

O PULP EM SOLO NACIONAL E A RELAÇÃO DO LEITOR COM AS REVISTAS DE EMOÇÃO

PULP ON NATIONAL SOIL AND THE READER'S RELATIONSHIP WITH THE EMOTION MAGAZINES

Rhuan Felipe Scomação da Silva¹

Resumo: *O presente artigo procura articular a relação de leitura no cenário literário brasileiro do início do século XX com as famosas revistas Pulp, aqui conhecidas como revistas de emoção. Revistas como *Weird Tales*, *Tales From the Crypt* e *Mysterie Magazine* formaram uma considerável legião de leitores enquanto estavam em publicação. Apesar de hoje estarem focadas a um pequeno círculo de fãs, tais revistas foram um importante caminho para muitos leitores criarem seus horizontes de leitura e ambiente de escrita, considerando que alguns se tornaram reconhecidos escritores de ficção científica e fantasia, como Eduardo Spohr e André Vianco. As referências permanecem no imaginário do leitor e os efeitos são eminentes em nossa cultura. Trabalhar com a trajetória da cultura Pulp no Brasil se mostra como um exercício de percepção da construção do universo de leitura de uma considerável parcela de leitores brasileiros, além de uma importante análise desse impacto na cultura de leitura dos mesmos.*

Palavras-chave: *Era Pulp; Revistas de emoção; Leitor brasileiro.*

Abstract: *This article tries to articulate relationship of reading in the Brazilian literary scene of the early twentieth century with the famous Pulp magazine, here known as emotion magazines. Magazines like *Weird Tales*, *Tales From the Crypt* and *Mysterie Magazine* formed a considerable legion of readers while on publication. Although today they are focused on a small circle of fans, such magazines had had an important way for many readers to create their reading horizons and writing environment, whereas some had become recognized science fiction and fantasy writers such as Eduardo Spohr and Andre Vianco. References remain in the reader's imagination and the effects are prominent in our culture. Working with the trajectory of Pulp culture in Brazil means how a perception exercise of construction of the reading universe of a considerable portion of Brazilian readers, as well as an important analysis of this impact on the reading culture of those readers. .*

Keywords: *Pulp Era; Emotion Magazines, Brazilian Reader.*

1 Introdução

Pulp Fictions, ou revistas de emoção como ficaram conhecidas no Brasil, foram publicações datadas do início de 1900, geralmente impressas em papel barato, dispostas em temas que podiam abranger desde o *Noir*, policial, ficção científica, horror, fantasia e outros gêneros comuns a literatura de massa.

Sendo base de produção literária para vários contistas e romancistas famosos, como Isaac Asimov e Raymond Chandler, as *Pulp Fictions* utilizavam muitas vezes do absurdo, de

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Ponta Grossa, Brasil, e-mail: rfss_hcp@hotmail.com

situações incomuns e grotescas do ambiente urbano para surpreender o leitor, que entendia na extrapolação do real seu lugar na modernidade.

Geralmente consideradas como a forma mais barata para se “consumir” um determinado tipo de cultura, as revistas *Pulp* tornaram-se famosas também por suas ilustrações e quadrinizações que podiam romper o lugar comum das revistas de sua época, diversas vezes apelando para a nudez, o sexo e o sangue para angariar mais leitores.

O final do século XIX, assim como o início do século XX, foram períodos em que a leitura destas revistas populares havia alcançado seu patamar mais amplo até aquele momento. O aumento do número de leitores, ocasionado pelo empenho na alfabetização universal, principalmente em países que ampliavam seu poderio comercial com as indústrias, além da alta comercialização de jornais e revistas que buscavam um novo leitor de entretenimento, foram as principais causas do amplo aspecto em que países como Estados Unidos, Inglaterra e França tornaram seu mercado livreiro um novo ambiente para experimentações literárias, como bem aponta Causo (2014) em seu artigo sobre o *Pulp* no mundo.

Essa tendência, motivada por um novo público sedento por experimentações e novas formas de vivenciar aventuras, caminhava ao encontro de um leitor já acostumado com o romance folhetim, gênero este que preenchia um espaço considerável das bibliotecas e dos espaços livreiros desses países, mas que começava a perder seu poderoso fôlego dos séculos XVIII e XIX, abrindo espaço para novas publicações literárias de gênero, principalmente o policial, a ficção científica e o mistério.

Como aponta Causo (2014 p.1), “a tendência dessas publicações, ainda no século XIX, era descobrir gêneros literários que falassem das ansiedades contemporâneas a um novo público urbanizado, dinâmico, interessado em ciência e tecnologia, e em aventuras e expedições a terras distantes”. Um novo público começava a formar o que conhecemos hoje como um nicho de mercado que foi extremamente rentável, mas que, naquela época, era visto como uma nova e, diga-se de passagem, aterrorizante aposta pelos editores e escritores.

Ampliar, então, esse ambiente para revistas de gênero transpareceu como um mecanismo comum e esperado por uma parcela desses editores, pois foi desse ponto que revistas como *The Strand Magazine*, criada por George Newnes em 1891, dando vida a um dos personagens mais conhecidos do gênero, Sherlock Holmes, pelo escocês Arthur Ignatius Conan Doyle, ou a *The Iddler* com narrativas de ficção científica de Mark Twain e H. G. Wells, deixaram suas impressões na história literária desse período.

Dentro desse nicho, mas focando em histórias de horror e fantasia, a *Weird Tales*, revista que tornou famoso Howard Philips Lovecraft, um dos escritores basilares do horror cósmico, tornou-se uma das maiores referências quanto ao tema fantástico, introduzindo ao leitor uma forma menos aventuresca e mais psicológica à suas narrativas.

A revista torna o *Pulp* algo além do divertimento descompromissado em que se fixava na maioria de seus lançamentos, apresentando ao leitor um ambiente menos seguro, insípido e pronto para tirá-lo de sua zona de conforto.

Contudo, será com *Amazing Stories* que a ficção científica terá seu grande pilar. A revista criada por Hugo Gernsback, considerado um dos maiores investidores do gênero, formaria o que hoje conhecemos como ficção científica clássica.

Os maiores temas do gênero, *Space Operas*², aventuras a lugares desconhecidos, cientistas loucos, entre outros, são conhecidos hoje principalmente pela publicação dessa revista e por sua imensa importância na divulgação e alcance desse gênero para a massa que angariava novas formas de leitura.

Vale lembrar, apenas a título de curiosidade, que um dos maiores prêmios dados a escritores de ficção científica, horror e fantasia desde então tem como nome *Prêmio Hugo*, em homenagem ao criador da *Amazing Stories*.

O artigo pretende apontar momentos da história dessas revistas em que o cenário nacional se viu aberto para sua recepção, destacando estágios de sua evolução quanto à recepção dos leitores e alterações que se fizeram necessárias conforme o sistema editorial entendia seu público alvo.

Embasado nessas propostas, o trabalho procura articular as referências com que tais revistas trabalham seu caminho, quais dificuldades encontraram em seu terreno de atuação e como percebiam as mudanças que se faziam necessárias conforme seu público alterava o que procurava como leitura.

Para tanto, as propostas de Regina Zilberman (2015) quanto à construção do leitor brasileiro e Marisa Lajolo e Zilberman (2003) com a leitura no Brasil se farão referência central nessa análise, pois trabalharão com as nuances desse público leitor em referência a tudo o que vinha sendo público, além da recepção e intencionalidade com que essas revistas eram vistas por seus leitores, escritores e editores.

²Aventuras que exploram, em sua maioria, viagens por planetas distantes, encontros com criaturas de outros planos e ambientes desconhecidos, geralmente narrados a partir de uma nave espacial com um grupo de tripulantes encarregados por ofícios específicos, geralmente estereotipados.

Abrindo espaço para uma discussão que ainda possui resistência intensa de uma grande massa de leitores, a ficção científica, o suspense e o terror entram na grande avalanche de publicações com uma proposta singular de recepção, os pensamentos das autoras sobre o leitor brasileiro ajudarão a formar uma percepção, mesmo que tênue em um primeiro momento, do que foi o processo de entendimento e aceitação do público dessa literatura que foi considerada até pouco tempo atrás como literatura menor.

Seu papel na construção do imaginário do leitor brasileiro irá se mostrar evidente, e podemos afirmar com certa segurança que imprescindível, para que hoje, com o afastamento necessário, possamos criar um horizonte que se faz possível analisar e entender o impacto dessas leituras no imaginário nacional.

A partir desses pensamentos tomamos também como arcabouço teórico alguns textos de Causo (2014) sobre as revistas *Pulp* nacionais, o autor, com um considerável acervo de trabalho teórico sobre o tema, formará a base referencial da recepção do material no Brasil, além de um breve histórico internacional dessas revistas e de seus caminhos até solo nacional.

O artigo propõe a aproximação das teorias sobre a leitura apresentadas no arcabouço teórico deste artigo com o ambiente de produção e recepção das revistas *Pulp* no Brasil, possibilitando, com isso, uma visão, mesmo que parcial, do impacto destas produções no cenário de leitura nacional.

2 As revistas no Brasil

No Brasil, a chegada dessas revistas tardou a acontecer. Isso se motivou principalmente pela dificuldade em trazer tais periódicos do exterior e pela falta de investimentos dos editores nacionais em acreditar no gênero. Apesar do folhetim já ser um amplo espaço de divulgação literária no começo do século XX, será apenas em 1930 que textos ficcionais do gênero alcançam seu espaço em solo nacional.

Esse atraso em relação aos Estados Unidos, França e Inglaterra tem uma conexão evidente com a descrença no público leitor nacional. Preencher esse espaço de publicação se mostrava como um investimento de grande risco e com grande possibilidade de vazio mercadológico. Isso se demonstrou pelas novas empreitadas em uma criação literária nacional e no afastamento do texto estrangeiro, evidenciando uma literatura original e desconectada de padrões externos, em desconforto dos investimentos em ampliar a percepção de leitura e alcance da massa de leitores.

Apesar desse embate e da difícil entrada e permanência do gênero no Brasil, o folhetim consegue abrir espaço entre a enxurrada constante, e aparentemente interminável, de publicações originais, plágios e cópias sem referências ao original. Para esse novo gênero, Causo (2014) aponta que em 1857 uma publicação despontava como uma das primeiras ficções científicas nacionais, *O fim do mundo em 1857* de Joaquim Manoel de Macedo.

Contudo, foi apenas em 1934 que a primeira *Pulp* brasileira entrou em circulação. Sob o nome de *Romance Mensal: Uma Revista Diferente das Outras*, a revista arrisca explorando leituras que vinham de acordo com as *Pulps* estrangeiras, com a tradução de um texto publicado alguns anos antes e outros contos de escritores nacionais que mesclavam o horror, o policial, o suspense e a fantasia.

Causo (2014) inclusive traz um excerto da própria revista, a qual se compara a seus originais apenas pelo tema, em um esforço claro em trazer para o leitor brasileiro algo novo e de produção nacional, apesar de, como pontuado pela própria revista, possuir menos qualidade.

A Revista que estás lendo, não tem a pretensão de ser comparada às suas coirmãs mais elegantes e famosas. Aliás, pelo seu preço, isso não poderia sequer pretender. É uma revista economica, feita para o grande público, e que só tem um objectivo: familiarizar o leitor com a obra dos modernos escriptores nacionaes e estrangeiros, não medindo esforços, não poupando sacrificios. [...] Com relação á parte literaria, basta esclarecer que adoptaremos o maior critério na selecção dos trabalhos, afim de que Romance Mensal possa ser lido por todos, sem distincção de idade e de sexo. [...] (CAUSO, 2014 p.4-5)³

Contudo, com certo sucesso adquirido graças à boa recepção do público, seu editorial altera a forma de apresentação da revista, pontuando-a como algo de importância relevante ao público nacional, fonte de informação, diversão e intelectualidade para os lares, como também citado no texto de Causo:

Romance Mensal, que deverá tornar-se, dentro em breve, a revista preferida das pessoas de fino gosto litterario, e o mensario de leitura obrigatória em todos os lares, pois, embora publique os mais interessantes e variados trabalhos, não deixará de proporcionar apenas leitura sã, agradável e proveitosa. (CAUSO, 2014 p.6)

³ A grafia foi copiada do texto original, por isso as várias diversificações de escrita em comparação ao português contemporâneo.

A *Novela*, revista lançada em 1936, foi a primeira a trazer uma edição especial apenas com narrativas de horror (CAUSO, 2014), publicando clássicos como *O Horla* de Guy de Maupassant, *O Coração Delator* de Edgar Allan Poe e *A Garra de Macaco* de W. W. Jacobs. A revista conseguiu criar um novo ambiente para leitores que procuravam um gênero mais novecentista de narrativa fantástica, apresentando um novo horizonte a ser explorado, além de descortinar esse espaço para diversas revistas que viriam em seu encalço nos anos seguintes.

Com principal fonte de referência das cultuadas *Tales From The Crypt* e *Weird Tales*, esses periódicos dedicavam seus espaços exclusivamente a obras que trabalhassem com o fantástico, um nicho de mercado muito atuante nos Estados Unidos, mas seletivo a um pequeno público no Brasil.

A partir disso *A Novela* acabou sendo apresentada como referência para diversas outras revistas que dedicariam seu editorial e publicações exclusivamente para o gênero horror, como a *Cripta*,⁴ *Spektró*⁵ e a *Mestres do Terror*⁶. que, abordando o tema a partir dos quadrinhos, acabaram ampliando o espectro de leitores para um novo patamar.

Apesar de o horror folhetinesco ter entrado com afinco nas revistas *Pulp* nacionais e internacionais no século XX, será com as famosas *Penny Dreadfuls* que todas essas narrativas conseguirão abrir espaço no ambiente de leitura, principalmente Inglês, do século XIX. Angariando um espaço antes seletivo aos romances de gêneros que se pautavam pela crítica acadêmica e com referenciais éticos, as *Penny Dreadfuls* apresentaram ao leitor um novo ambiente de leitura que escapava aos padrões estilizados de sua época, demonstrando uma fuga do usual do romance e um investimento em temas dogmáticos e de alta perplexidade por um público não acostumado a tais características.

As *Penny Dreadfuls* foram revistas com narrativas curtas, vendidas em espaços diversos a preços baixíssimos, geralmente com ilustrações que representavam a história narrada. Além de possuírem grande apelo social, costumavam trabalhar com temas envolvendo crimes, sangue e violência, geralmente representados com riqueza de detalhes e alguns exageros. As publicações se tornaram extremamente populares principalmente entre o público vitoriano do século XIX.

Obras que se tornaram cânones da literatura fantástica mundial como *Varney The Vampire*, *Spring Heeled Jack*, *Sweeney Todd*, *The Demon Barber Of Fleet Street* e *The Flying*

⁴ Publicada entre 1976 e 1981 pela editora RGE.

⁵ Publicada entre 1977 e 1982, revista que chegou a vender 40.000 exemplares por edição, publicado pela editora Otacomix.

⁶ Publicada entre 1981 e 1993, uma das revistas mais duradouras do gênero horror, publicado pela editora D-arte.

Dutchman, nasceram nessas revistas e alcançaram sucesso ainda maior após suas publicações em formas mais canônicas de narrativa, como os livros e os encadernados de época.

Se pudermos classificar uma publicação em solo nacional que venha a se equiparar com as *Penny Dreadfuls*, desconsiderando a estética de criação e de verso, a literatura de cordel se mostra a mais próxima. Seja pela forma barata e simples de veiculação, seja pelas narrativas que foram repassadas de forma oral por gerações até chegar às páginas da publicação, ambas as formas de texto parecem se equiparar na forma de apresentar suas narrativas por um meio menos formal, mais aberto ao povo e mais próximo de suas vidas.

Infelizmente as *Penny Dreadful* não chegaram sequer a pousar no Brasil, as tentativas de publicação foram arrasadas mesmo antes de serem concretizadas de forma oficial. Isso se deu centralmente pelo grande número de publicações de gêneros variados com que o editorial brasileiro vinha sendo inundado, com a possibilidade expandida de leitores, escritores de vários cantos do país se viram empenhados a publicar para esse crescente público. Esse conjunto de fatos acabou achatando o mercado *Pulp*, o que resultaria em sua quase extinção prematura, e na extinção completa do que um dia poderia ter se tornado uma cultura de leitura das *Penny Dreadfulls*.

O grupo Roberto Marinho também editou duas revistas que foram sucesso de longevidade, a *X-9*, que perdurou de 1941 a 1962, “A revista extraía seu material de publicações estrangeiras como *Black Book Detective*, *The Phantom Detective* e *G-Men Detective*” (CAUSO, 2014 p.15) e a *Meia-Noite* “provavelmente editada por Djalma Sampaio. Lançada em maio de 1948, sobreviveu até 1968. Outro sucesso de longevidade” (CAUSO, 2014 p.16). Ambas as revistas ganharam a alcunha de Revistas de Emoção pela grande semelhança com as publicações em que se embasavam e pelo apelo ao público com que carregava seu editorial.

Contudo, foi apenas com o advento do golpe militar e da ditadura subsequente que o Brasil concebeu um grande avanço na publicação de literatura popular. Apoiado pela aproximação com os Estados Unidos, o ambiente editorial nacional despontou diversas publicações de ficção científica, aventura, mistério e horror, todas sob o selo do livro de bolso, tão comum no país em que se conectava o apoio.

Com o advento dessas publicações, e o investimento gradual das editoras, foi possível ver no mercado nacional uma avalanche de produções das mais variadas qualidades, livretos que se tornariam algumas décadas depois peças de colecionador, e que na época eram consumidos como jornal pelos fãs do gênero.

Apoiando-se nesse grande número de lançamentos, muitas editoras resolveram se arriscar nesse mercado que, ao menos naquele momento, parecia promissor. A “Edibolso, do poderoso Grupo Abril, que publicou um punhado de obras de Poul Anderson, Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Michael Crichton”(CAUSO, 2014 p.21), a “Ediouro com as séries de FC alemã Perry Rhodan e Espaçoave Orion, além da coleção Ficção Science Fiction, as aventuras detetivescas de Shell Scott e Irving Leroy, e uma coleção com as novelas de Edgar Wallace”(CAUSO, 2014 p.21) além da “Cedibra nesse mesmo campo do livro de bolso, com muita FC espanhola sob pseudônimos anglos, mas com alguma coisa escrita (ou reescrita) por brasileiros no mesmo esquema”(CAUSO, 2014 p.21).

Com essa efervescência de publicações, algumas revistas conseguiram alcançar um sucesso considerável, como foi o exemplo da revista *Ficção*, não somente por uma estética bem construída e um bom embasamento temporal, mas também por tornar o conto brasileiro um meio de luta contra o período militar.

Nomes de peso da literatura nacional, como Ignácio de Loyola Brandão, Moacyr Scliar, Caio Fernando Abreu, João Silvério Trevisan, Sérgio Sant’Anna, Domingos Pellegrini e Rubem Fonseca, os quais viam aquele espaço como uma possibilidade de crítica e uma forma de batalhar contra os abusos da época, publicaram nessa revista, transformando o mote da revista “Histórias para o prazer da Leitura” em uma fachada para as críticas ferrenhas publicadas em seus contos.

Para Miguel Sanches Neto, *Ficção* “catalisou essa efervescência”. “Ela é sem dúvida o mais importante centro da produção ficcional da época” (Sanches Neto, 2007: 6), caracterizando-se por buscar uma “literatura que recriasse a realidade brasileira, ou seja, que tivesse valor tanto pela qualidade literária quanto pela pertinência sociopolítica” (2007: 9). Essa ênfase se dava, na avaliação de Sanches Neto, em razão do contexto da ditadura militar (1964 a 1985): “com o recrudescimento da censura, que foi silenciando sistemática e progressivamente os intelectuais do país, impossibilitados de tratar de forma direta questões de ordem política, o conto se tornou o grande instrumento de comunicação.” (SANCHES NETO, 2007 *apud* CAUSO, 2014 p.22, grifos do autor)

Apesar das temáticas permanecerem as mesmas de antes, Space Operas e aventuras interestelares ainda era material constante, os enredos dos contos desse período carregavam consigo uma crítica velada ao governo vigente. Não era incomum que publicações de cunho mais clássico, como o teatro e o romance, fossem talhados, ou até mesmo embargados pelo comitê de ética da ditadura militar. Contudo, pelo imenso acervo e continua publicação, os contos, em alguns casos, passavam sem que sua crítica fosse percebida pelo governo.

Essa prática alavancou autores que iam contra o regime, procurando formas de lutar contra ele, mostrando ao leitor com metáforas, construções linguísticas e enredos aproximados, o quanto aquele período estava talhando a liberdade de criação não só dos artistas, mas também do povo de forma geral.

Logo após a queda da ditadura militar e a chegada da década de 1990, as revistas começam a perceber nos leitores de suas publicações potenciais escritores, enquanto a *Issac Asimov Magazine* e a *Galáxia 2000* permaneciam com seus editoriais no mesmo padrão de suas antecessoras, apenas traduzindo textos de outros países ou de suas versões estrangeiras, a *IAM* resolve arriscar promovendo um concurso que premiaria três contos com uma publicação em suas edições futuras.

Essa percepção de uma potencial produção nacional em grande escala, graças ao investimento em concursos, que se tornaram comuns a partir daquele momento, como também à procura de escritores amadores interessados em demonstrar seus trabalhos, acabou ampliando o mercado, mesmo que, apesar do esforço em criar esse novo ambiente de possibilidades para escritores amadores, a proposta de leitura e escrita não tenha perdurado:

Embora o controle da inflação estivesse vigorando, quando a *IAM* foi cancelada logo ali em 1994, o capital diminuído das editoras, associado a novos hábitos de leitura, (com a ascensão do segmento de autoajuda, por exemplo), fez com que os gêneros populares saíssem um pouco da mira das editoras. E com isso, as revistas de ficção. (CAUSO, 2014 p.26)

O Século XXI surge então para reconstruir, ou juntar os pedaços, do que foi algo *Pulp* no Brasil. Com o auxílio da internet, a possibilidade de publicação se tornou um espaço amplo, qualquer pessoa podia escrever algo em seu desktop e publicar em um blog, um site especializado ou qualquer espaço que abrisse tal possibilidade.

As páginas pessoais foram de grande importância no começo desse século, blogs que se conectavam em grandes conglomerados, formando grupos de desconhecidos, pessoas que liam e comentavam sobre a produção do outro, um espaço livre e de pouquíssimas regras, onde seus habitantes se sentiam à vontade para escrever e comentar sobre textos autorais.

Apesar dessa grande liberdade, o acesso a esses textos permanecia seletivo a um pequeno público. Quem produzia e lia os textos eram geralmente as mesmas pessoas, o escopo de alcance destas publicações nunca conseguiu alcançar o grande público, permanecendo ainda hoje em um espaço reservado para poucos que se interessam pelo gênero.

Alguns investimentos para que isso se alterasse foram realizados. No meio físico, poucas publicações tentaram algo de suficiente relevância, casos como a revista *Vimana*, que produz edições especiais com narrativas fantásticas, geralmente ambientadas no Brasil, a *Somnium*, especializada em ficção científica, mas produzida apenas de forma digital, e algumas poucas outras que ainda investem em publicações do gênero.

O interessante dessas publicações recentes é que os escritores, em sua maioria, são amadores, autores que publicam suas obras apenas pelo prazer de serem lidos, sem recompensas monetárias ou grandes planos de publicação.

O que fica exposto é um considerável número de leitores atraídos pelo processo de escrita, uma vertente que parece sempre ter existido na literatura de massa, mas que alcançou uma nova escala com a rede mundial de computadores ao conectar estes potenciais escritores a partir de fóruns, conversas e demais formas de comunicação que a internet proporciona.

Todo esse processo de leitura e releitura em que a literatura contemporânea do *Pulp* se apresenta é escalonado no que Jobim (2005) apontou como um novo ambiente para a percepção do texto pelo leitor, que nesse caso também é escritor e crítico, um lugar temático por todo o universo de leitura de seus habitantes e que se constrói pela mútua referência dos textos que passaram pela biblioteca virtual desses leitores.

Para falar de leituras e de leitores é sempre importante tematizar o contexto em que ambos existem, a história que está presente no próprio processamento e atribuição de sentidos, correlacionados ao texto. Mesmo a releitura dos textos do passado coloca aqueles textos em novas redes, nas quais eles se relacionam não só com outros textos, mas também com outros critérios de relevância, princípios de julgamento, atribuições de qualidade, interpretações, etc. E há sempre um lugar que de algum modo afeta a subjetividade que produz textos e que os lê. E afeta também a subjetividade dos que produzem a história desses textos e suas leituras. (JOBIM, 2005 p.49)

É assim que as revistas *Pulp* brasileiras sobrevivem, com contribuições de leitores, alguns escritores que insistem em manter o gênero vivo e uma imensa comunidade que vê nesses poucos criadores um porto capaz de lhes trazer literatura de qualidade, capaz de saciar suas vontades que vão se moldando com os anos a partir de suas próprias leituras e percepções de mundo.

Todas essas voltas quanto à percepção do *Pulp* no Brasil se mostram constantes no ambiente de insegurança em que as editoras viam tais empreitadas no decorrer das décadas.

Conhecer seu público era primordial e entendê-lo começava a ser visto como uma ferramenta imprescindível para o sucesso de suas publicações.

O que não se tornava evidente para os escritores era que essa necessidade estava sendo preenchida de uma forma falha, as primeiras tentativas em criar uma literatura de ficção nacional, a partir dessas revistas, ditava um texto com enredos que remetiam ao solo nacional, mas a forma de apresentação permanecia exterior e estranha ao público brasileiro.

Os críticos Edgar Nolasco e Rodolfo Londero dissertam sobre a ficção científica brasileira ressaltando a capacidade deste gênero em adotar vários estilos e conteúdos, mas manter suas bases inalteráveis. No Brasil, os escritores de ficção científica aceitam essa capacidade como fato incontestável, ou seja, adotam estilos e conteúdos tipicamente brasileiros, mas mantêm as bases, as ideologias, da produção estrangeira. (NOLASCO; LONDERO, 2006, p. 49, *apud* JUNIOR, 2009 p.386).

Talvez por isso um investimento tenha sido angariado para dar um nome a esse tipo de revista, reconstruir a palavra Pulp para um público que começava a ser mais amplo parecia um investimento obrigatório e imediato, dar caráter nacional ao termo e vida a uma palavra que poderia soar estranho, criando assim uma barreira para um leitor menos atento. Apesar de não ser exposto como elemento concreto, o termo Revistas de Emoção parece ter surgido no momento certo para esse empreendimento.

Revistas de emoção são as publicações brasileiras especializadas em contos de aventura, mistério e amor com as respectivas ilustrações, traduzidos das congêneres, publicadas na América onde são tratadas, até hoje, como *pulps*. [...] *Pulp Fiction*, por extensão, é a literatura de ficção mais fantasiosa do que as realistas de cunho psicológico, destinada ao leitor mais intelectualizado. No Brasil, a palavra *emoção* tornou-se emblemática porque era repetida à exaustão na publicidade do conteúdo literário dessas revistas e por isso escolheu-se para adjetivá-las. (CARDOSO, 2009 p.1-2)

Contudo, mesmo com um nome instaurado e uma força recém-criada para sua consolidação, as *Pulp* brasileiras eram, em sua maioria reflexo, e muitas vezes plágio, de revistas americanas, principalmente com temas policiais e aventureiros, as quais, apesar do sucesso periódico de *Fast Selling*, começaram a saturar seus leitores, que não conseguiam refletir naquelas narrativas elementos que se aproximassem o suficiente de suas vidas.

Para ampliar esse aspecto que já parecia muito negativo para a produção nacional, no final da década de 50 a televisão começava a tomar um espaço que a leitura possuía como entretenimento rápido por uma considerável parcela dos leitores.

Esses leitores, que viam nas revistas uma forma rápida de leitura e diversão, reconheceram na televisão um modo ainda mais rápido de prazer. Não que estejamos culpando os grandes programas de ficção como *Twilight Zone*, *Alfred Hitchcock Presents* ou *The Outer Limits*, pelo contrário, sua existência permitiu que um novo público, que desconhecia o gênero, tivesse ao menos a curiosidade de buscá-lo, mas a passividade com que esse nível de leitores esquecia todo um universo de leitura apenas pela facilidade em recepção de outro meio midiático.

O mais interessante desse aspecto é que esses programas eram roteirizados por grandes escritores de *Pulp Fictions*, tais como Ray Bradbury, Rod Serling, Richard Matheson e até o próprio Alfred Hitchcock, elemento esse que apenas amplia a percepção do quão fugaz e rápida era a forma com que uma considerável escala de leitores se cansava do gênero *Pulp* escrito e se apaixonava pelo televisivo.

Apesar destes programas terem sido pouco vinculados no Brasil, sua influência em determinados nichos de leitores, e nesse caso telespectadores, foi acentuada, um considerável número de fãs tornaram esses programas suas principais fontes de referência quanto ao elemento fantástico das narrativas de cunho *pulp*, suas influências não ficaram retidas unicamente à uma época, fato concedido pelos constantes *remakes* e reconstruções com que passaram nos anos seguintes, fazendo do público brasileiro um interessante meio de vincular suas narrativas, mesmo que de forma facilitadora e mais rápida do que a literatura.

Sua função central parecia o simples entretenimento, mas carregava consigo, de forma intencional, as mesmas ideias com que as revistas de emoção apresentavam suas histórias, com crítica, reflexão e discussão de temas dogmáticos, elementos pouco presentes na televisão aberta daquela época.

Partindo desse cansaço em que as revistas de emoção viam seu público despencar, a força que tornava as revistas rentáveis começa a decair em escalas alarmantes, o que ocasiona um investimento potencial na produção de obras que aproximam o leitor das narrativas, as quais começariam a trabalhar com os medos locais, a Amazônia, as lendas, e outros temas que procurassem essa aproximação.

A realidade do Brasil ainda não industrializado contrastava com a ficção policial e de aventura das revistas de emoção oriundas de outros contextos culturais. Aqui não existia o crime organizado nas cidades onde apenas se registravam assassinatos passionais ou mortes ocasionadas com lutas de facas em botequins. O que havia eram batedores de carteira, vigaristas, pequenos furtos e roubos. A segurança da classe média era feita por guardas noturnos que por silvo de apitos característicos avisavam que estava tudo

calmo na ronda das ruas, espantando os ladrões de galinha. Nada de assaltos a bancos, nada de cientistas loucos ou agremiações secretas. (CARDOSO, 2009 p. 12-13)

Todas essas conexões do corpo editorial com os leitores das revistas de emoção criaram o que atualmente os pesquisadores chamam de época de ouro do *Pulp* no Brasil, período que iria da década de 50 à década de 70, conglomerando publicações que ficariam na história da leitura brasileira por criar um verdadeiro e considerável grupo de leitores, os quais dedicavam suas leituras às revistas e romances populares do gênero.

Não à toa Geraldo Galvão Ferraz (CAUSO, 2014 p.14) aponta que *Detective*, revista que perdurou por algumas décadas, sendo editada e dirigida por nomes conhecidos do teatro e da literatura nacional, como Armando de Castro, Patrícia “Pagu” Galvão e Nelson Rodrigues, foi a principal referência a que o público brasileiro pode chamar de era *Pulp*. Chamada de *A Revista das Emoções*, *Detective* conseguiu criar em solo nacional uma verdadeira ode ao gênero narrativo a que se propôs, tendo sido base e referência para muitas que tentariam a sorte nesse terreno durante e após seu término de publicação.

Se comparado ao mercado estadunidense o Brasil não conseguiu equiparar-se ao que foi a *Era Pulp* americana. Os investimentos, apesar de bem recebidos pelo público, não conseguiram criar o impacto desejado por seus investidores, levando alguns críticos a pontuar que sequer existiu um mercado *Pulp* no Brasil, e se existiu foi ínfimo em comparação à sua referência externa, como bem apontam Causo. “É difícil dizer que o Brasil teve uma *pulp* era compatível com a dos norte-americanos” (CAUSO, 2003 p.233) e França “Houve uma *Pulp* Era no Brasil? Se buscarmos na cena literária brasileira algo idêntico a *Pulp Era*, a resposta ao título deste tópico precisará ser, indubitavelmente, negativa” (FRANÇA, 2013 p.11).

O reflexo dessa quebra de expectativa recai na qualidade das revistas, que com a eminência do fechamento começam a reduzir ainda mais a qualidade do material e do editorial, ocasionando, fatidicamente, em um comboio de fechamentos e pedidos de falência das mesmas.

3 Os leitores do Pulp no Brasil

Para entendermos, ou melhor, para tomarmos nota, do que foram essas várias facetas dos leitores do *Pulp* no Brasil, precisamos remontar nossa perspectiva de leitor a um conceito mais geral do que é ler. Pela proposta de Zilberman (2015) “a leitura não constitui tão

somente uma ideia, com a força de um ideal. Ela contém também uma configuração mais concreta, assumindo contornos de imagem, formada por modos de representação característicos, expressões próprias e atitudes peculiares”.

A ficção científica, o horror e a fantasia extrapolam essas configurações, criando as imagens e representações da fala de Zilberman (2015) a partir de um prisma disperso das noções de realidade concreta em que se pautam as descrições dos romances, por exemplo.

Mesmo que uma imagem criada tenha sempre referência a algo existente na vida do leitor, ou em algo que ao menos se assemelhe a algo real, nas *Pulps* o que se mostrava era sempre uma forma de entender o mundo, as narrativas e as construções literárias, a partir de um horizonte desconhecido se comparado ao elemento real, mas conhecido pela noção de *Poesis*⁷, de construção imaginativa e de extrapolação da realidade.

Com isso, os leitores das revistas de emoção, a partir da perspectiva desse trabalho, serão pensados sob duas grandes subdivisões. O leitor que também é escritor, aquele que não necessariamente vai produzir outras narrativas, mas que vai participar da formulação do que é lido em determinado espaço de tempo. É o leitor que participa da construção do texto a partir de seu horizonte particular e singular, mas que migra entre outros gêneros conforme é empurrado pelas editoras.

O primeiro tipo se refere diretamente ao leitor brasileiro das últimas cinco décadas, esse nível de leitor, se assim podemos categorizá-lo sem generalizações, consegue se afastar tempo suficiente do espaço em que a literatura tinha destaque em décadas anteriores como leitura comunitária. Sua atitude singular e individual torna a leitura um processo além da simples recepção direta sem interconexões, seu trabalho com o texto será inteiramente reflexivo e catártico, alterando a forma de entender o texto conforme suas leituras de mundo, seu universo intertextual, atuam no processo de leitura.

Nesse primeiro nível, temos os leitores ideais da proposta de Iser.

O leitor ideal representa uma impossibilidade estrutural da comunicação. Pois um leitor ideal deveria ter o mesmo código que o autor. Mas como o autor transcodifica normalmente os códigos dominantes nos seus textos, o leitor ideal deveria ter as mesmas intenções que se manifestam nesse processo. Se supormos que isso é possível, então a comunicação se revela como supérflua, pois ela comunica algo que resulta da falta de correspondência entre os códigos de emissor e receptor. (ISER, 1996 p.65)

⁷ Ação ou capacidade de produzir ou fazer alguma coisa, especialmente de forma criativa. (<http://www.dicionarioinformal.com.br/poesis/>)

Um leitor ideal é capaz de manter uma relação dialógica com o texto a que se remete, sendo ele capaz de influenciar nas escolhas de interpretação e, evidentemente, sendo ele também convertido em texto ao focar suas leituras em um tipo específico, elemento esse muito bem proposto por Lajolo e Zilberman.

Estes leitores de carne e osso, dos quais se ocupam os censos e que sustentam o negócio dos livros, passíveis, portanto, de serem historicizados e estudados estatisticamente, têm sua contrapartida textual: o leitor empírico, destinatário virtual de toda criação literária, é também direta ou indiretamente introjetado na obra que a ele se dirige. Assim, nomeado ou anônimo, converte-se em texto, tomando a feição de um sujeito com o qual se estabelece um diálogo, latente, mas necessário. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003 p.16-17)

Os leitores de *Pulp Fiction*, e de revistas do gênero tornam-se atuantes na construção da narrativa, leitores que, além de acompanhar escritores favoritos, obras de grande mídia e produções do estilo literário preferido, também dão respaldo a seus escritores, apontando falhas de roteiro, produzindo críticas, empenhando tempo para transformar as obras de que gostam em algo maior.

Não à toa, um dos maiores prêmios de ficção científica do mundo, muito bem representado por escritores e críticos brasileiros após o início do século XXI, premia unicamente pelo voto de seus “investidores”, leitores que pagam uma determinada quantia para fazer parte desse “clube” de fãs de contos, fanzines e revistas *Pulp*, que concede esse prêmio todo ano em um imenso evento fechado para fãs, para leitores desse primeiro nível.

Apesar de não ser um leitor exclusivamente brasileiro, esse nível de leitura se mostrou de forma muito tardia no Brasil. Como pontuado anteriormente, apenas no período militar, que trouxe consigo as mais poderosas formas de repressão, que escritores empenharam, dessa vez com afinco, a crítica à literatura e o se fazer falar a partir dela com a ficção.

Desse nível surgiram também vários leitores que se tornaram escritores, alguns já citados no corpo desse trabalho, mas alguns que valem ser citados pela contemporaneidade de seus trabalhos, como André Vianco⁸, Eduardo Sphor⁹ e Finísia Fideli¹⁰, autores que trazem em suas bibliografias um histórico de leitura fantástica e de revistas de emoção.

⁸ Escritor de horror mais cultuado em solo nacional, criador da lenda dos 7, uma coletânea de livros que trabalha com o mito do Vampiro a partir de uma perspectiva histórica semelhante à obra de Bram Stoker. Vianco traz a lenda vampiresca a partir da força da natureza, quebrando o paradigma usual das narrativas fantástica de horror que utilizam do mito unicamente como um monstro grotesco. Executando uma narrativa que une o medo

O segundo nível de leitor é aquele capaz de comprar tudo o que for altamente anunciado, capaz de ler um conto dentro de uma dessas antologias gerais, mas também capaz de ler uma literatura clássica com a mesma empolgação.

Esse leitor é o mais perigoso para o escritor das revistas *Pulp*, pois ele pode em uma edição fazer o escritor acreditar que sua obra possui uma ótima recepção, e na outra edição simplesmente esquecer-se da mesma, deixando o autor sem nenhuma perspectiva real de recepção.

É esse leitor que Lajolo e Zilberman (2003) chamaram de desconhecido, um leitor que não consegue ser medido por empresas de análise, um personagem dentro da grande engrenagem literária que não possui um especialista para medir e saber o que está pensando sobre o que está lendo, mas que apenas seu histórico de leitura consegue delinear um caminho para que a obra o alcance.

Este horizonte de expectativa, como colocaria Jauss (2002), forma a percepção sobre o leitor prévio à década de 1960 no Brasil, um leitor que estava decifrando o que vinha tendo contato, que tomava a novidade das *Fanzines*, das revistas de emoção e das antologias a partir de uma percepção isolada sobre o objeto.

Mas será com esta mesma percepção que contemporaneamente podemos pensar sobre estes leitores, como criadores participantes do que foi e do que ainda é o *Pulp* no Brasil, que este período pode ser estudado e refletido como um importante período de adaptação e descoberta de uma importante fatia de leitores em solo nacional.

4 Conclusão

Ficou claro que as revistas *Pulp* não conseguiram criar um impacto imenso na cultura mercadológica de livros no Brasil, seu estado de nicho onde foi criado permanece até a contemporaneidade e não parece dar sinais de escape dessa posição.

Porém, o que fica é que, se não no mercado, no horizonte de leitura da população brasileira essas revistas tiveram um imenso escopo, a resistência em consumir literatura do gênero foi sendo quebrada paulatinamente e hoje se mostra como uma importante vertente

psicológico de Stoker com lendas locais, o autor acabou conquistando os fãs brasileiros pela proximidade criada entre suas narrativas e os lugares que o leitor conhece representados nas obras.

⁹ Autor recém descoberto de ficção fantástica, suas obras mesclam horror, mitos e fantasia em uma aventura épica durante sua famosa trilogia, obras que já ultrapassaram a marca de 700.000 obras vendidas no mundo.

¹⁰ Autora de muitas fanzines de ficção científica na década de 90. Recentemente, publicou em uma antologia estadunidense o conto *A ressurreição de Lazaro*.

literária mundial. Basta pensar nas consecutivas produções científicas em relação ao gênero e aos vários grupos de estudos que vêm surgindo nas últimas décadas.

Se pensarmos como essa recepção tem evoluído podemos ter esperança de que esse horizonte se amplie, talvez não ao grande alcance que obteve no início do século XX, mas ao menos que continue abrindo espaço para novos escritores que tenham interesse em se aventurar nesse espaço.

Por fim, acredita-se que este artigo conseguiu trazer uma pequena parcela do que essas revistas trouxeram para o Brasil e como os leitores se mostraram frente à essa investida, evidenciando que os espaços para novas formas de literatura são sempre bem-vindos e atraentes a um público leitor tão miscigenado como é o brasileiro.

Referências

CARDOSO, A. E. “As Revistas de Emoção no Brasil (1934-1949): O último lance da invasão cultural americana”. In: ENCONTRO DE NÚCLEOS DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO, 9, 2009, Curitiba. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32, 2009, Curitiba. **Anais...** Curitiba, 2009, p.1-15.

CAUSO, R. S. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. Os Pulps brasileiros e o estatuto do escritor de ficção de gênero no Brasil. **Alambique - Revista acadêmica de ciência ficción y fantasia**, vol. 2, p. 1-33, 2014.

FRANÇA, J. Ecos da Pulp Era no Brasil: o gótico e o decadentismo em Gastão Cruis. **Terra Roxa e Outras terras: Revista de Estudos Literários**, vol.26, p. 7-17, dez. 2013.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, H. R. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JOBIM, J. L. O lugar da história da literatura. **Desenredo**, Passo Fundo-RS, n.1, v.1, p. 40-51, jan./jun. 2005.

JUNIOR, A. P. M. A. As definições de ficção científica da crítica brasileira contemporânea. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, 38 (3), p. 381-393, set/dez. 2009.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. A construção do leitor. In: _____. (Orgs.). **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 2003, p. 13-57.

ZILBERMAN, R. **A leitura no Brasil**: sua história, suas instituições. Projeto Memória da Leitura – IEL/UNICAMP. Disponível em: www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio32.html. Acesso em: 22 dez. 2015.

Data de recebimento: 30 de agosto de 2016.

Data de aceite: 19 de dezembro de 2016.