

POR UMA LITERATURA BRASILEIRA DE ENTRETENIMENTO (OU: O MORDOMO NÃO É O ÚNICO CULPADO)

DELIMITAÇÃO DE CONCEITOS

Quando se fala em literatura de entretenimento, manda a prudência que se comece delimitando o que se quer dizer com isso. Ora, como a literatura de entretenimento faz parte da cultura de massa, uma boa maneira de conceituá-la é distinguir entre cultura de massa e cultura de proposta: esta última designação Umberto Eco a prefere à tradicional designação de cultura erudita. O mesmo Eco, no capítulo inicial do seu livro *Apocalípticos e integrados*, enumera alguns critérios de diferenciação entre um e outro tipo de cultura. Vamos tentar resumir os dois que têm a ver mais de perto com o tema de que nos iremos ocupar aqui. Começemos pelo critério de originalidade. As obras da cultura de proposta nos oferecem, cada uma delas, uma visão de mundo singular e inconfundível. Para citar o exemplo de dois autores contemporâneos entre si: o mundo tal como visto por Dostoiévski nos seus romances é muito diverso do mundo tal como visto por Balzac em *A comédia humana*. Não se trata apenas da diversidade dos hábitos de vida da Rússia e da França no século XIX, mas de uma diversidade fundamental no modo de representá-los literariamente, desde o nível de estilo narrativo até o nível dos valores morais. Um é o modo dostoiévskiano, outro o modo balzaquiano, e cada um deles constitui uma solução original do permanente problema da representação literária.

Na cultura de massa, a originalidade de representação tem importância muito menor. A fim de satisfazer ao maior número possível de seus consumidores, as obras dessa cultura se absterem de usar recursos de expressão que, por demasiado originais ou pessoais, se afastem do gosto médio, frustrando-lhe as expectativas. Daí que ela se limite, na maioria dos casos, ao uso de recursos de efeito já consagrados, mesmo arriscando-se a banalizá-los pela repetição. Outro critério de diferenciação é o de esforço. Assim como lisonjeia o gosto estratificado dos consumidores para mais facilmente lhes vender o que produz, a cultura de massa se preocupa em poupar-lhes, no ato de consumo, maiores esforços de sensibilidade, inteligência e até mesmo atenção ou memória. Para tanto, reduz a representação artística dos valores a termos facilmente compreensíveis ao comum das pessoas e os conflitos entre esses valores à dinâmica de um faz-de-conta que não chega a perturbar a cômoda digestão do pitoresco, do sentimental, do emocionante ou do divertido. Já a cultura de proposta não só problematiza todos os valores como também a maneira de apresentá-los na obra de arte, desafiando o fruitor desta a um esforço de interpretação que lhe estimula a faculdade crítica em vez de adormecê-la. Compare-se a nítida delimitação entre o bem e o mal num filme de faroeste com a ambiguidade de *A colônia penal* de Franz Kafka, onde somos convidados a considerar simultaneamente a psicologia do verdugo e de sua vítima.

Acredito que esses dois critérios esquemáticos tenham bastado para mostrar a distância que vai da literatura de mero entretenimento oferecida por um romance policial de Agatha Christie ou uma história de ficção científica de Ray Bradbury à literatura de problematização e aprofundamento de que são exemplos *A montanha mágica* de Thomas Mann ou o *Ulysses* de Joyce, para nos limitarmos à moderna prosa de ficção. Isso posto, podemos passar a uma outra questão básica, qual seja a dos níveis de elaboração da cultura de massa. Um dos seus teóricos, Dwight MacDonald,¹ distingue o *masscult*, que atenderia o gosto do povão, do *midcult*, antes afinado com o gosto

da classe média. O primeiro é exemplificado pela história em quadrinhos, a música *rock*, os filmes rotineiros da televisão, enquanto o segundo não passa, para MacDonald, de uma falsificação comercial do que ele chama de Alta Cultura, tanto assim que maliciosamente a ilustra com *O velho e o mar*. No seu entender, os maneirismos de estilo dessa narrativa de fim de carreira de Ernest Hemingway, tão afastados da economia e da sobriedade dramática de um romance como *Adeus às armas* ou de um conto como "Assassinos", tipificam o caso de *Kitsch* literário.

Nessa maliciosa inclusão, há, se não um equívoco, certamente um exagero. Em vez de se restringir ao critério mais técnico do nível de elaboração e de destinação, MacDonald se embrenha no solo movediço dos juízos de valor. É nele que se situa afinal o problema do *Kitsch*, ou seja, dos produtos culturais de mau gosto mais ou menos ostensivo que falsificam ou imitam os efeitos superficiais da arte de invenção, com um objetivo quase sempre rasteiramente comercial. O próprio Umberto Eco mostra que o problema do reconhecimento do *Kitsch* depende, em última instância, do juízo das pessoas de bom gosto. Embora o *midcult* tenda, como o *Kitsch*, à exploração de efeitos sobre a sensibilidade dos seus consumidores — efeitos de surpresa, por exemplo, no caso do romance policial clássico, ou de comoção, no caso do romance sentimental —, ele não ambiciona substituir as obras da cultura de proposta. Seus produtos são, ao contrário, obras de honestos e competentes artesãos que, longe de querer igualar-se aos criadores de Arte com A maiúsculo, não pretendem mais do que suprir as necessidades do "consumidor médio [...] que, no fim de um dia de trabalho, pede a um livro ou a uma película o estímulo de alguns efeitos fundamentais (o arrepio, a risada, o patético) para restabelecer o equilíbrio de sua vida física ou intelectual".²

Esta última citação, também de Umberto Eco, delimita as fronteiras do território privativo da literatura de entretenimento. Dele tem ela o título legal de posse, de modo algum usurpado ao minifúndio da alta literatura. E por sua vez os

rótulos *massculi* e *midcult*, que poderíamos traduzir como “nível popular” e “nível médio”, são úteis para distinguir, dentro da literatura de entretenimento, aquilo que, por sua elaboração mais rudimentar, visa a um público menos discriminativo, daquilo que, por sua fatura mais elaborada, pretende atingir leitores de maiores exigências. No nível popular da literatura de entretenimento se situam, por exemplo, os romances de amor da série Sabrina ou as historietas de ficção científica da série Perry Rhoden, vendidas em bancas de jornais, ao passo que o nível médio seria ilustrado, entre outros itens, pelos *best-sellers* de ficção das listas divulgadas toda semana na imprensa e normalmente comercializados pelas livrarias.

Talvez cause estranheza ter-se falado até agora só de um nível popular e de um nível médio na literatura de entretenimento, deixando de fora um eventual nível superior. Este já seria o da literatura erudita ou de proposta, onde há de igual modo um propósito de entretenimento, embora de natureza mais sutil e menos “fisiológica”, se assim se pode dizer, que nos outros dois níveis. É em relação a esse nível superior aliás que uma literatura *média* de entretenimento, estimuladora do gosto e do hábito da leitura, adquiere o sentido de degrau de acesso a um patamar mais alto onde o entretenimento não se esgota em si mas traz consigo um alargamento da percepção e um aprofundamento da compreensão das coisas do mundo.

DO ARQUETÍPICO AO HISTÓRICO

No domínio da literatura de proposta vigoram os chamados gêneros, que determinam por antecipação algumas das características principais das obras literárias, ao mesmo tempo que condicionam as expectativas dos futuros leitores delas. Também no âmbito da literatura do entretenimento vige a categoria de gênero. Seriam fundamentalmente o romance policial, o romance sentimental, o romance de aventuras, a ficção científica e a ficção infanto-juvenil. Poder-se-ia enriquecer o elenco com a inclusão da literatura erótica ou porno-

gráfica e das histórias do Oeste americano. Mas é discutível que se trate de gêneros autônomos: a primeira pode ser vista como uma variante extremada do romance de amor, enquanto as segundas seriam uma modalidade do romance de aventuras, assim como o de espionagem o é do romance policial. Pode-se ainda cogitar da inclusão dos contos fantásticos ou de terror, gênero de que Hoffmann é considerado o fundador. Todavia, interessa-nos aqui a ficção de entretenimento veiculada normalmente sob a forma de livro, ou seja, o romance e a novela, ao passo que o conto pertence, por natureza, ao domínio mais efêmero do jornal e da revista, donde Mário de Andrade tê-lo chamado com razão “romance pra revista”.³

O aparecimento dos gêneros não é obra do acaso. A observação vale também no campo da literatura de entretenimento, da qual se pode dizer o que Leslie Fiedler disse das histórias em quadrinhos: que herdou os “impulsos interiores da arte folclórica”, desta conservando parte do “material arquetípico”⁴ que hoje faz as delícias dos psicanalistas empenhados em rastrear, nos contos de fadas, as representações, guardadas no inconsciente coletivo, de experiências arcaicas da raça humana para as quais Jung chamou a atenção e a que deu o nome de arquétipos. Na pré-história dos gêneros literários André Jolles descobriu igualmente um momento arquetípico nas disposições mentais ou pontos de vista básicos por que nossos antepassados remotos foram classificando e organizando, via linguagem, a caótica multiplicidade de suas experiências. Dessas disposições mentais de base resultou o que Jolles chama de formas literárias simples, o ponto de partida mais recuado dos gêneros literários. Jolles distingue nove “formas simples”, mas delas só nos vão interessar aqui três — saga, adivinha e conto —, a que podemos vincular, por alguma de suas características fundamentais, os gêneros de literatura de entretenimento citados há pouco. Assim, o romance de aventuras, cujo entrecho é constituído sempre de uma sucessão de situações de perigo por que passa o seu herói ou protagonista e das quais ele se consegue safar graças à sua coragem e habilidade, seria uma espécie de tataraneto das velhas sagas

que preservam a memória dos feitos "do representante heróico de um clã determinado, o detentor hereditário das altas virtudes de uma raça".⁵ Como o Ulisses da *Odisséia* de Homero — e a epopéia deriva também da forma simples da saga — em que os gregos de ontem e de hoje reconhecem o herói mais representativo das virtudes da raça. No romance policial, por sua vez, onde o detetive consegue sempre desvendar o enigma proposto à sua sagacidade por algum crime aparentemente insolúvel, temos uma reencarnação da adivinha folclórica, tipo "o que é o que é" cuja resposta serve para reafirmar a forma habilidosa e despistadora por que a pergunta havia sido formulada. Com o espírito da adivinha tem relações um pouco mais remotas a ficção científica, na medida em que propõe aos seus leitores respostas de como será o mundo tecnológico do futuro. Tampouco é difícil perceber no romance sentimental, que privilegia o amor como sentimento todo-poderoso que leva de vencida as barreiras sociais e faz a costureirinha se casar com o rico herdeiro, um eco da moral do conto de fadas. O final feliz desses contos satisfaz o nosso "sentimento do justo" ao reparar injustiças como a de crianças abandonadas no mato por seus pais ou de enteadas tiranizadas por suas mães drastas. O reencontro dos abandonados com os abandonadores e o casamento da borralheira com o príncipe confirmam as leis daquela "moral ingênua" em que André Jolles situa a disposição mental responsável pelo surgimento dos contos tradicionais.

A dimensão arquétípica dos vários gêneros da literatura de entretenimento ajuda a explicar a recorrência, neles, de motivos ou procedimentos fixos, assim como sua capacidade de continuarem a aliciar o interesse dos leitores, a despeito dessas repetições aparentemente fastidiosas. Mas o arquétipo ou pré-histórico não nos deve fazer esquecer a história propriamente dita da moderna literatura de entretenimento. História ainda recente, pois foi em fins do século XVIII e durante o século XIX que ela se afirmou como tal na Inglaterra, na França e, além-mar, nos Estados Unidos. Vale dizer, nos países em que o desenvolvimento do capitalismo industrial le-

vara ao aperfeiçoamento dos processos tipográficos, barateando custos e alargando o mercado de consumo de publicações.⁶ O desenvolvimento desse capitalismo é responsável também pela consolidação de uma classe média a cujas necessidades culturais, ainda não tão apuradas pela tradição quanto as da aristocracia onde artistas e poetas iam outrora buscar os seus mecenas, a literatura de entretenimento vinha expressamente atender. Por se tratar de um público muito mais numeroso, tal literatura começou recorrendo, para atingi-lo, àquele que foi o primeiro veículo de comunicação de massa — o jornal. É então que surge o romance-folhetim, publicado em capítulos geralmente semanais, cada capítulo terminando num lance de suspense capaz de manter acesa a curiosidade do leitor durante esse intervalo de tempo. O grão-mestre do gênero foi reconhecidamente Alexandre Dumas, que com *Os três mosqueteiros* e *O conde de Monte Cristo* procurou dar ao romance de aventuras um mínimo de verossimilhança histórica. Seus folhetins conheceram prestígio mais duradouro ao serem pouco depois recolhidos em livro. O mesmo aconteceu com Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle, iniciadores da ficção policial em contos também de início publicados em periódicos. Poe é considerado ademais um dos fundadores da ficção científica, ainda que tivesse sido precedido nisso por Mary Shelley, a autora de *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, de 1818.⁷

Fosse a princípio através do folhetim semanal ou do conto esparsamente publicado na imprensa, fosse mais tarde sob a forma permanente do livro, o certo é que os vários gêneros da literatura de entretenimento tiveram, na segunda metade do século XIX, uma legião de autores e uma vasta produção, avidamente consumida por um público cada dia maior. Público de classe média a que os avanços da instrução pública iam progressivamente incorporando novos leitores vindos do proletariado urbano e do campesinato. Para eles, era um acontecimento uma nova obra de autores tão populares quanto Eugène Sue, Paul de Kock, Júlio Verne, Emilio Salgari, R. L. Stevenson, Emile Gaboriau, Fenimore Cooper e outros. No

século XX aumentou vertiginosamente o público consumidor da literatura de entretenimento, assim como aumentou no mesmo ritmo o contingente de seus bons autores: Edgar Rice Burroughs, G. K. Chesterton, Maurice Leblanc, H. G. Wells, Edgar Wallace, Agatha Christie, Baronesa d'Orczy, Rafael Sabatini, H. P. Lovecraft, Georges Simenon etc. etc.

O DRAMALHÃO É NOSSO

Mas voltemos aos tempos do folhetim para considerar o seu transplante para o Brasil. Ele aqui chegou não muitos anos depois da introdução da imprensa que, como ninguém ignora, foi trazida por D. João VI na sua bagagem de rei fugido. O advento do Romantismo entre nós, a partir de 1836 com os *Suspiros poéticos e saudades* de Gonçalves de Magalhães, difundiria um novo gosto a que Wilson Martins chamou de "estética do dramalhão" e que passa a impregnar "toda a vida social, do teatro à ficção e da poesia à política".⁸ No campo da prosa narrativa, os introdutores do novo gosto foram Pereira da Silva e sobretudo Justiniano José da Rocha que, tendo travado contato em Paris com a novidade do *feuilleton* ou literatura de folhetim, apressou-se em transplantá-la para cá. Justiniano é o autor de *Os assassínios misteriosos ou a paixão dos diamantes*, publicado no *Jornal do Comércio*, do Rio, em 1839. Imitação ou plágio de algum original francês não-identificado, a ação dessa narrativa, que se passa em Paris no reinado de Luís XIV, traz os ingredientes típicos do folhetim — ataques de loucura, mortes violentas, amores infelizes, cenas de cemitério e outras calamidades.

Não tardou a que o folhetim se preocupasse em nacionalizar os seus temas, os seus personagens e os seus propósitos, dando origem a um romance reconhecidamente brasileiro. A primazia disso cabe a Joaquim Manuel de Macedo, cujo *A moreninha* inaugurou entre nós o romance de costumes, de que a obra-prima são as *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicadas em folhe-

tins do *Correio Mercantil*, do Rio, entre 1852 e 1853. Mas é na obra de José de Alencar que irá culminar a proposta nacionalista da prosa de ficção romântica. Ali o histórico e o contemporâneo, o regional e o nacional, o rural e o urbano, o selvagem e o civilizado se articulam para compor um retrato de corpo inteiro do Brasil. A despeito da amplitude do seu projeto de romancista, de fazer o processo da nossa independência literária acompanhar de perto o processo da nossa independência política, Alencar não abjurou de todo a literatura de entretenimento. Num texto autobiográfico intitulado *Como e por que sou romancista*,⁹ lembra ele, entre outras coisas, a influência exercida sobre sua vocação pelos serões de família onde se liam em voz alta os romances românticos; mais tarde apaixonou-se por Fenimore Cooper, de cuja influência há traços em sua obra. Aliás, uma das características da nossa ficção romântica foi a de nunca se ter afastado dos padrões de gosto do leitor comum de sua época, pelo que mal se pode distinguir nela o propósito de mero entretenimento dos propósitos mais ambiciosos da literatura comumente rotulada de erudita. Essa proximidade persistiu até o Naturalismo, quando os temas da patologia social e individual levam o romancista a chocar os preconceitos do público burguês, provocando o afastamento histórico entre um e outro. Afastamento que o Modernismo, com seus vanguardistas contendo polemicamente os valores tradicionais da arte e ensaiando meios revolucionários de expressão, só fez aumentar, convertendo-o em brecha irreparável. A prosa experimental de Oswald e Mário de Andrade jamais conseguiu interessar o grande público, que ia satisfazer seus gostos mais convencionais numa literatura preocupada tão-só em lisonjeá-los, o que não era bem o caso do romance nordestino de 30, voltado antes para a denúncia social. Não por acaso as décadas de 30 e de 40 assistem ao aparecimento das grandes coleções de literatura de entretenimento: a Coleção das Moças, de romances sentimentais; as coleções Terramar e Paratodos, de romances de aventuras e de ficção científica; as coleções Amarela e Máscara Negra, de romances policiais.¹⁰

Compostas só de obras traduzidas, principalmente do inglês e do francês, essas coleções assinalam os primórdios da invasão do *best-seller* estrangeiro, facilitada e estimulada pela ausência de similares nacionais. Isso não obstante ter havido, pouco antes e logo depois do Modernismo, escritores menos sofisticados que conseguiram chegar até o leitor comum, tornando-se populares. Populares foram romancistas como Paulo Setúbal, que se voltou para figuras e episódios pitorescos de nossa História, ou Benjamin Costallat, que retratou vícios e elegâncias do Rio dos anos 20. Ou ainda um cronista como Humberto de Campos que, explorando habilidosamente os fios da sentimentalidade e do humor, conquistou uma legião de leitores. Mas é bem de ver que estes autores não cultivaram os gêneros tradicionais da literatura de entretenimento; seriam, antes, um caso de *Kitsch* literário. Já outro escritor desse período, Medeiros e Albuquerque, tentou deliberadamente criar uma ficção policial brasileira; a semente por ele plantada não vingou porém, apesar do esforço de continuadores como Jerônimo Monteiro e Luís Lopes Coelho. Atuando também à margem do Modernismo, Afonso Schmidt produziu um tipo de ficção de bom nível endereçado ao grande público e veiculado em folhetins do *Estado de S. Paulo*, isso em plena década de 40. Schmidt chegou a escrever uma novela de ficção científica, gênero que tivera um precursor no Rodolfo Teófilo de *O reino de Kiato* (1922) e que conheceu mais tarde certo florescimento entre nós através dos contos de Fausto Cunha e André Carneiro. Até mesmo o modernista Menotti del Picchia tentou a mão no romance de aventuras com *Kalum o sangrento*, publicado em 1936, e na ficção científica com *A república 3000*, de 1930. No terreno do romance sentimental, marcou época o sucesso alcançado por Maria José Dupré com *Éramos seis* e *Gina*, assim como por José Mauro de Vasconcelos com *Meu pé de laranja lima*. Tendo começado a sua carreira pelo romance social em voga nos anos 40, José Mauro se dedicou depois a um tipo mais ameno de ficção que o iria popularizar. A agressividade com que certos críticos se voltaram contra ele, julgando-lhe o desempenho unicamente em termos de estética

literária, em vez de analisá-lo pelo prisma da sociologia do gosto e do consumo, mostra a miopia de nossa crítica para questões que fujam ao quadro da literatura erudita. Talvez à mesma miopia se deva não ter sido feito até agora um levantamento e avaliação de nossa ainda paupérrima, mas nem por isso nula, literatura de entretenimento. Enquanto não for feito, a meia dúzia de autores aqui mencionados vale como lembrete de um território ainda à espera de cartógrafos.

OS VÁRIOS SUSPEITOS

Menção à parte merece a ficção infanto-juvenil de Monteiro Lobato. Muitos a consideram a parte mais importante da sua obra, e as peculiaridades da carreira literária de Lobato parecem respaldar esse juízo. A certa altura resolveu ele abandonar de vez a literatura para adultos, talvez porque a sentisse ter tomado com o Modernismo outros rumos que não os de sua preferência. "A partir daí dedicou-se inteiramente à literatura infanto-juvenil, de que foi o criador entre nós num nível de excelência até hoje não alcançado por nenhum outro autor. Sendo essa a única área da literatura brasileira de entretenimento que permaneceu imune à voga do *best-seller* trazido, é de se pensar se o exemplo e a contribuição de Lobato não teriam sido decisivos para tanto. O que nos leva diretamente ao ponto principal destas considerações: qual a razão da pobreza ou, melhor dizendo, da quase inexistência de uma literatura brasileira de entretenimento? Por que isso numa cultura que, em nível erudito, deu autores do porte de Machado de Assis, Graciliano Ramos ou Carlos Drummond de Andrade e, em nível popular, a riqueza de material folclórico testemunhada minimamente em *Macunaima*? À diferença do clássico crime de mistério cujo culpado é sempre o mordomo, temos aqui vários suspeitos.

Será que se trata de alguma espécie de incapacidade nacional para a criação dessa modalidade de cultura de massa?

O êxito ainda recente de nossos telenovelistas em produzir, dentro das limitações do gênero, obras capazes de vencer, pela qualidade, seus similares estrangeiros, e tendo sobre eles a vantagem de refletir nosso estilo de vida, desmente frontalmente essa suposição. E ao mesmo tempo que a desmente, aponta para outra hipótese mais convincente. Se a televisão conseguiu em tempo relativamente breve o que a indústria do livro não conseguiu até hoje, foi talvez devido à circunstância de ter chegado cedo a um país onde o livro chegou tarde. Só a partir dos anos 30 é que se pode falar de uma indústria editorial realmente brasileira; até então, grande parte das nossas minguadas edições eram impressas fora, em Portugal e na França. Por outro lado, não é difícil entender a lentidão com que se amplia o mercado de consumo de um bem cultural como o livro em um país de alta taxa de analfabetismo como o nosso. Se o livro continua sendo insubstituível como instrumento de saber e de cultura, perde de longe para a televisão como meio de entretenimento. Antes que houvesse tempo de a nossa tardia indústria do livro implantar no grande público o gosto e o hábito da leitura, veio a televisão roubar-lhe a maior fatia do bolo. Para ser fruído, o livro, mesmo de entretenimento, exige um mínimo de esforço intelectual, dispensável no consumo da imagem falada do vídeo.

A substituição de importações de que a telenovela brasileira dá sinal no setor de bens simbólicos se explica pelo vertiginoso crescimento da televisão como indústria cultural. O mesmo não aconteceu na indústria do livro. O ritmo muito mais modesto do seu crescimento ainda não a compeliu a estimular uma produção nacional de literatura de entretenimento e a assumir os encargos promocionais daí decorrentes. Parece-lhe mais cômodo adquirir os direitos de tradução de *best-sellers* estrangeiros que passaram em seus países de origem pelo teste da popularidade e aqui chegam já aureolados de prestígio publicitário. Um caso, portanto, menos de substituição de importações que de puro e simples transplante, típico daquele fluxo unidirecional entre centro e periferia a que o subdesenvolvimento econômico constrange.

Resta-nos por fim considerar, além do público consumidor e da máquina editorial, o produtor da literatura de entretenimento. Em países como a Inglaterra, a França ou os Estados Unidos, onde o livro cedo se implantou e cedo criou um público considerável para seu consumo, o escritor adquiriu faz tempo estatuto profissional e muitos deles tiram sua subsistência do que escrevem. Num país como o Brasil, de público leitor ainda reduzido, já ele não consegue, salvo raras exceções, viver da pena ou da máquina de escrever. A dificuldade de profissionalizar-se ajuda a explicar a quase ausência, entre nós, daquele tipo de artesão despretenso de cuja competência nasce a boa literatura de entretenimento. As condições brasileiras são propícias mais ao surgimento de literatos que de artesãos. Estes não podem dispensar a profissionalização; aqueles se contentam com o prestígio que sua arte lhes dá. Prestígio restrito, na maior parte das vezes, ao círculo de seus confrades, dos resenhistas de livros, dos professores de literatura e de um pequeno contingente de leitores mais ou menos espontâneos. Se não tiram os literatos, de sua dedicação em tempo parcial ao ofício das letras, os ganhos que lhes possibilitariam dedicar-se a ele em tempo integral, consola-os ter o nome registrado nas páginas da história literária, no melhor dos casos, ou, no pior, pertencer a alguma academia de letras, federal, estadual, municipal ou até mesmo distrital. [Numa cultura de literatos como a nossa, todos sonham ser Gustave Flaubert ou James Joyce, ninguém se contentaria em ser Alexandre Dumas ou Agatha Christie. Trata-se obviamente de um erro de perspectiva: da massa de leitores destes últimos autores é que surge a elite dos leitores daqueles, e nenhuma cultura realmente integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento.]

Há contudo alguns sinais alentadores de que as coisas comecem a mudar por aqui. Editoras voltadas para a área do livro paradigmático estão encomendando obras de ficção de entretenimento a bons autores e publicando-as em tiragens bem mais altas que os três mil exemplares de praxe. Com isso

estimula-se a criação de uma literatura de entretenimento de bom nível. Por enquanto a iniciativa se restringe à faixa do livro infanto-juvenil e visa a atender à demanda escolar. Como se sabe, os estudantes de primeiro e segundo graus são atualmente compelidos a ler, além dos manuais didáticos, livros de ficção de autores nacionais, a fim de desenvolver o gosto pela leitura. Abriu-se desse modo um amplo e promissor mercado. Pena é que ele tenha nascido sob o signo negativo da obrigatoriedade. Para que o prazer da leitura firme raízes e continue a ser cultivado pela vida afora, é de boa política não o atrelar, de saída, à esfera dos deveres escolares. Parece-me um erro de estratégia querer cobrar dos estudantes respostas a questionários de leitura ou dissertações sobre aspectos das obras lidas. Isso os predispõe negativamente para o desfrute do livro, degradando o prazer em obrigação. Tudo quanto competiria ao professor seria assegurar-se de que o livro foi mesmo lido e ajudar o estudante a esclarecer eventuais dúvidas de compreensão quando ele *espontaneamente* as comunique. O mais seria contraproducente. Há que confiar no silencioso poder de sedução do livro; desnecessário realçá-lo através de artifícios pedagógicos, quaisquer que possam ser. Já não se disse que cultura é o que fica em nós depois de termos esquecido tudo o que lemos? Ao esquecimento, pois, e ao entretenimento!