

## POR UMA LITERATURA DE MASSA: *LÚCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA*, DE JOSÉ LOUZEIRO

Letícia Veiga Vasques<sup>1</sup>

**RESUMO:** Antes do lançamento de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, romance de 1975, José Louzeiro já havia escrito quatro livros, dentre os quais a novela *Acusado de homicídio* (1960) e os contos de *Judas arrependido* (1968), revelando tipos diferentes de literatura, uma de alcance mais popular; outra com uma escrita mais sofisticada. A partir dessa experiência, Louzeiro conclui que o principal compromisso do escritor é com seu público, passando a dar prioridade à escrita de uma literatura aderente a uma maior massa de leitores que, ao contrário dos críticos, não estaria preocupada com inovações formais e sofisticação da linguagem, mas com o entendimento de um enredo. Tendo como ponto de partida a opção de Louzeiro, este artigo propõe apresentar alguns aspectos de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, discutindo sua relação com a chamada literatura de massa. Para tanto, observamos como se constrói a figura do “herói solitário”, elemento que, em *Lúcio Flávio*, é problematizado, revelando uma complexidade narrativa que não atenderia, a princípio, à ordem formal da literatura de massa, associando-se, ao contrário, a um gênero bastante complexo e sofisticado, o do “romance de formação”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Herói; Romance de formação; Literatura de massa.

**ABSTRACT:** Before the release of *Lúcio Flávio, the passenger agony*, in 1975, José Louzeiro had already written four books, among them the novel *Murder Accused* (1960) and *Judas tales sorry* (1968), showing different types of literature a popular range; one with a more sophisticated writing. From this experience, Louzeiro concludes that the main commitment of the writer is to your audience, going to give priority to writing an adherent literature to a larger mass of readers who, unlike the critics, would not be concerned with formal innovations and sophistication of language, but with the understanding of a plot. Taking as its starting point the Louzeiro option, this article aims to present some aspects of *Lúcio Flávio, the passenger of agony*, discussing their relationship with the so-called mass literature. Therefore, we see how to build the figure of the "lone hero" that element in *Lúcio Flávio*, is questioned, revealing a narrative complexity that would not answer at first, the formal order of mass literature, associating, unlike to a very complex and sophisticated genre, the "formation of romance."

**KEYWORDS:** Hero; Training romance; Mass literature.

### Introdução

Em 1975, a Editora Civilização Brasileira lança uma coleção denominada *Romance-Reportagem*. Trata-se da publicação de obras baseadas em casos reais, mas moldadas segundo os preceitos da ficção, como *O Caso Lou*, de Carlos Heitor Cony, texto inaugural da série. Mas é com o lançamento do segundo livro da coleção, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro, no mesmo ano, que a crítica reconhece o primeiro romance-reportagem brasileiro. Antes do lançamento de *Lúcio Flávio*, Louzeiro já havia escrito quatro livros,

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UninCor). E-mail: leticiavevasques@gmail.com. Este artigo deriva da dissertação *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia, de José Louzeiro: um romance de massa?*, defendida em fevereiro de 2016, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cilene Pereira.

dentre os quais a novela *Acusado de homicídio* (1960) e os contos de *Judas arrependido* (1968). Respectivamente, as narrativas revelavam tipos diferentes de literatura, uma de maior alcance dada sua construção linguístico-formal; outra com uma escrita mais sofisticada. No segundo caso, o objetivo seria, segundo observa Cosson, “um trabalho de experimentação formal no qual o escritor tenta reproduzir na linguagem os sons das metrópoles, consoante as novidades estéticas do dia” (COSSON, 2007, p. 44). Enquanto os leitores receberam de maneira bastante positiva a linguagem mais simples e de fácil entendimento de *Acusado de homicídio*, a crítica considerou a elaboração estilística de *Judas arrependido* mais digna de apreço.

A partir dessa experiência, Louzeiro conclui que o principal compromisso do escritor é com seu público, passando a dar prioridade à escrita de uma literatura aderente a uma maior massa de leitores que, ao contrário dos críticos, não estaria preocupada com inovações formais e sofisticação da linguagem, mas com o entendimento de um enredo (Cf. COSSON, 2007, p. 44). A respeito de *Lúcio Flávio*, Louzeiro observa, em depoimento de 1978 dado ao jornal *Folha de S. Paulo*, a preocupação com o alcance de sua obra e sua opção por uma escrita de linguagem mais acessível:

– Este romance [*Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*] é minha alternativa literária. Decidi escrevê-lo objetivando tornar-me, através de uma linguagem acessível, sem rebuscados, um autor de características populares. Cansei de escrever para meia dúzia de iniciados; cansei da filosofia de que o povo “deve chegar ao escritor”. Hoje eu acho exatamente o contrário: o autor deve contribuir para o desenvolvimento cultural do seu país. Em suma: passei de ficcionista que perseguia a forma, a escritor que só tem uma preocupação: fixar o momento social e político em que vivemos, captar o lamento da grande massa sofredora que se arrasta por aí, vítima de uma sociedade injusta (LOUZEIRO, 1978, s/p).<sup>2</sup>

Louzeiro afirma ter se iniciado na composição de romances unicamente em virtude do afã de denunciar os descabros sociais promovidos no país – dar voz a quem não tinha voz, como relata o próprio escritor em entrevista a Cristiane Costa:

Pensei em me tornar escritor graças ao golpe de 64. Saí para fazer uma reportagem (*Folha de S. Paulo*) sobre os meninos de rua “jogados fora” pela polícia paulista no município mineiro de Camanducaia. A censura reduziu minha matéria a umas vinte linhas. Deixei a redação, voltei para o Rio,

---

<sup>2</sup> Em outro momento, o escritor admite: “o que eu escrevo tem o propósito de ser mais popular, a começar pela linguagem que uso, existem passagens nos meus livros que são verdadeira literatura oral. E tenho absoluta consciência disso” (LOUZEIRO, 1980, p. 2).

escrevi *Infância dos mortos*, de onde foi tirado o filme *Pixote* (COSTA, 2005, p. 155).<sup>3</sup>

É preciso apontar, já de saída, o entendimento que o próprio autor tem de literatura popular, visto que esta seria, para ele, aquela que tem um alcance maior das pessoas, capaz de “captar o lamento da grande massa”, e não necessariamente a emanada de maneira espontânea do povo.<sup>4</sup> A citação de Louzeiro a respeito de *Lúcio Flávio* já nos ajuda a entender sua perspectiva: uma literatura popular, nesse sentido, seria aquela de linguagem acessível, na qual não só a escrita se faz de fácil compreensão, mas o próprio enredo ganha destaque, priorizando, assim, a significação em detrimento da construção, conforme observa Graça Paulino a respeito da narrativa popular e da de vanguarda, respectivamente (Cf. PAULINO, 2004, p. 50).<sup>5</sup>

Convém ressaltar que essa literatura de adesão popular requerida por Louzeiro não diz respeito a um tipo único de forma literária, mas a um modo que atende a uma demanda psicossocial de uma grande camada de leitores em que o aspecto social se destaca. Nesse sentido, é importante ressaltar que entendemos o termo literatura popular como sinônimo de literatura de massa,<sup>6</sup> referindo-se a um tipo de texto dotado de uma linguagem mais próxima do leitor e com temas de interesse, sugerindo uma adesão facilitada em nível do enredo que, no entanto, como esclarece Sodré (1978, p. 45), não deve ser considerada inferior justamente por sua franca adesão popular, mas como outro tipo de literatura, que se volta também para a construção do sujeito.

Considerando as discussões em torno da opção de José Louzeiro por uma narrativa de maior adesão dos leitores, os aspectos que constituem sua popularidade estão associados à construção da figura do “herói solitário”, dotado de genialidade intelectual, que rompe com as regras sociais; à atualidade informativo-jornalística do texto que promove uma margem de credibilidade ao leitor – perspectiva que o gênero romance-reportagem ajuda a construir,

---

<sup>3</sup> Entrevista publicada no livro *Penade Aluguel*, de Cristiane Costa, disponível, segundo nota da autora, em [www.penadealuguel.com.br](http://www.penadealuguel.com.br).

<sup>4</sup> “A apreciação negativa da cultura para massas [...] foi chamada de apocalíptica, por Umberto Eco, numa divisão de intelectuais em apocalípticos e integrados. Para compensar as críticas mais radicais, há os que lembram o caráter socializador dos meios de massa, que dariam a todas as classes o mesmo nível de informação e, vez por outra, ministrariam elementos para que o espectador forme um juízo desalienado a respeito do sistema em que vive” (BOSI, 1992, p. 321-322).

<sup>5</sup> Em “Formação de leitores: a questão dos cânones literários”, Graça Paulino discute, por meio da observação das escolhas literárias escolares para os jovens, o distanciamento existente entre estas escolhas e os cânones, passando pela questão da ascensão dos Estudos Culturais, produção de obras populares e recepção dos cânones por estes leitores.

<sup>6</sup> O termo literatura popular, utilizado por Louzeiro, compreende uma literatura que usa expedientes de captação facilitada do leitor. Este tipo de literatura, ao qual o autor se refere, tem, para os críticos, o nome de literatura de massa e comporta uma série de expedientes próprios.

conforme observa a análise aprofundada que Rildo Cosson faz da obra de Louzeiro em questão<sup>7</sup> –; às oposições míticas e à preservação da retórica culta, segundo aponta Sodré em *Teoria da literatura de massa* (1978, p. 82-84), como elementos caracterizadores deste tipo de literatura.

Estes elementos, apesar de inscritos na concepção formadora dessa literatura de alcance popular, são problematizados em *Lúcio Flávio*, uma vez que a própria constituição do “herói solitário”, que entra em choque com a sociedade, revela uma complexidade narrativa que não atenderia, a princípio, à ordem formal da literatura de massa, associando-se, ao contrário, a um gênero bastante complexo e sofisticado, o do “romance de formação”, conforme propõe Cosson em *Fronteiras Contaminadas* (2007).

### **O herói problemático de José Louzeiro**

Em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, observamos como se constrói a figura do “herói solitário”, considerado por Muniz Sodré como uma marca da literatura de massa, que “se apoia numa consciência exaltada e solitária, modelada pelo Romantismo literário”, na qual o herói “disputa o exercício de um poder investido das características românticas que acentuavam a ideia de destino e de uma especial rejeição às regras sociais” (SODRÉ, 1978, p. 83). Louzeiro dialoga com o romance de aventuras na medida em que seu protagonista é apresentado como uma espécie de aventureiro, que teria, no herói do poema épico, segundo observa José Paulo Paes, seu antepassado mais antigo, visto que ali se observam características como a coragem, a retidão, o gosto pela justiça e o amor ao perigo. (Cf. PAES, 2001, p. 12). Ainda que não possa ser tido como um herói épico, Lúcio Flávio apresenta algumas semelhanças com este, pois é destemido e está em constante movimento geográfico real na narrativa, em crimes ou fugas, perpassando parte do território do país. Apesar da insígnia de bandido, Lúcio parece crer na justiça (na medida em que também é denunciante do Esquadrão da Morte) e nutre amor pelo perigo, pois se reconhece dentro de um jogo do qual tem certeza que não pode sair ileso.

O romance de Louzeiro se constrói, sobretudo, a partir dos conflitos internos e externos de Lúcio Flávio, personagem que, se comparada a tantas outras da história, acena

---

<sup>7</sup> Segundo Cosson, Louzeiro defende a ideia de que “é justamente a conciliação entre ficção e realidade que sustenta o romance-reportagem, fazendo-o ultrapassar, por meio desse artifício, a temporalidade marcada no jornalismo. Nesse sentido, o importante para o romance-reportagem é a verossimilhança realista do texto...” (COSSON, 2007, p. 47).

para uma maior complexidade. Cosson entende *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* como um representante do romance de formação, reconhecendo um padrão narrativo sem, no entanto, deixar de entender que ele é, de fato, um romance-reportagem. A característica principal do romance de formação é a presença de um processo de crescimento a partir de quatro elementos:

O primeiro destes é o herói e sua constituição narrativa, ou seja, quem é ele, quais são suas credenciais como personagem e agente do movimento que o levará à aprendizagem final. O segundo é a natureza e a variedade da experiência ou ação da personagem na construção de sua experiência de mundo. O terceiro é a maneira de aprender escolhida pela personagem. O quarto é a *Bildungsziel* ou a compreensão do sentido da vida do herói (COSSON, 2007, p. 180).

O romance de formação apresenta, nesse processo de aprendizagem do herói, duas posições opostas, derivadas da tentativa de enquadramento social do indivíduo: na primeira, o herói acredita em sua inserção social, enquanto que na outra, ao constatar essa impossibilidade, ele abdica e se conscientiza dessa posição (Cf. COSSON, 2007, p. 180-181). Tal passagem de uma a outra posição ajuda a constituir uma figura humana problematizada, justamente porque se revela em construção e não pronta e acabada. Essa humanização, necessária à personagem, a aproximaria, nesse sentido, do público, em sintonia com as tópicas envolvidas nesse processo de inserção e negação do sistema, ainda que essa progressão psíquica do herói esteja associada a um tipo de literatura culta. Isso marca um paradoxo interessante, uma vez que a forma narrativa culta (dada pelo diálogo de Louzeiro com o romance de formação), porque inscrita em uma trajetória de amadurecimento, serviria de identificação com o público.

No romance de Louzeiro, vemos dois processos de amadurecimento na vida de Lúcio Flávio: o primeiro ocorre quando ele se lembra de sua vontade de ser candidato a vereador, e do não apoio do pai; o segundo, base da narrativa, evidencia sua tentativa de sobrevivência no mundo do crime. No primeiro caso, Lúcio persegue os valores sociais; no segundo, rebela-se contra eles. A busca do protagonista é pela harmonia entre si e o mundo, mas o cerne da aprendizagem em um romance de formação é a criação de uma personalidade própria. Decorrem, daí, os conflitos internos do herói, que se vê angustiado pelo mundo real ao mesmo tempo em que maquina desejos e ideais em sua mente. Assim, mesmo a morte pode ser uma solução cabível na narrativa, na medida em que encerra a dúvida sobre suas chances de

autorrealização (Cf. COSSON, 2007, p. 181), como ocorre no livro de Louzeiro que termina com a morte do protagonista.

Diante desta explicação sobre como o romance de Louzeiro se associa, em linhas gerais, ao padrão narrativo do romance de formação, vejamos, sucintamente, os quatro elementos citados por Cosson, a começar pelo herói. Lúcio Flávio é um marginal com características peculiares, como a beleza física e o magnetismo sexual,<sup>8</sup> com origem bem definida, nome e sobrenome – ao contrário dos outros marginais, identificados apenas por apelidos –, cidade e história, um pai que já fora influente politicamente. Assim, Lúcio Flávio caracteriza-se como um marginal branco, de classe média e inteligente, inteligência que se confirma nos planos de fuga descritos na obra.

Tal construção paradoxal da personagem, além de marcar sua complexidade psíquica, põe em evidência a relação do romance de Louzeiro com o de formação, conforme propõe uma das leituras de Cosson. Um componente importante na caracterização de Lúcio Flávio é sua exigência de lealdade e seu desejo de vingança, que aparecem, respectivamente, na execução de Marco Aurélio e Armandinho (que o teriam traído) e na morte do torturador Constâncio Grande, revelando a natureza complexa e a variedade de experiências do herói de Louzeiro.

O ambiente de desconfiança, traição, disputa, é o mundo cotidiano do herói. Nesse mundo, onde pouca diferença faz estar dentro ou fora da prisão, Lúcio Flávio chega a acreditar que poderá dominar suas regras e fazê-lo funcionar a seu favor. [...] Todavia, ele não tarda a perceber que o poder que exerce é só aparência e o controle do jogo é uma ilusão (COSSON, 2007, p. 187-188).

Lúcio Flávio chega inclusive a pensar em revelar a cadeia de relações existentes entre bandidos e policiais – que aparentemente representariam a ordem –, mas conclui que isso em nada mudaria sua situação. Isso o leva a um sentimento de fracasso e de incerteza sobre sua trajetória. Por fim, preso novamente, acaba se desinteressando das fugas tramadas por seus companheiros de cela e pelas mensagens do policial Moretti, sabendo-se impotente; afinal, “no jogo do crime” ele aprende “que não há vencedores e os prêmios são passagens para uma viagem de agonia. A morte, destino final dessa viagem, é também a única maneira de sair do jogo” (COSSON, 2007, p. 189), ensinamento que vem de Padre, mas também de sua

---

<sup>8</sup> Lúcio Flávio mantém, durante a história, duas relações afetivo-sexuais: com Lígia, mulher de Liece, que trai o companheiro seduzida pelo magnetismo de Lúcio e suas atitudes heroicas, e com sua esposa Janice, que o encontra nos intervalos de suas prisões, sempre apaixonada, e tem a esperança de formar com ele uma família, em que possam viver junto do filho Leo.

experiência concreta no mundo. Diante disso, Lúcio Flávio questiona sua aprendizagem e sua vida, ficando clara a existência de dois processos de aprendizagem: o exterior, centrado em sua trajetória de bandido famoso, e o interior, do conhecimento de si e do mundo porque “as glórias e o sucesso perseguidos no primeiro processo tornam-se ilusões vãs no segundo.” (COSSON, 2007, p. 190).

Essa duplicidade de experiências leva à constituição de uma maneira de aprender do protagonista. No processo exterior (referente ao bandido), Lúcio Flávio aprende com o pai um modelo a ser evitado, não só diante da brutalidade com que tratava os filhos, mas também (e sobretudo) da falta de ação.

Neste processo de amadurecimento exterior, Paulo de Paris tem importância fundamental, pois representa a porta de entrada para o reconhecimento público e a ambição (a camaradagem de Paulo conquista Lúcio) e acaba ocupando o lugar do pai do protagonista (de iniciação filial). A experiência derradeira que levará Lúcio Flávio ao mundo do banditismo vem de sua ideia de incendiar um ônibus. Para Cosson,

A atitude destemida, o uso de um revólver e a superioridade de ação diante do comparsa mais velho marcam o novo modo de aprendizagem de Lúcio Flávio: a experiência. O herói dali em diante não terá mais modelos a seguir. A própria vida e as aventuras que nela busca serão suas mestras (COSSON, 2007, p. 191-192).

Lúcio torna-se, assim, aprendiz de si mesmo diante da trajetória de iniciação proposta pela vida que leva o herói do romance de formação, conforme sugere sua estrutura narrativa, para fora de casa (do mundo familiar e restrito).

Mas é na prisão, segundo analisa Cosson, que Lúcio atinge seu segundo processo de aprendizagem, o de busca interior, para o qual conta com a ajuda de quatro guias: Dondinho, Janice, Hélio Mendonça e Padre. Dondinho representa o guia espiritual do protagonista, que tanto “oferece ao herói o conforto moral e religioso quanto serve de referência segura sobre a existência do bem num mundo no qual não parece haver limites para o mal” (COSSON, 2007, p. 193).

Mesmo sendo o guia espiritual e temendo pela vida de Lúcio, Dondinho tem plena consciência da vida arriscada e ilegal do protegido e de que as forças espirituais têm limites frente ao livre-arbítrio humano. Dondinho, para Lúcio, é uma figura de amparo, em que encontra a substituição para o pai, que nunca se relacionou com ele com atenção e preocupação, caracterizando-se como uma personagem importante na trajetória do herói do romance e em seu processo de amadurecimento. Dondinho é, por exemplo, quem avisa Lúcio

sobre a morte do irmão, Nijini. O guia espiritual tem a missão (que cumpre) de revelar ao protagonista algo que irá modificar ainda mais sua trajetória, levando-o a outras reflexões sobre seu destino. O romance de Louzeiro revela, assim, a ideia do ancião que busca proteger o herói e guiá-lo em sua travessia, conforme observada por Campbell em seu estudo sobre o herói (1999, p. 77).

Janice, a mãe de seu filho, é a mulher amada, o guia amoroso. Apesar de aparecer pouco na narrativa, é sempre evocada em lembranças e, principalmente, é nela que Lúcio Flávio encontra o amor incondicional. Janice oferece também a possibilidade de uma nova vida: “Mesmo assumindo um papel predominantemente espacial ou passivo, sua simples presença”, esclarece Cosson, “funciona como um catalisador do mecanismo de reconhecimento íntimo de Lúcio Flávio e de questionamento do mundo no qual construiu sua existência” (COSSON, 2007, p. 194).

Em *Best-seller: a literatura de mercado*, Sodré observa, a respeito da necessidade de criação do par amoroso em oposição, a que “a história deve girar em torno de pessoas que pertencem a níveis sociais diferentes [...]” (SODRÉ, 1988, p. 48). Se Lúcio pertence ao mundo do crime, Janice é uma moça que se associa ao mundo familiar e doméstico, sendo mostrada sempre como companheira fiel e mãe, distante de situações arriscadas ou de contatos com a quadrilha de Lúcio ou com a polícia. Em sua cena final, no momento da prisão de Lúcio em Belo Horizonte, Janice declara seu amor incondicional ao bandido e afirma seu não envolvimento com o mundo do crime.

Lúcio Flávio apresenta-se como um herói aparentemente forte, a notar por suas fugas e planos espetaculares em situações de perigo. No entanto, da mesma forma que Janice revela o mundo íntimo do protagonista (conforto do lar), ela serve também de obstáculo ao mundo masculino, rígido e violento que ele frequenta, pois viver com ela significaria abrir mão deste outro mundo, do qual Janice não faz parte efetivamente. Quando está com a mulher e o filho, antes da prisão em Belo Horizonte, Lúcio pensa em sua vida de bandido como algo que não poderia parar: “Já que a roda não pode parar, que as pás do moinho movimentam-se raspando horizontes, o melhor caminho é silenciá-los.” (LOUZEIRO, 1987, p. 190). Ao pensar no filho e no futuro, projeta a impossibilidade da saída de um mundo que ele mesmo construiu para si:

Um rio de tormentos, cavando o leito nas bordas do precipício; um jardim de flores venenosas, sugadas por centopéias aladas; um céu derramando chuva fervente nas feras endemoninhadas. E daí a razão daquele moinho de pás infinitas, revolvendo destinos e vísceras, até a idade em que Leo fosse adulto, e talvez num tempo em que tudo aquilo não passasse de triste



recordação. Num tempo em que ele pudesse dizer, coitado do meu pai. Quis libertar-se e não conseguiu. Quis ser forte e não passou de um fraco (LOUZEIRO, 1987, p. 190).

Como lembra Cosson, cabe destacar, no entanto, que não apenas as características físicas e intelectuais diferenciam Lúcio Flávio e são importantes para o entendimento dele: o herói romântico, tão presente na literatura de alcance popular, também tem relação direta com o bandido. Ele apresenta duas faces, uma, de homem frio, destemido e viril, e outra de ser solitário, atormentado pela luta interna entre bem e mal e sensível a abstrações artísticas e devaneios extremamente humanos. Também o código de comportamento que adotou para si, e segue durante todo o livro, contribui para sua imagem de herói. Lúcio Flávio não trai sua natureza e se reconhece, em diversos momentos da história, como bandido, utilizando da violência (esta aparentemente inerente ao bandido) só quando realmente necessário (Cf. COSSON, 2007, p. 184-185).

O terceiro guia de Lúcio é Hélio Mendonça, diretor do presídio que oferece ao bandido a chance de ser pintor. Hélio é, assim como Paulo (só que em termos positivos), uma figura paternal que poderia ofertar, por meio das tintas e das telas, a fama e uma alternativa para a vida do bandido. A pintura também serviria para que Lúcio Flávio expressasse a transformação de seu interior. O coronel, após oferecer a oportunidade, é muitas vezes lembrado por Lúcio com visível afeto (ele se refere a Hélio sempre como o bom velhote). Hélio é, nas palavras de Lúcio, um ser “desconcertante”, que não combina com o local e com a vivência do presídio. Isso se dá não só pela benevolência do diretor, mas também por sua compreensão do processo artístico, explicado, para Lúcio, em um bilhete:

“Com boa vontade e persistência acaba se impondo. As obras de arte são produzidas com dez gramas de talento e novecentos e noventa de trabalho braçal.” Assinado, coronel Hélio Mendonça.  
Lúcio leu e releu o bilhete e a assinatura. [...] Então havia policiais que eram humanos. (LOUZEIRO, 1987, p. 148).

É interessante pontuar que os três guias identificados por Cosson são figuras que tendem a dissociar Lúcio do mundo do crime, ofertando uma saída que, no entanto, não existe. A ausência dessa saída é dada pelo último guia, o Padre, também criminoso condenado, que só aparece na narrativa por meio das memórias do protagonista. Para Cosson,

O determinismo que fundamenta o ensinamento de Padre é tudo contra o que o herói luta em vão para se libertar. O trabalho de Padre, então, ao contrário dos outros guias, consiste em conduzir o herói para o reconhecimento da

morte como única vitória possível no ambiente em que vivem (COSSON, 2007, p. 197).

Lúcio recorda-se, em vários momentos da narrativa, dos ensinamentos do preso:

- O que tá feito não pode ser desmanchado – dizia Padre. Nós somos os destruidores do amor. *Só a morte nos acompanha. Por isso me aperfeiçoô para morrer* (LOUZEIRO, 1987, p. 121, grifos nossos).

- A gente mata tudo que tá ao nosso redor e depois morre. *Na verdade, só a morte existe. Me aperfeiçoô para ela.* Quero tá de bom aspecto quando chegar (LOUZEIRO, 1987, p. 139, grifos nossos).

A fala de Padre é sempre reflexiva e uma espécie de prenúncio e preparação para o destino final do bandido, a morte. A morte aparece, em sua fala, não só como algo natural, mas sobretudo esperado e construído, para a qual é necessário um processo de preparação e amadurecimento. No caso de Lúcio, a morte poderia ser uma solução e uma maneira de apaziguar a luta entre indivíduos como ele e a sociedade. Sobre esse guia, Cosson pontua que

O que Padre ensina é que não é apenas aquele presídio de concreto, de onde Lúcio Flávio sempre conseguia escapar, que os prende, mas sim a condição de prisioneiros do jogo, do código e do mundo do crime que enlaça suas ações, contamina seus desejos e determina suas vidas (COSSON, 2007, p. 197).

Esse processo externo e interno de amadurecimento do herói constitui, na leitura de Cosson, o âmago da relação do livro de Louzeiro com o romance de formação, na construção do chamado *Bildungsziel*, que começa a ser delineado quando a lembrança da morte de Marco Aurélio passa a ser frequente, levando a um processo de questionamento e consequente autoconhecimento. Lúcio Flávio começa a refletir sobre o sentido de vida e entende, de fato, que não domina o jogo do qual se imaginava chefe. Para Cosson,

O símbolo do amadurecimento do herói, o seu mais significativo de *Bildungsziel*, é a imagem do moinho que ele tenta fixar por meio da pintura. Essa imagem surge no momento em que o herói, já sabendo que a arte é uma utopia e que ele não tem possibilidade real de escapar do seu destino, faz uma revisão de sua vida, seus “erros e perversidades” (COSSON, 2007, p. 199).

Assim, o romance de Louzeiro pode ser lido como um romance de formação por expressar, por meio dos sentimentos de seu protagonista, os conflitos entre o indivíduo e a sociedade, que só se dissipam ao final, com a morte do herói. Tal perspectiva já ressalta o tom heroico do personagem e sua construção popular, funcionando não como uma espécie de

Robin Hood, mas como um agente real em luta contra o sistema, representado, neste momento e em menor escala (é importante dizer), por forças totalitárias e repressivas (a polícia).

Se, por um lado, Louzeiro molda seu romance, conforme propõe a leitura de Rildo Cosson, à forma do romance de formação, por outro, a construção de seu herói tem relações claras com o romance de aventuras, dado o caráter transformador de seu herói mediante as peripécias pelas quais passa em sua jornada. José Paulo Paes, em “As dimensões da aventura”, observa a relação existente entre o romance de formação e a narrativa de aventuras, considerado a tópica do amadurecimento do protagonista. Para ele, “o romance de aventuras é, via de regra, um exemplo típico do *Bildungsroman*”, visto que também trata das experiências pelas quais passam os personagens durante sua vida, nos anos de sua educação e crescimento (PAES, 2001, p. 17). Essa relação entre as duas formas narrativas, aparentemente tão distintas, ressalta o quanto o romance de formação (e a própria leitura de Lúcio Flávio) pode atender a pressupostos de uma literatura de adesão popular como é o caso da de aventuras, concentrada na trajetória de um bandido quase sempre solitário em seu processo de amadurecimento.

Ao dialogar com o romance de aventuras, Louzeiro consegue evidenciar a complexidade do enredo (muitas vezes mais pela sugestão das cenas que propriamente pela narração das mesmas) e o uso de personagens menos densas que, ainda assim, problematizam suas experiências no mundo do romance. Talvez seja possível pensar que essa complexidade narrativa, se podemos assim dizer, não se reporta apenas à obra de José Louzeiro, mas se inscreve na própria tradição do romance de aventuras, conforme observou Jean-Ives Tadié a propósito de Joseph Conrad,

romancista [...] expoente do romance de aventuras, mas cuja obra de ficção, pela sua “complexidade de estrutura” e sua “dificuldade de leitura” [as expressões são de Tadié], só a muito custo poderia ser capitulada de “divertimento”, pelo menos em comparação com o proporcionado por autores como Júlio Verne, R. L. Stevenson, H. Rider Haggard, Fenimore Cooper, Rafael Sabatini, ou a baronesa Orcy. (PAES, 2001, p. 16).

Assim, a construção mais complexa do protagonista de Louzeiro, que apresenta traços do herói problemático do romance de formação, poderia ser mesmo um índice que promove um diálogo entre as duas formas narrativas (romance de aventuras e romance de formação), associadas, pela tradição literária, a campos de valores diferentes.

## As oposições míticas e seu tratamento (particular) no romance

A respeito das oposições míticas que marcariam a literatura de massa, é interessante perceber que elas estão problematizadas no romance de Louzeiro, visto que o bem e o mal se confundem na constituição psicológica de Lúcio, protagonista da história. Assim, ora Lúcio Flávio pode representar o mal, como em um de seus roubos a bancos ou no assassinato de um companheiro de crime, ora representar o bem, quando nos encontros com a família e com o amigo Dondinho.

No trecho seguinte, em que se despede de Dondinho depois de visitá-lo em seu barraco, vemos um Lúcio diferente daquele que atirara em Marco Aurélio, que guarda pelo velho respeito e afeto, exercendo, agora, a função filial: “Lúcio ouve tudo aquilo que Dondinho diz, olha bem o rosto velho e sereno que sempre o acompanhara, promete ter cuidado. Abraçam-se na sala do barraco, a porta se abre, Lúcio vai embora” (LOUZEIRO, 1987, p. 69).

Em outras cenas, frente à tortura e em oposição a Moretti e Bechara, Lúcio Flávio representa ainda o bem:

Lúcio geme de dor, mãos segurando as virilhas, onde entrou o estilete. De novo na cadeira, os braços são postos para trás, as pernas atadas com tiras de couro.

– Fala, filho da puta, senão eu te mato!

[...]

– Agora vamos ver se tu é macho de verdade – diz Bechara.

– Conta a história toda ou vai chupar o cacete de todos eles. E vai chupar até cada um deles gozar.

Um dos crioulos, cabeça pelada, faz um sorriso sinistro, os dentes da frente faltando, a cicatriz por cima do nariz (LOUZEIRO, 1987, p. 50).

Esse maniqueísmo entre bem e mal, tão próprio da literatura de massa, não se realiza de maneira óbvia no romance de Louzeiro, visto que são invertidas as lógicas que cristalizam as ações derivadas de um e de outro lado. No caso acima, é a polícia, representante legitimada de uma ordem social, que age com violência e crueldade, externando os valores associados ao mal, enquanto Lúcio, o bandido, revela-se a figura menor, desprotegida e sacrificada. Considerando o contexto de publicação da obra, 1975, é possível pensar também que essas oposições estavam ainda mais acirradas, uma vez que a polícia era a representante legal do regime militar, que nessa altura já era acusado de sequestros, prisões ilegais, torturas e

assassinatos. Desse modo, não seria difícil eleger como herói um bandido que se insurgia contra este estado de coisas:

A descrição das torturas a que eram submetidos os presos, a ausência de notícias nos jornais sobre os fatos ocorridos, como a morte de um policial torturador, e a presença de notícias “plantadas” ou apenas parcialmente verdadeiras sobre os assaltos são outros índices importantes do contexto da época. Aliás, nesses exemplos, a obra ganha maior referencialidade com os leitores de hoje, que sabem dos métodos empregados pelo regime militar para calar seus opositores e a censura a que foram submetidos os jornais, fatos sobre os quais antes havia apenas suspeitas (COSSON, 2007, p. 170).

Nesse sentido, o nível pragmático da construção narrativa (conforme propõe a análise de Cosson a respeito do romance-reportagem) se apresenta como uma marcação dessas oposições míticas, pois no caso da denúncia social expressa pelo romance, ela “nasce [...] como resultado de uma opção do escritor em relação à constituição da obra e do público que pretende atingir” (COSSON, 2001, p. 66), cumprindo com sua função social e explicitando sua posição ideológica, muitas vezes marcada na própria temática da obra. Para entender a denúncia social são necessários dois aspectos: 1. sua localização dentro da narrativa, visto que ela pode estar implícita ou explicitamente exposta (como no caso da utilização de documentos que funcionam como comprovantes extratextuais de autenticidade narrativa), 2. a presença do narrador como manipulador das estratégias narrativas. Para ganhar sentido e ser efetiva, a denúncia social deve se mesclar à narrativa, tornando-se característica da forma de expressão. Por isso, muitas vezes ela vem formatada através dos diálogos, revelando-se na exteriorização dos pensamentos das personagens em forma de monólogo ou lembranças ou pela junção entre discursos do narrador e da personagem (Cf. COSSON, 2001, p. 66-72).

Assim, é possível pensar a relação da ditadura militar com o romance a partir da questão das oposições míticas, pois o próprio Louzeiro ressalta sua posição naquele momento histórico. O autor se coloca como um “produto de seu tempo”, engajado, dono de uma “missão” – existe, aqui, a ideia de literatura enquanto missão.

Minha busca é no sentido de entender a filosofia das pessoas que julgamos “no buraco”, sem que possamos avaliar seu grau de subjetividade. Às vezes, uma Umbelina, Elizena, Lúcio ou Liece [personagens retratados pelo autor em seus romances] estão melhor realizados que qualquer um de nós. Eles assumiram o que a sociedade considera “erro”. Eles não têm problemas de consciência. O compromisso deles é com a vida. Note que fato interessante: Lúcio Flávio estava sempre fugindo. Gastava tudo o que roubava para comprar sua liberdade! (LOUZEIRO, 1982, p. 15).

Sendo um produto de seu tempo, em que a ditadura fazia com que a própria polícia e os militares (de quem sempre se esperou, na verdade, a guarda do bem e da ordem) se tornassem o poder a ser combatido, a obra de Louzeiro contribui para a afirmação, não explícita, da necessidade de falar sobre o tema. O autor não foge a esta necessidade, tratada no livro justamente através das oposições na construção de seu herói-bandido e de uma polícia-corrupta.<sup>9</sup>

Antonio Candido, em “Dialética da Malandragem”, ensaio que analisa o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, observa que o livro se organiza pela alternância entre os polos da ordem e da desordem: “A dinâmica do livro pressupõe uma gangorra dos dois pólos, enquanto Leonardo vai crescendo e participando ora de um, ora de outro, até ser finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo.” (CANDIDO, 1970, s/p). Essa alternância caracterizaria não só o princípio organizador do romance de Almeida, mas o modo como se constitui seu protagonista, alçado, ao final da

---

<sup>9</sup> Um fato relevante diz respeito ao fato de que o livro foi alvo dos censores, passando por quatro pareceres discordantes antes de ter sua publicação liberada, segundo Sandra Reimão, em “Lúcio Flávio – Sobre a censura ao livro e à adaptação cinematográfica”. No primeiro parecer (de 12 de maio de 1976), o técnico de censura Augusto da Costa considera três motivos para a não liberação: “1) mensagem negativa pois ‘apresenta o bandido com uma auréola de bom moço e a polícia como única culpada por ele ter enveredado no crime’; 2) ‘desmoraliza o aparelho policial apresentando alguns de seus integrantes como corruptos /e/ (...) como tarados’; 3) ‘O palavreado é do mais baixo calão, pornográfico.’”(COSTA *apud* REIMÃO, 2014, p. 12). Neste parecer, vemos o reconhecimento, pelo próprio censor, da oposição entre o bem e o mal, sendo Lúcio representante deste primeiro, além da negação da corrupção pelos policiais, indício da postura ideológica ditatorial, que reconhecia a subversão apenas no outro (sendo este outro comprovadamente bandido como Lúcio ou não). No segundo parecer (de 20 de maio de 1976), feito por Maria Ribeiro de Almeida, assume-se a postura contrária à do colega anterior. Para ela, o Lúcio Flávio representado ali era um herói (ou bandido, como observa entre parênteses) com qualidades intelectuais e coragem e vitimado pela sociedade, que lhe havia dado apenas esta escolha na vida, tendo sido perseguido e “covardemente assassinado” na prisão (Cf. REIMÃO, 2014, p. 12). No entanto, apesar de entender a trajetória de não adequação do herói, o parecer indicava sua não publicação, pois, na visão da técnica, o livro exercia tão bem a acusação a alguns elementos da polícia que “parecia” ser real, chegando a se duvidar de que aquilo pudesse ter vindo da cabeça de Louzeiro (Cf. REIMÃO, 2014, p. 13). O terceiro parecer (inconclusivo), de 24 de junho de 1976, assinado por Hellé Prudente Carvalhedeo, reconhece que o uso da linguagem de baixo calão seria apenas reflexo dos ambientes onde se passa a história e que a crítica à polícia não era aprofundada. Lúcio, apesar de ter sido humanizado no romance, ainda tinha destacados seus erros. Afirmava ainda que ali não havia a intenção de criar um mito, concluindo, por fim, que se houvesse motivo para censurar, este seria a acusação de corrupção voltada a alguns policiais, fato que, no entanto, não caberia à “atribuição censória no que diz respeito às publicações literárias” (REIMÃO, 2014, p. 13). O último parecer, em que o livro é finalmente liberado, foi dado no mesmo dia do terceiro, por J. Antonio de Pedroso, e reconhece que a personagem é uma figura famosa pela repercussão de suas fugas e assaltos na imprensa e que a obra é um romance-reportagem, que busca se aproximar da realidade, tendo, por isso, o desculpável uso dos termos de baixo calão, justificado pelo meio: o livro (Cf. REIMÃO, 2014, p.14). A liberação é dada pelo fato de o livro, para o censor, não incita o crime, pois relatava mais dificuldades e sofrimento do que vitórias de Lúcio. Tem como conclusão uma frase, segundo Reimão, confusa: que a tortura a presos poderia desestimular o crime. Reimão ressalta ainda que não é possível saber se um censor conhecia o parecer anterior, mas, tendo sido emitidos no mesmo dia, os números 3 e 4 podem ter sido perdidos simultaneamente. (Cf. REIMÃO, 2014, p. 14): “Graças, especialmente, a um escritor audacioso e a um cineasta ousado, José Louzeiro e Hector Babenco, a polícia corrupta e violenta com a qual os espectadores conviviam estava sendo naquele momento, enfim, desmascarada. Um passo na história do cinema nacional; um passo na história do Brasil, sob ditadura militar, tentando caminhar em direção à construção de uma sociedade democrática” (REIMÃO, 2014, p. 20).

história, à condição de sargento de milícias (ordem) através de favores pessoais (desordem). Essa oscilação entre ordem e desordem (reveladora de nossa construção social) está presente também, de certo modo, na constituição do protagonista de Louzeiro, visto que Lúcio Flávio ora está associado a uma ordem caracterizadora da estrutura social (quando entrega, por exemplo, o esquadrão da morte e denuncia a corrupção na polícia), ora à desordem, já que é efetivamente um bandido e, portanto, transita no lugar da ilegalidade. Essa oscilação fica mais evidente quando Lúcio é comparado à própria polícia, agente institucional da ordem.

A inversão entre os polos da ordem e da desordem ajuda na aderência entre Lúcio e o leitor, vitimado este também pelas cenas detalhadas da tortura à qual o bandido é submetido por uma polícia corrupta. Em outros momentos, vemos Moretti e Lúcio do mesmo lado da moeda, associados ambos ao mundo do crime, esvaecendo a relação oposta entre bem e mal, mesmo que haja uma simpatia do público pelo ladrão que, ademais, oscila entre os dois lados da balança, enquanto Moretti pende apenas para o lado do mal, inclusive com a pecha de traidor.

Considerando os guias de Lúcio Flávio, conforme visto no item anterior, é possível perceber que Louzeiro se utiliza (de modo diverso) das oposições míticas, pois elas deixam de se referir diretamente ao herói para dizerem respeito aos agentes ligados à sua constituição como herói problemático. De um lado temos aqueles que parecem apontar para o bem (Dondinho, Janice e Hélio); do outro, uma única que, no entanto, apresenta uma força maior, já que é aquela que anuncia ao leitor a morte de Lúcio, o Padre. Há, nessa oposição entre os guias, uma marcação clara de lugares sociais, nos quais a mulher representa a proteção familiar; Dondinho, a espiritual; Hélio, a judicial; enquanto Padre, sendo também bandido, revela a sina de quem escolheu a margem.

Tendo a clara distinção de Padre aos demais guias, é possível reconhecer neste posicionamento uma oposição mítica, se tomarmos o exemplo de Dondinho. Enquanto o primeiro coloca de maneira forte e conclusiva a ideia da morte de Lúcio – “Padre cultuava a morte com o carinho de quem rega planta que necessita de cuidados especiais” (LOUZEIRO, 1987, p. 142) –, o segundo busca uma maneira de evitá-la ou adiá-la por meio da proteção espiritual (o amuleto e as rezas a Janaína). Tomemos os trechos em que essa oposição pode ser identificada, em Padre e Dondinho, respectivamente:

– Ninguém é nada. Nenhum de nós é nada. Tem de aprender isso. Bandido é sinônimo de defunto. Tudo que faço hoje é aperfeiçoar-me para ser um bom defunto. Não estarei de boca aberta no momento importante. Não quero ter

olheiras, nem estar com a barba por fazer. Vou botar o macacão mais limpo e ficar na frente do espelho. Quero morrer olhando como morro (LOUZEIRO, 1987, p. 53).

- Dondinho tira um cordão ensebado do bolso, com um amuleto.
- Isso é de muito valor, Noquinha. De muito valor. Durante a vida toda, desde menino, andou comigo. Quero que fique com ele. Meteu o amuleto pelos vãos da tela.
- Reza pra madrinha Janaína, filho. Que ela te mantenha na sua proteção (LOUZEIRO, 1987, p. 220).

Na fala de Padre é dominante a certeza e a aceitação de seu destino, chegando a tornar-se obsessão, que acaba por contaminar os pensamentos de Lúcio durante toda a história. Já em Dondinho, persiste a esperança de livrar Noquinha do mal a que estava sempre exposto, preocupação que permanece até o fim da trajetória de Lúcio, pois sua morte acontece pouco depois da última visita do amigo.

Outras oposições são construídas por meio dos guias de Lúcio. Hélio de Mendonça e Janice contrapõem-se aos bandidos que sempre estiveram ao lado do protagonista. No primeiro caso, em que Hélio é definido por Lúcio como um homem diferente, além da opinião do protagonista sobre ele contam os gestos de caridade e a chance concreta que oferece ao bandido de mudança de vida – em oposição ao mundo do crime. “Recordava a expressão do velhote, o riso franco, alegria de querer ajudar. Como desperdiçar semelhante oportunidade? E como deixar os companheiros na mão? Que pensaria Nijini? Que diriam Liece de Paula e Fernando C.O.? Lúcio estava roendo a corda?” (LOUZEIRO, 1987, p. 138).

Acerca de Janice, é possível afirmar que a esposa e o filho de Lúcio representam, para o protagonista, a “casa” (ainda que não física), a possibilidade do retorno às raízes e à segurança, isto é, a renúncia à aventura.

- Eu te amo, Lúcio, aconteça o que acontecer.
- Abraçado a ela os olhos encheram-se de lágrimas. O bolo caiu sobre o sofá e não se preocuparam mais com ele. O abraço silencioso era a ponte de acesso entre o desespero do que vivia Lúcio e a vida que sempre imaginara, distanciada na província de casas modestas [...] (LOUZEIRO, 1987, p. 188).

A cena acima evidencia que a opção por Janice e pelo filho (pela família) cessaria a aventura característica do romance de Louzeiro, uma vez que a ação, centrada no protagonista, deixaria de ocorrer. Por isso Sodré observa, a respeito do herói da literatura de massa, sua misoginia, já que “a mulher se apresenta frequentemente como um obstáculo para a ação grandiosa” (SODRÉ, 1978, p. 83). Isso fica claro na cena da prisão final de Lúcio, visto que a presença da mulher e do filho o leva a não reagir:



Tudo parecia em ordem, quando um pontapé arrancou a porta do quarto com um estrondo e seis agentes apareceram portando armas, alguns com metralhadoras. Janice abraçou o filho. O que comandava a operação mandou Lúcio evitar qualquer movimento, sob pena de morrer ali mesmo. Lúcio olhou para o menino assustado, olhou Janice, pálida, querendo chorar. Ergueu-se, entregou os braços às algemas. (LOUZEIRO, 1987, p. 210).

Os companheiros de Lúcio (os mais fiéis são o irmão Nijini Renato, Liece de Paula e o cunhado Fernando C.O., pois durante a história há aqueles que o traem ou têm participações menos expressivas nos crimes) são a “família” que se une a ele por interesses comuns e comunga do mesmo destino.

### **Considerações Finais**

Tendo como ponto de partida o desejo de José Louzeiro de uma escrita acessível a um público maior, é possível pensar que, se por um lado, o autor consegue acessar as massas a partir de uma história formatada ao gosto do romance de aventuras, priorizando as peripécias de um herói com toques de excepcionalidade, mas humano, por outro, sua linguagem, por mais que esteja associada à preservação de certa retórica da literatura de alta cultura – como elemento característico da estrutura da literatura de massa –, evidencia a distinção de seu protagonista (distinção que se dá também no nível da linguagem por meio de seu fluxo de consciência), moldado, conforme propõe a leitura de Rildo Cosson, à forma do romance de formação, ainda que este tenha relações claras com o de aventuras, dado o caráter transformador de seu herói mediante as peripécias pelas quais passa em sua jornada. Assim, se Louzeiro propõe uma simplificação linguística, a verdade é que ela não alcança necessariamente seu protagonista, que se apresenta como um ser reflexivo e complexo, com um destino já traçado, a morte.

Assim, a construção mais complexa do protagonista de Louzeiro, que apresenta traços do herói problemático do romance de formação, poderia ser mesmo um índice que promove um diálogo entre as duas formas narrativas (romance de aventuras e romance de formação), associadas, pela tradição literária, a campos de valores diferentes. Talvez esteja aí, nesta relação aproximativa entre campos culturais normalmente opostos, a maior expressão dialética das oposições míticas construídas em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, romance que é (e não é) romance de aventuras na medida em que se aproxima da narrativa de formação.

Se a hibridez caracteriza esta produção, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro, expõe de maneira particular isto, pois problematiza, de maneira bem dialética, a relação entre campos de valores diferentes, ora se associando a um tipo de literatura que conversa com um número maior de leitores (que chamamos de literatura de massa), devido a sua relação com o romance de aventuras e com o romance-reportagem, além das oposições míticas que ajudam na construção do herói da narrativa, ora se distanciando deste tipo de literatura, ofertando ao leitor uma narrativa estruturada a partir da complexidade de seu protagonista, da linguagem do romance e da própria relação deste com o romance de formação, gênero bastante distanciado do universo da indústria cultural.

Ainda que Louzeiro não tenha construído um romance “fácil”, se consideramos as facilidades necessárias a um texto representante da chamada literatura de massa, seu intento de ser lido, sobretudo lido como acendedor da consciência das massas, foi logrado, visto o sucesso de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* não só na época de sua publicação, devido sua relação com a factual, mas ainda hoje, quando continua a ser editado, vendido, lido e tema de discussões acadêmicas.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-345.

CAMPBELL, Joseph. A aventura do herói. In: CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1999. p. 119-133.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora UnB, 2001.

COSSON, Rildo. *Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora UnB, 2007.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LOUZEIRO, José. Eu quero o povo. *Folha de S. Paulo*, Folhetim, São Paulo, 12 mar. 1978.

LOUZEIRO, José. *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

LOUZEIRO, José. *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

PAES, José Paulo. As dimensões da aventura. In: PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 11-24.

PAULINO, Graça. Formação de leitores: a questão dos cânones literários. *Revista Portuguesa de Educação*, Universidade do Minho, 2004.

REIMÃO, Sandra. Lúcio Flávio: sobre a censura ao livro e à adaptação cinematográfica. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, n. 23, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/article/download/13506/pdf>>. Acesso em 03 dez. 2015.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

**Artigo recebido em fevereiro de 2016.**  
**Artigo aceito em abril de 2016.**