Frágeis fronteiras entre arte e cultura de massa

Vera Lúcia Follain de Figueiredo

A indiferenciação entre os diversos campos de produção cultural vem deixando, hoje, de ser uma conjectura para se tornar uma realidade e atinge, inclusive, a esfera da crítica, cujas reflexões vão inspirar certos tipos de produtos populares, sendo por eles incorporadas como mais um dispositivo de sedução. A própria análise crítica é integrada à mercadoria e a metalinguagem deixa de ser exclusividade das obras destinadas a um público restrito, de iniciados, tornando-se um recurso corriqueiro.

O pensamento filosófico, as teorias, mesmo as mais apocalípticas, enfim, tudo pode ser integrado, reciclado, dando lugar a um novo produto para o mercado de bens culturais. Como observava Edgard Morin[1], na longínqua década de 1960, a cultura de massa tende a deslocar-se e a recuperar as correntes desintegradoras. Comprovando essa tendência, no início do século XXI, o pessimista Jean Baudrillard, em entrevista concedida a um jornal brasileiro[2] – sem deixar de afirmar que considera o ritmo acelerado da circulação de imagens, no mundo pós-moderno, um caminho para catástrofe – comenta, bem-humorado, com uma espécie de complacência resignada, a presença de um de seus livros nas telas do cinema, contribuindo para o sucesso de bilheteria do filme *Matrix* (EUA, 1999), dos irmãos Wachowski, e, ao mesmo tempo, para que a obra do crítico seja divulgada num âmbito muito mais abrangente do que costuma atingir.

Enquanto o artista do filme, Keanu Reeves, cita, em suas entrevistas, o livro de Jean Baudrillard, *Simulacros e simulação*, o pensador francês, de sua parte, não deixa de mencionar, docemente constrangido, que foi convidado, mas não aceitou, para prestar assessoria filosófica a *Matrix Reloaded* e a *Matrix Revolutions* que continuam a série, declarando:

> Hoje, a cultura pop pode fazer parte da análise crítica, pode funcionar como a crítica funciona. A análise pode ser integrada à mercadoria, pode ter a mesma essência de obsolescência da mercadoria.[3]

Se um dos critérios de valoração da obra de arte consistia na capacidade de pôr em discussão sua própria condição, ou seja, na sua maior ou menor capacidade de negar-se, este procedimento generalizou-se e não funciona mais como entrave ao deleite imediato da obra. Um filme de grande sucesso de bilheteria pode incorporar certa dose de autonegação, sem prejuízo dos mecanismos de repetição que o filiam a um determinado modelo popular de narrativa.

Na mesma linha, cabe lembrar, também, que estratégias textuais como a metanarratividade, a intertextualidade, a desarticulação da seqüência temporal, há muito deixaram de ser soluções estilísticas apenas de vanguarda[4] – harmonizadas com um enredo romanesco atrativo, têm sido popularizadas, isto é, bem assimiladas por um público maior. As comédias da série *Scary Movie*[5], por exemplo, constroem-se a partir da citação de filmes de terror, tirando partido da exaustão a que chegaram as obras do gênero. Trata-se de mais um caso em que a indústria do entretenimento revigora-se com a crítica dos produtos que ela mesma fabrica, porque os espectadores se divertem com a identificação dos filmes satirizados por *Scary Movie*, isto é, o efeito de humor é provocado, sobretudo, pelas remissões a outras obras. Em *Femme Fatale* (EUA,2002), Brian De Palma recorre à dissolução das fronteiras entre sonho e realidade como estratégia para revitalizar uma trama banal, típica das narrativas de suspense e, através do personagem vivido por Antonio Banderas – um fotógrafo, com veleidades artísticas que é obrigado a ganhar a vida como *paparazzo* – tematiza seu próprio impasse como artista e profissional da indústria cinematográfica: a dimensão metanarrativa convive, assim, com os clichês dos filmes de ação.

Por outro lado, esgotados os procedimentos radicais das vanguardas, a arte tenta marcar o seu lugar dobrando-se sobre o discurso da cultura de massa, mas para instituí-lo como ingenuidade observada, chamando a atenção para sua retórica, desnaturalizando-a. A linguagem da cultura de massa é trabalhada como um sistema semiológico primeiro para o qual a arte se volta, com o propósito de esvaziar o seu sentido ideológico, transformando-o num mero estilo, numa forma vazia de que a arte se apodera. Segue-se, então, o caminho apontado por Roland Barthes[6], isto é, a melhor arma contra o mito seria mitificá-lo a ele próprio, produzindo um mito artificial. É por isso que uma vertente significativa da ficção contemporânea parece encenar um estilo de encenação, representando modos enunciativos e inflexões dos subgêneros depreciados pela alta cultura, lançando mão de seus estereótipos temáticos e técnicos. Através deste procedimento, a ficção narrativa formula, a seu modo, uma pergunta central em nosso tempo, isto é, se todo o imaginário contemporâneo está permeado pelos sonhos veiculados pela publicidade, pelas telenovelas, pelos filmes de ação, enfim, pelos mitos criados pela cultura de massa, como a arte, ao enfocar o presente, pode desprezar essa dimensão que é constitutiva do tempo em que vivemos?

Tal indagação permeia, por exemplo, a literatura de Manuel Puig, construída a partir da reciclagem estética de materiais depreciados pela cultura erudita, aproveitando-se de restos de melodramas cinematográficos e radiofônicos, de letras de música e toda sorte de discursos banais. Exemplar também, neste sentido, é *Tia Júlia e o escrevinhador* (1977), de Mario Vargas Llosa[7], que contrapõe o sucesso das novelas de rádio criadas pelo personagem Pedro Camacho, incorporadas ao romance, ao fracasso de Varguinhas quando tenta despertar interesse pelos seus contos, escritos nos padrões da alta literatura. Ao mesmo tempo, o livro de Vargas Llosa, constituindo-se como um produto híbrido, isto é, um misto de autobiografia e ficção, e incorporando outros tipos de narrativa, como o melodrama radiofônico, seduz o leitor, tendo, inclusive, como um dos eixos principais do enredo, a história real, mas novelesca, do caso de amor proibido, que o escritor e sua tia tiveram, nos anos 1950, na cidade de Lima.

Mais recentemente, não parece ser outro o viés adotado, no cinema, por Pedro Almodóvar, o que se evidencia no sentimentalismo *kitsch* de seus personagens. Também no campo cinematográfico, pode-se citar o

filme *Adaptação* (EUA, 2002), de Spike Jonze que, como o título sugere, gira em torno da dificuldade de se fazer adaptação de textos literários para o cinema. Adaptação contrapõe a "seriedade" da literatura à "leveza" das obras voltadas para o entretenimento. Esta oposição, no nível do enredo, será expressa pelo desdobramento da figura do cineasta em dois personagens: um diretor que se atormenta, porque quer que o filme em que está trabalhando tenha a mesma complexidade do romance adaptado, e outro, seu irmão gêmeo, que segue, sem qualquer conflito, os padrões da cultura de massa e faz sucesso, lotando as salas de cinema. O filme *Adaptação* será a tentativa de ultrapassar essa esquizofrenia, gerada pelo que Andreas Huyssen chamou de "a grande divisão", optando por uma composição híbrida: o resultado é um filme que, fazendo uso, a partir de determinado momento, ainda que de maneira irônica, dos estereótipos dos filmes de ação, diverte o espectador, ao mesmo tempo em que problematiza a separação entre arte e prazer, através da dualidade que atormenta o personagem e o esteriliza como criador.

Esse movimento de apropriação distanciada dos mitos criados pela cultura de massa, entretanto, já pode ser encontrado no século XIX, guardadas, evidentemente, as diferenças entre cada época. Ao longo daquele século, a tensão entre o pólo de produção restrita e o pólo de produção ampliada da cultura chegou, muitas vezes, a desestabilizar as fronteiras entre alto e baixo, transformando a luta pela autonomia da arte numa questão de permanente vigilância, em função do perigo, sempre iminente, de deslizamento de um campo a outro. Nesse sentido, são muito significativas as seguintes palavras de Flaubert sobre *Madame Bovary*: "todo o valor do meu livro, se é que ele o tem, estará em ter sabido andar direito sobre um cabelo, dependurado entre o duplo abismo do lirismo e da vulgaridade (que quero fundir numa análise narrativa)." Cabe lembrar, ainda, que, em plena fase heróica de luta pela autonomia da arte, escritores que dependiam de seu ofício para sobreviver, como Edgar Allan Poe, fizeram concessões ao gosto de um público mais amplo, às exigências dos editores, sem abdicar de um grau de inovação formal e de crítica. Equilibravam-se num fio de cabelo, para usar a metáfora de Flaubert, tentando conciliar o que, em certa medida, era inconciliável – atitude que, talvez, seja mais característica da literatura, naquele momento, do que a negatividade radical.

A "angústia da contaminação" – expressão utilizada por Andréas

Huyssen[8] para caracterizar a reação do modernismo a uma cultura de massa crescentemente consumista e opressiva – no entanto, estimulou sempre a busca de critérios objetivos para a realização do inventário das diferenças entre os produtos da cultura de massa e os da chamada alta cultura. Um desses critérios, largamente utilizado, no século XX, pelos pensadores da arte e da comunicação de massa, diz respeito à maneira como cada um dos dois campos se relaciona com os gêneros de discurso preestabelecidos. Costumava-se salientar, por exemplo, que, na cultura de massa, não existia aquela contradição dialética entre a obra e o seu gênero, característica da arte – ao contrário, a obra-prima de massa podia ser definida como aquela que melhor se enquadrava nas convenções. Por outro lado, destacava-se que o grande escritor contrapunha-se aos limites impostos pelos gêneros, desafiando as suas regras para afirmar a liberdade de criação e o estilo individual. Assim, no ensaio "Para que servem as teorias", publicado, em livro, em 1963, Alain Robbe-Grillet, tentava mostrar a importância das inovações trazidas pelo *nouveau roman*, fazendo o elogio daqueles que procuram novas formas de romance e opondo-se ao que considerava uma atitude absurda e prejudicial – a repetição sistemática das formas do passado:

> Cada romancista, cada romance deve inventar sua própria forma. Nenhuma receita pode substituir essa reflexão contínua. Só o livro cria suas próprias regras. Na verdade, o movimento do estilo deverá fazer com que freqüentemente essas regras sejam postas em perigo, em xeque talvez e deverá mesmo explodi-las. Longe de respeitar formas imóveis, cada novo livro tende a constituir suas leis de funcionamento, ao mesmo tempo em que produz a destruição delas mesmas.[9]

Se o valor do romance, para Robbe-Grillet, decorria da capacidade inventiva de seu autor, capacidade esta que o levaria a romper continuamente com todas as convenções, hoje, quando as fronteiras entre uma cultura elevada e uma cultura de massa parecem cada vez mais nebulosas, o critério da submissão ou não às regras genéricas vai se tornando obsoleto, se o objetivo é estabelecer distinções entre arte e entretenimento. A retomada vertiginosa, pela narrativa contemporânea, dos subgêneros que tiveram sucesso comercial no século XIX, como o romance policial, o romance

histórico e a autobiografia aponta para a falência dos esquemas opositivos rígidos entre a esfera de produção de bens culturais restritos e a esfera de produção voltada para atender o público mais amplo. O fato é que se a cultura de massa sempre se apropriou das inovações estéticas da arte, esta também não tem deixado de incorporar formas daquela, num processo de canibalização recíproco, que cria uma espécie de zona de indistinção entre as duas esferas de produção.

Nesse sentido, a proliferação das narrativas policiais que vem ocorrendo a partir das duas últimas décadas deve ser relacionada à constituição de uma estética híbrida que tende a aliviar as tensões entre a cultura culta e a cultura de massa. Ou seja, a ficção policial situa-se num lugar privilegiado quando se trata de trabalhar nos limites entre esses dois pólos, em desestabilizar a dicotomia alto/baixo, até porque o motivo do crime se constitui num ponto de entrecruzamento de diferentes campos da produção cultural: o literário, o jornalístico, o dos quadrinhos, o televisivo e o cinematográfico. Ao retomar a narrativa policial, a literatura contemporânea não está interessada em desviá-la de seu destino comercial ou em dissolvê-la em meio à livre pesquisa estética. Está interessada na apropriação de uma estrutura de gênero – que, desde o século XIX, vem funcionando como um sistema de convenções que circula entre a indústria editorial, o texto e o leitor – com o objetivo de estabelecer uma mediação entre a expectativa de um público mais amplo e a dimensão crítica e reflexiva da qual esta literatura de que se está falando não abre mão. Trata-se de um procedimento de negociação utilizado pelo escritor para se adaptar aos novos tempos, pouco afeitos às radicalidades e às rupturas.

O gênero funciona, no caso, como dispositivo de sedução, porque facilita o reconhecimento, oferecendo-se como uma chave de leitura – ainda que, ao cabo e ao fim, a porta aberta por essa chave possa não conduzir a nenhum lugar, a nenhuma certeza tranqüilizadora. Estamos falando de uma ficção que procura se localizar entre aquilo que Jesús Martin-Barbero[10] chama de narrativa de autor e narrativa de gênero, entendendo o gênero como um lugar exterior à obra, de onde o sentido da narrativa é produzido e consumido: ou seja, através da convenção, a obra se dirigiria para fora de si, acionaria a sua capacidade de comunicar.

A utilização da isca do gênero relaciona-se, então, com a tentativa, por parte da literatura, de romper com a idéia, sedimentada com a arte moderna, de que a obra de valor é aquela que provoca escândalo e é rejeitada

pelo grande público. Se a sociedade de massa institucionalizou a revolta modernista, o efeito de choque da atitude provocadora é neutralizado. A própria categoria do novo fica sob suspeita, já que a novidade é o recurso utilizado pelo mercado para atrair os consumidores, ou seja, a inovação como um valor em si pode ser vista como resultado da pressão da sociedade de consumo e se confundir com os ditames da moda. Neste quadro, a repetição, constitutiva da estética de gêneros, já não precisa ser vista como um pecado, como algo que se opõe à "verdadeira arte" indissociavelmente ligada à criação do novo – o que leva, por exemplo, Ricardo Piglia[11] a afirmar que a forte presença dos gêneros já não é polêmica e que a alta literatura deixou de ser o espaço exclusivo da combinação livre e da criatividade pura. Segundo o escritor, os gêneros se definem por serem estereotipados e estruturados, por oferecerem a versão positiva de um procedimento fixo, mas, hoje, se reconheceria "a elegância da repetição de certas fórmulas".

Na verdade, a literatura e também o cinema, para falar apenas de artes da narrativa, tentam tirar partido da estratégia que vem garantindo a vitalidade da cultura de massa, isto é, a utilização de fórmulas de sucesso do passado aliadas a algo de novo, evitando o risco de desagradar o público, seja pelo excesso de repetição, seja pelo excesso de novidade. Este equilíbrio instável entre invenção e padronização, intrínseco à dinâmica da cultura de massa, devido ao seu atrelamento à esfera do consumo, vem sendo buscado pela ficção contemporânea como um caminho para a própria sobrevivência, ainda que sob a ameaça de diluir as fronteiras que a delimitavam segundo os princípios de autonomização da esfera da arte que fundaram a modernidade estética.

A partir do momento em que as vanguardas foram se tornando tradição e, portanto, o que era dissonante transformou-se em algo harmônico, como observou Umberto Eco, a inaceitabilidade da obra deixou de ser critério soberano para definir o que é arte, uma vez que o inaceitável estava doravante codificado como agradável. Diz o autor:

> Desconfio que devamos talvez renunciar àquela idéia subjacente que domina constantemente nossas discussões e segundo a qual o escândalo público deveria ser uma prova da validade de um trabalho. A mesma dicotomia entre ordem e desordem, entre obra de consumo e obra de provocação, mesmo não

> perdendo sua validade, talvez deva ser examinada de outra perspectiva, isto é, penso que será possível encontrar elementos de ruptura e contestação em obras que, aparentemente, se prestam a um consumo fácil, e perceber que, ao contrário certas obras que se mostram provocativas e ainda fazem o público pular na cadeira não contestam coisa nenhuma.[12]

A busca desse difícil equilíbrio entre agradar o público, obtendo sucesso comercial, e preservar a complexidade, a dimensão crítica da obra, vai levar os autores contemporâneos a trabalharem com uma multiplicidade de códigos, que se entrecruzam no texto, permitindo diferentes níveis de leitura, atendendo-se às exigências de um público variado. Preserva-se o enredo, sem preconceito para com aquele leitor que busca divertir-se com a intriga. Por outro lado, oferece-se um mais além da intriga, uma dimensão metalingüística e reflexiva, reforçada por inúmeras citações, que permite a um outro tipo de leitor contemplar de maneira distanciada e também nostálgica as estratégias narrativas que criam o fascínio na primeira dimensão. No caso da narrativa policial contemporânea, este procedimento fica bem claro, porque enquanto o primeiro tipo de leitor busca a elucidação do enigma no nível do enredo, o segundo busca decifrar os enigmas da composição da obra a partir do reconhecimento das referências que se cruzam em seu tecido intertextual. O cinéfilo, por exemplo, vai se deliciar com as referências ao chamado *cinema-noir*, das décadas de 1940 e 1950, feitas pelo filme *O homem que não estava lá* (EUA, 2001), de Joel Coen.

Se a obra de arte moderna era, por definição, uma obra difícil de interpretar, despertando um sentimento de estranheza, causando um choque no leitor, a obra pós-moderna quer se fazer passar como algo familiar, cabendo ao público mais refinado desconfiar dessa familiaridade e recuperar a sua dimensão complexa, encoberta por esta aparente simplicidade. Para recuperar o desfrutável, a dimensão do prazer que, de certa forma, fora relegada à cultura de massa, a arte moderna vai recorrer às repetições e às semelhanças, características do jogo, mas também trabalhar com sutilezas que deixem espaço aberto para o discurso interpretativo, que resgatará seus aspectos diferenciais, nem sempre percebidos pelo leitor ingênuo. Evidencia-se, então, o caráter conciliatório desta arte – não se trata, agora, de desafiar as exigências do mercado de bens culturais, de heroicamente rechaçar o sucesso comercial.

A partir do que foi dito pode-se entender melhor, por que o gênero policial ganhou tanto vigor na ficção contemporânea. Seus dois eixos temporais – um que remete para o passado onde o crime foi cometido e outro que remete para o presente da investigação – abrem espaço para uma dupla leitura: pode-se priorizar o passado, considerando que é nele que se encontram todas as respostas ou, reconhecendo o abismo existente entre esses dois tempos, priorizar a dimensão do presente, as artimanhas do discurso que se propõe a elucidar o mistério. Neste último caso, o que vai ser destacado é o caráter construído de toda a verdade, é a astúcia do autor, os artifícios do jogo lógico criado, que não remete para nada fora dele mesmo e, sim, para a disposição de peças num tabuleiro e para as regras que precisam ser conhecidas para que se possa movê-las imprimindo um sentido a cada jogada. É evidente que a narrativa policial de que se fala é a chamada narrativa de enigma, porque, no romance policial de ação há uma concomitância entre os sucessivos crimes e o tempo da investigação, que abrevia o hiato entre presente e passado, abolindo ou pondo em segundo plano o processo de dedução lógica, enfim, os mecanismos mentais, que levavam à solução do caso no romance policial clássico.

Assim, a própria estrutura da narrativa policial de enigma favorece a indagação sobre o estatuto da verdade, ao mesmo tempo em que nos envolve numa busca incessante que mantém vivo o interesse pela leitura. Nesse tipo de narrativa, que se tece de uma dobra – tomando o passado como um pré-texto a ser interpretado – o nexo entre os fatos do enredo é estabelecido pelo discurso de reconstituição do crime feito pelo narrador e pode, portanto, ser resultado de uma construção arbitrária: é em torno desta questão que gira, por exemplo, o romance *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto,* de Rubem Fonseca[13]. Alguma coisa na narrativa policial parece, então, girar em falso. No entanto, é exatamente este girar em falso e não "as verdades" que ela constrói que seduz o leitor em tempos em que a dimensão da profundidade tende a se perder em meio à profusão de imagens e à circulação de incessantes relatos que se desmentem uns aos outros.

Existe algo de lúdico na narrativa policial que imprime um caráter artificioso às performances de seus detetives, aspecto acentuado, por exemplo, em alguns filmes recentes, como em *Twin Peaks: Fire walk with me* (EUA, 1992), de David Linch. Daí que, freqüentemente, nas ficções contemporâneas, a figura do investigador se confunda com a do ficcionista ou

com a do louco, que vê relações de semelhança onde elas não existem, ou mais especificamente com a do paranóico que inventa, numa lógica persecutória, explicações para tudo, enxergando o mundo sob o signo da conspiração – tal é o caso do narrador do romance *Teatro*, de Bernardo Carvalho[14]. O louco, como diz Foucault, julga a cada instante decifrar signos, de onde vem sua semelhança com o detetive. Quando já não mais se crê na capacidade do homem de conhecer objetivamente a realidade, qual a diferença entre os dois? Quando as próprias regras que presidem várias dimensões da vida social dão a impressão de serem gratuitas, arbitrariamente concebidas por um poder anônimo, segundo princípios autônomos, como distinguir o discurso explanatório de paranóico daquele articulado pelo detetive ao explicar como chegou aos resultados da investigação?

Por outro lado, toda investigação policial é uma busca da identidade de um culpado. Só que, hoje, é tão difícil delimitar culpas como fixar identidades. Assim, na ficção de Paul Auster[15], aquele que vigia é tão prisioneiro quanto o que é vigiado e o investigador não sabe o que investiga: em *A trilogia de Nova York* o crime é um lugar vazio, uma pressuposição, o que abre espaço para o jogo de espelhos entre detetive e suspeito. O crime como virtualidade é também a justificativa para a presença de câmeras nos aeroportos, no metrô, nos elevadores, o que significa que todos, em princípio, são considerados suspeitos. Todos sentem-se, em certa medida, culpados e, ao mesmo tempo, potencialmente vítimas de um crime que pode acontecer a qualquer momento – esta indefinição afeta a estrutura da narrativa policial contemporânea. Nesse sentido, o mito de Édipo é atualizado, sendo relido não para que se priorize o drama familiar do personagem, inexoravelmente marcado pela maldição do incesto – mas pelo redimensionamento da culpa que a lenda propicia, já que, nela, investigador e culpado se confundem, como se um mesmo homem se desdobrasse em dois homens – o inocente e o criminoso. O mesmo desdobramento está presente, por exemplo, em *Sobre meninos e lobos*, de Clint Eastwood (EUA, 2003), isto é, diante da violência maior que permeia a vida urbana, em suas mais diversas esferas, todos os personagens do filme são, ao mesmo tempo, inocentes e culpados pelos crimes cometidos e só no âmbito do discurso ideológico se pode absolver ou condenar alguém ou a si próprio. A lei e o crime, a justiça e a vingança, o bem e o mal se confundem de tal forma que não há como pensar em nenhum parâmetro objetivo de julgamento.

Não é, então, de estranhar que o gênero policial ganhe força numa sociedade que, voltada para a conquista da máxima segurança, vive sob o signo da ameaça constante do crime, ainda que este, em determinada dimensão, perca a sua concretude, pairando no ar, como um fantasma evocado pelas máquinas de vigilância, que criam, assim, as condições propícias para a expansão de um imaginário do crime – imaginário que, por outro lado, vem compensar a vida prosaica do cidadão comum das grandes cidades, onde a prática da violência, tornando-se rotineira, generalizada, já não instiga a decifração de enigmas, não favorece a criação de um clima de mistério.

Nesse cenário, são inúmeras as iniciativas, no campo editorial, voltadas para as narrativas policiais. Textos clássicos do gênero são republicados, a ficção de autores estrangeiros contemporâneos é traduzida, compondo coleções como a da Companhia das Letras – que inclui, dentre outros, P. D. James, Lawrence Block, Dennis Lehane – e a *Coleção Negra*, da Record. Em edição de luxo, é lançada, pela Ediouro, a reunião de todos os contos e romances de Arthur Conan Doyle, sendo também publicadas algumas coletâneas como *100 melhores contos de crime e mistério da literatura universal,* também da Ediouro, e *Crime à brasileira*, da Francisco Alves, ambas organizadas por Flávio Moreira da Costa.

Exemplo bem expressivo da estética híbrida da pós-modernidade é a coleção *Literatura ou morte*, da Companhia das Letras, composta de textos de autores brasileiros, escritos por encomenda. *Literatura ou morte* reúne escritores, identificados com a esfera da cultura erudita, que escrevem romances policiais tendo como ponto de partida um grande nome da literatura universal, como Borges, Rimbaud, Marquês de Sade, Molière. Mistura-se, aí, o gênero policial, de apelo popular, sugerido pela presença da palavra "morte", no título da coleção, e a promessa de um contacto com o cânone literário, evocada pelos nomes dos autores revisitados – nomes que, na capa dos livros, se entrelaçam com o do autor de cada volume. Unem-se, assim, dois pólos que, no modernismo, tendiam a se repelir: a literatura "séria" e a de entretenimento. Escritores contemporâneos e reconhecidos como letrados encarregam-se da tarefa de fazer a intermediação que põe em xeque a dicotomia alto/ baixo que marcou a estética moderna. Por outro lado, ao aceitarem escrever por encomenda, esses escritores estão afirmando o caráter profissional de sua atividade e, portanto, contrapondo-se à premissa de que a verdadeira arte seria uma atividade desinte-

ressada, incompatível com a idéia de remuneração. Mais que isso, reagem positivamente ao fato de terem de criar seus textos a partir de um molde que lhe foi proposto pelo editor, ou seja, concordam em partir da repetição para engendrar o novo. O editor assume, então, de forma explícita, o seu papel como instância de mediação institucional entre o escritor e o mercado – mediação externa à obra, mas que vai afetar a maneira como o autor se relaciona com a sua escritura. Nesse sentido, o nome da coleção "Literatura ou morte" é bem sugestivo: ao afirmar o caráter imprescindível da literatura como fonte de vida, legitima qualquer esforço para impedir o seu fim e justifica todas as negociações, inclusive, com os interesses do mercado.

Notas

1. MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária,1981.
2. Entrevista realizada por Alexandre Werneck, publicada no Jornal do Brasil, de 10 de junho de 2003.
3. Idem.
4. A esse respeito ver ECO, Umberto. Ironia textual e níveis de leitura. In: *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
5. *Scary Movie 1* (EUA, 2000) e *Scary Movie 2* (EUA, 2001), ambos dirigidos pelos irmãos Keenen Ivory, Shawn e Marlon Wayans. No Brasil, os filmes receberam o título de *Todo mundo em pânico 1 e 2*.
6. BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
7. LLOSA, Mario Vargas. *Tia Júlia e o escrevinhador.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
8. Huyssen, Andréas. *Memórias do modernismo.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
9. ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance: ensaios sobre uma literatura do olhar nos tempos de reificação.* São Paulo: Documentos, 1969, p.10.
10. MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.* 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 195.
11. PIGLIA, Ricardo. Letras mestiças. Folha de S. Paulo, 15 de junho de 2003, MAIS!.
12. ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.53.
13. FONSECA, Rubem. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
14. CARVALHO, Bernardo. *Teatro.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
15. AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova York*. São Paulo: Best Seller, s/d.

Resumo

A reflexão sobre as transformações ocorridas no campo da cultura nesses tempos de economia globalizada não pode deixar de considerar que a dicotomia erudito/popular, que balizou o estabelecimento de hierarquias e valores na modernidade, tornou-se incômoda diante do caráter fronteiriço de parte significativa da produção cultural contemporânea. Neste ensaio, a partir da análise de uma certa vertente da produção cinematográfica e literária, procura-se refletir sobre o fenômeno de hibridização que vêm tornando obsoleta a linguagem conceitual herdada da estética filosófica do passado.

Palavras-chave

Erudito, Popular, Hibridismo

Abstract

The reflexion about the transformations that have taken place in our age of global economy must take into account the fact that the erudite/popular dichotomy, which demarcated the establishment of the hierarchies and values of Modernity, became awkward, because of the borderland character of a considerable amount of the current cultural production. The point of departure of this paper is the analysis of a certain tendency noticeable in contemporary cinema e literature. Such analysis is followed by a reflection about the phenomenon of hybridization, responsible for the obsolescence of the conceptual language inherited from the philosophical esthetics of old days.

Key-words

Erudite, Popular, Hybridization