

LITERATURA E CULTURA DE MASSA

Silviano Santiago

RESUMO

O artigo discute a situação da literatura diante da cultura de massa. Para o autor, a literatura é duplamente intempestiva: por um lado, se distancia do consumo pelos contemporâneos, destinando-se a leitores de gerações futuras; por outro, não requer, como as artes técnicas de nosso tempo, grandes compromissos financeiros e técnicos. Baseado nessas premissas, o autor assume uma posição otimista em relação ao futuro da literatura e ao papel social que ela pode cumprir.

Palavras-chave: literatura; obra de arte; cultura de massa.

SUMMARY

This article discusses the condition of literature in relation to mass culture. According to the author, literature is doubly untimely: on the one hand, it is removed from immediate consumption, since it is destined for readers of future generations; on the other, unlike contemporary technical arts, it does not require great financial and technical commitments. Based on these premises, the author remains optimistic in relation to literature's future and the social role it may come to play.

Keywords: literature; work of art; mass culture.

O sinal talvez de que o milênio esteja para findar-se é a frequência com que nos interrogamos sobre o destino da literatura e do livro na era tecnológica pós-industrial. Não me sinto tentado a aventurar-me nesse tipo de previsões.

Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*.

Como toda criança que cresceu e se educou em qualquer cidade da América Latina durante a II Grande Guerra, desde cedo fui um consumidor da cultura de massa que então começava a nos chegar de maneira avassaladora dos Estados Unidos. Ao lado do automóvel, que tinha tomado conta das ruas, e dos aviões e zeplins, que encantavam os céus, novas formas de deslumbramento técnico eram proporcionadas pelas máquinas do cotidiano. Aos olhos de crianças e adultos a cultura de massa norte-americana se impunha de modo feérico através dos filmes, desenhos animados e seriados — e neles havia tanto roupa e estilo de comportamento

Este texto foi apresentado na Reunião Anual da SBPC de 1993.

diferentes, quanto visão cosmopolita e simbólica da realidade; tanto a música popular de fala ininteligível e de ritmo sincopado, quanto a dança de passos mais ousados; tanto a dramatização de vivências cotidianas estrangeiras, quanto a versão "aliada" do grande conflito bélico mundial. Impunha-se ainda através das revistas em quadrinhos onde imperavam os invencíveis super-heróis do Bem, ou através de revistas como *Seleções* onde Dale Carnegie ensinava como fazer amigos e influenciar pessoas no melhor estilo do "american way of life".

Todo esse material industrializado, importado principalmente dos Estados Unidos, se mesclava de maneira desequilibrada à incipiente produção cultural brasileira para crianças. Esta se apresentava sem o aparato tecnológico norte-americano e era comandada por Monteiro Lobato. O material importado se mesclava ainda, rechaçando para escanteio, às formas interioranas e tradicionais de espetáculo, como o circo, o parque de diversões e as festas religiosas com suas barraquinhas, comes & bebes, danças e folguedos típicos. Numa cidade interiorana, como a Formiga onde nasci em 1936, o cinema informava o imaginário dos habitantes letrados e não letrados de comportamentos e situações estrangeiras e contemporâneas, comportamentos e situações a que, no passado, só tiveram acesso os intelectuais das grandes cidades, lendo livros e revistas, ou viajando pelo exterior.

Era, portanto, de se esperar que a mente dividida da criança e do jovem servisse de prato-feito para nacionalistas empedernidos como Monteiro Lobato, ou para intelectuais citadinos travestidos de etnógrafos como Mário de Andrade e os romancistas nordestinos. O campo do tradicional e autêntico espetáculo popular brasileiro estava sendo minado, tomado de assalto e dominado pela cultura da imagem industrial norte-americana, e pouco importava se naquela época o país do Norte fosse politicamente nosso aliado. Estrategicamente, os norte-americanos tinham escolhido um alvo perfeito: crianças e jovens (na época chamados de "coca-cola boys"). Com o imaginário tomado desde a mais tenra idade, seríamos todos presa fácil para todo o sempre. Mais atento ao mercado e ao consumo, Lobato é exemplar nesse rompante de rebeldia nacionalista, de onde não estava excluído um alerta ao irrecuperável atraso do parque industrial brasileiro, e do gráfico em particular. Menos preocupados com o mercado, os modernistas não se entusiasmaram pelos ideais excludentes de Lobato, extasiados que estavam, por outro lado, com as conquistas técnicas e as máquinas da atualidade vanguardista européia, tal como ilustradas pelos manifestos futuristas desde os primórdios do século.

Já em 1928, no "Manifesto Antropófago", Oswald de Andrade vislumbra as possibilidades de um comportamento humano revolucionário nos filmes de Hollywood. Escreve ele: "O que atrapalhava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará". Mas dezesseis anos mais tarde, em pleno conflito bélico, o mesmo Oswald fará em carta pública a Monteiro Lobato (hoje em *Ponta de lança*) um *mea culpa* relativo. O nacionalista Lobato, segundo Oswald, tivera e não tivera razão.

Não tivera porque não conseguira ver que os modernistas traziam nas suas canções, "por debaixo do futurismo, a dolência e a revolta da terra brasileira". Tinha razão porque fora o primeiro a chamar a atenção, através do Jeca Tatu, para a falsidade da modernização selvagem brasileira, e por isso Oswald estendia a mão "à oportuna e sagrada xenofobia" de Lobato, que não devia ser confundida com o ufanismo de caráter otimista. Eis o dado concreto que mudou a cabeça do modernista paulista: para a guerra, o pracinha brasileiro está se adestrando em armas modernas, e se adestra para virar bucha de canhão, enquanto o país e os seus cidadãos ficam fadados ao eterno atraso colonial. Na leitura ambígua do ideário de Lobato, feita em 1944, Oswald acertava um duplo alvo: tanto acenava retrospectivamente para o "milagre da resistência" de que fora arauto Euclides da Cunha ao final do século, quanto intuía profeticamente que o abraço a Lobato, na época extensivo aos rapazes da Casa do Estudante (CEB), estaria por detrás das nacionalizações de empresas estrangeiras no decorrer das décadas e até por detrás da resistência armada dos jovens guerrilheiros no final dos anos 60.

Indigência financeira dos atores políticos e recursos técnicos modestos para a luta e até mesmo primitivos, coragem varonil e destemor suicida dos combatentes para a resistência e a vitória, desclassificação apriorística da vantagem técnica inimiga pelo elogio da união dos esforços — eis os autênticos valores "nacionalistas" desde *Os sertões* até o cinema novo, valores de conflito bélico, reativados nos vários momentos históricos de crise, quando pressões econômico-políticas de países hegemônicos apresentam de maneira colonial ou neocolonial os meios para a modernização e o progresso do país através das conquistas da tecnologia de ponta. Aceito esse esquema necessariamente unilateral e, por isso, simplificado, entende-se por que, no Brasil, ao contrário de países como a Argentina onde desde os anos 20 a técnica se aliou ao ideológico na constituição de uma utopia popular revolucionária, a imaginação técnica pouco habitou e habita a cabeça das classes populares na luta pela emancipação do povo oprimido. Por isso, ela também é pouco tematizada pela nossa cultura de massa ou erudita. As possíveis formas de cultura de massa na modernidade periférica brasileira se reduzem ao fanatismo pelo folhetim de alto teor sentimental e melodramático, como se vê de maneira definitiva nas rádio e telenovelas, pasto ideal para um discurso em que a "felicidade" coletiva e popular se descompromete de qualquer nuance relativa ao mundo industrial e as suas conquistas.

A reação nacionalista de Lobato, mais semelhante no seu pragmatismo explícito à de um Delmiro Gouveia modernizando o Nordeste, sempre apontou para a problemática industrialização autônoma do Brasil. Já a contradição entre atraso e modernidade periférica de Oswald encontra a sua superação cultural na teoria antropófaga, ou nas teses da dependência defendidas a partir dos anos 60 pelo Cebrap. Para o tópico que nos interessa neste momento, a literatura hoje, ambas (reação e contradição) podem ter pano de fundo diferente do desenhado pelos caminhos da modernidade tupiniquim e da história recente do Brasil.

Retomar a questão da literatura em 1993 só tem sentido se se passar antes pelo desvio da cultura de massa, desvio que temos evitado trilhar mas pelo qual todos nós, nos dia-a-dia, passamos de uma maneira ou de outra. Para introduzir a nova perspectiva, valho-me de Vinícius de Moraes. Em artigo de 1942, "Duas gerações de intelectuais", perguntava: "Não será o interesse pelo *Cinema como arte* [grifo nosso] um sinal da profunda diferença que marca as duas gerações de intelectuais hoje existentes no Brasil?". Em seguida, com argúcia, nomeava um e outro escritor, os vários escritores do Brasil modernista, separando-os em dois grupos distintos. O seu grupo de cinéfilos, observa ele, se distingue nitidamente do outro grupo:

Seu interesse [deles pelo cinema] é fortuito como um eco de outros interesses. Não há neles vocação. São homens para dentro, parados sobre um cinema íntimo, sem mais paciência para essa espécie de extroversão que o Cinema pede. Serão, no máximo, poetas que vão ao Cinema. [E conclui:] Não creio que nenhum desses homens de que falei pudesse fazer um bom roteiro, construir direito uma continuidade ou dar ritmo cinematográfico a uma sucessão de imagens.

Walter Benjamin foi talvez o primeiro grande teórico da modernidade que não teve medo do cinema. Em 1935, julgou importante escrever um ensaio sobre o processo novo que representava a reprodução técnica da obra de arte no quadro do modo de produção capitalista, acreditando que os conceitos derivados da sua reflexão não seriam de modo algum "apropriáveis pelos fascistas" e poderiam ser utilizados para a "formulação de exigências revolucionárias na política artística". Trata-se de "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". Nesta análise, deixaremos de lado muitos pontos clássicos do ensaio, como a destruição da aura, e centraremos o interesse em apenas dois, de certa forma negligenciados pela maioria dos estudiosos brasileiros de Benjamin. Esse último desvio nos levará finalmente à questão da literatura hoje.

Tomemos, em primeiro lugar, o jogo entre o privado e o público, no tocante às questões da produção artística e sua difusão. As artes tradicionais (literatura, pintura etc.) tinham a sua difusão junto ao público como consequência de um fator externo, independente do estágio da sua produção que se dava no plano da vida privada do artista. Uma obra literária ou pictórica existe em si, independente da sua difusão em livro e da sua exposição em galeria ou museu. O mesmo não se dá com o filme. Anota Benjamin:

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica da sua produção. Essa não apenas permite, da forma mais

imediate, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar por um quadro, não pode mais pagar por um filme.

O pagamento de um filme se dá pela soma de "ingressos".

Isso significa que o cinema, além de ser uma obra de arte coletiva, é uma obra paga pela *coletividade* de consumidores. (O grande parafuso em que entrou o cinema nacional, após a criação da Embrafilme, é consequência do fato de que os produtores e cineastas quiseram substituir a coletividade de consumidores por um Estado provedor.) O livro ou a pintura podem ser, e muitas vezes o foram, produzidos por obscuros diletantes, obras que acabaram sendo postumamente alçadas à glória ou renegadas ao esquecimento. Se o filme não exterioriza o tempo e o gosto contemporâneos e não mantém um diálogo imediato com os espectadores, está fadado ao fracasso ou à inexistência. Nesse sentido, mais caro um filme, mais absoluta a exigência apriorística de um grande e variado mercado consumidor. Daí que o investimento financeiro por detrás de um filme não se confunde com o pagamento feito ao grupo de artistas e técnicos nele envolvidos. O cinema requer o grande capital que, por sua vez, se julga recompensado pelo empenho demonstrado por coletividades de consumidores, nacionais ou estrangeiras, em amortizar o financiamento. A tendência artística do cinema é a sua internacionalização precoce. O cinema desenha e é desenhado pelo mercado mundial. Nos melhores casos, o filme é uma arte que, coletiva e abrangentemente, aponta para a transgressão dos valores estabelecidos nas várias coletividades de consumidores.

Dentro dessa perspectiva geral, uma das contradições insolúveis da vanguarda (científica, artística e tecnológica) periférica contemporânea encontra no cinema uma versão radical para o estágio em que vive, já que o cinema aponta tanto para a indústria quanto para a arte. A atualização e o progresso de sociedades "atrasadas", em termos de vida, arte e ciência, e a transformação sócio-política e industrial de um dado país periférico se dão na esfera do *consumo* de obras que *a priori* não puderam e não podem ali ser produzidas. É a partir do consumo de possíveis modelos — ou seja, da leitura e da assimilação crítica ou passiva da produção onde impera e de onde se expande o grande capital — que se intensificam as melhores e mais contundentes criações e invenções periféricas, libertas dos valores isolacionistas e repressivos de sociedades provincianas que buscam auto-suficiência nas explorações e devaneios do umbigo. Esse descompasso entre o que é produzido lá fora e consumido aqui dentro a fim de que algo "de novo" possa também ser produzido aqui dentro tem levado intelectuais, unidos a gerações e gerações de estudantes, a buscar *leis protecionistas* para o produto cultural nacional, como é o caso da lei de obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro, chamada de 8 x 1¹, e tem levado outros intelectuais, possivelmente neo-iluministas, a exigir dos governos nacionais

(1) É bom lembrar que a primeira lei de obrigatoriedade de exibição de um determinado número de filmes nacionais é de responsabilidade do Parlamento britânico, o "Cinematograph Act", de 1927. No final da década de 20 a liderança da produção cinematográfica era disputada pelos Estados Unidos e pela Alemanha. Menos de 5% dos filmes exibidos na Grã-Bretanha era de origem inglesa. O citado "Atto Cinematográfico" especificava que os exibidores teriam de administrar, no futuro imediato, uma cota crescente de filmes britânicos: primeiro 5, depois 10, em seguida 15 e finalmente 20%. Para poder dobrar o número de filmes a serem produzidos em 1928, de 101 a 205, a Inglaterra teve de importar cineastas e atores da Alemanha. Foi o início da famosa "German connection", que teve o seu ponto culminante nos anos de 1933-4, quando trezentas figuras voaram para a ilha, muitos deles já por temores políticos. A maioria dos alemães acabou, é claro, seduzida por Hollywood. A Inglaterra virou o passaporte para a entrada de europeus na indústria americana do filme. O romancista Graham Greene, que em meados da década de 30 era crítico de cinema, reagiu à invasão, tomando ao pé da letra a idéia protecionista inicial: "Mas pode-se pelo menos exprimir o desejo de que os emigrantes exerçam profissões nas quais sua falta de conhecimento de nossa língua e de nossa cultura não seja tanto um obstáculo". Em 1934 estava se organizando o Sindicato dos Técnicos em Cinema (ACTT). Segundo uma das diretrizes do Sindicato, um produtor inglês, antes de contratar um "estrangeiro", tinha de provar que não existia um nacional que podia desempenhar em igualdade de condições a função do outro. Com a declaração de guerra e mais restrições impostas pelo Sindicato, muitos dos alemães emigram aos Estados Unidos. Essas informações podem servir para esclarecer o círculo vicioso do protecionismo na indústria cultural: abertura, fechamento e dispersão.

investimentos financeiros generosos que permitam o exercício livre da pesquisa, tomada esta aqui no seu sentido amplo. A pesquisa, científica ou artística, na maioridade dos cidadãos de um país se ajusta e se acopla a uma boa e real educação na juventude.

Sejamos docemente impiedosos: assim como não tem sentido consumir, como se feito hoje, um filme produzido há dez anos, também não tem sentido adquirir, como se feito hoje, um computador produzido há dez anos. Essa perecibilidade da máquina e dos seus produtos no mundo moderno ocidental foi agudamente observada por Jean Baudrillard, quando percebeu que na sociedade de consumo os objetos existem para-a-morte². A abundância (ou a quantidade), de onde não está excluída a busca da qualidade, aponta também para a renovação constante do velho, instituindo o mais novo. Lembra Baudrillard: gerações nasceram e morreram usando o mesmo objeto; hoje, numa vida, vemos nascer e morrer vários objetos semelhantes.

O segundo ponto do texto de Benjamin, importante para a presente discussão, se centra em torno da refuncionalização social da arte operada pela transformação propiciada pelos meios de reprodutibilidade técnica. Benjamin parte de uma idéia básica: "A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida". Não existindo mais o "autêntico" e, com este, a carga de "segredo" que atestava contraditoriamente a existência plena do objeto de arte singular e único, Benjamin assinala na apreciação humana dessas novas formas de arte a perda gradativa do valor de culto e o apelo a um outro e inédito valor, que é o de exposição. A perda do valor de culto de uma obra de arte, ao mesmo tempo em que a dessacraliza, torna-a alheia à sua inscrição na tradição, ou seja, indica a perda de um lugar onde ela era te(le)ologicamente objeto de ritual. A obra de arte no momento em que passa a ser produzida e reproduzida tecnicamente perde algo, mas ganha, como consequência, os infinitos lugares e contextos da sua reprodução. E se perde o valor de culto, também se refuncionaliza passando a ter uma práxis social leiga, que é a da intervenção na esfera política. Se o fascismo buscava de todas as formas a estetização da arte, o cinema — devidamente impulsionado por reflexões como as de Benjamin — acenou e continua acenando para a politização da arte no século XX.

(Como mais tarde falaremos de alternativas para a literatura diante da cultura de massa, deixemos antes Benjamin referir-se a elas no século XIX. O impasse sofrido pelas artes tradicionais no século XIX, diante do impacto da fotografia, foi enfrentado por duas alternativas formais: primeiro, através da teoria da arte pela arte, com a assinatura de Mallarmé, que representava um retorno à teologia da arte, e, depois, através do seu negativo que é a arte pela arte, a arte pura, ou seja, a que rejeita toda função social para a arte. Da mesma forma, não se procurará aqui uma espécie de busca na atualidade de exemplo de concorrência da arte tradicional com as artes de reprodução técnica, semelhante à proposta Dadá no seu tempo. Não se trata, pois, de opor a "distração" na apreciação do objeto literário ao "recolhimento", para usar os termos do ensaísta. Fique este parênteses, como um alerta para os

(2) A perecibilidade precoce da máquina no mundo ocidental tem o seu correlato metafórico no aperfeiçoamento da linha aerodinâmica (*streamlining*). Não é apenas a busca de maior velocidade que se quer; se quer também a otimização do grau de eficiência do objeto com vistas à economia das forças naturais e da bolsa do consumidor. A velocidade se alia à poupança de energia e de dinheiro. O objeto tecnológico tende a poupança em todas as suas possíveis e imprevisíveis formas. Por essa razão, a linha aerodinâmica, na sua face subliminar, vitaliza o consumo da sua forma por um apelo agressivamente erótico na conformação dos objetos. Poupa-se para se gastar de outra maneira. A renovação do objeto se dá também na chave da liberação da libido, caindo o consumidor nas malhas de uma outra lógica: despende quem tem e pode.

nossos leitores, a fim de que não pensem quando voltarmos a falar de literatura que não lemos o que lemos.)

A práxis política da arte, anunciada por Benjamin, tinha o seu corolário no modo como o cinema podia intervir, através de uma difusão incalculavelmente plural e simultânea, no tempo presente, nas questões contemporâneas, fazendo deles a sua melhor representação e deles fazendo ainda a sua mais ampla difusão. A literatura dos anos 30 e 40 sentiu o problema levantado por Benjamin e tentou fazer concorrência ao cinema. Escreveu Drummond na época da literatura engajada: "O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente". A intenção era a de que a produção artística contemporânea, independente de qualquer especificidade, era entregue ao consumidor contemporâneo na sua contemporaneidade. O cinema informava. E este informando, a leitura de toda e qualquer obra de arte ganhava peso pela sua capacidade de exponibilidade. Tomemos como base a diferença que Benjamin estabelece entre o pintor e o cinegrafista. Aquele, semelhante a um mágico, se distancia do corpo que quer curar, enquanto este, semelhante a um cirurgião, opera uma intervenção no corpo para curá-lo. Conclui Benjamin: "O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada a ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade". O espectador (o indivíduo que desaparece dentro dos infinitos públicos) acompanha as piruetas e exercícios das sucessivas imagens na tela, exercitando o que Benjamin chama com propriedade de um "inconsciente ótico". Assim como a psicanálise descortinou a experiência do "inconsciente pulsional", o cinema abra-se para a experiência do inconsciente ótico. O processo da leitura não se dá pelas hermenêuticas da profundidade, mas se alimenta de "efeitos de choque", semelhantes aos que enfrentamos no cotidiano.

A arte dos nossos dias retoma a distinção entre o pintor e o cinegrafista para estabelecer a diferença entre a leitura de uma obra de arte tradicional e a leitura do filme: "O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passageiro, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem vigente". Como exemplo, leia-se o poema "A morte do leiteiro", de Drummond, onde o caminhar útil e inocente daquele pela madrugada é tolhido pela violência urbana indiscriminada, que, por sua vez, submete o (inocente) leitor a um "efeito de choque", agilizando a sua sensibilidade para melhor compreender os problemas do "nosso tempo", a fim de que não mais cometa atos impensados. A inconsciência (política) do pequeno-burguês o levou ao assassinato previsível pela alienação em que vive; o poema prevê o fim desta na aurora (v. também "A noite dissolve os homens") que virá: "Da garrafa estilhaçada,/ [...] / duas cores se procuram,/ suavemente se tocam,/ amorosamente se enlaçam,/ formando um terceiro tom/ a que chamamos aurora".

Tendo passado pela experiência do cinema enquanto arte, tendo reconhecido a sua atualidade e função política, tendo percebido os exageros e inconveniências da indústria cinematográfica para a arte do cinema, tendo compreendido as transformações que ele, juntamente com outras artes que se produzem e se reproduzem tecnicamente, gerou no seio da discussão estética do século XX, por que alguém ainda decide ser escritor? Por que, solitária e artesanalmente, decide trabalhar com palavras com vistas a um livro, livro que se torna objeto obsoleto na época da cultura de massa? Há que ser única e exclusivamente pessimista quanto ao futuro da literatura? Está e estará ela fadada a ser uma produção de jecas-tatus da periferia não industrializada? Em outras palavras: existe ainda uma função social para a literatura no século XX?

De ora em diante, a nossa fala, neste momento em que a obra de arte atravessa a era da sua reprodutibilidade técnica, se alicerça em argumentos que se tecem em torno de uma atitude cética em relação ao diálogo que o texto literário pode manter com os seus contemporâneos. Em virtude dessa atitude, e paradoxalmente, a nossa fala pode ser nos seus extremos bastante otimista quanto ao futuro da literatura e seu papel social. Começemos falando da literatura no seu próprio tempo de produção e dela no tempo/ espaço de consumo contemporâneo a ela.

Partamos de um pressuposto que deve ser encarado com o otimismo derivado do ceticismo de que falamos: a literatura, antes mesmo da época do cinema e das artes de reprodutibilidade técnica, já era dada pelos seus melhores artesãos como anacrônica e pouco acessível ao comércio com os contemporâneos, e não estaremos dando com exemplo os cultores da arte pela arte ou da arte pura. Entre nós, quem primeiro levantou a lebre foi Machado de Assis. Todos conhecem o prólogo "Ao leitor" que abre as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ali Machado dá o crédito da idéia a quem de direito, o romancista francês Stendhal, ao mesmo tempo em que inscreve o seu romance em determinada linha que, de antemão, reconhece o lugar intempestivo da literatura e do livro na sociedade moderna:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco.

Stendhal reconhecia que o seu romance passaria despercebido dos contemporâneos e só seria plenamente lido no final do século.

Poucos anos depois da publicação do romance de Machado de Assis, deparamos com Nietzsche e a urgência que tem de escrever *Ecce Homo*, onde mostra, conforme o subtítulo, "como alguém se torna o que se é". Desde 1879, quando abandona a estabilidade universitária, Nietzsche leva

uma existência solitária e errante. Durante os anos 80, viaja, pensa e escreve sem parar, conseguindo ultrapassar com cada nova obra os limites da anterior. Seguro da qualidade intrínseca e revolucionária do seu trabalho filosófico e da importância do conhecimento dele para o devir da humanidade, Nietzsche não consegue obter, no entanto, nas livrarias e na imprensa o reconhecimento dos seus contemporâneos. Os seus livros pouco vendiam e, por isso, eram pouco lidos, o seu nome era ignorado. Esse desequilíbrio, apresentado de maneira resumida, é o primeiro e delicado problema que o filósofo delineia e enfrenta na abertura da sua autobiografia:

[...] a desproporção entre a grandeza de minha tarefa e a pequenez de meus contemporâneos manifestou-se no fato de que não me ouviram, sequer me viram. Vivo de meu próprio crédito; seria um mero preconceito, que eu viva? Basta-me falar com qualquer "homem culto" que venha à Alta Engadina no verão para convencer-me de que não vivo...

A passagem é cristalina. O filósofo parte do efeito aparentemente nihilista e castrador da desqualificação infligida a ele pelos seus contemporâneos, efeito já assinalado por Stendhal, mas dele retira uma lição. A grande tarefa filosófica, a grande obra que aparece sob a forma de livro não é para a compreensão imediata pelos contemporâneos. Estes, porque pequenos ou imaturos diante dela, não conseguem estabelecer regras contratuais de leitura com o autor da grande empresa, da grande obra. Por isso, os homens cultos não conhecem Nietzsche, não o reconhecem. A falta de contrato de leitura gera o fato de o filósofo não ter sido ouvido nem visto. Caso fale com algum letrado pelas paragens da Alta Engadina por onde erra, a suspeita é confirmada: Nietzsche se convence de que não vive, embora o seu nome permaneça no livro publicado.

Ora, *Ecce Homo* é escrito para que se clarifique um outro contrato: o que torna possível a vida e a obra do seu autor, a urgência da continuidade da sua tarefa. Afirma ele: "vivo do meu próprio crédito". Comenta Jacques Derrida a passagem: "[...] essa identidade que ele reivindica, não a obtém de um contrato com seus contemporâneos. Ele a recebe do contrato inédito que firmou consigo mesmo". Vivo do crédito que abri para mim a fim de que possa escrever os livros que quero. Não está dizendo que é para ele mesmo que escreve, mas que escreve a partir de um crédito que ele próprio abriu para si mesmo, na crença de que nós, pósteros, iríamos amortizar ou saldar o crédito. Mais o tempo passa, mais cresce o valor do crédito, mais complexo o processo de amortização. Ao ser contemporâneo de si mesmo, Nietzsche deixa de ser contemporâneo do seu leitor. O leitor, não o contemporâneo, mas o futuro leitor, está desde a entrada da autobiografia do filósofo, ou da obra do escritor moderno, "implicado" no jogo do crédito autoconcedido. O resgate do investimento não é feito por uma coletividade no momento imediato em que ela estivesse recebendo o produto. Pelo contrário, o contrato é com homens, dispostos cronologicamente em sucessivas trinchei-

ras de leitura, homens que vão manter com o texto um contrato que atesta a perenidade do produto e a imortalidade do autor após a morte. Só naquele momento é que a vida de Nietzsche deixará de ser um "preconceito". O que é importante no livro não é o valor de exposição em vários espaços simultaneamente, mas é o inevitável equívoco ou silêncio que estão na base da sua recepção pelos contemporâneos. O importante está na capacidade que tem o livro de gerar em espaços pósteros, diferenciados cronologicamente, respostas que alicerçam o seu valor e o reconhecem como atual fora do seu tempo de produção. O atual fora da sua época não pode ser confundido com o atual na sua época, embora se complementem.

Por ser a literatura de que falamos e que estamos considerando posterior aos tempos da cultura de massa, ela é duplamente intempestiva: se distancia do consumo pelos contemporâneos por um lado e, por outro lado, dos maiores compromissos financeiros e técnicos que as artes técnicas do nosso tempo requerem até para poder engatinhar. Ao contrário do cinema e demais manifestações artísticas de massa, o compromisso maior do objeto literário não é com a infinita coletividade que, direta, ou indiretamente através da publicidade, irá amortizar o alto custo da produção. Há formas de literatura que podem, é claro, se valer do mercado, e dele se têm valido através de um novo e recente gênero, o *best-seller*; há até mesmo confluências benéficas entre a literatura e a cultura de massa, é o que sucede, por exemplo, com a música popular. Mas a grande literatura (ou literatura literária) não depende do mercado da forma como o cinema ou a televisão dependem. O mercado é uma opção que pode movimentar a pena tanto de um Harold Robbins quanto de um Paulo Coelho, tanto do último Vinícius de Moraes quanto de um Caetano Veloso: o mercado está no desejo de manter um diálogo rentável financeiramente com os contemporâneos e, por isso, de alcance imediato. O *best-seller* ou a forma "pop" de arte reproduzem em escala milimétrica os percalços de um filme na indústria cultural: ele o é, se conseguir se vender. Ele deixa de o ser, caso fracasse.

Partamos de um segundo e último pressuposto: a literatura é intempestiva nos tempos do cinema e das artes de reprodutibilidade técnica. Se o cinema, afinado com os novos tempos, oferecia um campo extraordinário para a compreensão pelo espectador contemporâneo da sua atualidade, a literatura oferece uma outra e alternativa compreensão da atualidade, buscando formas de conhecimento que escapam ao campo epistemológico comum aos seus contemporâneos. A literatura aponta menos para o consumo dos contemporâneos (como vimos, o seu diálogo maior não é com eles), mas aponta para futuros leitores que tentarão — do patamar histórico onde estiverem — conhecer os alicerces desse patamar. No crédito aberto pelo autor para produzir a sua obra se encaixam os seus sucessivos leitores. A literatura oferece na futura leitura da obra uma visão presente do passado. Todo texto literário, por mais alheio que seja aos valores do passado, movimenta direta ou indiretamente formas de tradição que são o palco onde se desenrolam os acontecimentos presentes que real e virtualmente se representam no tempo anacrônico e no espaço atópico da escrita.

Recebido para publicação em novembro de 1993.

Silviano Santiago é escritor e professor da Universidade Federal Fluminense. Já publicou nesta revista "Imagens do remediado" (Vol. 1, Nº 2).

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 38, março 1994
pp. 89-98
