ambíguos*" (DEMO, 2001: 16 – destaque do autor)

Ao verificar 28 coleções (ver anexos), totalizando 101 títulos, constatei a repetição não só do nome de algumas coleções (como *Sabrina* que apresenta três opções ou os *Clássicos Históricos*, *Momentos Íntimos* e *Bianca* que também recebem nomenclaturas diferenciadas), mas ainda o fato de algumas autoras escreverem para coleções diferentes. Assim, tanto a quantidade de coleção como a autoria se dá conforme a necessidade de inserir outra história no mercado de romances.

O domínio da editora Nova Cultural é evidente e parece óbvio a preocupação de liderar; afinal, a editora apresenta, não se trata de redundância, uma "coleção" de coleções em "série":

Coleção	Periodicidade	Nº páginas	Preço R\$ (em 2000)
<i>Best Seller</i>	Mensal	320	7,90
<i>Bianca</i>	Quinzenal	224	6,90
<i>Clássicos Históricos</i>	Quinzenal	224	5,90
<i>Clássicos Históricos Especial</i>	Quinzenal	320	7,00
<i>Edição de Colecionador</i>	Bimestral	512	7,90
<i>Julia</i>	Semanal	128	3,90
<i>Julia Paixões Picantes</i>	Mensal	128	3,90
<i>Momentos Íntimos</i>	Quinzenal	128	3,90
<i>Momentos Íntimos Extra</i>	Mensal	448	8,50
<i>Sabrina</i>	Semanal	128	3,90
<i>Sabrina Cegonha</i>	Mensal	160	4,90
<i>Sabrina Noivas</i>	Mensal	128	3,39

Além da diversidade é importante atentar para a frequência que não deixa tempo ao leitor para se preocupar com a leitura da próxima semana. O número de páginas, em algumas revistas, oscila, mas a editora procura manter a proposta divulgada no quadro apresentado. Quanto aos valores, aparentemente eles estão tabelados desde 2000; afinal, o valor dos *Clássicos Históricos*, adquiridos em 2005 para essa pesquisa, é o mesmo e também os exemplares de *Julia* e *Sabrina* adquiridos em 2002.

Dado o valor das coleções nas bancas de revistas a escolha do consumidor não é apenas financeira, mas principalmente pelo gosto. Não se pode esquecer, no entanto, que a publicidade faz manifestar o interesse do consumidor por determinado produto. O mercado cria o produto e procura despertar gostos, seja por modismo, seja por **status**. O mercado procura uniformizar o gosto, haja vista que "[o] gosto é 'individual' ou de pequenos grupos" (GRAMSCI, 1978: 369).

Para Gramsci, trata-se de "grandes massas, e não pode tratar-se de cultura, de fenômeno histórico, da existência de duas culturas: individual é o gosto 'sóbrio' e não o outro; a

ópera é um gosto nacional, isto é, cultura nacional" (1978: 369). Neste sentido é possível afirmar que a telenovela, no Brasil, é um gosto nacional ainda que não seja um gosto "sóbrio". E guardadas as proporções de alcance [a telenovela "não tem custos" para o telespectador] o mesmo se aplica aos consumidores das coleções que compõem o *corpus*. De qualquer forma é na tentativa de manter o consumidor satisfeito que as editoras ofertam produtos que devam satisfazer gostos diversos. Mas, a respeito do aspecto comercial e do gosto Gramsci sinaliza: "[...] Que o 'comércio' e um determinado 'gosto' do público se encontrem, não é casual, e tanto é verdade que os folhetins escritos à volta de 1848 têm uma determinada direção político-social que ainda hoje faz com que sejam procurados e lidos por um público que vive os mesmos sentimentos de 1848" (1978: 389).

A afirmação de Gramsci pode ser transposta para lembrar alguns romances que no século XX ganharam o formato filme e fizeram e provocaram identificações. Um dos romances é o *Conde de Monte Cristo*, o outro *Três Mosqueteiros*, ambos de Dumas. Esses, no contexto atual, ao receberem o formato filme não só provocaram idas ao cinema, mas também permitiram a venda do romance também aos fazedores de bibliotecas de adorno.

Porém, quando se trata de literatura narrativa de massa atual, não é a reedição do produto que o mantém provocando identificações, mas sim a oferta de produtos que procuram provocar sensibilidade no consumidor do século XXI. A questão da periodicidade tem importância comercial, visa à manutenção mercantil e a extensão do gosto.

O quadro anteriormente apresentado com base nas informações do ano de 2000 recebe novo olhar. Tem-se, ao acessar o sítio³⁵, em janeiro de 2007:

Coleção	Periodicidade	N. de páginas	Preço em janeiro/2007
<i>Best Seller</i>	Mensal	320	10,50
Bianca	Mensal	128	5,90
Clássicos Históricos – Século XIX	Quinzenal	224	8,90
Especial Clássicos Históricos – Século XVIII	Quinzenal	320	10,50
Julia Históricos	Semanal	160	6,90
Sabrina Romances Preciosos	Semanal	128	5,90
Sabrina Sensual – Romances Sensuais	Mensal	224	8,50

Chamo a atenção para o preço da coleção *Bianca*. Nas informações fornecidas pela Nova Cultural no ano de 2000, a coleção custava R\$ 6,90, era quinzenal e tinha 224 páginas.

³⁵ Endereço eletrônico: http://www.romances.com.br/site3/lanca_1.asp Acesso em 10 de janeiro de 2007.

Em 2007 é possível observar o barateamento da coleção e a esticada no prazo de publicação. No entanto, o mais atrativo é o fato de 224 páginas tornarem-se 128 páginas. A redução de 96 páginas, ou seja, de 43% do ofertado em 2000 não justifica o "desconto" de R\$ 1.00.

Devido ao fato de a Nova Cultural apresentar o maior número de coleções focalizados nesse trabalho, tomo emprestadas da editora as características defendidas por ela como peculiares a cada coleção. Para a Nova Cultural "[t]odos os romances da linha têm em comum a característica romântica, porém cada série tem uma identidade e um perfil específico". Retiro, então, dessa informação ofertada pela Nova Cultural, em 2000, os perfis estabelecidos por ela, de sete coleções:

1) **BestSeller**: Livros de livrarias lançados em bancas, com autoras consagradas como Nora Roberts, Penny Jordan, Diana Palmer etc. Tramas elaboradas, que seduzem no primeiro olhar. Apresentam acabamento diferenciado, tendo capa em papel cartão.

2) **Bianca** (Romances para fazer você sonhar): Histórias bem-humoradas, que tratam dos acontecimentos do cotidiano de forma despreziosa, positiva e com uma grande dose de romantismo. Os relacionamentos amorosos são descritos de maneira sutil e poética. Nada é só puro desejo.

3) **Clássicos Históricos** (Romance de época, cheio de aventuras, conquistas e paixões avassaladoras): História de época, mais elaborada, com tramas interligadas. Apesar de ser mais requintado, este romance, no fundo, é um grande *best-seller* de amor com final feliz. É um livro que tem muita aventura. Em *Clássicos Históricos*, o passado e seus mistérios são o cenário para a recriação de fatos, costumes, conquistas de épocas remotas. Paixões intensas trazem até você tramas ricas e envolventes, repletas de aventura, tendo como pano de fundo lugares exóticos e personagens inesquecíveis.

4) **Julia** (Um encontro de amor espera por você...): Aventuras românticas, excitantes, audazes e impetuosas, que captam o cotidiano de um casal apaixonado e refletem os sentimentos, desejos e sonhos que povoam a mente feminina. Os personagens possuem defeitos / qualidades das pessoas comuns. As heroínas das histórias são mulheres modernas, bem informadas, mas que nem por isso perdem seu lado sonhador.

5) **Momentos Íntimos e Momentos Íntimos Extra** (Sensuais, eletrizantes! O amor à flor da pele...): Romances modernos, sensuais, mais apimentados. O herói e a heroína não se limitam a beijos e carícias. Tendem a agradar as leitoras acima de 25 anos.

6) **Sabrina** (Aqui os sonhos se transformam em realidade!): Leitura moderna, leve e gostosa. Romance com pretensão de fazer a leitora sonhar, não se aprofunda em temas mais angustiantes que não o sofrimento por um grande amor. Nesta série o amor é mostrado pelo

lado mais belo, romântico e intenso. Os conflitos do dia-a-dia, gerados por mal-entendido, ciúme e dificuldade de relacionamento são explorados de forma sensível, mostrando que é preciso vencer desafios para chegar a um final feliz.

7) **Sabrina Noivas:** É um livro que trata do casamento como instituição social, religiosa e familiar, além de focar todos os detalhes de um casamento, seja ele tradicional ou não.

Ciente de as informações acima serem ofertadas pela editora Nova Cultural, começemos pelo fim: *Sabrina Noivas*.

O nome da coleção já trata de unir "Sabrina" e "Noivas" com um par de alianças douradas. O próprio nome da coleção já desdiz o que a editora defende na apresentação da coleção. Se o casamento pode ser ou não tradicional, qual a razão de escolher o substantivo noiva? Se é uma coleção que trata do casamento como instituição, como ele pode não ser tradicional? O exemplar estudado presente na amostragem, da autora Lucy Gordon, com o título *Finalmente tua!* afirma o casamento como instituição, afirma a virgindade como pré-requisito para subir ao altar. Vejamos esse exemplar. Na capa um casal vestido à moda vigente e a noiva, está de branco e com tiara. O vestido tem "cintura", o que induz a leitura: a noiva não está grávida.

A quarta capa da coleção *Sabrina Noivas* sintetiza a narrativa *Finalmente Tua!* da seguinte maneira:

Um pedido de casamento romântico

O rico e charmoso Lorenzo Martelli pediu Helen em casamento diante de toda sua família. Como ela poderia recusar uma proposta tão romântica? No entanto, faltando poucos dias para a cerimônia, Helen descobriu um segredo na vida de Lorenzo...

Ela precisava saber se era verdade, mas seu noivo era um siciliano de sangue quente... Lorenzo desejava-a ardentemente, e sempre conseguia o que queria! Como fazê-lo esperar até que ela estivesse pronta para se entregar? (Gordon, 2002).

Mas como entender teoricamente as sínteses das quartas capas das literaturas narrativas de massa? Muitas delas são propagandas escancaradas, muitas outras são dúbias e fantasiosas, algumas "guiam" o leitor desonestamente. Vejamos na prática.

É possível desconstruir essa síntese após ler o romance. Primeiro: não se trata de um pedido de casamento romântico como é direcionado ao consumidor. Trata-se de vários pedidos

e, na maioria deles, feitos em tom de provocação. Ainda que o leitor escolha dentre esses pedidos o que levou o casal a ser tratado como noivos, a narrativa deixa claro que o pedido sequer foi aceito:

Helen ficou em silêncio, olhando os convidados da festa [do casamento da mãe do noivo]. Subitamente, Lorenzo ajoelhou-se e segurou suas mãos. Todos pararam para ver o que estava acontecendo.

— Elena [ele a chama assim por estarem na Itália], você quer se casar comigo?

— Levante-se, por favor — pediu Helen, toda embaraçada.

— Só quando você aceitar o meu pedido de casamento.

— Então vai ficar ajoelhado para sempre.

Todos começaram a aplaudir, pois ele a levantara nos braços e a beijava. Parecia que ela dissera sim. Não se lembrava de ter dito nada, mas não podia rejeitar um homem que se ajoelhava diante dela e a pedia em casamento diante de toda sua família (*Finalmente Tua!*, 2002: 83-84).

O excerto tem dois propósitos: 1) desacreditar o título da síntese, não há como o leitor entender a resposta de Helen como um "sim", também não é crível que ela tenha "esquecido" se disse ou não o "sim"; 2) toda a família (no caso a família de Lorenzo) entende a ação de Lorenzo como um sim, e a própria Helen entra no jogo da família, mas, de fato, não houve o "sim" e espera-se ou deveria-se esperar que nas páginas seguintes o leitor tenha outros respaldos para entender que Helen de fato deseja se casar com Lorenzo. O que há são os preparativos para o casamento. E logo depois tem-se o "segredo de Lorenzo", segredo que sem ser questionado por Helen faz com que essa vá até a igreja para casar e lá abandone Lorenzo no altar.

Volto ao que prega a definição da editora sobre as narrativas que compõem essa coleção no perfil já apresentado. Nem tudo é "tradicional". A noiva consegue deixar o noivo no altar após não dar conta de repetir o juramento de praxe, isso na página 93-94 e, na página 123, esclarecida a razão que a fez abandonar Lorenzo — uma razão que em poucos minutos de conversa teria evitado todo o "prejuízo" da elaboração da festa — tem-se, novamente, a noiva. Dessa vez ela consegue ser inusitada: chega para o casamento em um "carro" especial: uma carroça de porcos. Mas, apesar do meio de locomoção, o que importa é a união de duas ricas e tradicionais famílias italianas, representados por Lorenzo e Helen, esta nascida em Nova Iorque, ele na Sicília.

Finalmente Tua! representa a coleção *Sabrina Noivas*. As demais coleções *Best Seller*, *Bianca*, *Clássicos Históricos*, *Julia*, *Momentos Íntimos* e *Sabrina* são representadas pelo *corpus* e serão analisadas descritivamente logo adiante. Desde já pontuo que todas as coleções

apresentam um casal que durante a narrativa descobrirá a importância do amor conjugal e fatalmente todos ficarão juntos. No entanto, como a proposta desse trabalho consiste na verificação dos perfis de coleções e personagens, torna-se importante mostrar algumas mudanças que a editora alega terem acontecido no padrão das coleções. Assim, se em 2000 a editora defendia as abordagens apresentadas anteriormente, em janeiro de 2007 as abordagens ganham coloração nova. Um pouco mais de tinta, mas o perfil, de fato, pouco foi alterado. As novas colorações são assim descritas (em 2007) pela editora Nova Cultural:

1) **BestSeller**: Série mensal de romances especiais, de autoras consagradas, como Nora Roberts, Penny Jordan, Diana Palmer e outras, que traz histórias de amor com tramas ricas, envolventes, excitantes, com ingredientes de mistério, intriga, suspense, aventura e conflitos. Juntando-se a estes a paixão intensa e avassaladora, a descoberta, a sedução e a conquista, os livros da série *Best Seller* proporcionam uma leitura prazerosa para homens e mulheres. *Best Seller* é romance, sonho e emoção, da primeira à última página!

2) **Bianca**: Publicação quinzenal com 2 histórias de amor divertidas, com trama leve. As histórias da série *Bianca* tratam dos acontecimentos do cotidiano de forma despreocupada, positiva e bem-humorada, sempre com uma boa dose de romantismo. Os relacionamentos amorosos são descritos de maneira sutil e poética, em meio a situações engraçadas, aventuras e percalços que a heroína tem de superar para ser feliz para sempre ao lado do seu amado. Romances água-com-açúcar, com tiradas espirituosas, em que os problemas são encarados de forma positiva, com otimismo e humor.

(3) **Clássicos Históricos e Clássicos Históricos Especiais**: Romances de época, com tramas envolventes, repletas de aventura, intriga e paixão, ambientadas nos Estados Unidos dos séculos 18 e 19 ou na Inglaterra e França da Idade Média. Os heróis são homens fortes e corajosos, as heroínas são mulheres de personalidade forte, batalhadoras, audaciosas e à frente de seu tempo, mas muito românticas e sonhadoras. As cenas de amor são envoltas por uma forte aura de sensualidade.

Romances de época, que trazem até o leitor tramas ricas - aventuras, guerras, segredos, intrigas — tendo como pano de fundo lugares exóticos e personagens inesquecíveis. Pioneiros do Velho Oeste, personagens da Guerra Civil americana, valentes guerreiros ou nobres habitantes dos castelos medievais — homens e mulheres procuram seu destino em meio a descobertas, conquistas e paixões intensas e avassaladoras.

4) **Julia**: Histórias modernas e realistas, em que a heroína é uma mulher bem-informada e independente, dinâmica, batalhadora, mas que não perdeu seu lado sonhador. A

trama descreve situações do dia-a-dia, os protagonistas têm as qualidades e defeitos das pessoas da vida real, e o relacionamento entre eles é intenso, excitante, impetuoso, com muita paixão e romantismo. Os romances da série *Julia* descrevem os acertos e desacertos da vida dos personagens centrais, bem como seus sonhos e anseios, ao longo de tramas realistas e envolventes.

5) **Momentos Íntimos e Momentos Íntimos Extra:** Romances modernos, sensuais, mais apimentados. O herói e a heroína não se limitam a beijos e carícias. Tendem a agradar as leitoras acima de 25 anos.

6) **Sabrina:** Histórias românticas, que mostram o lado mais belo e sublime do amor. Quase sempre a heroína é muito jovem, ingênua e inocente. Sonha com um grande amor, mas tem pouca vivência para conseguir superar os problemas e as complicações que o amor traz. Os conflitos do dia-a-dia, gerados por mal-entendido, ciúme e dificuldade de relacionamento, são explorados de forma sensível, mostrando que é preciso vencer desafios para ser feliz. As cenas de amor raramente são explícitas, a ênfase se concentra na descrição das emoções intensas da heroína, em seus temores diante de um herói bem mais experiente, o que gera uma tensão sexual que emana das páginas do livro diretamente para o coração das leitoras românticas e sonhadoras.

Qual a diferença nas informações dos anos de 2000 e 2007? Existe, de fato? Ciente de que todas elas possuem um enredo que envolve a união conjugal de um homem e uma mulher, o que difere uma da outra? Aproveito a definição que a editora apresenta para a coleção *Bianca* para responder essa pergunta: todas são "romances água-com-açúcar". Todas as histórias são narradas apenas para unir um homem e uma mulher com laços matrimônias. O aspecto erótico-amoroso é um dos grandes atrativos, principalmente quando a protagonista é virgem. Mas, quando a protagonista não é virgem o diferencial será o fato de, com o parceiro atual, ela conseguir alcançar o ápice sexual. Isto é, se o casamento anterior ou o relacionamento anterior não permite a inocência física da mulher, o fato de não ter alcançado a completude sexual com o ex-relacionamento fará do relacionamento de agora [na história] o ideal.

Ao texto da coleção *Júlia*:

Tiffany despertou para uma feminilidade que nunca imaginou possuir: uma sexualidade desconhecida trazia à tona necessidades e desejos que estavam profundamente guardados. Seria possível reprimir tudo isso agora?

Com Alec [o falecido marido], ela nunca havia se sentido assim. Nem mesmo no início do casamento, quando dividiram uma cama e um suposto amor, ela sentiu o potencial desta feminilidade que era, com certeza, a base de seu ser. Tinha aprendido a se adaptar à vida que levava com o marido, aprendido a cumprir seu papel de esposa, a guardar suas frustrações e anseios, pois se assim não fosse, Alec não a perdoaria (*O rival*, 1983: 20-21).

Nele configura-se todo um discurso de sedução que legitima a dominação do homem "sobre" a mulher. É dado ao homem "poder" que "desperta" a sexualidade da mulher. Despertar da e não despertar na. Afinal, para que o homem seja o grande provedor é preciso que ele encontre nela algo que ela não foi capaz de achar em si mesma. Todavia não é só. No excerto a mulher é despertada para si no "primeiro beijo". A história deixa claro que a mulher que não atinge o orgasmo é porque não foi devidamente "devorada" (SANT'ANNA, 1985).

É relevante pontuar que a virgindade ainda é constante nas narrativas de massa, mas ela será "entregue" ao homem certo e a mulher atingirá o ápice sexual. No entanto, durante a leitura da amostragem, foi possível perceber que já existe um grande número de mulheres que foram casadas ou são viúvas e que estão se envolvendo uma segunda vez. Sendo essa segunda vez a narrada nas coleções, pode-se afirmar que no conjunto essas narrativas representam a falsidade da relação passada, a impossibilidade de uma receita para o "felizes para sempre".

As coleções quando comparadas com um intervalo de vinte anos de escrita (histórias que possam ser consideradas representativas da década da escrita e não histórias que foram vendidas como históricas) dão a entender uma volta ao conto de fada (PROPP: 1983). É como se fosse conferido um retorno ao pós-casamento de *Branca de Neve* ou quaisquer uma das fábulas encerradas com final feliz. No plano da própria tessitura fabular as histórias contextualizadas no século XXI retomam, sintomaticamente, um percurso "evolutivo" do papel da mulher na sociedade vigente em todas as coleções estudadas. Mas essa "evolução" é mascarada. Por exemplo, na busca de expor exemplo da rejeição da mulher no trabalho, Cunha (1999) efetua a seguinte constatação:

O escritório descrito por M. Delly era um espaço privado tão masculino, tão velado às mulheres, que chegar até ele era motivo de surpresa, até de repressão.

Quando Cristiano abriu a porta [do seu gabinete de trabalho] pensou que sonhava.

Mitsi (...) era Mitsi? No seu gabinete?

... Não é prudente Mitsi, eu devia repreender-te.

Como se pode perceber, os trabalhos masculinos estavam voltados para a satisfação das vontades pessoais do herói — história da sua família, literatura, arqueologia (1999: 92).

Revejo a leitura de Cunha para comentar que Mitsi, quando os empregados Vicente e Juliano Rabier, irmãos de Marta, foram despedidos por Parceuil, primo de Cristiano e diretor das forjas, junto com o Sr. Jacques [o filho pequeno de Cristiano], falou a este a razão da demissão e os funcionários foram readmitidos. A preocupação de Mitsi é com o bem do lar e, conseqüentemente, da empresa; afinal, se bem a empresa, melhor o lar. E à mulher cabe os cuidados para que tudo vá bem, desde que os méritos sejam do homem. Assim é em *Mitsi*, e em outras narrativas do gênero. Mas, para esclarecer a situação lida como rejeição, apresento uma seqüência de visitas de Mitsi ao local de trabalho de Cristiano para comparar a leitura de Cunha. Em *Mitsi*, tem-se:

— Nós vamos esperar o senhor, Átila [o cachorro].

O animal deitou-se a seus pés. Mitsi cerrou os olhos. Fatigada pelas emoções dos últimos tempos e provocada pela sua entrevista com Svengred, caiu numa espécie de sonolência.

Quando, pouco depois, Cristiano abriu a porta, pensou que sonhava. Mitsi, era Mitsi, no seu gabinete?

Ao ruído da porta, a moça descerrou as pálpebras. Estremeceu, corou e levantou-se lentamente.

— Eu desejava...inteirar-me do acidente...

A voz tremia-lhe, mas os olhos belíssimos, onde brilhava a emoção profunda que lhe agitava o coração, fixavam dessa vez os de Cristiano.

— Quase nada, como eu previa...Mas deves estar cansada de esperar...

Ele falava sem saber o que dizia. E aproximou-se da moça que lhe sorria timidamente.

— ... Não é prudente, Mitsi, eu devia repreender-te...

— Tens todo o direito, mas não por este motivo.

E sorria sempre, o olhar cada vez mais doce, repleto de ternura.

Cristiano, deslumbrado, não podia acreditar no que ouvia.

— Por quê, então?

Num movimento rápido ela acercou-se dele, pousando-lhe a cabeça no ombro, dizendo baixinho.

— Sabes bem por que, Cristiano.

Ele apertou-a nos braços, apaixonadamente, murmurando num beijo:

— Sempre vieste a mim, menina, querida e cruel! Conseguieste, finalmente, perdoar! (1987: 203-204).

Essa passagem no romance *Mitsi* está, na verdade, retomando duas situações anteriores. A primeira situação:

[...] Ao vê-la exclamou [Cristiano] surpreso e irritado:

— Tu? E o que vens fazer aqui?

Olhava para ela com arrogância. A pobre Mitsi aparecera num dia em que o idolatrado Senhor de Rivalles estava de mau humor. [...]

— Perdão, senhor... Vinha pedir-lhe o favor...

— Nada tens a pedir. E eu nada tenho contigo. Vai embora imediatamente, pequena atrevida [Mitsi tinha 13 anos], e livra-te de vir outra vez importunar-me, se não queres sentir a doçura dos dentes de Átila.

O cão pareceu compreender, porque começou a rosnar com força.

Mitsi saiu precipitadamente (*Mitsi*, 1987: 33-34).

A segunda:

— Não, vem cá um momento. Tenho algo a mostrar-te.

E como ela permanecesse imóvel, parecendo hesitar, o Sr. de Tarlay repetiu num tom imperativo:

— Vem!

Lembrava-se nesse momento — e o tom o demonstrava — de que era o senhor e ela, mesmo sem o uniforme, não passava de uma criada.

[...]

— Aproxima-te, Mitsi. Receias que te devore? É verdade que outrora recebia-te mal, neste mesmo recinto. Reconheço, de bom grado, que devo perder-lhe perdão.

[...]

— Nesse tempo, eu não passava de uma menina indiscreta e irrefletida.

— Que eu ameacei fazer devorar por Átila. Mas hoje, quero adornar uma mãozinha deliciosa que muito admirei nestes últimos tempos.

[...]

— Que carinha zangada está fazendo, Mitsi, minha prima Mitsi! Porque, afinal de contas, és minha prima: posso muito bem oferecer-te esta jóia.

— Mas não me reconhecerá por tal aos olhos do mundo, senhor!

[...]

— Não me escapas! Não te deixo sair, Mitsi, minha linda Mitsi!...

[...]

— Deixe-me! ... Deixe-me!...

[...]

Sentiu, naquele momento, os lábios de Cristiano pousarem-lhe na face. [...] Instintivamente golpeou com a mão o rosto do Sr. de Tarlay [...] saiu precipitadamente do pavilhão... (*Mitsi*, 1987: 98-100).

A leitura desse romance habilita afirmar que Cunha tem razão ao dizer que é vedado à mulher uma condição de igualdade profissional nos romances dellianos, não apenas neles, também nos mais atuais. Porém, é importante frisar um mascaramento do papel profissional da mulher, ela é sim rejeitada na condição de igualdade e suas profissões são facilmente abandonadas para que elas possam acompanhar o esposo; no entanto, é de maneira camuflada

essas constatações do lugar do homem e do lugar da mulher. No exemplo analisado por Cunha (1999) existe uma outra situação muito mais relevante, trata-se do fato de a mulher ter ido ao homem "perdoá-lo" quando a narrativa inteira apresenta a mulher como a agredida. Se ela é a agredida, qual a razão de ser ela a submissa? Ir aos aposentos "restritos" ao esposo é ser aceita? Os trechos apresentados já respondem a essa questão.

Cabe à mulher, ainda, ser conivente com o papel de esposa submissa. Queira ela ou não, apresente-se ela ou não como mulher "moderna", o que se tem é uma "modernidade" incoerente. Ela terá um trabalho para que se sinta independente mas o trabalho dela será decorativo se comparado ao do marido, ela terá sua carreira profissional mas deixará qualquer trabalho para "socorrer" o marido. O trabalho da mulher é secundário. Mesmo nos casos que a mulher tem situação financeira superior a do homem, em nenhuma das coleções o homem deixou de ser o provedor e mantenedor da riqueza da mulher.

Não é somente o retorno aos contos de fada; é também uma tentativa de reescrita deles. Também é palpável o fato de as coleções atuais mostrarem que a virgindade como troféu ao marido consolidou como os casamentos fracassados. A inexperiência da mulher e o desejo do homem em ser o primeiro (e único) a envolver-se sexualmente com a mulher amada é retratada no exemplar da coleção *Júlia*.

Tiffany começou devagar, hesitante, mas logo as palavras fluíam. Ela tinha se calado por muito tempo, tempo demais. Era chegada a hora de falar.

— **Alec nunca me amou. Ele só quis casar comigo porque sabia que era o único meio de me levar para a cama.**

Wayne ficou calado enquanto ouvia a história de um casamento que começou errado desde o princípio, Tiffany e Alec eram totalmente incompatíveis. Ela havia se impressionado com o charme, a beleza e a irreverência dele, ao passo que **ele tinha sido conquistado pela inocência dela.**

— Alec... me desprezou praticamente desde o início. — A emoção fazia as palavras saírem aos trancos.

— Por quê?

— Ele pensava que tinha caído numa armadilha.

— Mas ele conseguiu o que queria. — A expressão de Wayne era indecifrável.

— Não, ele não conseguiu. — **Ela corou** enquanto prosseguia. — Após um período muito breve, essa parte do casamento morreu (*O rival*, 1983: 110 – destaque acrescentado).

A troca da virgindade por um casamento nem sempre é vantajosa. Isto é, a história publicada no Brasil em 1983 já permite ao consumidor entender que "a prova de amor" (senso comum) é um ato tanto de "fisgar" marido quanto de ter um casamento mal-sucedido. Mas essa

leitura não é a primeira que se tem quando se lê o romance e sim a de que a mulher deve entregar-se somente ao homem que a faça desejá-lo fisicamente. Todo o casamento é construído, no exemplar acima, com base no relacionamento sexual. Em nenhum momento Alec é responsável por nada, a vida dele funciona apenas sexualmente, é um jovem irresponsável e hedonista que não se preocupa com Tiffany e com a manutenção do lar.

De certa maneira, apenas as duas coleções rapidamente apresentadas (*Sabrina Noivas* e *Júlia*) já permitem vastas considerações. Outros elementos serão registrados para corroborar a essa descrição ainda nesse Capítulo. E aqui cabe lembrar que *Best-seller*, *Bianca*, *Clássicos Históricos*, *Momentos Íntimos* e *Sabrina* podem ser lidas como as coleções "carro chefe" da editora; porém há outras coleções divulgadas pela Nova Cultural, tais como *Cristine*, *Grandes Romances Históricos*, *Julia Época*, *Sissi* e, ainda, as coleções de romance de mocinha de faroeste: *Faroeste Clássico Histórico*, *Faroeste Clássico Histórico Especial* e *Faroeste Clássico da Literatura Romântica*.

Para que o consumidor não se canse, existem outras: *Medieval Clássico Histórico*, *Medieval Clássico Histórico Especial*, *Medieval Clássicos da Literatura Romântica* e, se essas coleções não estiverem a contento, é possível, ainda, ler essas: *Regência Clássicos Históricos*, *Regência Clássicos Históricos Especial*, *Regência Clássicos da Literatura Romântica*, *Júlia Histórico*, *Bianca Histórico*.

Além das coleções, a Nova Cultural publica trilogia. A editora manifesta a seguinte justificativa para a produção: "As trilogias são compostas por Romances interligados por um elemento comum — cada livro conta uma história — porém são histórias independentes, e não uma única história dividida em volumes. Não é como uma novela, com continuação no livro seguinte, mas sim um seriado, com um episódio diferente e completo em cada livro. Cada história pode ser lida independentemente das outras, mas quem lê uma quer ler as demais também! Quando estas coleções são compostas por mais de três livros, elas recebem o nome de minissérie ou antologia".

As trilogias divulgadas atualmente são: *Clã Macleen*, *Irmãos Murray*, *Joan Hohl*, *Legado de Merlin*, *Os Vikings*, *Saga de Merlin* e *Shannon Drake*.

Nos período de 1978 a 1985 a Abril publicou quatro coleções de romances e esses tinham na capa, no alto do lado esquerdo, algumas flores. As coleções eram *Bianca*, *Julia*, *Sabrina* e *Supers*. As coleções *Supers* eram divididas da seguinte maneira: *Super Bianca*, *Super Julia*, *Super Sabrina* e *Bianca Extra*. Para se ter uma idéia, a coleção *Bianca* recebeu, entre 1978 e 1985, mais de trezentos títulos; a coleção *Julia* e *Sabrina* também tiveram outros tantos exemplares, somando assim aproximadamente mil exemplares de romances. Além

disso, havia as coleções *Supers*. Essas primeiras coleções tinham nas capas flores e corações, como pode ser comprovado nos títulos: *Era uma vez um verão* [flores, coleção *Julia*]; *Pacto de ódio* [flores, coleção *Sabrina*]; *O rival* [flores e coração, coleção *Julia*]; *A sereia de Cowrie Island* [coração, coleção *Bianca*]; *Príncipe dos mares* [flores e coração, coleção *Super Bianca*].

No entanto, para dar conta de uma demanda tão grande de títulos é necessário uma equipe de autoras³⁶. Quando se trata de nomes de autoras de romances de mocinha é necessário salientar que algumas se destacam mais que outras, seja pela quantidade de produções, seja pela recepção do público. Alguns desses nomes são vigentes também como autoras dos exemplares que constam na amostragem e *corpus*. No entanto, há outras escritoras que escrevem para outras coleções, por exemplo, as coleções denominadas *Clássicos Históricos*. Alguns nomes podem ser observados tanto em uma coleção quanto em outra. Dado os nomes das primeiras autoras de *Bianca*, *Júlia* e *Sabrina*, opto por dispensar o mesmo tratamento para outras autoras³⁷ do gênero romance de mocinha. Dos 101 títulos de romance

³⁶ Exponho o nome, em ordem alfabética, de autoras que escreveram para essas coleções (do carro chefe) no período citado (1978-1985). São elas: Abra Taylor, Alexandra Sellers, Amii Lorin, Andrea Blake, Ann Cooper, Ann Gilmour, Anne Hampson, Anne Mather, Anne Vinton, Anne Weale, Avery Thorne, Betty Beaty, Betty Neels, Carol Hughs, Carole Mortimer, Catherine Kay, Catherine George, Celia Scott, Celia Laurence, Charlotte Lamb, Claire Breton Smith, Clare Lavenham, Claire Harrison, Claudia Jameson, Constance LeaDaphne Clair, Deborah Joyce, Doroty Cork, Elizabeth Ashton, Elizabeth Gilzean, Elizabeth Graham, Elizabeth Hunter, Elizabeth Oldfield, Elizabeth Petty, Emma Darcy, Essie Summers, Flora Kidd, Gladys Fullbrooks, Glória Bevan, Gwen WestWood, Hazel Fisher, Helen Bianchin, Hellen Upshall, Hillary Hilde, Hilda Pressley, Isabel Dix, Jan Haye, Jane Arbor, Jane Corrie, Jane Donnelly, Janet Dailey, Jeneth Murray, Jayne Bauling, Jean S. MacLeod, Jessica Blake, Jessica Steele, Jessica Ayre, Joanna Jordan, Jo Manning, Joyce Dingwell, Juliet Shore, Judith Worthy, Kathryn Blair, Kate O' Hara, Karen Van de Zer, Katrina Britt, Kay Thorpe, Kay Clifford, Kerry Alynne, Lilian Peake, Lindem Grierson, Linda Harrel, Linda Shand, Lindsay Armstrong, Lynne Collins, Linsey Stevens, Lisa Cooper, Lucy Blodwer, Lucy Gillian, Lydia Balmain, Madelaine Ker, Margaret Mayo, Margaret Pargeter, Margaret Rome, Margaret Way, Margary Hilton, Marion Coli, Marjorie Lewty, Marjorie Norrell, Martha Duncan, Mary Moore, Mary Wibberley, Mary Lions, Mary Burchel, Nerida Hilliard, Nicole West, Pamela Pope, Patricia Lake, Penny Jordan, Peta Cameron, Pippa Lane, Rachel Lindsay, Rachel Palmer, Rebecca Caine, Rebecca Stratton, Roberta Leigh, Robyn Donald, Rose Elver, Rosemary Carter, Rosemary Hammond, Roumelia Lane, Sally Wentworth, Sandra Clark, Sandra Field, Sara Craven, Sarah Fraklin, Sarah Holland, Sônia Deane, Sheila Douglas, Stella Frances Nel, Sue Peters, Susan Alexander, Susanna Faith, Suzanna Firth, Suzanna Lynne, Valéria Parv, Vanessa James, Violet Winspear, Victoria Gordon, Yavonne Whittall.

³⁷ A saber: Adrienne Basso, A. E. Maxwell, Alice Holden, Althea Mortensen, Ana Seymour, Ann Collins, Anne Avery, Anne Weale, Ann Hulme, Ann Lynn, Anne Gracie, Anne Herries, Bárbara Leigh, Barbara Neil, Beth Henderson, Beth Bryan, Betina Krahn, Beverlee Ross, Blanche Chenier, Blythe Gifford, Brenda K. Jernigan, Bronwyn Williams, Bárbara Leigh, Barbara Neil, Beth Henderson, Beth Bryan, Betina Krahn, Beverlee Ross, Blanche Chenier, Blythe Gifford, Brenda K. Jernigan, Bronwyn Williams, Candance Camp, Carola Dunn, Cassandra Austin, Cassie Edwards, Catherine Archer, Catherine Blair, Catherine Kay, Catherine Reynolds, Carol Finch, Carolyn Davidson, Charlene Sands, Cherie Claire, Cheryl Bolen, Cheryl Holt, Cheryl Reavis, Cheryl St. John, Claire Delacroix, Claire Harrison, Clarice Peters, Caroline Clemmons, Caryn Cameron, Coral Hoyle, Curtiss Ann Matlock, Deb Stover, Debbi Bedford, Debbie Raleigh, Deborah Hale, Deborah Johns, Deborah Simmons, Debra Lee Brown, DeLoras Scott, Denise Lynn, Diana Hall, Dixie Lee Mckeone, Donna Simpson, Dorothy Glenn, Elaine Coffman, Elaine Knighton, Elizabeth August, Elizabeth Bailey, Elizabeth Doyle, Elizabeth Keys, Elizabeth Lane, Elizabeth Macdonald, Elizabeth Mayne, Elizabeth Michaels, Elizabeth Thornton, Emily Danton, Emily French, Erin Yorke, Eva Rutland, Gabriella Anderson, Gail Mallin, Gail Ranstrom, Gail Whitiker, Gayle Wilson, Georgina Gentry, Georgina Devon, Glenda Garland, Gwyneth Atlee, Gwyneth Moore, Hannah Howell, Heather Graham Pozzessere, Heather Graham, Holly Harte, Irene Northan, Jackie Summers,

de mocinha tem-se 28 coleções e 84 escritoras. Estudar essas autoras seria um trabalho extenuante e infrutífero porque todas elas escrevem de maneira similar e sobre o mesmo tema.

Dada a quantidade de autoras, vejamos as coleções. A *Harlequin Books* divulga as seguintes coleções: *Desejo*, *Destinos*, *Grandes Autores*, *Grandes Romances Históricos*, *Grandes Romances*, *Harlequin Romance*, *Jéssica* e *Paixão*. De acordo com o endereço eletrônico da *Harlequin Books*, os preços desses exemplares, respectivamente, são: R\$ 8, 90; R\$ 10, 90; R\$ 9,90; R\$ 10,90; R\$ 8,90; R\$ 7,50 e R\$ 7,50. A empresa está no Brasil desde o ano de 2005 e possui, até o momento, oito coleções.

Como procuro apontar a industrialização do romance de mocinha, recorro às autoras³⁸ que escrevem para a *Harlequin Books*. Todas as autoras são apresentadas no sítio da *Harlequin* e apontar-se-ão três casos, sendo o primeiro e o segundo devido ao fato de essas autoras escreverem para muitas outras coleções e o terceiro caso para remeter aos irmãos que se consagraram como M. Delly.

1) Nora Roberts é autora de maior destaque da lista de *best-sellers* do *New York Times* e a primeira a ser escolhida para a Galeria da Fama dos Escritores

Jackie Stephens, Jacqueline Navin, Jacqueline Diamond, Jackie Manning, Jan Mc Kee, Janelle Taylor, Janet Kendall, Jeanne Carmachael, Jeanne Savery, Jeanne Stephens, Jean Reece, Jennifer Malin, Jessica Trapp, Jillian Hart, Jill Henry, Jo Beverly, Jo Goodman, Joanna Maitland, Joanna Makepeace, Joan Hohl, Jo Ann Ferguson, Jocelyn Haley, Joy Reed, Judith A. Lansdowne, Judith Laik, Judith McWilliams, Judith Stacy, Judith Stafford, Julia Justiss, Julianne MacLean, Julia Parks, Julie Tetel, Karen Keast, Karen L. King, Kate Bridges, Kate Kingsley, Kate Silver, Kate Rothwell, Kathleen Baldwin, Kathleen Eagle, Kathryn Hockett, Kinley MacGregor, Katy Cooper, Kit Gardner, Kristie Knight, Kristin James, Laura Paquet, Laurie Brown, Laurie Grant, Laurie Paige, Laurel Ames, Linda Castle, Linda Fallon, Linda Madl, Linda Cook, Lindsay McKenna, Lisa Manuel, Lisa Noele, Lisa Plumley, Liz Ireland, Lori Handeland, Loree Lough, Louisa Rawlings, Lucy Elliot, Lucy Gordon, Lynn Collum, Lyn Stone, Lynna Banning, Lynne Hayworth, Lynda Trent, Madeline George, Madeline Harper, Maria Greene, Marianne Willman, Margaret Moore, Margaret Westhaven, Margo Maguire, Martha Schroeder, Mary Burton, Mary Brendan, Mary Dahein, Mary McBride, Mary Reed McCall, Mary Nichols, Maura Segger, Maureen Bronson, Meagan McKinney, Melynda Beth Skinner, Merline Lovelace, Millie Criswell, Miranda Jarrett, Mona Gedney, Muriel Jensen, Myretta Robens, Nan Ryan, Nicola Cornick, Nicole Foster, Nikki Donovan, Nina Beaumont, Nita Abrams, Nora Roberts, Olga Daniels, Pamela Wallace, Patricia Bray, Patricia Frances Rowell, Patricia Grasso, Patricia Matthews, Patricia McLinn, Patricia Potter, Patricia Waddell, Patricia Wynn, Pat Tracy, Paula Hampton, Paula Marshall, Paula Reed, Phyllis T. Pianka, Quinn Taylor Evans, Rachel Lee, Rae Muir, Regina Scoot, Rosemary Rogers, Ruth Langan, Sally Cheney, Sandra Chastain, Sandra Madden, Sara Blayne, Selina MacPherson, Shannon OCork, Shannon Donnelly, Shannon Drake, Shari Anton, Sharon Harlow, Sharon Schulze, Shelley Bradley, Sherry DeBorde, Shirley Larson, Shirley Parenteau, Stephanie Laurens, Susan Amarillas, Susan Johnson, Susan Mallery, Susan Paul, Susan Schonberg, Susan Spencer Paul, Susan Wiggs, Suzanne Barclay, Suzanne McMinn, Stacy Brown, Sydney Ann Clary, Sylvia Andrew, Sylvia McDaniel, Taylor Ryan, Terri Brisbin, Theresa Michaels, Tina Donahue, Tori Phillips, Tracy Sumner, Tracy Cozzens, Valerie King, Veronica Sattler, Victoria Bylin e Victoria Pade.

³⁸ As autoras dessas coleções são: Alex Kava, Anne Gracie, B J Daniels, Blythe Gifford, Candace Camp, Carla Negggers, Candace Camp, Carla Negggers, Carly Phillips, Carolyn Davidson, Charlotte Vale Allen, Christiane Heggan, Christine Rimmer, Deborah Simmons, Dixie Browning, Dorie Graham, Erica Spindler, Fern Michaels, Heather Graham, Jasmine Cress Well, Jennifer Blake, Joanna Maitland, Julia Justiss, Justine Dairis, Karen Templeton, Laura Van Wormer, Linda Howard, Lynda Curnyn, Margo Maguire, Mary Alice Monroe, Mary Lynn Baxter, Melissa Senate, Nora Roberts, Paula Marshall, Penny Jordan, Ruth Lougan, Sandra Brown, Sarah Mylowski, Sharon Sala, Stella Cameron, Sylvia Andrew, Taylor Smith, Terri Brisbin, Tori Carrington, Vicki Lewis Thompson, Wendy Markham.

Românticos dos Estados Unidos. Nora já publicou mais de 160 romances, traduzidos para 25 idiomas e editados em todo o mundo;

2) Penny Jordan escreve para a *Harlequin* há 30 anos e tem 150 títulos publicados. Quando descobriu os romances *Harlequin*, Penny se apaixonou imediatamente. No entanto, o sonho de se tornar escritora veio depois, e hoje, Penny admite que "escrever não é minha carreira de escolha. É uma necessidade básica, como respirar". A escritora vive em Chesire, no Reino Unido; e

3) Tori Carrington. Marido e mulher, Lori e Tony Karayianni escrevem juntos desde 1984, sob o pseudônimo de Tori Carrington. Após muitas cartas de rejeição aos manuscritos, em 1998 os escritores publicaram seu primeiro romance. Desde então contam com 33 títulos publicados, e vários prêmios literários. O casal mora em Toledo, Ohio, com seus gatos (Aristotle, Spike e Patch) (*on-line*³⁹).

Esses casos, retirados como exemplo do sítio da editora, servem para ilustrar a existência de longa data; o compromisso que a *Harlequin* tem com autoras consagradas e o fato de a *Harlequin* permitir que autores merecedores de prêmios literários possam fazer parte de sua equipe. A propaganda procura demonstrar a qualidade dos produtos disponibilizados no mercado de livros e, ao mesmo tempo, ao mostrar um "pouco" da biografia de seus autores a *Harlequin* produz mais um meio de identificação com o seu produto.

Porém, títulos, autores e coleções diversas, recebem, no momento, uma perspectiva que precisa ser apresentada. Se a Nova Cultural alega publicar seus títulos desde 1978 e a *Harlequin Books* alega que está no mercado brasileiro desde 2005, é necessário lembrar que a Abril e a Nova Cultural são a mesma editora. Necessário lembrar que os exemplares do *corpus*, *Pacto de ódio* (*copyright* 1969) e *A sereia de Cowrie Island* (*copyright* 1984) trazem informação relevante. O *copyright* 1969 do primeiro título é atribuído a *Harlequin Enterprises B. V.*, e é publicado originalmente pela *Mills & Boon*. O segundo título informa apenas que é publicado originalmente pela *Mills & Boon*.

Esses títulos permitem afirmar uma ligação da *Harlequin* com a *Mills & Boon* e uma ligação da *Harlequin* com a Abril. Sendo esta a atual Nova Cultural torna-se curioso o fato de a *Harlequin* alegar que está no Brasil desde 2005. Na verdade ela já estava, mas era representada por contrato com a Abril. Assim, quando o título *Amor em cena*, da *Harlequin*, da coleção *Desejo*, apresenta-se como "O ORIGINAL" e diz "de volta ao Brasil", significa que de fato a *Harlequin* já esteve no mercado brasileiro. Esse exemplar apresenta informação de ter sido "publicado sob acordo com *Harlequin Enterprises II B. B.*" e foi "originalmente

³⁹ Endereço eletrônico: <http://www.harlequinbooks.com.br/catalog/home.php> Acesso em 10 de janeiro de 2007.

publicado em 2003 por *Silhouette Books*" e, no Brasil, consta editora HR Ltda. HR nada mais é que *Harlequin Romances* e possui oito coleções já apresentadas.

Ao comparar três títulos de coleções diferentes [*Julia*, *Sabrina Noivas* e *Momentos Íntimos*] constato que a ligação dessas indústrias de romance de mocinha é significativa. Por exemplo, o título *Operação cupido*, da coleção *Julia*, publicado no Brasil no ano de 2000, apresenta, na capa, o logotipo da *Harlequin*. Porém, não fica só nisso, o título foi "originalmente publicado em 2000 pela *Silhouett Books*, divisão da *Harlequin Enterprises Limited*". Não bastasse, têm-se: "Esta edição é publicada através de contrato com a *Harlequin Enterprises Limited*, Toronto, Canadá. *Silhouette*, *Silhouette Desire* e colofão são marcas registradas da *Harlequin Enterprises B. V.*".

O segundo título, *Contigo para sempre!*, da coleção *Sabrina Noivas* também traz o logotipo da *Harlequin* e as demais informações do contrato. Já o terceiro título, *Ilha do desejo*, da coleção *Momentos Íntimos*, traz na capa o logotipo da *Silhouette* e a informação do contrato são as mesmas encontradas na coleção *Julia*.

Tudo indica que, de fato, a Nova Cultural registrou as marcas *Sabrina*, *Julia*, *Bianca* e tantas outras e, por isso, detém o poder dos nomes das coleções vendidas no mercado brasileiro; mas que a *Harlequin Books* é a responsável pelas histórias traduzidas e então fica determinado por contrato os títulos fornecidos para a Nova Cultural e os títulos fornecidos para a editora HR. Também deduzo que a HR é uma concorrente da Nova Cultural, porém, não se pode dizer com isso que o lucro adquirido por essas editoras não vão para o mesmo bolso. É possível que a editora HR seja sim de outro grupo e não da Abril, como parece fazer crer a empresa; porém, deve-se desconfiar se a HR não é uma segunda linha da Nova Cultural. Afinal, é comum no mercado de quaisquer produtos a empresa A lançar produtos de primeira linha e produtos de segunda linha.

Ao comparar o sítio da editora Nova Cultural e da *Harlequin Books* Brasil, percebo que as editoras estão "preocupadas" com a opinião do consumidor e estão atentas aos desejos deles. Para se ter idéia do grau de importância "dado" ao consumidor do produto, a *Harlequin Books*, neste momento (jan/2007), faz uma pesquisa para lançar nome e capa da próxima coleção:

A nova série:

É cheia de expectativa e atração entre o herói e a heroína.

Possui uma heroína que é a personagem principal. Vive uma jornada em busca de si mesma e do grande amor de sua vida. É uma mulher com ambições bem definidas, e que inspira respeito. Qualquer mulher gostaria de ser como ela!

É uma montanha russa de emoções.

São histórias com príncipes e sheiks.

Possui cenários que podem ser nos Estados Unidos, na Europa ou na Austrália.

Qual nome você sugere para essa nova série *Harlequin Books*?

Agora vote no *lay-out* de capa que mais lhe agrada: (clique nas imagens para vê-las em tamanho maior) (*on-line*, 2007).

A editora sugere três nomes para a nova coleção: *Harlequin Amanda*, *Harlequin Carol* e *Harlequin Gaby*.

Essa estratégia de venda é importante para dar a entender ao consumidor que o produto é feito para ele e de acordo com o que ele deseja. O fato de a editora ofertar três nomes de coleções e três possibilidades de capa não significa que ela está "delimitando" as possibilidades; apenas que está facilitando o serviço de escolha do consumidor, jamais direcionando a escolha. Jamais?

A manipulação é evidente. As editoras apresentam estratégias de *marketing* de todo o peso para manter e conquistar consumidores. A Nova Cultural, por exemplo, apresenta um novo selo para as coleções ofertadas como lançamentos; o selo, confeccionado em amarelo e escrito em preto, de formato circular e bordas picotadas, traz a seguinte informação: "*The New York Time – Best Sellers – as melhores autoras*⁴⁰", na página da editora uma explicação ao selo: "Este selo identifica os romances escritos por autoras citadas na lista de *bestsellers* do *New York Times*".

A apresentação até aqui delimita a importância (mercantil) das coleções de romance de mocinha e a maneira descuidada de as editoras proporem novas coleções. Isto significa, em

⁴⁰ A lista? A lista é longa: Anna Summer, Anne Laurence, Barbara Bretton, Barbara Freethy, Barbara Plum, Bess Willingham, Beverly Barton, Candy Halliday, Cherie Claire, Christine Dorsey, Deanna Mascle, Debbie Raleigh, Deborah Johns, Deborah Shelley, Diana Morgan, Dianne Castell, Dinah McCall, Elaine Fox, Elizabeth Turner, Georgina Gentry, Gladys Posmik, Glenda Garland, Hannah Howell, Holly Chamberlin, Janelle Taylor, Janice Maynard, Jeanne Savery, Jenna Petersen, Jill Henry, Jo Ann Ferguson, Jo Beverley, Jo Goodman, Joan Hohl, Judi Lind, Julia Parks, Karen Kay, Karen Whiddon, Kasey Adams, Kate Donovan, Kate Hanford, Kathleen Baldwin, Kathleen Webb, Kathryn Hockett, Kay Hooper, Kim Whalen, Kimberly Logan, Kinley Macgregor, Laura Drewry, Laurie Brown, Leslie Esdaile, Linda Francis Lee, Lisa Manuel, Lisa Noeli, Lisa Plumley, Lisa Valdez, Lynn Emery, Lynne Hayworth, Marcia Evanick, Marge Smith, Margo Maguire, Maria Greene, Mary Reed McCall, Melinda McKenzie, Melinda Skinner, Meredith Bond, P. C. Cast, Pamela Clare, Pamela Labud, Pat Pritchard, Patricia De Groot, Patricia Waddell, Paula Reed, Quinn Taylor Evans, Regan Allen, Robyn Dehart, Roxanne Countryman, Samantha Garver, Samantha Saxon, Sandra Brown, Sandy Blair, Sari Robins, Selina Macpherson, Shannon Drake, Shelley Bradley, Sophia Kaplan, Stacy Brown, Susan Andersen, Susan Johnson, Suzanne Enoch, Suzanne Macpherson, Sylvia Mcdaniel, Sylvie Kaye, Tiago Rebelo, Tina Donahue, Tracy Cozzens, Trish Graves, Valerie King, Victoria Hinshaw e Yarah St. John.

todo caso, que essas narrativas tem um valor devido ao sucesso de venda e ao fato de ser possível determinar com o estudo diacrônico das coleções os comportamentos e as concepções de vida projetadas em determinadas épocas. De M. Delly para as atuais coleções é visível o caráter comercial mais ingênuo do primeiro ser transformado no sedutor nas últimas. O ingênuo na coleção *Biblioteca das moças* chega ao sedutor em *Momentos Íntimos* e nos *best-sellers*, dosado artificialmente para proporcionar sucesso imediato.

Observo da amostragem o fato de dois exemplares da primeiras metade do século XX apresentarem, nas suas páginas finais, propagandas de outros romances. As coleções *Seleção de amor* e *Amour-Amour* mesclam, nas publicidades de si mesma, outros textos. A primeira avisa ter essas opções: "romances de famosos", "obras de José de Alencar", "poetas brasileiros" e outros. A segunda apresenta os preços dos seguintes romances de José de Alencar: *A pata da gazela*, *O tronco do ipê*, *Iracema*, *Ubirajata*, *Diva*, *Lucíola*, *Senhora*, *O guarani*, *A viuvinha* e *Cinco Minutos*, esses por Cr\$ 15,00; os romances da coleção (M. Delly e outros) por Cr\$ 12,00. Outros autores como Balzac, Dostoiewski, Flaubert, Dumas Filho, Gauthier, Lamartine, Stevenson e outros, também por Cr\$ 15,00.

A diferença dos preços de um exemplar de romance de mocinha para um exemplar de romance brasileiro parece nunca ter sido a razão da escolha das consumidoras. Esses valores, ainda hoje, não são os fatores que, a meu ver, direcionam os consumidores, isso porque os preços apresentados são relativamente baixos, mas é possível adquirir um exemplar de Dostoievski em um sebo por até R\$ 10,00. Se no passado as coleções concorriam com diferentes produtos, hoje as coleções só fazem publicidade dos seus próximos números ou de coleções da mesma editora.

3.3.1 Resumo-montagem do *corpus*

Não se pode falar da origem de um fenômeno qualquer que seja ele, antes de ter descrito esse fenômeno (Vladimir Propp)

O objetivo da descrição e análise do *corpus*⁴¹ é verificar se a construção dos tipos romanescos é um conjunto de repetição de valores idealizados pela ideologia dominante e constante na figurativização das personagens. Estas costumam receber caracterização direta, isto é, tem-se acesso sobre o seu caráter ou qualidade física, por meio do narrador ou de algum outro personagem. Possuem nome próprio, situações financeiras bem definidas e suas ações são condutoras do processo fabular. A condição de "bom" ou "ruim" dá o tom moralizante das narrativas. De antemão saliento que os romances recebem olhar voltado para o resumo-montagem haja vista a necessidade de mostrar a maneira que os textos são construídos. Para manter maior fidelidade ao produto disposto para os seus consumidores, dou início à apresentação com as sínteses dos romances ofertadas pelas editoras. Relembro que após o título do exemplar insiro o ano do *copyright* e o ano da publicação do produto estudado, logo na seqüência, retirada da quarta-capa, a síntese do exemplar. Estabeleço um padrão para apresentá-los, porém haverá um desvio dessa apresentação quando o romance *Amante indócil* for explorado. Essa diferença é estabelecida pelo próprio desenrolar da narrativa.

⁴¹ O *corpus* **romance de mocinha** é composto dos seguintes romances: *A sereia de Cowrie Island*, *Sob o signo da paixão*, *O rival*, *Pássaro de ouro*, *Amante indócil*, *Mitsi*, *Pacto de ódio* e *Encontro mágico*.

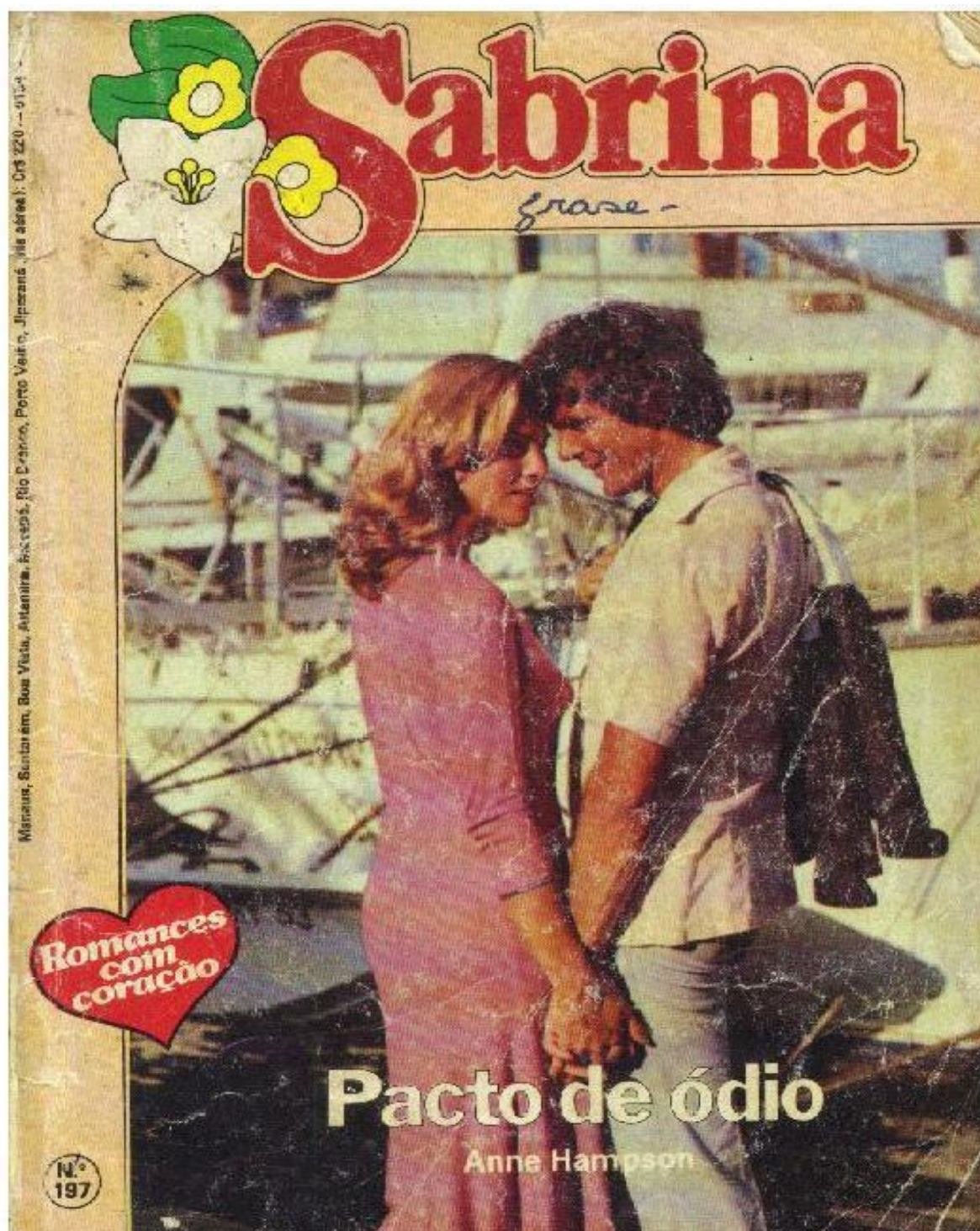


Figura 3 – Pacto de ódio

Pacto de ódio (1969-1982), impressão: papel jornal, formato 19cmx12.5cm [traduzido], país de origem: Inglaterra, 120 páginas.

Síntese: *Atenas e o Partenon, Delfos e o maravilhoso santuário de Apolo, as ilhas encantadas do mar Egeu... Para viver na morada dos deuses, Marika precisava aceitar a*

estranha e perigosa proposta de Nickolas Loukas. Era belo como uma estátua e frio como o mármore! Vendida pela própria mãe, Marika vivia na mesma casa de Nickolas. Procurava fugir de seu fascínio, tentava sempre voltar para seu lar, para junto das pessoas que amava. Mas não sabia como se livrar de um homem acostumado a ser obedecido! Como resistir ao calor daqueles beijos mentirosos, ao apelo sensual daquele corpo belo e forte como o de um deus grego? Talvez só a morte pudesse separá-los...

Nessa narrativa, a heroína, Marika (virgem), ficou órfã de pai aos 12 anos e ainda não tem 18 anos quando a mãe negocia sua partida com Nickolas [tem mais de 30 anos], em troca da liquidez de muitas dívidas e da garantia de que terá [a mãe] uma ajuda financeira para que seja possível manter um alto padrão de vida. Assim, os heróis se conhecem no início da história por conta do desequilíbrio financeiro da família de Marika e ela se vê obrigada a aceitar a chantagem de Nickolas [caso ela não deixe a Inglaterra para ir com ele à Grécia o nome do falecido pai dela será exposto por conta das dívidas feitas pela mãe e pelas gêmeas irmãs mais velhas]. A viagem à Grécia é o desequilíbrio da história e acontece logo nas primeiras páginas, no entanto a mudança se dá quando Marika é apresentada ao quase moribundo pai de Nickolas como a noiva deste. Trocam alguns beijos e logo Marika é levada a casar-se com Nickolas e só o faz porque o ama [mesmo casados, nunca se conheceram sexualmente], porém não confessa esse amor e descobre, no momento que consegue a liberdade para voltar à Inglaterra que Nickolas não precisava se casar com ela para manter as aparências diante do pai (que falece). Marika desiste da viagem de regresso e vai ao encontro do marido.

Em *Pacto de ódio*, tem-se menor número de personagens se comparado a *Mitsi*. Marika, jovem inglesa, predestinada [conforme o nome] a um futuro na Grécia, ainda não possui nenhuma beleza estonteante, mas tem a vantagem de ser natural e agradar justamente por não ser o tipo preocupado com aparência e modismos. A descrição de sua aparência é mínima.

A falta de caracterização da jovem Marika não recai só no físico, também no emocional. Trata-se de jovem de poucas regalias financeiras enquanto com a família e, após, quando lhe é possível adquirir bens financeiros tem todo o seu vestuário escolhido e pago pelo noivo. Desde que está na Grécia não estuda e não demonstra sentir necessidade de fazê-lo; afinal, é tão aplicada que em um mês já sabe "tudo" sobre os deuses gregos e quase "tudo" sobre a história da Grécia. "Depois das histórias contadas por Pitsa e pelo sr. Stephanos, além dos livros [em inglês] que Sófula lhe emprestara, era impossível não saber tudo sobre os deuses e a mitologia grega" (1982: 33). Ou seja, trata-se de uma jovem excepcional,

excepcionalmente inverossímil. Afinal, na página 37 tem-se que Marika está lendo *Édipo Rei* no original, já na página seguinte, tem-se: "pegou o jornal, para ver se conhecia alguma palavra, agora que já sabia o alfabeto" (1982: 38). O tempo todo a personagem feminina é contra o papel submisso da mulher grega, mas ao mesmo tempo não tem o direito de cortar os cabelos ou de usar a pulseira que deseja.

A personagem feminina que "concorre" com Marika é Hilary, uma jovem viúva, inglesa e cunhada do "herói". De beleza "artificial" e apegada a modas, trabalha nos bens da família e é respeitada profissionalmente. No entanto não é desejada na família Loukas e por isso Marika está "passando" por noiva, esta possui o perfil de mulher que o pai do herói aprova. Há, no entanto, outras mulheres na história. As primeiras são as duas irmãs de Marika e a mãe, mulheres interesseiras e fúteis. Também Hilary tem o mesmo perfil das irmãs de Marika. Depois tem-se o núcleo grego e então as mulheres são a avó do herói, sra. Sófula e a prima dele, Pitsa. A primeira, aos 90 anos, sobrevive ao filho, Stephanos. De aguçada inteligência, Sófula ampara Marika e faz com que ela entenda o amor do neto. Pitsa é uma jovem apaixonada e rejeita os costumes gregos, tenta escapar do casamento arranjado mas acaba por aceitar o pretendente que o primo apresenta a ela. São duas mulheres sob a responsabilidade do herói e se dão por feliz com as resoluções efetuadas por ele.

Há quatro figuras masculinas. A primeira, o "namoradinho" de Marika antes de ela ir à Grécia. Depois tem-se o herói, o pai dele e o pretendente de Pitsa. Há outros homens na função de taxistas e funcionários, mas sem envolvimento com as personagens.

David, o jovem "namorado", sabe que o envolvimento com Marika é só passatempo e torce para que ela vá à Grécia, a intenção é ir visitá-la depois, para conhecer a Grécia e não gastar desnecessariamente com hospedagem. Não se amam e por fim ele até "ajuda" Marika, fingindo enamorado por ela para que o "noivo" fique com ciúmes. Ou seja, não é rival, mas faz o papel de sê-lo, só para que Marika não demonstre o amor que sente e pensa ser rejeitado pelo "noivo".

Nickolas Loukas é a personagem melhor caracterizada, evidência da sua supremacia na narrativa toda. É responsável por "todas as mulheres", tanto as de sua família quanto às de Marika, será, interinamente, o provedor de todas elas. Tem-se então um homem másculo, de aparência fria e ao mesmo tempo atraente:

O sr. Loukas estava de pé, diante da lareira. Marika só podia ver suas costas, mas notou que era bem alto. Ele se voltou e ela percebeu seu queixo bem marcado, os lábios firmes e uma expressão um pouco arrogante. Lembrava a

figura de um deus grego, frio e distante, mas mesmo assim impressionante (*Pacto de ódio*, 1982: 8).

Com todos esses atributos ele dará conta, sim, de resolver todas as questões que lhe competem e, ainda, fazer com que Hilary e Marika desejem desposá-lo.

As últimas páginas do romance revelam:

— Se o oráculo não estivesse silencioso, se ele ainda pudesse responder, sabe o que eu iria perguntar-lhe, Nickolas?

— O quê, minha querida?

— Iria perguntar-lhe por que Nickolas se casou comigo, se não era mais necessário.

Os braços dele se fecharam mais em redor dela. Ela sorriu, feliz, e resolveu continuar a brincadeira que havia começado.

— Por que não pergunta, Marika?

— Oráculo de Delfos, tenho uma pergunta importante para fazer: por que Nickolas casou-se comigo, se já não havia necessidade disso?

— Nickolas casou-se com você porque ele a amava — ele falou com muito amor, embora estivesse participando da brincadeira. — Ele a amava naquela época, ama você agora e a amará para sempre. — E depois de uma pausa, ele disse, sério: — Era isso o que o oráculo iria dizer. A pura verdade.

Abraçou-a de novo e no beijo que trocaram havia toda a verdade do que tinham dito.

— Vamos para a nossa casa, Nickolas — ela murmurou ao ouvido dele.

De braços dados, fizeram o caminho de volta. Passaram pelos mesmos lugares onde já tinham estado juntos e, no entanto, parecia-lhes que esta era a primeira vez. Sob o olhar dos eternos deuses gregos, uma nova e maravilhosa história de amor começava... (*Pacto de ódio*, 1982: 119-120).

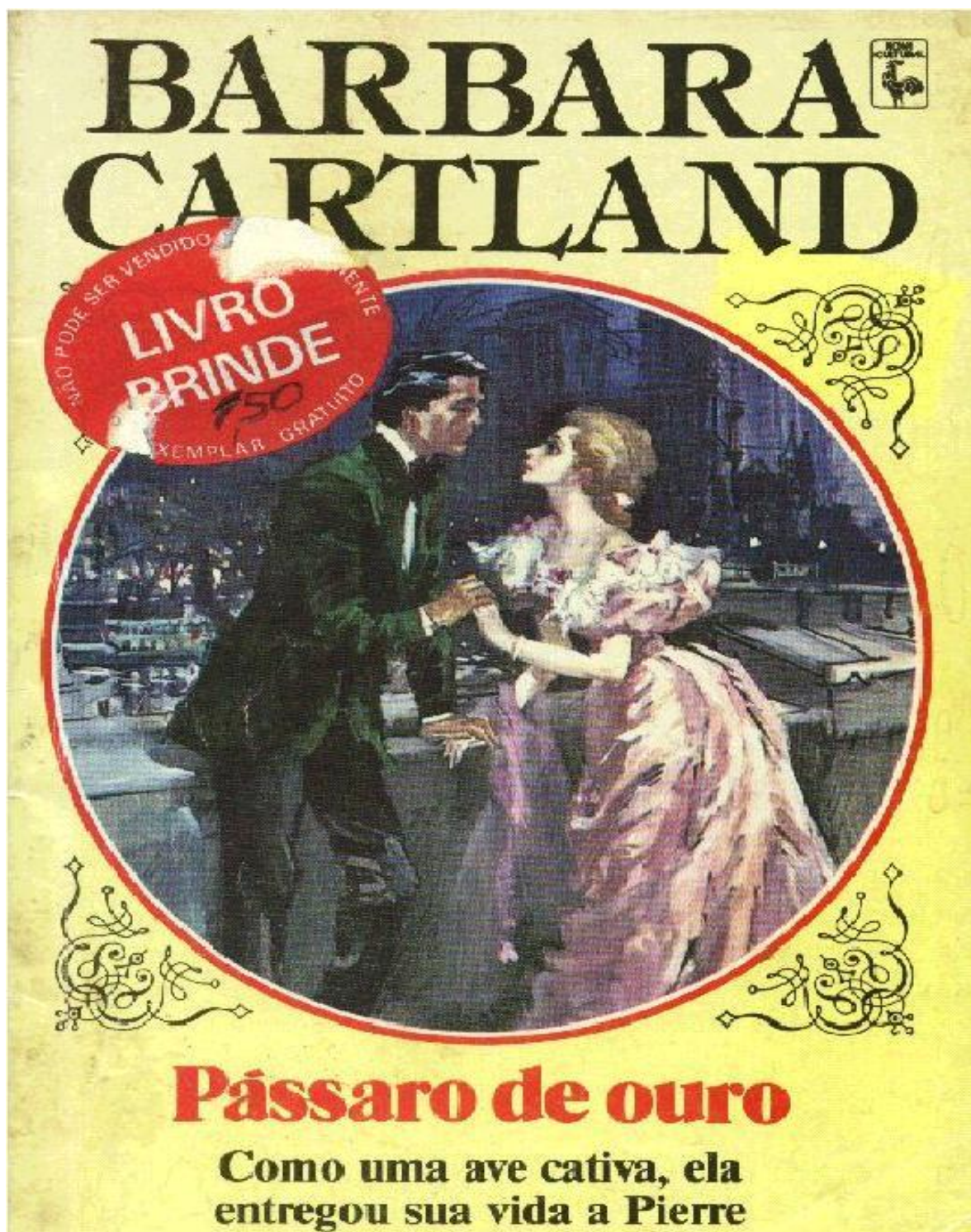


Figura 4 – Pássaro de ouro

Pássaro de ouro (1975-1988), impressão: papel jornal, formato 19cmx12.5cm [traduzido], país de origem: Inglaterra, 128 páginas.

Síntese: *Era primavera em Paris. Flores e pássaros desabrochavam no romântico aconchego do Bois de Boulogne. A poesia e a expressão sem limites do espiritualismo*

alcançavam seu auge. Emmeline também desabrochou em Paris. Não era mais cativa de sua milionária família, que a superprotegia roubando-lhe toda liberdade. Se apaixonou por Pierre Valmont, poeta pobre, que mostrou-lhe um lado da vida que não conhecia. Mas Pierre ignorava sua verdadeira identidade. A mentira ameaçava destruir o bem mais caro que conquistara...

Em *Pássaro de ouro*, Emmeline "Vada" é uma jovem americana belíssima. Dona de cabelos com "a tonalidade suave das espigas de milho apenas amadurecidas" (1988: 8) que emolduravam um rosto "perfeitamente oval com dois olhos de um azul intenso e cílios muito escuros" (1988: 8). Não bastassem "os dois olhos" a moça ainda é inteligente; conhecedora da poesia de Verlaine, Jean Moréas, Leon Deschamps e da música de Wagner. Interessa-se por arte e pelos pensamentos modernos, toca piano e aprendeu a atirar com o pai [falecido recentemente]. Consta na narrativa que ela leu "acerca de todos os assuntos" (1988: 21). Ao que parece, não "todos", afinal a jovem se convida para conhecer o atelier do acompanhante e ao ser beijada e despida sente-se indecisa e encabulada: "— Não... por favor... não! — suplicou Vada, mas ele parecia não ouvi-la. — Pierre... não...eu..." (1988: 60). Ela não sabia que seu comportamento era um convite à investida do jovem Pierre. Depois de um grito de "criança indefesa" a moça conseguiu impor respeito.

As demais personagens femininas dessa narrativa são desprovidas de tinta. Há a presença, no início da narrativa, da mãe de Vada, logo substituída por Miss Nancy Sparling. Essa sofre um acidente e a heroína tem somente a companhia da jovem Charity. Por fim, tem-se a duquesa, mãe de Peter.

O herói, Pierre Valmont, é cultíssimo, pintor, escreve poesias e frequenta os mesmos lugares que os simbolistas Verlaine, Jean Moréas, Leon Deschamps. Pierre "também" escreve para *La Plume*, é um dos "editores". De compleição máscula, ombros largos, alto, de sorriso sarcástico e incrédulo, dono de dedos "quentes, fortes e confortantes" (1988: 53). Um homem imponente e oito anos mais velho que a heroína.

Pierre tem por rival o marquês de Stanilas de Guaita⁴². Homem atraente, mas se comparado a Pierre perde o encanto, encanto estranho porque deixa Vada um pouco apreensiva, porém não o suficiente para rejeitar o convite para acompanhá-lo até o Moulin Rouge. Amigo de Joseph Péladan⁴³, Stanilas vê em Vada a inocência necessária para um culto ocultista, a Rosa-Cruz.

⁴² Stanilas de Guaita (Marquês Marie Victor Stanilas de Guaita - 6 de abril de 1867 a 19 de dezembro de 1897), personagem real que viveu na Paris "retratada" na narrativa de Barbara Cartland.

⁴³ Viveu de 28 de março de 1859 a 28 de junho de 1918.

Pássaro de ouro é uma narrativa que mescla diversos fatos reais acerca da Paris do ano 1892. Há uma preocupação em apresentar a religiosidade negra de Stanilas e dialogar com as poesias simbolistas; no entanto, ainda que a autora traga uma nota afirmando a veracidade dos fatos, tal como ela relata/descreve, a História não passa de cenário, mal colocado/explorado, para que as personagens protagonistas possam figurar com seu amor. Há, além disso, alguns pecados com a própria maneira de descrever, isso porque a autora dá a Stanilas o conhecimento histórico da época vivida:

— Sabe que chamam este período que vivemos de *La Belle Époque* [pergunta Stanilas a Vada]?
 — É como será conhecido na história. Aliás, quando desembarquei em Cherbourg, senti que entrava numa página da história (*Pássaro de ouro*, 1988: 67).

Pássaro de ouro, permeado de História tem a história em si concentrada no envolvimento do casal Vada/Pierre e na crítica implícita aos *papparazzi*; figura um tanto antecipada; afinal, trata-se do ano 1892. Claro está que não se discute a profissão de repórter para a época, mas sim a conotação que a vida milionária de Vada recebe e a curiosidade que desperta para a venda de uma "biografia" milionária.

Para não ser encontrada, Vada fica no hotel reservado para Nancy e passa a usar as roupas de Charity nas suas incursões turísticas. Providência que acaba dando certo, já que em uma das suas saídas, ao retornar, encontrar no quarto um repórter. Esse faz perguntas a respeito de Emmeline, porém Vada está protegida pelas roupas de Charity. O jornalista se apresenta como Pierre Valmont e dá-se uma discussão sobre períodos literários e a acusação de Pierre a Emmeline [acusa-a de ser uma rica em busca de um título de nobreza]. Vada interessa-se pelos conhecimentos culturais e literários de Pierre e este a ciceroneia por Paris.

Com atitudes vanguardistas, Vada, mesmo com os trajes sóbrios e sem glamour de Charity, se oferece para pagar a metade do valor da conta [em 1892] ao perceber que o jovem repórter a leva para conhecer lugares ricos e sofisticados. Também vai sozinha ao apartamento de Pierre, fato que faz com que ele a faça prometer nunca ter esse tipo de atitude. Após conhecer o marquês Stanilas, que se encanta com sua beleza/pureza, Vada é levada a um ritual satânico e está prestes a ser sacrificada quando Pierre consegue salvá-la, nua e embriagada, da coroação da missa negra. Então Pierre decide pedi-la em casamento; estão apaixonados, mas antes de aceitá-lo Vada precisa ir a Inglaterra dizer ao duque que não se casará com ele por ter

se apaixonado por Pierre. Sem se despedir de Pierre, Vada vai a Inglaterra e ao conhecer o duque descobre que se não conhecesse Pierre se casaria com o duque e seria feliz.

Vada informa ao duque David que não poderá casar-se com ele porque está apaixonada por um jovem francês e voltará a França para aceitar o pedido de casamento feito por ele. E então Vada vê-se diante de Pierre, chamado Peter e irmão de David, este declara estar tuberculoso e que passou todos os bens da família, também as dívidas, para Peter. Peter/Pierre, preocupado em acusar Emmeline de abandoná-lo em Paris para casar-se com um duque a deixa sair e depois a encontra aos prantos. Esclarecidas as razões, o casal se declara:

— Como pôde pensar, Pierre, que eu fosse assim tão falsa?

— Contava os minutos para revê-la. E então, achei que me traía.

— Mas sabia que eu amava você, não?

— Achava que sim. Contudo, quando a vi beijando meu irmão, julguei que me enganara.

— Jamais poderia amar... outro homem!

— Você me perdoa? — pediu Pierre com humildade.

— Perdôo tudo, uma vez que se case comigo.

— Como todas as mulheres, tem uma idéia fixa. Todavia, por feliz coincidência, desejo a mesma coisa. Vamos nos casar, e rápido. Nenhum de nós dois quer esperar. Pertencemos um ao outro desde o começo dos tempos, e isso é amor, meu tesouro, *ma belle*. É amor, esse sentimento mágico e inexplicável que existe desde que o mundo é mundo. E você, minha querida, que é parte de toda a beleza deste mundo, é minha, somente minha!

Eles se beijaram, e Vada reviveu toda a emoção daquele primeiro beijo às margens do Sena, aos pés da Notre-Dame. Os dois eram uma só pessoa, uniam-se para sempre. Não ignoravam que teriam de superar mil dificuldades, mas nada importava desde que estivessem juntos.

"Eu amo você, eu adoro você", Vada quis dizer, mas os lábios de Pierre junto aos seus impediram-na de falar.

— *Ma petite*, minha querida — murmurou ele.

Vada sentiu uma chama crescendo dentro deles, chama que se transformava em fogo intenso. Um fogo que destruiria tudo que fosse errado, desagradável e mau, um fogo divino que os conduzia a um céu cheio de estrelas, onde havia apenas a música e a poesia dedicadas ao amor (*Pássaro de ouro*, 1988: 127-128).

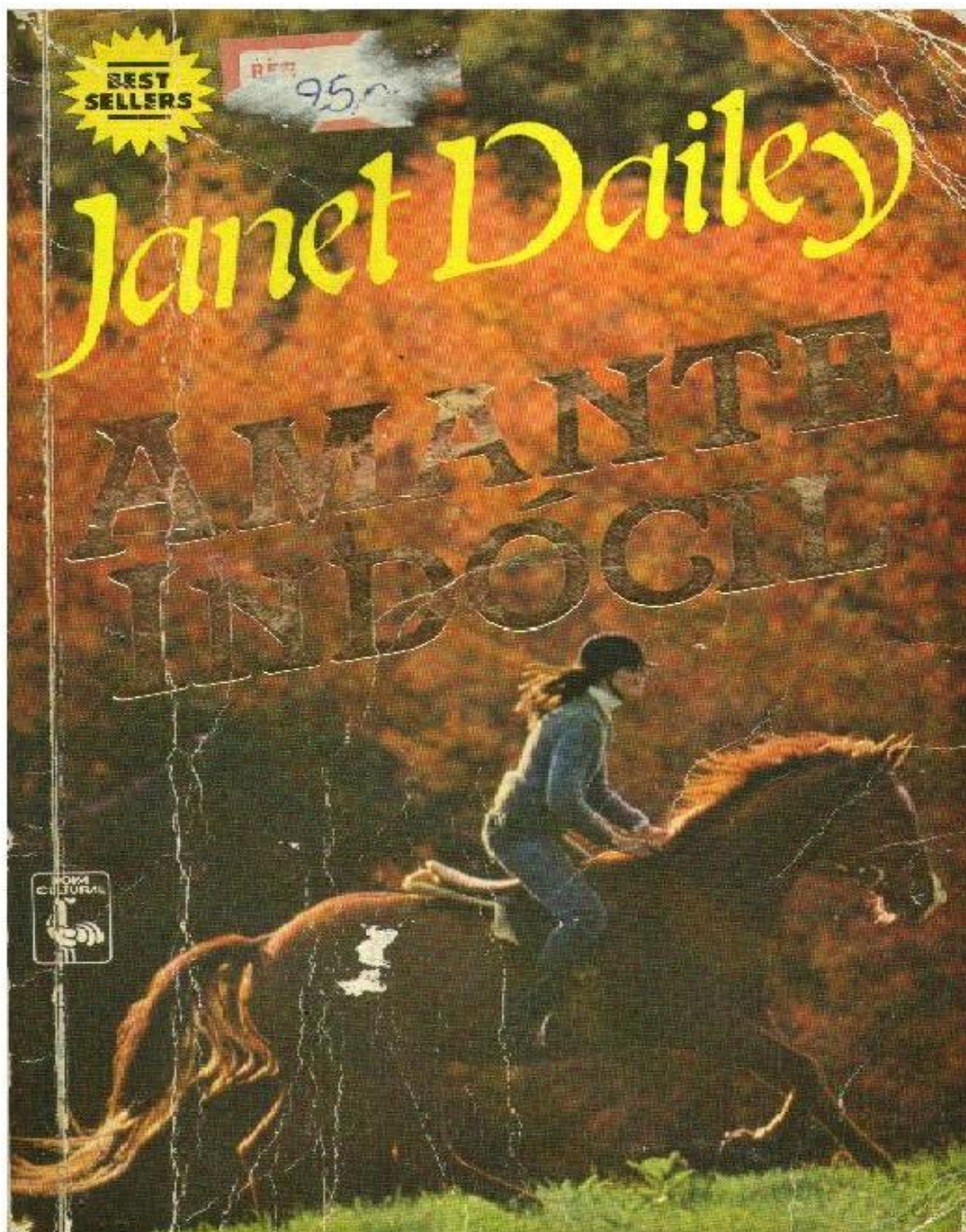


Figura 5 – Amante indócil

Amante indócil, (1980-1986) impressão: papel jornal, capa dura, formato 19cmx12.5cm [traduzido], país de origem: Estados Unidos, 271 páginas.

Síntese: *UMA JOVEM RICA E VOLUNTARIOSA, FEROSAMENTE ORGULHOSA E IRRESISTÍVEL. UM HOMEM RUDE, IMPLACÁVEL, AO MESMO TEMPO TERNO E CARINHOSO*

QUANDO APAIXONADO. E UM CAVALO. O GANHÃO MARCHADOR BRANCO – CHAMADO PELOS ÍNDIOS DE "CAVALO FANTASMA DAS PLANÍCIES".

DIANA SOMERS, rica e voluntariosa, consegue sempre o que deseja. Com a mesma facilidade, abandona aquilo que tanto almejava. Seu casamento não foi uma exceção. Fadado ao fracasso desde o início, os ciúmes doentios do marido acabam por destruí-lo. Diana volta depressa para casa, uma estância do meio-oeste, onde pretende cuidar dos cavalos do pai. Aí ela encontra HOLT MALLORY, que dirige a fazenda com mãos de ferro. Um fato acidental faz com que Diana e Holt se unam numa aliança constrangedora: as valiosas éguas reprodutoras desaparecem inexplicavelmente da fazenda. Diana e Holt saem pelos campos e descobrem o ladrão: um ganhão branco selvagem, que vivia desgarrado de sua manada, roubando éguas para formar o seu harém. Descubrem também algo mais selvagem nos próprios corações...

A história tem início com Diana Somers, então com 13 para 14 anos. Filha única de um fazendeiro milionário, Diana tem todas suas vontades atendidas pelo pai, único homem que ela não enfrenta. É órfã de mãe desde os 4 anos e circula pela fazenda como se fosse um garoto, na tentativa de oferecer ao pai todos os serviços que um filho faria. "Esguia, vestida como um rapazinho, Diana atravessou o quintal da estância com passadas longas, copiadas das do Major [o pai]. Num gesto nervoso, mas essencialmente feminino, ergueu a mão para alisar um dos lados do cabelo muito negro, cortado num estilo masculino" (1986: 9).

A jovem procura fazer todas as tarefas julgadas por ela como corretas a um filho: dirigir trator, domar cavalos, participar das decisões do Major quanto à administração da estância. Até que surge Holt Mallory e Diana passa a ter problemas com as atividades antes desenvolvidas normalmente. A primeira demonstração da força de Holt [26 anos] acontece quando Diana [14 anos] vai exercitar uns dos ganhões da fazenda. O novo empregado de seu pai a impede e num gesto de extrema segurança Diana o enfrenta, mas é desafiada.

Diana perde o direito de exercitar os ganhões quando o Major chega e presencia a demonstração de Holt. Esse ganha uma inimiga. A presença de Holt faz com que Diana também não possa ir ao recolhimento do gado, tarefa que fazia desde os 8 anos.

Dessa proibição em diante Diana procurará ser uma "dama", como quer o pai:

Se era uma dama o que o pai queria que fosse, estava disposta a aquiescer. Daquela manhã em diante, Diana iniciou a transformação. Foi às compras, adquiriu roupas novas que acentuavam sua feminilidade, sem exagerar nos babados e laços. Começou a se interessar pelo que acreditava serem coisas de mulher, tais como cozinhar e costurar. Contudo, não foi a extremos. Continuava a montar freqüentemente, e a executar tarefas menos árduas na estância.

[...]

Era igualmente difícil para Diana compreender suas colegas de classe, na escola. A preocupação delas com cantores de música popular, garotos de rosto espinhento e fofocas parecia uma tolice. Como sempre, Diana brilhava como aluna e era a favorita da professora. A combinação de cabelos negros

lustrosos, olhos azuis brilhantes e um corpo esguio e cada vez mais atraente tornava-a ainda mais popular com os garotos. Diana sentia-se mais à vontade com eles, tendo sido criada num ambiente quase exclusivamente masculino, porém eles lhe pareciam juvenis demais, quase sempre (*Amante indócil*, 1986: 23).

A narrativa possui 271 páginas e já nas primeiras páginas delineia-se o caminho a ser percorrido quando insere Holt como o único homem, fora o pai dela, a desautorizá-la; mais que isso, a fazer com que o próprio pai desautorize Diana a fazer os serviços costumeiros.

Holt, ao chamar a atenção do Major para as mudanças femininas do corpo de Diana, desencadeia uma série de comportamentos provocativos de maneira "inocente". Se antes Diana usava o laço para domesticar os garanhões depois usará o corpo para manter os homens tão domesticados quantos os animais irracionais antes domados por ela.

Holt Mallory se casou aos 16 anos e o casamento não sobreviveu à fuga da esposa com o filho pequeno. Quando recebe a notícia de que a esposa faleceu, Holt passa a cuidar do filho, cujo paradeiro era ignorado antes. É com o filho recém-adquirido que Holt chega à fazenda. Suas características são digna de se somarem às de Diana:

[...] Alto — cerca de um metro e oitenta —, esguio e rijo, tirou cortesmente o chapéu de palha Stetson da cabeça. O cabelo castanho espesso e despenteado fora queimado pelo sol até chegar ao tom do tabaco. As feições bronzeadas eram talhadas em linhas implacáveis. Os olhos eram de um cinza duro e metálico, como lascas de aço. Pareciam muito mais velhos do que deveriam ser, pela sua idade cronológica, que não devia ultrapassar os 26 anos (*Amante indócil*, 1986: 10).

Será o dono dos olhos "cinza duro e metálico" que salvará Diana de ser violentada aos 17 anos, quando se apaixonou por um funcionário da estância e este decide ensinar-lhe mais que um beijo na boca.

Antes que Diana pudesse adivinhar as suas intenções, já baixava a cabeça e beijava os seios redondos e espremidos, lambendo e mordiscando os mamilos. Desesperada, tentou empurrá-lo para longe de si. O medo começava a penetrar na névoa de álcool que entorpecia sua mente. Mas uma parte de si sentia certo estímulo sensual ante o gesto erótico.

— Curly, não quero que faça isso — sussurrou num pânico entremeado com um pouco de raiva.

— Claro, **boneca**, claro.

Porém ignorou os protestos dela.

[...] De todas as pessoas que gostaria que viessem salvá-la, Holt Mallory era a última que teria escolhido.

[...] — Está despedido, Lathrop. Arrume suas coisas e suma daqui dentro de uma hora.

— Não pode me despedir por causa dela. [...] Parecia uma **cadela no cio**.

[...]

— Sua **vaca mimada**. — A expressão denotava profundo desprezo. — Acabamos de perder o melhor treinador de cavalos do Estado, e você só consegue pensar em sangue. Quer que o Major defenda publicamente a sua honra, sabendo que andou atrás do Curly como uma **piranha barata**? Pouco se lhe dá que o Major faça papel de palhaço diante de todos os seus amigos, contanto que você consiga a sua vingança. Ele é um homem bom demais para merecer uma filha como você.

O ataque exigia algum tipo de revide. [...] Diana estalou-lhe uma bofetada na face. [...] Holt dobrou-a sobre o joelho, a saia lhe caindo à volta do pescoço.

— Não! — berrou Diana, num protesto chocado, dando-se conta subitamente das intenções dele.

Já era tarde demais, pois sua calcinha havia sido parcialmente arriada, e a primeira palmada forte fora aplicada na carne macia. [...]

A surra pareceu durar uma eternidade, até que ele a fez levantar. Com o rosto vermelho, os olhos marejados de lágrimas que não se permitia derramar, Diana lançou-lhe um olhar orgulhoso e magoado, os joelhos trêmulos, mas mantendo-a ereta (*Amante indócil*, 1986: 31-34 – destaque acrescentado).

Os adjetivos marcados no texto e o próprio conteúdo em si revelam a natureza da história que compõe a coleção *Best-sellers*. Essa coleção é produzida para agradar consumidoras com mais de 25 anos, no entanto, o exemplar *Amante indócil* não apresenta recomendação para qual idade é apropriado, o que permite inferir que, apesar de ser produzida para agradar mulheres mais adultas, a coleção não é "censurada" à consumidoras mais jovens. Também as revistarias e sebos não pedem documentação para vender/revender uma narrativa do teor desta.

Aos 20 anos Diana cursa Ciência Política. Em uma conferência conhece seu futuro marido:

[...] O orador convidado era um *lobbyist* profissional dos interesses de mineração em Nevada. Chamava-se Rand Cummings. Alto, extremamente bonito, como cabelos escuros crespos e olhos azuis, era encantador, eloqüente e inteligente. Diana sentiu uma atração instantânea pelo homem, mas sua experiência com Curly deixara-a cautelosa (*Amante indócil*, 1986: 39).

Diana casou-se de véu e grinalda e a festa foi impecável, a virgindade guardada para o marido não garantiu o "felizes para sempre"; quatro anos depois Diana está de volta à fazenda do pai, com um diploma superior, que não pretendia usar e uma certidão de divórcio na

bagagem. Um divórcio baseado em acusações de traição e que denegria a imagem dela, mas ela afirma ser inocente. O retorno de Diana faz bem ao Major e a Guy, mas Holt a acusa de ainda estar à caça:

— Pensou mesmo que as historinhas sórdidas sobre o seu casamento não iam chegar até este lado do Estado? — Os músculos do maxilar enrijeceram-se de desprezo. — Não foi a infidelidade que seu ex-marido usou como motivo para pedir o divórcio?

[...]

Ah, Deus — gemeu Diana, virando-se. — Era tudo mentira. Nunca tive caso com ninguém. Rand pensou que... Ele... — Voltou a olhar para Holt, prendendo a respiração. — O Major... também ouviu as fofocas?

Os olhos de Holt fitavam-na, apertados vivamente cinzentos e avaliadores.

— Suponho que sim. Nunca perguntei.

[...]

— Sei que tipo de filha você é... mimada e egocêntrica.

Diana espalmou a mão contra o rosto dele [...] Teve apenas um segundo para saborear a sensação, antes que algo explodisse contra a sua face, com uma força que jogou sua cabeça para o lado e trouxe-lhe lágrimas aos olhos. Atordoada, cobriu a parte do rosto que ardia e olhou para o homem que a esbofeteara.

— Agora, eu sei que tipo de homem você é. Gosta de bater, não é? — falou, friamente. — Faz com que se sinta forte e poderoso?

— O que esperava que eu fizesse? Parei de virar a outra face há muito tempo (*Amante indócil*, 1986: 55-56).

Esta é a segunda vez na narrativa que Diana esbofeteia Holt e a segunda vez que é punida. Da primeira ele espalmou-a após ter baixado a calcinha dela, na segunda ela já "agüenta uma bofetada", é adulta. Diana, no entanto, é persistente e ao esbofetear Holt pela terceira vez, ganha outra punição:

— Qual é? Está com ciúmes porque achei que seu filho era mais homem do que você?

[...]

— Não estou preocupado com a virgindade perdida dele. Teria acontecido mais cedo ou mais tarde. Estou aqui para me certificar de que a puta mimada que a tirou fique longe dele, no futuro.

O controle precário dela se desfêz. Com a mão em arco estalou-lhe uma bofetada na cara, com quantas forças tinha. Na última vez em que agira assim, Holt revidara do mesmo modo, e agora Diana estava preparada para fugir do golpe da sua mão.

Mas o alvo das suas mãos rapidíssimas não foi o rosto dela. Abaixou-se em vão, quando ele a agarrou pelos ombros e puxou-a com força contra o peito. O ar deixou os pulmões dela, num sopro atônito. Uma tira apertada de aço envolveu-lhe a cintura, enquanto dedos rudes se enrolavam num punhado de cabelo, para puxar-lhe violentamente a cabeça para trás.

Antes que Diana pudesse emitir um som, seus lábios estavam sendo esmagados contra os dentes pela força impetuosa dos dele. A pressão dura, punitiva, era humilhante, violando a sua boca, assim como um homem encontra o prazer numa prostituta. Sentiu um zumbindo nos ouvidos, a humilhação correndo pelas veias. Apenas a mão rude na nunca impedia o pescoço de se quebrar, ante a violência do beijo dele (*Amante indócil*, 1986: 77-78).

De diante a forma punitiva será vinculada ao envolvimento sexual.

Uma comitiva da fazenda resolve caçar o garanhão branco que está roubando as melhores éguas da fazenda. Diana, Holt, Guy, Rube e outros montam acampamento nos áridos e distantes pastos da fazenda. Holt e Diana evitam-se e se desafiam o tempo todo e Guy, o filho de Holt, sempre apaixonado por Diana, faz de tudo para estar com ela. No entanto, Holt procura deixar claro o quanto Diana é maléfica ao filho. Pai e filho chegam a se esmurrar em um confronto e com a vitória do pai que primeiramente se recusou a bater no filho quando este o esmurrou, o poder que o pai tem de despedir o filho do emprego na fazenda faz com que este não leve em consideração o nocaute sofrido. Porém, Diana teve que interferir para que Guy não fosse demitido do trabalho, situação que o jovem não gostaria que acontecesse mas agia de forma a causar sua própria demissão. Holt, no entanto, continua acusando Diana de ter se envolvido com Guy:

— Não foi o Guy quem a seduziu. Não teria ousado tocá-la, a não ser que você convidasse. Poderia tê-lo detido a qualquer momento, com uma só palavra. Guy jamais teria forçado você. Por que não falou essa única palavra?

[...]

— Por que fez amor com ele? — perguntou Holt com veemência.

— Tive pena dele.

[...]

— Sua sacanazinha vingativa. — A voz era baixa e agourenta, como o ruído da trovoada. — Guy pensa que você é uma deusa, e você é feita de barro... barro sujo e pegajoso, que a mão de qualquer homem pode moldar.

[...] Acha que o Guy vai acreditar que fui eu que caí, dessa vez? — perguntou, com ar de desafio.

Holt deu um passo ameaçador em sua direção, e Diana girou sobre si mesma, às cegas. [...]

[...]

Finalmente, Diana olhou para o rosto impassível do seu captor. Exausta, e ainda ofegante, correu a ponta da língua pelo lábio superior, para umedecê-lo. O olhar alerta de Holt notou o movimento, e voltou a atenção para a boca da moça. As pupilas dele tornaram-se cinza-chumbo, ardentes e intensas (*Amante indócil*, 1986: 105-106).

Após esse diálogo entrecortado, é claramente dedutível a ação seguinte; a agressão, no entanto, se mantém quando, seguida a posse sexual Holt afirma que Guy não estava enganado, ele a considera, sexualmente, "muito boa" (1986: 108).

Se quando Diana envolveu-se sexualmente com Guy o olhar de Holt testemunhou o entrelaçamento, no momento que Diana se une ao pai o filho também testemunha o encontro. O mais velho puniu Diana com um beijo, o mais novo angustia-se ao ver a mulher que ama envolvida com o pai. O filho, porém, acusa o pai de ter estuprado Diana. Ao que o pai responde: "Se você viu, então sabe que não foi estupro" (1986: 110). Na seqüência Guy aciona o gatilho do rifle para matar o pai, Diana interfere e acompanha Guy, não sem antes lançar um olhar a figura solitária de Holt.

Esse triângulo mantido por Holt, Guy e Diana pode ser considerado desigual na proporção que as forças de Holt e de Diana são escalenas e a posição de Guy é irrelevante, se bem que a causadora dos movimentos de Holt e Diana. Fica marcado pela construção fabular que a chegada de Guy é um estorvo para que Diana e Holt continuem usufruindo um do outro fisicamente; porém Guy, verdadeiramente apaixonado por Diana, confessa a ela, logo após retirá-la dos braços do pai, que a ama e que quer protegê-la, quer adotá-la. Diana se esquiva aos carinhos de Guy e após dizer que não pode passar dos braços de Holt para os de Guy, retorna ao acampamento onde consumou o ato sexual com Holt. Se Diana foi julgada "boa" para os dois homens, o mesmo não se deu para com ela. Razão para que Diana tenha novos encontros sexuais com Holt, sempre nos ambientes áridos da fazenda, mas não com Guy.

Após quatro dias, a caçada ao garanhão se revela infrutífera e todos retornam a fazenda. Diante dos visíveis estragos físicos, o Major indaga, logo após notar o ferimento de Holt, como ficou o outro sujeito. Nesse momento Guy muda de posição e o Major nota a face machucada. Porém, Rube, que esteve com eles, mas foi ignorado nas situações de encrencas, relata ao patrão o que foi comunicado a ele:

— Passamos uns dias encrencados, Major — intrometeu-se Rube. — O Guy sofre uma queda. O Holt dá de cara em alguma coisa. A Diana rasga a blusa num arbusto. O garanhão branco tenta fazer nossos cavalos debandarem, depois destroça nosso acampamento e destrói nossa comida. Desde o meio-dia que não como.

O Major franzia a testa, enquanto Rube contava os feitos do *mustang*.

— Ligeiramente floreado — disse Holt.

— O que... — interrompeu-se. — As explicações podem esperar. Sophia já botou a comida na mesa. Vamos comer (*Amante indócil*, 1986: 144-145).

Guy foi nocauteado pelo pai após tê-lo agredido, Diana teve a blusa rasgada no primeiro encontro sexual com Holt, a única "verdade" se revela nos feitos do garanhão selvagem.

A contenda entre Diana e Holt tomará outras proporções. Diana pede ao pai para ajudar na administração da fazenda, já que está divorciada e não pretende fazer uso do diploma. O pai diz a ela que conversará com Holt e depois dará uma resposta. Este se recusa a ceder algumas das suas funções e disponibiliza seu cargo afirmando que prefere se demitir da fazenda a receber ordens de Diana. A moça, no entanto, ciente do fracasso do pedido feito ao pai, procura Holt e expõe que é a filha e que tem sido negligenciada das suas ocupações desde que Holt chegou para trabalhar na fazenda. Após chorar afirmando que o pai não precisa mais dela porque Holt existe é beijada por ele e chegam a uma conclusão: Diana cuidará de por os cabrestos nos potrinhos novos e também dos livros, nada mais.

Dias depois Guy convida Diana para ir a cidade, ela aceita. No caminho Diana volta a se envolver com Guy, dessa vez com alguns beijos, após ele ter suplicado a ela que não o rejeitasse novamente. Já na cidade Diana encontra Peggy e Alan, um casal amigo, de situação financeira inferior, e faz julgamentos após observar que a amiga não pode sequer comprar um vestido, também não pode aceitar como presente de Diana, o presente causaria um transtorno entre Peggy e Alan.

Holt também vai a cidade e Diana já havia informado Guy que voltaria com Peggy e Alan, mas Holt pede a ela para que aguarde a chegada de um novo garanhão e volte com ele para a fazenda.

Holt deixa com Diana uma chave e o mal tempo causa um atraso, fazendo com que Holt e Diana se encontrem longe dos arbustos e gramíneas:

— Está chateado, é? — Diana estava tão zangada que chegava a tremer. — Devo diverti-lo? O que quer que faça? Tire as roupas e pule pra cama como uma **puta** qualquer? Tome a sua chave! — Arremessou-a em cima dele. — Sabe o que pode fazer com ela. Eu vou embora.

A chave ricocheteou no peito dele e caiu no chão.

— Alan e Peggy já foram.

— E daí? Há mais um meio de voltar à estância. — Hesitou, sabendo onde ele era vulnerável, e se aproveitando. — Tal como ligar para o Guy e mandar que venha me buscar. — Uma chama ardente brilhou nos olhos dele, antes que se estreitassem perigosamente. — Terá prazer em salvar-me de suas garras.

Diana jogou mais lenha no fogo com **satisfação maliciosa**, e deu meia-volta para sair.

Dera um passo quando Holt agarrou-lhe um punhado de cabelo da nuca.

— Uma ova!

Puxou-a de volta, jogando-a em seus braços, tudo num único movimento (*Amante indócil*, 1986: 184 – destaque acrescentado).

Todo comportamento de Diana é provocativo e Holt não se isenta de corresponder ao apelo feito por ela. A carga física precisa ser consumada por eles e esse encontro no hotel permite a comunhão dos corpos e a sintonia do casal. Holt troca os qualificativos ofensivos [piranha, vaca e etc] por um carinhoso e Diana se deixa cumprir à ordem dada por ele: "— Pronto, **boneca**. Durma" (1986: 186 – destaque acrescentado).

Se por um lado a narrativa explicita todo o erotismo do envolvimento sexual de Diana e Holt, por outro lado mostra que apesar de toda a animalidade dos encontros sexuais do casal, Diana não era conhecedora de todos os prazeres possíveis aos amantes. Divorciada após um casamento de quatro anos, amada por Guy e por Holt, ainda assim Diana desconhecia o coito bucal. Porém, cabe ao homem que de fato será seu, apresentar-lhe todo e qualquer prazer. Os qualificativos usados por Holt para definir Diana então se alternam de um momento para o outro. Se após o ato sexual ele a chama de "boneca", no momento que Diana acorda e quer retomar o ato sexual, Holt a acusa: "— Você é uma **cadela insaciável**" (1986: 192 – destaque acrescentado). Finalmente, "[q]ualquer pessoa que olhasse para ela saberia que havia feito amor com alguém, integralmente, e que tinha adorado. Não havia um só vestígio de altivez ou de orgulho arrogante. Diana soube, naquele momento, que estava muito, muito vulnerável" (1986: 192).

Todos os fragmentos mostrados, que não são os únicos desse teor, mas que permitem a leitura da mulher transformada em objeto e subordinada ao homem, servem ao propósito de: que prazer a leitura de um texto desse teor deixa latente nas suas manifestações? até que ponto essa narrativa não induz o consumidor [no caso, a mulher] a procurar outros parceiros sexuais para que alcance o exposto em narrativas como essa? qual o sentido real de uma mulher ser agredida com palavras e sentir-se provocativamente atendida nos apelos de seu corpo?

O tratamento que Holt dispensa a Diana após ela se sentir vulnerável é:

— Quem sabe seja esta a solução... fazer amor com você até que fique exausta demais para buscar sexo com outro homem qualquer... especialmente Guy.

Diana virou o rosto, controlando as lágrimas. Sentia-se doente e nauseada. Holt só faltara chamá-la de vagabunda, como já o fizera anteriormente. Neste momento, Diana sentia-se como se o fosse. Os quilômetros até a estância pareciam arrastar-se. Notou que o caminhão fora acelerado e imaginou que Holt compartilhava de seu desejo de chegar logo em casa (*Amante indócil*, 1986: 195).

Janet Dailey, a autora, "transforma" toda a agressão provocada e sofrida pela mulher em material de consumo que visa o prazer do corpo.

Mas, vamos a página 210 de *Amante indócil*. O garanhão ainda faz colheitas na estância do Major e uma equipe se prepara para caçá-lo. Diana, após descobrir que seu cavalo não foi selado para ir à caça, diz:

— Por que meu cavalo não está sendo selado? — Quando ele [Holt] não lhe deu uma resposta imediata, e sim lançou-lhe um daqueles seus olhares velados, ela teve uma explosão de mau gênio. — Se acha que vou ficar aqui pelo acampamento feito uma mulher índia enquanto vocês vão procurar as éguas, está redondamente enganado.

— Você...

— Não recebo ordens suas. — Nem lhe deu uma chance para responder. — Don, sele o meu cavalo! — disse Diana ao empregado. — Vou junto com vocês.

E voltou-se para Holt de novo, desafiando-o a cancelar a ordem dada por ela.

— O pescoço é seu (*Amante indócil*, 1986: 210).

À caça ao garanhão continua. Holt e Guy voltam a brigar sendo Diana o motivo de atrito. Rube é pisoteado pelo garanhão e morre duas horas depois. Um helicóptero busca o corpo e Diana volta para a estância com Rube. À caçada está novamente suspensa; a morte de Rube permite que Holt console Diana, ela ficara arrasada ao descobrir nos documentos de Rube uma foto de quando ela estava com 8 anos. Surpreendida por Holt pede a ele que a abrace. O choque da morte não é suficiente para que não se envolvam fisicamente. A tensão causada pelo garanhão encadeia uma série de sentimentos animais e os dois sucumbem ao desejo.

Guy volta a procurar Diana e a acusar o pai de tê-la violentado, Diana defende Holt e diz que o quis, que não foi violentada; Guy cisma que Diana quer protegê-lo, já que está disposto a matar o pai e acredita que Diana também o odeia. Enquanto os preparativos para o enterro de Rube continuam, Diana vai a fazenda [uma propriedade pequena se comparada a do pai de Diana] de Alan e Peggy e fica soberbamente desnorteada ao ver como Peggy pode viver uma vida cheia de problemas financeiros e com filhos chorando, bolo queimando e fogão com forno ineficiente. Agride Peggy ao dizer:

— Como é que você agüenta isso? Como é que pode suportar tudo isso? — Achava a situação de Peggy intolerável. — Não estou me referindo apenas às crianças chorando, mas ao forno que não assa, à geladeira que não gela, e a um marido que não levanta um dedo para ajudar, só a enche de filhos. Você não pode nem comprar um vestido novo.

Tudo jorrou de sua boca antes que Diana pudesse parar para pensar no que estava dizendo.

Peggy fitou-a por um momento, aparvalhada, depois explodiu:

— Como tem a coragem de insinuar que não tenho nada que valha a pena na vida! Você tem uma bela cama de latão, mas, quando se enfia sob as cobertas para dormir, ela está vazia. Quando eu vou para a cama, o Alan está ali para me abraçar e me amar **e partilhar comigo os seus sonhos**. Você pode comer filé todas as noites, enquanto nós comemos hambúrgueres. Sentados à minha mesa estão meu marido e três lindos filhos. Quem está a sua? Esta casa não é grande coisa, não é linda como a do Major, mas está cheia de amor. Eu é que sou a rica, e você, a pobre, Diana. Se não dá pra você enxergar isso, então sinto pena de você!

— Peggy, eu...

A raiva na voz da mãe fez o bebê começar a chorar pra valer. Peggy abaixou-se e pegou-o no colo.

— Acho melhor que você se vá, Diana — disse, com olhar orgulhoso.

Diana não sabia como desfazer o mal causado pela sua irreflexão. Levantando-se da cadeira, saiu devagar até a porta, e se virou. O bebê tinha enfiado os dedinhos na boca de Peggy. Diana ficou vendo Peggy retirá-los enquanto o beijava na testa e o abraçava bem apertado. Diana sentiu um bolo na garganta enquanto saía porta afora, fechando-a suavemente (*Amante indócil*, 1986: 235-236 – destaque acrescentado).

Ao chegar a estância Diana houve o telefone tocando, ao atender é Peggy pedindo desculpas por ter estourado e lembrando Diana que outra coisa que ela preza muito é a amizade. Mas, vejamos. Se a história em si não dá conta de apresentar uma fábula sobre o tal garanhão branco, aliás, se todo o processo fabular faz da busca ao garanhão branco a entrega sexual de Diana a Holt ou ao Guy, a história ainda se presta a ser moralizante. Esse tom misturado ao tom apelativamente sexual serve ao propósito de acalmar quem por ventura queira questionar a vida que leva com filhos e marido que não contribui com os afazeres da casa, que julga a mulher como única responsável pelo cargo doméstico. Cabe à mulher, a preparação dos alimentos [em condições precárias], a compra dos produtos de consumo [não tem condições de adquirir um vestido novo], a organização e execução de todo o trabalho caseiro, para, quando o marido quiser compartilhar "os sonhos dele", ela estar disponível também para a reprodução biológica.

Se com Diana e Holt há uma competição dos papéis da mulher e do homem, quando a narrativa apresenta a vida de Alan e Peggy os papéis estão claramente delimitados: cabe à mulher o cuidado com a casa e com os filhos, ao homem cabe ser o provedor, mas à mulher ainda cabe não reclamar se esse provedor não provê todas as necessidades de um lar. A felicidade mensurada por Peggy é claramente questionada por Diana, mas o inverso também se dá. Com qual razão? Mostrar que apesar de toda a ostentação financeira quem de fato é "feliz"

é a mulher voltada para o marido e os filhos, a mulher que deixa a profissão [Peggy era professora] para atender as necessidades da família. Aliás, a própria profissão de Peggy é altamente "feminina", enquanto Diana fez Ciências Sociais, mas não exerceu. O conhecimento profissional adquirido é, para as duas mulheres, um requisito desnecessário para serem autônomas. Peggy é dependente de Alan e os filhos dependem dela para terem seus choros e soluções confortados. Diana não depende financeiramente de Holt, mas perde muito da impertinência diante da presença física/sexual dele.

As duas mulheres são "domadas" por seus respectivos homens. Peggy vive sua vidinha pobre e feliz, Diana vive suas turbulências e só será tão feliz quanto Peggy quando e se Holt assumir o papel de marido. A felicidade é, dessa maneira, claramente vinculada ao marido, sem um marido é "impossível" ser feliz. É interessante considerar que para os três filhos de Peggy/Alan seja boa a presença da mãe e do pai da maneira que a autora insere na narrativa; mas, não é intenção da autora discutir os papéis da mulher e do homem perante a criação de filhos, apenas transmitir uma moralidade questionável e ao mesmo tempo apaziguadora. Quem não se identifica com Diana pode, perfeitamente, identificar-se com Peggy, e assim o livro alcança a posição de *best-sellers*.

Enfim Rube é sepultado. O Major esclarece a filha que não a trocaria por dez filhos homens. Holt convoca a terceira equipe para ir à caça, desta vez com o objetivo de matar o garanhão, capturá-lo não é suficiente. Após pedir ao Major que não permita que Holt vá, Diana acaba se juntando, pela terceira vez, a eles. Diana conversa com Holt e expõe suas inseguranças e medos, seu ciúme e esclarece a razão do primeiro ódio, depois substituído pelo amor.

Guy, Don, Diana e Holt, conseguem capturar as éguas roubadas pelo garanhão selvagem, mas Holt quer liquidar o garanhão e para isso precisa da colaboração de todos. Guy é contra matar o cavalo e Diana está com medo de que o garanhão mate Holt, mas acaba unindo-se a ele quando percebe que ele não desistirá. Nessa busca Diana sofre uma queda e quase tem o mesmo fim de Rube.

Um dos momentos de clímax da história, talvez o mais provocativo porque Holt se dá conta do significado da existência de Diana para ele quando a visão da mulher amada é ameaçada pelo garanhão branco. Guy, ao encontrar o cavalo de Diana tem grande preocupação e culpa Holt por ter persistido na idéia de matar o animal. E ao confrontar Diana sobre com quem ela está, se com ele ou com o pai, ouve de forma retrucada e explosiva:

— Com ele! — A atitude possessiva de Guy tornara-se mais do que podia agüentar, depois de tudo o que acontecera. — Eu o amo!

Ele recuou como se ela o tivesse esbofeteado, empalidecendo sobre o bronzeado da pele.

— Está mentindo!

Diana lamentou imediatamente sua explosão. Sabia como ele se sentia. Por que não lhe dera a notícia com mais suavidade, com um pouco da compaixão que fora a responsável pela enrascada em que se metera com Guy? A raiva sumiu do rosto dela, uma tristeza intensa escurecendo o azul de seus olhos.

— Desculpe, Guy. Verdade, nunca quis magoar você.

— Está mentindo! — Negou de novo a afirmação dela, sem ligar para seu pedido abjeto de desculpas. — Não pode estar apaixonada por ele! Meu Deus, ele é meu pai! Não pode...

Pareceu sufocar na própria raiva as lágrimas que lhe subiam aos olhos.

— Acha que não sei? Acha que não mudaria isso, se pudesse? — Diana ouvia a própria voz tremer. — Apaixonar-me por Holt não foi uma coisa planejada. Era a última coisa que eu queria.

— Não acredito em você. — Sacudiu a cabeça, cerrando os dentes enquanto ondas de dor perpassavam pelo seu rosto. — Não pode ser verdade. Você sempre o odiou. Nem mesmo o Major... — Guy fitou-a. — O Major — repetiu. — Então é isso. Você está dizendo isso porque é o que o Major deseja. Sempre tratou Holt como um filho. Agora quer que você torne a coisa legal, não é?

— Não — negou. — O que o Major deseja não tem nada a ver com o que sinto. Não desta vez.

— Está mentindo.

A verdade era dolorosa demais, e Guy a rejeitava.

— Para o seu bem, gostaria de estar.

Olhou-a com raiva por mais um minuto, depois largou o cavalo dela e afastou o seu com violência. [...] (*Amante indócil*, 1986: 258).

De fato o gesto de "compaixão" de Diana ["transar" com Guy] desencadeou em Guy o desejo de tê-la para si, mas há tantas demonstrações seqüenciais da falta de interesse de Diana por ele que é extremamente pueril a não percepção dos acontecimentos entornos. Guy procura sempre culpar Holt e desculpar Diana por qualquer ação dos dois, Guy ainda se recusa a acreditar quando Diana diz que não foi violentada, que não ama Holt apenas para agradar ao pai. O próprio fato de Guy chamar o pai pelo nome próprio e não por "pai" demonstra a vontade de ser igual a ele. No entanto, Guy não é suficientemente parecido com o pai e então Diana, ainda que diga lamentar ter-se apaixonado por Holt e não por Guy, soa falsa aos ouvidos de Guy.

Diana, após confessar a Guy que ama Holt, também confessa a Holt o seu amor:

— Eu... disse a ele que estava apaixonada por você.

Tudo pareceu ficar muito quieto.

— E está?

— Estou — falou, com voz notavelmente firme.

— E Guy não acreditou em você?

— Não. Acusou-me de estar mentindo, de fingir gostar de você para agradar ao Major. Mas não é verdade, Holt. Pela primeira vez na vida, não estou ligando para o que o Major deseja, ou o que o faria feliz. Só sei que amo você. — Diana hesitou. — Sei que apenas me deseja sexualmente, e ...

Ele enfiou os dedos cruelmente nos cabelos dela, forçando-a a virar-se.

— Desejo-a sexualmente e de todo outro jeito possível — murmurou Holt, correndo o olhar pelo rosto espantado de Diana. — Deus sabe que tentei odiá-la. Até tentei fingir que o desejo que sentia era um modo de me vingar de tudo que você havia feito. Mas não era simplesmente desejo, luxúria, sexo. Eu a **amo**, Diana.

[...]

— Quero que a gente se case, Diana — falou, com voz rouca. — Quando voltarmos, pediremos a bênção do Major e faremos uma cerimônia singela.

— Sim — disse ela, beijando-lhe a pele da mão curtida pelo trabalho.

— Vai ter gente falando, você sabe disso — avisou Holt. — Um diabo dum abelhudo e fofoqueiro qualquer vai dizer que casei com você para botar as mãos na estância do Major. Vão dizer que casei com você por dinheiro.

— É verdade, não é? — implicou, depois soltou um suspiro lânguido. — Pouco se me dá o que digam. Pouco se me dá o que qualquer um diga. — Porém, imediatamente, soube que isto não era verdade. Diana teve um arrepio. — O que vamos fazer quanto ao Guy?

As feições dele ficaram sombrias.

— Não há muito que possamos fazer. O que acontecer vai depender dele (*Amante indócil*, 1986: 261-262 – destaque da autora).

A posição financeira de Diana é superior a de Holt, mas em algum momento é necessário que ela se submeta a ele. O fato de ser Diana a confessar, primeiramente, o amor por Holt dá a ele o poder de dizer sim ou não. Diana não espera que Holt a ame e ainda assim confessa amar mesmo pensando que o sentimento que Holt nutre por ela é apenas físico. É só diante da confissão de Holt que Diana pede a ele para não matar o garanhão, isso para agradar Guy, este não queria o animal morto. Holt concorda e no dia seguinte vão à caça do garanhão branco, dessa vez para pegá-lo.

Guy tem a possibilidade de deixar o garanhão matar o pai, dos caçadores é o único com um rifle em condições de atirar e Diana implora a ele que ajude Holt; diante da iminência da morte do homem amado e da indecisão de Guy atirar ou não, Diana corre ao encontro de Holt, nisto houve uma explosão:

O garanhão branco cambaleou feito bêbado nas quatro patas, mas, com as mandíbulas abertas, partiu para cima de Holt. Um segundo tiro, e o *mustang* desabou no chão.

Diana corria, o peito estourando de dor e medo. O muro de lágrimas era tão grosso que mal enxergava onde pisava. Teve uma vaga imagem de Holt se pondo de pé, e o alívio a inundou totalmente.

[...]

— Você está vivo! Graças a Deus, está vivo! — O sussurro de Diana era uma prece [...]

— Quebrei o ombro, é só [...] — O garanhão está morto.

— Está. [...] — Guy o matou [...] — Ele salvou a sua vida, Holt. Matou o garanhão para salvá-lo.

Holt olhou na direção do acampamento. Diana se virou e viu Guy de pé, onde estivera, o rifle abaixado. Embora não pudesse ver o rosto dele, Diana sabia que os estava observando. Vagarosamente, Guy se virou e foi até as estacas. Enfiou o rifle na bainha, soltou o cavalo e montou. [...]

— Está indo embora. Não vai voltar.

Ante a afirmativa inexpressiva, Diana ergueu os olhos para o rosto de Holt. Suas feições estavam esculpidas em pedra, sem revelar mais do que a voz revelara, mas havia um brilho transparente de prata em seus olhos.

— Quem sabe ele volta... algum dia.

Ela fitou a nuvem de poeira que o cavalo levantava (*Amante indócil*, 1986: 269-271).

O selvagem garanhão branco, morto quando poderia matar mais um, morto quando a sua existência faria, na concepção ligeira de Guy, que Diana fosse dele e não do pai, perde o fascínio. A história do garanhão não é senão a história de uma amazona habilíssima que "domou" três [Rand, Guy e Holt] até decidir-se por Holt.

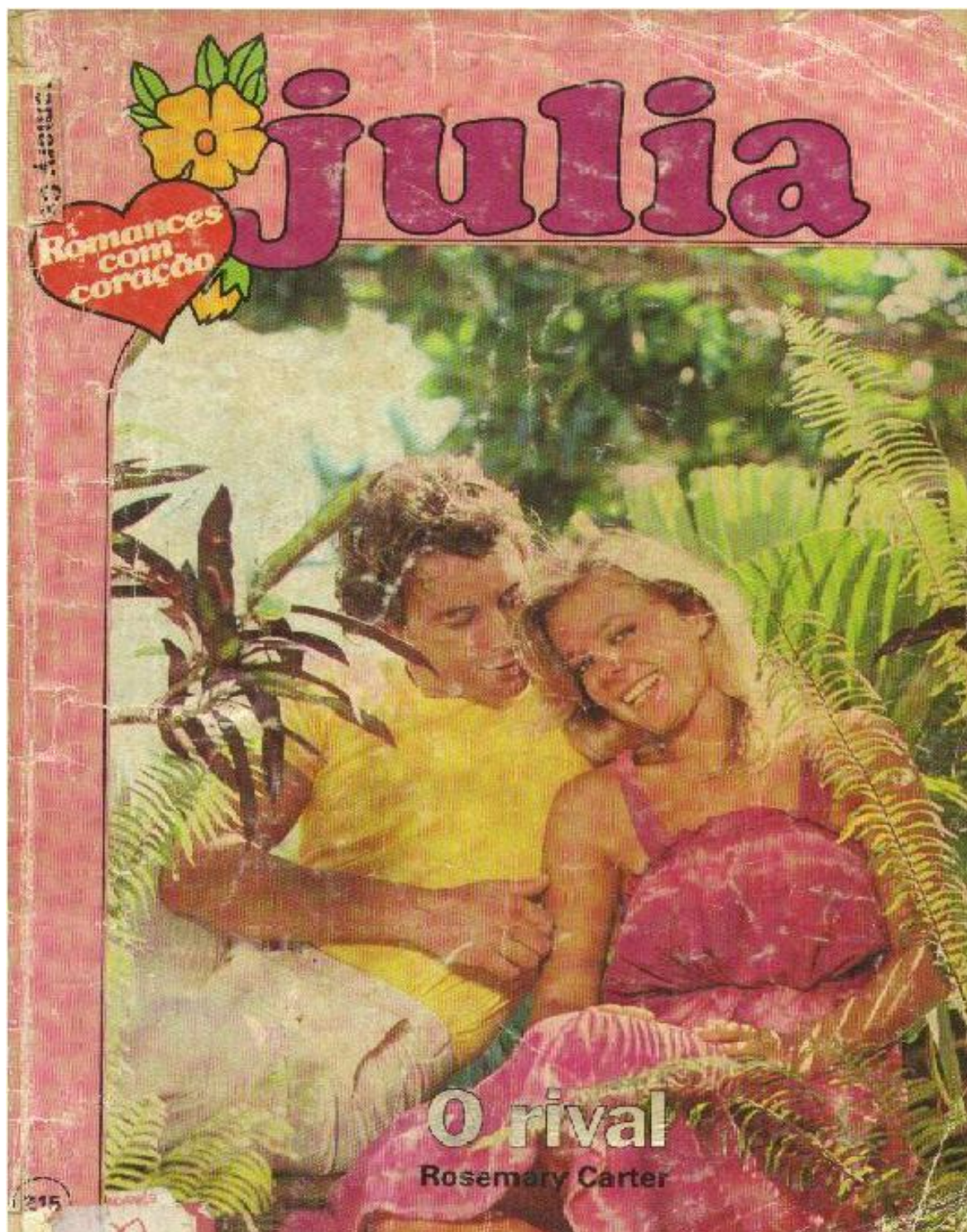


Figura 6 – O rival

O rival (1982-1983), impressão: papel jornal, formato 19cmx12.5cm [traduzido], país de origem: Inglaterra, 120 páginas.

Síntese: *A discussão de Alec e Tiffany durou apenas alguns minutos. Depois, ele saiu batendo a porta. Horas mais tarde seria encontrado morto, vítima de um acidente*

automobilístico. Tiffany jamais se perdoou pela morte do marido. E jurou que nunca mais se envolveria com homem algum. Era culpada e não merecia ser feliz. Mas agora Wayne North aparecia em sua vida, abalando todos os seus planos. Enquanto abotoava a blusa, Tiffany corou de vergonha pensando em como havia permitido que Wayne fosse tão longe, quase convencendo-a a fazer amor com ele no meio daqueles campos de milho da África. Mesmo que seu coração sangrasse, precisava deixar aquele homem atrevido fora do seu caminho!

O rival focaliza a jovem Tiffany. Aos 17 anos, órfã de pai e mãe, aos 21 anos, viúva. Inteligente, equilibrada, professora do jardim de infância e marcada, emocionalmente, pelas agressões do falecido marido, com um ano de viuvez é surpreendida pela visita de um representante dos sogros com um convite para visitá-los. Sente-se culpada pelo acidente que vitimou o marido e recusa-se a se envolver novamente, rechaça o matrimônio porque seu casamento foi infeliz. No entanto, ao conhecer Wayne North, tem sua estrutura física e emocional abalada.

Estava ficando cada vez mais difícil evocar a imagem de Alec em sua mente.

— Você sempre traz sexo para a conversa — ela respondeu, trêmula.

— Sexo? — Ele fingiu espanto. — Nós estávamos apenas falando de cavalos! — Os dedos dele afundaram nos cabelos dela. — Aproveite o passeio, Tiffany. Você precisa se divertir um pouco.

— Mas, Wayne...

— Olhe, o estábulo fica atrás daquelas árvores.

O garanhão de Wayne estava amarrado e Tiffany ficou observando-o selar o cavalo destinado a ela. As mesmas mãos que haviam acariciado o corpo dela, levando-a a sentir o que jamais sonhara, agora ajustavam a sela com agilidade (*O rival*, 1983: 77).

Nenhuma personagem feminina se contrapõe a Tiffany. No entanto Wayne é "paquerado" por Sally, recepcionista do hotel [durante a viagem para a casa dos sogros] e a heroína se dá conta do ciúme sentido. Wayne não se interessa por Sally, mas a existência dessa serve para Tiffany perceber seus sentimentos. A presença do sexo feminino fica por conta de Mary, mãe do falecido esposo de Tiffany e de algumas fazendeiras da região.

A presença masculina é estrelada por Wayne North. Este possui "mãos fortes e bem-feitas [...] traços atraentes do rosto" (1983: 5). "Alto e bonito, de expressão austera e educada" (1983: 7). Fazendeiro bem sucedido e com outros negócios igualmente rendosos. Quando comparado ao falecido esposo de Tiffany, por ela, sempre se destaca. Preocupa-se com os vizinhos, sogros de Tiffany, e os ajuda sempre que possível.

Alec, o falecido esposo, é a figura que se contrapõe a Wayne. Isso porque Wayne desconhece os fatos do casamento e supõe que Tiffany realmente amava Alec, afinal é o motivo alegado por Tiffany a tentativa de não se envolver. Surge então Joshua, primo de Alec e fisicamente parecidíssimo, tinha "o mesmo porte, cor de cabelo e barba. Parecia o irmão gêmeo de Alec!" (1983: 97). Jim, o sogro de Tiffany, incentiva um relacionamento desta com Joshua.

Ao saber que receberá a fazenda Pinevale, Tiffany recusa a herança. Mesmo sentindo-se muito atraída por Wayne após terem se beijado, fica muito perturbada quando chega à fazenda Joshua. Tanto Joshua quanto Wayne a pedem em casamento, mas Tiffany não aceita o pedido de nenhum dos dois pretendentes. Após a negativa de Tiffany, Wayne viaja para tratar de negócios e Tiffany sente-se muito sozinha e a família do falecido alega que é muito jovem para ficar solteira e que deveria tentar se casar novamente. Tiffany, acredita que os sogros querem que se case com Joshua, desconversa e afirma o retorno para Joanesburgo nos próximos dias. Então Wayne volta e sabe-se que a razão da viagem foi descobrir como Alec morreu para que Tiffany não se responsabilize pela morte. Quando Wayne revela que Alec morreu após ter deixado uma amante, Tiffany liberta-se da culpa e então Wayne diz que entende que ela ainda ama Alec, mas que será possível fazê-la feliz. Tiffany confessa que apanhava do marido, que apesar de terem sido casados por três anos odiava ser casada com Alec porque ele só se casou com ela devido ao fato de ter sido o único jeito de possuí-la.

Resolvida a questão da culpa, vejamos o desfecho da história de Wayne e Tiffany:

- Como sabia onde me encontrar?
 — Você esquece que sei muito sobre você, Tiffany? Não foi difícil adivinhar que estaria num de seus lugares favoritos.
 [...]
 — Não tente sair correndo de novo. Uma queda não foi o bastante para você? — E, então, sem lhe dar chance de responder, ele acrescentou num tom mais afetuoso: — Quando vai parar de fugir de mim?
 [...]
 — Parece que você ficou contente — ela disse, confusa.
 — Estou sim, muito. — Os lábios dele mostraram aquele sorriso que Tiffany tanto adorava! Você é uma mulher passional, minha Tiffany, e muito inteligente e sensível. O que mais eu poderia querer numa esposa?
 — Esposa?
 — Sim, esposa — ele repetiu num tom de zombaria. — Por que a surpresa? Você sempre soube que íamos nos casar.
 [...]
 — Se você não tivesse descoberto tudo isso [que ela não era a responsável pelo acidente que vitimou o marido], ia me querer apesar de tudo?

— Eu sempre a quis para mim — ele respondeu sem vacilar. — nada do que você me contou fez diferença. Só fui a Joanesburgo tirar essa história a limpo porque sabia que não poderíamos ser felizes enquanto você não se livrasse desses fantasmas. Só por isso. Eu te amo. Não percebeu isso ainda?

Eu te amo! Aquelas eram as palavras que ela tanto queria ouvir.

— Eu te amo também, tanto! Ah, Wayne, precisamos contar a Jim e Mary.

— Acho que eles já sabem. E não vou sair daqui enquanto não marcamos a data. Que tal amanhã?

— Que tal depois de amanhã? — Tiffany provocou-o.

— Se tiver que esperar tanto assim, vou começar a beijar você agora.

E foi isso que ele fez (*O rival*, 1983: 118-120).

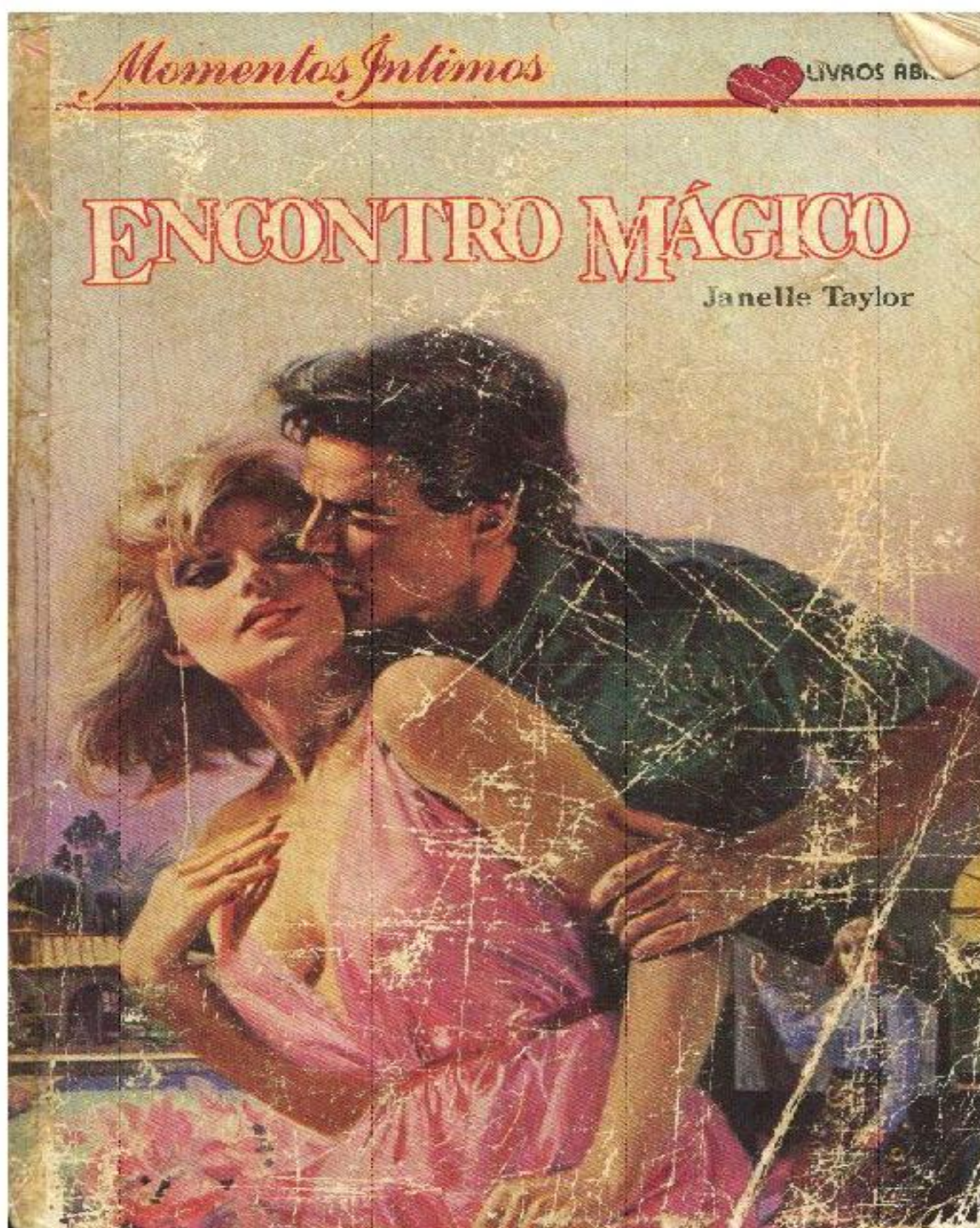


Figura 7 – Encontro mágico

Encontro mágico (1983-1984), impressão: papel jornal, formato 19cmx12.5cm [traduzido], país de origem: Canadá, 192 páginas.

Síntese: Na direção de sua possante moto, Steven Winngate parecia ter saído de um romance de Brandy Alexander: forte, belo, sensual como um herói... Quando Steven se

apoderou, com volúpia, da boca trêmula de Brandy, alucinação e realidade se fundiram num redemoinho desvairado. Enfeitiçada e consumida pelo desejo, Brandy se entregou sem reservas aos caprichos daquele corpo másculo! As carícias de Steven a enlouqueciam de prazer, mas Brandy queria se libertar daquela prisão de delícias. Era por amor que ela mais ansiava. Porém não sabia se Steven era capaz também de amar...

Em *Encontro mágico*, Katherine Alexander (Brandy) tem 30 anos, é virgem, bela, inteligente, dinâmica, independente, realizada profissionalmente [é graduada em Literatura inglesa e escritora consagrada] e órfã de pai e mãe. Loira de olhos verdes, com 1.70cm de estatura, sabe cozinhar, cuidar do sítio e dos cavalos. Porém, apesar da coragem e vitórias em todos os quesitos, a moça se vê amedrontada quando o carro e a imprudência a deixam em uma situação de grande risco. E, diante da beleza artificial da cidade e dos habitantes [alta sociedade] sente-se "uma garota do interior, tímida e desajeitada. Tanto luxo e sofisticação chegavam a assustá-la" (1984: 78). Contraditória e enigmática, quando comparada a outras mulheres, evidencia-se a sua natureza sedutora e frágil: "[...] Você é especial, diferente das outras... É engraçado, mas você é complexa e ao mesmo tempo tão simples! É extrovertida e reservada, frágil e forte. Você é uma grande contradição... [...] Quanto mais eu a conheço, *mais a vejo parecida com as suas heroínas*" (1984: 95 – destaque acrescentado).

As dualidades frágil/forte, reservada/extrovertida, simples/complexa — mesmo que "complexidade" não seja, efetivamente, o antônimo de "simples" — demarcam bem uma mistura de características comportamentais presentes na heroína e na anti-heroína. A dosagem "certa" dessas características faz de Brandy uma mulher interessante, mas se fosse apenas frágil/reservada e simples estaria desprovida dos atrativos maiores de uma heroína e se revelaria uma anti-heroína se forte/extrovertida e "complexa". Nessa narrativa, fica clara a mudança da representação da mulher. Ela não é mais a virgem de 18 anos, mas sim a virgem de 30 anos. Não é a mulher que precisa ser provida pelo homem, tem sua própria carreira e fortuna equiparada à do homem, mas, ainda assim, necessita da proteção, segurança e amparo.

A anti-heroína de *Encontro mágico* é capaz de causar insegurança em Brandy; no entanto, a artificialidade e os ardis daquela não são suficientes para "destronar" a beleza natural de Brandy. Camille Blanchard, modelo internacional e aspirante a atriz, lindíssima e sofisticada, conhecida por possuir "alma tão negra quanto os cabelos" (1984: 65); julgada, por Brandy, capaz de tudo para ser notada, usa vestidos extravagantes, quase indecentes e lança "olhares furiosos" (1984: 79) não suficientes para diminuir a presença naturalmente esplendorosa de Brandy. Essa tem a seu favor não só a beleza, mas a inteligência. Assim, as

marcações qualificativas e comportamentais que enaltecem a presença de Brandy, quando em Camille, são para desmerecê-la.

A existência de outras personagens femininas na narrativa serve para glorificar a beleza ou a competência intelectual de Brandy. A primeira na presença das enfermeiras do hospital que reconhecem em Brandy a beleza/pureza/gentileza máxima, a segunda, na figura da editora Casey que reafirma a competência literária de Brandy repetindo o desejo das editoras em publicar próximos livros e a indústria do cinema em levar à tela os *best-sellers* escritos por ela.

Steven Winngate ou Lance Reynolds, 37 anos, tem presença impactante. De estatura alta impõe presença até mesmo para policiais armados. Seus "profundos olhos azuis" (1984: 38) causam arrepios nas mulheres. O homem é um "espetáculo" (1984: 27):

Era o homem mais magnífico que ela [Brandy] já vira em toda a sua vida. Seus cabelos eram muito escuros e fartos e faziam contraste com o azul-claro de seus olhos. A pele era bronzeada e os dentes, muito brancos. Vestia uma camisa que não escondia seus músculos desenvolvidos e os pêlos pretos que cresciam em abundância em seu peito. Os quadris eram estreitos e firmes, revelados através de um jeans justíssimo. Certamente, ele seria um assíduo praticante de esportes, tamanha era a perfeição de seu corpo. Nenhum atleta poderia estar mais em forma! Aquele homem respirava charme, carisma e sensualidade. Brandy fechou os olhos por um momento, imaginando-o nu.

Fosse lá quem fosse, aquele homem era bonito e charmoso demais para um simples ser humano. Na verdade, **era o herói de seus muitos romances**, era a imagem que povoara os sonhos de inúmeras mulheres, inclusive dela mesma. Ele era o ponto máximo da masculinidade... (*Encontro mágico*, 1984: 38 – destaque acrescentado).

"Os olhos azuis de Steven pareciam tão turbulentos quanto o oceano antes de uma violenta tempestade" (1984: 66). Ou:

Dentro daquele terno claro, ele mais parecia a imagem viva do lendário (sic) Cavaleiro Branco. Era estranho, mas Steven tinha um olhar tão penetrante que era difícil encará-lo... e mais difícil ainda deixar de olhá-lo. Aquele homem parecia um herói de romance e ela [Brandy] não sabia como lidar com ele (*Encontro mágico*, 1984: 70).

Nessa narrativa surge, além de Steven, outros dois pretendentes à mão de Brandy. O primeiro é o guarda rodoviário, homem que se intimida com a estatura física de Steven. O segundo é um médico mal-afamado e índole interesseira. A má fama e a insignificância de estatura são atributos que os excluem do perfil desejável para o matrimônio; no entanto, esses dois são responsáveis por alguns estratagemas que resultam na separação, momentânea, das

personagens protagonistas. Para não fugir à atenção dada ao anti-herói, exponho a caracterização de um e de outro.

O primeiro homem interessado em Brandy é o guarda rodoviário. Mesmo sem saber da fortuna de Steven "O policial então sacou seu revólver, intimidado pela presença daquele homem alto à sua frente" (1984: 22). Após esse encontro, o patrulheiro Conally passa a mentir para Brandy na tentativa de ofuscar a presença de Steven.

O segundo, o médico:

Brandy esperou ansiosamente pela chegada do tal dr. Ross, seu médico de agora em diante. Não teve que esperar muito. Ele fez uma entrada triunfal na pequena sala de emergência, como se fosse um artista famoso entrando na sede de seu fã-club. Sorriu abertamente para Brandy, que se limitou a dar um sorrisinho em troca.

Adam Ross lhe fez mais algumas perguntas, com a voz arrogante dos que pensam que são o máximo. Depois, sorriu-lhe novamente (*Encontro mágico*, 1984: 30).

Na opinião das enfermeiras, Adam Ross era desagradável. Na opinião de Brandy ainda era anti-profissional. Essa impressão foi criada devido ao fato de ele aproveitar-se da profissão para olhá-la nua. Para Brandy, o médico "se achava o máximo, tanto física quanto profissionalmente" (1984: 32).

A terceira presença masculina é Nigel Davis, amigo "irmão" de Brandy, é cantor e freqüentemente a visita no sítio. No entanto, apesar do relacionamento amigável com Brandy, é o único que realmente incomoda Steven. Nigel é amigo de Brandy e também de Steven, situação que faria dele "cupido" se o "destino" não tivesse colocado Brandy e Steven no mesmo caminho.

Foi Nigel quem quebrou o silêncio:

— Só para deixar as coisas claras, Steven, fique sabendo que Brandy e eu somos grandes amigos, nada mais. Sei que aquela história sobre ela é falsa simplesmente porque a conheço bem, acredite. Brandy é como uma irmã para mim, nós passamos muito tempo juntos. Mas nunca fomos amantes e nunca seremos. No fundo, ela não passa de uma garota conservadora, lutando para sobreviver num mundo moderno. Não tente colocá-la no lugar das suas amiguinhas... Brandy é diferente, é única e especial. Se você ainda não conseguiu enxergar isso, jamais irá conhecê-la ou compreendê-la. — Nigel respirou fundo e continuou: — Vou lhe dar um conselho de amigo, Steven. Não tente usá-la de modo algum. Brandy é muito inteligente, mas também é inocente e ingênua. Conhecendo bem os dois, acho que você seria o homem ideal para amá-la... ou para destruí-la. Não brinque com ela, Steven!

— Você acha que Brandy pode estar sentimentalmente interessada em mim, Nigel?

— Acho. [...] (*Encontro mágico*, 1984: 135-136).

No sítio, em Kentucky, envoltos pela natureza e cientes do interesse sexual de um pelo outro, Brandy e Steven se entregam fisicamente e são recompensados por um orgasmo simultâneo. A paz, no entanto, é alterada quando Brandy recebe a incumbência de mudar um capítulo do romance prestes a ser publicado. A autora então pede licença ao repórter [Steven] e ao cantor [Nigel] e tranca-se no escritório para inserir a cena de sexo requerida pela editora em um dos capítulos do livro. Brandy não consegue encontrar uma saída para o pedido da editora e ao ter seu ambiente de trabalho invadido por Steven conta a ele a situação e a mudança exigida pela editora. Então Steven faz com que ela perceba que é possível sim inserir a cena.

O casal dorme junto e, ao acordar, Brandy não encontra o bilhete deixado por Steven, que voltou com urgência para Nova Iorque. O correio entrega, nessa manhã, a entrevista que seria alterada por Steven. Brandy nota ser assunto da revista, mas sem a reescrita prometida pelo dono da revista. Brandy recorre à amiga e editora Casey e ausenta-se dos círculos sociais para não ser incomodada. Casey, no entanto, procura Steven e descobre, ao ver Steven intrigado, ter ele regressado a Nova Iorque somente para comprar um anel de noivado; não foi ele que autorizou a publicação da matéria escandalosa e Casey, convencida da inocência de Steven, revela o paradeiro de Brandy. Steven ordena ao editor da revista a retirada de todos os exemplares do mercado e fica clara a ação da bela modelo, Camille Blanchard, de separar o casal. Resolvida a questão da publicação, Steven pega seu avião e vai ao encontro de Brandy:

— Como me achou aqui? — perguntou com voz trêmula, sentindo o coração bater descompassadamente. — O que quer de mim? Por acaso veio comemorar a sua vitória sobre uma mulher inocente? Não, não vou deixar que se divirta comigo mais uma vez. — Brandy levantou-se rapidamente e começou a correr. — Suma de minha vida, Winngate! Vá embora!

Ele a alcançou depressa e segurou-a pelo braço.

— Largue-me, seu idiota! Você é um canalha! Suma Daqui!

[...]

— Agora você vai me ouvir! Fique quieta e escute!

[...]

— Eu sei que pode parece inacreditável, mas eu te amo, Brandy!

— Você me ama? Não seja ridículo! Como pode me amar depois de tudo que me fez? Eu confiei em você, Steven! Você morou na minha casa, dormiu na minha cama, e em troca me destruiu! Como ousa vir até aqui?

[...]

— Perdi uma fortuna com essa brincadeira, Brandy, mas não importa.

[...] Deus do céu, Brandy, eu podia sacrificar toda a minha fortuna por você... Não percebe que a minha vida não vale nada se você não estiver ao meu lado? Não leu a carta?

— Que carta?

[...]

— É melhor irmos agora, Brandy. Ou então não conseguirei sair daqui esta noite...

Ela sorriu e lhe deu um beijo no canto da boca.

— Pode ligar para o aeroporto, querido. Estarei pronta em dez minutos.

— A viagem até Las Vegas deve durar umas cinco horas — disse Steven, rindo. — Será que tem coragem de passar tanto tempo a sós comigo, futura sra. Winngate?

— Eu confio em você — disse ela, rindo. — Só não confio em mim mesma...

Eles se beijaram de novo. Steven a apertou com força, apagando com aquele gesto todos os sofrimentos do passado. Brandy levantou os braços para acariciar-lhe o pescoço e, nesse momento, os raios de sol do fim da tarde bateram no enorme brilhante em seu dedo, fazendo-o reluzir tão intensamente quanto o amor e a paixão que sentiam um pelo outro (*Encontro mágico*, 1984: 186-192).

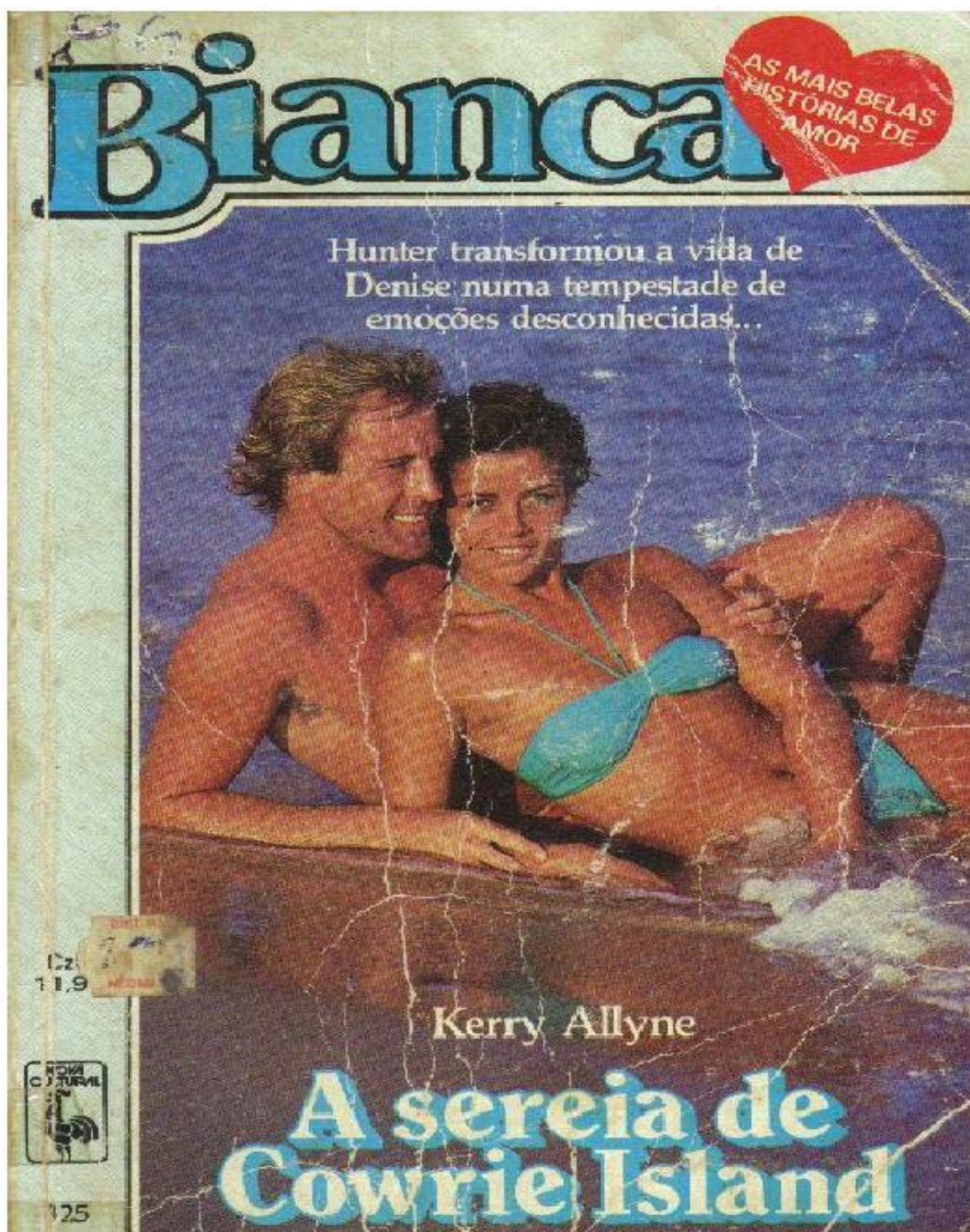


Figura 8 – A sereia de Cowrie Island

A sereia de Cowrie Island (1984-1986), impressão: papel jornal, formato 19cmx12.5cm [traduzido], país de origem: Inglaterra, 120 páginas.

Síntese: *Com a graça de uma sereia, Denise deslizou entre os corais coloridos e cardumes de peixes exóticos, indicando com um gesto que Hunter devia segui-la. A poucos*

metros começava o abismo, a região escura e gelada onde se escondiam os espécimes mais raros. Só um mergulhador experiente sairia dali... estava na hora de dar uma lição naquele intrometido que viera acabar com a paz de Cowrie Island, ela pensou satisfeita. Hunter Kincaid jamais seria dono da ilha!

A *sereia de Cowrie Island* apresenta as personagens femininas Denise, Violet e Pauline Telfer. A primeira, Denise Matthews, como protagonista. Com 22 anos, está noiva e é virgem, possui olhos verdes e curtos cabelos castanhos, é herdeira da ilha e por considerar sua privacidade intocável se recusa a usar biquíni quando vai, sozinha, à isolada praia. Filha única, Denise perde a mãe na ocasião do seu nascimento, foi criada por uma tia e pelo pai. Frequenta um colégio interno por alguns anos e depois volta para casa. Além do trabalho com a família, Denise confecciona *souvenirs* para contribuir com a renda escassa. De natureza desconfiada e bastante despojada, está sempre apta a defender seus objetivos e transforma-se em "verdadeira fera quando está revoltada!" (1986: 47). Aprecia a natureza e usa de ardis para desqualificar a ilha com a intenção de não colaborar com a venda do local. Vista como egoísta em alguns momentos, ela é, no entanto, ingênua e amorosa com o pai e a tia. Apesar de noiva, entrega-se aos beijos com outro.

Violet Matthews, a segunda mulher, é tia de Denise, aparece como "a irmã mais nova de George" (1986: 7) para, no mesmo parágrafo, transformar-se na irmã da mãe de Denise. Pelo sobrenome, no entanto, crê-se que Violet é irmã de George, apesar da escrita desencontrada. É caracterizada pelo narrador como uma "solteirona resignada, que abandonara o emprego de cozinheira (1986: 7)". O fato de ter abandonado o emprego para cuidar da sobrinha não recebe nenhuma valoração na narrativa.

Pauline Telfer é personagem pouco freqüente na história; no entanto é dado a ela o poder de confrontar a beleza e ingenuidade de Denise. Trata-se de uma morena alta, de corpo perfeito e acentuado pelo traje sumário que usa. De olhos verdes, Pauline atrai os olhares masculinos que estão na ilha e provoca ciúme em Denise ao manifestar seu interesse por Hunter Kincaid. A artificialização de Pauline é clara, mas, devido à ambientação da narrativa, as tintas são fracas. Se os trajes de Pauline são considerados sumários, nenhum comentário se dá pela nudez total de Denise. Outra situação para desqualificar Pauline surge em um churrasco na praia e a bebida de Pauline é champanha, a de Denise, refrigerante. A bebida demonstra a diferença de atitude das duas, sendo favorável à que bebeu refrigerante. Em outras palavras, Pauline é uma moça "fácil".

Hunter Kincaid é alto, loiro, olhos castanhos, peito largo e musculoso, tem aproximadamente 30 anos. Os dentes são "brancos, muito brilhantes [...] a pele bronzeada"

(1986: 9). Dono de lábios atraentes e sorriso irônico. O fato de ser milionário é apenas resultado do trabalho rigoroso e intenso, mas começou do zero, sozinho. Está na ilha porque pretende adquiri-la. É, no entanto, um homem respeitado profissionalmente. Para que não fique nenhuma dúvida do esforço dele, ou de que esse seja confundido com sorte, apresento uma conversa de Denise com o pai, George, quando este diz:

— Pelo que Royce me contou, não foi sorte, mas muito trabalho. Ele me disse que Hunt trabalha desde os nove anos. Depois que saiu da escola, arranhou um emprego diurno de empreiteiro e, à noite, começou um negócio próprio, uma firma de limpeza industrial. Progrediu rapidamente porque aceitava qualquer trabalho, mesmo os mais perigosos, que ninguém queria. Mas conseguiu o primeiro milhão quando começou a usar sua habilidade inata de reconhecer o potencial de regiões aparentemente sem valor (*A sereia de Cowrie Island*, 1986: 89).

O trabalho infantil não é novidade na sociedade brasileira e o fato de figurar em um romance ambientado na Austrália sugere que essa situação não é exclusividade dos países subdesenvolvidos. No entanto, o fato de o protagonista ter começado a trabalhar aos 9 anos não é mencionado para discutir o uso de mão-de-obra infantil, mas sim para justificar a razão de este ter alcançado alto posto financeiro. O abandono "da escola" também demonstra que não é necessário dar continuidade aos estudos quando se é esforçado e não se rejeita trabalho difícil.

Tom [o fato de não ter sobrenome demonstra sua insipidez na narrativa], o noivo de Denise, é contador do pai dela. Está na ilha em férias e em momento algum se prontifica a ajudá-la. Trata-se de um homem sem iniciativa e com interesse voltado ao lucro que a venda da ilha pode permitir. Conforme desenvolvimento da narrativa, é um oportunista com aversão a atividades físicas, hostil aos hóspedes do hotel e troca a natureza e a companhia de Denise pelos livros. Ansioso, nem um pouco cavalheiro e com aversão aos trabalhos domésticos, Tom ainda consegue não demonstrar afetos sexuais ou mesmo carícias mais atrevidas. Aliás, Tom fica literalmente incomodado se Denise resolve beijá-lo com um pouco mais de entusiasmo: "— Pelo amor de Deus, Denise, contenha-se! Eu só estive fora por dois dias. Não é um comportamento para uma moça direita!" (1986: 100). Denise só queria descobrir se ele era capaz de proporcionar a emoção provocada pelos beijos de Hunter. Mas descobriu que, com o noivo, nunca haveria beijos apaixonados nem qualquer outra demonstração de carícias.

Não existe discussão a respeito dos interesses intelectuais de Tom, o noivo de Denise; ele é tido por "preguiçoso" e anti-cavalheiro, isso porque não está disposto a fazer serviços

braçais. Todo o ímpeto que Hunter revela para tarefas administrativas ou mesmo braçais, é realçado. Tom aproveita para ler os livros que gosta [está em férias da burocracia do trabalho de um escritório] no tranqüilo clima da ilha e suas ações são apresentadas como falta de interesse e incompetência para aproveitar a natureza da ilha. Mas ele aproveita para ler e na construção fabular o "aproveitar" seria fazer passeios, nadar, tomar banho de mar. O que poderia ser apreciado como qualidade em Tom, passa a ser falta. E as qualidades de Hunter são realçadas todo o momento. Talvez porque Hunter Kincaid fez da falta de oportunidade do mercado de trabalho, e da falta de educação escolarizada, escada para o seu sucesso.

George Matthews, o pai de Denise, é viúvo, tem 72 anos e seu maior desejo é fazer um passeio pelo mundo em seu veleiro. Como o veleiro está em péssimas condições de uso, a filha julga a viagem perigosa e faz o impossível para demovê-lo da idéia. No entanto, Hunter não só incentiva como procura informá-lo dos veleiros atuais e da segurança nos meios de navegações de última geração. A venda da ilha permitiria a George fazer o passeio e ainda daria segurança a Denise e, possivelmente, aos filhos dela.

Royce Attwood é funcionário de alto escalão na empresa de Hunter e está na ilha para verificar as condições de negociação enquanto Hunter verifica a estrutura da ilha. A presença dele é mínima, mas é dele que se tem informação sobre a trajetória profissional de Hunter; afinal, não compete ao "mocinho" relatar suas inúmeras qualidades.

Ainda assim, Denise, incumbida pelo pai de mostrar a ilha ao intruso, procura os percursos mais difíceis e obriga Hunter a nadar em regiões perigosas, mas ele se sai bem e isso irrita os planos de Denise. Porém, continua empenhada em afastá-lo da ilha, até que Hunter se cansa das infantilidades dela e a coloca no colo e espalma as nádegas até ouvir o pedido de desculpas da moça. Aborrecida por ter apanhado e confusa com a presença de Hunter, Denise percebe o noivo cada vez menos interessante; no entanto demonstra estar loucamente apaixonada, unicamente para provocar a ira de Hunter que demonstra gostar da presença dela.

Mesmo contra todas as argumentações de Denise, Hunter explicita a inviabilidade de o pai dela manter a ilha, e então Denise não tem argumentos para cancelar a venda; afinal, Hunter pensou em todos os habitantes e tem argumento respaldado na situação precária do abastecimento de água, da falta de interesse do noivo de Denise em ajudá-la, nos interesses de lazer do pai de Denise, ou seja, Hunter apresenta planos que inutilizam os argumentos da heroína de boicotar as negociações. O Pacífico então surpreende Denise com um ciclone. Sozinha na ilha após ter visto Hunter partir sem confessar a ele o seu amor, Denise testemunha as condições precárias da ilha e percebe que por pouco a casa também não fora danificada. Diante da destruição de parte da ilha, Denise nota a presença de um helicóptero que se

aproxima. O piloto, Hunter, é imediatamente acusado por Denise de ter voltado só porque se preocupou com os prejuízos causados pelo ciclone ao novo empreendimento adquirido. Ele confessa ter voltado porque a ama, então:

Vencendo a vergonha, ela assentiu.

— Ah, meu amor! Quero ser sua, quero que me ensine a fazer amor. Você é o único homem que me fez despertar essa paixão desenfreada.

— Nesse caso, não me resta outra saída.

Sem mais uma palavra, atravessaram o gramado abraçados, de volta para a casa.

Muito tempo depois, Denise levantou a cabeça que estava aninhada no ombro musculoso e bronzeado de Hunter para fitar-lhe os olhos castanhos.

— Eu te amo, Hunter Kincaid.

Com um sorriso que a deixou tonta, Hunter envolveu-lhe a nuca com uma das mãos e a puxou, roçando os lábios nos dela.

— Não mais do que eu a você, Denise Matthews. Você é tudo o que um homem poderia desejar, e muito mais. Quero que seja minha esposa, assim que for possível.

Era exatamente o que ela queria ouvir, mas ainda não estava suficientemente segura.

— Pensei que você tinha dito que promessas de casamento não faziam seu gênero.

— Não faziam mesmo, até que uma sereiazinha teimosa e caprichosa apareceu em minha vida como um sol de verão. Por isso, é bom ouvir com muita atenção a minha primeira e última promessa. — Hunter se apoiou num cotovelo e assumiu um ar solene: — Diante de Deus e dos homens prometo amá-la, honrá-la e cuidar de você, na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, até o fim dos meus dias.

[...]

Ela abriu a boca para responder, mas Hunter não a deixou, aproveitando para beijá-la com paixão. E logo que o calor do corpo dele se espalhou pelo de Denise, ela não precisou mais de palavras para explicar que o amava loucamente... (*A sereia de Cowrie Island*, 1986: 116-120).

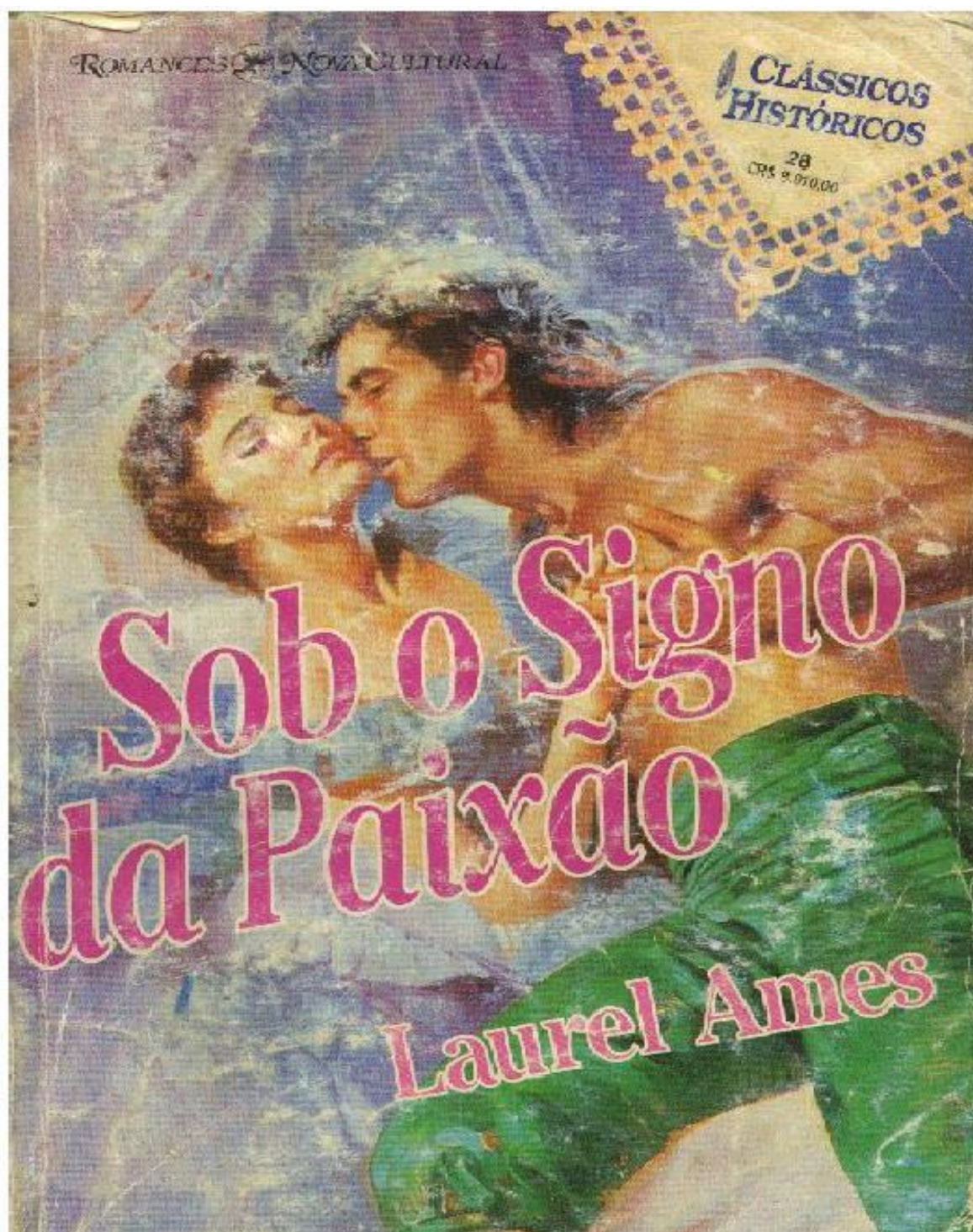


Figura 9 – Sob o signo da paixão

Sob o signo da paixão (1993-1994), impressão: papel jornal, formato 19cmx12.5cm [traduzido], país de origem: Canadá, 220 páginas.

Síntese: *Em Londres, eram famosas as farras de lorde Richard Raines — veterano das guerras napoleônicas e amante dos prazeres da carne. Porém, o desencantado nobre logo*

descobriu que Jenner Page era mais sincera em sua paixão do que qualquer outra mulher que ele conheceria. Com um disfarce de homem para ocultar seu passado e protegê-la no futuro, Jenner Page desfrutava de mais liberdade do que qualquer mulher de sua época sonharia. E suportava uma solidão a que poucos resistiriam. Até que, certa noite, o devasso lorde Raines atraiu Jenner para uma vida pontilhada de escândalos e para um amor impossível.

Sob o signo da paixão inicia-se com a protagonista Jenner Page; órfã de pai e mãe, ela mora com tios e aos 15 anos é vítima de um atentado sexual que resulta em gravidez. A perda do bebê não é lamentada, mas torna-a infértil por conta de complicações na gravidez. A situação apresentada corresponde ao prólogo. E a narrativa [re]começa com Jenner Page com 23 anos e a caminho de Londres; é escritora e precisa se apresentar como homem para não ter seu texto recusado pelo editor. Jovem determinada e sem rompantes de hipocrisia, depois do abuso sexual se envolve com um bandoleiro de quem houve histórias e depois as narra nos livros. Sua caracterização é convincente e Richard Raines, o homem que a socorre de um acidente a cavalo, intriga-se e se sente atraído pela companhia e atenção de Jenner. Richard Raines "[...] Não podia negar que o garoto [Jenner] o divertia com sua insolência estudada. Raines não acreditava que era maior de idade. Se por um lado enfrentava a situação com presença de espírito, por outro, traía uma espécie de fragilidade muito sutil" (1994: 14-15). As primeiras descrições físicas de Jenner são apresentadas de acordo com o olhar de Richard Raines:

Os olhos de um verde límpido ostentavam um brilho eternamente maroto, embora às vezes entremostrassem uma certa vulnerabilidade. O garoto tinha rosto anguloso, emoldurado por cabelos castanhos tão macios quanto a seda. Aquele menino pesava como uma pluma, mas suas mãos traziam marcas de trabalho árduo. Definitivamente, ele intrigava Raines (*Sob o signo da paixão*, 1994: 15).

A aparência física de Jenner e as habilidades dela para jogar xadrez e contar histórias cativam Richard e este a convida para ser sua hóspede. Na sociedade londrina, é apresentada como o escritor Page até que Richard:

Ficou sem ação ao deparar com uma mulher nua entrando na banheira. Estava de costas para ele e, daquele ângulo, Raines pôde ver a suave curva de seu dorso, a cintura esguia, as nádegas roliças e as pernas musculosas. [...] Ainda assim, ele teve alguma dificuldade em conciliar a imagem daquela mulher com a do rapazote atrevido que apanhara na estrada para Londres (*Sob o signo da paixão*, 1994: 30).

O aspecto físico tido por Richard como apropriado para uma mulher precisa ser disfarçado e, apesar dos seus 1,60m, Jenner foi com Richard ao alfaiate dele e desde então passou a freqüentar a sociedade londrina e os mais impróprios lugares para uma "dama" elegantemente vestida na moda masculina. Sua identidade só era sabida por Richard Raines e pelo mordomo dele, senhor Collins. Durante toda a temporada londrina foi vista como "o protegido" do Richard Raines e causou tumultos quando começaram a desconfiar que era mais que "um protegido", era amante do barão.

Jenner tem múltiplos talentos: escritora, pianista, contadora de histórias, exímia esgrimista, adestradora de cavalos, jôquei...

A presença "feminina" de Jenner acontece quando Richard Raines ouve passos e ao virar-se depara com "uma linda moça usando um vestido azul e um rabo-de-cavalo que lhe descia até o meio das costas" (1994: 217). O rabo-de-cavalo é resultado dos cabelos dela, cortados quando ficou doente após ter sido violentada.

Há outras mulheres na narrativa. Primeiro as duas tias de Jenner: Milly e Bette. Depois a irmã Caroline e a sobrinha Stella, de Richard. Nenhuma delas, no entanto, ofuscam a presença de Jenner porque esta não se coloca como mulher para as duas últimas e as duas primeiras não estão na temporada londrina. Há Elaina, ex-amante de Richard, mas em nenhum momento Jenner corre o risco de ser por ela suplantada. Havia, porém, o medo de Stella se interessar por Jenner, afinal Jenner é um jovem de talento e queridíssimo.

A narrativa tem diversas presenças masculinas: Richard Raines, Collins [criado], Edwards [criado], Dennis [sobrinho de Richard], Roberto Condez [o bandoleiro e ex-amante de Jenner], Ashton Mowbray [o agressor sexual], lorde Gawlton [tio de Ashton], George Marsh [pretendente de Stella], lorde Curtain, lorde Coyle [visconde], Lyme, Gros, Marlbeck, Poulton e alguns nomes da sociedade londrina. Serão apresentados, por terem maior participação na narrativa, apenas quatro deles: Richard, Dennis, Ashton e Roberto Condez.

Richard Raines é o barão de Kettering. Na hierarquia nobiliárquica é um título de pouco prestígio, porém, atrativo para as mulheres interessadas em fazer parte da nobreza. O título é, assim, um dos qualificativos do jovem de 33 anos, razão para ter uma seqüência de três amantes. Serviu no exército por três anos e há algum tempo desvinculou-se. Foi abandonado pelo pai e a mãe o castigou com lágrimas por conta do abandono. Para ele, somente o sobrinho Dennis o amava. Também foi abandonado pelas três amantes. De acordo com a percepção de Jenner, Richard Raines possui "[...] traços agradáveis [...] estatura mediana e cabelos um pouco mais longos que o usual [...] uma mecha castanha caía-lhe sobre a fronte, conferindo-lhe um ar pueril e roubando um pouco de sua autoridade" (1994: 10). De ar

pragmático e seguro de si tem o toque firme mas gentil [quando toca os braços de Jenner crendo ser ela um garoto].

O envolvimento de Richard com Jenner antes de sabê-la mulher é um tanto ambíguo. As afinidades são visíveis e, de alguma maneira, desconhecendo a identidade de Jenner, Richard não se irrita com ela; há um entendimento não proferido entres ambos; Richard não só não se incomoda com o olhar de admiração de Jenner como fica envaidecido:

[...] Ela se perguntava qual seria a reação dele se descobrisse sua verdadeira identidade... Mas era melhor não pensar muito nisso. Temia que já houvesse se traído pelo menos em uma ocasião, quando Raines flagrara em seu rosto uma expressão de franca admiração. Então, Jenner tivera o bom senso de não corar, e ele limitara-se a esboçar um meio sorriso repleto de satisfação (*Sob o signo da paixão*, 1994: 21).

— Receei que ele [Richard] fosse ter um acesso de cólera ao flagrar o rapazinho [Jenner] tocando o piano da srta. Claridge [Elaina Claridge, uma das amantes que abandonou Richard]. Mas tudo o que o patrão fez foi sentar-se para ouvir a música. — Edwards confidenciou a Collins.

— Esse rapaz, Page, surgiu em boa hora. Parece ter encantado nosso patrão. Nesses últimos sete anos, é a primeira vez que vejo lorde Raines tão bem-humorado.

— Ah, mas não se pode dizer que a srta. Dawson [outra amante] o desapontou! (*Sob o signo da paixão*, 1994: 29).

— Rapaz estranho esse. É seu parente? — Gross perguntou a Raines.

— Não. Eu o atropeliei na estrada e me senti na obrigação de trazê-lo à cidade para comprar-lhe outra montaria.

— Ouvi dizer que comprou-lhe um cavalo que vale uma pequena fortuna — Marlbeck observou com um sorriso enviesado.

[...]

— Seu amigo é um garoto diferente dos rapazes de sua idade — Marlbeck observou.

[...]

— Jenner me diverte bastante. Às vezes esgota minha paciência, mas nunca me aborrece — Richard declarou com sinceridade (*Sob o signo da paixão*, 1994: 61).

Os diálogos transcritos têm dois propósitos: primeiro "dar voz" às personagens que expressam a hipocrisia da sociedade representada na narrativa; segundo para elucidar a significação de Jenner para Richard e o fato de os amigos desconfiarem da acolhida no próprio teto. Afinal, ser abandonado por três amantes e aparecer feliz na sociedade londrina quando acompanhado de Jenner desperta a maledicência e a curiosidade dos londrinos.

Outra personagem masculina que tem relevância na narrativa é Dennis, sobrinho de Richard e amigo de Jenner por saber ela um homem. É o primeiro a desconfiar do

relacionamento de Richard com Jenner e chega a desejar a morte dela para que não aconteça um escândalo na família. A hipocrisia fica velada na reação dele ao ter certeza do amor do tio pelo jovem hóspede quando surpreende os dois na cama.

Ashton Mowbray é recordado por Jenner como um bêbado que usava "uma colônia adocicada que dava náuseas" (1996: 78). Reconhecido, pela voz, oito anos depois de ter violentado Jenner, torna-se presença no meio londrino freqüentado por ela. Sentindo-se ameaçado por Jenner saber ser ele o homem que violentou a prima dela [Jenner diz ser primo de si mesma], começa a ameaçá-la até que a desafia ao vê-la preocupada com o ferimento que fez em Roberto Condez na aula de esgrima:

— Condez está temporariamente fora de combate. Não quer praticar comigo, garoto? — ele desafiou, os olhos luzindo sinistros.

— Não! — Rob interveio.

Jenner experimentou uma onda de desespero ao imaginar que Mowbray havia descoberto o elo que a unia a Rob. Se assim fosse, Rob corria grande perigo.

— Por que não? Vim aqui justamente para praticar um pouco — declarou em tom ligeiro, simulando uma calma que em absoluto não sentia.

[...]

— [...] Como se atreve a aparecer aqui, agora que toda a cidade sabe de seu infame caso com Raines?

Jenner deu-lhe uma estocada com toda fúria. Falhou por uma questão de milímetros.

— Esse caso só existe em sua imaginação pervertida, seu estuprador! Sim, eu sei de tudo! Violentou minha prima quando ela era praticamente uma menina!

[...]

— Diga a todos que mentiu sobre mim e Raines. Vamos, uma vez na vida, diga a verdade, cão imundo! Talvez seja sua última oportunidade!

Ela empurrou a lâmina. Um filete de sangue começou a escorrer do pescoço de Mowbray. Ele estava suando em bicas, e mais pálido do que nunca.

— Eu menti! — murmurou.

— Mais alto!

— Eu menti. Não sei de nada que desabone a conduta de Raines (*Sob o signo da paixão*, 1994: 206).

A citação evidencia a covardia de Mowbray e a má conduta dele em todos os tempos. No entanto, o fato de Jenner fazer justiça com as mãos aproxima o comportamento dela aos mocinhos dos romances de mocinho. A justiça não é feita pela Lei, mas sim pelos interessados nos casos de violação. Também em *Mitsi* a justiça foi feita pelas ações de Cristiano. Tanto Mowbray quanto a avó de Cristiano e Flaviano Parceuil são "punidos" pela indiferença e pelo corte de bens materiais, apesar de todos os três serem autores de ações que, pela Lei, os levariam à forca ou à prisão. No entanto, apesar de todos os abusos que cometeram

contra Mitsi e a família dela, ou contra Jenner e sua saúde física e mental, recebem uma punição meramente social.

Por fim, Roberto Condez, o bandoleiro retratado por Jenner nos livros, que apesar de toda "experiência" de bandoleiro, é homem dócil e tolerante [soube esperar um ano até que Jenner estivesse pronta para recebê-lo fisicamente]. Relacionaram-se por quatro anos e só foram encontrar-se por acaso alguns anos depois de ele ter partido alegando que iria para a América. Não foi, estava em Londres e Jenner, ao procurar uma academia de esgrima:

— *Senõr* Condez, quero que conheça meu jovem amigo, o sr. Page. Ele gostaria de ter algumas lições de esgrima.

Jenner e Rob olharam-se espantados. Vacilaram um momento antes de apertaram-se as mãos.

Rob usava bigode agora, e seus cabelos começavam a mostrar algumas mechas grisalhas. Sua aparência era, acima de tudo, distinta. Os olhos expressivos ainda estreitavam-se, como se ele risse silenciosamente. Jenner sentiu uma onda de afeição ao relembrar a época que haviam estado juntos.

— Já estou prevendo que serei um osso duro de roer, *senõr* Condez. Não pratico há mais de um ano — ela disse.

— Então vamos ver como se sai — Rob replicou com um sorriso seco e um sotaque tão carregado que Jenner chegou a duvidar que ele fosse o mesmo bandoleiro que um dia havia encontrado na estrada (*Sob o signo da paixão*, 1994: 70).

Esclarecidas as razões que justificam a presença de Rob em Londres e comunicado o casamento deste, Jenner é convidada a jantar com ele e a esposa, Merilee. O contato se mantém por conta das aulas de esgrima e a relação é amigável e respeitosa.

Apesar de o relacionamento com o verdadeiro bandoleiro (Bob) ter durado quatro anos, é com Richard que Jenner conhece os prazeres sexuais. Durante o tempo que Jenner mantém-se hóspede na casa de Richard, ela continua com os trajes masculinos e frequenta diversos lugares com o amante, que se diverte ao levar Jenner a um alfaiate e aos lugares onde só é permitida a presença de homens.

Richard e Jenner, cada vez mais apaixonados, não podem revelar a verdadeira identidade dela. Então Jenner volta para a fazenda dos tios e algum tempo depois Richard vai buscá-la, casa-se com ela.

Já nas terras de Richard, Jenner resolve que contará a família dele que Jenner Page sempre foi ela, mas para a sociedade o comunicado será que Richard casou-se com a prima do escritor de *O bandoleiro*. Assim, mesmo que a família de Richard não perdoe Jenner:

[...] — Richard, não suportarei passar o resto da minha vida em meio a mentiras. Pelo menos, deixe-me contar tudo a Caroline, Dennis e Stella!

— Se é o que quer...

— Sim, e o mais rápido possível. Como acha que eles reagirão?

— Isso não tem importância.

— Tem, sim... Richard, o que está fazendo?

Ele havia se aproximado e a suspendera do chão, tomando-a nos braços fortes.

— Não podemos passar o dia inteiro discutindo neste campo. Hawes, pode seguir com os cavalos. Nós iremos a pé.

— Está louco? Ponha-me no chão! — Jenner protestou, sem fazer nenhum esforço para se esquivar dele.

— Minhas terras começam naquele córrego. Digamos que vou carregá-la até cruzar a soleira da porta.

Jenner abraçou-o. Eles se beijaram, e seus últimos temores se dissiparam.

— Não se preocupe, Jen. Se eles ficarem muito furiosos, ainda teremos uma ao outro.

E, assim, ele a levou rumo ao futuro que os esperava (*Sob o signo da paixão*, 1994: 220).

3.3.2 Morfologia do *corpus*

O método começa por esquematizar o enredo. Reduz o número de personagens e de cenas, afrouxando a densidade narrativa. Elimina toda a complexidade psicológica dos heróis (Alfredo Bosi).

No curso do desenvolvimento faço análise das (in)variantes observadas no estudo do romance de mocinha. Para marcar as repetições presentes nas coleções uso tabela comparativa para elencar as características manifestadas em, pelos menos, 2/8 das narrativas que compõem o *corpus*. Assim, de oito coleções de romance de mocinha foram retiradas "qualidades" físicas e comportamentais apresentadas nas construções das personagens. Apresento as protagonistas femininas e passo, na seqüência, para a antagonista, quando houver. Será o mesmo critério para as personagens masculinas.

Passo à apresentação da tabela. Esta reúne os títulos das coleções, as características encontradas e a repetição das características. A razão de apresentar os tipos físicos das personagens se dá por entender a forma do significado da "beleza" uma maneira articulada de oposição maniqueísta. A narrativa, ao impor um padrão de beleza e um padrão de feiúra [ou de beleza artificial] e associar esse padrão do belo ao bom e do feio ao ruim, recupera os contos de fadas e se torna moralizante em toda a sua construção. Esse aspecto moral da narrativa de massa é captado pelo leitor ainda que pelo inconsciente e então não se pode desprezar no estudo de narrativa de massa o que aparentemente é banal: a repetição da beleza.

Tipos físicos das heroínas	TÍTULOS DOS ROMANCES DE MOCINHA							
	<i>Mitsi.</i>	<i>Pacto de ódio *</i>	<i>Pássaro de ouro</i>	<i>O Rival</i>	<i>Encontro mágico</i>	<i>A sereia de Cowrie Island</i>	<i>Amante indócil</i>	<i>Sob o signo da paixão</i>
Atraente	X		X	X	X	X	X	X
Bonita		X		X		X		X
Cabelos Castanhos						X		X
Cabelos louros			X	X	X			
Cabelos negros	X						X	

Lindíssima	X		X		X		X	
Olhos azuis			X	X	X		X	
Olhos verdes					X	X		X

- O exemplar da coleção Sabrina, *Pacto de ódio* foi escolhido especificamente para mostrar a falta de caracterização da personagem.

O critério metodológico sobre o qual é preciso basear o próprio exame da tabela é o seguinte: a supremacia da beleza manifesta-se socialmente como domínio em todos os sentidos? A beleza é, nessas coleções, impreterivelmente, porta de acesso a qualquer meio social. No entanto não se nasce sempre bela, mas torna-se após algum tempo. O "lindíssima" e "bonita" qualificam outros atributos como bondade e nobreza. A relação entre bom e belo é constituinte de toda a moça que se preza [nas narrativas], mas pode vir acompanhada de um certo jeito indomável que acabará por ser outra fonte de beleza. Esta se tornou um aspecto que pode e deve preceder a conta bancária estratosférica.

Características comportamentais das heroínas	TÍTULOS DOS ROMANCES DE MOCINHA							
	<i>Mitsi.</i>	<i>Pacto de ódio</i>	<i>Pássaro de ouro</i>	<i>O rival</i>	<i>Encontro mágico</i>	<i>A sereia de Cowrie Island</i>	<i>Amante indócil</i>	<i>Sob o signo da paixão</i>
Apanha (nas nádegas)						X	X	
Boemia (vida noturna)					X			X
Ciumenta		X		X	X	X		
Decidida / determinada			X	X	X	X	X	X
Delicada	X						X	
Encantadora			X			X		
Esperta			X					X
Frágil					X	X		
Furiosa				X		X		
Ingênua / Inocente		X	X	X	X			X
Insegura		X	X			X		
Inteligente	X	X	X	X	X	X	X	X
Mimada						X	X	
Nível de escolaridade (3º grau)					X		X	
Órfã	X	X	X	X	X	X	X	X
Prendada	X				X	X	X	X
Ruboriza	X	X	X	X	X	X	X	X
Sensível	X							X

Sexualmente ativa					X		X	X
Teimosa				X		X	X	X
Tímida	X	X	X		X			
Virgem	X	X	X		X	X		
Vulnerável					X		X	X

É certo que as mulheres são inteligentes, determinadas e prendadas. Tão certo que o fato de essas narrativas afirmarem essas características o tempo todo põe em dúvida a inteligência não só das autoras (dos 101 títulos todos são assinados por mulheres) mas das próprias consumidoras dos produtos. Qual a razão de afirmar aquilo que é? Se é, basta. Qual a necessidade, então, da repetição dessas qualificações? Provavelmente convencer o que não se é. Por que não pôr então a questão nos seus justos termos e contentar-se em escrever uma série de histórias com mulheres 'razoáveis', e verossimilmente inteligente? Talvez porque narrativizar problemas corriqueiros e dar as soluções como espontâneas e inteligentes eleve um maior número de mulheres a se sentirem iguais as jovens das histórias. Existe um processo de estandardização dos sentimentos e qualidades nesses qualificativos todos. Deve-se observar o que causa nos consumidores esses padrões inatingíveis de mulheres. Quais os efeitos ofertados por essas construções ideais de mulher?

Se a relação entre características físicas e comportamentais não refutasse o padrão de mulheres — penso no Brasil — então a relação seria de representação e não de exclusão. Se o Brasil fosse, por exemplo, um país de mulheres escolarizadas, o fato de as protagonistas serem "intelligentíssimas" não destoaria da vida real dos brasileiros. As imagens projetadas por essas coleções podem entrar em conflito com a mediocridade cultural e financeira vigente no Brasil.

Gramsci explicita bem esse problema ao questionar o "super-homem" na literatura popular, para ele:

[...] sobre o 'super-homem' na literatura popular e dos seus influxos na vida real e nos costumes (a pequena burguesia e os pequenos intelectuais) são particularmente influenciados por tais imagens romanescas, que são como que o seu 'ópio', o seu 'paraíso artificial' contraste com a mesquinhez e a estreiteza da sua vida real imediata: daqui o sucesso de alguns ditos tais como: 'é melhor viver um dia como leão que cem anos como ovelha', êxito particularmente grande junto aos que são precisa e irremediavelmente ovelha. Quantas dessas 'ovelhas' dizem: 'Quem me dera ter o poder nem que fosse por um só dia!' (1978: 390).

E o "quem me dera" se estende infinitamente. A compra de um outro produto o mantém ativado. A ovelha mantém seu desejo de ser leão consumindo mais e mais produtos. O "paraíso artificial" apresenta uma periodicidade real e então a "ovelha" se sente melhor ao final de cada dia.

É preciso se ocupar dos efeitos ofertados por essas narrativas; não dá para ignorar a importância e a função que exercem na vida dos consumidores, deve-se notar como afluem a exaltação dos padrões estereotipados por essas coleções. Em todo caso é preciso revelar que para contrapor [e formar par] a essa mulher-maravilha existe um homem unitário. Vejamos.

Tipos físicos dos heróis	TÍTULOS DOS ROMANCES DE MOCINHA							
	<i>Mitsi.</i>	<i>Pacto de ódio</i>	<i>Pássaro de ouro</i>	<i>O rival</i>	<i>Encontro mágico</i>	<i>A sereia de Cowrie Island</i>	<i>Amante indócil</i>	<i>Sob o signo da paixão</i>
Alto	X	X	X	X	X	X	X	
Atraente			X	X				X
Bonito / belo	X	X		X				
Bronzeado				X	X	X	X	
Cabelos escuros		X			X			
Dentes brancos					X	X		
Esguio							X	X
Forte				X	X		X	X
Mãos fortes				X		X		X
Musculoso					X	X		X
Olhos azuis	X				X			
Olhos castanhos				X		X		X
Ombros largos			X	X				
Viril				X	X	X		

Essa tabela de qualificativos físicos comuns aos homens das coleções produzidas para o público feminino, no que diz respeito às relações de identificação com as mulheres das narrativas correspondentes, é fecunda ao fazer par apenas com os representantes máximo de beleza e supremacia. Em certo sentido se pode dizer que o problema maior dessas caracterizações é a exclusão social, econômica e cultural que projetam. Mas, a par dessa assinalada presença física, o homem tem que ser provedor em todas as instâncias, ainda quando a mulher é financeiramente dona da metade da fortuna dele, ou tem fortuna aproximada a ele, caberá ao homem assumir os custos da existência de ambos.

Quais são os limites do belo e bom? Pode existir um critério unitário para caracterizar igualmente todos os tipos de bondade? As narrativas de massa apresentam a expressão dessa

utopia estética e social. Os homens também são revestidos de características comportamentais que os qualificam criteriosamente.

Características comportamentais dos heróis	TÍTULOS DOS ROMANCES DE MOCINHA							
	<i>Mitsi.</i>	<i>Pacto de ódio</i>	<i>Pássaro de ouro</i>	<i>O rival</i>	<i>Encontro mágico</i>	<i>A sereia de Cowrie Island</i>	<i>Amante indócil</i>	<i>Sob o signo da paixão</i>
Apaixonado / romântico		X	X					X
Arrogante	X	X				X	X	
Austero		X		X			X	
Carinhoso			X			X		
Confiante					X	X		X
Determinado / objetivo	X	X		X		X	X	X
Egoísta	X				X			
Fascinante					X		X	X
Franco		X		X				
Frio		X					X	
Gentil		X	X		X			X
Humano	X			X				
Humorado / divertido		X		X	X	X		X
Impassível / indiferente	X	X					X	
Imponente / altivo	X		X		X		X	X
Inteligente	X				X			
Irônico / sarcástico	X		X			X		X
Lógico / objetivo			X		X			
M másculo			X		X		X	
Mordaz	X		X					
Rude		X				X	X	X
Sensível				X	X			
Terno			X	X	X	X		
Voluntarioso	X	X						
Zombeteiro	X			X		X	X	

O homem "arrogante", o "egoísta" ou o "rude" ao término da narrativa será "divertido" e "terno". Cabe a mulher despertar o lado bom do homem; ele é por natureza "imponente/altivo".

A mesma qualificação se deve verificar no homem e na mulher que contrapõem o herói e a heroína. Claro está que em alguns casos a passagem da utopia do belo e bom atinge a utopia do belo e mau. Primeiro tem-se outras mulheres igualmente lindas, mas más. Estes são os tipos físicos das anti-heroínas.

Tipos físicos das anti-heroínas	TÍTULOS DOS ROMANCES DE MOCINHA							
	<i>Mitsi.</i>	<i>Pacto de ódio</i>	<i>Pássaro de ouro</i>	<i>O rival</i>	<i>Encontro mágico</i>	<i>A sereia de Cowrie Island</i>	<i>Amante indócil</i>	<i>Sob o signo da paixão</i>
Elegante		X			X			
Muito bela	X	X			X			X
Alta		X			X	X		
Formas perfeitas					X	X		

Heroína e anti-heroína podem ser "altas", mas a heroína não poderá ser mais alta que o herói. Quando se trata da anti-heroína, se a estatura dela for igual a do herói, representa a inaptidão do casal. Ela será "alta" e até "muito bela"; no entanto, o que serve de qualificação para a heroína é usado como desqualificação quando se aplica a anti-heroína. A estatura então será desproporcional e a beleza será artificial, provocada [com pinturas e adornos].

Assim, "elegante", "muito bela" e "formas perfeitas" dão conta de qualificar as anti-heroínas. Mas elas são, evidentemente, desprivilegiadas. Essas construções qualificativas apresentam dois pesos e muitas medidas; afinal, a anti-heroína (Florine) do romance *Mitsi* poderia ser a heroína do romance *Amante Indócil*. Mas se ser ótima amazona em *Mitsi* desqualifica Florine, em *Amante indócil* qualifica Diana.

Características comportamentais das anti-heroínas	TÍTULOS DOS ROMANCES DE MOCINHA							
	<i>Mitsi.</i>	<i>Pacto de ódio</i>	<i>Pássaro de ouro</i>	<i>O rival</i>	<i>Encontro mágico</i>	<i>A sereia de Cowrie Island</i>	<i>Amante indócil</i>	<i>Sob o signo da paixão</i>
Dissimulada	X							X
Falsa/fingida					X	X		X
Fútil/frívola		X			X			
Hostil	X	X						X
Independente		X			X			X

Insinuante	X	X			X	X		X
Maliciosa	X	X				X		X
Olhares de ódio	X				X			X
Perigosa	X				X	X		X
Roupas extravagantes		X			X	X		

"Insinuante", "maliciosa" e "perigosa". Essas três características são as mais evidentes na corporificação da mulher má. Esse "má" é bastante provisório haja vista que ser má nessas narrativas é "lutar" pelo homem amado; detalhe, o homem que ama outra. Qualquer atitude que a anti-heroína tem para sair da passividade é vista como negativa, isso na construção da anti-heroína. Quando se trata da heroína o que era "oferecimento" na anti-heroína passa a ser "atitude".

As "roupas extravagantes" são aquelas usadas para chamar a atenção do homem desejado. Se em *Pacto de ódio* a anti-heroína (Hilary) usa "shorts e uma frente-única" (1982: 34) sua beleza é retratada como "calma e confiante" (1982: 34). Ou seja, na narrativa, trata-se de uma mulher que sabe o poder que tem e o usa naturalmente para atrair os homens. No entanto, quando a heroína (Marika) usa uma roupa curta simplesmente parece uma "filha".

Marika tomou um banho de chuveiro e depois tratou de escolher um vestido. [...]

Acabou pondo um vestido de algodão acetinado, sem mangas, muito curto. Sabia que as saias curtas estavam em moda em Atenas, embora as moças em Delfos ainda não estivessem usando roupas tão modernas. Se Nickolas não gostasse de sua escola, ele a mandaria trocar de roupa, tinha certeza.

— Pedi os vestidos por telefone e ainda não os tinha visto — disse ele, ao chegar. — Todos são curtos assim?

— Não. Alguns são mais compridos. Prefere que eu troque?

Ele já estava pronto para dizer sim, mas lembrou-se de que ela tinha tido sempre tão pouca coisa que resolveu deixá-la feliz.

— Não precisa mudar, Marika. É que você está parecendo minha filha! (*Pacto de ódio*, 1982: 44).

A obediência notada em Marika é mesmo de filha. Talvez resida aí um dos ingredientes que provocam a venda dessas histórias, o complexo de Electra. Nas narrativas, na maioria das vezes, o homem será uns 10 anos mais velho que a mulher. Conseqüentemente ele terá mais experiência, mais poder aquisitivo, ele será a salvação da mulher. E por isso a rivalidade entre

Hilary e Marika, por exemplo. É preciso realçar, no entanto, que Marika tem sim ciúmes de Hilary; porém, se comporta como "coitadinha", como se nunca fosse receber o amor do homem amado. Hilary percebe a paixão de Marika por Nickolas e demarca o território. Ainda assim o "destino" já havia assegurado que Marika e Nickolas estavam "predestinados". Todo o "perigo" que Hilary representa será ofuscado pela "pureza" de Marika e ela terá como prêmio o homem amado.

Marika, movida pelo desejo de desviar a atenção de Nickolas [na verdade chamar à atenção] pede a um amigo de infância que se passe por seu namorado. Ele será, evidentemente, um fantoche que se prestará a ajudar a amiga; no entanto, o que importa é que Nickolas verá nele um rival.

Os anti-heróis são não-heróis. Não são de fato maus nem bons, são simplesmente inapropriados para fazerem "par" às heroínas. São na verdade apenas outros homens, às vezes bons, outras vezes fracos, nunca comparáveis aos heróis.

Tipos físicos dos anti-heróis	TÍTULOS DOS ROMANCES DE MOCINHA							
	<i>Mitsi.</i>	<i>Pacto de ódio</i>	<i>Pássaro de ouro</i>	<i>O rival</i>	<i>Encontro mágico</i>	<i>A sereia de Cowrie Island</i>	<i>Amante indócil</i>	<i>Sob o signo da paixão</i>
Alto			X	X			X	
Atraente			X	X				
Olhos azuis	X						X	
Rosto pálido	X					X		

Nos exemplares das coleções *Barbara Cartland*, *Best-sellers* e *Momentos íntimos*, há a presença de dois anti-heróis. No quadro acima tem-se as características do anti-herói que teve melhor desempenho e presença. Contudo, a coleção *Momentos íntimos*, com o romance *Encontro mágico*, apesar de possuir dois anti-heróis, não caracteriza nenhum deles fisicamente.

Foram elencadas somente características comuns ao menos para dois personagens e, por essa razão, não foi possível caracterizar o "anti-herói" de *Pacto de ódio*. Contudo, a personagem masculina não se interessa pela heroína mas representa o interesse para que o herói fique enciumado; necessariamente não se trata de um oponente. Suas características são totalmente amigáveis. Tem-se alguns dos adjetivos usados pela heroína para defini-lo: "criança", "garotão", "bobo", "amigo".

Características comportamentais dos anti-heróis	TÍTULOS DOS ROMANCES DE MOCINHA							
	<i>Mitsi.</i>	<i>Pacto de ódio</i>	<i>Pássaro de ouro</i>	<i>O rival</i>	<i>Encontro mágico</i>	<i>A sereia de Cowrie Island</i>	<i>Amante indócil</i>	<i>Sob o signo da paixão</i>
Ambicioso / interesseiro					X	X	X	X
Calmo	X					X		
Covarde				X				X
Egoísta				X	X	X		X
Fidalgo			X					X
Hostil					X			X
Inteligente	X		X				X	
Irascível				X	X			X
Odioso					X			X
Sádico				X				X
Saúde precária	X		X					
Simpático	X						X	

A presença desses qualificativos para os "anti-heróis" demonstra a fragilidade da construção do homem de caráter ruim nas coleções estudadas. Eles não são, de fato, anti-heróis, eles são apenas os "machos" que não foram escolhidos pelas mulheres. Porém, não é de fato a mulher que escolhe, ela é escolhida pelo herói. E para que a mulher não tenha dúvida de que o herói é o homem adequado surgem essas caracterizações do anti-herói para fortalecerem a presença do outro. Na essência, nenhum deles são heróis ou anti-heróis, mas o uso da não-qualidade de um (anti-herói) serve para dar valor à qualidade do outro (herói).

Para encerrar esse percurso chamo a atenção para "O clima de conto de fadas" (Prado: 1981) presente em todas as narrativas do *corpus*. Esse "clima" é explorado em *Mitsi*, *Sob o signo da paixão* e *Pássaro de ouro*, com a presença de personagens da aristocracia. Nesses três romances é comum a descrição de bailes e indumentárias que remetem as personagens e situações conhecidas também por meio dos contos de fada. Em *A sereia de Cowrie Island*, *O rival* e *Pacto de ódio*, ainda que se trate de personagens ambientadas no final do século XX, as histórias remetem à de *Cinderela*. Ou seja, as mulheres dessas narrativas foram "encontradas" porque o "destino" reservou a ela uma vida sem complicações financeiras e a promessa do amor eterno. Os dois últimos romances, *Amante indócil* e *Encontro mágico*, a meu ver, só podem ser associados aos contos de fadas se eu pensar na questão da protagonista órfã e na presença do homem para salvá-las de uma vida rica e ao mesmo tempo infeliz. De qualquer forma as personagens femininas, por conta de sua situação financeira vantajosa, levam uma

vida de "princesa", seja porque são tão lindas quanto as princesas dos contos, seja porque todas as suas vontades costumam ser atendidas.

No que se refere à "Estrutura do enredo" (Prado: 1981) observei que todas as narrativas foram produzidas visando à união matrimonial. Independente de os protagonistas terem sofrido incompatibilidades no primeiro encontro (*Amante indócil*, *A sereia de Cowrie Island*, *Mitsi*, *O rival* e *Pacto de ódio*) ou terem se apaixonado no primeiro encontro (*Pássaro de ouro* e *Encontro mágico*), todos eles são pautados em um impasse que será levado à solução apenas nas últimas páginas do romance.

Outra constante no enredo é o fato de o homem ser o financeiramente abastado. Essa prerrogativa não acontece nos romances *Amante indócil* e *Pássaro de ouro*; nos demais as mulheres possuem menos posses, elas podem até ser ricas (*Encontro mágico*), mas sua fortuna não rivaliza com a do homem que lhe fará par. Elas também podem receber uma herança (*O rival*) ou simplesmente ficarem ricas com o casamento (*A sereia de Cowrie Island* e *Pacto de ódio*).

Por exemplo: em *Pacto de ódio*, Marika casa-se porque se sente no dever de salvar a família de uma dívida provocada pela mãe quando o marido morreu. Esse casamento se dá no meio da narrativa, mas o casal só chegará à união definitiva nas últimas páginas do romance; aliás, será sugerido que assim ficaram ao término do processo fabular. A heroína não queria casar-se, mas apaixonou-se pelo marido e tem medo de não ser amada. O amor é sempre correspondido, na verdade, Marika é uma mulher-criança (18 anos) e está sob a dependência do herói.

Realço o fato de em nenhuma dessas narrativas os protagonistas se preocuparem com questões financeiras [situação que também remete ao conto de fadas]. Mas, há sim variantes nas coleções estudadas. No entanto, essas "variantes" não são variantes quando são adotadas por toda a indústria de entretenimento presentificado pela amostragem. Não interessa, a meu ver, se o casal se unirá em matrimônio logo nas primeiras páginas, se passará por alguns conflitos até que finalmente assuma que "verdadeiramente" se ama; ou se só chegará ao casamento nas últimas páginas da história [penso em um enredo linear, aliás, na maioria dos casos é o percurso fabular adotado]. Interessa o fato de todos esses romances apresentarem como "felicidade" a união matrimonial.

Também não interessa se a mulher desafia ou não o homem [*Amante indócil* e *Mitsi*], interessa que essa mulher será submissa a ele ao final da narrativa. Não importa se o herói será afastado da heroína por uma avó rancorosa [*Mitsi*], por uma mulher "leviana" [*Encontro mágico*], importa que eles não ficarão separados. Ou seja, se o destino uniu, nenhum homem

separa. Constató que a estrutura do enredo é, basicamente, uma seqüência de ações e personagens voltados para o encontro, (re)conhecimento e união definitiva dos pares protagonistas.

3.4 Romance de mocinho: coleções, características e autores

A punição ideal será transparente ao crime que sanciona; assim, para quem a contempla, ela será infalivelmente o sinal do crime que castiga (Michel Foucault).

A literatura é, ao mesmo tempo, passado e presente. Mas, no caso das narrativas que compõem o *corpus* elas se tornam presente de maneira fragmentada. Não é a leitura do texto do passado que chega ao leitor, mas sim uma "intertextualidade" ou mesmo "paródia" de um clássico que é esmiuçado e fagocitado pela indústria de entretenimento. Para entender a construção do romance de mocinho faço um perfil diacrônico permitido pelo romance de aventura. Desta maneira, por exemplo, o leitor lerá episódios que podem remeter ao romance *O último dos Mohicanos*, mas não saberá que é dele se ficar só nas leituras de narrativas de massa.

De acordo com Mary A. Junqueira (*on-line*):

James Fenimore Cooper publicou o seu primeiro romance, *The Precaution*, em 1820, inspirado nos trabalhos da romancista inglesa Jane Austin. Em 1821, o autor publicou *The Spy*, tratando da Independência norte-americana, inspirado em Sir Walter Scott. Enquanto *The Precaution* não teve apelo junto ao público, o livro *The Spy* – publicado nos Estados Unidos e na Europa – trouxe fama a Cooper, que começava a ser considerado, a partir de então, 'o primeiro autor norte-americano' (Wallace, 1986 e Daly, 1993). Os leitores do jovem país, até então, liam ficção européia.

Junqueira conclui que os historiadores norte-americanos, em geral, afirmam que a lenda do Oeste foi estruturada no século XIX, com a literatura. E, nesse processo de construção cultural, destaca-se o nome de James Fenimore Cooper (1789-1851), considerado o primeiro autor a estabelecer as bases da linguagem de símbolos e a forma narrativa que constituem as bases do mito que seria (re)escrito constantemente. Segundo os especialistas no tema da fronteira, a série conhecida como *Leatherstocking Tales* (Contos dos desbravadores), escrita por Cooper, foi central para a construção do mito do Oeste no século XIX, embora inúmeros autores tenham tratado do Oeste como lugar de aventura e ação. Nesse sentido, o autor de *O último dos Mohicanos* tornou-se popular e respeitado como escritor e publicou uma série composta por cinco exemplares: *The Pioneers* (*Os pioneiros*), de 1823; *The Last of the Mohicans* (*O último dos Mohicanos*), de 1826; *The Prairie* (*A pradaria*), de 1827; *The Pathfinder* (*O desbravador*), de 1840 e *The Deerslayer* (*O caçador de veados*), de 1841.

É de Cooper *O último dos Mohicanos*, mas outros autores (Zane Grey, Louis L'Amour e Elmore Leonard), e o alemão Karl May (1842-1912), já escreviam histórias deste teor. Karl May inspirou-se em Cooper, por exemplo, e depois foi influência determinante para o emigrante alemão Carl Laemmle, que fundou a *Universal Pictures*. O "Faroeste" já existia, portanto, antes do advento do cinema, consubstanciado num gênero distinto.

Dada a presença de algumas das marcas do texto de Cooper, também constantes nas coleções de faroestes, transcrevo a recomendação do autor para o leitor, no prefácio do livro:

[...] aconselha a tôdas as môças cujas idéias normalmente se circunscrevem às quatro paredes de uma confortável sala de estar; a todos os cavalheiros solteiros de certa idade que estejam sob a influência dos ventos, bem como a todos os padres que tenham em mãos o livro com a intenção de lê-lo, que abandonem tal propósito. O A. dá esse conselho a essas môças porque, depois que tiverem lido, certamente o considerarão chocante; aos solteiros, porque poderia perturbar-lhes o sono e aos reverendos porque poderiam bem ocupar-se de melhores afazeres (1963: 12).

Para Junqueira (*on-line*), Cooper foi um autor muito lido na época. Assim, ou os leitores esqueceram de ler o prefácio ou então este funcionou justamente como um desafio ao leitor. A recomendação ao leitor é um dos requisitos adotados pelas coleções de narrativas de massa.

Quanto à materialização do texto, os capítulos com títulos indicativos do que se encontrará ao ler é também forma adotada por alguns dos autores estudados, mas, ao contrário de Cooper que já no título do romance e de alguns dos capítulos apresenta a "conclusão" dos temas, os exemplares lidos de romances de mocinho, nos títulos, indicam a situação ou incitam a outras interpretações. Cooper fornece todos os indícios sobre o teor e na introdução antecipa aquilo de que o leitor tomará conhecimento ao iniciar a leitura do romance. Ainda na introdução, o autor enfatiza tratar-se de realidade e por isso alguns leitores não devem lê-lo. Não se trata, porém, de meta-ficção historiográfica no sentido conceituado por Linda Hutcheon. Cooper nomeia o 16º capítulo "A morte de Uncas", e antecipa o que acontecerá no desenvolvimento da situação. Ao fazer a chamada para a morte o autor atrai o leitor, mas ao mesmo tempo direciona a atenção de "se morrerá" para "como morrerá". Com a morte de Uncas encerra-se a história e o leitor percebe que todo o tempo o índio foi um "herói coadjuvante" e o homem branco foi sempre O herói, construído e sustentado na pele do caçador amigo de Uncas e do pai dele. Toda a ação esteve centrada nas resoluções do homem branco [Hókai] e foi a arma do branco que liquidou o problema existente. A luta de Uncas com

Magua e o fato de este ter fugido e sido atingido apenas pela carabina de Hókai, demonstra a alcançabilidade do branco em relação às armas dos índios [machadinhas, flechas e etc.], os índios foram os elos para a construção fabular, foram importantes quando representaram as regiões habitadas por "selvagens" bons e "selvagens" ruins, mas é a amizade do branco ao índio que sobreporá após a morte do último dos *Mohicanos*.

Neste sentido, os faroestes retratam uma sociedade onde o indivíduo é valorizado pela luta que estabelece com o seu meio e os códigos de honra [não atirar pelas costas, não atirar quando o rival está ferido...] se sobrepõem à lei e se estabelece uma hierarquia social assente na reputação granjeada por meio de atos de violência ou da generosidade criadora de dependência nas relações humanas. A cultura popular mundial, cada dia mais influenciada pela cultura norte-americana, também em virtude da globalização, costuma preferir e valorizar a cultura da honra, em oposição à cultura do direito e da lei.

Dado o exposto, dou início ao estudo das coleções, características e autores dos romances de mocinho. É significativa a quantidade de exemplares de romance de mocinho presentes nos sebos e bancas de jornal. No entanto, o acesso a esses exemplares, demonstrou que no ano de 2006, na cidade de Maringá, os jornaleiros não receberam produtos impressos direto da editora; porém, há produtos nas bancas para os leitores interessados, desde que esses não se incomodem em adquirir exemplares de "segunda mão". A visada tem amparo no estudo de 101 títulos de diferentes coleções de romance de mocinho para, a partir dessa leitura, escolher 8 romances de mocinho representativos de 8 coleções do gênero.

Os 62 exemplares de coleções [ver anexo] de romances de mocinho dão acesso a outras informações possíveis de serem coletadas nas quarta-capas dessas coleções devido ao fato de não ter sido contactada nenhuma editora que publica esses romances atualmente. A Nova Cultural não respondeu ao contato sobre ainda publicar a coleção *FBI e Super Far West*; o acesso à Monterrey está indisponível há algum tempo; as demais editoras não foram localizadas. Mas, de posse dessa abrangência de exemplares lidos, foi possível constatar que a editora Bruguera/Bolsilivros tem 18 coleções: *Ases do Oeste*, *Bravo Oeste*, *Califórnia*, *Caravana*, *Desafio*, *Flama do Oeste*, *Fúria*, *Laço*, *Lei do Oeste*, *Oeste Bravo*, *Oeste Heróico*, *Oeste Selvagem*, *Rancho*, *Rifle*, *Valentes*, *Vaqueiro*, *Vingadores* e *Winchester*.

A Nova Leitura alega as "melhores histórias do Oeste em livro de bolso" e anuncia 16 coleções: *Arkansas, Ases do Gatilho, Bandoleiro, Chaparral, Coldre, Dallas, Durango, Lei do Chumbo, Montana, Oeste Aventura, Oeste Espetacular, Oregon, Paladino, Pistola, Rota do Oeste e Terra Bruta*.

A editora Disbra apresenta 4 opções de aventuras do oeste: *Dallas, Dakota, Navajo e Sioux*.

Com 32 coleções a editora Cedibra oferta outras opções ao leitor de romance de mocinho: *Arizona, Bala de Fogo, Calibre, Califórnia, Caravana, Coldre, Colorados, Colt 45, Corisco, Cowboy, Desafio, Estefania, Estefania Ouro, Forasteiro, Fúria, Gun Man, Kansas, Kid Ben, Laço, Nebraska, Oeste Bravio, Oeste Legendário, Oeste Selvagem, Pradaria, Ranger, Rifle, Rio Bravo, Terra Brava, Trigger, Valentes, Winstchester e Xerife*.

A exposição do nome das coleções demonstra uniformidade com o já visto sobre os romances de mocinha. Relevante o fato de a coleção *HH*, por exemplo, ter quatro nomenclaturas que permitem "diferenças" temáticas. Também é notável que a coleção *ZZ7* receba variantes, assim como as coleções *Chumbo Mortal, Oeste Beijo e Bala e Oeste Brutal*, recebam diferenciação em série por cor.

Nos aspectos abordados sobre o romance de mocinha, a editora Nova Cultural lidera o mercado de coleções. A líder do romance de mocinho, de acordo com a amostragem, é a Monterrey, mas a Nova Cultural se faz presente. As duas editoras defendem que suas narrativas são traduções: 1) é da Nova Cultural o exemplar *Vidas Truncadas*, o "título original" é *Vidas truncadas* e o "tradutor" é Heral A. Silva; o título integra a coleção *FBI* e o *copyright* traz editorial Andina, S. A., Espanha; 2) da editora Monterrey o título *A caminho da força* como tradução de *Um camino hacia la horca*, o tradutor é Giasone Rebuá e distribuição de Fernando Chinaglia. Também da editora Monterrey o título *Tudo pela Bélgica*, de autoria atribuída a Bill Purse [pseudônimo de José Carlos Ryoki de Alpoim Inoue], não apresenta tradutor e compõe a coleção *HH Epopéias de Guerra*, distribuição de Fernando Chinaglia.

Além das traduções, os processos de (re)venda são iguais nos dois casos de romances, isto é, adquire-se o produto por reembolso postal ou nas bancas de jornal. Para essa pesquisa, contactei a editora Monterrey, pela internete, em 2003. Mas, ainda que o contato, na época, tenha ocorrido bem, há algum tempo o acesso ao sítio é inviável. Apesar do interesse, não se sabe se a editora Monterrey fechou as portas. Porém, em busca no Google Brasil⁴⁴, a consulta à editora Monterrey apresenta 294 ocorrências. O resultado da consulta à editora em 7 de

⁴⁴ <http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=%22editora+monterrey%22&btnG=Pesquisa+Google&meta=cr%3DcountryBR> Acesso em 13-10-2006.

novembro de 2003 [para confecção do pré-projeto] teve a resposta de Juan Alberto Fernandez Nunes; essa consiste na informação de valor dos exemplares e tabela com 14 coleções e títulos de números publicados e ainda não esgotados.

As coleções com 15 títulos no estoque foram: coleção *Chumbo mortal*, coleção *Oeste brutal*, coleção *Oeste carga dupla*, coleção *Oeste vermelho*, coleção *Lei do revólver* e coleção *Reis do gatilho*. Com 14 títulos: coleção *Chumbo quente*, coleção *Oeste beijo e bala*, coleção *Feras do oeste* e coleção *Tiroteio*. Com 8 títulos, a coleção *Mulher & Colt*. Com 6 títulos, a coleção *Ases do oeste*. Com 4 título, a coleção *Oeste sensual* e com 3 títulos, a coleção *Astros do gatilho*.

Dada a efemeridade do produto, ressalto o fato de o título *Diadema sangrento*, da coleção *Oeste brutal*, informado por Juan Nunes, compor a amostragem. De autoria atribuída a Curtis Garland tem por título original *Diadema de sangre* e tradução de Izabel Xrisô Baroni; a distribuição é de Fernando Chinaglia [maioria das coleções estudadas são] e a publicação no Brasil apresenta o ano de 1996. Se em 2003, a editora disponibiliza exemplar de 1996, infere-se que a editora costuma ter números antigos para atender ao público a qualquer época, ou o número de exemplares tirados foi excedente ao cálculo "do golpe" (Escarpit, 1969). De qualquer forma, se o produto fica parado por 7 anos, a editora tem prejuízo; se a editora tem prejuízo a falência é certa.

É possível, porém, que o produto não fique estocado por 7 anos. Outra situação que me parece mais significativa é o fato de a editora republicar números passados. Creio essa possibilidade viável devido ao fato de ter observado a numeração dos títulos da coleção *Mulher & Colt* e constatado que houve reimpressão dos títulos. Porém, não foi acrescida a informação de que se tratava de reedição. Explico.

Em 1981 a editora Monterrey publicou, pela coleção *Mulher & Colt* o título *Falência Criminosa*, exemplar número 17. Nesse exemplar constam os 16 títulos/números publicados anteriormente: *Sensual vingança* (1), *Desejo louco* (2), *Armas do desejo* (3), *Raiva de mulher* (4), *Te amarei no inferno* (5), *Ódio sem limites* (6), *Giovanna Cruel* (7), *Sangue corrupto* (8), *Trindade diabólica* (9), *Força de ouro* (10), *Ouro, bala e sangue* (11), *Consciência de pistoleiro* (12), *Paga para matar* (13), *Diabo de saia* (14), *Bandido fujão* (15) e *Ódio do passado* (16).

Em 1999 o exemplar número 2, *Desejo louco* tem outra publicação.

Em 2002 o exemplar número 9, *Trindade diabólica* e, em 2004 o exemplar número 11, *Ouro, Bala e sangue*, recebem nova publicação. Comparado ao exemplar de 1981 nota-se que

a figura que remete à heroína da coleção foi atualizada nas publicações posteriores. No de 1981 a heroína usa os cabelos crespos, nos atuais os cabelos estão alisados.

Outro recurso da editora Monterrey foi observado no estudo de exemplares das coleções *Chumbo Quente* e *Reis do Gatilho*. Em 1988, a editora Monterrey publicou na coleção *Chumbo Quente* o título *Legado maldito*, exemplar número 73 de autoria atribuída a Peter Kapra, traduzido por Sebastião da Cunha e Castro Filho com o título original *Duelo en la sombra*. Em 2004, a mesma editora publica pela coleção *Reis do Gatilho* o título *O garanhão*, exemplar número 25, de autoria atribuída a Lilly Tillbit, sem constar o tradutor e com título original *Duelo en la sombra*. As capas das coleções são de Benício e Perón Silva, respectivamente. No primeiro título a narrativa começa assim:

O coice de **um garanhão selvagem pôs fim à vida de um grande criador**, e plantou a semente do ódio entre várias centenas de pessoas, o que produziria uma feroz e encarniçada luta em que o povoado seria arrasado até seus alicerces.

Um coice talvez aplicado pelo próprio diabo!

O garanhão, casualmente, chamava-se *Demon* e o criador Ray Warner (*Legado maldito*, 1988: 5 – destaque acrescentado).

No segundo, tem-se:

O coice de **um cavalo selvagem matou um grande rancheiro** e semeou o ódio entre centenas de pessoas, o que provocaria uma batalha feroz e um povoado seria totalmente destruído. **Um coice dado, talvez, pelo próprio diabo!**

O cavalo, casualmente, chamava-se *Demon*, e o rancheiro, um veterano das pradarias, Ray Warner (*O garanhão*, 2004: 5 – destaque acrescentado).

A mesma história, apresentada com título e autoria diferentes, sofre, textualmente, alterações insignificantes.

De qualquer forma, existe um padrão que se caracteriza por sistemas de produção verticalmente integrados, que alimentam crescentes pesquisas internas no sentido de descobrir o que o público quer consumir. A produção, rígida, em concentrações industriais, resulta de uma articulação em redes que agregam numerosos autores que se adaptam às mudanças contextuais. Na organização da produção ocorre uma concentração dos meios de produção (social e espacial) associada à produção em série para os mercados de massa (grande escala), com redução de preços, sempre com a intenção de ampliar o mercado de consumo. Na produção, a divisão entre o trabalho de inserir o produto no mercado e o trabalho de criação

está direcionado a dar conta do previsto pela concepção do produto (pesquisa-formato-temática).

Para marcar a existência de um padrão fabular específico, procuro apresentar algumas características observadas na leitura dos exemplares estudados. Se no estudo do romance de mocinha explorei apenas 8 das 28 coleções estudadas, procuro aqui abarcar 21 coleções dos romances de mocinho por não ter encontrado nenhum trabalho que me permitisse o estudo apenas das 8 coleções que constam no *corpus*. Faço então, grosso modo, uma apresentação de como essas coleções são ofertadas pela editora Monterrey. Após o nome da "coleção", a exposição traz o "tema" e a "característica":

- 1) *77Z* (Espionagem): o agente irresistível.
- 2) *Ases do Oeste e Astros do Gatilho* (Banguê-Banguê): os únicos exuberantemente ilustrados com belíssimas gravuras desenhadas pelos melhores artistas, elaboradas especialmente para nossos leitores. Experimente o incomparável prazer de ler as mais eletrizantes aventuras, repletas de ação, emoção e tensão nas doses certas.
- 3) *Chaparral* (Banguê-Banguê): o banguê-banguê da televisão.
- 4) *Chumbo Grosso* (Banguê-Banguê): aventuras inéditas do oeste bravio.
- 5) *Desirée* (Romance): o amor nascendo do ódio.
- 6) *FB7* (Policial): a melhor novela policial do mundo.
- 7) *Gangs*: histórias inéditas da máfia. Os sindicatos do crime. Tráfico de droga. Assassinato. Impressionantes relatos do submundo organizado em verdadeiras GANGS de marginais.
- 8) *HH* (Guerra): o episódio que não foi escrito.
- 9) *K. O. Durban* (Espionagem): espionagem em Bossa-Nova.
- 10) *Mulher & Colt* (Banguê-Banguê): Giovanna Mountain, agente nº 1 do *Special Security Service* do governo americano. Bela e sensual repórter, impõe a lei no oeste entre assassinos e ladrões de gado.
- 11) *Oeste Beijo e Bala e Oeste Beijo e Bala – Série Vermelha* (Banguê-Banguê): o velho oeste com pólvora e sensualidade.
- 12) *Oeste Brutal e Oeste Brutal – Série Magenta* (Banguê-Banguê): um *far-west* violento.
- 13) *Oeste Carga Dupla – Série Amarela* (Banguê-Banguê): um banguê-banguê excepcional. Também como uma balada de incidentes perigosos no oeste.

14) *Oeste Perigoso* (Banguê-Banguê): violência, pólvora e heroísmo. Também como emocionantes aventuras do velho oeste.

15) *Oeste Pra Valer* (Banguê-Banguê): um faroeste cheio de emoção do princípio ao fim. Mercenários regiadamente pagos trabalham ao amparo da justiça, usando a inteligência, os punhos e os revólveres, no combate sem trégua aos fora-da-lei no velho oeste. Histórias eletrizantes e violentas, bem ao gosto do leitor do gênero *western*.

16) *Oeste Vermelho – Série Verde* (Banguê-Banguê): um *far-west* mais pra frente.

17) *Tiroteio* (Banguê-Banguê): uma visão íntima dos *cow-boys* temerários.

18) *ZZ7* (Espionagem): emoção do princípio ao fim.

19) *ZZ7 – Série Azul* (Espionagem): Brigitte Montfort em ação.

20) E, para encerrar, a editora Cedibra apresenta a coleção *O Coyote* ("justiceiro") como um heróico e indomável justiceiro.

Ressalto que as informações apresentadas foram retiradas das coleções. E esclareço alguns engodos.

Na quarta-capa da coleção *Tiroteio*, título *O dragão de ouro*, constam as seguintes informações: "As coleções *Ases do Oeste* e *Astros do Gatilho* [são] os únicos [bolsilivros] exuberantemente ilustrados com belíssimas gravuras desenhadas pelos melhores artistas, elaboradas especialmente para nossos leitores. Experimente o incomparável prazer de ler as mais eletrizantes aventuras, repletas de ação, emoção e tensão nas doses certas". De fato essas coleções apresentam ilustração no início de cada capítulo. As ilustrações são em preto e branco e possuem dimensões variantes (3.7cm x 3.4cm; 4.3cm x 3.2cm). Essas ilustrações, porém, não são exclusivas das coleções *Ases do Oeste* e *Astros do Gatilho*, fato verificável no exemplar *O dragão de ouro*. As ilustrações também foram observadas nas coleções *Oeste Beijo e Bala*, *Reis do Gatilho*, *Oeste Vermelho*, *Lei do Revólver*, *Oeste Sensual*, *Feras do Oeste* e outras. Respectivamente, nos títulos: *Amor selvagem*, *O pau comeu no Kansas*, *O filho adotivo*, *Rurais do Texas*, *Pólvora e desejo* e *Trem da morte*.

Sobre a ilustração interna, na página 61 do título *O pau comeu no Kansas* a ilustração é a capa do título *Punhos de aço* (coleção *Oeste Perigoso*), a diferença é que na capa a ilustração é colorida e na página interna do outro título usaram a imagem invertida e em preto e branco. Essas ilustrações se repetem internamente. No título *Rurais do Texas* e no título *Amor selvagem*, respectivamente nas páginas 63 e 75, a ilustração é a mesma; a única diferença consiste na dimensão delas. A primeira é apresentada 2.7cm x 3.2cm e a segunda 3cm x

3.2cm. Ressalto que não observei os 101 títulos para ver quantas vezes esse recurso se repete, creio que os casos apontados são suficientes.

O fato de a maioria das coleções tematizarem o "velho oeste" é significativo quando se pensa na formação da identidade do consumidor brasileiro. Efetivamente essas histórias não poderiam ser contextualizadas no Brasil, o que "justifica" a editora produzir somente histórias situadas no oeste estadunidense. Situação que também será "justificativa" para os pseudônimos dos autores, como é o caso do brasileiro José Carlos Ryoki de Alpoim Inoue.

A coleção *K. O. Durban* apresenta as aventuras de um (ex) espião de guerra, o herói Keith Oliver Durban. O fato de essa coleção ser apresentada como "espionagem em Bossa-Nova" talvez se justifique se o consumidor tiver conhecimento de o autor ser o português Soveral. De qualquer forma, o exemplar a que tive acesso, *Atentado em Pequim 2*, não apresenta autoria, porém possui uma carta de apresentação do *Atentado em Pequim 1* e está assinada por K. O. Durban. A história é narrada na primeira pessoa do singular.

Também a coleção *Detetives* é narrada na primeira pessoa do singular pelo protagonista Vic Parr. Os exemplares *Os Híppies voam alto* (20) e *Apóie seu criminoso local* (32) permitem inferir que toda a coleção possui um mesmo herói.

A coleção *O Coyote* apresenta as aventuras de Don César de Echagüe, conhecido como Coyote. Um nobre que faz serviços de pistoleiros mas que não é um pistoleiro; a função dele é "limpar" o mau, esteja ele onde estiver. Dos três exemplares lidos pude constatar que existe uma seqüência da vida de Don César. Por exemplo, em *O falso Coyote* (7), Don César está viúvo; em *O seqüestro* (32), Don César já está casado e a história narra o nascimento da filha e a adoção de um menino e, em *O diadema das oito estrelas* (54), observei que o filho do primeiro casamento ajuda Don César nos afazeres do Coyote.

No entanto, as histórias do Coyote não são apresentadas como seqüenciais, ou seja, não existe nos exemplares lidos o vínculo previsto pelo mercado de uma história ser suspensa e só concluída no número seguinte (método usado, por exemplo, nas histórias em quadrinhos — HQ — do TEX). Ou seja, nas HQ o consumidor tem uma história atrelada a outra de maneira a obrigar o leitor a comprar dois números para ter acesso ao final da história. Nos HQ apreciados havia "duas" histórias em cada revista, nenhuma delas inteiras; para lê-las o sistema de gancho usado pela editora obriga o leitor a adquirir a série toda, ou então ficar sem os finais (ou inícios).

A coleção *ZZ7* tem por heroína Brigitte Montfort. Foram lidos três exemplares dessa coleção e constatei que, apesar de as histórias serem independentes, uma história menciona outra já publicada. É o que acontece no título *Relações públicas* (95) que na página 9 chama a

atenção do consumidor para dois outros exemplares publicados (*O raio hidro* (65) e *Uma brincadeira divertida* (77)). Porém as histórias trazem aventuras diferentes nos demais títulos lidos: *A hora e a vez* (182) e *Golpe de Estado* (250).

Mulher & Colt é outra coleção que possui heroína fixa. Giovanna Mountain figura nos exemplares lidos como a justiceira de um território árido e tumultuado por bandidagem. Em *Desejo louco* (2), *Trindade diabólica* (9), *Ouro, bala e sangue* (11) e *Falência criminosa* (17), observei que a essa mulher foi "dado" o poder de resolver todas as ações criminosas que não são resolvíveis pelos homens.

ZZ7 e *Mulher & Colt* são as duas coleções protagonizadas por mulher. No entanto essas mulheres, apesar de desejadíssimas por todos os homens, são possuidoras de um amor único. Independente de serem bajuladas por outros homens, são fiéis aos seus respectivos amados. O inverso, por exemplo, é notado na coleção *K. O. Durban*. Nela, o protagonista Keith não só possui uma noiva para cada dia da semana (úteis), como não dispensa a oportunidade de um envolvimento sexual. No caso dele a "fidelidade" é a de voltar para as suas noivas.

Outro aspecto observado: a coleção *Lei do Revólver*, a coleção *Chumbo Mortal* e a coleção *Reis do Gatilho*, defendem a mesma tematização (banguê-banguê). De fato todas são. Porém, ao observar os respectivos títulos: *O rodeio que não houve*, *Cidade dos diabos* e *O pau comeu no Kansas*, todos de autoria atribuída a Tadeu Romano e, sem especificação de tradutores, deparei com a repetição de diversas personagens. Tadeu Romano aproveita a caracterização de 5 ou 6 personagens e as usa em todas as três histórias. Não se trata então de 5 ou 6 personagens protagonizarem, repetidamente, os diversos títulos de uma coleção (como é o caso em *ZZ7*, *Mulher & Colt* e *O Coyote*), mas de o autor repetir em coleções diferentes histórias com as mesmas personagens. Esse fato remete a informação de Propp sobre os contos, para ele "[o]s contos têm uma particularidade: as partes constitutivas de um conto podem ser transportadas sem nenhuma mudança para outro conto" (1983: 43).

Postos esses apontamentos sobre as coleções, que não são os únicos possíveis mas os que me pareceram mais relevantes, apresento a periodicidade [significativa] dessas publicações. Vejamos.

Quinzenalmente o consumidor tem as seguintes coleções a disposição no mercado: *F. B. I.* e *Z. Z. 7*.

De 20 / 20 dias tem a coleção *H.H.*

Mensalmente as opções são maiores: *Chumbo Grosso*, *Chumbo Mortal*, *Chumbo Quente*, *Mulher & Colt*, *Oeste Barra Pesada*, *Oeste Beijo e Bala*, *Oeste Brutal*, *Oeste Carga*

Dupla, Oeste Perigoso, Oeste Pra Valer, Oeste Proibido, Oeste Vermelho, Oeste Vermelho, Oeste Violento, Roleta da Vida e Tiroteio.

Como as coleções não especificam a tiragem, informo apenas que existe uma regularidade de compra e troca observada nos sebos de Maringá. Essa periodicidade, porém, é inferior à circulação do romance de mocinha nos mesmos sebos.

Quanto aos autores⁴⁵ das coleções de romance de mocinho informo apenas os responsáveis pelos 101 títulos da amostragem. Trata-se de um número pequeno se comparado aos autores de romances de mocinha apresentados, mas equivalente se comparado aos autores dos romances de mocinha que constituem a amostragem.

Estudar esses autores me parece trabalho desnecessário; afinal, eles são tão ficcionais quanto os textos por eles apresentados. Essa lista, que parece "irrisória" se comparada as listas das autoras dos romances de mocinha, ganha dimensão quando se considera os 39 pseudônimos⁴⁶ de José Carlos Ryoki de Alpoim Inoue, um médico brasileiro que se consagrou como autor de romance de mocinho.

Esse autor, figura, desde 1993, no *International Guinness Book of Records*, após provar que publicou mais títulos que o espanhol Marcial Lafuente Estefania, até então recordista mundial com 752 títulos. José Carlos Ryoki de Alpoim Inoue, escritor de mais de 1.000 títulos, sendo, na maioria deles, para coleções de histórias de faroeste, guerra, policial, espionagem, amor e ficção científica, é responsável pelos *pocketbooks* publicados no Brasil pela editora Monterrey e outras do gênero. Os 39 pseudônimos de Ryoki Inoue, exigência da editora assim como os nomes das personagens e contextualização histórica, o fez conhecido pela quantidade de produção e não há informações sobre o fato de ele possuir outros autores produzindo para ele; afinal, se ele mesmo produz com outros nomes, parece desnecessário atribuir produções de outros para si, mesmo porque, de acordo com a publicidade de Inoue, este chegou a produzir três romances em um dia. Considerando que os romances possuem um número de páginas

⁴⁵ Os 101 exemplares representam 59 autores, são eles: Albert Westside, Anthony Reys, Anthony W. Raver, Barbara Bially, Bill Purse, Charles Castle, Charles Petit, Clark Carrados, Clay Duncan, Curtis Garland, D. Ortusol, Dennis West, Donald Curtis, Fel Marty, Frank King, Frankie Spokane, Fred Williamson, Gim West, Glenn Perrish, Gordon Lumas, Graham Carson, Greg Lee, Henry Keystone, James Monroe, Joe Jinjoe, José Mallorqui, Keith Luger, Keith Oliver Durban, Kent Davis, Kent Wilson, L. C. Carr, Leo Mason, Lilly Tillbit, Lou Carrigan, Lou Garrigan, Louis G. Milk, Louis Rock, Lucky Marty, M. Saavdrovitch, Marcial Lafuente Estefania, Mark A. Luke, Mccarthy, Michael O'clement, Morgan Franks, Mortimer Cody, O'brien, Penty Addo, Peter Danger, Peter Kapra, René Martin, Robson Racnac, Ros M.Talbot, Scott Williamson, Silver Kane, Sol Harrison, Steve Mackenzie, T. Comby, Tadeu Romano e Tony Carson.

⁴⁶ Alguns dos pseudônimos: A. Gapplace, Bill Purse, Dashiell Remington, Georges Fletcher, J. Nipplelicker, Jack Holemeater, James Monroe, Jeff Taylor, Stepham McSucker, Steve Breeder, W. McDonald, W. Severson, W. Sweetstick, etc. Não há problema algum no uso de pseudônimo, melhor Pablo Neruda que Neftalí Ricardo Reyes Basoalto. Mas, no caso, a exigência do pseudônimo é também a ausência de identidade do autor, e não só um nome "artístico". É o engodo ao leitor que cria um outro e não o brasileiro como autor.

delimitado pela editora, e sendo Inoue de grande agilidade para escrever, não chega a ser um acontecimento incomum.

Ao que parece, se a editora (Monterrey) encontra a falência, o autor pode sobreviver a ela. Pelo menos é o caso do autor de *Tudo pela Bélgica*, o senhor Bill Purse ou senhor James Monroe, em *Encontro com a morte*, ambos pseudônimos do médico-autor [Ryoki Inoue]. Diante de tantos pseudônimos, o brasileiro não deixou de escrever, também participou do lançamento do livro *Saga*, pela editora Globo, no último 3 de outubro. A presença do romance de Ryoki Inoue em lançamento, na Livraria da Vila, possibilita afirmar que os trâmites percorridos pelo autor deram a ele lugar ao sol.

Hoje, Ryoki Inoue, é autor de contos, crônicas, ensaios, policiais, político-policiais, *pulp fiction* [romance de mocinho], relatos e romances. Cito alguns dos romances seguido pela editora e o número de páginas: *Pastora de homens* pela GKR, 194 páginas; *Magia cigana* pela Ateniense, 182 páginas; *Herança maldita* pela Carthago & Forte, 304 páginas; *Do Mago ao louco* pela Hemus, 148 páginas, *O nome não importa* pela editora Bridge, 220 páginas e, *A bruxa* pela Maltese, 278 páginas. A diversidade na publicação se dá, de acordo com o autor, por ser ele prolífico e por essa razão necessitar de tantas editoras à sua disposição.

O objetivo desta pesquisa não é verificar o valor estético da produção de José Carlos Ryoki de Alpoim Inoue, mas sim afirmar que os circuitos de circulação de livros, de alguma maneira, permitem mudanças na comercialização. Ryoki Inoue, ao ser inserido na livraria, tem público diferenciado do público que frequenta as bancas de jornal. Nesse sentido, muda-se a comercialização, muda-se, para somar ou para excluir o leitor. O leitor da banca de jornal nem sempre vai à livraria, ainda mais que muitas livrarias hoje estão semelhantes a lojas de conveniências e então o leitor se "perde" entre discografia, filmografia, estantes de livros, café e acesso à internet. Porém, o leitor de José Carlos Ryoki de Alpoim Inoue, se consultar a internet, saberá a razão de o autor usar 39 pseudônimos para assinar as histórias publicadas pela editora Monterrey. Segundo ele, trata-se de determinação da editora, assim como a escolha dos nomes das personagens e tipos de história também recebem orientação, para não dizer determinação, da editora. Ryoki Inoue, hoje, assina o texto que escreve; antes, quem vendia era a etiqueta dada pela editora Monterrey, não o autor das narrativas.

Conterrâneo de Marcial Lafuente Estefania, circula pela internet que Lou Garrigan, é pseudônimo de Antonio Vera Ramírez⁴⁷. Lou Garrigan é, também, autor da coleção ZZZ que traz a espiã Brigitte Montfort, conhecida como Baby, e colaborador de outras 120 coleções do

⁴⁷ Conforme sítio: <http://www.loucarrigan.com/> . Acesso em 20-8-2006.

gênero, sendo mais de quatrocentos e cinquenta títulos com a personagem Brigitte Montfort [coleção ZZ7] e outras centenas que tratam de temas como guerra, espionagem, policial, aventuras, oeste e etc.

Outro autor que tem merecido créditos de autoria de romances de mocinho é o falecido radialista português Hélio Soveral⁴⁸, radicado no Brasil e naturalizado cidadão carioca em dezembro de 1985, autor de 18 radionovelas da Rádio Nacional. Soveral é apontado como o autor das aventuras de K. O. Durban⁴⁹.

Creio ter apresentado um panorama propenso a outras investigações quando trato das características, coleções e autores; faço então uma abordagem dos 8 títulos que compõem o *corpus*⁵⁰ e são representativos de 8 coleções.

Por ser o romance de mocinho menos estudado que o romance de mocinha, antes dos resumos-montagem, faço algumas considerações observadas na amostragem.

Algumas coleções (ZZ7, *O Coyote e Mulher & Colt*), ao apresentarem os mesmos protagonistas em todos os números publicados, somam, para o consumidor, um repertório de informações sobre as personagens e nem sempre retomam suas descrições físicas ou comportamentais. Ao adquirir um exemplar dessas coleções que mantém o protagonista em diferentes histórias (pode ser comparado as novelas de cavalaria) o consumidor não é claramente forçado a adquirir os exemplares seguintes; ou seja, uma história não está amarrada a outra textualmente. Ao adquirir o exemplar número 30 não é necessário ter o 31 para dar seqüência as ações antes desenvolvidas. No entanto, existe um outro meio de sedução. Na narrativa 31 o autor insere algum aspecto, por exemplo, da narrativa 7 e aí, em nota de rodapé, tem-se o esclarecimento direcionando o consumidor a procurar o episódio referido. Assim, quanto mais histórias o consumidor tiver lido, melhor entenderá os próximos, isso porque essas leituras ficam como lastros para o repertório daquele que segue as aventuras de uma personagem que se repete em tantos números.

Quanto a estrutura do enredo existem algumas razões básicas:

⁴⁸ Conforme sítio: <http://paginas.terra.com.br/lazer/sintonia/personah.htm>. Escritor e radialista, nascido na cidade de Setúbal / PT, cujo nome completo é Hélio do Soveral Rodrigues de Oliveira Trigo. Chegou ainda jovem ao Brasil e em 1936, após vencer um concurso de contos na revista "Carioca", foi contratado. Trabalhou em seguida na Rádio Tupi, atuou em SP e voltou ao Rio em 1943 contratado pela Rádio Nacional. Em 1945 foi para a Rádio Mauá, onde criou o Teatro experimental do trabalhador. Foi produtor do Programa "César de Alencar" na Nacional. Foi também redator dos programas de Haroldo de Andrade nas Tvs Tupi, Globo e na Rádio Globo. Acesso em 20-8-2006.

⁴⁹ Alguns títulos: *Traição no Vietnam (I e II)*, *Desencontro em Moscou (I e II)*, *Crime no teto do mundo (I e II)*, *O segredo dos ufos (I e II)*, *Pânico em Berlim (I e II)* e outros.

⁵⁰ O *corpus* de **romance de mocinho** é composto dos seguintes romances: *Golpe de Estado*, *A caminho da forca*, *Covil do chacal*, *O seqüestro*, *Fios de esperança*, *Tudo pela Bélgica*, *Desejo louco* e *Vidas truncadas*.

- I) O mocinho persegue um criminoso em busca da recompensa; ao consegui-la vai embora sem envolver-se com ninguém;
- II) O mocinho é caçador de recompensa, mas ao encontrar um Amor, recebe indulto e passa a viver em harmonia no vilarejo, sendo sempre respeitado pelo seu passado;
- III) O mocinho tornou-se caçador de recompensas (não se trata de assassinos, mas sim de matadores de assassinos) porque teve uma desilusão amorosa e, ao abandonar o passado, descobre que é necessário ter uma profissão e sem querer, ele mata uma pessoa para se defender e passa a ser caçado, razão para ele ter que sair da condição de caça e passar a caçador;
- IV) A mocinha também protagoniza situações de perseguição para defender a honra de sua família que foi dizimada;
- V) Um forasteiro e jogador profissional (pôquer, baralho e etc) perambula pelo Oeste até encontrar uma jovem e por ela se apaixonar, vindo a comprar um rancho e casar;
- VI) Índios costumam figurar em alguns exemplares, mas, ainda quando não são apontados como "selvagens", suas culturas são preteridas pela cultura do branco; esse será o "salvador" dos índios;
- VII) e outras mais.

Os mocinhos são sempre altos, fortes, com alguma cicatriz que demonstra honradez e coragem. "[...] Devia ter cerca de trinta anos, aspecto viril, cabelos castanhos claros e olhos cinzentos. Media, pelo menos, um metro e noventa e seus braços eram fortes, musculosos, assim como o tórax amplo [...]" (*Dólares por um corpo*, 1979: 8). A aparência é sempre sedutora, máscula, ainda que marcada pelo sol escaldante e a vida difícil. Normalmente possuem entre 20 e 39 anos, são solteiros (o único casado é o protagonista da coleção *O Coyote*) e podem vir a casar ao termino da "missão". São os responsáveis pelo cumprimento da Lei ainda quando não são a Lei (xerifes). Exímios atiradores, quase sempre usam dois revólveres.

Existe uma tentativa de classificar a posição do cinturão como denunciadora da condição do forasteiro:

— Caryl tem razão... Basta ver como é que ele está carregando os revólveres! Ele os traz na cintura com as coronhas viradas para a frente. Ora! Todos nós sabemos que um saque cruzado é muito mais lento e ineficiente do que o saque direto! (*Encontro com a morte*, 1990: 54-55)

Olhou para os *Colts* do rapaz.

Estavam colocados muito alto na cintura com as coronhas voltadas para a frente.

Com os revólveres naquela posição, seria impossível sacar em um saque cruzado, o famoso e ineficiente [?] *cross sack*.

[...]

Mike [o mocinho] não sacaria em um *cross sack*... Não...

[...]

Mike sacaria usando o terrível, o difícilimo e eficientíssimo tipo de saque que apenas os pistoleiros mais afamados usavam: o *srew sack*, ou saque em parafuso!

Nessa modalidade de sacar as armas, o atirador levava as mãos as coronhas dos revólveres com a palma voltada para fora, os polegares para trás e os mínimos para a frente. A mão direita ia ao revólver da direita e a esquerda ao da esquerda, sem a necessidade de se cruzar os braços à frente do peito.

Um saque muito mais do que veloz...

E extremamente preciso! (*Encontro com a morte*, 1990: 68-69).

O uso do revólver é variável de exemplar para exemplar. Em um o uso de dois revólveres pode significar a eficácia daquele que o usa, em outros o fato de usar apenas um revólver demonstra que o atirador é mais eficiente que qualquer um que use dois revólveres. O uso de arma branca demonstra a coragem do pistoleiro, mas apenas em um exemplar o forasteiro não sabia atirar e usava a faca com eficiência. A faca pode ser usada por índios ou como arma secundária em todos os outros casos.

Quanto as personagens femininas muitas são capacitadíssimas no uso de armas: "— Norma é o melhor vaqueiro do Rancho Shannon. Atira com as duas mãos e monta a cavalo melhor que o mais antigo de seus homens. Dizem que não tem coração e age como homem [...] ela o demitiu [Allan Dewey] marcando-lhe o rosto com um chicote" (*Sede de sangue*, 2004: 28).

A beleza da mulher é pontuada de diferentes maneiras: "[...] Tornou a olhar para ela [Gertrudes], observando-a da cabeça aos pés. Achou-a bonita, sem efeitos nem falsificações" (*Um pecado atual*, s/d: 30). E a descrição quanto aos sinais emitidos por elas diante de um homem que a elas interesse recebe colorações de arroubos carnis: "Ela me olhou e notei que seus seios, firmes e eretos sob o uniforme branco, tremiam como palmeiras agitadas pela brisa do entardecer" (*Fui capitão do African Korps*, s/d: 39).

Os sonhos e os padrões de comportamento para uma mulher também são apontados:

[...] A garota alimentara durante anos o sonho de um príncipe encantado, de um homem especial que correspondesse a suas aspirações de adolescente. Esse homem nunca apareceu em Grangeville e Margareth acabou conformando-se com um destino igual ao de tantas outras jovens que casavam com vaqueiros todos iguais, com as mesmas ambições, os mesmos sonhos, os mesmos projetos.

[...]

A garota [...] aprendera com a mãe que o papel da mulher é submisso, de aceitação ao que o destino e o marido determinam para ela. Rebelara-se contra isso na adolescência, mas acabara aceitando resignadamente, perante a impossibilidade de modificar as coisas (*Herança amarga*, 1980: 8-9).

Margareth terá por esposo um bom homem e ele será assassinado logo após dizer o "sim" para o reverendo, antes de saírem da festa. No entanto, o 'detetive' responsável pela investigação da morte do marido de Margareth correspondera ao príncipe encantado que ela tanto sonhou na adolescência; assim: "[p]ara trás ficava um passado sem horizontes, semeado de violências e dor. Pela frente abria-se todo um futuro brilhante, com suas incertezas e dificuldades, mas consciente, apoiado nos sentimentos sinceros dos dois jovens" (1980: 125).

As narrativas costumam ter início com a chegada dos forasteiros (homens ou mulheres) em algum vilarejo. Os moradores do lugar, em forma de agradecimento pelas "ações de saneamento" feitas pelo "forasteiro", o convidam para ficar; já as forasteiras terminam o serviço e vão embora (Baby e Giovanna) ou ficam no vilarejo e se casam.

Em *Jenny mata-homens* (1987), no segundo capítulo, chega a forasteira (Jenny) para falar com o xerife. Ela possui uma lista de pistoleiros e os persegue até matá-los, em busca da recompensa que doa a um orfanato. Ao falar com o xerife, ela o informa que no distrito de responsabilidade dele há nove homens procurados no Arizona, Novo México e Arkansas e pergunta o que ele fará. O xerife diz que eles não são procurados no Texas e que nada poderá fazer. Jenny indaga se Malcom Farragut reside na região [este é pai da noiva do xerife] e informa o xerife que está caçando homens para matá-los. Farragut violentara Jenner uns dez anos antes e agora ela está preparada para vingar a morte de sua família e os abusos que sofreu. Após cumprir sua tarefa, ela recebe ajuda do xerife que troca Elaine Farragut por Jenny, aceita o pedido do xerife Clinton para ficar com ele.

Repetitiva nos exemplares estudados é a ausência da família do mocinho. Ele pode tê-la perdido em algum assassinato e como único sobrevivente resolveu eliminar todos os que dizimaram os seus. A família também pode ser completamente ignorada. Vejamos um caso:

"[...] Fui abandonado em uma missão franciscana dessa cidade. Nunca se soube quem eram meus pais. Fui batizado como Juan Santa Fé, e um velho caçador chamado Yako foi meu padrinho "(*Condenado a viver*: 1997: 20-21).

Também pode acontecer de o pai do herói falecer no início da narrativa, mas é mais comum a família ter sido dizimada por algum pistoleiro e, assim, o "herói" está prestes a recuperar a honra dos mortos.

São raros os casos de o mocinho ser atingido e correr risco de vida, mas acontece. Um único "mocinho" foi morto em todos os 101 exemplares. Em *Mulher fatal* (1995), um policial/investigador responsável pela prisão de uma belíssima chefe do crime organizado se apaixona por ela e, na tentativa de salvá-la, é confundido com um bandido e tem sua vida liquidada. A jovem, porém, vai presa.

Uma outra questão bastante marcada nas narrativas é a leitura. Alguns autores são citados, tais como Victor Hugo, William Shaskepeare, mas nenhum autor brasileiro. E as histórias também possuem personagens que estudam: "escolheu um livro na biblioteca, pensando que no dia seguinte desfaria suas malas e apanharia cadernos e livros que trouxera para trabalhar em sua tese" (*Os eleitos da morte*, 1995: 12).

Um último exemplo. O exemplar *Estranha aventura* (1994) apresenta três histórias com o mesmo narrador, essas remetem a contos policiais, não podem ser "classificadas" como romances.

Após esse panorama ancorado na amostragem, vejamos na tessitura do resumo-montagem como são os exemplares que compõem o *corpus*.

3.4.1 Resumo-montagem do *corpus*

É preciso sem dúvida aproximar dessa literatura as "emoções de cadafalso" onde se defrontavam através do corpo supliciado o poder que condenava e o povo que era testemunha, participante, a vítima eventual e "eminente" daquela execução (Michel Foucault).

A descrição e análise seguem o percurso adotado no item 3.3.1; procuro com os resumos-montagem focalizar aspectos da escrita dos romances, por isso a inserção de fragmentos dos textos e não apenas um resumo dos textos estudados.

O seqüestro é a trigésima segunda história da coleção *O Coyote*⁵¹. O exemplar *O seqüestro* apresenta o título do próximo lançamento: *Quando o Coyote avisa*. E também os títulos anteriores: *O vingador* (1), *A lei das balas* (2), *Entrevista com a morte* (3), *O vale maldito* (4), *A marca do Coyote* (5), *Terra inimiga* (6), *O falso Coyote* (7), *Sentença dupla* (8), *Serra do ouro* (9), *O extermínio da caveira* (10), *A justiça do Coyote* (11), *A vitória do Coyote* (12), *O filho do Coyote* (13), *A primeira aventura do Coyote* (14), *A marca do 'Cobra'* (15), *Outra luta* (16), *O final da luta* (17), *O diadema das oito estrelas* (18), *O segredo da diligência* (19), *A mão do Coyote* (20), *Por trás da máscara do Coyote* (21), *El diablo em Los Angeles* (22), *A esposa de Don César* (23), *A fazenda trágica* (24), *Os jarrões do vice-rei* (25), *A serviço do Coyote* (26), *O preço do Coyote* (27), *A lei dos vigilantes* (28), *Toda uma senhora* (29), *O segredo de Maise Syer* (30) e *Velha Califórnia* (31).

Antes de expor *O seqüestro* é necessário alguns esclarecimentos. O ato de informar os títulos já publicados pela coleção que antecedem o título que será analisado na seqüência explícita a participação do leitor na construção do sentido ao efetuar a leitura do exemplar adquirido. Mas, a razão também é mostrar que a editora Cedibra, responsável pela publicação do exemplar *O seqüestro* (1973), no ano de 1980 disponibiliza a segunda edição de *O diadema das oito estrelas* com impressão em papel jornal e formato 15cmx10cm. O exemplar que na

⁵¹ Em novembro de 2003 constava na página *on-line* da editora Monterrey a seguinte informação: "A fundação da editora Monterrey aconteceu em 1956 e a série de livros que inaugurou sua estréia no mercado foi intitulado *O Coyote*. Com este lançamento nasceu o processo de publicação de livros de bolso (*pocketbook*, em inglês) no Brasil, ou seja, livros em formato compacto, geralmente de dimensão 10cmx15m. Essa obra, que tratava de narrar as aventuras de um herói lendário na época da colonização da Califórnia, chegou a **contar duzentos números publicados** com a coleção completa a alcançar a cifra de **quatro milhões de volumes vendidos**. O sucesso obtido por *O Coyote* fez com que esse mesmo personagem, todavia com nome diferente, fosse levado para as telas de cinema de todo o mundo, representado por outro famoso herói de capa e espada *O Zorro*. Ambos foram traduzidos para diversas línguas" (destaque acrescentado).

exposição acima foi o décimo oitavo título publicado, nesta reedição é o quinto título. Já o sétimo título anteriormente apresentado pela Cedibra, *O falso Coyote*, já fora publicado em 1971 pela editora Bruguera com tradução cedida pela editora Monterrey.

Essas informações permitem afirmar que três editoras publicaram a coleção *O Coyote*: Monterrey, Bruguera e Cedibra. Considerando que a editora Monterrey alegou que a coleção recebeu 200 títulos e que esses alcançaram quatro milhões de exemplares vendidos é natural outras editoras publiquem reedições dos títulos. Porém, não posso desconsiderar a informação do *Copyright* presente nos três exemplares estudados. O título *O seqüestro* tem no *Copyright* o ano 1968, *O falso Coyote* apresenta *Copyright* de 1971 e *O diadema das oito estrelas* também tem *Copyright* no ano de 1971. Se desde 1956 a Monterrey publica a coleção e essa chegou a ter duzentos títulos, possivelmente a ordem de títulos publicados pela editora Cedibra é a ordem dos títulos adquiridos por ela, o que não quer dizer que sejam títulos seqüenciais.

A escolha de *O seqüestro* para a análise deu-se em razão de os outros títulos lidos permitirem melhor entendimento da narrativa; isso porque a leitura de *O falso Coyote* e *O diadema das oito estrelas* possibilitam melhor entendimento da construção das personagens e suas ações. Por exemplo, em *O falso Coyote* tem-se acesso ao início da amizade de Ricardo Yasares e Don César. Aquele, parecidíssimo com Don César, por isso passou por o Coyote em algumas ações, a fim de proteger a identidade de Don César. Aliás, Don César é grafado Dom César em *O diadema das oito estrelas*. Após essas informações, vamos ao exemplar *O seqüestro*.

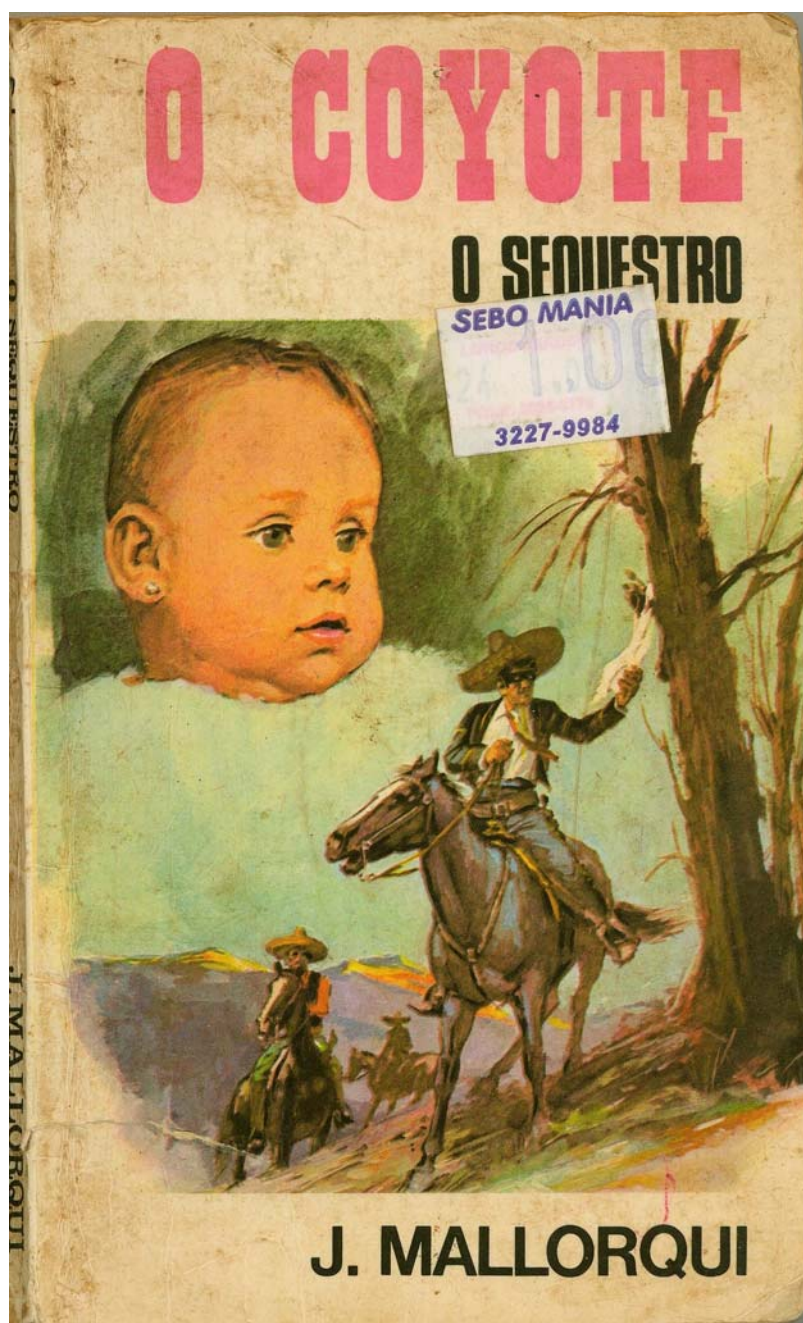


Figura 10 – O seqüestro

O seqüestro (1968-1973), impressão: papel jornal, formato 17cmx10.5cm [traduzido], país de origem: não especificado, 128 páginas.

A narrativa de José Mallorqui tem início com um grupo de homens de negócios interessados em explorar uma mina em uma região ocupada por agricultores; essa região, para ser explorada, requer a construção de uma estrada de ferro e esta diminui os possíveis lucros da exploração da mina. O grupo, interessado em liquidar as possibilidades de os agricultores permanecerem na região aurífera, teme a presença de um homem: o Coyote. Este, se procurado

pelos agricultores, inviabilizaria a tomada da região; para tirar o Coyote de circulação o grupo engendra o seqüestro da filha recém-nascida de Don César de Echagüe, homem de poder e que requisitará os serviços do Coyote para recuperar a filha. O grupo espera com o seqüestro atrair o Coyote e matá-lo. O Coyote, porém, é o próprio Don César. Este buscará não só descobrir o paradeiro da filha mas também garantir a segurança dos agricultores da região.

Depois de todos os preparativos efetuados pelo grupo interessado na mina, tem-se o seqüestro da criança e o início da ação de Don César:

'A Don César de Echagüe:

'Levamos o seu filho, bem como a enfermeira para cuidar dele. Por aí já pode ver que nada lhe faltará, que a sua integridade não correrá o menor perigo. Um dia destes receberá a visita de um mensageiro nosso. Ele lhe explicará sob que condições lhe restituiremos a criança.

'Entrementes, não diga uma só palavra disto a ninguém. Abstenha-se de solicitar qualquer auxílio, pois com isso só conseguiria prejudicar o seu filho. Não fale com o Sr. Mateos. Nossas exigências não serão muito onerosas, mas se nos virmos em apertos, por culpa sua, o senhor teria que pagar as conseqüências, ou seja, não tornar a ver seu filho' (*O seqüestro*, 1973: 46).

Teodomiro Mateos, chefe da polícia, o homem que não deveria ser comunicado, estava presente quando a carta foi entregue a Don César; Teodomiro Mateos, no entanto, não tem conhecimento da identidade secreta de Don César. O primeiro a suspeitar que o rapto pode ter alguma coisa com o Coyote é Ricardo Yasares, amigo de Don César e conhecedor da identidade justiceira.

— Não lhe parece que esse rapto poderia ter alguma relação com o Coyote? — perguntou de súbito Yasares, em voz baixa.

Don César levantou a cabeça, surpreso.

— Não tinha pensado nessa possibilidade — confessou. — Talvez... Mas não... por que havia de ter? Logo se vê que foi um golpe planejado com bastante antecipação... Os seqüestradores tomaram todas as suas medidas com qualquer auxílio, pois com isso só consegui- (sic) tempo suficiente... Repare que, quando escreveram a carta, ainda não sabiam se nasceria um menino ou uma menina. Quando se referem à criança é sem precisar o sexo... dizem "a criança é sem precisar o sexo (sic)... dizem "a criança" ou "seu filho"... Ademais, foi escrita à tinta. No quarto não havia pena nem tinteiro. E a tinta da carta já estava seca (*O seqüestro*, 1973: 49).

O fragmento demonstra duas situações importantes: 1) a linguagem em si e, 2) a referência temporal marcada pelo uso da pena e do tinteiro. A inserção do primeiro sic ocorre para marcar que a frase ficou incompleta e o segundo para marcar a repetição do período. Um outro elemento que permite situar a história narrada é a inserção do telégrafo: "Mateos

encarregou-se de telegrafar para São Francisco" (1973: 51). Ou seja, algumas marcas históricas dão a entender que a história remete a meados do século XVIII, mas nesse exemplar não há datas explícitas.

A narrativa prossegue quando Gordon Laforey, um dos homens do grupo que efetuaram o seqüestro de Leonor, visita Don César para negociar a devolução da menina. Ardiloso e protegido pela adoção de um menino que teve a mãe morta no parto, Don César informa ao negociador que de fato a filha lhe fora roubada, mas que o Coyote já a encontrara e devolvera, levando o negociador a pensar que o Coyote enganara Don César ao dar a ele uma criança que ainda estava com os seqüestradores. Com essa atitude Don César confunde Gordon Laforey, confusão reforçada pelo choro do bebê adotado.

Com a tranquilidade de Don César, Laforey fica convencido de o Coyote já ter agido e que resta a ele provar que o Coyote mentira para Don César. Ao se retirar da fazenda com destino ao esconderijo, Laforey é seguido por Evélio Lugones, famoso por trabalhar para o Coyote. Lugones, reconhecido por um dos bandidos que vigia o local do refúgio de Leonor, está bastante ferido, mas sua presença significa a um dos bandidos protetor do cativo que o Coyote está envolvido na solução do seqüestro:

— É que... dizem em Los Angeles que... que os Lugones estão a serviço do Coyote, e...

— E o que? — gritou Sealey.

— E nós não queremos saber de nada contra o Coyote! — declarou o bandido. — Se ele anda metido neste negócio, nós caímos fora! Não é?

Pedia a concordância do companheiro, que sacudiu a cabeça com energia, dizendo:

— Claro! O Coyote é um veneno para quem o enfrenta. Se nos tivessem dito que era a ele que pretendiam caçar... nós nunca teríamos vindo, por dinheiro nenhum! Vamos embora agora mesmo!

Sem esperar o consentimento dos seus chefes, os dois homens correram para a porta, escapando. Sealey quis puxar do revólver, mas Gordon o impediu.

— Não cometa loucuras! — gritou. — Seria inútil. Deixe que se vão. Já aconteceram muitas coisas ruins (*O seqüestro*, 1973: 66-67).

Laforey relata a Sealey a informação sobre o fato de Don César acreditar ter a filha de volta e os dois bandidos fogem por conta da fama de justiceiro implacável do Coyote. Enquanto isso, Lupita (Guadalupe), a esposa de Don César, tem nos braços um filho adotado sem saber do seqüestro da filha. Lupita, no entanto, tem suas ações de mãe tosadas pelas pessoas da casa para que não perceba a troca dos bebês.

Don César enfim entra em ação como Coyote. Ao tomar conhecimento da ausência de Evélio Lugones segue as pistas por ele deixadas e chega ao local do esconderijo, a casa da Sra. Bowden, parteira que foi substituída pela enfermeira que roubou a criança. Na casa, Evélio está muito mal e é cuidado pela Sra. Bowden; está dá ao Coyote a direção tomada pelo grupo [São Francisco] de seqüestradores e também informa terem eles falado na mina em Pedras Vermelhas. Na manhã seguinte Don César avisa o chefe de polícia que vai a São Francisco buscar o filho mais velho por recear que também ele sofra algum atentado. Com isso Don César protege a identidade do Coyote e ao mesmo tempo pode agir sem despertar curiosidades para o fato de os dois estarem na mesma cidade. Ou seja, de serem a mesma pessoa. Como um clérigo Don César chega a São Francisco; ninguém poderá suspeitar dele, dirá associar Don César ao Coyote.

Edmund Corbyn e Gordon Laforey estão em São Francisco e discutem compra e venda de algumas ações do Sindicato Mineiro após as complicações do seqüestro de Leonor. Gordon ainda crê que o Coyote irá procurá-lo, Corbyn está interessado nas ações do Sindicato e consegue que Laforey combine a venda para o dia seguinte. Enquanto Corbyn faz plano contando com a morte de Laforey, o Coyote se faz visível.

— Fica emocionado ao pensar nos seu filhos, Sr. Corbyn?

O financista virou-se, vendo-se diante do intruso. Um homem trajado à mexicana, com o rosto oculto por uma máscara de seda negra. Uma capa, igualmente negra, pendia do seu braço esquerdo.

— Quem é o senhor? — perguntou Corbyn, embora mais do que certo quanto à identidade do visitante.

— Entrei pela janela — esclareceu o mascarado. — Suponho que isso seja o que mais lhe interessa saber, não?

— O senhor é o Coyote?

— Em pessoa, Sr. Corbyn. Agora que já sabe quem sou, podemos conversar. Vejo-o muito embevecido na contemplação da fotografia desses meninos. São seus filhos, não?

[...]

— E para isso raptaram uma criança recém-nascida? — perguntou o Coyote.

— Pelo que Laforey me disse, Don César se submetia a tudo para resgatar a filha. E o preço seria a sua colaboração numa emboscada na qual o senhor fatalmente cairia.

— E depois?

— Uma vez eliminado o Coyote, poderiam atacar os camponeses, os quais, por si sós, não representariam nenhum perigo (*O seqüestro*, 1973: 87-90).

Após conseguir outras informações, sem sequer fazer uso de ameaça física, o Coyote se despede de Corbyn/Redmill informando a ele que pague o valor das ações em espécie. Quando Corbyn/Redmill e Laforey encontram-se no dia seguinte, este tem a sensação de ser seguido.

Entrando em casa, finalmente, fechou a porta à chave. [...] Se o Coyote chegasse a atacá-lo ali, ele se veria numa situação das mais críticas.

A lembrança do famoso e temido mascarado não desaparecia da mente. Havia um prêmio substancial para quem o capturasse e entregasse à justiça, vivo ou morto. E além dessa recompensa⁵², de uns **trinta e cinco mil dólares**, havia outra vantagem: a de que, uma vez morto o Coyote, já não existiriam entraves, praticamente, para que pudessem levar a termo não só o negócio de Pedras Vermelhas como muitos outros.

[...]

Estava a ponto de virar-se quando ouviu dizer:

— Olá Sr, Laforey... Suponho que a minha visita lhe seja sumamente desagradável, não?

Encarando o mascarado, Laforey conseguiu replicar com forçada serenidade:

— O senhor é o Coyote?

— Sim. Como vê, finalmente nos encontramos... Tivemos que percorrer um longo caminho, mas já estamos frente a frente (*O seqüestro*, 1973: 94-95 – destaque acrescentado).

Certamente a recompensa não será creditada na conta de Laforey. Por sinal, a visita a ele exigiu do Coyote outros métodos de diálogos; foi necessário que o Coyote o atingisse na orelha [marca deixado pelo Coyote] levando-o a perder parte dela, para que entregasse ao Coyote o valor pago por Corbyn/Redmill e ainda informasse o paradeiro da filha de Don César. De posse da informação e do valor pago pelas ações, o Coyote se retira em direção ao esconderijo, no caminho percebe a presença de um pombo correio indo a direção do esconderijo.

A chegada do pombo ao local revela aos seqüestradores que o Coyote está a caminho e esses se preparam para recebê-lo. Sealey, Ickes e Osman, ao verem o cavaleiro que se aproxima, reconhecem o chapéu mexicano e disparam contra o ginete. Ao se aproximarem do corpo notam que o ginete usa uma mordaca e que está amarrado, notam ainda ser o ginete morto o chefe deles. Quando Sealey percebe a emboscada preparada pelo Coyote trata de ir até o local onde trancara Leonor e a enfermeira, é preciso deter o Coyote. Protegido pela menina Sealey tenta fugir do local com Leonor como refém, situação que deixa o Coyote angustiado.

⁵² Na história narrada em *O falso Coyote* (1971) tem-se outro valor para a recompensa: "O Coyote piscou esporas, fazendo o cavalo girar nas patas traseiras, e partiu a galope, sem que ninguém em Palmdale fizesse um único movimento com o intuito de ganhar o **prêmio de dez mil dólares**, oferecido a quem o entregasse às autoridades, morto ou vivo" (1971: 34 – destaque acrescentado).

As ações de Sealey são percebidas pela enfermeira Emily Brown, esta, num átimo de bondade e expiação, aproveita um descuido de Sealey e toma dele a menina. Essa ação dá oportunidade ao Coyote para agir:

Quando se lançou contra Sealey, arrancando-lhe a menina dos braços, foi na certeza de que o bandido ia matá-la. Por isso, assim que apanhou a assustada criaturinha, virou-se de costas, para protegê-la com o próprio corpo, e ao mesmo tempo apertou-lhe a cabecinha ao peito com a mão direita, alimentando a esperança de assim protegê-la do golpe, quando ambas fossem ao chão.

[...]

David Sealey, ao sentir que lhe arrebatavam a criança, ficara momentaneamente desconcertado. Logo, quisera alvejar a mulher, mas o movimento brusco do Coyote ao levantar-se mostrara-lhe onde estava o maior perigo.

Então disparou visando o adversário, mas sem tempo para fazer pontaria, e falhou no tiro. Quando quis repeti-lo, com mais cuidado, já era demasiado tarde. Seu coração já estava alojando os dois projéteis disparados pelo Coyote, que o empurravam para trás (*O seqüestro*, 1973: 109).

A atitude cristã de arrepender-se no último momento concede a enfermeira seqüestradora não só o perdão do Coyote, mas um valor de sete mil e quinhentos dólares para que entregue a criança aos pais dela. Receberá quantia igual quando entregar a criança e poderá receber qualquer valor que por ventura Don César possa ofertar a ela. Essas são as condições impostas pelo Coyote para que Emily Brown entregue Leonor. A enfermeira aceita as condições e confessa ter arrependido do ato praticado; com a menina, embarca de São Francisco a Los Angeles em uma travessia por mar até entregar Leonor de Echagüe a Don César.

Após encaminhar os passos da enfermeira, o Coyote faz uma nova visita a Corbyn e entrega a ele um atestado de óbito da senhora Sara Redmill. Corbyn/Redmill não tem tempo de agradecer o fato de ter sido libertado das chantagens de Laforey, o mascarado já havia se retirado com a soma de cinquenta mil dólares. O Coyote confere se Emily embarca no navio Sirena e após certificar faz o percurso de São Francisco a Los Angeles à cavalo. Graças a um atraso do navio, consegue chegar antes o suficiente para receber Emily Brown.

— Trouxe a minha filha! — exclamou Don César, arrebatando-lhe a criança.

— Sim, senhor. É uma história muito longa, e lhe contarei tudo...

— Não, não me conte coisa alguma! — interrompeu o rancheiro. — Nada do que me dissesse poderia me causar maior alegria do que isto! Espere um pouco, que lhe darei uma recompensa...

— Não, não é preciso que me dê nada, senhor. Só o seu perdão e o da sua esposa.

— Pois pode ficar sossegada, que tem o de ambos! — declarou Don César, sorridente. — Boa sorte (*O seqüestro*, 1973:121).

A criança de volta, o perdão e a ausência de explicações, não causam estranhamento algum nas pessoas envolvidas. Don César, quando leva Leonor para Guadalupe, fica sabendo que há três dias Lupita despiu o bebê para vê-lo e descobriu que um menino estava no lugar de sua filha. Lupita, primeiro angustiou-se achando que a filha havia morrido, depois pensou que o marido não faria uma viagem se a filha tivesse falecido, então teve esperanças de ter a filha de volta. Ao saber da substituição entendeu porque não a deixaram furar a orelha da criança para colocar brincos, entendeu também que o marido não lhe ocultaria se a filha tivesse de fato falecido. Aguardou que o marido voltasse de São Francisco, aguardou pela filha. Com a filha nos braços ouviu a história do menino que ocupara o lugar da filha e pediu ao marido que adotassem Eduardito Gómez Delamata.

A adoção gerou alguns comentários a respeito do futuro do menino, comentários que ficaram como predestinação:

Yesares seguiu o médico até a mesa. Ia pensando noutra possibilidade: talvez algum dia o Coyote revivesse naquele filho que não era seu.

— Em que está pensando agora? — indagou o doutor.

— No menino. O que virá a ser?

— Oh, talvez venha a se transformar num novo Coyote... — sugeriu García Oviedo. — Qualquer coisa se pode esperar de um menino que se arranhou para ocupar o posto de uma menina de família rica... Claro que, com os exemplos desta casa, nunca pensará em vir a ser um Coyote, não é mesmo?

— Oh, não, claro que não! — replicou Ricardo, não muito convencido.

Observou o semblante do médico para ver até onde ia a brincadeira e onde começava a realidade.

Mas o doutor estava estalando a língua, saboreando o conhaque centenário. Parecia a estampa de um velho bebedor pintada por algum artista flamengo.

'Não, não sabe nada... — pensou Yasares. — Como iria suspeitar de ter dito uma verdade?' (*O seqüestro*, 1973: 128).

A narrativa termina com a solução do seqüestro, com a punição dos culpados e a absolvição dos "inocentes" ou "arrepentidos"; ainda sugere a possibilidade de a ação de

Guadalupe de adotar o garoto possa ocasionar a existência de um futuro Coyote. Todas as ações do Coyote foram protegidas pelo anonimato, o filho que alegara ir buscar em São Francisco, aliás, filho do primeiro casamento⁵³, sequer foi visitado e a explicação ao policial foi a de ter recebido um recado do Coyote avisando-o da devolução da filha seqüestrada. A narrativa mostra a ação do Coyote e pretere a ação da polícia que é meramente figurativa. Dito de outra forma, a narrativa serve para afirmar a incompetência da polícia e a validade dos valores cristãos. Na narrativa a violência do Coyote é justificada e não existe razão para que ele seja procurado pela polícia; a não ser que a polícia queira eliminar aquele que conduz a Lei. Porém, a recompensa ofertada para aquele que capturar o Coyote serve para valorar a agilidade e competência dele, ao mesmo tempo para apontar a incompetência da polícia em capturá-lo.

⁵³ Em *O falso Coyote* tem-se o filho: "O pequeno César de Echagüe, aos oito anos de idade, era um menino cheio de vida e simpatia, extremamente parecido com o pai, e de uma inteligência impressionante"(1971: 57). Ainda n'*O falso Coyote* o leitor tem conhecimento do amor de Guadalupe por Don César, mas este ainda sofre com a morte da esposa. Ricardo e Serena também presente neste romance, se apaixonam na narrativa *O falso Coyote*. Esses apontamentos permitem afirmar que a coleção *O Coyote* pode ser lida como uma novela de cavalaria na medida em que seus episódios apresentam ações seqüenciais.



Figura 11 – Golpe de Estado

Golpe de Estado, (?⁵⁴ - 1976) o exemplar da coleção ZZ7⁵⁵, é impresso em papel jornal, formato 15cmx10cm [traduzido], país de origem: não especificado, com 124 páginas.

Publicado pela Monterrey é o exemplar de número 250 e tem a autoria atribuída a Lou Carrigan⁵⁶ (pseudônimo usado por Antonio Vera Ramírez). Outros dois exemplares dessa coleção compõem o estudo, são eles: *Relações públicas* (95) e *A hora e a vez* (182), assinados

⁵⁴ As coleções de romance de mocinho não apresentam a data do *copyright*, por isso o uso do ponto de interrogação.

⁵⁵ De acordo com a Monterrey "em 1964 foram publicadas em quatro volumes as memórias de *Giselle, a espiã nua que abalou Paris*, ainda nesse mesmo ano, o público conheceu Brigitte Montfort, a filha de Giselle, que trabalhava como agente da CIA na coleção ZZ7, dando prosseguimento ao enorme sucesso obtido com as memórias da mãe" (informação retirada da página da editora Monterrey, em novembro de 2003).

⁵⁶ Também existe o pseudônimo Lou Garrigan, não foi possível precisar se são duas variações ou se trata de imitação para confundir o consumidor.

por Lou Carrigan. As três narrativas trazem à primeira página: "Todos os personagens desta novela são imaginados pelo autor e não têm qualquer relação com nomes ou personalidades da vida real. Qualquer semelhança terá sido mera coincidência". A coleção *ZZ7* apresenta, a meu ver, semelhança com algumas filmografias: *As Panteras* (1976) e *Tomb Raider* (1995), por exemplo. Mas, se *ZZ7* nasceu em 1964, como a editora alega, não há como fugir de dizer que se trata da versão feminina do filme *007*.

Publicado no Brasil em 1976, *Golpe de Estado* ancora as atividades secretas da espia da CIA, Brigitte Montfort, conhecida como "Baby" e seu namorado, Ângelo Tomasini, conhecido como "Número Um". O casal se encontra em férias quando um helicóptero sobrevoa a ilha e, após se apresentar a Baby e ser autorizado por ela, deixa cair um pacote com informações enviadas de Roma. Baby indaga Ângelo sobre queimar ou não o filme, para ela qualquer coisa vem em segundo lugar quando o assunto é o namorado. Ângelo, sabendo que o amor de Baby por ele é maior que qualquer coisa, resiste a idéia de deixá-la queimar o filme; isso porque Ângelo sabe que Baby perderia o sono se fosse privada de auxiliar um caso que poderia interferir na "marcha do mundo" (1976: 11).

Vejam como a ação tem início:

Cinco minutos depois, estava tudo preparado. Acomodaram-se no sofá, despidos, novamente, com a moviola em cima da mesinha, e prepararam-se para projetar o filme, Número Um movimentou o aparelho. A primeira imagem a surgir na tela foi o rosto de Charles Pitzer, chefe do Setor da CIA em Nova York, isto é, o 'tio Charles', o velho e querido amigo de Brigitte, o homem que há muitos anos a introduzira na espionagem. Tio Charles estava com uma expressão grave, preocupada.

— Brigitte querida, sinto muito — disse ele, no filme. — Quando está aí, não devemos incomodá-la, bem sei, exceto se for um caso de grande importância. Na minha opinião, é. Trata-se de um golpe de estado que se prepara em Córdoba, um minúsculo país centro-americano, situado entre o Panamá e a Colômbia. Segundo informações recebidas, o golpe terá lugar daqui a duas semanas. Três, no máximo. Sabemos que os golpistas possuem grande quantidade de armas e estão dispostos a tudo para alcançar o objetivo. Em resumo: trata-se de uma dessas guerrinhas que você tanto gosta de evitar. Assim sendo, imagino que sua resposta seja SIM. Não pretendo pressioná-la, caso a resposta seja NÃO. A CIA está resolvida a interferir, seja como for, para evitar esse golpe de estado. Os organizadores de tal brincadeira não terão, como você, as mesmas considerações a respeito da escolha das armas. Na minha opinião, você poderá evitar em Córdoba esse ato de violência, como fez em outras ocasiões. Refiro-me à violência generalizada. A violência para eliminar algumas pessoas é inevitável, naturalmente. Permita-me, agora, apresentar nossos personagens.

A imagem de Charles Pitzer desapareceu. [...] (*Golpe de Estado*, 1976: 12-13).

Das três narrativas estudadas (*Relações públicas* (95) e *A hora e a vez* (182) e *Golpe de Estado* (250)), esse exemplar é o único a apresentar Número Um e Baby trabalhando juntos. Nos outros dois títulos têm referências que remetem a existência de Número Um como namorado de Baby, mas apenas para demonstrar a fidelidade de Baby a ele. Já Charles Pitzer de fato lembra Charles Townsend. Charles é o homem que manipula as ações da super mulher Brigitte Montfort. Na seqüência do filme, Baby e Número Um tiveram acesso às informações sobre as pessoas envolvidas na preparação do golpe e em seguida Baby resolve que Número Um deverá ajudar na missão. Assim, a morena de olhos azuis da lugar a uma outra beldade:

A inspeção aduaneira em Córdoba era mera formalidade. [...] **Sua cabeleira negra, longa, levemente ondulada, formava moldura ideal para o rostinho onde se destacavam a boca rósea e sensual e os olhos negros mais brilhantes de todo o México, sem a menor dúvida! Era mexicana e chamava-se Margarita Cienfuegos.**

Nome muito apropriado, pois era linda como uma flor e, com toda a certeza, ao passar acendia cem fogos nos corações masculinos. Trazia pouca bagagem: uma mala com rótulos de hotéis de outros países e **uma maletinha vermelha** contendo, naturalmente, as miudezas que todas as mulheres carregam quando viajam: batom, rouge, sombras e perfumes. Continha, ainda, **um radinho transistorizado, um secador de cabelos, uma pequena câmara fotográfica com tripé de alumínio, muito leve, um binóculo de teatro, escovas...**

Era jornalista (*Golpe de Estado*, 1976: 24 – destaque acrescentado).

Se o consumidor não havia entendido o nome usado por Baby, o narrador trata logo de explicar. A parafernália presente na maletinha vermelha será suficiente para a agente da CIA, assessorada por Número Um, desbaratar a "quadrilha" que deseja tomar o poder em Córdoba. A primeira ação de Baby é abordar, no aeroporto, Luciano Martos, um dos homens apontados no filme enviado por Charles Pitzer. A jovem, fazendo-se de "bela e burra", aborda Luciano e pergunta se ele pode ajudá-la com a leitura de um mapa. Luciano, embevecido, faz as explicações e assume os gastos do café solicitado por Baby. Ao sair, Baby "esquece" o mapa e Luciano entende que a moça deseja vê-lo novamente. Caminha para o carro dele e é seguido por um senhor que, com um estilete, o mata. Assim é eliminado o primeiro assassino de Córdoba.

Já no hotel, Margarita Cienfuegos se desfaz da aparência:

[...] Despiu-se e contemplou-se um instante ao espelho, sorrindo satisfeita para o que estava vendo.

Depois retirou as lentes de contato que haviam ocultado até aquele instante uns lindos olhos azuis. Retirou também das fossas nasais os dois aros

plásticos transparentes que lhe haviam modificado o formato do nariz e os dois enchimentos de espuma de nylon que mantivera na boca e que serviam para arredondar um pouco mais suas faces. A mudança foi espantosa. Margarita Cienfuegos parecia outra mulher. Tão bela, porém, quanto a morena de olhos negros que aparentara ser até alguns minutos atrás (*Golpe de Estado*, 1976:34).

A importância da beleza de Baby é realçada todo o momento. Na verdade a beleza é o instrumento que Baby usa para atrair suas vítimas. Nesse exemplar, no entanto, as mortes não são efetuadas por ela, Baby funciona como "isca" e pesca todos os homens que desejam o golpe em Córdoba. Os métodos da espiã são sempre pautados no efeito de sua aparência e na necessidade dos homens de possuí-la. Porém, se Baby desperta o interesse de todos os homens, Número Um desperta os mesmos interesses, nas mulheres. Também "fantasiado", Numerou Um é hospede no hotel. Sem demonstrar que se conhecem ambos estão no terraço e aguardam um grupo de senhores para liquidá-los.

[...] **Alto, ombros largos, magro e rijo**, usando calças brancas e uma elegante camisa de malha, gola aberta, deixando à mostra dois centímetros de peito cabeludo. O cabelo era da mesma cor da barba e dos bigodes: negros. Usava óculos que lhe davam um ar levemente intelectual. **Todas as mulheres voltaram-se para ele, contemplando-o com olhares avaliadores e cobiçosos, tendo a impressão de que um tigre silencioso acabava de chegar** (*Golpe de Estado*, 1976: 36-37 – destaque acrescentado).

A perfeição estética do casal é notável. No entanto, na narrativa, o "alto" reforça a idéia do homem como provedor, como aquele que dará conta de proteger a mulher. Baby, protegida pelo olhar do "tigre", aguarda três integrantes da operação que deverá ser dizimada. A espiã usa o garçom para dizer a eles que ela o espera no terraço. Os três vão até Baby:

— Podemos sentar? — perguntou Hunter.
 [...]

 — E a *senõrita* o que é?
 — Basicamente sou uma coisa: inteligente. E o senhor o que é, além de mercenário?
 — Perfeitamente — sorriu Rosse Hunter. — Vamos conversar. Que aconteceu, afinal, com Martos?
 [...]

 — Tem homens às suas ordens?
 — Alguns — sorriu Margarita.
 — E a que se dedica o seu grupo?
 — Depende. Fazemos de tudo: desde simples contrabando, até guerrilhas, se nos pagarem bem. Se for necessário, inclusive, podemos apoiar um golpe de estado, por exemplo.

Ono não teve a menor reação. Nem Hunter. Piowitz, porém, estremeceu de leve. Hunter continuou encarando, cada vez com mais interesse, a bela Margarita Cienfuegos, que, por sua vez, o contemplava com ar de satisfação. Afinal, era um inglês atraente.

— Em troca de quê? — perguntou Hunter, em voz baixa (*Golpe de Estado*, 1976: 39-41).

Baby, ao ver Número Um saindo do salão, informa que possui 250 homens aptos a participarem da guerrilha e estipula o valor de três milhões de dólares para ajudar o grupo. A quantia soa alta aos três e então Baby diz que deseja duzentos e cinquenta mil dólares para ficar de boca fechada. Despede-se dos mercenários dizendo o hotel e o período que aguardará a remessa solicitada. Hunter providencia dois homens para segui-la e constata que realmente está no hotel. Os dois, Cellini e Glensson, não percebem que estão sendo manipulados e continuam seguindo Baby com a intenção de violentá-la e, na seqüência, matá-la. Os dois morrem sem ter tempo de entender de onde surgiram os vultos mortíferos. O "serviço de saneamento" foi feito por Johnny 1 e Johnny 2, assessorados por Número Um. Após as duas mortes os quatro integrantes do "bem" tomam um uísque e organizam os próximos passos. Johnny 1 e Johnny 2 despedem-se do casal levando os corpos de Cellini e Glensson.

Angel Tomás [Número Um] continuou no mesmo lugar.

[...]

— Talvez tenha razão. **Aceitei este caso para proteger Córdoba e sua gente humilde e, ao mesmo tempo, para ajudar os Estados Unidos. Se tudo der certo, teremos evitado um terrível massacre e colocaremos Córdoba na órbita da prosperidade.** Mas insisto: não estou fazendo nada por você, meu amor.

Número Um retirou a taça da mão de Brigitte, pousou-a na mesinha de cabeceira e, lentamente, inclinou-se, aproximando seus lábios dos lábios sensuais da divina espia. Deitou-se ao lado dela, afundando o rosto entre seus seios rijos e delicados. Ouviu o gemido abafado que escapou da garganta de Brigitte e notou o ritmo célere de seu coração. Sob aquela pele de seda, o coração da espia continuava batendo. Isso era importante. Que podia Brigitte fazer por ele? Muito simples: não colocá-lo na dolorosa situação de pousar a cabeça sobre aqueles seios e verificar que o coração havia parado (*Golpe de Estado*, 1976: 60-62 – destaque acrescentado).

Essa cena do romance favorece a consumação sexual, no entanto o casal discute a relevância da operação em Córdoba e, se a cena anuncia uma união corporal, finaliza por ficar apenas na sugestão. Esse fragmento esclarece o fato de a espia que se acha capaz de salvar Córdoba e ajudar os Estados Unidos submete-se não só a Charlie Pitzer, mas também ao espiao Número Um. Nos outros exemplares da coleção ZZ7 Brigitte Montfort é igualmente ajudada por Johnny(s), nessa história ela é a "cabeça" da operação, mas as ações de risco são efetuadas

por homens. O mérito de Brigitte será, afinal, o de pensar os caminhos para eliminar; os mercenários, para isso ela faz uso da beleza e conta com o fato de os mercenários não saberem da existência de Número Um e dos Johnny(s).

A beleza é o cartão de visita e, assim, Baby será recebida pelo presidente de Córdoba, Tadeo Padilha que concorre a reeleição. Para manter a entrevista com o presidente Brigitte Montfort entrega a ele o que ela denomina ser uma reportagem sobre o presidente e que requer a opinião dele. O presidente, educadamente, lê a reportagem e sorri artificialmente. Acha-a idiota e seu desejo é expulsá-la a qualquer preço, no entanto, contém-se até que Baby se retira.

Essa visita e os encontros anteriores são fotografados por Número Um e de posse dessas fotografias Brigitte consegue [agora Glória Chamorro] ser atendida por Miguel Barrios, o patrão dos três mercenários antes procurado por ela:

— Vejamos — disse Glória Chamorro, endurecendo a fisionomia. — O senhor prepara-se para dar um golpe de estado, dentro de alguns dias. Para esse fim, contratou Ross Hunter, Karl Piowitz e Noburo Ono, chefes de um grupo bem organizado de mercenários. Eles dirigirão os homens que o senhor fornecerá. Mil e duzentos homens bem armados que aguardam, em Baía Caliente, o momento decisivo. Expliquei bem? E, por favor, não me responda com uma tolice qualquer! (*Golpe de Estado*, 1976: 73).

Após essa conversa esclarecedora, Baby consegue que Barrios aceite segui-la até o local marcado por ela, a intenção de Baby é conseguir novas fotografias para incriminar toda a organização. Para isso Baby se despe alegando que gosta de tomar banho de sol no campo e Barrios fica sem ação diante do corpo da espiã.

— Agrado-lhe um pouquinho, *senõr* Barrios?
 — Muito — sussurrou ele. — Mas o momento não me parece...
 [...]
 — Bem, querido, quero dizer, exatamente, que tudo quanto disse antes é mentira. Ross Hunter não pensou em traí-lo, acredite. Mas precisava servir-me de um estratagema para atrair você a este recanto maravilhoso e oferecer muito mais do que Hunter lhe pode dar.
 [...]
 Miguel Barrios passou do espanto à meditação. Da meditação à fúria.
 [...]
 — Desgraçada! — balbuciou. — Vou...!
 O braço direito de Glória Chamorro passou por entre os braços de Barrios e a palma da mão atingiu seu queixo. Um golpe seco, insignificante, mas ele foi empurrado para trás, enquanto seus olhos pareciam expelir uma infinidade de pontinhos de luz. [...]
 — Vou matá-lo, porco! — gritou Glória, histérica.
 [...]

A bala passou de raspão por sua cabeça (*Golpe de Estado*, 1976: 77-80).

Toda a nudez de Baby na companhia de Miguel Barrios foi fotografada por Número Um. Barrios não foi atingido apenas porque não era a intenção de Baby matá-lo, mas sim fazê-lo avisar Hunter. Os mercenários passam a se preocupar com a bela mulher e receiam que ela os denuncie, fato que não se efetiva mas também não serve de garantia de que ela nada fará para prejudicá-los. Miguel Barrios chega a pensar em sair do país, mas é tranquilizado pelos três mercenários. Esses três são encurralados por ela, Número Um, os dois Johnny(s) com mais dois companheiros da CIA e 18 agentes e o único a sobrar com vida é Noburo Ono, segundo Baby o mais inteligente dos três.

A morte dos dois mercenários é a última prevista no plano de Baby. Já possuem todas as fotos necessárias que serão apresentadas por Número Um na condição de agente da CIA, na festa organizada pelo presidente Tadeu Padilha. Baby deve retornar a ilha e continuar em férias, até que Número Um regresse para fazer companhia a ela.

— Que significa isso? — gritou Padilha, com sua voz aguda.
 — Se eu lhe disser que sou da CIA, senhor Presidente — suspirou Número Um — compreenderá o que isso significa?
 — Claro que não!
 — Neste caso, talvez o senhor Miguel Barrios saiba explicar melhor. Minha atitude deve parecer reveladora para alguns dos presentes.
 — De que está falando? Quem é você?
 — Clark Coleman, da CIA, já disse.
 — Cuidarei dele, senhor Presidente — exclamou Gilberto Haro, o Secretário de Assuntos Exteriores, aproximando-se de Angel Tomás.
 — A pasta — gritou o prisioneiro, de repente. — Não deixem Padilha tornar a guardar essa pasta azul. Foi enviada por Miguel Barrios. Contém todo o plano do que estavam preparando.
 O assombro foi geral. Gilberto Haro encarou Miguel Barrios, que estava pálido como um defunto, contemplando com os olhos arregalados a pasta de plástico caída no tapete. Lembrou-se de tê-la visto nas mãos da mexicana. A mesma recordação passou pela mente de Tadeo Padilla. Lembrou-se da visita recebida pela manhã, junto à piscina. Lembrou-se de Glória Chamorro, pedindo-lhe para examinar o artigo que escrevera sobre ele.
 Os dois homens estavam petrificados. Gilberto Haro avançou para o guarda que havia recolhido os papéis e tomou-lhe a pasta azul (*Golpe de Estado*, 1976: 110-111).

Número Um consegue provar que Miguel e Tadeu conheciam a pasta azul apresentando as fotos feitas por ele. Afirma que Margarita Cinfuegos, Ross Hunter, Karl Piowitz, Noburo Ono, Miguel Barrios e Tadeo Padilha estavam preparando um golpe de estado para que Miguel

Barrios assumisse o poder e Tadeo Padilha pudesse continuar governando. Informa aos presentes que Barrios seria um ditador e dividiria os lucros com Tadeo Padilha, esse golpe de estado inviabilizaria a possibilidade de Feliciano Ruiz ser eleito. Diante de um silêncio pesado, o general Nemesio Lobanillo murmura atordoado:

— Parece impossível, senhor Coleman [Número Um].

— Impossível? Temos em nosso poder o armamento e a documentação fornecida por Margarida Cienfuegos, bem como a peruca loura e outros objetos. Deixou tudo no hotel, ao fugir. Seus amigos, porém, não conseguiram escapar. Ross Hunter e o polaco Piowitz estão mortos. O japonês Noburo Ono acha-se prisioneiro numa cabana que usavam como base. Perguntem a ele. E mais ainda: venham comigo à Baía Caliente e vejam o que existe por lá. Temos setenta prisioneiros e as armas escondidas nas grutas. E as fotos? Perguntem no 'Hotel La Sal' onde obtivemos o material de Galina Cherkova [nome dado a Margarida Cienfuegos para ligá-la ao grupo de mercenários]. Ela falou pelo telefone com Ross Hunter. Interroguem o recepcionista e ele lhes dirá. Que mais querem ainda? Oh, sim. — Mais provas desta conspiração entre Barrios Padilha e Hunter contra Feliciano Ruiz e contra Córdoba, que assolariam com uma revolução sangrenta? Bem, temos o japonês Ono e esta pasta. Não querem ler o que ela contém? Não querem interrogar Noburo Ono? Não querem fazer investigações?

Novo silêncio abateu-se sobre todos os presentes. Miguel Barrios estava a ponto de perder o juízo. Tadeo Padilha parecia uma estátua de gesso.

— Acho melhor lermos tudo — sugeriu Gilberto Haro (*Golpe de Estado*, 1976: 119-120).

A idéia de Baby de ser fotografada com todos os mercenários com a tal pasta azul é no mínimo jocosa, mas em *Golpe de Estado* serviu para despi-la quando conveniente e reforçar a idéia de que uma mulher bonita é capaz de salvar um país e ajudar os Estados Unidos. A narrativa tem o seguinte desfecho:

Deitada na grama, numa propriedade chamada Vila Tartaruga [o lugar do início da narrativa], numa minúscula ilha chamada República de Malta, Brigitte Montfort leu as últimas notícias sobre o frustrado golpe de estado em Córdoba. Apesar dos protestos de Tadeo Padilha e Miguel Barrios, as provas reunidas foram tão numerosas e convincentes, que ambos logo se viram encarcerados. [...] Noburo Ono, após um interrogatório de três dias, morrera na cela, envenenado. [...]

E, para espanto geral, **o jornal cordobês *La Nación* falava bem da CIA e dos Estados Unidos.**

— Para variar, não está mal — murmurou Brigitte, largando o último jornal e espreguiçando-se na grama.

[...] Córdoba será um país próspero e feliz, governado por Feliciano, e **os Estados Unidos terão um novo canal**, deixando assim o Panamá em paz. Isso é ser diabólica?

[...]

— Oh, não fiz tudo sozinha, meu amor. Você me ajudou bastante. Teve inclusive que terminar o serviço por lá, depois de minha participação ter chegado ao fim. Voltei para cá e fiquei calmamente à sua espera, apanhando este solzinho gostoso.

— É sempre assim — balbuciou Número Um.

Ergueu Brigitte nos braços e encaminhou-se para a casa. Pelo trajeto, ela rodeou-lhe o pescoço com os braços e fechou os olhos. **Por sua vontade, passaria o resto da vida assim, nos braços de Número Um, até o fim do mundo** (*Golpe de Estado*, 1976: 121-124 – destaque acrescentado).

Os dois primeiros destaques corroboram a idéia de uma mulher ser a salvadora de questões políticas que envolvem os Estados Unidos. A última serve ao propósito de apresentar o "final feliz" para o casal de espiões. Essa narrativa, ainda que procure ressaltar a importância de Baby como espiã e responsável pela resolução do "golpe" (nesse caso específico, Baby "planta" as sugestões que levam os mercenários a serem incriminados); é Número Um que viabiliza a resolução do caso. Esclareço, no entanto, que as duas outras histórias da coleção *ZZZ* que compõem a amostragem desse trabalho foram "estreladas" unicamente por Baby que conta sim com a ajuda dos seus amigos Johnny(s), mas as ações são finalizadas por ela. Nelas, Baby é mais "forte" e tem resoluções e ações que exigem menos a presença de outros "ajudantes". A presença de Número Um é acenada, mas apenas para induzir que após determinado trabalho ela se encontrara com ele. Ou seja, Número Um é a recompensa das vitórias alcançadas por Baby.

A editora Monterrey alega que a coleção *Roleta da Vida* é composta por temas "diversos" e publicação mensal. O exemplar *Fios de esperança* é o número dois da coleção e por essa razão só é possível o acesso a dois títulos da coleção. O número já publicado — *Vá a luta!* — e o número a ser publicado: *Doce despertar*. Essas informações são insuficientes para comprovar se de fato a coleção apresenta diversidade nos "temas", porém *Fios de esperança* apresenta "diversidade" perante o *corpus*.



Figura 12 – Fios de esperança

Fios de esperança, (?-1986), impressão: papel jornal, formato 15cmx10cm [não apresenta tradutor], país de origem: não especificado, 126 páginas.

Charles Petit, autor do exemplar, ambienta a narrativa em Paris e conta a história de Adèle Millet, uma jovem dançarina que saiu de Marseille para tentar carreira em Paris e há

dois meses está desempregada. A jovem, receosa de voltar para a casa dos pais tenta uma última entrevista no cabaré "[...] *Rouge et Noir*, uma espelunca de clientela variada: pequenos-burgueses, inveterados malandros" (1986: 5). O dono do cabaré, senhor Gabriel Vernon, após conversar com a entrevistada pede a ela que se dispa perante o olhar de todos os empregados. Alega requisito primordial a beleza do corpo.

A jovem, entre receosa e atraída pelo emprego, atende ao pedido de Vernon e é imediatamente contratada. Sua participação na equipe do cabaré ganha destaque e em três meses Adéle é a "estrela" do evento. Desejada por todos e principalmente por Vernon, Adéle é violentada quando se recusa a transar com o patrão. A cena de sexo corresponde à epígrafe do capítulo do romance "Amor animal" (1986: 5). Adéle, usada por Vernon, é surpreendida com a chegada da amante dele. Lorraine, ao encontrar Adéle quase nua, dá-lhe "um murro certeiro, na nuca" (1986: 16) e a jovem não revida; envergonhada pela cena, deixa o local de trabalho sem ouvir Vernon defendendo-se:

— Meu bem. Você está nervosa. Ponha a cabeça no lugar! — Eu não tenho nada com essa moça! Falávamos sobre negócios!

— Negócios? Nua? Que patife! Arremessou-lhe a garrafa de *Black & White*, por sorte vazia!

Esgotada já, emudecida, Lorraine abandonou o campo de combate (*Fios de esperança*, 1986: 17).

Lorraine, quando procurou Vernon no escritório e o encontrou com Adéle, havia presenciado, segundos antes, uma negociação de drogas e estava disposta a denunciar Chadis, o gerente do *Rouge et Noir*. A denúncia não chegou a ser feita. O gerente ateou fogo ao cabaré e Lorraine morreu carbonizada. Todos os funcionários foram dispensados por três meses, até a seguradora assumir o custo do incêndio. Para Vernon não ser acusado criminalmente do incêndio, Chadis providenciou para que Adéle saísse da cidade para não ser interrogada.

Adéle tentou recusar a proposta, mas foi habilmente convencida por Chadis que assumiu os custos para Adéle ir para um hotel próximo a Marseille. Neste hotel, dias depois, Adéle recebe a visita do detetive da seguradora, o senhor Pierre Granville. Este, após ouvir toda a história de Adéle, desde a sua contratação até o incêndio que vitimou Lorraine, entende ser a jovem inocente e a convida para jantar em Provence. Antes do jantar Pierre é comunicado pela seguradora que Chadis assumiu a responsabilidade do crime e já está preso.

Durante o jantar Adéle sente-se atraída por Pierre. Este acha-a fantástica e houve-a falar da bebida solicitada:

— Adoro *pernod* — disse Adéle —, é uma bebida deliciosa, ao contato com a água adquire um aspecto leitoso. É uma imitação esverdeada do absinto. Tem gosto de licor...

[...]

Pierre Granville era um homem viril. Ela o sentia. Inspirava segurança, um apoio másculo. Seria fácil e gostoso perder para ele. Uma submissão gratificante.

[...]

— Pierre, eu te quero.

— Eu também te quero (*Fios de esperança*, 1986: 31-33 – destaque acrescentado).

Adéle de fato comporta-se como a "fêmea" que Pierre espera. Sabe o que quer e deixa explícito o seu interesse. Não faz "joguinho", escancara. No entanto, apesar de toda a disponibilidade ofertada, é possível ler que Adéle quer ser cuidada, protegida, deseja "perder" para Pierre. É uma mulher sexualmente segura e, ao mesmo tempo, deseja ser cativa, deseja um "macho" para si, para sempre. O jantar segue com Adéle bebendo, ela confia em Pierre. Ao mesmo tempo pode-se entender que não tem coragem, precisa da bebida para expor seus interesses. O jantar termina com Adéle passando mal.

— Ai, minha cabeça! Como gira! Onde estamos?

— No seu apartamento. Vamos?

— Vou vomitar! Estou passando mal!

[...]

Granville esperou, paciente, quase uma hora.

Adéle deixou o banho, num robe vaporoso, perturbadora! As formas, acentuadas por um biquíni minúsculo.

— Está melhor? — perguntou o detetive.

— Melhor. Perdoe o contratempo. Dei vexame?

— Não. Comportou-se direitinho — riu.

[...]

Aproximou-se de Pierre, e envolveu os braços no seu pescoço. Acariciou suave o seu rosto reto, perfil de grego. E, falando baixinho, consigo mesma afirma: **este é o meu homem! Este é o meu homem! Prevê uma nova vida, a felicidade da qual já se desencantara.**

— **Você me atrai** — disse ela.

— Você também, lindeza — falou brincando, com ternura (*Fios de esperança*, 1986: 36-37 – destaque acrescentado).

Adéle parece ter superado a ressaca quando reafirma o interesse por Pierre. A bebida, então, pode ter sido um recurso, mas não uma muleta. Com Pierre, Adéle acredita ter encontrado o homem que a fará feliz, uma felicidade que já não parecia possível. O casal, de volta a Paris, passa a compartilhar muitos momentos de lazer. Adéle comporta-se como a "esposa" em tudo que refere ao lar e como "amante" nas horas de envolvimento físico. Pede a

opinião de Pierre em todas as questões: da preparação de um peixe ao contrato com o *Rouge et Noir*. Pierre participa da vida cotidiana e com o tempo começa a atrasar para os compromissos, a esquecer Adèle no cabaré. Em uma das vezes Adèle espera por Pierre e Michelin Bonneval, o gerente novo do cabaré, faz companhia a ela e depois a leva para casa. Tomam café e conversam animadamente, tornam-se amigos.

Adèle tinha o rosto molhado. Granville a descartara pela terceira vez na semana. Não era o mesmo amoroso, aborrecia-o qualquer tolice. Discutia à-toa. E ela, agarrava-se a coisas mínimas, um fiozinho de esperança. Pressentindo o fim aproximar-se, tornava-se chata (*Fios de esperança*, 1986: 61).

As escapadelas de Pierre passam a ser constantes e Adèle vai ao apartamento dele e o vê beijando uma outra. Retira-se sem ser notada. Quando Pierre vai ao apartamento dela, para as costumeiras uniões carnavais, Adèle informa ter ido ao apartamento e tê-lo visto com outra. Pierre não diz nada e se retira. Adèle, apaixonada, toma remédios e é socorrida por Michelin Bonneval. No hospital, Albert Vinci Fenelon, o médico, recém-graduado, especialista em neurologia, atende Adèle e se apaixona por ela. Fenelon passa a entrar em contato; Adèle, depois da decepção amorosa, torna-se esquiva, irônica e amarga. Sua tentativa de suicídio é risível aos olhos dos colegas de trabalho:

Margueritte divulgava o incidente à sua moda:
 — Rabicho forte, menina. Rabicho! Morrer por homem? Muita fraqueza. É o que mais tem! Tão bonitinha, tão bonitinha... está aí no que deu. Mantinha o garanhão, quando ele enjoou dela. Puf! É louca! Precisa mesmo é de um pouco de vergonha. Matar-se por causa de homem? Falta de porrete.
 — E o namorado? — perguntou Celecine, a cantora.
 — Fugiu com outra. Não mandou nem lembrança. Um vigarista! Sempre desconfiei dele. Todo posudo... metido a valentão! Um valdevino é o que é! E a boboca, aí!... se esgoelando toda. Falta de porrete!
 — Não seja tão malvada Margueritte! Coitada — intercedeu Celecine.
 — Malvada o quê? Realista! Sou realista.
 — Você é uma boa fofoqueira, isto sim — riu maliciosa (*Fios de esperança*, 1986: 72-73).

Margueritte, ao lançar um olhar de fora, demonstra não exatamente "maldade" com os seus comentários, mas a percepção de uma mulher vivida que não se deixa enganar com boas maneiras e flores. De fato Pierre "acomodou-se" usufruindo das regalias ofertadas por Adèle,

mas é possível entender que esta cercou-o de ofertas que a ela pareciam essenciais para uma vida conjugal. Adèle comportou-se razoavelmente forte, não aceitou ser mais uma mulher para Pierre, não fez escândalo quando o viu com outra. Porém, não foi madura o suficiente para aceitar que apostara todas as fichas em um homem que não valia o esforço e dedicação ofertados. Recuperar-se do naufrágio dos seus planos parece mais complicado quando Adèle aceita um convite do médico.

Fenelon tocou a campainha e aguardou. Logo despontou um belo tipo de mulher, sob o vestido leve, verde-claro. Ela não o convida para entrar, estão atrasados.

— Lindas flores! Obrigada. Vou arrumá-las aqui na mesa e saímos, imediatamente.

Se não saíssem às pressas, perdiam a sessão.

[...]

Ele sorri, o rosto iluminado. Beija-a uma segunda vez, uma terceira e uma quarta. Beija-a o resto da sessão — descuida-se da formação cultural —, a calça explodindo no volume da excitação. É uma tortura! Adèle tinha show, Fenelon deixou-a na portaria do prédio:

— É tarde, o *Rouge et Noir* me espera!

— Quando nos vemos?

— Telefone.

— Breve, hem?

Não se contendo de excitação e alegria, saiu correndo em estabanada tonteira!

[...]

— ... está no papo! (*Fios de esperança*, 1986: 80-82).

O médico apaixonado já crê Adèle "no papo". Adèle compara-o com Pierre e aquele fica em desvantagem. Encontram-se uma vez mais; "[e]la, usualmente desenvolta, contendo a iniciativa. Ele, caracteristicamente tímido, acumulando coragem" (1986: 85). Fenelon e Adèle se envolvem sexualmente e ele confessa seu amor; no entanto:

Para Fenelon, a noite que passaram juntos fora o acontecimento mais importante de sua vida. Para Adèle, não. Mais calejada com as coisas do amor, preferia considerá-lo um fato agradável, nada mais.

Circunstâncias adversas, obstaram a frutificação de um belo romance. Muitos foram os azares perturbando a sintonia amorosa do casal.

[...]

Granville ganhava terreno, na cabeça da moça. E o vazio de sensualidade ficava enorme, entre Adèle e Fenelon (*Fios de esperança*, 1986: 90-91).

Adéle, ainda apaixonada por Pierre Granville, rompe com Fenelon. Enquanto isso as investigações policiais são concluídas e apontam Michelin Bonneval como o substituto de Chadis na rede de drogas. Michelin Bonneval, amigo de Adéle e também apaixonado por ela, ainda sem saber que a polícia já está no seu encalço, procura o grande chefe, o senhor Hackael. Adéle o acompanha a festa de Hackael e nos minutos que Michelin Bonneval aproveita para conversar com Hackael Adéle recebe uma bebida adulterada e perde a consciência momentos antes de quase ser violentada durante a festa.

Lê-se, no romance *Fios de esperança*:

Não havendo rigor no cumprimento das regras de etiqueta, um pequeno grupo consumia, com avidez, a bebida generosa. Bebiam sonoros, entre piadas forçadas e palavrões ocasionais, que escapuliam na euforia do álcool. As mulheres do grupo tinham riso fácil e decotes avançados.

Quando Adéle e Michelin atravessaram o corredor, algumas mulheres olharam a bailarina, com inveja. Os homens olharam também, o desejo trinando.

No salão principal os garçons serviam convidados difíceis, apinhados nos janelões e nos cantos nobres da casa.

— Não pensei que este lugar fosse assim, tão luxuoso!

— O dono é rico. Muito freqüentado. Fez fortuna no Oriente.

[...]

O salão começou a esvaziar-se. Os convidados encostaram-se na periferia deixando o centro livre, para uma espécie de show. Uma mulata esguia, de nariz afilado e olhos esbugalhados, tomou conta do espaço. Pareciam conhecê-la muito, pois todos gritavam e aplaudiam com entusiasmo:

— Vamos Monique! Mostre o que vale!

Encorajavam-na a uma espécie de dança solitária. Bonita, com trejeitos eróticos, balançava os quadris e derramava sobre os homens, olhares lânguidos, promessas veladas. Libertou-se da roupa. Primeiro as alças leves do longo vestido [,] os sapatos, a meia fina. Depois, a calcinha sumária. Desceu-a com precisão. Lenta, sensual, medindo as reações provocadas com cada avanço. Uma vez nua, os aplausos retumbantes.

[...]

A conversa prolongou-se por mais de meia hora. Os pares dançantes começavam a esfregar-se libidinosamente. Logo, o chão transformou-se num imenso e improvisado sofá. Alguns sentaram-se entre beijos e abraços. Outros, mais ousados deitavam-se e aliviavam-se das peças de roupa. Adéle sentiu a barra pesando. Tentou levantar-se, mas as pernas não obedeceram. A cabeça girava, via tudo colorido.

— Meu Deus! O que está se passando comigo?

O magro segurou-a a tempo, evitando que ela caísse.

— Calma, meu bem. Está tontinha, não? — em seguida, o mau-caráter deitou-a no sofá grande, preparando-se para tirar proveito da situação.

Adéle não encontrou forças para resistir. Em torno distinguia vultos. Apenas vultos. Sombras irreconhecíveis. Alguém a despia! Era o magro, mas o que podia fazer? Estava numa enrascada. O homem a alisava [,] dizia palavras incompreensíveis. Em cada palavra as sílabas se destacavam,

reproduziam-se num eco ensurdecedor. O eco roubava o sentido do conjunto. O magro pusera alguma coisa na sua bebida. Cretino!

Adéle havia ficado completamente nua. O homem preparava-se para possuí-la, em meio à orgia generalizada. Neste instante, um grandalhão musculoso com cara de estivador, veio por trás do mau-caráter:

— Sai daí magriça! Isso não é prato para você. Crie-se!

[...]

Livre do rival inconveniente, o cara de estivador preparava-se para saborear o petisco, ali indefeso, à sua mercê.

— Filhinha, você é uma tetéia! Amorzinho do papai!

Com as calças na altura dos tornozelos, a baba escorrendo pela boca voluptuosa, o monstro esta pronto para consumir o crime. [...] (*Fios de esperança*, 1986: 98-106).

Michelin Bonneval a leva para a casa dele e cuida para que Adéle fique boa. Após ajeitá-la no quarto dele e sair para comprar o jantar, Michelin Bonneval prepara uma bandeja apetitosa para recompensá-la da confusão que quase ficara pior. Adéle se emociona com a atenção do rapaz e chora. Já Michelin não se arrisca a expor seus sentimentos e após deixá-la só no quarto, vai para o sofá. Nenhum dos dois consegue dormir e Adéle chega a conclusão que Michelin Bonneval é muito importante para ela. "— **Michelin é o homem! Que tola tenho sido** — murmurou baixinho" (1986: 115 – destaque acrescentado). Após rever tudo que o amigo fez por ela, conclui: "[p]rocuraria uma conjunção de forças reais, sem absurdos, **sem pretensões romanescas**" (1986: 116 – destaque acrescentado).

Adéle levantou-se mecanicamente e andou até a sala, junto ao sofá onde ele dormia. Agachou-se devagar. Observou durante muito tempo o seu rosto inquieto. Como estivesse frio, pegou o cobertor do chão e cobriu-o. Não se contendo, beijou-o na frente.

— Adéle... você?

— Não diga nada, por favor — silenciou-o com a boca.

[...]

— Há muito tempo que estou esperando uma oportunidade para dizer-lhe quanto a quero bem. Tem sido uma agonia dolorosa! Os tormentos que tenho vivido retardaram a minha iniciativa. Esperava poder solucionar alguns conflitos e, com o tempo, encontrar uma forma de ligar-me a você, sem envolvê-la em qualquer maçada. Você já tem problemas demais.

— Eu também amo-o muito — respondia Adéle. — Não percebi isto antes, por causa da confusão que tem sido a minha própria vida. Eu o tinha como amigo, um bom companheiro, mas você é muito mais que isso. É pena ter demorado tanto a descobrir.

[...]

Adéle voltou ao quarto, Michelin puxando-a pela mão. Voava! Minutos depois, deitava-se encolhida, na cama que ficava menor com o corpo dele. [...] (*Fios de esperança*, 1986: 116-117).

No dia seguinte Michelin é preso pela polícia. Adèle, mais uma vez, se sente traída. Michelin tenta se explicar a ela, mas não tem chance. Gabriel Vernon acaba por entender a situação de Michelin e procura contratar um novo gerente para o cabaré. Adèle pede demissão e aceita a oferta dos pais para retornar para Marseille. Dois meses depois, grávida, Adèle visita Michelin na cadeia. Confessam se amar e fazem planos para o futuro.

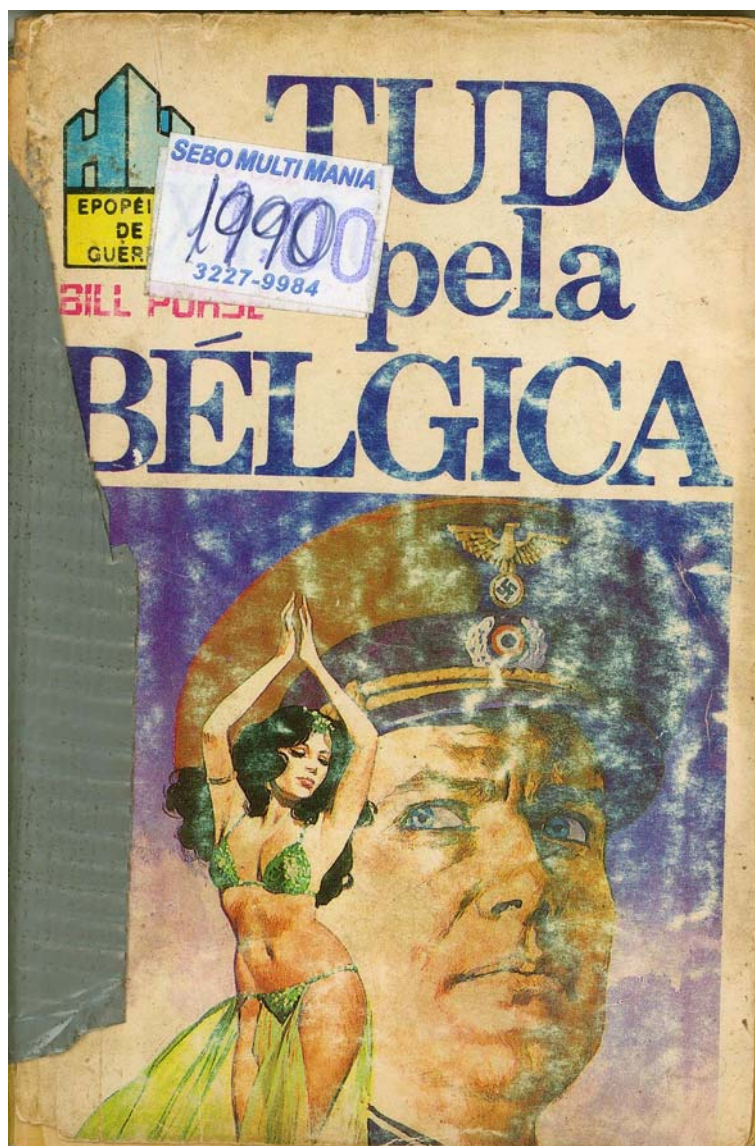


Figura 13 – Tudo pela Bélgica

Tudo pela Bélgica (?-1990), impressão: papel jornal, formato 15cmx10cm [não apresenta tradutor], país de origem: não especificado, 126 páginas.

Esse exemplar foi escolhido por constar como um dos títulos assinados por Bill Purse, pseudônimo do brasileiro José Carlos Ryoki de Alpoim Inoue. O médico-autor assina o título que compõe a coleção *HH*⁵⁷. Bill Purse dá início a narrativa com um viés da história da Bélgica na Segunda Guerra. A questão histórica não receberá um olhar analítico haja vista ser mero pano de fundo para inserir uma linda mulher disposta a se prostituir para salvar a Bélgica.

⁵⁷ De acordo com a Monterrey a coleção *HH* nasce em 1965 para narrar episódios de guerra.

Lilly Liège, teve a família dizimada e o noivo morto na guerra, por isso abandona "[...] sua vida pacata de professora primária em Bruxelas" (1990: 29) para compor um grupo de resistência aos alemães que estão ocupando a Bélgica. Da vida "pacata" a única coisa que pode ser útil para ajudar o país a resistir aos nazistas é a beleza. Então a jovem se oferta na condição de espiã disposta a ir para a cama com os "odiados" alemães na tentativa de conseguir informações para a resistência. Inicialmente Lilly Liège não é levada a sério nem pelos colegas da resistência, estes temem a fragilidade e a vida dela. Porém a jovem tem uma idéia para salvar o símbolo da Bélgica; isso porque, "[t]odos sabiam que as jóias particulares de Leopoldo I, não poderiam de maneira nenhuma cair nas mãos dos germânicos" (1990: 12). E para proteger essas jóias durante a ocupação dos nazistas Lilly resolve seqüestrar um oficial nazista e enviá-lo a Inglaterra, junto mandariam as jóias; afinal a Inglaterra não buscaria apenas as jóias.

Entranhada no meio social belga, Lilly é apresentada a um oficial nazista e reconhecida por ele como participante da resistência. O alemão que deveria ser usado por Lilly para prestar as informações desejadas ao grupo de resistência da Bélgica, reconhece nela uma jovem de boa índole e diz a ela que não será preciso se prostituir para conseguir as informações desejadas. Assim o coronel Wilfrid Heinz Hertz passa a visitar Lilly e não só entrega os traidores da própria equipe da Bélgica como salva uma série de símbolos representativos da cultura Bélgica. Em nenhum momento, no entanto, o coronel assedia Lilly. As informações fornecidas a ela são gratuitas e benéficas somente a Bélgica.

Lilly consegue, com a colaboração do coronel, fazer uma "limpeza" dos traidores e a Bélgica ganha alguma força. Até que Wilfrid Heinz Hertz pergunta a ela o paradeiro das jóias e Lilly crê que fora enganada o tempo todo. O esclarecimento se dá em seguida:

Passando a mão enorme sobre os cabelos de Lilly, ele falou:

— Sei o que está pensando, Lilly. E posso dizer que está redondamente enganada! Não pretendo que você me diga coisa nenhuma e não peço que você venha a trair o seu povo.

Beijou a testa da moça e acrescentou:

— Volto a lhe pedir, Lilly... Confie em mim. Saiba que se eu quisesse descobrir as jóias de Leopoldo I a qualquer custo, seria muito fácil... Bastaria prendê-la e interrogá-la por dez minutos. Você não tem estrutura para agüentar um interrogatório segundo os modelos da Gestapo por mais do que dez minutos!

Lilly ficou em silêncio.

Era bem verdade o que Hertz estava dizendo (*Tudo pela Bélgica*, 1990: 83).

Além dos colegas da resistência que se preocupam com a segurança de Lilly, também o oficial alemão a protege. Lilly, virgem e frágil, está na resistência por motivos emocionais e não exatamente políticos, todas as informações que o coronel fornece a Lilly são de grande valor para a resistência Bélgica, mas Lilly não pode confessar aos seus compatriotas a fonte da informação, nem os métodos. Porém, os colegas entendem que a jovem de fato está usando o corpo para conseguir as informações tão relevantes. A jovem, entre apaixonada pelo coronel e dedicada ao país:

Queria poder acreditar em Hertz, em sua lealdade e dedicação para com os **princípios filosóficos** que tão longamente tinham discutido.

[...]

Voltando a cabeça vivamente para Dinant, ela insistiu:

— Acho que a minha idéia de fazê-lo prisioneiro e enviá-lo para a Inglaterra juntamente com as jóias, é o melhor caminho. Lá, pelo menos, os ingleses vão cuidar desse tesouro e saber perfeitamente o que fazer de Wilfrid!

[...]

— Está certo, Lilly. Vamos ver se é possível enviá-lo como nosso prisioneiro para os ingleses. [...] Caso contrário, nós o mataremos, compreende, Lilly? Mesmo que matando-o, nós sejamos obrigados a matá-la também!

Um intenso frio percorreu a espinha da moça.

Ela sabia que Demer não estava brincando.

A Bélgica estava em guerra e nessas ocasiões, tudo era válido! (*Tudo pela Bélgica*, 1990: 88-91 – destaque acrescentado).

A discussão filosófica não é textualizada. De fato a idéia inicial de Lilly era torná-lo [Hertz] prisioneiro; porém, o alemão prestou informações relevantes a Bélgica e, no entanto, passou a representar um "problema" no momento que inquiriu a respeito das jóias em poder da resistência. A jovem, disposta a trocar a carreira de "professora primária" pela de espiã, é surpreendida com os olhos vermelhos na seqüência da conversa com os dois colegas da resistência Bélgica. Indagada por Hertz a razão do choro, a jovem sorri e declara: "[...] São problemas normais de uma moça perdida no meio de uma guerra, com o coração dividido entre a pátria e um homem" (1990: 92).

Ao confessar a Hertz os seus problemas ele oferta a sua disponibilidade para ir para a Inglaterra como prisioneiro, isso porque a Gestapo o colocou na lista dos traidores nazistas e então é conveniente a ele sair da Bélgica. Também porque Hertz deseja proteger Lilly, se ele for morto, ela também será vítima; com a diferença que daí sim Lilly terá a chance de ser "prostituída", não para angariar informações, apenas para servir de "carne nova" aos alemães.

Lilly comunica os colegas da resistência o plano de fuga e esses comunicam a Inglaterra. Acrescentam ao nome do coronel a palavra "caruncho", a pedido dele. Os ingleses assim se manifestam diante do pedido da resistência:

Thompson sorriu.

— Mas são muito ingênuos esses belgas! Os franceses têm toda a razão quando dizem que eles são um pouco mais evoluídos, apenas do que os animais de tração!

Acompanhando o coronel Baxter para a sala de rádio-comunicações, Thompson acrescentou:

— O "Caruncho"! O melhor de todos os nossos homens! Preso pelos belgas, depois de ter vivido por anos a fio no seio da *Wehrmacht* sem que jamais se tivesse suspeitado de coisa nenhuma! (*Tudo pela Bélgica*, 1990: 97).

Por essa razão a Inglaterra tem grande interesse em resgatar o prisioneiro da Bélgica; afinal, o "alemão" é um inglês que tomou o lugar do verdadeiro alemão para infiltrar-se nos planos da Gestapo. A espiã Lilly, "[c]om os olhos faiscando de felicidade, [...] falou: — Com que então, eu estava certa! Minha intuição não me enganou! Wilfrid nunca foi um traidor! Wilfrid simplesmente é um espião britânico! Como é que eu não percebi isso antes?" (1990: 107).

De posse das jóias e do homem amado, Lilly abandonará a Bélgica; ela, para despistar dois homens da Gestapo que seguem o Caruncho (Hertz) até sua casa, ensaia uma nudez e os dois nazistas entrem na casa para salvá-la e são mortos por Hertz. Lilly e o Caruncho fogem, no caminho surge outro problema e para conseguir um jipe ocupado por dois alemães, Lilly se oferece aos dois em um matagal. Lá, Hertz espera para presentear-los com a morte. Essa passagem denuncia um pouco do médico-autor:

O que os estava esperando ali no meio das folhagens era algo muito diferente do que imaginavam.

O aço frio da faca de Hertz os cortou, com uma precisão assustadora, entre **a cartilagem cricóide e a cartilagem tireóide**, na garganta.

— Pronto! — falou ele. — Agora, vamos aproveitar a noite e tratar de ir o mais longe possível em direção a Blankenberghe! (*Tudo pela Bélgica*, 1990: 117 – destaque acrescentado).

O "na garganta" vem a reboque para não deixar o leitor sem saber onde os alemães foram atingidos. As mortes, no entanto, não são alarmantes para Lilly. Para ela, o que importa

é: "— Estamos juntos, querido — falou Lilly. — E é isso o que importa!" (1990: 118). E o leitor que pensou que o que importava era "salvar" a Bélgica? Há uma outra guerra:

Lilly franziu as sobrancelhas e indagou:
 — Mas como? — O quê quer dizer com isso?
 — Você começará uma nova batalha, meu amor... **A guerra diária de uma dona de casa na Inglaterra. Terá que cuidar de mim, cuidar de nossos filhos e precisará fazer com que os vizinhos a apreciem.**
 — Não quero ter vizinhos — disse a moça. — Tolhem a liberdade, metendo-se em assuntos que não os interessam!
 Hertz sorriu.
 Beijando carinhosamente os lábios de Lilly, falou:
 — Nesse caso, que tal irmos para a Escócia? Tenho uma pequena propriedade lá perto de Glasgow, **não há vizinhos e você poderá ter uma horta e algumas galinhas!**
 — Desde que eu tenha você... — murmurou Lilly começando a desabotoar a camisa de Hertz. — E desde que diga de uma vez por todas como é o seu nome verdadeiro...
 Ele não falou nada...
 Tampouco deixou que Lilly continuasse a perguntar coisas.
 Naquele momento, o momento sublime da materialização do amor, eles tinham outras coisas em que pensar além de nomes e sobrenomes...
 (*Tudo pela Bélgica*, 1990: 124-125 – destaque acrescentado).

A narrativa finaliza-se na página 126 e tem-se a informação que Hertz nunca revelou o nome anterior. Não há nenhuma menção ao estado da Bélgica após a saída do casal.

Cinco exemplares da coleção FBI⁵⁸ compõem a amostragem; desses, quatro foram publicados pela editora Nova Cultural e um pela editora Monterrey. A diferença entre as publicações da Monterrey e da Nova Cultural de maior relevância para o momento é a de a Nova Cultural apresentar uma síntese da narrativa na quarta-capa; fato não observado nos demais exemplares da Monterrey. Por essa peculiaridade, dou início a apresentação de *Vidas truncadas* pela quarta-capa.

⁵⁸ Conforme a Monterrey, "no início dos anos sessenta as publicações de livros de bolso se popularizaram de forma gigantesca. Então, Monterrey – que sempre tem exposto seu produto nas bancas de jornal de todo o país – começou a diversificar suas obras, passando a lançar no mercado os mais variados títulos. Foi assim que, **em 1961, surgiu a coleção do gênero policial intitulada FBI**" (destaque acrescentado).

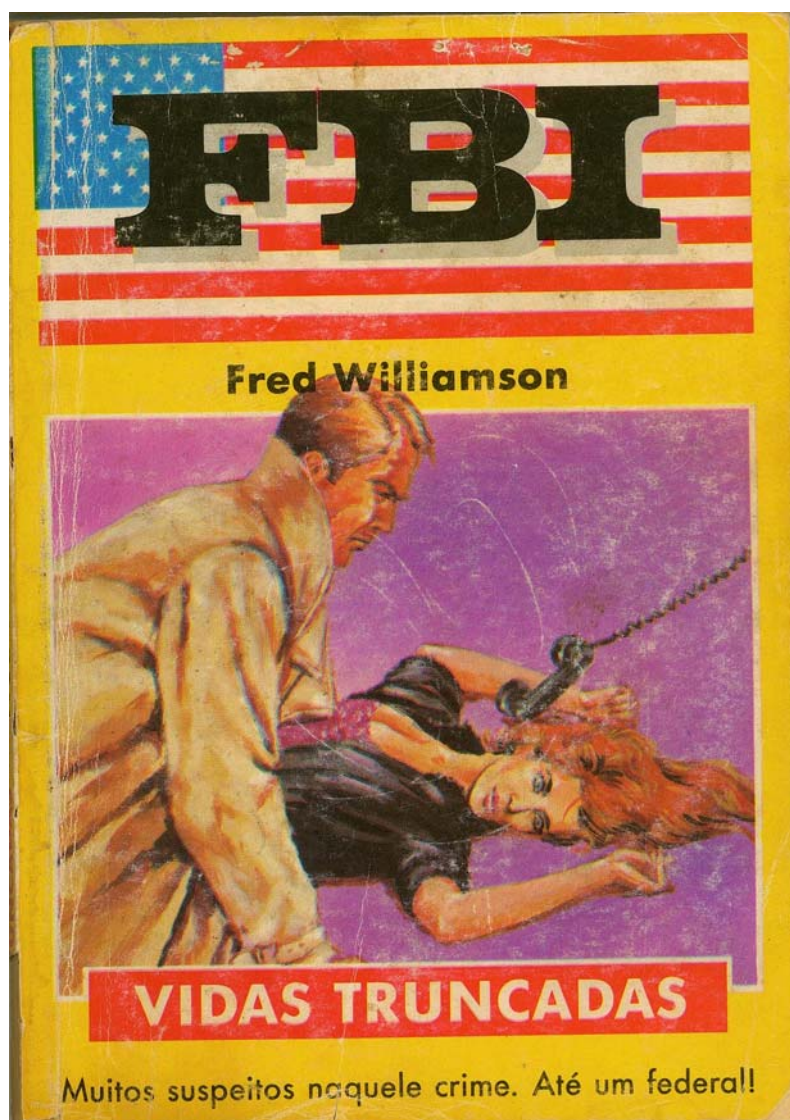


Figura 14 – Vidas truncadas

Vidas truncadas (?-1991), impressão: papel jornal, formato 15cmx10cm [traduzido], país de origem: Espanha, 96 páginas.

Síntese: *Quem matou Annie Grove? Esta é a pergunta que martela na cabeça do agente Dick Gardiner, o homem que amanheceu ao lado do cadáver da famosa escritora. Investigando o crime para provar sua inocência, Gardiner vai descobrindo a verdadeira personalidade da vítima: uma mulher sem escrúpulos, arrogante e... chantagista! Para caçar o assassino, o federal tem de montar um intrincado quebra-cabeças onde a última peça pode significar seu fim!*

Na capa, logo abaixo do título da narrativa, o leitor tem a seguinte entrada: "Muitos suspeitos naquele crime. Até um federal!".

A narrativa tem início na cena do crime; Dick, após jantar com Annie e alguns amigos dela, aceita o convite para um último drinque e acompanha a escritora até o seu apartamento.

Lá, acorda ao lado do corpo de Annie. Do final da página 6 a início da página 20 o narrador apresenta a razão que levou Dick ao apartamento de Annie e só depois retorna a cena do crime, iniciada na página 5. A prerrogativa da história é: "[s]ó por ele ser agente do FBI, alguém acreditaria em sua inocência, se o encontrassem junto a uma mulher estrangulada? (1991: 20).

Dick faz um reconhecimento da área. Nota a ausência da garrafa de uísque e percebe a presença de um lenço feminino no chão. Vasculha os bolsos de Annie para verificar se o lenço feminino é dela e descobre não ser, os perfumes são diferentes. Resolve abandonar o local e, com o lenço, retorna ao hotel sem ser notado, descansa o suficiente para deixar marcas de uso do quarto, toma um banho e pede o desjejum. Após esses cuidados dá início a investigação particular.

Começa pelo escritório de Annie e a secretária [Betty Garth], ainda sem saber da morte da patroa, manifesta a estranheza de algumas gavetas abertas. Dick finge aguardar Annie e depois de algum tempo de espera pede a Betty que ligue para ela. Diante do fracasso da ligação, Dick diz que vai procurá-la no apartamento e inferindo uma possível "doença", consegue a companhia de Betty para retornar ao apartamento. Ao chegarem, Betty nota a porta aberta. Vão entrando e Dick fica impressionado, o corpo já não está mais sobre o divã conforme ele havia deixado algumas horas antes. Betty adentra a casa e descobre as roupas tiradas na sala, a cama arrumada e por fim Betty encontra Annie dentro do armário.

Dick e Betty fazem uma inspeção pelo apartamento e esta nota o desaparecimento de um envelope, comenta com Dick o fato de na gaveta aberta Annie guardar "os originais de seu trabalho e alguns particulares..." (1991: 27). Depois de algumas perguntas impessoais, Dick descobre que Betty também tentara o sucesso no mundo da literatura e só após o resultado infrutífero pedira emprego a Annie. A polícia é acionada e Dick é interrogado por Simpson.

O interrogatório não é aprofundado. Betty e Dick são dispensados e, após ouvir que Betty ira para casa e não para o escritório, Dick resolve continuar suas investigações. Ao chegar ao escritório, encontra o agente literário, procurando, no lugar errado, uns originais que deveriam estar no arquivo. Dick dá uma desculpa e volta ao hotel. Descobre que, apesar de não existir vestígios, o tenente Simpson já passara por ali.

De posse do lenço Dick pesquisa o perfume. Após descobrir o aroma começa a visitar os amigos de Betty que estavam no encontro na noite que antecedeu o crime. Visita Fanny Hopkins, a moça usa o mesmo perfume sentido no lenço. Fala sobre a morte de Annie e Fanny diz que Annie terminou como devia terminar. Não demonstra medo quando Dick fala do lenço e afirma não ser dela. Depois Dick visita Hedley, o ex-marido de Annie e descobre que ele

vive em uma situação miserável, obrigado por ela a pagar metade do salário dele a ela, religiosamente.

As investigações da polícia se misturam às investigações de Dick até que esse é interrompido por dois visitantes estranhos que o levam fora do hotel por algum período e o soltam depois, sem causar-lhe danos físicos, apenas ameaças. Edwin Durkin, detetive particular, visita Dick e este resolve questionar o detetive. As observações de Dick não são suficientes e o chantagista alega que se Dick não pagar a ele mil dólares, denunciará o fato de Dick ter passado a noite no apartamento de Annie.

As investigações de Dick o leva a uma reunião dos amigos de Annie e nessa reunião Dick descobre que Annie Grove não era autora dos livros publicados com o nome dela, mas sim Bill Hopkins, irmão de Fanny Hopkins; segundo ela seu "[...] irmão notou o desaparecimento de três originais de sua autoria, que mantinha na gaveta de sua mesa de trabalho. [...] Sabe como é, os editores só querem nomes badalados" (1991: 51).

Todas as pessoas presentes na reunião na noite da morte de Annie tinham alguma razão para não querê-la viva. Dick descobre que Betty chegou a ver o envelope que sumiu e a casa dela é revistada por alguém que não é a polícia, porque esta não sabe da existência do sumiço do envelope com fotos e documentos particulares. Fanny o procura alegando que mentiu sobre o lenço e informa:

[...] Bem... estive na casa de Annie, mais ou menos às 2 daquela madrugada. Bati e, enquanto esperava ser atendida, percebi que a porta estava apenas recostada. Então, entrei. Eu estava muito furiosa. Estava disposta a dizer a Annie que se ela não consentisse no divórcio com Hedley, eu...

— Você, o quê?

— O que importa isso agora? — desabafou Fanny. — Eu não a matei, porque ela já estava morta. No primeiro instante achei que você também havia morrido, mas logo ouvi a sua respiração e fiquei mais tranqüila. Apavorada, saí correndo de lá. Mas voltei logo de manhã. Pensei que, se demorassem para descobrir o corpo, eu teria tempo de telegrafar a Bill para perguntar-lhe o que faríamos a respeito de seus originais. Transporte o corpo, vencendo meu medo e minha repugnância. Neste momento, devo ter perdido meu lenço (*Vidas truncadas*, 1991: 66-67).

A informação de Fanny sobre ter perdido o lenço no momento que retornou ao local do crime para esconder o corpo de Annie não procede, se o leitor der crédito ao texto. Isso porque o texto apresenta, na página 20, ainda quando Dick estava no local do crime, que este, ao notar o desaparecimento da garrafa de uísque, também notara a presença de um lenço feminino. O

agente do FBI não menciona o fato de o lenço ter sido guardado por ele ainda quando o corpo de Annie estava no divã.

Uma outra morte surge para incrementar a narrativa. Edwin Durkin, o detetive chantagista, é encontrado por Dick quando vai ao apartamento dele para verificar a situação da chantagem. No local do segundo crime o agente do FBI houve uma batida na porta, houve a voz de Fanny Hopkins e pede a ela:

— Entre, Fanny. Sou eu, Gardiner.
 Ouviu um pequeno grito, abafado e acrescentou:
 — Não tenha medo, Fanny. Eu não sabia que era você, até que ouvi sua voz. Espere um instante que vou acender a luz.
 [...]
 Ela olhou ao redor e perguntou:
 — O sr. Durkin não está?
 O agente ficou calado por algum tempo. Não sabia o que responder. Por fim, decidiu-se:
 — Sim, ele está aqui — disse, afastando-se para o lado. — Aqui está ele. Tal e como encontrei há alguns minutos.
 A princípio, a jovem não compreendeu o que ele queria dizer. Deu uns passos em direção ao corpo, com as sobranceiras arqueadas e o olhar fixo. Por fim, se deu conta do que tinha acontecido e empalideceu.
 Gardiner a segurou por um braço (*Vidas truncadas*, 1991: 71).

A razão da visita de Fanny é a mesma de Dick, eles foram chantageados por Durkin. Daí Dick deduz que provavelmente quem eliminou Durkin também era por ele chantageado. Saem os dois e Dick avisa a polícia, anonimamente, da morte de Durkin. Sem comentar a morte do detetive, conversa com Ronald Clayton [o agente] e depois visita Richard Champman [o editor]. Com este descobre que Annie o havia embebedado, deixado-o nu e providenciado fotos dos dois, na cama. Com essas fotos, Annie o chantageava não só a publicá-la, mas também ameaçava destruir o seu casamento.

Após a conversa com Champman, Dick visita Beth e descobre que ela está vivendo modestamente por conta do desemprego. Num tom despreocupado diante da preocupação de Betty em arrumar outro emprego, Dick diz: "— Não se preocupe com isso, Betty. Quando isto tudo terminar, coisa que deverá acontecer hoje mesmo, acho que tenho algo a lhe oferecer" (1991: 82).

Betty, sem entender do que se trata, houve a proposta de Dick para ir trabalhar no escritório de Annie até tarde da noite. Ele alega a moça suspeitar de alguém e se essa pessoa for de fato responsável pela morte, irá até o local procurar novamente os documentos

desaparecidos. Betty se recusa a ir: "—Não vou. Não penso ir. Não seja idiota!" (1991: 85). Porém, 15 minutos depois, após saber a profissão de Dick, ser beijada por ele e ficar ciente dos propósitos dele em relação a ela, a moça aceita ir ao escritório às 16 horas. Fica "trabalhando", sabe que Dick espera por ela, sem ser visto, até às 22 horas. A moça, passado o desconforto inicial da espera, começa a escrever cartas de amor para Dick e não percebe quando alguém entra:

— Boa noite, Betty.
A inesperada saudação fez a jovem sentir um calafrio por todo o corpo
— Você?! — exclamou, com voz trêmula.
— Sim, eu. O que tem demais? Já não me viu outras vezes aqui?
— Sim... claro... mas... na verdade é que hoje eu não o esperava...
[...]
— Fácil, Betty. Eu passava por aqui e, quando vi luz pela janela, supus que estivesse trabalhando. Aí me ocorreu fazer-lhe uma visita e por isso comprei, no bar ali da esquina, uns sanduíches e um pouco de café. E aqui estou.
[...]
— Ponha uma folha na máquina e escreva! Rápido! — ordenou, enquanto entrava no armário, deixando uma pequena abertura, por onde continuava apontando o revólver para ela. — Faça com que vá embora, seja quem for. Se tentar alguma coisa, eu dispero (*Vidas truncadas*, 1991: 91-92).

Dick, que havia se ausentado da vigilância por poucos minutos, não entendeu o entusiasmo de Betty pelo trabalho quando ela alegou que ficaria mais duas horas. Betty aproveita que o visitante armado havia pedido a ela que escrevesse, e avisa Dick: "Cuidado. Clayton está dentro do armário com uma arma" (1991: 94). Dick, rapidamente consegue empurrar Betty da cadeira para o chão e dar um pontapé na porta do armário, fechando-o. Dois disparos são efetuados por Clayton, e respondido por Dick, ferindo o outro, mas que não causa o óbito. Após algemá-lo, Dick dirige-se a Betty:

— Ouça, secretária: seria muito ruim para você casar-se com um agente do FBI?
— Eu me casaria com você nem que fosse um bicho-papão — respondeu Betty, atirando-se em seus braços.
Quando o federal conseguiu separar-se dos braços de Betty, o que lhe custou mais trabalho que prender Clayton, aproximou-se do telefone e discou:
— Tenente Simpson? (*Vidas Truncadas*, 1991: 95).

O único pedido feito ao tenente foi para não constar seu nome nos laudos, isso porque, no dia seguinte, teria coisa mais importante para fazer: ir ao próprio casamento.

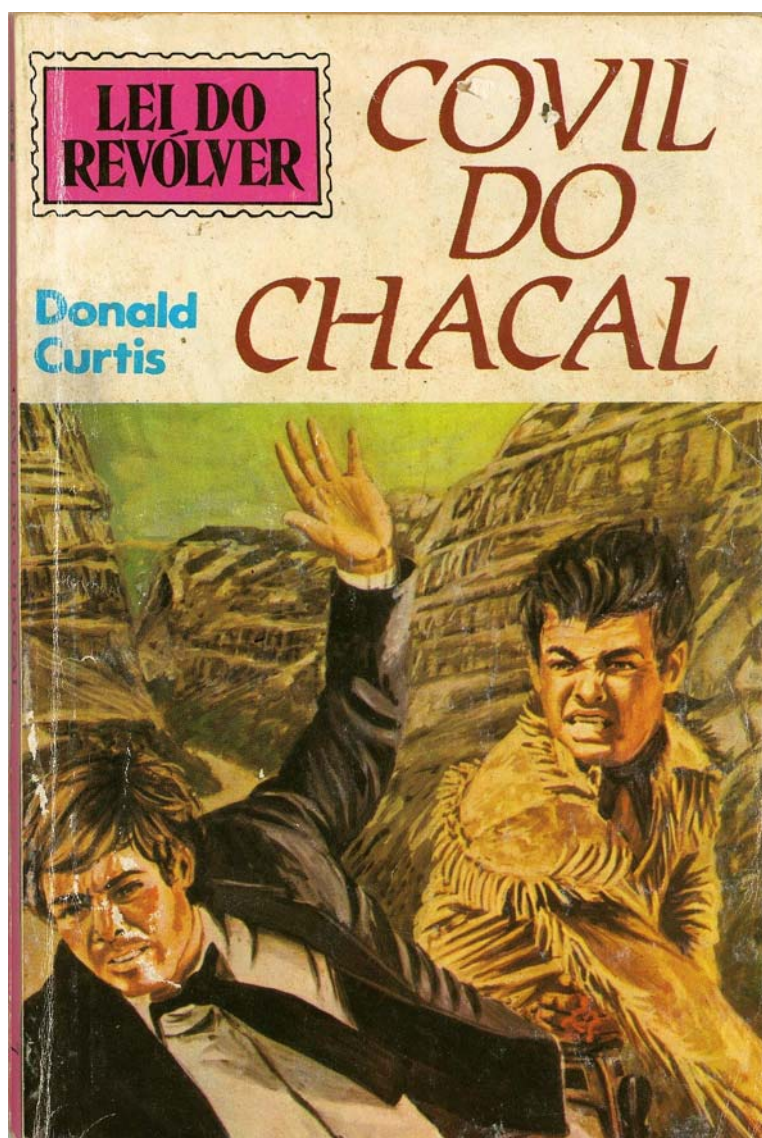


Figura 15 – Covil do chacal

Covil do chacal (?-1997), impressão: papel jornal, formato 15cmx10cm [traduzido], país de origem: não especificado, 126 páginas.

O romance tem por "título original" *Quebrada del chacal*, e inicia-se com a morte de Abner Square, um famoso pistoleiro atacado por um estranho chacal. A morte de Abner Square é posterior a morte de Daisy Forrest; esta também fora morta por um animal não identificado, mas semelhante as descrições de um chacal. As duas mortes deixam um povoado inteiro em alerta, mas o medo maior é causado pelas pregações do reverendo Shatner. O reverendo faz seu sermão e provoca os fiéis da Quebrada do Chacal tentando doações para a igreja e para que não morram tal como Abner Square [pistoleiro] e Daisy Forrest [profissional do sexo].

O local está povoado pelo medo quando surge Jim Wade. A chegada do rapaz se deu após ter seguido um grupo de criminosos que assaltaram um banco em Grand Junction e

mataram seu melhor amigo e primo de sua noiva. Jim Wade teve o nome pronunciado por Bill, nos momentos últimos de vida, promete a esse que vingará sua morte e sai da cidade após terminar o noivado com Elen. O pai desta, o *marshal* McGregor, dois meses depois da morte de Bill, sem saber que Jim Wade saiu da cidade para caçar os criminosos, julga-o responsável pelo crime e segue-o para vingar a morte do sobrinho. Nesse contexto, Jim Wade aproxima-se da Quebrada do Chacal e percebe que os criminosos armaram uma cilada para matá-lo. Porém, consegue se defender habilmente: "[a] luta havia terminado quando mal estava começando. Os cinco homens que esperavam surpreendê-lo já não tinham condições de lutar. Quatro estavam mortos, e o quinto, com a mão direita imprecisa, naquele momento gemia de dor" (1997: 17).

O fato de Jim Wade ter se defendido tão bem não deve ser inverossímil. Mas, apesar de ter defendido-se com maestria, o chefe do grupo, Shep Tyrone, fugira com o roubo e é preciso encontrá-lo. Este, de acordo com o que ficara ferido, tinha por destino a Quebrada do Chacal e seguia acompanhado de Neil Page, um homem que se transformava em uma fera com um *Colt* na mão. Após muitas perguntas enfim Jim Wade aproxima-se do lugarejo. O reverendo Lionel Shatner, diante das mortes assustadoras, aproveita para pregar:

— Vivam vidas retas porque o poder do diabo se aposa (sic) das almas pecadoras! O poder do Mal quando subjuga a vontade de um homem ou de uma mulher os aniquila para todo o sempre! Elevem seus pensamentos às coisas divinas e supliquem pela misericórdia eterna! Se não se libertarem dos hábitos pecaminosos, se transformarão em escravos do Mal, e é isso o que o diabo mais desejava; ter todos vocês ao alcance de suas mãos! O que para ele é uma vitória ou um triunfo, para vocês será amargor e derrota!

[...]

[...] **Vocês, pecadores, acabarão sendo esvaçados por uma fera selvagem e assim pagarão pelos pecados que cometerem durante suas vidas mortais! Com vocês vai se repetir o mesmo que aconteceu com Abner e Daisie! Ambos eram escravos do diabo!** [...] (*Covil do chacal*, 1997: 24-26 – destaque acrescentado).

O reverendo, com esse sermão, consegue arrecadar 32 dólares e oitenta centavos, o que o faz proferir em monólogo, logo interrompido:

— O dia de hoje não foi produtivo — murmurou com cara aborrecida. — [...] As contribuições estão baixando. Preciso ser mais enérgico e assustá-los ainda mais. Nunca vi tanta gente avarenta. Meu próximo sermão tratará do valor das doações terrenas para o progresso das propriedades divinas. O dinheiro foi feito para o engrandecimento da mansão celestial e não para ser gasto com luxos e prazeres da carne. Talvez com este assunto eles fiquem tocados e sejam mais generosos quando puserem seus donativos em minha cesta.

[...]

— Shep Tyrone, você aqui? — abaixou a arma e agora parecia mais confiante.

— Eu, em carne e ossos, reverendo Shatner — riu o outro. — Sou um pobre pecador que carrega uma alma atormentada que necessita de seus sábios conselhos... **Ainda bem que os moradores da Quebrada do Chacal desconhecem seus vícios e não sabem como você gosta de bebidas fortes e como aprecia os carinhos de uma mulher...** Se essa parte de sua personalidade chegasse ao conhecimento de suas ovelhas, garanto que suas prédicas não renderiam mais nenhum centavos (sic) (*Covil do chacal*, 1997: 28-29 – destaque acrescentado).

O passado do reverendo é conhecido apenas por Shep Tyrone. A visita de Tyrone e Page não é bem vista por Shatner; mas ainda assim este oferece àqueles uma bebida. Tyrone aproveita para lembrar o reverendo do seu sermão insípido.

Tyrone diz ao reverendo que precisa dele para encontrar um tesouro escondido em uma árvore morta desde a Guerra Civil. O reverendo sabe a localização da árvore e promete ajudar mediante a recompensa de cinquenta mil dólares. A árvore está na propriedade de Milton Knight e é impossível entrar lá sem ser fuzilado pelos homens de Knight ou pela neta dela, Abigail. Esta jovem usa um *Winchester* ou um *Colt* tão bem quanto os homens a serviço do avô. Shatner convence Tyrone que seria útil usarem a idéia do "chacal" para assustar os Knight. Logo após se programarem como roubar o ouro Jim Wade está prestes a ser atacado por um "chacal".

Os Knight e alguns funcionários, ao ouvirem os gritos do chacal e os tiros, vão até o local e encontram Jim Wade. Após darem voz para que Wade solte as armas, ouvem seu argumento de que não invadiu nenhuma propriedade particular e que assim age como tiver vontade. Milton Knight acaba por convidá-lo para hospedar em sua fazenda. Jim aceita.

Na seqüência tem-se Tyrone e Neil Page reclamando para o reverendo do insucesso de liquidar "um tipo que estivesse fingindo ser uma fera selvagem" (1997: 56). Tyrone conta ter adquirido a pele de um jaguar e que iria atacar um cavaleiro solitário quando este foi atacado pelo "tipo" estranho. Tyrone e Page reconheceram Jim Wade e após o relato ao reverendo ouvem deste que usará o fato de o "chacal" ter atacado próximo as terras de Milton Knight para acusá-lo das forças do Mal.

Na fazenda dos Knight, Jim Wade é apresentado a Abigail, "[e]la notou o olhar demorado dele, e suas faces repentinamente se tingiram de rosa" (1997: 59). Porém, logo após ter sua beleza elogiada, Abigail informa: "Senhor Wade, eu não aprecio elogios" (1997:59). Jim faz perguntas aos anfitriões sobre a possível presença de Tyrone e Neil Page na redondeza, mas eles não sabem informar. Após saber de Abigail que há um pregador na Quebrada do

Chacal, Jim responde que não acredita no que os pregadores dizem porque "quem os conhece um pouco melhor sabe que eles costumam fazer exatamente o que condenam quando falam para uma assistência" (1997: 66).

Os jovens, ele com 27 e ela com 20 anos, estão interessados um no outro, mas disfarçam seus sentimentos. Na mesma noite Jim percebe um vulto estranho na árvore seca e logo em seguida ouve tiros. Um grupo de pessoas, reunidas pelo xerife Frank mas por sugestão do reverendo, está na fazenda e atira em Rufus, um homem doente, vive jogado pelas redondezas e vez em quando dorme na árvore. O pregador e o xerife dizem que foram caçar nas terras de Knight o homem-chacal, porém Milton Knight diz que não há nenhum chacal e o pregador o acusa de dar morada aos demônios. Jim conta ao xerife ter sido atacado pelo "homem-chacal" e que o feriu; conta ainda que outros dois homens viram o "homem-chacal" mas não fizeram nada para detê-lo. O xerife comunica o fato de os dois homens tê-lo procurado e Jim tem certeza tratar-se de Tyrone e Neil.

Conforme o xerife pediu, no dia seguinte Jim Wade vai a Quebrado do Chacal para conversarem. Nesta conversa Jim esclarece a razão de seguir Tyrone e Neil Page. Depois comenta o perigo que o fanatismo do reverendo representa para a cidade haja vista o pregador incutir na cabeça de seus fiéis que Milton Knight abriga o Mal em sua fazenda. Depois de visitar o xerife, Jim Wade vai até o *saloon* de Vincent Cox. Lá, a bela Maisie está prestes a confortar Wade em seus aposentos, ainda que este não tenha dinheiro para pagá-la, quando adentram ao recinto os pistoleiros Tyrone e Page. Jim está desarmado e os dois já empunham seus *Colts*, Maisie diz que se eles atirarem será assassinato e Tyrone responde que ela é muito ingênua, que primeiro matam Wade e depois Maisie e o cantineiro, sem esquecer de colocar a arma de Wade na mão dele e depois justificam terem matado Jim após este ter matado os dois. A conversa, no entanto, é amistosa. Os pistoleiros saem e deixam Jim Wade refletindo sobre sua ida para vingar-se do assassinato de Bill MacGregor, mas agora ele tem mais uma tarefa: "proteger o velho Milton e sua neta" (1997: 97).

Com essa resolução Jim Wade procura Lionel Shatner e ouve o sermão do reverendo que acusa os Knight. Após conversar com Shatner, Jim resolve esperar por Maisie. Nesse meio tempo, enfim chega a Quebrada do Chacal o pai de Elen.

Jim Wade, que ficara na cidade para receber os agrados de Maisie, ao cansar de esperá-la, dorme, mas logo é acordado por Vincent Cox e informado sobre a morte de Maisie e a ida do povo da região para atacar a fazenda do velho Milton. Jim vai até o *saloon* e encontra o corpo de Maisie em uma mesa fúnebre, o corpo está irreconhecível e o povo está assustado e furioso. O reverendo aproveita o momento para insuflar o ódio e a justiça: "— Irmãos, chegou

o momento supremo para se exterminar o Mal que contamina Quebrada! Estou recebendo ordens celestiais avisando que o dia determinado para sua destruição é hoje!" (1997: 105).

Os Knight, sozinhos na fazenda, ficam assustados quando Jim Wade chega e comunica as ações do pregador; a preocupação de Milton aumenta por saber que todos os seus empregados deixaram a fazenda após o reverendo ter afirmado que eles alimentavam o demônio.

Jim, após se informar do material bélico, afirma que os fanáticos devem chegar dentro de 15 minutos. O reverendo de fato chega com seus seguidores e todos estão preparados para atear fogo nas benfeitorias da fazenda, quando são avisados por Jim de que o chão está forrado de dinamite e que se esses não forem embora serão transformados em carne. Duas explosões são suficientes para que o grupo disperse, não sem a ameaça de voltarem. Depois da dispersão chega o xerife para prestar ajuda, mas o caso já fora resolvido por Jim Wade. Sem entender qual o interesse do reverendo nas terras dos Knight as perguntas vão ganhando consistência quando Milton lembra que "durante a Guerra da Secessão alguém tinha roubado um carregamento de ouro confederado e assassinado vários soldados. O ouro fora enterrado aqui na Quebrada do Chacal, mas os lingotes e as barras do metal precioso jamais foram encontrados" (1997: 115).

Defendido os Knight e ciente dos motivos que causam interesse no reverendo e nos dois pistoleiros caçados por ele, Jim Wade vai a pior taberna da Quebrada e encontra Tyrone e Page. Esses, como ensaiados, após ouvirem Jim acusar Tyrone do roubo do banco, da morte de Bill e do roubo no pôquer, apontam suas armas para Jim.

Os dois pistoleiros já seguravam as armas quando Jim sacou. Os projéteis se entrecruzaram no ar. **Neil Page foi o primeiro que caiu**, com a cabeça e o rosto lavados de sangue. Depois, Jim sentiu a picada do chumbo no ombro, mas mesmo ferido, continuou atirando, **e Shep Tyrone caiu com um rombo no peito**.

O duelo havia terminado quando mal estava começando.

Só então Jim gemeu de dor e se apoiou no balcão, mas o sangue já escorria pelo seu braço. **Olhou para o cadáver de Tyrone** e murmurou:

Eu não queria matá-lo, mas apenas escutar sua confissão e levá-lo de volta para Grande Junction. **Você já não fará mal a mais ninguém**.

Naquele momento alguém entrou na taberna de revólver em punho, como se estivesse procurando uma briga. Jim olhou para ele e sorriu.

— *Marshall* McGregor, acabei de matar o assassino de Bill. Pena que **ele já não tenha mais condições para confessar os crimes** que praticou naquela noite...

— Jim Wade, não estou aqui para escutar confissões de ninguém. Vim para matar você. Infelizmente não poderei fazer isso agora, pois jamais mataria um homem ferido. Não sou covarde. Vou levá-lo preso e assim que

chegarmos no Colorado você será julgado. Sei que seu final deve ser a forca, miserável.

Jim estava perdendo muito sangue. Apenas sorriu, soltou o *Colt* e caiu de bruços no chão.

McGregor abaixou a arma e olhou para o cantineiro.

— Ajude-me a levar esse homem para a casa do médico! — ordenou.
— Ande depressa, que ele está tendo uma hemorragia (*Covil do chacal*, 1997: 119-121 – destaque acrescentado).

Os destaques serão questionados, mas antes Jim Wade é levado para a casa do médico e fica aos cuidados deste e de Abigail. McGregor vigia o quarto para que Jim Wade não fuja, até que o médico precisa se ausentar e Abigail e Jim ficam sós. Nisto, a moça nota pela janela, a presença do homem-chacal prestes a atacá-la. Por medo fica sem voz e só consegue gritar quando percebe que o homem chacal é um homem usando a cabeça e a garra de um chacal real. Seu grito acorda Jim e este, ainda ferido, luta com o chacal e consegue tirar dele a máscara. Jim está atormentado porque, "[...]Shatner, que vivia apregoando que sua missão terrena era eliminar todas as mulheres que viviam na terra, pois todas, sem exceção, eram servas do Mal, também iria matar Abigail, a moça que agora ele tinha certeza de amar profundamente" (1997: 124). Quando Jim Wade julga ter perdido a luta para Shatner, um tiro salva a vida de Abigail. Jim agradece ao *mashall* e diz que está pronto para ser enforcado.

— Não me agradeça, Jim — disse McGregor. — Sou eu quem lhe deve pedir perdão e desculpas, meu filho. Estive na cantina. **Shep Tyrone** tinha arranjado uma briga, e **alguém o baleou**. Quando entrei, ele já **estava morrendo, mas pôde contar-me muitas coisas**. Falou-me que o ouro confederado está enterrado perto do sarmento morto, que continua em pé na fazenda dos Knight. Ele também me disse que matou Bill, obedecendo a instruções que lhe foram dadas pelo banqueiro Hanworth. Tive uma das maiores decepções de minha vida, porque sempre imaginei que o banqueiro fosse um homem íntegro e digno. Até pensei que poderia ser um bom partido para minha filha... Ele também disse que o dinheiro roubado do banco foi dividido entre os dois. Não se preocupe, Jim, porque contarei tudo a Elen (*Covil do chacal*, 1997: 125 – destaque acrescentado).

Não havia dois Shep Tyrone na história. Mas ele morreu "duas vezes". A primeira com um "rombo no peito" (1997: 119) efetuado por Jim Wade. A segunda por esse "alguém" apresentado por McGregor. Até aí, para o leitor atento, é aceitável, Shep Tyrone poderia ter sobrevivido ao primeiro ataque, mas McGregor estava na primeira cena do crime quando afirma não desejar confissão alguma; quer simplesmente prender Jim. Depois, sem razão alguma (a não ser a qualidade da narrativa), surge McGregor com a solução do caso. Se a morte de Shep Tyrone tivesse ocorrido pelas mãos de "alguém", Jim Wade não teria "honrado"

a morte do melhor amigo. Mas, é preciso que fique tudo bem; a história termina na página seguinte, vejamos:

— Entendo tudo, e só posso desejar-lhe um futuro venturoso, filho. Agora, deite-se, que vou tratar desses ferimentos. Noivo não pode entrar na igreja capengando e tem que estar com o ombro curado para poder abraçar a noiva durante a lua-de-mel.

Jim sorriu. Estava pálido e fraco, mas mais uma vez olhou para a jovem que continuava chorando e disse:

— McGregor, tenho certeza de que vou ser muito feliz aqui na Quebrada do Chacal. Vim atrás do assassino de Bill e encontrei uma coisinha linda que eu nem podia imaginar que existisse (*Covil do chacal*, 1997: 126).

Para finalizar explicito que Donald Curtis, autor de *Covil do chacal*, além desse, assina mais dez exemplares de romances de mocinho estudados para este trabalho. Esses foram publicados em nove tipos de coleções. *Covil do chacal* é o único exemplar da coleção *Lei do revólver* assinado por ele. Há três outros exemplares da coleção na amostragem.

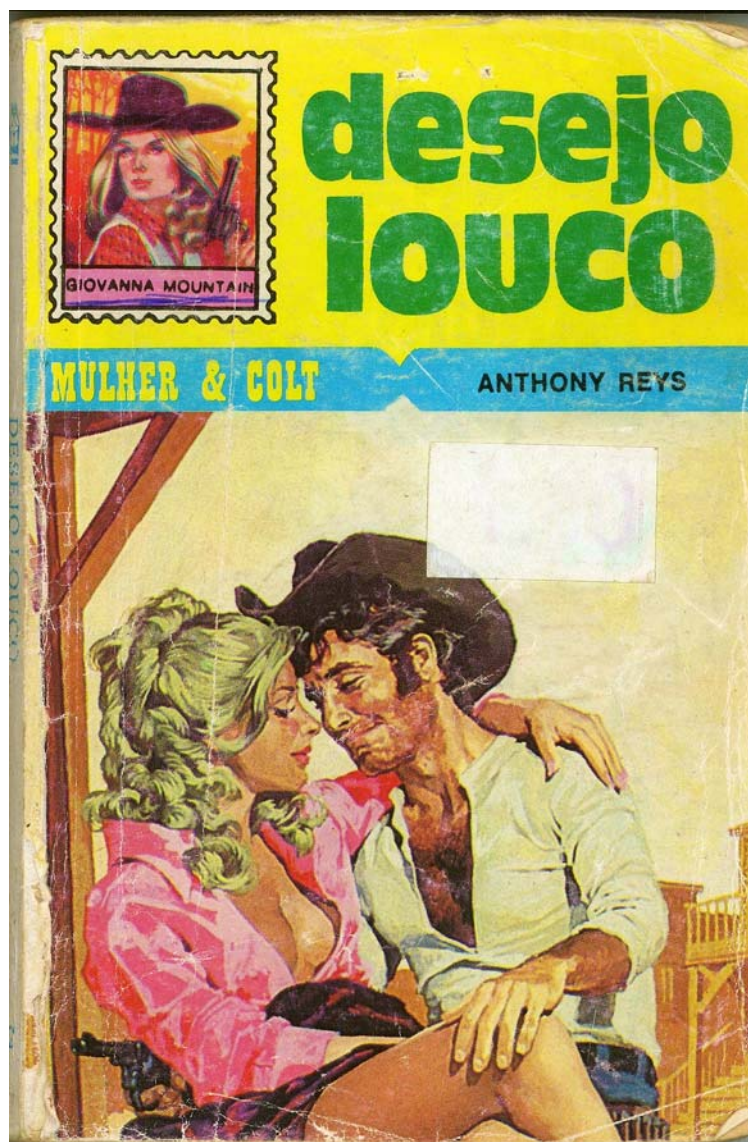


Figura 16 – Desejo louco

Desejo louco (?-1999), impressão: papel jornal, formato 15cmx10cm [não apresenta tradutor], país de origem: não especificado, 125 páginas.

Desejo louco tem início com um prólogo. O capitão dos rurais, Lee Hall, ao saber da disputa de terras entre dois potentados de Fork Mountain, vai até o local onde Giovanna é treinada por Hayotto Sin e a nomeia, com a anuência de Hayotto, agente da SSS, *Special Security Service*. Giovanna, com a carteirinha de agente SSS-1, recebe sua primeira incumbência: ir até Fork Mountain e verificar a razão da briga de duas famílias e o paradeiro de duas moças seqüestradas, sendo uma de cada família.

[...] Era a primeira credencial emitida por Washington para o recém-criado *Special Security Service*, **dando poderes extraordinários, no Texas ou em qualquer outro estado da União e, até, no México, mediante um**

acordo firmado entre Washington e o governo mexicano, desde que em missão de perseguição de cidadãos americanos (*Desejo louco*, 1999: 12 – destaque acrescentado).

Outorgados todos esse poderes, Giovana só deverá prestar contas aos "comandantes das forças especiais, militares civis, governadores de Estado e presidentes da União" (1999: 13). Lee Hall, após noticiá-la da missão, "atraiu-a para si e colou seus lábios na boca rosada" (1999: 14).

O primeiro capítulo tem a epígrafe "A bela intrometida". Giovana chega ao Fork Mountain City após duas semanas de viagem e o cocheiro Murphy responde a curiosidade do xerife Lancaster informando que "Miss Giovanna é repórter de um jornal de Austin. Está viajando em busca de histórias interessantes" (1999: 21). O xerife resolve visitar Giovanna no hotel e o faz surpreendendo-a no banho: "— Perdoe a intromissão, senhorita. Se soubesse que estava tomando banho, teria deixado minha visita para mais tarde" (1999: 23).

Giovanna sabe o interesse do xerife ser justamente o banho, mas comporta-se como se ele fosse um móvel do quarto e indaga a razão da visita. Lancaster a previne que é melhor não se intrometer na questão entre os Sant'Anna e os Baldwyn e aconselha a repórter a não escarafunchar o que se passa em Fork Mountain City, para não causar mais dissabores aos já causados pelas mortes das reses e seqüestros das moças. Também para que Giovanna, por ser mulher e sozinha, não sofra nenhum contratempo. Após perceber o interesse do xerife em afastá-la da rixa, a moça informa que os habitantes do lugar seriam sempre amáveis e gentis; afinal ela é, "uma mulher bonita e desconhecida" (1999: 24).

O segundo capítulo traz a epígrafe "Dois casmurros da pesada" e tem início com o xerife avisando as duas famílias da vinda da repórter interessada em entrevistá-los para descobrir os casos dos seqüestros e roubos para publicar em um jornal de Austin e outro da Filadélfia. A atitude do xerife provoca intentos parecidos e dois representantes das famílias, sem saber, vão para o hotel acusar Giovanna de ser "enviada" pela outra família.

O terceiro capítulo abre-se com "Um convite absurdamente aceito". Diego Sant'Anna e Fred Baldwyn estão no hotel se acusando quando Giovanna os interrompe:

— Boa tarde, senhores — sorriu a garota. — Se bem entendi, estavam falando de mim...

Os dois homens ficaram alguns instantes sem respiração, diante da singular beleza da forasteira. O corpo esbelto metido no vestido muito justo movia-se com a graciosidade de uma onça (*Desejo louco*, 1999:43).

Eles, após a chegada da repórter, voltam a se acusar e Douglas Sant'Anna agride o jovem Fred Baldwyn; após o revide desse Giovanna interrompe a briga:

Alguma coisa segurou o pulso de Fred com firmeza, torcendo-o para trás e obrigando o rapaz a dar uma volta sobre si mesmo. Imediatamente, Fred se sentiu elevado nos ares, voando sobre a cabeça de Giovanna Mountain, aterrissando com estrépito no chão duro da rua. Diego Sant'Anna assistiu à impressionante demonstração com os olhos muito abertos. De repente, soltou uma gargalhada que feriu os tímpanos de Fred como se fosse uma bofetada. Porém, a gargalhada não chegou ao fim. Os dedos ágeis e elegantes de Giovanna fecharam-se em torno do pulso do rancheiro, puxando-o para diante. Sant'Anna abriu a boca para protestar. Porém, não teve tempo de emitir qualquer som. Seu corpo girou nos calcanhares, impulsionado por uma força estranha, e elevou-se da mesma forma que Fred Baldwyn. Por ironia do destino, foi aterrissar justamente sobre o ainda caído Fred, que se revolveu, tentando libertar-se do peso do inimigo (*Desejo louco*, 1999: 45-46).

Supresos com a demonstração de Giovanna os dois sucumbem ao pedido dela e aceitam jantar juntos.

O jantar é narrado no quarto capítulo: "Uma princesa na noite". Durante o jantar Giovanna percebe o ódio nutrido pelas famílias e convencida de "alguma coisa mais tenebrosa se escondia e que havia provocado o desaparecimento das duas mulheres" (1999: 51), resolve seguir Fred Baldwyn; não se antes trocar suas roupas femininas por um traje negro e colado ao corpo. A repórter "afivelou um cinturão com dois revólveres brilhantes e colocou na cabeça um chapéu de copa baixa e abas largas"(1999: 51) e seguiu Fred até vê-lo encontrar-se com Sarah Sant'Anna. Ao ver "as mãos nervosas de Fred percorre[rem] o corpo esbelto de Sarah, livrando-a lentamente da blusa e da saia, até que a pele acetinada da bela mulher ficou totalmente exposta aos raios de luar e os dois corpos se uniram num amplexo de prazer" (1999: 58), Giovanna desinteressa do casal e se afasta da estância.

No caminho encontra Henry e Jim, dois pistoleiros dispostos a violentá-la, e para se defender, Giovanna é obrigada a matá-los:

A bela agente do SSS pulou agilmente [...] chocando brutalmente com a base do pescoço de Jim [...] Giovanna acertou-lhe uma poderosa joelhada no rosto, que atirou Jim para trás, caindo de costas, inconsciente.

Henry, com os olhos desorbitados, correu para Giovanna com o punho em riste. [...] a agente SSS-1 esquivou o corpo [...]. De tal forma que Henry, [...] passou como uma flecha [...] antes de se estatelar de rosto contra o chão duro. [...] Quando o brutamontes aproximou-se, a garota arqueou levemente o corpo [...] ela ergueu a mão direita e deixou-a cair, duramente, de cutelo, na base da nuca de Henry. [...] quando atingiu o chão, estava morto. [...]

Giovanna [...] ficou tensa de novo. Porque Jim tinha despertado e estava sacando o revólver, com uma careta de ódio no rosto canalhesco (*Desejo louco*, 1999: 61-62).

O capítulo é encerrado no clímax da reação de Giovanna.

O seguinte se abre com "uma mulher espantosa". Neste, Fred e Sarah são surpreendidos por dois homens que surram Fred e, após atingirem Sarah na nuca para que desmaiasse, retomam as agressões dirigidas a Fred. Ele é abandonado no lombo do cavalo que, instintivamente, dirige-se para o rancho dos Baldwin.

A narrativa volta para a cena de Giovanna e ela reage "com a velocidade de um raio" (1999: 65) e se livra da bala com tempo para atirar em Jim e matá-lo. Ao afastar-se dos dois mortos Giovanna encontra Fred quase morto e confessa a ele não acreditar que os Sant'Anna tenham envenenado as reses, assim como não acredita na história de as famílias terem raptado as filhas de uma e da outra. Comenta com Fred o encontro com os dois pistoleiros e o convence a procurar o xerife e assumir as mortes. Também o convence a procurar Douglas Sant'Anna e perguntar por Sarah.

No sexto capítulo tem-se a epígrafe "Um casmurro vencido". Neste Diogo Sant'Anna, casado com "Mildred, a mãe de Sarah" (1999: 32) tem seus pensamentos destinados à jovem repórter:

[...] Era tarde, mas surpreendentemente, não tinha sono. A imagem escultural de Giovanna Mountain não saía de sua cabeça. Parecia estar vendo o rosto angelical da jornalista, seu busto erguido e agressivo, o corpo perfeito e elástico. Era uma mulher assim que estava precisando. Uma mulher que, além de juventude, lhe desse o amor de que precisava. Não se considerava ainda um homem velho, mantendo seu pleno vigor (*Desejo louco*, 1999: 72).

"O velho patriarca dos Sant'Anna" (1999: 31) é surpreendido pela chegada da jovem que entorpece sua mente. Giovanna convenceu Fred a irem ao rancho e com essa intenção descobrem que Sarah não está. Fred avisa o pai de Sarah do espancamento sofrido e é acusado por Douglas de ter seqüestrado mais uma filha dele. Giovanna consegue acalmar os ânimos do pai de Sarah após atirar nos revólveres dos dois funcionários de Douglas que tentaram agredir Fred. Fred e Giovanna saem da estância decididos a encontrar Sarah, não antes de Giovanna avisar: "— [...] Fred Baldwin está inocente do crime de que você o acusa. Ele e Sarah se amam há muito tempo. [...] por causa da intransigência de dois teimosos [...], foram obrigados a manter esse amor em segredo [...]" (1999: 77).

Fred, intrigado pelo comportamento da repórter em ajudá-lo, afirma que ela é uma mulher estranha. Giovana responde que gosta de aventura, razão suficiente para abraçar a profissão normalmente atribuída aos homens. Após combinar com Fred os procedimentos para o dia seguinte Giovanna volta ao hotel.

O capítulo 7 acena uma solução: "Novidade na fronteira". Neste Fred entrega Jim e Henry aos cuidados do xerife para sepultá-los e assume tê-los matado para se defender. Como foi muito ferido por outros dois pistoleiros sua afirmação não desperta dúvida. Giovanna, já trajada de jornalista, vai até Lancaster:

— Tem novos hóspedes, xerife? Isso interessa para meu jornal. Posso saber o que aconteceu?

— Vocês, jornalistas. São como abutres, não? Sempre querendo notícias tenebrosas.

— Satisfazendo o gosto mórbido de vocês, nossos leitores — sorriu ela, com ironia. — Como é, vai me contar o que aconteceu?

[...]

— Por que é que eu deveria conhecê-los?

— Bom, você é o xerife, não? Pensei que os xerifes dispunham de pasquins com o retrato [...] (*Desejo louco*, 1999: 84).

A conversa com Giovanna deixou Lancaster sombrio e ela indagou se as mortes tinham alguma ligação com o caso das duas famílias. O xerife sugeriu que sim. De volta ao hotel o recepcionista informa a Giovanna que "Um deles [dos mortos] já andou por aqui, há **uma semana**⁵⁹, mais ou menos. Mas ninguém conhecia. [...] — Quando aquelas duas garotas sumiram" (1999: 87 – destaque acrescentado). O recepcionista, ao ouvir Giovanna acusando os Sant'Anna, defende Fred e informa à repórter que "Lancaster disse que deviam ser homens de Diego Sant'Anna e ele [Fred] negou, dizendo que tinha certeza de que Sant'Anna nada tinha a ver com o caso"(1999: 87).

Fred Baldwyn retorna a cidade e procura, primeiro, Giovanna. No hotel ele informa ter deduzido que os pistoleiros não apagariam as pistas por terem julgado-o morto. Disposto a avisar o xerife para procurar o paradeiro de Sarah ele diz:

— Voltei para cá. É preciso avisar o xerife! Esses canalhas têm que ser apanhados!

[...]

— Então vamos logo. Mas ainda acho que devíamos avisar Lancaster.

⁵⁹ Giovanna foi avisada do caso na página 15, ou seja, já fazia alguns dias os seqüestros. Ao ler a página 19 sabe-se que levou duas semanas para chegar ao local. Na página 87 a referência temporal é marcada por uma semana e, na página 94 tem-se "as outras duas que trouxeram na semana passada". Todas as marcações temporais buscam situar o leitor, mas se este estiver atento não saberá quando, de fato, os seqüestros tiveram início.

— O xerife nada pode fazer depois que atravessar a fronteira com o México. E não acredito que ele queira se arriscar a entrar em território mexicano (*Desejo louco*, 1999: 90).

O capítulo é encerrado com o acordo dos jovens de seguirem as pistas levantadas por Fred sem avisarem o xerife. Avisariam apenas Douglas Sant'Anna, para que esse soubesse das medidas tomadas para encontrar Sarah.

O capítulo oitavo é guiado pela epígrafe "Além do Rio Grande" e a narração volta aos pistoleiros que seqüestraram Sarah. Eles conversam comentando o bom gosto do patrão (seqüestraram umas vinte jovens) e a possível fortuna com a venda das mulheres. No entanto os seqüestradores não entendem porque substituíram as índias por jovens brancas, isso porque era menos trabalhoso seqüestrar as índias. A troca é explicada: "— Sanchez [o comprador] não é muito ligado em índias, você sabe. Diz que são muito pouco asseadas e não conseguem entender uma palavra de mexicano" (1999: 93).

Com a chegada dos três [Sarah, Salton e Vaugham], o diálogo é elogioso:

— Ainda bem que você gostou da mercadoria, Sanchez.
 — Gostei mesmo, Salton. Será para juntar com as outras duas que **trouxeram na semana passada**. As três constituirão o troféu para os meus melhores homens na luta que travaremos dentro de três dias.
 [...]
 — Rapazes, levem a pombinha para junto das outras! Depois que ensinarmos para elas o que é um mexicano, perderão a arrogância!
 [...]
 — E o chefe de você (sic)? Quando é que vem?
 — Acho que não vai demorar. Ele tem dinheiro a receber, não?
 O mexicano sorriu largamente.
 — Vocês, os gringos, só pensam em dinheiro mesmo, hem?
 — Cada um gosta daquilo que gosta, Sanchez — filosofou Vaugham, com um sorriso imbecil (*Desejo louco*, 1999: 94-96 – destaque acrescentado).

Giovana e Fred cruzam o rio e buscam pelos seqüestradores nas montanhas quando são surpreendidos: "— Fiquem onde estão, gringos! — gritou um dos mexicanos, atirando o sombrero para a nuca" (1999: 99).

O capítulo é encerrado com aproximadamente uma dúzia de mexicanos armados e esses fazem os perseguidores reféns.

O nono capítulo é nomeado "O chefe cavalheiro" e abre-se com a gargalhada de Sanchez ao julgar que poderá fazer de Giovanna mais uma recompensa aos *muchachos*; Fred tenta defender Giovanna e aplica um violento murro no rosto de Sanchez. Sua morte é

decretada pelo agredido e Giovanna e Fred trocam fogo com o bando de mexicanos, até que são encurralados e Giovanna indaga:

— O que vamos fazer, Fred? — perguntou ela.

O jovem Baldwyn olhou-a como se a visse pela primeira vez.

— Se não estivéssemos numa situação tão desesperada, eu soltaria uma boa gargalhada, Giovanna! Você, a imperturbável, a fantástica e perigosíssima Giovanna Mountain, me perguntando o que vamos fazer?

A bela agente do governo esboçou um sorriso tímido e, por um momento, fechou os olhos. Todos os conselhos e lições de Hayotto Sin vieram a sua mente. No entanto, estava muito difícil encontrar uma solução, para um caso daqueles.

— Bom, acho que a solução é nos entregarmos, Fred.

— Nos entregarmos, nas mãos desses selvagens? Eles vão nos trucidar!

— E se continuarmos resistindo, o que é que você acha que vai acontecer?

— Teremos alguma chance?

— Um grande amigo meu, a quem eu devo a minha capacidade de defesa, diria: 'Enquanto tiver asas, a águia pode voar'...

[...]

— Sanchez! — gritou o americano. — Mande seus homens cessarem fogo! Nós no entregamos! (*Desejo louco*, 1999: 102-103).

Sanchez interrompe o tiroteio e Fred e Giovanna saem do esconderijo. Aquele argumenta que eles não deveriam ter atacado o futuro presidente do México e os informa que o crime será honrado com fuzilamento. Ao ser indagado se haverá um julgamento Sanchez informa que sim, seus homens serão os juízes, e a sentença para Fred será de morte. O grupo de mexicanos que aumentou consideravelmente após a primeira troca de tiros pega Fred e Giovanna fará parte do seletivo grupo de moças brancas que servirão de troféu aos *muchachos* vencedores da disputa articulada por Miguel Sanchez. Giovanna aproveita para perguntar quem é o responsável pelo "fornecimento de carne branca?" (1999: 105) e Sanchez informa que o compatriota dela está para chegar. O capítulo encerra com Sanchez conduzindo Giovanna cavalheirescamente até o esconderijo mantido para as três moças anteriormente seqüestradas.

O décimo capítulo é antecipado por "Um líder assombrado". Giovanna, no cativeiro, certifica-se de nenhum dos mexicanos terem tocado nas três jovens [Evelyn Sant'Anna (a primeira), Simone Baldwyn (a segunda) e Sarah Sant'Anna (terceira)] e é informada de o grupo de seqüestradores ser formado por quatro americanos, sendo dois deles ausentes na última travessia. Giovanna afirma ter eliminado Jim e Henry, mas Salton e Vaugham tiveram tempo de adentrar ao México antes de serem vistos por ela e Fred. Enquanto as quatro mulheres

conversam o acampamento é atacado e Giovanna, com a ajuda das três moças, chega ao teto do cativeiro e iça as demais. Giovanna consegue pegar munição e com a ajuda de Sarah e Evelyn [Simone não sabe atirar] começa a combater os mexicanos pela retranca. Ao perceberem fogo dos dois lados os mexicanos se confundem e isso vitima a maioria deles. O outro fogo é mantido por homens de Sant'Anna e Baldwyn que se uniram para seguir os passos de Fred e Giovanna.

Alguns mexicanos são mortos e cabe a Miguel Sanchez enfrentar Giovanna. Ele lamenta ter de matá-la e por uma questão de princípio usará uma faca, recusa o uso do revólver contra uma mulher. Sua atitude é fadada pelos saltos defensivos de Giovanna e então Sanchez esquece seus princípios e começa a sacar o revólver:

Giovanna pulou de novo, com uma agilidade espantosa, enquanto sacava por sua vez. A bala que saiu de seu revólver direito atravessou o estômago de Sanchez, que se revolveu no chão, espasmodicamente. [...]

— Você... é uma mulher... formidável... — balbuciou o moribundo.

— E você é um grande idiota, Sanchez. Por que tinha que sacar o revólver?

— Você... é mais perigosa que... todos os gringos que...

[...]

— Miguel, como vencedora, tenho o direito de exigir o nome do americano que vende as mulheres para os guerrilheiros.

[...]

Sanchez respirou, reunindo as últimas forças que lhe restavam. Aquela mulher era a criatura mais espantosa que ele já vira. Linda como uma deusa, sabia lutar como um bravo guerrilheiro e atirava melhor do que qualquer homem que ele tivesse conhecido! Não podia recusar o pedido dela. Tinha pena de não estar vivo para ver como o gringo das mulheres americanas ia se sair com Giovanna Mountain. Com um sorriso mais amplo, pronunciou as palavras finais, antes de sua cabeça tombar bruscamente. Estava morto (*Desejo louco*, 1999: 114-116).

O capítulo é encerrado com a morte de Sanchez. À volta de Giovanna ao tiroteio é nomeada "Epílogo". Neste é informado que muitos dos guerrilheiros preferiram fugir e os atacantes invadiram o acampamento. Os chefes das famílias abraçam as moças seqüestradas e Sarah pergunta por Fred. Este não participou do tiroteio, estava trancado em um compartimento sem nenhuma visibilidade. Os Sant'Anna e Baldwyn agradecem a presença de Giovanna Mountain e informam que se não fosse ela os dois rancheiros passariam o resto das vidas se acusando enquanto as mulheres eram seqüestradas e as reses mortas. Os patriarcas finalizam afirmando ser uma pena não saber quem é o responsável pelos seqüestros, já que todos os sobreviventes fugiram antes de serem interrogados. Giovanna os tranqüiliza dizendo

saber o nome e contar com a vantagem de o americano não saber que ela sabe. De volta à cidade, conversa com John Lancaster:

— Ia a algum lugar especial, xerife? — perguntou ela com ironia.

— Soube que havia tiroteio forte, nas montanhas do outro lado da fronteira, e que os Baldwyn e os Sant'Anna tinham ido para lá. Vou tentar impedir uma carnificina. Se os dois bandos se encontram o sangue correrá com abundância.

— Não precisa preocupar-se, xerife. Os Sant'Anna e os Baldwyn não são mais inimigos. Recuperaram as garotas seqüestradas e dizimaram o bando de mexicanos que se diziam guerrilheiros, chefiados por Miguel Sanches.

[...]

— Você está preso, Lancaster! Sou a agente SSS-1, do *Special Security Service*. Pode ver, na credencial, as assinaturas do governador do Estado e do presidente da União.

Lívido, o xerife deixou cair a credencial. Ao mesmo tempo, desceu a mão para o revólver, com a velocidade de um relâmpago. Não chegou a sacar. Giovanna antecipou-se uma fração de segundo e apertou o gatilho. No centro da testa do corrupto xerife, apareceu um orifício negro, de onde escorria um fio de sangue, quando John Lancaster caiu morto (*Desejo louco*, 1999: 120-122).

A ação de Giovanna é seguida de dois tiros na rua. Fred Baldwyn mandara para o outro mundo Salton e Vaugham. A repórter anuncia que está tudo acabado e que Lancaster pagou com a vida os crimes que cometeu. Ao ter sua identidade indagada por Fred, Giovanna responde:

— [...] sou uma mulher que jurou perseguir e combater todo o crime, conseguindo o apoio da lei e do governo para isso. [...] Espero que, quando eu voltar aqui, um dia, veja vocês dois casados e felizes, com uma prole de Baldwyn Sant'Anna atrás...

[...]

— O que é que Giovanna quis dizer com suas palavras, Fred?

— Acho que nunca o saberemos, meu amor. Resta apenas a certeza de que Giovanna Mountain é uma mulher extraordinária e que a ela devemos, além da paz nesta região e a vida de algumas pessoas, a felicidade de nós dois.

[...] O sol, aparecendo por trás de Fork Mountain, projetava no chão da rua principal, agora silenciosa, três pontas negras, apontando diretamente para o norte. Era como uma profecia. Giovanna Mountain, que não mais se via, representava as três faces de uma verdadeira mulher: arrojo, beleza e honestidade! (*Desejo louco*, 1999: 123-125).

É nesse clima de "mistério" da identidade de Giovanna e da promessa de uma prole para Fred e Sarah que a narrativa tem fim.

Assinado por Anthony Reys, *Desejo louco* é o segundo título publicado da coleção *Mulher & Colt*. Esse exemplar foi apresentado porque, neste, Giovanna foi nomeada agente SSSI. Importante dizer que a coleção *Mulher & Colt* tem por heroína, em todos os exemplares estudados, a srta. Giovanna Mountain.

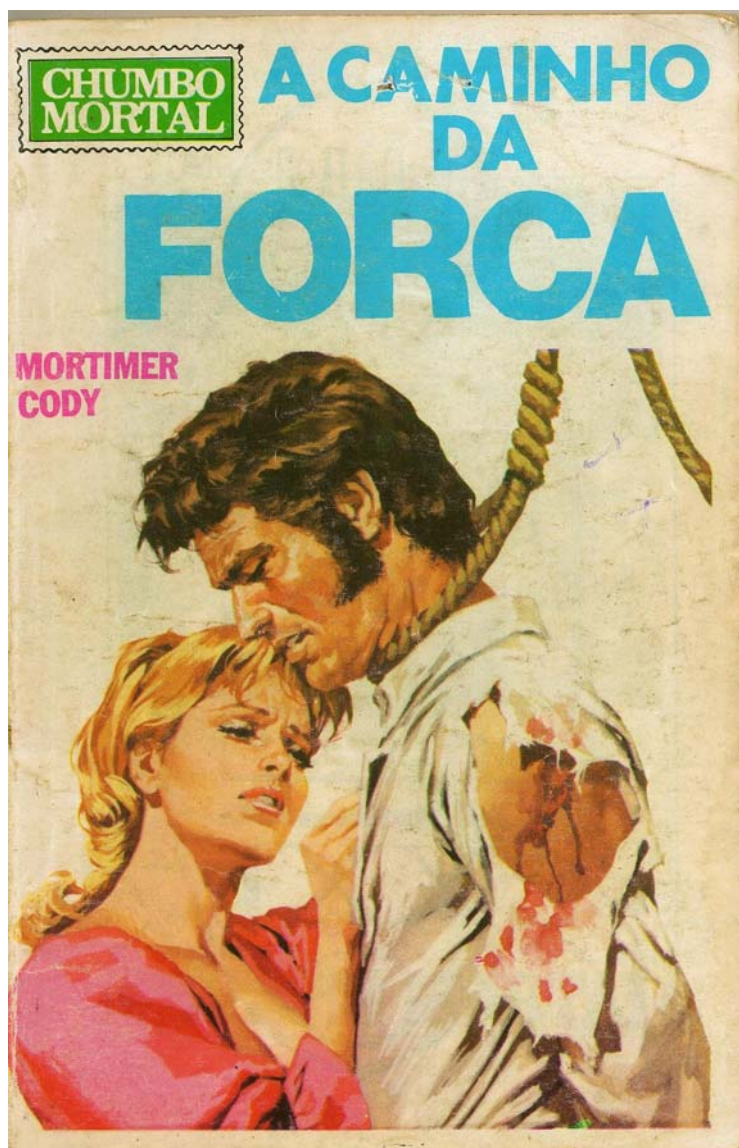


Figura 17 – A caminho da força

A caminho da força (?-1999), impressão: papel jornal, formato 15cmx10cm [traduzido], país de origem: não especificado, 125 páginas.

Como a narrativa anterior, o início é com um Prólogo. Nele, sabe-se que em San Marcos existe um pequeno destacamento dos Rurais do Texas e o sargento é Austin Cumback. Este, se recuperando de um acidente que o imobilizou do uso de um braço, recebe a notícia que Oscar Tarbell está no sul, perto de Canyon City. Tad é incumbido por Austin de chamar Val Forrest, o único rural que poderia ir à caça de Oscar Tarbell. Val, com 22 anos de idade, aos olhos de Tad era impróprio para a missão, porém Austin determina que ele vá, mas o rural volta para a fazenda da família, a mãe o recebe orgulhosa por ser ele um rural.

O capítulo um tem início com a chegada de quatro pistoleiros (Oscar, Dayton, Julius e Phil) na fazenda de Val Forrest. Oscar Tarbell soube que o rural destinado a caçá-lo vivo ou

morto havia desertado é vai a busca dele. O jovem é insultado e não reage, assume que desertou porque tem medo de Oscar Tarbell e este, não satisfeito com a confissão, o desafia para um duelo. Val recusa e então Oscar ordena que os três pistoleiros segurem a mãe dele e a surrem até que Val concorde em duelar. Val tenta defender a mãe e é golpeado por Oscar que com um chicote prepara-se para açoitar a senhora Forrest. O filho pede que esperem e avisa que vai buscar o revólver. Os pistoleiros soltam a mãe de Val e ela corre para abraçar o filho dizendo:

— Por Deus, Val! Não! Não faça isso! Vão matar você, meu filho. Não sei o que sentiu, não sei que medo é esse que tanto sente, que o faz abandonar tudo, mas não me importo. Val, quero você vivo, entende? Val. Tudo pode se ajeitar com algumas chicotadas: não importa que me batam.

— Não, mamãe. Não iria adiantar. São feras, você não vê? E vieram para me matar (*A caminho da forca*, 1999: 20).

A coragem da mãe não é suficiente para demover as intenções de Oscar. Os pistoleiros separam mãe e filho e ele se prepara para o duelo. Oscar se posiciona primeiro, de costas para o sol e Val fica com o pior lugar. Após este dar o sinal, sua mão direita que costumava ser veloz, pesou como chumbo e um bala alojou-se em seu pescoço, morreu em pé. "A rigidez do medo fora substituída pela rigidez definitiva da morte" (1999: 20). Oscar comenta que Val não valia grande coisa, mas morreu como um valente. O quarteto deixa a fazenda e a senhora Forrest chora o morto.

Austin Cumback é avisado por Tad da morte do rural desertor. Cumback não se sensibiliza e diz ter mandado um rural, podia não ser o melhor, mas era o único disponível. Agora o único no destacamento é Austin e ele vai ao encontro do mais temido pistoleiro do Texas mesmo com o braço ferido. Tad o avisa que é dar muita vantagem para Oscar, porém Austin prepara o cinturão duplo e testa a mão direita; comprovando que está tudo bem com ela, pede a Tad que lhe deseje sorte e mande o primeiro rural que voltar ao destacamento para ajudá-lo.

Em Canyon City Oscar Tarbell é recebido por Virgil e Shanklyn, antigos conhecidos do pistoleiro que o convidaram para efetuar um serviço no vilarejo. Porém, o fato de Oscar ter matado um rural, ainda que desertor, provoca a ira de Virgil e Shanklyn e eles avisam Oscar que os planos estão suspensos e o orientam a sair da cidade. Oscar alega que vai pensar, mas familiarizado com suas atribuições sanguinolentas permanece nas redondezas e vai visitar Shanklyn.

Enquanto isso Austin Cumback é visto por Natalie e o avô; a moça vai até ele e o convida para participar da reunião sem saber que Austin Cumback não é a pessoa esperada por ela. Ao vê-lo de perto percebe a confusão, mas Austin já dera a ela a palavra de que iria a tal reunião dos moradores da cidade. A reunião acontece e Austin não comparece, Natalie fica decepcionada. Cumback encontrou um amigo, por isso não foi. Este é Grey, mandado por Oscar para vigiar os moradores. Cumback interroga Grey e ele não diz nada sobre o paradeiro de Oscar e dos demais. O rural o prende em uma gruta e volta para a cidade; após todos os convidados para a reunião terem se cansado de esperar e ido embora, Cumback vai até a janela do quarto de Natalie e a avisa ter atrasado porque encontrou um amigo.

A jovem o atende e informa os assuntos que seriam discutidos na reunião:

— Corremos o perigo de perdermos nossas casas; nós, meu avô e eu, e mais os Medill, os Ballard, Butchers, Nolan e outros. São nossas casas, senhor Austin. Sabemos quem são nossos inimigos. Um deles é Virgil Russel, o dono dos bares; o outro se chama Shanklyn e é proprietário de um rancho. Não agem sozinhos, é claro. Ameaçam-nos com seus pistoleiros. Dizem até que Oscar Tarbell uniu-se a eles. Nós não temos forças para nos defendermos sozinhos.

[...]

— Bem, não estou muito certa, mas parece que Virgil Russel tem idéias próprias a respeito do que deve ser o divertimento num povoado. Canyon City, na verdade, é um lugar sem muita vida. [...]

[...]

— Natalie, amanhã avise aos outros que recebeu ajuda. Espere! Não acredite que seus amigos confiem muito num homem sozinho e ainda por cima ferido. Diga-lhes que os Rurais do Texas estão aqui para ajudá-los. Que não desistam e se mostrem firmes, sem provocações. Uma resistência passiva. Nós faremos o resto.

[...]

Natalie não se moveu. Nem o rural. Seus olhos se encontraram. Em seguida, foi obra de uma força desconhecida. Não houve culpados, nem pecadores, apenas um homem e uma mulher. Um homem e uma mulher sentindo uma estranha vibração. Um pouco de assombro, um pouco de medo, desejo, amor. Os lábios de Natalie tremiam, ainda sob a pressão da boca máscula do rural. E seus olhos estavam mais luminosos que nunca. Ao se separarem, ela murmurou apenas:

— Boa-noite, Austin.

E afastou-se correndo. Muito depois que a porta se fechou atrás dela, Austin continuava com os olhos fixos. Decididamente, haveria de voltar numa noite de lua cheia (*A caminho da forca*, 1999: 55-60).

Após a conversa com Natalie o rural visita Russel e o avisa que pode até transformar o lugarejo no que quiser, mas desde que todos os procedimentos sejam feitos dentro da lei.

Oscar, no rancho de Shanklyn, encanta-se com Annie e a elogia. O rancheiro, após pedir a Oscar que se vá, é interrompido por "uma batida na porta do escritório, que se abriu,

deixando ver o lindo rosto de Annie, a bonita e jovem ruiva de sorriso muito agradável" (1999: 69). Annie avisa o pai que Oscar fará companhia a ela nas compras no armazém de Butchers. Este, sabendo da presença dos rurais no povoado, se recusa a vender a Annie e ela sai chorando do armazém. Oscar a vê aos prantos e indaga a razão, a moça diz não saber, mas Butchers não quis atendê-la. O pistoleiro alega a Annie um engano de memória e entra no armazém com ela. Ao reconhecer Oscar o dono do armazém se prontifica a atender Annie e pede muitas desculpas. Annie aceita e na hora de pagar a conta é interrompida por Oscar que diz a jovem ter imenso prazer em pagar tudo. Annie sai do armazém e Oscar obriga Butchers a assinar um documento transferindo sua propriedade para Russel, ele obedece; de posse do documento, com uma navalha, Oscar atinge Butchers quatro vezes na barriga.

Austin volta a gruta e faz novas perguntas a Grey, a resistência do pistoleiro não é muito grande e confessa o esconderijo do chefe. O rural então o leva para a cadeia. Depois de saber da morte de Butchers conversa com Annie e avisa que voltará, mas antes é preciso prender Oscar.

Annie é encontrada por dois vaqueiros do pai dela em estado de choque e com as roupas rasgadas. Shanklyn, ao ver o estado da filha desespera-se e após tentar confortá-la alega que Oscar pagará pelo que fez. Vai até o povoado e obriga Russel a dizer o paradeiro de Oscar; este não sabe mas avisa que Oscar matou Butchers e que o rural prendeu Grey. Russel vai até a cadeia e o avô de Natalie, Carroll, é guardião do preso. Ele dispersou todo o povo que queria invadir a cadeia para matar Grey e sabendo que Shanklyn é o responsável pela presença dos pistoleiros na cidade o ameaça com sua "mata-búfalos". Shanklyn diz a Carroll que precisa encontrar Oscar pelo que ele fez a Annie. Carroll permite a entrada e Grey, ao vê-lo, pensa que será salvo. Ao saber que todos querem matar Oscar ele diz o esconderijo a Shanklyn pensando que ele vai avisá-lo para sair da cidade. De posse da informação Shanklyn desfere muitos golpes em Grey, até que ele cai de boca no chão e é abandonada na cadeia. Shanklyn e Russel vão ao local do esconderijo.

Julius e Dayton estão no esconderijo quando percebem Oscar aproximar-se sozinho. Os dois conseguem convencer Oscar que a presença do rural na cidade inviabiliza os negócios combinados com Russel e afirmam ao chefe ser o melhor partirem e voltarem depois. Oscar aceita a proposta e combinam para a madrugada seguinte. Julius então sai do esconderijo para ir procurar Grey, ele não é homem de abandonar um amigo. Ao se dirigir até o cavalo Julius é surpreendido por Austin e após perder o equilíbrio entre as patas dos animais. Tenta se proteger, mas "os cascos dos cavalos apavorados, que lutavam para fugir do estábulo, em poucos segundos destroçaram a cabeça do pistoleiro" (1999: 101).

Com o barulho dos cavalos fugindo, Dayton entra no estábulo e depara com o corpo de Julius, quase é atingido por um golpe de revólver, mas reage a tempo de ter "a testa perfurada" (1999: 102). A vela usada por Dayton dá início a queima das palhas secas do estábulo. O rural corre do local e troca tiros com Oscar, mas este, encurralado pelo fogo, avisa Austin que está saindo e logo após pede ao rural que resolvam a situação num duelo. Duelos não fazem parte do regulamento dos rurais e Austin o avisa que vai morrer na forca. A situação está controlada quando chega Shanklyn e Russel. Oscar pensa que foram defendê-lo e pede a eles que matem o rural.

Russel tem o rural na mira e Shanklyn se aproxima de Oscar e, com um chicote, o surra até julgá-lo morto. Depois acusa Russel ser o responsável por Annie ter-se transformado em um fantasma, após a acusação o mata. Shanklyn está sem saber o que fazer com o rural quando é atingido, pelas costas, com a navalha de Oscar. Levou alguns minutos para morrer e Austin aproximou-se de Oscar: "— Sabe, Tarbell, de certo modo alegro-me com este final. Você é uma coisa só: carne de forca. Acha que pode caminhar, ou cavalgar?" (1999: 117).

Austin leva Oscar para a cadeia e pede ao povo que providencie para que os cadáveres sejam encaminhados para o cemitério. Grey avisa Oscar que não teve como não falar e este pede àquele que cale a boca.

Enfim chega o rural mandado por Tad para ajudar Austin. Norman é incumbido da documentação:

— [...] Estou exausto. Cuide das providências para levar Tarbell e Grey a San Antonio, certo? Deixe-os presos lá, enquanto cuido dos papéis no destacamento. Algum dia vou pedir demissão, sabe? Detesto papéis. Acho também que é perda de tempo dar uma oportunidade a pessoas como Tarbell de se defenderem diante de um tribunal de homens justos. O que acha você?

— Concordo, sargento.

[...]

— Bem. Quando vai ser a próxima lua cheia? (*A caminho da forca*, 1999: 120).

Após isso tem-se a visita do rural a casa de Carroll:

— Lua cheia! — interrompeu o ancião, olhando para o céu. — Velho idiota!

E desapareceu dentro da casa.

Austin sorriu. Natalie encostou o rosto ao peito forte do rural.

— Eu amo você, Austin — murmurou

Austin pigarreou.

— Seu avô interrompeu uma coisa que...

— Ora, e daí, Austin? Podemos começar de novo, não é?

— Claro!

Começar de novo pode ser maravilhoso. E foi mesmo, sob a lua cheia
(*A caminho da forca*, 1999: 125).

3.4.2 Morfologia do *corpus*

A mulher era menor e mais fraca, entre ela e o homem havia uma diferença que ela não podia superar, uma diferença imposta pela natureza [...] (Adorno; Horkheimer).

As tabelas que seguem foram concebidas tal qual o percurso adotado no item 3.3.2. e os resultados são postos à confrontação. Há diferenças nos processos fabulares e nas tipificações das personagens; isso já ficou claro com os resumos-montagens. A constatação rompe já pela ausência de personagens marcadamente anti-heróis. Porém, não é só isso. A caracterização das personagens nos romances de mocinho são praticamente desprovida de adjetivação comportamental e física, elas se caracterizam mais pela ação que pela subjetividade veiculada na escrita; ou seja, ficam nas entrelinhas do texto, quase nunca nas linhas. Ainda assim, seguindo o processo de marcar somente as características elencadas nos textos e na proposição 2/8, identifiquei algumas repetições no que tange à heroína e ao herói.

Tipos físicos das heroínas	TÍTULOS DOS ROMANCES DE MOCINHO							
	<i>O seqüestro</i>	<i>Golpe de Estado</i>	<i>Fios de esperança</i>	<i>Tudo pela Bélgica</i>	<i>Vidas truncadas</i>	<i>Covil do chacal</i>	<i>Desejo louco</i>	<i>A caminho da força</i>
Bela/Bonita			X	X	X		X	
Cabelos negros		X	X					X
Lindíssima		X	X					X
Olhos azuis		X						X

Em todos os exemplares existe a figura feminina para contrapor a figura masculina. Em *O seqüestro* e *Covil do chacal* elas não aparecem adjetivadas, mas no primeiro o herói Don César é casado com Lupita e no segundo Jim Wade se casará com Abigail Knight. Já em *Golpe de Estado* a adjetivação é acentuada para dar conta das belezas e habilidades de Baby, essa é tão fenomenal quanto Giovanna [*Desejo louco*], mas a segunda recebe menos tinta. Realço que Baby e Giovanna são as protagonistas nessas coleções e os homens possuem suas ações em segundo plano.

É possível encontrar belezas exemplares também no Oeste: "Natalie [...]: uma linda moça. Belíssima. Cabelos negros e olhos de um azul muito intenso, **boca rosada, pele branca**

e macia. Seu corpo era bonito e delicado" (*A caminho da forca*, 1999: 35 – destaque acrescentado).

A mulher é quase sempre bela, seja do mundo rural seja do mundo urbano; houve um único caso na amostragem de a mulher não ser bela nem aos olhos do futuro marido, mas ela era provida de muitas qualidades, dentre elas um rancho que precisava de um homem para ser reerguido.

Características comportamentais das heroínas	TÍTULOS DOS ROMANCES DE MOCINHO							
	<i>O seqüestro</i>	<i>Golpe de Estado</i>	<i>Fios de esperança</i>	<i>Tudo pela Bélgica</i>	<i>Vidas truncadas</i>	<i>Covil do chacal</i>	<i>Desejo louco</i>	<i>A caminho da forca</i>
Armas de fogo (sabem atirar)		X				X	X	
Artes marciais		X					X	
Decidida / determinada	X	X	X			X	X	X
Diabólica		X					X	
Esperta		X				X	X	
Frágil			X	X	X			
Furiosa		X					X	
Inteligente		X					X	
Justiceira		X					X	
Órfã				X		X	X	X
Perigosa		X					X	
Ruboriza				X		X		X
Sexualmente ativa	X	X	X				X	
Virgem				X		X		X

As mocinhas dos romances de mocinho não são apenas as jovens dos *saloons*; a presença das filhas dos rancheiros é constante. As camponesas sabem manejar uma arma de fogo tão bem quanto os vaqueiros dos ranchos. A virgindade e o rubor são freqüentes e essas donzelas são capazes de enfrentar os mais bravios pistoleiros, mas elas se casam quando encontram homens corajosos e destemidos.

As duas narrativas protagonizadas por mulheres são as mais adjetivadas. *Golpe de Estado* e *Desejo louco* realçam a beleza e a inteligência da mulher, porém as duas heroínas estão subordinadas a um homem e cumprem ordens do Estado; ou seja, estão sujeitadas ao poder patriarcal. Ainda que sejam apresentadas como "modernas" e autônomas, são fêmeas emancipadas, produzidas para atender aos desejos do homem, seja na tessitura da narrativa seja na leitura dela.

Tipos físicos dos heróis	TÍTULOS DOS ROMANCES DE MOCINHO							
	<i>O seqüestro</i>	<i>Golpe de Estado</i>	<i>Fios de esperança</i>	<i>Tudo pela Bélgica</i>	<i>Vidas truncadas</i>	<i>Covil do chacal</i>	<i>Desejo louco</i>	<i>A caminho da força</i>
Alto		X						X
Atraente		X					X	
Esguio					X			X
Forte		X						X
Musculoso		X			X			
Viril		X			X		X	

A falta de caracterização textual é preenchida pelas ações das personagens nos romances. Ao ler deduz-se da bravura e destemor da personagem mediante as ações efetuadas por ela. Em *Golpe de Estado* o herói recebe adjetivação mas ela é menor se comparada a da heroína; ela é responsável pela inteligência da dupla e ele pela parte física (matar) da concretização dos planos de Baby.

Não que os heróis não recebam adjetivações, mas elas são em menor quantidade. Por exemplo, em *O seqüestro*, é dito da elegância de Don César, mas o dizer é torto: "Ninguém teria reconhecido naquele jinete (sic) o elegante fazendeiro Don César de Echagüe" (1973: 119). Em *Tudo pela Bélgica*, Wilfrid Heinz é descrito assim: "Com apenas trinta e dois anos de idade, o porte de um verdadeiro príncipe, ele tinha o olhar esperto das pessoas que possuem inteligência acima da média" (1990: 38).

As caracterizações dos mocinhos, no entanto, nem sempre são belas: "[...] o sorriso como uma fresta, os olhos escuros, o rosto de couro" (*A caminho da força*, 1999: 53), mas elas indicam a presença de um homem viril, desapegado da estética, mas provido de honestidade e liderança.

Características comportamentais dos heróis	TÍTULOS DOS ROMANCES DE MOCINHO							
	<i>O seqüestro</i>	<i>Golpe de Estado</i>	<i>Fios de esperança</i>	<i>Tudo pela Bélgica</i>	<i>Vidas truncadas</i>	<i>Covil do chacal</i>	<i>Desejo louco</i>	<i>A caminho da força</i>
Másculo		X						X

A única característica marcada no texto comum a mais de dois personagens é virilidade. Porém, da leitura, é patente a todos eles outros qualificativos, tais como a nobreza de caráter, a coragem, a competência com as armas de fogo, e muitos outros. São capazes de defender grandes territórios com um ou dois *Colts*, são igualmente capazes de enfrentarem o mais

sanguinário dos pistoleiros e voltarem invictos para suas amadas, são capazes, principalmente, de deixar tudo para montar um rancho quando encontram a mulher ideal, seja ela dançarina em um *saloons*, seja ela rancheira.

Se nos romances de mocinha foi possível pontuar melhor a presença de anti-herói e de anti-heroína, aclaro o fato de, nesse *corpus*, ser menos palpável a presença dessas figurativizações. Por exemplo, em *Fios de esperança* Adéle foi atingida por Lorraine ou trocada por uma outra mulher, mas não se trata, necessariamente, de duas mulheres competindo por um homem, e sim conjecturas ocasionais e não competitivas. Adéle nunca se interessou pelo amante (Vernon) de Lorraine e Adéle rompeu o namoro quando encontrou o namorado com outra, ou seja, nesse exemplar não há a presença de oponente. Nem para a mulher nem para o homem; se Adéle se envolveu sexualmente com Vernon, Pierre Granville, Albert Vinci Fenelon, o texto permite dizer que Michelin soube esperar a vez dele para namorá-la e engravidá-la. É com este homem que ela tentará construir um lar. Mas nenhum dos três homens anteriores a Michelin são opositores.

Outro exemplo de "anti-herói" comum nos romances de mocinho é aquele que será morto. Nem sempre ele é descrito fisicamente ou tem seu comportamento revelado, mas em *A caminho da forca* é possível apresentar como eles se dão:

Oscar Tarbell dirigiu um olhar irônico a Dayton e depois aos outros dois pistoleiros. Um deles, Phil Grey, era muito alto e magro, bastante jovem: tinha os olhos claros, muito juntos. Percebia-se à distância sua expressão de maldade. O outro, Julius, era mais forte, mais baixo. Era sujo, astuto, tão malvado ou mais que Phil Grey e, pelo menos aparentemente, mais perigoso. Dayton tinha melhor aspecto, mas era irascível e brutal. Apertava continuamente a boca, quando algo o enfurecia. E cada um deles usava dois revólveres, muito baixos.

De certa maneira, Oscar Tarbell era diferente. Mais refinado em sua crueldade, em sua brutalidade, em seus assassinatos. Mais refinado no vestir, nos gestos, nas palavras. Era também mais atraente. As vezes, conseguia até uma certa expressão, muito simpática, de menino mau. Os cabelos eram louros, os olhos dourados, que podiam chegar a duas pedras negras. Usava roupas pretas [...] (*A caminho da forca*, 1999: 14).

Obviamente esses quatro homens são liquidados por um homem convalescente. Ferido no ombro esquerdo e dono de um sorriso que "parecia mais que nunca uma fresta num pedaço de couro curtido" (1999: 43), o sargento dos Rurais do Texas consegue neutralizar o bando de criminosos.

Pontuadas algumas repetições, passo agora às comparações finais.

3.5 As (in)variantes comparativas

Acontece: um
giro
e a forma brilha.

Espelhos do instante
filtram
a ordem pura cores forma
brilho

(e sem nenhuma
palavra).

Acontece: outro
giro
outra forma e o mesmo
brilho.

Ó espelho dos instantes
fragmentos
estruturados em reflexos
fúlgidos!

Acontece: novo
giro...
O caleidoscópio quebra-se (Orides Fontela).

Embora o caleidoscópio seja uma boa metáfora para descrever a redução diegética e a ação romanesca, o intento não é apenas sugerir as repetições dos elementos; mas, a partir deles, dialogar com as possibilidades por eles desencadeadas. As (in)variantes são caleidoscópicas desde a capa até as relações que remetem aos textos canônicos. Ou seja, é possível ler tanto um romance de mocinha quanto um romance de mocinho pelas diretrizes elencadas por Bakthin a respeito do romance grego. Mas, vejamos como se mapeia as (in)variantes.

O cálculo comercial é notado desde a embalagem como forma de apelo nos dois tipos de capa e quarta-capa. As correspondências entre os romances e os contos de fada são facilmente identificadas na construção das personagens e suas ações. No romance de mocinha o homem fará tudo para salvar uma mulher, a casa, ele é voltado para a presença do homem-príncipe e da mulher-princesa que se encontram e constroem um lar feliz para sempre. Os romances de mocinho também apontam para o mesmo final, no entanto o processo fabular da ação do homem (ou da mulher quando ela protagoniza) é voltado para uma grande realização, seja o salvamento de uma cidade seja o de um território agreste, mas o mais importante é salvar uma nação para, depois, constituir uma família. A meu ver o romance de mocinho se aproxima das realizações idealizadas nas epopéias e os romances de mocinha são próximos dos

contos de fadas, seja ele *Branca de Neve*, *A gata borralheira*, *O patinho feio*, *Cinderela* ou qualquer outro.

No romance de mocinha é comum um "engano" (qüiproquó) dar origem a um casamento e essa situação não é exclusiva do gênero, se bem que mais freqüente. Também o romance de mocinho faz uso de tal artifício, mas nesse será menos "conflituoso" que no anterior. Há casos de, no romance de mocinha, uma personagem ser tomada por outra pessoa e o esclarecimento só será efetuado nas últimas páginas da narrativa; assim, uma jovem procurando um endereço passa por enfermeira e tem as obrigações de enfermeira cobrada e acaba executando as funções sem sabê-las simplesmente por não ser ouvida quando diz não ser quem pensa que é. Essas situações acabam sempre em casamento, seja em um seja em outro caso de romance. Ainda há casos de homens sentirem-se altamente atraídos por "jovenzinhos" e na verdade são belas mulheres escondidas em vestes masculinas. Essas observações acontecem para os dois tipos de romances.

Igualmente são as agressões físicas naturalizadas nas relações homem-mulher. A meu ver, esses romances erotizam a hostilidade e os romances criam (ou satisfazem) uma fantasia erótica tanto do homem quanto da mulher. Existe uma relação de humilhação e submissão sexual que justifica entender textualmente um masoquismo feminino presentificado nos envolvimento sexuais vistos, por exemplo, em *Amante indócil* e *Fios de esperança*. Nos romances, as revelações das paixões sempre se dão nas últimas páginas, o que permite afirmar que é melhor não declarar logo o amor, esperar o outro, ter certeza do pedido de casamento para, depois, se entregar ao amado. Com essas precauções a mulher se faz interessante e consegue conduzir o homem para aquilo que ela deseja: o casamento. E, ainda quando ela se entrega antes da proposta de casamento, é preciso guardar uma grande revelação para o momento do "sim". Nesses casos, a mulher revelará alguma qualidade do envolvimento atual em detrimento do anterior, haverá algo compensatório para o ato de ter se entregado antes do casamento; haverá, no mínimo, a reparação do "mau".

Os padrões de mulheres e homens são, basicamente, homem mais velho e financeiramente estável para mulheres belas e órfãs, seja no romance de mocinha, seja no romance de mocinho. Em nenhum dos 202 exemplares lidos foi possível constatar a presença de uma mulher que assumisse as despesas da casa, que precisasse prover o lar, todas as histórias terminadas com casamento foram tão abençoadas pelo destino que caberá a mulher não se preocupar com questões financeiras, nem políticas! O homem fará tudo, ela terá apenas que compartilhar dos bens comuns. Ainda quanto a idade, há caso de mulheres mais velhas que o seu amado, mas isso não remete, por exemplo, a situação de Jocasta e Édipo.

Se dos 101 exemplares de romances de mocinhas todos eles finalizaram com um "casal feliz", dos 101 romances de mocinho a estimativa é um pouco menor; há casos de o mocinho terminar indo embora da cidade após ter atingido o seu objetivo da chegada; ou seja, ele pode ter ido para matar um pistoleiro e feito isso termina a história com ele indo embora, mas o objetivo que era apenas aumentar sua conta bancária foi alcançado. Nesses romances o herói sempre escapa das mais infelizes situações, seja porque uma boiada estoura e o ajuda, seja porque aparece um pistoleiro e toma partido de uma disputa injusta ajudando o herói.

A pureza da mulher já não é cobrada no corpo, mas no comportamento. Se há casos de romances em que é possível dizer que a heroína troca (por amor, é claro) a virgindade por uma relação financeiramente segura, também é possível dizer dos casos que a virgindade não é sequer atributo, mas sim a "competência na cama". Mulheres como Adèle e outras que saíram dos *saloons* direto para o altar são atraentes justamente por suas profissões; no entanto, tiradas desses ambientes, elas serão mulheres igualmente honradas. Fica claro que a mulher só era dançarina em *saloons* ou mesmo profissional do sexo porque nenhum homem se dignou lhe dar oportunidade decente.

Há casos de estupros que mereciam (de acordo com a narrativa) à força e a punição é meramente social; o estuproador fica disponível na sociedade para repetir o ato quando lhe convier; isso nos dois tipos de romances. Em nenhum deles a Lei é aplicada. Em, *A caminho da força*, o estuproador chega a ser preso, mas o sargento diz que ele poderá se defender no tribunal. Em *Sob o signo da paixão* o estuproador é desafiado, pela jovem que fora estuprada e ela o vence na esgrima, desmoralizando-o perante uma sociedade. Assim, ele sai de Londres, mas poderá agir da mesma maneira em outro lugar. Outro romance, *Pacto de ódio* dá a entender que discutirá o papel da mulher submissa na Grécia, mas Marika termina por aceitar o grego por marido.

Não foi possível encontrar o desenvolvimento de nenhuma problemática social-política-econômica. O tema pode ser o comércio de "escrava branca", endometriose, infertilidade masculina, abuso sexual, homossexualismo. Este pode constar de duas maneiras. No romance de mocinha,

— Saiu da toca do leão, hein? — Erik também parecia satisfeito. — Eu lhe daria uma carona até a casa de seus pais, mas sei que eles não gostam muito de mim. Depois me conte sobre sua viagem. Vá, querida. — Ele beijou o rosto e sumiu para dentro do hotel.

— É seu namorado? — seu novo amigo perguntou cheio de curiosidade.

— Mais ou menos. Outro dia, levei-o para jantar em casa e minha mãe tentou sabotar qualquer tipo de relacionamento que tivéssemos. Ficou contando histórias ridículas de quando eu era criança e alertando sobre meu gênio latino. Erik nem se abalou e contou a ela que era descendente de *viking* e que podia enfrentar qualquer italianinha brava. *Mamma* acabou ficando sem jeito e parou de perturbá-lo. Mesmo assim, nunca mais o levei lá (*Finalmente tua!*, 2002: 17-18).

Helen ficou preocupada. Erik certamente a pediria em casamento, por isso escolhera levá-la a um restaurante tão caro. [...]

Na noite do jantar, Helen escolheu um vestido que lhe ficava muito bem. [...] Erik chegou trazendo flores e, quando já estavam no restaurante, entregou a ela uma caixinha preta, com a etiqueta Cartier pregada nela.

— Abra-a — ele pediu.

[...]

Ele segurou suas mãos, enquanto lhe fazia confidências.

— Gosto de você como amiga, mas sou gay. Ninguém sabe disso. Gostaria de saber se esse fato atrapalhará nossa amizade.

Helen estava totalmente surpresa. Nunca desconfiara de nada.

— Os tempos mudaram, Erik. Fico feliz por você ter me contado a verdade e estou orgulhosa de ser sua amiga — disse com sinceridade.

Erik respirou aliviado. Tinha tirado um peso das costas. Helen não parecia estar sofrendo uma desilusão amorosa e, ao contrário, parecia feliz em saber o seu segredo (*Finalmente tua!*, 2002: 51-52).

— Você tem saído com outros homens? E Erik não se importa?

[...]

— Naquele encontro, ele me deu essa corrente. — Ela lhe mostrou o presente que Erik lhe havia dado.

— Deve ter custado um bom dinheiro — ele comentou meio irritado.

— Uns mil dólares, no mínimo.

— E você aceitou o presente e não ficaram noivos?

— O presente foi uma espécie de adeus e pedido de desculpas.

— Ele arranjou outra namorada? — Lorenzo estava surpreso.

— Ele sempre esteve envolvido com outra pessoa. Estava saindo comigo, para que ninguém descobrisse que tinha um namorado e não uma namorada.

— Não acredito!

— Ele me apresentou o namorado. Chama-se Paul e é um ótimo sujeito. Erik resolveu assumir sua realidade. Gosta de homens, não de mulheres. Somos só amigos, como você pode ver.

Lorenzo cobriu os olhos com uma das mãos, tentando se controlar. Não conseguiu e começou a rir sem acanhamento. Tivera tanto ciúme de Erik, sem desconfiar que ele era gay.

Helen terminou rindo com ele, porque também pensara que o colega estivesse apaixonado por ela. Por sua vez, Erik se preocupara em não desiludir Helen. Agora estava tudo esclarecido (*Finalmente tua!*, 2002: 59-60).

No romance de mocinho o homossexualismo também é marcado:

Entrou no corredor que ia dar nos camarins e Abel apareceu imediatamente como se a estivesse esperando.

— Nathaly! Como pôde, Nathaly! — exclamou com a voz estridente e gesticulando de forma exagerada. — Estou ficando desesperado!

— O que está acontecendo, Abel?

— O senhor Wood está muito aborrecido. Aborrecido mesmo!

— Por quê? — perguntou a jovem, enquanto subia a escada estreita que ia dar nos camarins.

— Ele não gostou nada, nada, nada! Não gostou de ver como você simpatizou com o forasteiro de cabelos vermelhos. Bom, eu pessoalmente acho que ele é um estouro! Um homenzarrão, mas infelizmente nem todos concordaram comigo!...

— Abel!

— Ora, Nathaly, não precisa ficar tão escandalizada somente porque falei o que estou pensando (*Punhos de aço*, 1990: 54).

Logo depois, Abel subiu no pequeno tablado. Apareceu, fazendo reverências para cumprimentar todos os presentes, juntando as mãos ao peito como se estivesse agradecendo alguma aclamação. Sorria de uma orelha à outra e como estava sendo aplaudido e escutando certas expressões obscenas, sentia-se feliz. O que poderia aborrecer um homem normal, causava verdadeiro prazer ao efeminado.

— Amigos, rapazes e homens! — exclamou com sua voz esganiçada e fãhosa. — Parem de gritar e se preparem para o maior espetáculo [...] (*Punhos de aço*, 1990: 70)

Em nenhum exemplar foi comprovado o homossexualismo feminino. Em *Encontro mágico* Brandy é matéria de capa de revista que a afirma lésbica, mas apenas porque é virgem aos 30 anos.

Um outro assunto: cores. As cores claras foram apontadas pelas estudiosas de M. Delly na construção dos ambientes e trajes das personagens. Nos romances de mocinha mais atuais elas adotam qualquer cor para os seus vestuários. Nestes, o uso da cor vermelha não define uma anti-heroína e nem o branco, a heroína. No entanto, desde o romance de M. Delly, a cor malva merece atenção das pesquisadoras. Nogueira discorre: "[...] o malva era um matiz em moda na *Belle Époque*. E, portanto, em que pesem as ilações simbólicas — é, além disso, uma tonalidade indefinida —, mais um dado **realista** de nosso Autor [M. Delly]" (1993: 42 – destaque da autora)

A cor malva não fica só para os ambientes das mocinhas dellianas. No romance de mocinho tem-se:

A porta envidraçada abriu-se com força. No umbral, apareceu um homem. Ficou olhando para a sala de refeições, de paredes cobertas com papel brilhante **de cor malva**. Sua estrela de metal sobre o colete negro,

brilhou tanto quanto os lampiões de gás que salpicavam o amplo salão, acima das mesas, cadeiras, colunas e vasos de plantas (*Condenado a viver*, 1997: 55 – destaque acrescentado).

Para finalizar essas considerações apresento seis aspectos detectados por Prado (1981) no estudo do romance de M. Delly para afirmá-los ou refutá-los, quando necessário. A pesquisadora detecta: 1) O clima de Conto de Fadas; 2) Estrutura do enredo; 3) O herói e a heroína; 4) A construção dos modelos; 5) Pureza, amor e nobreza e 6) Quem quer ser anti-heroína?

O clima de Conto de Fadas é observado em quase todos os exemplares da amostragem. Alguns pela época da história narrada, outros pelo distanciamento da realidade que as fábulas apresentam. Existe descrição de bailes, casamentos e caçadas que projetam imagens análogas aos Contos de fadas. Para exemplificar com apenas um caso, uso do *corpus* o romance de mocinha *Pacto de ódio*. Nele, Marika pode ser lida tal qual se lê *O patinho feio*. Marika é textualmente apresentada como "o botão que um dia vai se transformar numa linda rosa" (1982: 7). O repertório do leitor se guiará por essa afirmação, haja vista a narrativa mostrar-se de tal forma elíptica que suprime detalhes descritivos sobre a heroína.

Outra narrativa, dessa vez catalogada romance de mocinho, é *Tudo pela Bélgica*. "Com apenas trinta e dois anos de idade, o porte de um verdadeiro príncipe" (1990: 38): o herói consegue proteger a espiã Lilly de ter que usar o corpo para conseguir as informações bélicas. Essa narrativa tem uma atmosfera de guerra misturada aos bailes providenciados para agradar os alemães que tomaram a Bélgica. Num desses bailes Lilly é apresentada ao coronel Wilfrid Heinz Hertz que se passa por alemão mas é inglês e, dada a resolução do impedimento bélico Lilly e Hertz vão para a Escócia concretizar o amor conjugal. E, claro, nesse momento a narrativa termina.

Como terminam os Contos de fadas? Da mesma maneira que todos os 202 exemplares lidos: com a união conjugal ou com a resolução do caso. Neste sentido, todos os exemplares são estruturalmente similares aos Contos de fadas.

A estrutura do enredo foi descritivamente apresentada neste capítulo, porém faço algumas considerações: o casamento é constante. Pode ser que a razão leve o casal a um casamento de conveniência (*Mitsi*, *Pacto de ódio* e *Pássaro de ouro*); mas, antes da última página eles terão se entendido e saberão serem feitos um para o outro. Nos dois primeiros

casos é a mulher que vai até o homem para que ele a aceite após ela dizer que não sabia ser verdadeiramente amada. Já em *Pássaro de ouro* Vada pede o herói em casamento, mas isso apenas para que não fique patente o interesse dele em usufruir da situação milionária que ela possui. Vada, ao casar-se, ganha o título de duquesa e o poeta tem o dote dela para reerguer o castelo. Mas a história termina antes de sabermos se haverá ou não desentendimento financeiro, se a mulher dará todo o dinheiro ao homem ou, se após gastar tudo, ele procurará uma outra que tenha tantas posses.

O herói e a heroína nos romances de mocinha são pessoas inteligentes, belas, boas e exemplares. Já nos romances de mocinhos essas pessoas são de bem e belas; por alguma razão podem ter enfrentado situações difíceis mas basta uma oportunidade para que se recomponham socialmente. Nos dois casos o herói é um homem íntegro, corajoso e dominador. A mulher pode ser mais ou menos frágil, mas ela será, em todos os romances, protegida pelo homem. Os anti-heróis serão o inverso dos heróis, ou seja, se mulher ela será leviana, interesseira, se homem, ele poderá ser fraco ou simplesmente mau-caráter.

A construção dos modelos se dá com o uso de adjetivações nos dois casos dos romances, seja para beneficiar, seja para desfavorecer. Vejamos:

Lee Hall, comandante dos rurais, tinha uma expressão enigmática no rosto viril. Um meio sorriso bailava-lhe nos lábios finos, sob o bigode perfeitamente aparado. Os olhos cinzentos e brilhantes moviam-se, inquieto, enquanto os dedos da mão direita brincavam com umas das pontas do bigode. Tinha trinta e sete anos e um aspecto enérgico, atraente, com uma expressão por vezes ingênua, por vezes dura, no rosto simpático. Para isso contribuía muito o cabelo cor de palha, bastante curto (*Desejo louco*, 1999: 7).

Ou,

Essa dama importante e orgulhosa, que detestava tudo quanto não pertencia à alta sociedade, combatera tenazmente, nele, a tendência para a piedade. Calculista fria, vira no casamento do filho com a filha de Jacques Douvres, o opulento mestre de forjas, e de Joana de Tarlay, a única descendente dessa nobre família normanda, a satisfação máxima da sua ambição (*Mitsi*, 1987: 9)

O primeiro exemplo remete ao 'namorado' de Giovanna Mountain, o segundo, à avó de Cristiano. Os dois servem para demonstrar os modelos de herói e vilã, também para demonstrar a adjetivação.

Quanto aos modelos, Prado observa: "É interessante notar a ausência do pai do herói, já falecido ou falecendo no início da história" (1981: 92). Essa ausência é constante nos dois tipos de narrativas, mas nos romances de mocinho elas são mais significativas.

Pureza, amor e nobreza ainda são figurantes nos exemplares lidos. No entanto, já não é possível afirmar uma ideologia da castidade desde que a não casta seja nobre. A nobreza não é, necessariamente, a fidalguia, mas sim o caráter. Se Prado elencou "casamento-amor-sexo" (1981: 97), nas coleções estudadas já é possível afirmar a prevalência do amor-sexo-casamento. Porém essa prevalência não exclui a afirmação de Prado observadas nos exemplares dellianos. Também na amostragem foi detectado esse trinômio, mas já não se trata de regra, elas são possivelmente invertidas. Outra observação de Prado interessante é o fato de a heroína mostrar-se sempre "a ruborizar ou a corar" (1981: 97). Essa é uma constante nos exemplares de romance de mocinha e nos romances de mocinho. Vejamos neste.

Não é só a mulher casta que cora, também as mulheres casadas: "Ruborizou-se ao recordar que, então, desejara que Clint [o futuro marido] a beijasse, porque ele lhe transmitira algo que superava qualquer sensação já experimentada ao lado de Parnell [o marido atual e amigo de Clint]" (*Pólvora e desejo*, 2003: 52). Também as profissionais do sexo e, ainda, anti-heróis e até os heróis têm de ruborizar-se: "E, ao ver Gardiner ruborizado como um rapazinho pego em uma travessura (*Vidas truncadas*, 1991: 53).

Por fim, vejamos "Quem quer ser anti-heroína? (Prado, 1981)".

Se nos romances de M. Delly havia diferenças claramente marcadas, nos exemplares estudados não se pode dizer que algumas atitudes sejam de moça má ou moça boa. As construções são maleáveis e o que definirá o comportamento como apreciável ou não é a aceitação do homem/herói. Ou seja, se em um romance é mal-visto a mulher tomar a iniciativa no envolvimento sexual, no outro a mesma atitude pode demonstrar segurança. Porém, todas elas, a meu ver, ainda estão presas ao leito de Procusto. Nenhuma mulher é sexualmente autônoma para escolher qualquer parceiro sexual sem desejar apenas um deles por marido. São falsas pretensões de mulheres emancipadas, não importa que característica física ou comportamental elas possam receber.

Com este capítulo retomei o Capítulo I e me parece que o diálogo iniciado com o romance grego, o romance-folhetim e a epopéia foram corretos. Os demais aspectos levantados por Prado concernentes aos romances dellianos propiciaram uma leitura comparativa dos dois tipos de romances estudados. Este foi, no entanto, um percurso arriscado porque o texto de M. Delly, apesar de uma das traduções pioneiras no Brasil, era sabidamente um romance de

mocinha e então ele servia apenas à metade do estudo, não ao todo. Mas, ciente do conteúdo, adotei o percurso estrutural seguido por Prado e constatei que a comparação era pertinente.

Sentença

Ao que é fino, é verdade, não estão habituados,
Apenas muito leram, leram horrivelmente
(Goethe).

O efêmero reluz, seu brilho é passageiro.
O autêntico perdura, eterno, verdadeiro
(Goethe).

Prazeres? Todos querem, não convém negá-los
Todos devem gozá-los (Goethe).

Com este trabalho procurei comparar as coleções de romances de mocinha e romances de mocinho comercializados em bancas de jornal e direcionadas ao entretenimento de homens e mulheres. Como os romances apresentam materialidades diferenciadas (formato, espessura, capa), elegi uma amostragem ampla e dela separei um número igual de textos para estudar. A partir desse percurso estabeleci alguns fatores que pudessem marcar diferenças ou semelhanças entre um e outro. Essas inquirições, no entanto, precisavam de um paradigma. Devido o estudo ser comparativo, também foi necessário ver a veiculação dessa amostragem para, então, compará-la. A publicação foi decisiva para afirmar a produção de M. Delly como base para o estudo de todos os outros exemplares.

O material estudado tem grande relevância para os estudos literários e para isso foi preciso encará-lo duplamente sem preconceito: 1) sem o preconceito elitista, que me levaria a julgar que o meu trabalho seria o de demonstrar que o objeto estudado é sub-literário; e, 2), sem o preconceito populista, que viria em duas versões: 1ª) a paternalista, que sacraliza a idéia de uma cultura que se idealiza como "do povo" e julga elevá-la à condição de igualdade, e, 2ª), a relativista, que está na moda e tem até método, na academia — um dos métodos é o desconstrutivismo, que empenha até a própria razão no interesse de desqualificar os discursos tidos como hegemônicos para com isso valorizar qualquer coisa. Por essas razões a minha justificativa da escolha do material estudado foi a de verificar como as manifestações literárias não canônicas suportariam uma análise crítica à luz de algumas interconexões com a literatura e a teoria canônica. Assim, verifiquei os elementos comuns que contribuiriam para afirmação de um leitor ideal projetados pelos dois tipos de romances. Para isso vali-me de uma reflexão que partiu do *corpus* para uma compreensão de processos que o contextualizam histórica,

social e culturalmente; ou seja, da leitura dos romances, para a sua origem, a problemática da indústria cultural e a da formação do leitor; tendo por base os estudos de Bakhtin e Lukács e, também, textos de Adorno/Horkheimer e Garcia Canclini.

Com o estudo desse material foi possível entender o lugar do valor e da moral na literatura narrativa de massa; esse reflete as relações sociais objetivas, pelas quais a alienação e a reificação se expandiram textualmente até os últimos recessos da subjetividade. Isso quer dizer que é necessária uma mediação que dê conta da relação entre a estrutura da vida subjetiva e a estrutura da vida social. Arte e crítica não saíram do campo moral, criaram a aparência de uma suspensão da moral — a moral, de que corremos porque é feia, é apenas o boi de piranha necessário à criação dessa aparência. O que de fato ocorreu foi a penetração da forma mercadoria até o fundo da consciência, e a decorrente perda de contato do sujeito consigo mesmo (sintoma avançado da alienação), que destruiu nele qualquer referência de valor que não seja (1) o valor de troca e (2) uma degenerescência narcisista do valor de uso, que desconhece qualquer universalidade e não tem, pois, a possibilidade de generalizar critérios. E dos dois, somente o primeiro constitui uma referência viável no plano intersubjetivo.

Aliás, dizer que a arte e a crítica efetivamente lograram sair do "âmbito da moral" é sintoma da alienação que rege o processo. A interdição da moral é uma falsificação porque moraliza já enquanto interdição. E é uma falsificação ideológica porque escamoteia uma inversão do real na aparência que configura: o que parece uma ampliação democrática de horizonte da arte é na verdade uma redução de tudo ao mesmo: se, da literatura narrativa de massa ao texto canônico, tudo, servindo à gratificação narcisista de alguém, tem ao menos esse valor de uso e, através dele, valor de troca, então tudo se iguala enquanto mercadoria — as diferenças refletem tão-somente diferentes demandas de consumo. Daí a importância material de se suprimir o valor estético: com isso se absolutiza o valor que permanece — como quantidade, o valor de troca, como qualidade, o gozo da própria imagem projetada no objeto de cultura. São os critérios de valor que hierarquizam os conceitos. Esses critérios, no isolamento prevalente nesta sociedade radicalmente atomizada, se reduzem ao critério único da auto-gratificação; o objeto passa a existir somente como espelho do sujeito e, assim, deixa de ser portador de qualidades próprias, independentes — o sujeito é tudo, a alteridade desaparece.

Vivemos, pois, numa sociedade em que a subjetividade se configura no isolamento resultante da atomização. A fórmula "tudo tem valor" — "nada tem valor" traduz a situação de uma crítica e de uma arte adaptadas ao pressuposto narcisista e por isso dispostas a ampliar ao infinito o "campo de expressão" a fim de contemplar tantas quantas possíveis das inumeráveis

necessidades singulares da autogratificação narcisista de seu universo de consumidores, que não têm, aliás, qualquer terreno comum.

Nesse contexto, não é que o critério, enquanto tal, no nível do sujeito, desapareça, mas desaparece a possibilidade da vigência de critérios comuns, desaparece a possibilidade de universalização. O único elemento comum, última referência possível para a existência comum passa a ser, então, a diferença e o gozo da diferença. O que reforça a atomização, que reforça o isolamento, que estimula a busca do gozo narcisista, que reforça a atomização. Só uma crise sistêmica significativa, parece, pode nos tirar dessa roda.

Bibliografia

Corpus: romance de mocinha

ALLYNE, Kerry. *A sereia de Cowrie Island*. Tradução Gladys Wiesel. São Paulo: Nova Cultural, 1986, n.325, 120 p., (Coleção *Bianca*, n 325).

AMES, Laurel. *Sob o signo da paixão*. Tradução Nicole Anne Colet. São Paulo: Nova Cultural, 1994, n. 28, 220 p., (Coleção *Clássicos Históricos*, n 28).

CARTER, Rosemary. *O Rival*. Tradução Sonia Yamamoto. São Paulo: Abril, 1983, n. 215, 120 p., (Coleção *Julia*, n 215).

CARTLAND, Barbara. *Pássaro de Ouro*. Tradução Carmita Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1988, 128 p., (Coleção *Barbara Cartland*, n 215).

DAILEY, Janet. *Amante indócil*. Tradução sob licença da distribuidora Record de Serviços de Imprensa, São Paulo: Nova Cultural, 1986, 271 p. (*Best-Sellers*)

DELLY, M. *Mitsi*. Tradução Zara Pongetti. 4 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987, n. 158, 204 p., (© 1921 Coleção *Biblioteca das Moças*).

HAMPSON, Anne. *Pacto de ódio*. Tradução Lúcia de Barros. São Paulo: Abril, 1982, n. 197, 120 p., (Coleção *Sabrina*, n 197).

TAYLOR, Janelle. *Encontro mágico*. Tradução Vera C. P. Limong. São Paulo: Abril, 1984, 192 p., (Edição Especial – Coleção *Momentos Íntimos*).

Corpus: romance de mocinho

CARRIGAN, Lou. *Golpe de Estado*. Tradução Luiz Oswaldo Cunha. Rio de Janeiro: Monterrey, 1976, 124 p., (Coleção *ZZ7*, n 250).

CODY, Mortimer. *A caminho da forca*. Capa de Benício. Tradução Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Monterrey, 1999, 125 p., (Coleção *Chumbo Mortal*, n 124).

CURTIS, Donald. *Covil do chacal*. Capa de Benício. Tradução Darcy Simas. Rio de Janeiro: Monterrey, 1997, 126 p., (Coleção *Lei do revólver*, n 7).

MALLORQUI, José. *O seqüestro*. Tradução Maria Helena Terra. Rio de Janeiro: Cedibra, 1973, 128 p., (© 1968 Coleção *O Coyote*, n 32).

PETIT, Charles. *Fios de esperança*. Capa de Benício. Rio de Janeiro: Monterrey, 1986, 126 p., (Coleção *Roleta da Vida*, n 2).

PURSE, Bill. *Tudo pela Bélgica*. Capa de Benício. Rio de Janeiro: Monterrey, 1990, 126 p., (Coleção *HH* Heróis de Guerra, n 359).

REYS, Anthony. *Desejo louco*. Rio de Janeiro: Monterrey, 1999, 125 p., (Coleção *Mulher & Colt*, n 2).

WILLIAMSON, Fred. *Vidas truncadas*. Tradução Heral A. Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 96, (Coleção *FBI*, n 67).

Referências

- ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In: *Textos escolhidos – Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, páginas 65-108.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. "Introdução à controvérsia sobre o positivismo na sociologia Alemã". In: *Textos escolhidos – Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, páginas 109-189.
- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no país das maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Coleção Universidade de bolso. Rio de Janeiro: Ediouro.
- BAKHTIN, Mikhail. "O Romance Polifônico de Dostoiévski e seu Enfoque na Crítica Literária". In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, páginas 1-37.
- BAKHTIN, Mikhail. "Tipologia histórica do romance". In: *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. "O problema do romance de educação". In: *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, páginas 217-224.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 5 ed. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". In: *Obras escolhidas – Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (volume dedicado à Escola de Frankfurt: Adorno/Habermas/Horkheimer/Benjamin).
- BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Volume III, Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. 60 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1986.

BOSI, Alfredo. "Cultura brasileira e culturas brasileiras". In.: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, páginas 308-345.
Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/bosi/index.html> Acesso em nov/2006.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O Universo do romance*. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

CABANHE, Oldemar. "A Leitura popular dos romances de *farwest* em Campo Grande: o texto e seu uso". Campo Grande: **Revista Rabiscos de Primeira**, v. 4, n. 4, páginas 49-58, março de 2004.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. "Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigurador". In: *Tradução: teoria e prática*. Organizadores Malcolm Couthard e Carmem Rosa Caldas Coulthard. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991, páginas 17-31.

CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". Conferência pronunciada na XXIV Reunião Anual da SBPC, S. Paulo, julho de 1972. **Revista Ciência e Cultura** 24(9): páginas 803-809, 1972.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. 3ª ed, revista e ampliada. Livraria Duas Cidades Ltda, 1995.

CANDIDO, Antonio. "Timidez do romance". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000, páginas 82-99.

COOPER, James Fenimore. *O último dos Mohicanos*. Tradução e adaptação para juventude por Hécio de Oliveira Coelho. Clássicos da juventude. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

CUNHA, Maria Teresa Santos. *Armadilhas da sedução: os romances de M. Delly*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

DEMO, Pedro. *Pesquisa e informação qualitativa: aportes metodológicos*. São Paulo: Papyrus, 2001.

DUMONT, Lígia Maria Moreira. "Lazer, leitura de romances e imaginário". **Revista** *Perspect. cienc. inf.*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, páginas 117 - 123, jan./jun. 2000

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001. Coleção "A obra prima de cada autor".

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 5 ed. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ESCARPIT, Robert. *Sociologia da Literatura*. Tradução Anabela Monteiro e Carlos Alberto Nunes. Lisboa: Arcádia, 1969.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (on-line) "Culturas híbridas, poderes oblíquos". In: *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997a, páginas 283-350: Comentário: Heloísa Costa Milton (UNESP/Câmpus de Assis).

Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/canclini/index.html> Acesso em out/2006.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997b.

GOLDMANN, Lucien. "O conceito de estrutura significativa em história da cultura". In. BASTIDE, R. (org). *Usos e sentidos do termo "estrutura"*. Tradução Maria Heloiza Schabs Cappellato. São Paulo: Herder, 1971.

GOLDMANN, Lucien. *Crítica e dogmatismo na cultura moderna*. Tradução de Reginaldo di Piero e Célia E. A. di Piero. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GRAMSCI, Antonio. *Obras Escolhidas*. Tradução Manuel Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

HALL, Stuart. *A identidade em questão*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAUSER, Arnald. *História social da literatura e da arte*. Tomo II. Tradução Walter H. Geenen. 2 ed., São Paulo: Mestre Jou, 1973.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUNQUEIRA, M. A. *James Fenimore Cooper e a Conquista do Oeste nos Estados Unidos na primeira metade do século XIX*. Último acesso em 29-3-2006: http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol7_mesa1.htm.

KIENTZ, Albert. *Comunicação de massa: análise de conteúdo*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Eldorado (Coleção Médium), 1973.

KLEIN, Melanie. "Sobre la identificación". In: *Nuevas direcciones em psicoanálisis*. Editado por Melanie Klein, Paula Heimann e R. E. Money-Kyrle. Versión castellana de Samuel Zysman, 1 ed., Buenos Aires: Paidós, 1965.

KLEIN, Melanie. *Contribuições à psicanálise*. Tradução Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

KUNERT, Günter. "A abolição da cultura pela civilização: A perda de importância da leitura e da escrita". Sobre o papel da leitura. *Humboldt*, Hamburgo 22:4-5, 1970.

LAZARILHO DE TORMES / edição de Medina Del Campo, 1554; organização, edição do texto em espanhol, notas e estudo crítico de Mario M. Gonzáles; tradução de Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves; revisão da tradução de Valeria de Marco. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LONGO. *Dáfnis e Cloé*. Tradução Denise Bottmann. Campinas: Pontes, 1990.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades: Ed 34, 2000.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: O bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Unesp, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1997.

MAFFESOLI, Michel. "O imaginário é uma realidade". **Revista Famecos**, n 15, Porto Alegre, 2001, páginas 74-81.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Tradução Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MEIRELLES, Simone Regina Ferreira. *Das bancas ao coração: Romances Sentimentais e Leitura Hoje*. **Dissertação** (Letras, Área de Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2002.

MEYER, Marlise. *Folhetim – uma história*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

NOGUEIRA, Maria de Lourdes Vieira. *Delly revisitado: breve retorno à terra do "tendre": uma proposta de releitura do texto delliano*. **Dissertação** (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "História literária e julgamento de valor". In: *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, páginas 19-60.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "A modernidade em ruínas". In: *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, páginas 174-215.

PETRÔNIO. *Satiricon*. Introdução G. D. Leoni, Tradução de Miguel Ruas. Coleção universitária. Ediouro, s/d.

PRADO, Rosane Manhães. "Um ideal de mulher – estudo dos romances de M. Delly". In: *Perspectivas antropológicas da mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, v II, 1981.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. 2 ed. Lisboa: Vega, 1983.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTOS, Boaventura de Sousa. "O social e o político na transição pós-moderna". In: *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 5 ed. Porto: Afrontamento, 1996, páginas 69-101.

TASSO, Ismara Eliane Vidal de Souza. "Linguagem não-verbal e produção de sentidos no cotidiano escolar". In.: *Concepções de linguagem e o ensino de língua portuguesa*. Organizadoras: Annie Rose dos Santos e Lílian Cristina Buzato Ritter, Maringá: EDUEM, 2005.

VASCONCELLOS, Muriel. "A tradução automática: a Babel conquistada?". In: *Tradução: teoria e prática*. Organizadores Malcolm Couthard e Carmem Rosa Caldas Coulthard. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991, páginas 55-78.

VINCENTI, Luc. *Educação e liberdade: Kant e Fichte*. Tradução Élcio Fernandes. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

ZILBERMAN, Regina. "Literatura infantil: Livro, leitura, leitor". In: Regina Zilberman (Org.). *A produção cultural para a criança*. 4 ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

ZILBERMAN, Regina.; SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Literatura e pedagogia: Ponto e contraponto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

WELLERSHOFF, Dieter. "Literatura, mercado e indústria cultural". Tradução Teresa Baltê. *Humboldt*, Hamburgo 22:44-8, 1970.

Textos consultados

AVERBUCK, Lígia. (Org) et all. *Literatura em tempo de Cultura de Massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e de Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 120-136.

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

COLOMER, Teresa. "La enseñanza de la literatura como construcción de sentido". *Lectura y vida. Revista Latinoamericana de Lectura*, año 22, nº 1(marzo de 2001), p. 6-23.

COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

COMPAGNON, Antoine. "A literatura". In: *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte, UFMG, 2001, p.29-46.

BARROS, Diana L. P. de. "Dialogismo, Polifonia e Enunciação". In: BARROS; FIORIN (org), *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade – Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1994, páginas 1-10.

ECO, Umberto. *O Super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KAPLAN, Abraham; LASSWELL Harold. *Poder e sociedade*. Tradução de Maria Lucy Gurgel Valente de Seixas Corrêa. 2 ed. Brasília: Editora UnB, 1998.

LAJOLO Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 3 ed.2003.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução Álvaro Cabral. 7 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

ZILBERMAN, Regina. "A leitura na Escola". In: Regina Zilberman (Org.). *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. 11 ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

Anexos

Amostragem: romance de mocinha

Apresento as coleções, a editora e a quantidade de exemplares estudados para compor a AMOSTRAGEM do **ROMANCE DE MOCINHA**. Para melhor visualização, faço uso de tabela e em seguida a bibliografia de cada exemplar.

COLEÇÃO	N. LIDOS	EDITORA
<i>Amour-Amour</i> – Azul (M. Delly)	1	Não consta
Barbara Cartland	3	Nova Cultural
<i>Best Sellers</i>	1	Nova Cultural
Bianca	3	Abril e Nova Cultural
Bianca (Super Bianca)	1	Abril
Bianca (2 Histórias)	13	Nova Cultural
Biblioteca das Moças (M. Delly)	1	Nacional
Clássicos Históricos	3	Nova Cultural
Clássicos Históricos - Especial	1	Nova Cultural
Clássicos Históricos – Especial Romances até o século XVIII	2	Nova Cultural
Clássicos Históricos – Especial Romances até o século XIX	2	Nova Cultural
Clássicos da Literatura Romântica	1	Nova Cultural
Clássicos Românticos	1	Nova Cultural
Corin Tellado	1	Nova Cultural
Desejo	1	Harlequin Romances
Julia	16	Abril e Nova Cultural
Laços de Família (brasileiro)	2	SR3/ Millenium
Momentos Íntimos	5	Nova Cultural
Momentos Íntimos (Extra)	3	Nova Cultural
Momentos Íntimos (Super) – 2 Histórias	2	Nova Cultural
Roleta da vida	2	Monterrey
Sabrina	5	Nova Cultural
Sabrina Cegonha	1	Nova Cultural
Sabrina Noivas	2	Nova Cultural
Sabrina – Especial de Férias – 2 Histórias	2	Nova Cultural
Sedução	1	Rio Gráfica
Série Ouro	1	Nova Cultural
Trevo - Amor - Série Azul – Corin Tellado	1	Cedibra

ABBOT, Laura. *Destinos entrelaçados*. Tradução Ieda Moriya. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 142 p. (Coleção Bianca, n 752 – duas histórias).

ARMSTRONG, Lindsay. *Separados pelo casamento*. Tradução Nancy de Pieri Mielli. São Paulo: Nova Cultural, 2002, 122p., (Coleção Sabrina).

ARMSTRONG, Lindsay. *Casamento ou nada!* Tradução Maria Luíza Felizardo. São Paulo: Nova Cultural, 2001, p. 5-112, (Coleção Bianca – duas histórias).

BEVAN, Gloria. *Era uma vez um verão*. Tradução Sílvia Maria Pomanti. São Paulo: Abril, 1981, 119 p., (Coleção Julia, n 110).

BEVERLEY, Jô. *Coração sofrido*. Tradução Luís Fernando Esteves. São Paulo: Nova Cultural, 2005, 314 p., (Coleção Clássicos Históricos – Especial).

BLAIR, Sandy. *A lenda de um amor*. Tradução Dorothea de Lorenzi. São Paulo: Nova Cultural, 2005, 314 p., (Coleção Clássicos Históricos – Romances até o Século XVIII).

BROCKMANN, Suzanne. *Amor em cena*. 5 ed. Tradução Anna Zelma. Rio de Janeiro: HR, 2005, 94 p., (Coleção Desejo).

BROWN, Debra Lee. *Vencido pelo amor*. Tradução Cecília Rizzo. São Paulo: Nova Cultural, 2003, 218 p., (Coleção Clássicos Históricos).

BROWNING, Pamela. *A ninfa das águas*. Tradução Carmita Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1996, 223 p., (Coleção Série Ouro, n 14).

CAIMI, Gina. *A ilha do farol*. Tradução Izabella Nagg. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 129-256 p., (Coleção Momentos Íntimos Extra, n 23 - duas histórias).

CARTLAND, Barbara. *Feliz para sempre?* Tradução Ercília Magalhães Costa. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 123 p., (Coleção Barbara Cartland, n 484 – Últimas histórias)

CARTLAND, Barbara. *Amor eterno*. Tradução não discriminada. Romances com coração. São Paulo: Nova Cultural, 2004, 128 p. (Coleção Barbara Cartland).

CLAIR, Daphne. *Sedução de verão*. Tradução Nancy de Pieri Mielli. São Paulo: Nova Cultural, 1999, 128 p., (Coleção Bianca, n 715 – duas histórias).

COOK, Linda. *Tudo tem seu preço*. Tradução Nancy Alves. São Paulo: Nova Cultural, 2005, 218 p., (Coleção Clássicos Históricos).

CREIGHTON, Kathleen. *Violino cigano*. Tradução Verônica Pakrauskas Totis. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 192 p., (Coleção Momentos Íntimos, n 200).

DALE, Jennifer. *Fogo sobre gelo*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Rio Gráfica, 1986, 143 p., (Coleção Sedução, n 2).

DALE, Ruth Jean. *Solteiro disponível*. Tradução Gabriela Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1999, 103-219 p. (Coleção Bianca, n 699 – duas histórias).

DALTON, Emily. *Perigosa conquista*. Tradução Paula Dias de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1997, 221 p., (Coleção Momentos Íntimos – Extra).

- DAYTON, Gail. *Chama envolvente*. Tradução Eliana Campos. São Paulo: Nova Cultural, 2002, 123 p., (Coleção Momentos Íntimos).
- DELLY, M. *Sonho de amor*. Coleção Amour-Amour. Edição Segredo Nº F – 1. S/d.
- DENTON, Jamie. *Jogo perigoso*. Tradução Márcia Gimenez. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 123 p., (Coleção Julia).
- DENTON, Jamie. *O Homem certo*. Tradução Débora da Silva Guimarães Isidoro. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 110 p., (Coleção Sabrina, n 40 – Especial de férias – duas histórias).
- EARLY, Margot. *A noiva enganada*. Tradução Vera C. P. Limongi. São Paulo: Nova Cultural, 1996, 221 p., (Coleção Clássicos Românticos, n 87).
- ELLIOTT, Robin. *Amor de campeão*. Tradução Verônica Pakrauskas Totis. São Paulo: Nova Cultural, 1986, 138p., (Coleção Momentos Íntimos Super, n 11 - duas histórias).
- EVANS, Laurel. *Anjo dourado*. Tradução Graziela Câmara. São Paulo: Nova Cultural, 1988, 121p., (Coleção Momentos Íntimos Extra, n 16 - duas histórias).
- FERRARELLA, Marie. *Sabor da paixão*. Tradução Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999, 131-219 p. (Coleção Bianca, n 715 – duas histórias).
- FIELD, Sandra. *Casamento forjado*. Tradução Vera Limongi. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 145-219 p. (Coleção Bianca, n 752 – duas histórias).
- FIELD, Sandra. *Homem familiar*. Tradução Debora Mesquita e Ligia Chabu. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 112 p. (Coleção Bianca, n 768 – duas histórias).
- FIELDING, Liz. *O marido perfeito*. Tradução Carmita Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 116 p. (Coleção Bianca, n 753 – duas histórias).
- FORSTER, Suzanne. *Anjo sedutor*. Tradução Vera Caputo. São Paulo: Nova Cultural, 1987, 134 p., (Coleção Momentos Íntimos Super, n 20 - duas histórias).
- FORSYTHE, Patricia. *Princesa em fuga*. Tradução Deborah Barros. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 115 p., (Coleção Bianca, n 756 – duas histórias).
- GEORGE, Catherine. *Amante por engano*. Tradução Alberto Cabral Fusaro. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 122 p., (Coleção Julia).
- GOODMAN, Jô. *Intrépido coração*. Tradução Clara A. Colotto. São Paulo: Nova Cultural, 2005, 314 p., (Coleção Clássicos Históricos – Especial – Romances até o Século XVIII).
- (*)⁶⁰ GORDON, Liza. *Ciúme cego*. Rio de Janeiro: Monterrey, 1988, 126 p., (Coleção Roleta da Vida, n 22).

⁶⁰ (*) os três romances antecedidos por asterisco recebem materialidade de romance de mocinho, no entanto o texto narrativo é voltado para o leitor do sexo feminino.

- GORDON, Lucy. *Paciente sedutor*. Tradução Ercília Costa. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 109-219 p. (Coleção Bianca, n 758 – duas histórias).
- GORDON, Lucy. *Finalmente tua!* Tradução Elizabeth Bueno. São Paulo: Nova Cultural, 2002, 123 p., (Coleção Sabrina Noivas).
- HANNAY, Barbara. *Em boa companhia*. Tradução Nancy de Pieri Mielli. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 123 p., (Coleção Julia, n 1126).
- HAMMOND, Rosemary. *O pintor e a bailarina*. Tradução Isabela Falcão. São Paulo: Nova Cultural, 1991, 120 p., (Coleção Julia, n 613)
- JACOBS, Holly. *Esperando por você*. Tradução Débora da Silva Guimarães Isidoro. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 111-219 p., (Coleção Sabrina, n 40 – Especial de férias – duas histórias).
- JAMES, Arlene. *Só pode ser você*. Tradução Dorothea de Lorenzi. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 122 p. (Coleção Bianca, n 748 – duas histórias).
- JAMES, BJ. *Rendendo-se ao amor*. Tradução Cecília Galluci. São Paulo: Nova Cultural, 2002, 122 p., (Coleção Julia).
- JORDAN, Penny. *Amor de perdição*. Tradução Maria Cecilia Zanlorenzi. São Paulo: Nova Cultural, 1999, 100 p. (Coleção Bianca, n 699 – duas histórias).
- JORDAN, Penny. *Uma noite perfeita*. Tradução J. Alexandre. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 121 p., (Coleção Julia, n 1163)
- JORDAN, Penny. *Sedução perfeita?* Tradução Elizabeth Bueno. São Paulo: Nova Cultural, 2002, 122 p., (Coleção Momentos Íntimos).
- JORDAN, Penny. *Romance na Grécia*. Tradução Ieda Moriya. São Paulo: Nova Cultural, 2002, 123 p., (Coleção Julia).
- (*) KANE, Silver. *Meus dois amores*. Tradução Sebastião da Cunha e Castro Filho. Rio de Janeiro: Monterrey, 1988, 126 p., (Coleção Roleta da vida, n 21).
- KAUFFMAN, Donna. *Bela, sexy e fatal!* Tradução Miguel Cohn. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 115-219 p. (Coleção Bianca, n 768 – duas histórias).
- KENDRICK, Sharon. *Doce recomeço*. Tradução Andréa Scall. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 119-219 p. (Coleção Bianca, n 756 – duas histórias).
- KNOLL, Patricia. *Aprendendo a ser pai*. Tradução Carmita Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 155 p., (Coleção Sabrina, n 76).
- LAWRENCE, Kim. *Desejos secretos*. Tradução Andréa Scall. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 106 p. (Coleção Bianca, n 758 – duas histórias).

- LEE, Amanda. *Prova de ternura*. Tradução Alexandra Fuchs de Araújo. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 126 p., (Coleção Momentos Íntimos Extra, n 23 - duas histórias).
- LEE, Amanda. *O segredo de Megan*. Tradução Alexandra Fuchs de Araújo. São Paulo: Nova Cultural, 1988, 125-257 p., (Coleção Momentos Íntimos Extra, n 16 - duas histórias).
- LEE, Lucy. *Príncipe dos mares*. Tradução Cristina Dinamarco. São Paulo: Abril, 1984, 193 p., (Coleção Super Bianca, n 20).
- LEE, Miranda. *Uma proposta ousada*. Tradução Vera Limongi. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 125-219 p. (Coleção Bianca, n 748 – duas histórias).
- LENOX, Marion. *O noivo perfeito*. Tradução Regina Fonseca Ferreira. São Paulo: Nova Cultural, 1997, 146 p. (Coleção Bianca, n 640 – duas histórias).
- LONDON, Cait. *A voz do coração*. Tradução Eliana Campos. São Paulo: Nova Cultural, 2001, p. 115-219, (Coleção Bianca).
- MACOMBER, Debbie. *Amores indiscretos*. Tradução Glady Wiesel. São Paulo: Nova Cultural, 1987, 120 p., (Coleção Bianca, n 370).
- MALIN, Jennifer. *Preciosa conquista*. Tradução Sulamita Pen. São Paulo: Nova Cultural, 2005, 218 p., (Coleção Clássicos Históricos – Romances do Século XIX).
- MANSELL, Joanna. *A herdeira de Sévignac*. Tradução Lia Viana. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 116 p., (Coleção Bianca, n 439 – duas histórias).
- MATHER, Anne. *Sedução diabólica*. Tradução Sílvia Macedo. São Paulo: Abril, 1982, 120 p., (Coleção Julia, n 127).
- MAYO, Margaret. *Esposa seduzida*. Tradução Ieda Moriya. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 123-219 p. (Coleção Bianca, n 751 – duas histórias).
- McALLISTER, Anne. *Um caso de amor*. Tradução Alexandre Paiva. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 119-219 p., (Coleção Bianca, n 753 – duas histórias).
- McBRIDE, Jule. *Ilha do desejo*. Tradução Andréa Scall. São Paulo: Nova Cultural, 2003, 123 p., (Coleção Momentos Íntimos).
- McBRIDE, Mary. *Balada de amor*. Tradução Carmita Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1997, 147-221 p. (Coleção Bianca, n 640 – duas histórias).
- McNAUGHT, Judith. *Whitney, meu amor!* Tradução Vera Maria Marques Martins. São Paulo: Editora *Best Seller*, 1999, 480 p. - *Bestseller*.
- MICHAELS, Kasey. *Para todo o sempre!* Tradução Camillo Garcia. São Paulo: Nova Cultural, 2002, 123 p., (Coleção Julia).
- MIKELS, Jennifer. *Duelo de emoções*. Tradução Isis Schwery. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 119-240 p., (Coleção Bianca, n 439 – duas histórias).

- MORELAND, Peggy. *Desafios da paixão*. Tradução Lígia Chabu e Deborah Mesquita. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 106 p., (Coleção Bianca, n 765 – duas histórias).
- MORTIMER, Carole. *Para ficar noiva...* Tradução Ieda Moriya. São Paulo: Nova Cultural, 2002, 123 p., (Coleção Sabrina).
- MUIR, Rae. *Garanhão selvagem*. Tradução José Batista de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 1996, 319 p., (Coleção Especial Clássicos Históricos, n 15).
- PALMER, Diana. *Gesto de ternura*. Tradução Bárbara Bruzzo. São Paulo: Nova Cultural, 1986, 141-257 p., (Coleção Momentos Íntimos Super, n 11 - duas histórias).
- PALMER, Diana. *Modelo de pecado*. Tradução Luciana Toledo. São Paulo: Nova Cultural, 1987, 137-257 p., (Coleção Momentos Íntimos Super, n 20 - duas histórias).
- PEMBERTON, Gwen. *Operação cupido*. Tradução Maria Cecília Zanlorenzi. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 123 p., (Coleção Julia).
- PORTER, Jane. *Um amor escondido*. Tradução Hideo Arthur. São Paulo: Nova Cultural, 2002, 123 p., (Coleção Sabrina).
- POWERS, Nora. *Armadilha perigosa*. Tradução de Silvia Garcia Giantaglia. São Paulo: Nova Cultural, 1986.
- RALEIGH, Debbie. *Sonho de amor*. Tradução Débora Guimarães. São Paulo: Nova Cultural, 2005, 218 p., (Coleção Clássicos Históricos – Romances do Século XIX).
- ROBERTS, Alison. *Feliz ano 2000!* Tradução Adelídia Chiarelli. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 117-218 p., (Coleção Sabrina, n 38 – Especial de férias – duas histórias).
- ROSZEL, Renne. *Lua-de-mel complicada*. Tradução Nancy Alves. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 122 p., (Coleção Julia).
- SHALVIS, Jill. *Quando menos se espera*. Tradução Eliana Campos. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 109-219 p. (Coleção Bianca, n 765 – duas histórias).
- SOUTHWICK, Teresa. *Vencidos por um beijo*. Tradução Edite Sciulli. São Paulo: Nova Cultural, 2002, 123 p., (Coleção Julia, n 1178).
- (*) TELLADO, Corin. *O amor dispensa palavras*. Tradução Maria de Lourdes Albuquerque. 1 ed. Rio de Janeiro: Cedibra, 1979, p. 125 (Coleção Bolsilivro Trevo Amor, Série Azul, n 47).
- TELLADO, Corin. *O primeiro amor*. Tradução Maria Cleusa Tavares Lopes. São Paulo: Nova Cultural, 1988, 96 p., (Coleção Os melhores romances de Corin Tellado, n 16).
- ZANE, Carolyn. *A herdeira rebelde*. Tradução Lígia Chabu e Deborah Mesquita. São Paulo: Nova Cultural, 2002, 123 p., (Coleção Julia, n 1188).
- WALKER, Kate. *Planos de sedução*. Tradução Nancy de Pieri Mielli. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 116 p., (Coleção Sabrina, n 38 – Especial de férias – duas histórias).

WAY, Margaret. *Romance tropical*. Tradução Ercília Magalhães Costa. São Paulo: Nova Cultural, 2002, 123 p., (Coleção Sabrina).

WESTON, Sophie. *A filha do milionário*. Tradução Gracinda Vasconcelos. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 123 p., (Coleção Julia, n 1158).

WILDE, Lori. *Um papai Noel sexy*. Tradução Nancy de Pieri Mielli. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 123 p., (Coleção Julia).

WILKINSON, Lee. *Tudo por uma mulher*. Tradução Hideo Artur. São Paulo: Nova Cultural, 2002, 123 p., (Coleção Julia, n 1176).

WINTERS, Rebecca. *Contigo para sempre!* Tradução Deborah Mesquita e Ligia Chabu. São Paulo: Nova Cultural, 2002, 123 p., (Coleção Sabrina).

WILSON, Mary Anne. *Momentos de revelação*. Tradução Ieda Moriya. São Paulo: Nova Cultural, 2001, 120 p. (Coleção Bianca, n 751 – duas histórias).

WILLIAMS, Bronwyn. *Mar de desejo*. Tradução Flora Salles. São Paulo: Nova Cultural, 1993, 256p., (Coleção Clássicos da Literatura Romântica, n 130).

Amostragem: romance de mocinha (brasileiro)

MOHLER, Rita Sofia. *A parceira ideal*. São Paulo: SR3 / Millenium, s/d, 130 p., (Coleção Laços de Família, n 2).

MOHLER, Rita Sofia. *Nas malhas do desejo*. São Paulo: Canaã / Millenium, s/d, 128 p., (Coleção Laços de Família, n 3).

Amostragem: romance de mocinho

Também apresento as coleções, a editora e a quantidade de exemplares estudados dos romances de mocinho.

COLEÇÃO	N. LIDOS	EDITORA
77Z	1	Monterrey
Ases do Oeste	1	Monterrey
Astros do Gatilho	1	Monterrey
Ataque	1	Bruguera

Bala de Fogo	1	Bolsilivros/Cedibra
Bala de Prata	1	Cedibra
Big 45	1	Nautilus
Caravana	1	Bruguera
Chaparral	1	Monterrey
Chumbo Grosso	1	Monterrey
Chumbo Mortal	3	Monterrey
Chumbo Mortal – Série Azul	1	Monterrey
Chumbo Quente	1	Monterrey
Colt 45	1	Cedibra
Corcel	1	Cedibra
Dallas	1	Nova Leitura
Desirée	1	Monterrey
Detetives	2	Cedibra
Durango Fall	1	Nova Sampa
Estefania Ouro	1	Cedibra
FB7	4	Monterrey
FBI	5	Monterrey/Nova Cultura
Feras do Oeste	3	Monterrey
Gangs	1	Monterrey
HH	2	Monterrey
HH – Heróis de Guerra	1	Monterrey
HH – 2ª Guerra Mundial	1	Monterrey
HH – Epopéias de Guerra	1	Monterrey
K. O. Durban	1	Monterrey
Kid Bem – Serie Amarela	1	Cedibra
Lei do Revólver	4	Monterrey
Linha de Fogo	1	Disbra
Mulher & Colt	4	Monterrey
Nebraska	1	Bolsilivros/Cedibra
O Coyote	3	Bruguera/Cedibra
Oeste Barra Pesada	1	Monterrey
Oeste Beijo e Bala	3	Monterrey
Oeste Beijo e Bala – Série Vermelha	1	Monterrey
Oeste Brutal	3	Monterrey
Oeste Brutal – Série Magenta	2	Monterrey
Oeste Carga Dupla – Série Amarela	1	Monterrey
Oeste Legendário/Estefania	2	FreeWay/Press
Oeste Perigoso	1	Monterrey
Oeste Pra Valer	2	Monterrey
Oeste Proibido	2	Monterrey
Oeste Rio Bravo – Série Vermelha	1	Cedibra
Oeste Sensual	4	Monterrey
Oeste Vermelho – Série Verde	2	Monterrey
Paladino	1	Nova Leitura
Pistola	1	Nova Leitura
Pocket Faroeste Bronze	1	Fittipaldi
Pocket Faroeste Prata	2	Fittipaldi

Pocket Policial Diamante	1	Fittipaldi
Pocket Policial Ouro	1	Fittipaldi
Pocket Suspense Ouro	1	Fittipaldi
Reis do Gatilho	4	Monterrey
Roleta da Vida	1	Monterrey
Science Fiction – Fantasia	1	Nautilus
Super Far West – 2 histórias	1	Nova Cultural
Tiroteio	1	Monterrey
ZZ7	1	Monterrey
ZZ7 – Série Azul	2	Monterrey

ADDO, Penty. *Dólares por um corpo*. Tradução Penteados dos Reis. Rio de Janeiro: Monterrey, 1979, 126 p., (Coleção Oeste Sensual, n. 8).

ADDO, Penty. *Gosto de fêmea*. Rio de Janeiro: Monterrey, 2002, 93 p., (Coleção Oeste Sensual, n. 5).

BIALLY, Barbara. *Os eleitos da morte*. São Paulo: Fittipaldi, 1995, 128 p., (Coleção Pocket Suspense Ouro, n. 2).

CARSON, Graham. *Meu coração é cheyenne!* Rio de Janeiro: Nova leitura, 1988, 96 p., (Coleção Pistola, n. 12).

CARSON, Tony. *Mulher fatal*. São Paulo: Fittipaldi, 1995, 128 p., (Coleção Pocket Policial Diamante, n. 1).

CARR, L. C. *Grupo especial*. Tradução Luiz Osvaldo Cunha. Rio de Janeiro: Monterrey, 1979, 127 p., (Coleção FB7, n. 44).

CARRADOS, Clark. *Destemor*. Tradução Ronaldo Andrade Pestana. Rio de Janeiro: Disbra, 1970, 128 p., (Coleção Linha de fogo, n. 62).

CARRIGAN, Lou. *Sangue sobre a neve*. Tradução M. P. Guimarães Martins. Rio de Janeiro: Monterrey, 1981, 125 p., (Coleção HH 2ª Guerra Mundial, n.229).

CARRIGAN, Lou. *A hora e a vez*. Rio de Janeiro: Monterrey, 1979, 127 p., (Coleção ZZ7 - Série Azul, n 182).

CARRIGAN, Lou. *Jenny "mata-homens"*. Tradução Sonia Maria Rodrigues Oliveira. Rio de Janeiro: Monterrey, 1987, 128 p., (Coleção Chumbo Grosso, n. 64).

CARRIGAN, Lou. *Relações públicas*. Rio de Janeiro: Monterrey, 1975, 124 p., (Coleção ZZ7 - Série Azul, n. 95).

CASTLE, Charles. *Sangue do turfe*. Tradução Débora da Silva Guimarães. São Paulo: Nova Cultural, 1990, 96 p., (Coleção FBI, n. 18).

COMBY, T. *Herança amarga*. Rio de Janeiro: Monterrey, 1980, 125 p., (Coleção Oeste Pra Valer).

CURTIS, Donald. *Trem da morte*. Tradução Darcy Simas. Rio de Janeiro: Monterrey, 2002, 93 p., (Coleção Feras do Oeste – Série Vermelha, n. 1).

CURTIS, Donald. *Pode vestir luto*. Tradução Iracema de Barros. Rio de Janeiro: Monterrey, 1978, 124 p., (Coleção FB7, n. 411).

CURTIS, Donald. *A lei e a vingança*. Tradução Darcy Simas. Rio de Janeiro: Monterrey, 2001, 93 p., (Coleção Oeste Beijo e Bala, n. 178).

CURTIS, Donald. *O dragão de ouro*. Tradução Darcy Simas. Rio de Janeiro: Monterrey, 2000, 128 p., (Coleção Tiroteio, n. 234).

CURTIS, Donald. *Quebrada do terror*. Tradução Juan Alberto Fernandez Nunes. Rio de Janeiro: Monterrey, 1992, 128 p., (Coleção Oeste Beijo e Bala, n. 44).

CURTIS, Donald. *Vingador noturno*. Tradução Luiz Orlando Lemos. Rio de Janeiro: Monterrey, 1995, 128 p., (Coleção Feras do Oeste, n. 18).

CURTIS, Donald. *Condenado a viver*. Tradução Darcy Simas. Rio de Janeiro: Monterrey, 1997, 128 p., (Coleção Oeste Proibido, n. 159).

CURTIS, Donald. *Meu nome: Sacramento*. Tradução Carla Rosane Romanelli. Rio de Janeiro: Monterrey, 1995, 126 p., (Coleção Oeste Pra Valer, n. 133).

CURTIS, Donald. *Perigo nos trópicos*. (Revista em mal estado de conservação, impossível outras informações bibliográficas). São Paulo: Nova Cultural, 96 p., (Coleção FBI, n. 20).

CURTIS, Donald. *As amazonas de Bornéu*. Rio de Janeiro: Monterrey 124 p., (Coleção HH, n. 60).

DANGER, Peter. *Mulher pede ajuda*. (Revista em mal estado de conservação, impossível outras informações bibliográficas). Rio de Janeiro: Monterrey 124 p., (Coleção FBI, n. 288).

DAVIS, Kent. *Caça ao lobo solitário*. Tradução Izabel Xrisô Baroni. Rio de Janeiro: Monterrey, 1996, 126 p., (Coleção Reis do Gatilho, n. 6).

DUNCAN, Clay. *Cava tua cova*. Tradução Penteado Reis. Rio de Janeiro: Monterrey, 2003, 93 p., (Coleção Oeste Brutal – Série Magenta, n. 2).

DURBAN, Keith Oliver. *Atentado em Pequim 2*. Rio de Janeiro: Monterrey, s/d, 124 p., (Coleção K. O. Durban).

ESTEFANIA, Marcial Lafuente. *A hora da justiça*. Tradução Roney Bristol. Campinas: Cedibra, 1988, 95 p., (Coleção Colt 45, n. 126).

ESTEFANIA, Marcial Lafuente. *Ninho de serpentes*. Tradução Roberto Mollica. Rio de Janeiro: Cedibra, 1979, 124 p., (Coleção Kid Ben – Série Amarela, n. 167).

ESTEFANIA, Marcial Lafuente. *Assassinos ferozes*. Tradução de Yvonete Gomes Feitosa. Campinas: Cedibra, 1990, (Coleção Estefania ouro).

ESTEFANIA, Marcial Lafuente. *Procura-se*. Tradução Luciene A. R. Alencar. Osasco: Press, s/d, 95 p., (Coleção Oeste Legendário, n 49 – Estefania).

ESTEFANIA, Marcial Lafuente. *Condenados pelo passado*. Tradução Luciene A. R. Alencar. Freeway, s/d, 93 p. (Coleção Oeste – Oeste Legendário, n 32 – Estefania * não apresenta a cidade da editora nem a data de publicação).

FRANKS, Morgan. *Rurais do Texas*. Rio de Janeiro: Monterrey, 2005, 94 p., (Coleção Lei do Revólver, n. 23).

GARLAND, Curtis. *Juiz e verdugo*. Tradução Izabel Xrisô Baroni. Rio de Janeiro: Monterrey, 2001, 96 p., (Coleção Chumbo Mortal, n. 127).

GARLAND, Curtis. *Dedos de ouro*. Tradução Darcy Simas. Rio de Janeiro: Monterrey, 1999, 127p., (Coleção Oeste Brutal, n. 249).

GARLAND, Curtis. *Diadema sangrento*. Tradução Izabel Xrisô Baroni. Rio de Janeiro: Monterrey, 1996, 126 p., (Coleção Oeste Brutal, n. 239).

GARRIGAN, Lou. *O túmulo do índio*. Tradução Luiz Osvaldo Cunha. Rio de Janeiro: Monterrey, 1991, 126 p., (Coleção Oeste Proibido, n. 128).

HARRISON, Sol. *Chacina no pântano*. Tradução Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Monterrey, 1979, 127 p., (Coleção Gangs, n. 6).

JINJOE, Joe. *Ainda existe coragem*. Tradução Iracema de Barros. Rio de Janeiro: Monterrey, 1998, 126 p., (Coleção Chumbo Mortal, n. 118).

KANE, Silver. *Seguro de enterro*. Tradução Luísa Maria. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 5-65, (Coleção Super FarWest – 2 Histórias emocionantes).

KANE, Silver. *A marca de satã*. Tradução Maria Alicia Gancedo Alvarez. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 69-128, (Coleção Super FarWest – 2 Histórias emocionantes).

KANE, Silver. *A viúva de satanás*. Tradução de Yvonete Gomes Feitosa. São Paulo: Cedibra, 1993, (Marcial Lafuente Estefania – Bala de Prata).

KAPRA, Peter. *Amor selvagem*. Tradução Carla Romanelli. Rio de Janeiro: Monterrey, 2004, 94 p., (Coleção Oeste Beijo e Bala – Série Vermelha, n. 2).

KAPRA, Peter. *Legado maldito*. Tradução Sebastião da Cunha e Castro Filho. Rio de Janeiro: Monterrey, 1998, 128 p., (Coleção Chumbo Quente, n. 73).

KAPRA, Peter. *Herói sem rosto*. Tradução Izabel Xrisô Baroni. Rio de Janeiro: Monterrey, 1995, (Coleção HH Epopéias de guerra).

KEYSTONE, Henry. *Wyatt Earp*. Tradução Luiz Osvaldo Cunha. Rio de Janeiro: Monterrey, 2001, 93 p., (Coleção Ases do Oeste, n. 5).

KEYSTONE, Henry. *Gatilho erótico*. Tradução Luiz Navarro. Rio de Janeiro: Monterrey, 2001, 96 p., (Coleção Oeste Sensual, n. 4).

KEYSTONE, Henry. *A honra da namorada*. Tradução Iracema de Barros. Rio de Janeiro: Monterrey, 1993, 128 p., (Coleção Oeste Barra Pesada, n. 145).

KEYSTONE, Henry. *Os comissários*. Tradução Izabel Baroni. Rio de Janeiro: Cedibra, 1983, 127 p., (Coleção Bala de Fogo, n. 22).

KING, Frank. *Estranha aventura*. São Paulo: Fittipaldi, 1994, p. 128, (Coleção Série Pocket Policial Ouro, n. 1).

LEE, Greg. *O filho adotivo*. Tradução Penteados dos Reis. Rio de Janeiro: Monterrey, 2003, 93 p., (Coleção Oeste Vermelho – Série Verde, n. 1).

LUGER, Keith. *Sangue na tarde*. Tradução Celso Lima. Rio de Janeiro: Cedibra, 1981, 128 p., (Coleção Nebraska, n. 181).

LUKE, Mark A. *Espião especial*. Rio de Janeiro: Monterrey, 1983, 126 p., (Coleção 77Z, n. 151).

LUKE, Mark A. *Uma arma contra todos*. São Paulo: Fittipaldi, 1995, p. 128, (Coleção Série Pocket Faroeste Bronze, n. 3).

LUKE, Mark A. *Bando de chacais*. São Paulo: Fittipaldi, 1995, p. 128., (Coleção Pocket Faroeste Prata, n. 4).

LUKE, Mark A. *Bela e indomável*. São Paulo: Fittipaldi, 1996, p. 128, (Coleção Série Pocket Faroeste Prata, n. 6).

LUMAS, Gordon. *O homem que nunca voltou*. Tradução Paulo Nasser. Rio de Janeiro: Cedibra, 1973, 128 p., (Coleção Corcel, n. 30).

MACKENZIE, Steve. *Sede de sangue*. Tradução Carla Romanelli. Rio de Janeiro: Monterrey, 2004, 94 p., (Coleção Oeste Vermelho – Série Verde, n. 2).

MALLORQUI, José. *O diadema das oito estrelas*. 2 ed. Tradução de Reynaldo Jardim. Rio de Janeiro: Cedibra, 1980, (Coleção O coyote).

MALLORQUI, José. *O falso coyote*. Tradução cedida pela Monterrey. Rio de Janeiro: Bruguera, 1981, p. 128, (Coleção O Coyote, n. 7).

MARTIN, René. *Apoie seu criminoso local*. Tradução Roberto Bava. 1 ed. Rio de Janeiro: Cedibra, 1975, p. 127, (Coleção Bolsilivro Detetives, n. 16).

MARTIN, René. *Os hippies voam alto*. Tradução Roberto Bava. 1 ed. Rio de Janeiro: Cedibra, 1975, p. 125, (Coleção Bolsilivro Detetives, n. 20).

MARTY, Fel. *Fogo nas mãos*. Tradução Heral A. Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 96, (Coleção FBI, n. 26).

- MARTY, Lucky. *Os indômitos*. Tradução Herminia Folchini. Rio de Janeiro: Bruguera, 1971, 128 p., (Coleção Caravana, n. 112).
- MASON, Leo. *Gosto de cinza*. Tradução de Penteado dos Reis. Rio de Janeiro: Monterrey, 1978, 124 p., (Coleção FB7, n. 410).
- MCCARTHY. *Cemitério de caçadores*. Rio de Janeiro: Nova Leitura, 1994, p. 96, (Coleção Paladino, n. 43).
- MILK, Louis G. *A destruição de Thoyadis*. Tradução S. Michel. Rio de Janeiro: Nautilus, 1973, 128 p., (Coleção Science Fiction – Fantasia).
- MOENCH, Louis. *Sangue cigano ou sanguinários*. Mirandópolis: Nova Sampa, s/d, 98 p., (Coleção Durango Fall)
- MONROE, James. *Encontro com a morte*. Rio de Janeiro: Monterrey, 1990, 126 p., (Coleção Oeste Brutal, n. 206).
- O'BRIEN. *Crime de mulher*. Rio de Janeiro: Monterrey, 1996, 128 p., (Coleção Lei do Revólver, n. 2).
- O'CLEMENT, Michael. *O cavaleiro negro*. Tradução Roberto Mollica. Rio de Janeiro: Cedibra, 1978, 125 p., (Coleção Oeste Rio Bravo – Série Vermelha, n. 2).
- ORTUSOL, D. *Um pecado atual*. Rio de Janeiro: Monterrey, s/d, 124 p., (Coleção Desiré, n. 1).
- PERRISH, Glenn. *Mergulho para a morte*. Tradução Rogério Luz. Rio de Janeiro: Bruguera, 1965, 128 p., (Coleção Ataque, n. 17).
- RACNAC, Robson. *Enforquem o xerife!* Rio de Janeiro: Monterrey, 2003, 93 p., (Coleção Oeste Brutal – Série magenta, n. 1).
- RACNAC, Robson. *Morreu como um rato*. Rio de Janeiro: Monterrey, 2003, 93 p., (Coleção Oeste Carga Dupla – Série Amarela, n. 1).
- RAVER, Anthony W. *Cochise*. Tradução Luiz Osvaldo Cunha. Rio de Janeiro: Monterrey, 2000, 128 p., (Coleção Astros do Gatilho, n. 2).
- REYS, Anthony. *Ouro, bala e sangue*. Rio de Janeiro: Monterrey, 2004, 94 p., (Coleção Mulher & Colt, n. 11).
- REYS, Anthony. *Trindade diabólica*. Rio de Janeiro: Monterrey, 2002, 93 p., (Coleção Mulher & Colt, n. 9).
- REYS, Anthony. *Falência criminoso*. Rio de Janeiro: Monterrey, 1981, (Coleção Mulher & Colt, n. 17).
- ROCK, Louis. *Sangue fluente*. Tradução Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Monterrey, 1978, 125 p., (Coleção Chaparral, n. 63).

ROMANO, Tadeu. *O pau comeu no Kansas*. Rio de Janeiro: Monterrey, 2001, 93 p., (Coleção Reis do Gatilho, n. 23).

ROMANO, Tadeu. *O rodeio que não houve*. Rio de Janeiro: Monterrey, 2003, 93 p., (Coleção Lei do Revólver, n. 22).

ROMANO, Tadeu. *Cidade dos diabos*. Rio de Janeiro: Monterrey, 2004, 94 p., (Coleção Chumbo Mortal – Série Azul, n. 3).

SAAVDROVITCH, M. *Fui capitão do Afrika Korps*. Rio de Janeiro: Monterrey, s/d, (Coleção HH).

SPOKANE, Frankie. *No tempo de um enterro*. Tradução de Penteados dos Reis. Rio de Janeiro: Monterrey, 1998, (Coleção Reis do Gatilho).

TALBOT, Ros M. *Pólvora e desejo*. Rio de Janeiro: Monterrey, 2003, 93 p., (Coleção Oeste Sensual, n. 6).

TILLBIT, Lilly. *O garanhão*. Rio de Janeiro: Monterrey, 2004, 94 p., (Coleção Reis do Gatilho, n. 25).

WEST, Dennis. *Guerreiro do desespero*. Rio de Janeiro: Nova Leitura, 1988, 96 p., (Coleção Dallas, n. 10).

WEST, Gim. *Punhos de aço*. Rio de Janeiro: Monterrey, 1990, 128 p., (Coleção Oeste Perigoso, n. 174).

WESTSIDE, Albert. *Xerife na força*. Tradução Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Monterrey, 2002, 93 p., (Coleção Oeste Beijo e Bala, n. 179).

WILLIAMSON, Fred. *Não fui eu*. Tradução Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Monterrey, 1979, 124 p., (Coleção FB7, n. 429).

WILLIAMSON, Scott. *A mão que agarra*. Tradução Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Monterrey, 2001, 93 p., (Coleção Feras do Oeste, n. 43).

WILSON, Kent. *O segredo de "Tomahawk Jim"*. Tradução L. Ibañez. Rio de Janeiro: Nautilus, 1972, 128 p., (Coleção Big 45).

TEX – HQ

BONELLI, Gian Luigi. *Fogo!* Desenho de A. Galleppini. São Paulo: Globo, 1989 (Tex, n. 28 – reedição).

BONELLI, Gian Luigi. *Resistência heróica*. Desenho de A. Galleppini. São Paulo: Mythos (Tex, n. 190).

NIZZI, Claudio. *Ataque na montanha sagrada*. Desenho de Monti. São Paulo: Mythos (Tex, n. 398).

NIZZI, Claudio. *Arame farpado*. Desenho de Fusco. São Paulo: Mythos (Tex, n. 404).

Outras literaturas narrativas de massa

BROWN, Dan. *O código da Vinci*. Tradução Celina Cavalcante Falck – Cook. São Paulo: Sextante, 2004.

CHRISTIE, Agatha. *O caso dos dez negrinhos*. Tradução Leonel Vallandro. São Paulo: Abril, 1971.

CHRISTIE, Agatha. *Os elefantes não esquecem*. Tradução Newton Goldman. 6 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, © 1972.

COELHO, Paulo. *O diário de um mago*. 113 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p., 246.

McCULLOUGH, Colleen. *Pássaros feridos*. Tradução Octavio Mendes Cajado. 9 ed. São Paulo: DIFEL, 1983

ROBBINS, Harold. *79 Park Avenue*. Tradução Nelson Rodrigues. São Paulo: Círculo do livro, © 1955.

ROBBINS, Harold. *A mulher só*. Tradução Nelson Rodrigues. 9 ed. Rio de Janeiro: Record, © 1976.

ROBBINS, Harold. *O garanhão*. Tradução Nelson Rodrigues. São Paulo: Abril, 1985, 371 p., (*Best-Sellers*).

ROBBINS, Harold. *Ninguém é de ninguém*. Tradução Nelson Rodrigues. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, © 1954, 191 p., (*Best-Sellers*).

SEGAL, Erich. *Love Story – Uma história de amor*. Tradução Pinheiro de lemos. 17 ed. São Paulo: Record, © 1970.

SHELDON, Sidney. *A outra face*. Tradução A. B. Pinheiro de Lemos. São Paulo: Nova Cultural, 1985, p., 265.

SHELDON, Sidney. *Lembranças da meia-noite*. Tradução A. B. Pinheiro de Lemos. São Paulo: Círculo do Livro, © 1990, p., 296.

SHELDON, Sidney. *Se houver amanhã*. Tradução A. B. Pinheiro de Lemos. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, © 1985, p., 402.

SHELDON, Sidney. *Um estranho no espelho*. Tradução Ana Lúcia Deiró Cardoso. São Paulo: Círculo do livro, © 1976, p., 296.

SHELDON, Sidney. *Nada dura para sempre*. Tradução Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, © 1994 (SuperSellers).

STEEL, Danielle. *Segredo de uma promessa*. Tradução Pinheiro de Lemos. São Paulo: Círculo do livro, © 1978.

STEEL, Danielle. *O anel de noivado*. Tradução Isabel Paquet de Araripe. Rio de Janeiro: Record, © 1980.