A CRÍTICA LITERÁRIA E SEU LUGAR NO DEBATE PÚBLICO DE IDEIAS

abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada

ORGANIZAÇÃO:

CRISTHIANO AGUIAR,
EDUARDO CESAR MAIA
E FÁBIO ANDRADE

A crítica literária contemporânea e seu lugar no debate público de ideias

Organização:
Christiano Aguiar
Eduardo Cesar Maia
Fábio Andrade

ABRALIC
Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro
2018

ABRALIC
Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017
Presidente: João Cezar de Castro Rocha
Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello
Primeira Secretária: Elena C. Palmero González
Segundo Secretário: Alexandre Montaury
Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares
Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books
Eduardo Coutinho
Berthold Zilly
Hans Ulrich Gumbrecht
Helena Buescu
Leyla Perrone-Moisés
Marisa Lajolo
Pierre Rivas

Organização deste volume:
Christiano Aguiar
Eduardo Cesar Maia
Fábio Andrade

Coordenação editorial
Ana Maria Amorim
Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-06-6

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: http://www.abralic.org.br

SUMÁRIO

Apresentação – p. 5
Cristhiano Aguiar; Eduardo Cesar Maia; Fábio Andrade

Bernheimer Report: o exílio da literatura – p. 9
Peron Rios

Romance, individualidade e crítica: uma revisão da teoria – p. 27
Ana Carla Lima Marinato

A ascensão do leitor e a angústia do artista – p. 44
Thiago Blumenthal; Glória Carneiro do Amaral

O impressionismo crítico em Álvaro Lins: caminhos para a reabilitação de um conceito – p. 59
Eduardo Cesar Maia

A influência de booktubers em autores nacionais de ficção – p. 75
Ana Claudia Jacinto de Mauro; Helena Bonito Pereira

Vida literária na web 2.0: uma análise panorâmica das recentes manifestações da crítica brasileira em rede – p. 89
Natalia Francis de Andrade

José Guilherme Merquior e o modernismo brasileiro: uma análise do processo de tranformação de seu ponto de vista entre 1965 a 1980 – p. 103
Thaís Amélia Araújo Rodrigues

Ficção contemporânea latino-americana enquanto crítica de arte: *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, e *Estrela distante*, de Roberto Bolaño – p. 118
Cristhiano Aguiar

A estética literária enquanto formatação cartográfica em *Passaporte* de Fernando Bonassi – p. 138
Dulce Mírian Veloso; Rita de Cássia Silva Dionísio Santos

Literatura Marginal: a memória do lançamento de "Literatura Marginal – a cultura da periferia Ato I, Ato II e Ato III" – p. 150
Ana Paula Franco Nobile Brandileone

Relações entre história, ficção, política e cultura na crítica literária contemporânea – p. 169
Larissa Moreira Fidalgo

APRESENTAÇÃO

A marca da pluralidade no debate crítico contemporâneo

Cristhiano Aguiar(Universidade Presbiteriana Mackenzie)
Eduardo Cesar Maia (Universidade Federal de Pernambuco)
Fábio Andrade(Universidade Federal de Pernambuco)

O último século foi marcado, no âmbito dos estudos literários, por grande ênfase no campo especializado da Teoria Literária, e pela promessa de abordagens mais sofisticadas, autoconscientes, além de mais rigorosas do ponto de vista metodológico e, em alguns casos, politicamente mais efetivas e engajadas. De tal modo foi prestigiado o paradigma da Teoria que disciplinas correlatas, como a Crítica Literária e a História Literária, ficaram relegadas a um segundo plano. Discutir o lugar da crítica hoje, após todos esses embates e redimensionamentos, é a proposta deste livro. Por duas vezes, nos dois últimos encontros da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada, nos anos de 2016 e 2017, organizamos o Simpósio A crítica literária contemporânea e seu lugar no debate público de ideias, que teve grande aceitação por parte do público e, principalmente, grande número de pesquisadores inscritos para as comunicações. A pertinência do tema do nosso simpósio se verifica no fato de que, nos últimos anos do século XX, e no início deste século XXI, podemos enxergar uma revalorização da crítica, que se exprime, especificamente no cenário brasileiro, tanto no resgate da obra de críticos importantes de nossa tradição literária – como é o caso da reedição da obra de José Guilherme Merquior –, como no resgate da chamada crítica de rodapé.

A primeira questão que enfrentamos ao pensar nosso tema foi: "Mas, e hoje? Como pensar o lugar e a função da crítica literária após tudo isso, no tempo que nos tocou viver?". Em primeiro lugar, chegamos à ideia comum de que a busca por uma definição unívoca de crítica é problemática porque a natureza e o sentido de um texto crítico estão diretamente ligados não ao que determina qualquer normativa teórica, mas aos seus *usos*concretos, sempre contingentes e variados. A crítica literária, assim compreendida, é

uma denominação aplicada a procedimentos bastante diversos e, por vezes, contraditórios em seus métodos e finalidades. Historicamente, em função, por um lado, das demandas dos meios públicos de divulgação desse gênero textual (revistas e jornais que divulgam esse tipo de texto para o grande público) e, por outro, dos modismos intelectuais e das influências filosóficas e acadêmicas de cada época, a atividade do crítico é considerada de forma particular e assume pressupostos e objetivos diferentes.

Qualquer definição essencialista ou dogmática de crítica literária não leva em consideração o fato incontornável de que a crítica, antes do que uma teoria, *é uma prática* e, como todas as atividades humanas, desenvolve-se numa dinâmica histórica de acordo com necessidades e demandas circunstanciais e contingentes. A crítica, como a própria literatura, *não é*, mas *se faz*. Quer dizer, a partir desse ponto de vista, a questão da crítica se apresenta não como uma problemática abstrata, uma busca obsessiva por *definiçõesúltimas,* baseada em disjuntivas teóricas, mas como uma série de práticas reais, com seus objetivos específicos. Há demasiadas classes diferentes de crítica, com finalidades completamente distintas, para que exista a possibilidade de se construir uma teoria geral e última, que dê conta de todas elas de forma satisfatória. E se existem diferentes classes de crítica é porque há demandas diversas – necessidades humanas distintas – relacionadas com o trabalho crítico. Uma simples observação de um fato bastante evidente pode esclarecer a questão. Note-se, por exemplo, a fundamental diferença existente entre os objetivos e métodos de um crítico acadêmico que escreve uma dissertação; de um resenhista de livros que trabalha com os limites de tempo e espaço do jornalismo contemporâneo; de um blogueiro que deixa suas impressões sobre os livros que lê em sua página pessoal na internet; de um ensaísta que publica em revistas especializadas ou de um crítico de jornal que possui uma coluna semanal – todos eles obedecem a diferentes impulsos, e cumprem papéis distintos, têm objetivos particulares e estabelecem uma relação própria com os textos literários.

O pluralismo e a polissemia do termo "crítica", portanto, não é nada mais do que uma constatação – não se trata de norma ou prescrição. Agora, o que para nós é importante é discutir sob quais formas a crítica literária e

cultural pode assumir funções *relevantes* no debate público de ideias. Mas reconhecemos: o debate público sobre a pertinência, a classificação e o valor de uma obra de arte literária – aquilo que, de maneira geral, denominamos *crítica* – nunca foi nem será um espaço de consenso.

Nosso Simpósio apareceu num momento particularmente rico da atividade crítica no Brasil, marcada justamente pelo signo da pluralidade. Apesar de vários problemas, como o fechamento de importantes suplementos literários, temos um ambiente muito dinâmico em vários lugares do país. A existência hoje de publicações como o Rascunho, o Suplemento Pernambuco ou a Revista Quatro cinco um, por exemplo, que se dedicam à crítica de forma diversa e apresentam visões muitas vezes contraditórias a respeito da literatura contemporânea, manifesta com força essa retomada da crítica literária no Brasil e a marca plural do nosso tempo. Além do mais, em outra clave, chama a atenção a profusão de sites, blogs, redes sociais de leitura e canais do Youtube voltados para o compartilhamento de experiências de leitura e para o debate sobre obras literárias.

Isso tudo não deixa de representar um movimento de revisão do discurso hegemônico da teoria literária, que deixa ver suas marcas até hoje nos departamentos e pós-graduações de Letras das universidades brasileiras. A proeminência atual da crítica parece manifestar-se de diferentes maneiras: pela defesa de um viés individual, até então soterrado pela fetichização do método; por uma retomada da polêmica enquanto espaço de debate, de questionamento e de construção de valores; pela necessidade de um discurso mais aberto aos espaços não acadêmicos, interessado na grande imprensa e na difusão própria da internet e das redes sociais.

Todos esses traços, passíveis de serem atribuídos à revalorização do discurso crítico na atualidade, permitem entrever a busca pelo reestabelecimento de uma possível maior relevância da própria textualidade literária na contemporaneidade, sem, necessariamente, que ela deixe de ocupar o lugar periférico que a sociedade pós-industrial lhe legou. A crítica pode, dessa forma, conferir mais visibilidade à literatura contemporânea na

medida em que a torna mais nítida no conjunto de discursos que compõem o contemporâneo.

Agora, depois de muito trabalho coletivo e individual,apresentamos ao público mais amplo, através deste e-book patrocinado pela Abralic e organizado pelos coordenadores do Simpósio, os resultados de algumas das nossas discussões nestas duas últimas edições do evento. Aqui, o leitor encontrará artigos e ensaios que discutem questões fundamentais da crítica literária atual, tais como: suas relações com a academia e com as outras disciplinas que compõem os estudos literários e mesmo com outros ramos do saber – história, filosofia, antropologia etc.; sua relação com os jornais impressos, com revistas e com sites, blogs e outras formas de publicação eletrônica; pesquisas que enfocam o pensamento e a trajetória de importantes críticos que, no âmbito brasileiro, conferiram sempre caráter fundamental ao papel da crítica literária, mesmo quando foram teóricos e historiadores da literatura, como é o caso de Álvaro Lins e José Guilherme Merquior; além de reflexões sobre a crítica literária escrita por ficcionistas e poetas. Nesse sentido, também foram oportunosos debates que tiveram como ponto de partida a atuação e as ideias de críticos contemporâneos: críticos que tenham essa atuação marcada pela conquista de algum espaço em veículos impressos e virtuais, efetivados então por eles, não raro, como campos amplamente receptivos à polêmica e ao debate.

Para repensar a crítica literária e sua função em nosso tempo, devemos partir – e essa foi uma tônica do nosso simpósio – do entendimento prévio de que a literatura não tem um propósito fixo e imutável: ela participa do jogo social em que todos os propósitos estão em contínua redefinição, tanto do ponto de vista individual como do coletivo.

BERNHEIMER REPORT: O EXÍLIO DA LITERATURA

Peron Rios*

RESUMO: A literatura perdeu, gradativamente, seu estatuto de centralidade na vida social. Alguns sintomas de tal fenômeno se fizeram aparecer com mais ênfase pelo viés da crítica literária, que passou a retirar o fato literário do foco de suas investigações. O presente artigo procura analisar essa ideologia emergente a partir de um documento fundamental para seu desdobramento: o Relatório Bernheimer, publicado em 1993 e portador de alguns princípios da literatura comparada, a qual desembocaria nos estudos culturais.
PALAVRAS-CHAVE: crítica; culturalismo; comparativismo; axiologia.

ABSTRACT: Literature has lost, gradually, its centralitystatus in social life. Some signals of such phenomena were made more relevant by the bias of literary criticism, which began to suppress the literary fact from the focus of its investigation. This paper seeks to analyze this emerging ideology based on an essential document for its development: the Bernheimer Report, published in 1993 with some principles of comparative literature. These precepts would generate the cultural studies.
KEYWORDS: criticism; culturalism; comparativism; axiology.

Literatura e gregarismo

Os estudos literários, tais como foram conhecidos até a década de 1980, estão seriamente ameaçados de extinção. Depois de alcançar seu apogeu nos anos 70 — encarnando até uma certa hipostasia — , veem seu objeto retirado do lugar cativo que sempre ocupou no âmbito da cultura e, por conseguinte, também seu estatuto dissolver-se.

A literatura tinha tal importância na vida social que, na *Paideia*, Werner Jaeger documenta a crença grega: "Homero não é um homem; é um deus"[1]. Ir aos teatros, no cotidiano helênico, não era um desfrute a mais da prática pública, mas um evento formador e essencialmente religioso. No Brasil dos

* Peron Rios é professor de Literatura Brasileira do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
[1] Cf. BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6. ed. São Paulo : Cia. das Letras, 2000. p. 164.

oitocentos, a poesia impunha sua voz até entre os soldados, voluntários na Guerra do Paraguai[2], do mesmo modo que, na França do século XIX, uma perda literária — na pessoa de Victor Hugo — convocava ao funeral uma multidão desnorteada. Com o tempo, como já é mais do que sabido, a leitura — atividade essencialmente solitária, de baixa velocidade e introspectiva — cede terreno aos meios de natureza mais ágil, expansiva e supostamente gregária. Em tempos atuais, o texto literário parece detentor de uma aura esotérica, compreendido como um bem acessível apenas à elevação dos iniciados, mas, paradoxalmente, sem relevância suficiente para figurar entre as atividades dignas de seriedade de uma nação. Não surpreende, portanto — e aqui entramos no cerne de nosso debate — que o ofício poético se veja destituído de seus poderes divinais, de seus privilégios visionários, e que represente apenas outro dentre os tantos registros culturais de uma civilização. Pelo menos é o que podemos ler, no *Bernheimer Report*, de 1993 — breviário da American Comparative Literature Association (ACLA), que explicitou o advento dos estudos culturais no campo de reflexões sobre a literatura. Eis o que ali se advoga: *"Literary phenomena are no longer the exclusive focus of our discipline. Rather, literary texts are now being approached as one discursive practice among many others in a complex, shifting, and often contradictory field of cultural production*[3]*"* (Bernheimer, 1995: 42).

Não é de súbito que tais assertivas nos assediam. Já em 1986, o prof. Terry Eagleton nos aconselhava, como veremos adiante, a "provocar o seu próprio desaparecimento [da matéria *Estudos Literários*]", num declarado enfrentamento à disciplina e, evidentemente, ao seu objeto de investigação. Da mesma forma, veremos no relatório presente, dirigido aos comparatistas: *"[...] the term 'literature' may no longer adequately describe our object of study"*[4]. Desta maneira, preparando o leitor para tal concepção do literário, o *Bernheimer Report* retoma os documentos dos encontros anteriores, de 1965 e 1976, presididos respectivamente por Harry Levin e Tom Greene, pontuando-lhes algumas observações, que sumariamos.

---

[2] Cf. MACHADO, Ubiratan. *A Vida Literária no Brasil durante o Romantismo*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010. p. 44.

[3] Tradução: Os fenômenos literários não são mais o foco exclusivo de nossa disciplina. Em vez disso, os textos literários estão agora sendo abordados como uma prática discursiva dentre tantas outras, num complexo, cambiante e frequentemente contraditório campo da produção cultural.

[4]Trad.: O termo "literatura" não pode mais descrever adequadamente nosso objeto de estudo.

Considerando a disciplina em percurso evolutivo ("this disciplinary evolution"), o texto levanta uma hipótese curiosa para o novo direcionamento das pesquisas no campo literário (de propensão holística, interdisciplinar): *"This impulse to expand the horizon of literary studies may well have derived from a desire to demonstrate the essential unity of European culture in the face of its recent violent disruption"*[5](Bernheimer, 1995: 39-40).

Uma vez mais, a literatura assoma como um cimento das nacionalidades — e aqui usamos, deliberadamente, o último substantivo no plural, porque a Europa guarda, por sua História, uma certa comunhão fundamental. Após a dissolução causada pelos conflitos de 14 e 39, o continente precisava, obviamente, encontrar novos processos de restauração. Frente à desorientação psicológica que as guerras promovem, a arte ao mesmo tempo sinalizava sua fragmentação (com Picasso, Duchamp, Tzara ou Apollinaire) e respondia à aparente ausência de projeto com modelos grandiloquentes de aglutinação. Sob tal perspectiva, a Literatura Comparada pode, efetivamente, ter surgido como colágeno ou, para usar a bela expressão de Mia Couto, referente a seu país: fio às miçangas do espólio.

Entretanto, tal interpretação é um mérito e um risco: vê um movimento tectônico no chão psicológico dos povos europeus, mas, por outro lado, estabelece uma perigosa conexão entre a especulação do literário e as condições históricas de produção. Perigosa porque especular, por ser de causa e efeito, numa associação talvez mecanicista. De todo modo, não podemos ignorar a verossimilhança da conjetura, num tempo em que o nacionalismo está na raiz das ações mais inesperadas. É o que atesta o relatório, no que concerne ao comparativismo: *"[...] comparative literary studies tended to reinforce an identification of nation states as imagined communities with national languages as their natural bases"*[6] (Bernheimer, 1995 : 39-40).

O impasse da tradução

[5]Trad.: Este impulso de expandir o horizonte dos estudos literários pode ter derivado de um desejo de demonstrar a unidade essencial da cultura europeia perante sua disrupção recente e violenta.

[6] Trad.: Os estudos literários comparados tendem a reforçar uma identificação dos estados-nação,enquanto comunidades imaginadas, com línguas nacionais enquanto suas bases naturais.

O *Relatório Bernheimer* defende a elaboração de cursos das mais diversas línguas — o que já antevemos, subliminarmente, nos textos de 65 e 76. Ao pensar o programa de graduação das universidades americanas, surgem as seguintes indagações no documento de 1993:

> [...] the comparatist should accept the responsibility of locating the particular place and time at which he or she studies these practices: Where do I speak from, and from what tradition(s), or counter-traditions? How do I translate Europe or South America or Africa into a North American cultural reality, or, indeed, North America into another cultural context?7(Bernheimer, 1995: 44)

Mantendo o tom prescritivo de todo o relatório, Bernheimer descreve a necessidade que tem o comparatista de situar cada texto literário, em tempo, lugar e linhagem. Mas, na sequência, levanta uma dúvida que deságua em pressupostos importantes: como traduzir a Europa e a América do Sul para a América do Norte ou vice-versa?

Se a pergunta se refere a como resolver paratextualmente a defasagem entre as culturas, a preocupação é pertinente e indispensável. Diante de textos remotos, com idiossincrasias pouco porosas aos modelos de seu público receptor, a presença de prefácios consistentes, notas esclarecedoras ou estudos críticos que alarguem a compreensão é uma iniciativa que vem dar maior franquia e acesso ao que, de antemão, se apresentava esquivo e refratário. Edições como as da Ateliê/Unicamp (*Joseph Andrews*, de Fielding, *Orlando Furioso*, de Ariosto), da Editora 34 (obras de Dostoiévski, Ibsen, Kostolányi), da Globo (tradução das *Mil e uma noites*, em linha direta do árabe, com anotações essenciais) são, disso, vigorosos exemplos. É o que falta, por outro lado, às publicações dos autores das literaturas africanas para as estantes brasileiras — perpetuando, daquelas culturas, uma lacuna interpretativa que atua como combustível de incontáveis preconceitos, novos ou antigos.

---

[7] Trad.: O comparatista deve aceitar a responsabilidade de situar o lugar específico e o tempo em que ele ou ela estuda essas práticas: de onde falo e a partir de qual(is) tradição(ções) ou contra-tradições? Como traduzo a Europa, a América do Sul ou a África para a realidade cultural norte-americana ou mesmo a América do Norte para outro contexto cultural?

Por outro lado, se os autores procuram tatear as formas de abordar os textos originais, os modos por que se deve transladá-los, a resposta ao "*How do I translate Europe or South America or Africa into a North American cultural reality, or, indeed, North America into another cultural context?*" pode ser dada sem rodeios: Europa, América do Sul e África têm de ser apresentadas ao norte-americano como tais, *ipsis litteris*. A prescrição, vale dizer, é de caráter recíproco. Toda adaptação — de linguagem, época ou localidades —, com vistas à assimilação fácil da obra, sem que se exijam deslocamentos culturais por parte do leitor, será entendida como um bloqueio à intersubjetividade que toda alta literatura promove. Não há motivo razoável para que as produções se alienem de suas referências históricas, geográficas ou de costumes. Atitudes, a título de exemplo, como a de Donaldo Schüler (ao verter o *Finnegans Wake*, de Joyce, para o português) não parecem ser, sob a alegação da intraduzibilidade do romance, uma saída viável[8]. Se a razão da falsificação geográfica é de matiz estético, o resultado não parece trazer uma produtividade que a justifique. Mas se o pilar de tal escolha é a simples homologia visando à melhor deglutição de um livro tão hermético, as boas intenções mascaram um autismo inaceitável. Em uma palavra, se a indagação em foco, do *Bernheimer Report*, remete ao aspecto da acomodação dos originais em versões abusivamente dissonantes, está criado um paradoxo entre a prática e os princípios comparativistas. Ou, para dizer de modo mais elegante, com Marcos Pasche, instaura-se uma "traição do pressuposto". Isto porque, salvo um largo engano, é premissa basilar da Literatura Comparada que, na aproximação de vivências verificadas em textos, se estabeleçam deslocamentos permanentes em direção ao outro: a veiculação da alteridade. A propósito, eis a forma de pensar do filólogo comparatista Erich Auerbach, de que nos dá notícia Edward Said:

> O requisito básico para o tipo de compreensão filológica a que Auerbach e seus predecessores se referiam – e que tratavam de praticar – era uma penetração subjetiva e empática (*eingefüllen*) na vida de um texto escrito, vendo-o da perspectiva de seu

[8] Apoiando-se num *make it new* duvidoso, Schüler transformou – por pura associação sonora – uma baía de Dublin no estado homófono brasileiro. Segue o trecho original, na abertura do texto, acompanhado de sua tradução vernácula: "riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs". ["rolarrioanna e passa por Nossenhora d' Ohmem's, roçando a praia, beirando a Bahia, reconduz-nos por cominhos recorrentes de Vico ao de Howth Castelo Earredores."].

> tempo e seu autor. Em vez de alienação e hostilidade para com uma época e uma cultura distintas, a filologia, tal como aplicada à literatura universal, pressupunha um profundo espírito humanista empregado com generosidade e, se me permitem o termo, com hospitalidade. Assim, a mente do intérprete abre ativamente espaço para um Outro não familiar, e essa abertura criativa de um espaço para obras que, no mais, são estrangeiras e distantes é a faceta mais importante da missão filológica do intérprete (Said, 2007 : 21-2).

Em primeiro lugar, recordemos um ponto nuclear de teoria: a fatura literária é orgânica, inteiramente funcional (ou assim deveria ser), sem gratuidade em qualquer dos componentes. Assim, transferir tempos, espaços e linguagens do contexto da obra manancial, para encaixá-los nos modelos culturais da língua de chegada, é denegar as intenções materiais do texto inicial[9]. Para dar um exemplo mais explícito, quase numa *reductio ad absurdum*: uma versão francesa que transpusesse o rio Capibaribe d'*O Cão sem Plumas* para a cidade de Paris desarticularia toda a cadeia metafórica e referencial — para não dizer do esvaziamento político inevitável — do poema cabralino.

O aspecto mais contraditório, porém, repousaria sobre a defesa que o comparativismo faz da percepção do outro (no que, diga-se de passagem, tem plena razão) e o alheamento exterior que tais ações implicam. Por mais peculiares que sejam as causas do boicote de Lisístrata ou da vingança de Antígona, não buscar conhecê-las com esforço, substituindo-o por uma correspondência imediata com nossos conhecidos horizontes, é uma clara recusa do deslocamento de si, numa permanência obstinada do mesmo, numa inerte manutenção de identidades.

Outro ponto delicado que o relatório sublinha é também relativo – mas sob diversa perspectiva – ao suporte linguístico no manejo das obras. Harry Levin e Tom Greene condenavam a colheita literária nos jardins da tradução, apesar do primeiro considerar a possibilidade de utilizá-la diante de idiomas mais remotos. De tal premissa, Bernheimer et al. extraem a seguinte conclusão (num salto lógico parcial e, a nosso juízo, insustentável):

> This statement illustrates the extent to which the traditional internationalist notion of Comparative Literature paradoxically sustains the dominance of a few European

[9] Não fazemos menção, aqui, a um suposto discurso original ou "adâmico", o que seria falso. Estamos, antes, falando de **precedência**, na relação entre ambos os escritos.

> national literatures. Europe is the home of the canonical originals, the proper object of comparative study; so-called "remote" cultures are peripheral to the discipline and thence can be studied in translation[10](Bernheimer, 1995: 40).

Observe-se que, em momento algum, Levin e Greene sugerem a escolha de materiais exclusivamente europeus. Do mesmo modo, em nenhum instante defendem a assepsia do cânone como *corpus* de pesquisa – o que imediatamente invalida a dedução construída, no trecho em destaque. Os subscreventes mantêm a raiz do argumento, estimulando a elaboração de um currículo diversificado, coerente com os propósitos da disciplina, plurilíngue. Sobra ainda, para Harry Levin, a acusação de ter usado o termo "remoto" — índice do aspecto periférico que as línguas sob tal qualificação possuiriam. Ora, a palavra em questão, além de um referente espacial, também guarda uma componente de temporalidade: são remotos os idiomas que já não encontram comunidades linguísticas para os pôr em circulação. Como encontrar leitores para o Rubayyat em persa ou, ainda, um contraponto legítimo para a personagem farsante de Lima Barreto? [11]

Retirada a suposta essência conspiratória que os relatórios de Levin e Greene mal disfarçariam, resta uma boa dose de razoabilidade em suas precauções, pois todo texto literário – mormente os de extração poética — convoca a percepção do corpo verbal tal como ideado pelo escritor. Este é daqueles elementos fundamentais da teoria que, curiosamente, precisam frequentemente ser recapitulados. Claro: alguém diria, porventura, que a versão de um excelente tradutor supriria a ausência da matriz escritural. No entanto, é imperativo recordar que não apenas de sensibilidade e mestria técnica depende a fatura de chegada. Ninguém, provavelmente, haveria de pôr em dúvida o talento e a autoridade de Baudelaire ou Mallarmé, ao transferir para o francês o célebre poema "The Raven", de Edgar Poe. Todavia, há pontos irredutivelmente refratários entre a língua inglesa e o idioma de Voltaire. No eterno e famosíssimo *ritornello* "Quoth the raven: — Nevermore!", ouvimos um som fúnebre, um eco sombrio, na palavra última

[10]Trad.: Tal afirmação ilustra a medida em que a noção internacionalista tradicional da Literatura Comparada paradoxalmente sustenta a dominância de umas poucas literaturas nacionais europeias. A Europa é o lar dos originais canônicos, o objeto próprio do estudo comparativo; as chamadas culturas "remotas" são periféricas para a disciplina e, portanto, podem ser estudadas em tradução.

[11] Referimo-nos a seu conto "O Homem que Sabia Javanês".

do verso. Que poderiam fazer aqueles simbolistas, se o idioma lhes permite somente um "jamais plus" — brando, aveludado — para compor suas versões? Aqui, a urgência do original não poderia ser mais evidente. Eis a pertinência da argumentação de Levin e de Greene.

Alegando a importância da tradução como exercício criativo e hermenêutico, Bernheimer et al. já se haviam contraposto à demanda intransigente do escrito original, estabelecida por Tom Greene. Aqui, é preciso fazer uma distinção sutil e fundamental. Por trabalhar de modo revolucionário a linguagem, o poeta dá margem exígua aos traslados. Assim, é patente que a tradução literária se revela luminosa prática estética e interpretativa. Os impasses que desnorteiam os tradutores de poetas linguisticamente radicais levam-nos a, também eles, lançarem mão de sua artisticidade potencial e, na impossibilidade de aglutinar na língua de chegada a multiplicidade primeva, são instados a ponderar quais sentidos, na constelação semântica e pragmática da obra, serão mais produtivos, em detrimento de outros. Podemos imaginar os conflitos hamletianos de uma Maryvonne Lapouge-Pettorelli, por exemplo, aquando de seu trabalho de translação, para o francês, de ficções com larga escala de inventidade, quais as de Osman Lins, Guimarães Rosa e Mia Couto. Afinal, como verter para uma língua tão cartesiana torneios barrocos do *Grande Sertão: Veredas*? Ou, do mesmo modo, é verdadeira ginástica verbal repor em signo ativo o ludismo e a criação vocabular de um *Vozes Anoitecidas*, assim como exige um desdobramento linguístico invulgar devolver ao idioma francês o rigor geométrico da prosa osmaniana (*Nove, novena*). Não gratuitamente, Rosa aconselha — em suas correspondências com Edoardo Bizzarri — que o tradutor italiano dê liberdade a sua verve criativa.

Portanto, com finalidade teórica, visando às lições verbais da fatura primária, a tradução é louvável e imprescindível. Não obstante, o que estava sendo considerado como improcedente, por parte de Levin e Greene, era o acesso do leitor — ignorante do idioma original — a uma escrita de segunda mão. Não resta dúvida que, enquanto fruição propriamente poética, estética, é apenas o ofício do tradutor que, nessas condições, ele pode apreciar. A democracia instaurada pelas translações é insidiosa, porque usurpa dos

autores lidos o vislumbre do verbal esforço que os faz efetivamente artistas[12]. Em termos mais claros e diretos: ao tradutor, o exercício de verter os textos primários é um prêmio, mas a quem os receberá pelo atalho da língua materna há uma perda inevitável, e de largas proporções.

A desqualificação da literatura

Apesar de algumas investidas contra reivindicações de Harry Levin, em 1965, e Tom Greene, em 1976, em vários aspectos o *Bernheimer Report* foi desmentido pelo futuro. Sabemos que um dos desejos do comparativismo era, carregando o andor de um multiculturalismo transdisciplinar, efetuar o apagamento de fronteiras entre as esferas do saber, dando origem, aliás, ao "campo onívoro dos estudos culturais"[13]. Frente ao que considerava uma ameaça, o segundo relatório adverte: "*We must be alert [...] lest the crossing of the disciplines involve a relaxing of discipline*"[14] (Bernheimer, 1995: 40). O trocadilho, avaliada a situação contemporânea, não poderia ser mais certeiro. Longe de constituir purismo inercial ou protecionismo acadêmico, o aviso foi um ato visionário, porque o culturalismo acolhido pela literatura comparada (como o relatório de modo sutil denuncia, nas afinidades departamentais) é afeito a tal diletantismo, pelo qual se presencia o renascentista de aparência, "o ecletismo, o amadorismo, enfim, uma espécie de irresponsabilidade epistemológica, indutora de passeios alegres e ligeiros pela filosofia, sociologia, ciência política, psicanálise, história, antropologia e por aí afora" (Souza, 2006: 147).

O afã de ser totalizante por atalhos subtraiu das mãos do acadêmico a lente aglutinante, que concentra a luz em pontos específicos, mas de real penetração. Vivemos a antítese de um iluminismo frágil: clarão *flâneur*, que se difunde e não aquece. E, sem o calor do intelecto, não permite a ebulição das descobertas efetivas. Nessa vertigem rizomática, em que a raiz essencial

---

[12] Lembramos os versos precisos de Pessoa, na voz de Alberto Caeiro: "E há poetas que são artistas/ E trabalham nos seus versos/Como um carpinteiro nas tábuas".

[13] Cf. SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos Estudos Literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 139.

[14] Trad.: Devemos estar atentos para que o cruzamento das disciplinas não signifique um relaxamento de disciplina.

se perde no caminho, a literatura de tal forma se dissolve *"in the expanded fields of discourse, culture, ideology, race, and gender are so different from the old models of literary study according to authors, nations, periods, and genres that the term 'literature' may no longer adequately describe our object of study"*[15] (Bernheimer, 1995: 42).

Após uma tal afirmação, os teóricos do ramo nascente, com certa incoerência, queixam-se de um não-acolhimento nos departamentos de Literatura Comparada. A ironia da situação é a carência de lugar definido — criada por eles mesmos, na dissolução de toda fixidez — e a querência por inscrever-se num setor acadêmico cuja etiqueta pretendem a toda hora eliminar, tornando-o folha comum na fronde semiótica: *"Literary phenomena are no longer the exclusive focus of our discipline. Rather, literary texts are now being approached as one discursive practice among many others in a complex, shifting, and often contradictory field of cultural production"*[16](Bernheimer, 1995: 42).

Nada disso, porém, pode surpreender mais, visto que, já no ano de 1986, o professor Terry Eagleton, da disciplina "Teoria da Literatura", escrevia seu livro com a proposta abaixo: *"If literary theory presses its own implications too far, then it has argued itself out of existence. This, I would suggest, is the best possible thing for it to do. [...] We must conclude, then, that this book is less an introduction than an obituary, and that we have ended by burying the object we sought to unearth"*[17](Eagleton, 1996: 178).

De fato, as novas tendências dos estudos sobre literatura deixam perceber o desprestígio que ela foi, aos poucos, recebendo das camadas académicas. O verdadeiro chamariz, hoje, é a relação do literário com as mais diversas artes: interessa criar pontes entre poesia e música, investigar os vínculos do vídeo com a prosa, flagrar a história do Brasil em Machado de Assis. Quando isto é feito nos departamentos adequados, a iniciativa é

[15] Trad.: Nos campos expandidos do discurso, cultura, ideologia, raça e gênero são tão diferentes dos antigos modelos de estudo literário de acordo com autores, nações, períodos e gêneros que o termo" literatura "não pode mais descrever adequadamente nosso objeto de estudo.

[16] Trad.: Os fenômenos literários não são mais o foco exclusivo de nossa disciplina. Em vez disso, os textos literários estão agora sendo abordados como uma prática discursiva dentre tantas outras num complexo, cambiante e frequentemente contraditório campo da produção cultural.

[17] Trad.: Se a teoria literária leva suas próprias implicações longe demais, então ela causa seu próprio desaparecimento. Isso, eu sugiro, é a melhor coisa que pode lhe ocorrer. Devemos concluir, então, que este livro é menos uma introdução do que um obituário, e que terminamos enterrando o objeto que buscamos desenterrar.

louvável — como é o caso do admirável estudo de Sidney Chalhoub, professor da Unicamp[18]. Há, todavia, uma saturação de textos nos estudos literários, que, a pretexto do transdisciplinar, se aventuram em variados campos e pouco versam sobre a arte da palavra. Dificilmente se deflagram comentários sobre os conflitos de tal ou qual personagem, sobre uma frase inesquecível ou um cenário assustador. Ao contrário, as obras são usadas para demonstração de teses — e nem sempre com interesse representativo para os amantes da imaginação verbal. O *Bernheimer Report* mostra que, já em 93, as bases de tais estratégias estão montadas:

> [...] Comparative Literature departments should moderate their focus on high literary discourse and examine the entire discursive context in which tests are created and such heights are constructed. The production of 'literature' as an object of study could thus be compared to the production of music, philosophy, history, or law as similar discursive systems[19](Bernheimer, 1995: 43).

O excerto merece uma consideração mais ampla, para que mal-entendidos ou más intenções não frutifiquem. Não estamos, aqui, fazendo uma ingênua defesa da assepsia epistemológica, da pureza dos géneros ou das artes, encasteladas na solidão de suas especificidades formais. A comparação é um processo inerente ao pensamento humano e seria impossível extingui-la da reflexão teórica sobre o que quer que seja[20]. A própria seleção dos temas aqui abordados traz, submersa e inconsciente, uma série de cotejos a partir dos quais os tópicos se iluminam, e a cadeia discursiva toma de empréstimo uma base conceptual que só pode repousar na filosofia[21]. O problema é a ênfase que se estabelece entre os pólos do confronto. Os laços entre o *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, e a antropologia

---

[18] Cf. CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

[19] Trad.: Os departamentos de literatura comparada devem moderar seu foco no alto discurso literário e examinar todo o contexto discursivo em que os testes são criados e esses níveis são construídos. A produção de "literatura" como objeto de estudo poderia, assim, ser comparada à produção de música, filosofia, história ou direito como sistemas discursivos similares.

[20] A comparação é uma forma de transpor para o universo conhecido a novidade ainda sem âncora no real e, como lembra Steven Pinker, "mesmo nossos conceitos mais abstratos são compreendidos em termos de cenários concretos" (PINKER, Steven. *Do que é feito o pensamento*: a língua como janela para a natureza humana.Trad. Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp.15-6).

[21] René Wellek já ensinava, em seus artigos teóricos iniciais: "Temos em mente [...] o esclarecimento de [...] problemas teóricos que só podem ser resolvidos em base filosófica (isto é, conceitual). A clareza nos problemas metodológicos deve influenciar a orientação de pesquisas futuras" (NICHOLS Jr., Stephen. *Introdução*. In: WELLEK, René. **Conceitos de Crítica**. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, s/d. p. 7).

de Vincent-Luneau só podem enriquecer o romance e a teoria do pensador. Entretanto, uma tese em estudos literários deve, em nosso entender, privilegiar a obra literária em suas análises, tornando Luneau esclarecedor mas ancilar. A hierarquia, naturalmente, se inverte quando o centro acolhedor é de estudos antropológicos. Isto se dá em qualquer situação que envolva paralelos, mesmo no seio dos subdepartamentos. Pouco sentido faz dar primazia a Proust num eventual cotejo com Raul Pompeia, no setor de estudos brasileiros. Da mesma forma, qual exatamente o propósito de fazer Virginia Woolf subalterna, frente às conexões entre ela e Lispector, na área de literatura inglesa?

Além de tudo isso, paira uma questão de cariz metodológico. A escolha de uma canção para dialogar com um poema pede que a teia semiótica (letra e música que a constituem) não seja dissolvida, sob pena de eliminar-lhe a singularidade. É, porém, o que geralmente acontece: pretende-se veicular paralelos entre o artefato verbal de "Até o Fim", composto por Chico Buarque, e o "Poema de Sete Faces" drummondiano, ignorando-se por completo os sentidos que o ritmo, a harmonia e a melodia do corpo musical oferecem ao conjunto. Como agravante, esquartejadas as articulações, ainda se estabelece uma concorrência valorativa entre ambas as faturas. Um químico pode perfeitamente analisar as semelhanças e distinções entre o sódio e o sal de cozinha. Mas, a partir do instante em que decompuser a última substância a fim de extrair-lhe as sódicas moléculas, evidentemente que o sal deixará automaticamente de existir — eliminando o cotejo pretendido de antemão.

Literatura Comparada: projetos e faturas

Algumas antilogias, produzidas na derme dos libelos comparativistas, vêm à superfície em palavras aparentemente despretensiosas. Assim, no trecho citado acima, lemos: *"[...] Comparative Literature departments should moderate their focus on* ***high*** *literary discourse and examine the entire discursive context in which tests are created and such heights are constructed"* (Bernheimer, 1995: 43).

O fragmento traz um grifo nosso, para sublinhar um deslize expressivo. Afinal, a ideia não seria, justamente, extinguir as qualificações "alta" e "baixa" literatura? Seria importante que o relatório, por um rigor científico — ainda mais em contextos tão delicados, exigentes de máximo acuro argumentativo —, esclarecesse que se trata de um discurso indireto-livre, ou seja, que o adjetivo *high* pertence à fala dos "conservadores". De todo modo, não podemos descartar a possibilidade de um ato falho ter emergido da cadeia de seus pressupostos.

Prosseguindo a leitura do quase manifesto, notamos mais um exemplo da distância entre projetos e faturas do comparativismo. Em seu plano piloto, está dito que

> our recommendation to broaden the field of inquiry – already implemented by some programs and departments – does not mean that comparative study should abandon the close analysis of rethorical, prosodic, and other formal features, but that textually precise readings should take account as well of the ideological, cultural, and institutional contexts in which their meanings are produced[22](Bernheimer, 1995: 43).

Se esse não era, efetivamente, um propósito teórico da ACLA, é o que, pragmaticamente, pode ser verificado nos artigos, nas dissertações e teses oriundos de seus departamentos universitários. A leitura aproximada — o *close reading* tão frequente nos anos 40, com o New Criticism — parece etapa obrigatória para todo examinador de textos. Entretanto, foi posta à margem pela corrente emergente da crítica cultural. A literatura, uma vez mais, continua tendo muito a ensinar à teoria — e agora com M. Dupin, das narrativas extraordinárias de Edgar Poe: para desvendar os assassinatos da rua Morgue, também lhe serão úteis informações circunstanciais, mas o detetive prefere presenciar *in loco* a cena das carnificinas, atualizando o que o termo grego θεωρία significa: o ato de ver ou contemplar. À reflexão teórica, portanto, jamais poderia escapar o momento da lupa, do exame minucioso das obras em questão. Contudo, vários comparativistas parecem

[22] Trad.:Nossa recomendação para ampliar o campo de pesquisa – já implementado por alguns programas e departamentos – não significa que o estudo comparado deve abandonar a análise minuciosa de características retóricas, prosódicas e outros traços formais, mas que as leituras textualmente precisas devem levar em conta também contextos ideológicos, culturais e institucionais em que seus significados se produzem.

ter cancelado de sua prática, ao querer eliminar o selo dos novos críticos do panorama especulativo, aquilo que constituía, deles, o método fundamental.

Lastreando-se em parâmetros de contornos éticos, a inclusão dos estratos minoritários tem composto a agenda dos Estudos Culturais e já se prenunciava nas bases da Literatura Comparada. É o que atesta o relatório em questão, em determinado momento:

> Comparative Literature should be actively engaged in the comparative study of canon formation and in reconceiving the canon. Attention should also be paid to the role of non-canonical readings of canonical texts, readings from various contestatory, marginal, or subaltern perspectives. This effort to produce such readings, given prominence recently in, for example, feminist and postcolonial theory, complements the critical investigation of the process of canon formation – how literary values are created and maintained in a particular culture – and vitalizes the attempt to expand canons[23](Bernheimer, 1995: 44).

Tais propostas, apresentadas em congressos de Literatura Comparada, deságuam na correnteza avassaladora dos Estudos Culturais, que vem engrossando seu fluxo desde a década de 80. Com a intenção de rever os critérios de absorção que o cânone impõe, o relatório quer esticar o cordão de isolamento do reduto, supostamente sacralizado, dos textos imortais.

Em princípio, a revisão das obras literárias é uma proposta essencial à crítica, porque observa novas estruturas em substituição às que a *gestalt* e a semântica de uma época já assimilaram. Para que semelhante reconsideração ocorra, é claro que novas vias para visitar poemas, dramas ou narrativas devem ser trilhadas ou descobertas. Borges respondia lucidamente, ao ser indagado sobre o cânone vindouro: diga-me como uma obra será lida no século XXI que lhe direi qual será a literatura do século XXI[24]. Algumas estratégias de leitura são sem dúvida libertárias para diversos campos das humanidades — a sociologia, a história ou a política. Mas não estão, propriamente, no raio dos objetivos finais da crítica de literatura.

---

[23] Trad.: A literatura comparada deve estar ativamente envolvida no estudo comparativo da formação do cânone e na sua reconcepção. Também se deve atentar para a função das leituras não-canônicas de textos canônicos, leituras com várias perspectivas contestatórias, marginais ou subalternas. Este esforço para produzir tais leituras, empenhado recentemente, por exemplo, na teoria feminista e pós-colonial, complementa a investigação crítica do processo de formação do cânone – como os valores literários são criados e mantidos em uma cultura particular – e estimula a tentativa de expansão de cânones.

[24] Cf. BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. Trad. José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

Diante da confusão terminológica a que a expressão já se prestou, resta-nos o recurso à etimologia do substantivo — ignorada por tantos que dele se serviram. O exercício crítico, na língua helênica, subentende, necessariamente, tarefa judicativa, ensinava-nos Wellek, num escrito indispensável: "Em grego, *krités* significa 'juiz', *krineín*, 'julgar'. O termo *kritikós*, como 'juiz de literatura', já aparece em fins do século quarto antes de Cristo" (Wellek, s/d: 30). Assim, o ofício já assumiu a função de verificar a fidelidade ao original dos textos de copistas, de explicar as obras (retirar das dobras em que o sentido se oculta), de avaliá-las moralmente ou segundo a adequação ao gênero proposto. Após o nascimento da Estética, com Baumgarten, a percepção do procedimento (o *priom* formalista) ganhou reforço e o adjetivo na expressão "crítica literária" focalizou, como deve ser em todo domínio científico, seu objeto de inquérito. O ápice do manejo com os textos propriamente ditos, como sabemos, ocorreu — de um modo um tanto exclusivista e igualmente impreciso — com as correntes teóricas do século XX, na Europa oriental. Todavia, como já dissemos antes, na tentativa de consolidar outras visadas teóricas, a Literatura Comparada manipula uma axiologia problemática, na validação de um texto frente à tradição. A partir da concepção generalista que pretende ter, o comparativismo substancializa categorias que — igualmente às práticas europeizantes atacadas — só fazem inverter o sinal do poder[25]. Num anseio de saldar as dívidas históricas na literatura, parâmetros extraliterários passam a ganhar uma quase exclusividade nas análises desenvolvidas, e os lugares teóricos passam a ser as noções essencializadas de gênero, raça e nação. Ou seja, há um retrocesso desnorteador rumo às pautas oitocentistas, às quais parecíamos ter acrescentado ferramentas reflexivas indispensáveis. É importante observar tais elementos, pois a partir deles é que conseguimos perceber a metodologia de leitura adotada pela crítica culturalista hegemônica. Usando de uma boa consciência temerária, Hall, Bhabha ou os seguidores de Bernheimer, valem-se de uma fórmula que, "combinando estranhamente relativismo cultural com absolutismo ético, e mais

[25] De fato, as mulheres, os gays, os negros ou as ex-colónias assumem um valor em si mesmos, independentemente de qualquer cotejo que lhos conferiria. Aliás, segundo a falácia irônica instaurada, o próprio paralelo com a cultura produzida por indivíduos que lhes seriam antagônicos (homens, heterossexuais, brancos e ex-metrópoles) é entendido como prática excludente e esmagadora.

maniqueísmo e gravidade puritana, resulta numa espécie de angelismo sem sal, atitude inteiramente incapacitada para o reconhecimento de matizes e contradições nas questões sociais e políticas" (Souza, 2006: 148).

Alguém poderia nos acusar de associar em excesso as demandas do culturalismo com os requisitos da Literatura Comparada. Entretanto, responderemos que pouca opção nos resta diante do trecho mais acima. Ora, o feminismo, o pós-colonial e a sede por revisão do cânone, postulados pelo relatório, são exatamente "algumas das principais vertentes dos estudos culturais", como nos mostrará Leyla Perrone-Moisés, em ensaio seguro e contundente[26]. Ali, a autora reconsidera uma série de mal-entendidos referentes a esses modos de ler, sugeridos por Bernheimer et al. Todos eles, porém, remetem aos revertérios causados por um Derrida treslido (e duplamente injustiçado: pela crítica cultural e por muitos teóricos da literatura, que o acusam dos excessos culturalistas).

Efetivamente, solicitar o alargamento do cânone a partir dos lugares de gênero, raça e nação, sob uma égide supostamente derridiana, é desviar as suas fontes. Derrida, alerta-nos Leyla, não se vale de um pensamento dualista, mas dialético, "não lida com oposições, mas com diferenças" (Perrone-Moisés, 2007: 170). De fato, a escritura do filósofo francês não opera sobre um *parti pris* baseado em ações angelicais. As contradições são abordadas numa "leitura fina e minuciosa de textos da tradição ocidental, visando mostrar seus pressupostos idealistas e metafísicos" (Perrone-Moisés, 2007: 168). Assim, os próprios nomes dos nichos teóricos – africanidade, feminismo, negritude – revelam a ontologização e o congelamento do que deveria ser uma crítica permanente e inestancável. Sem dar-se conta de que se emaranhava na própria rede conceptual, o relatório afirma peremptoriamente:*"More advanced courses might occasionally focus class discussion on current controversies about such matters as Eurocentrism, canon formation, essentialism, colonialism, and gender studies"*[27](Bernheimer, 1993: 46).

[26] Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Desconstruindo os estudos culturais*. In: **Vira e Mexe, Nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

[27] Trad.: Os cursos mais avançados podem ocasionalmente fomentar, em sala de aula, a discussão a respeito das controvérsias atuais sobre questões como o eurocentrismo, a formação canônica, o essencialismo, o colonialismo e os estudos de gênero.

É notável que os três últimos conceitos não convivem do ponto de vista lógico, excluindo-se mutuamente. Insistimos nesse ponto porque o entendimento que temos de valoração — longe de se esgotar nos parâmetros éticos despertados por uma prosa, um poema ou pelas circunstâncias em que se inscrevem seus autores — passa pelo tratamento formal conferido à linguagem, matéria-prima de toda fatura escritural. A grande ironia disso tudo é que

> a concepção da literatura, na obra de Derrida, é ainda a da alta modernidade: a obra literária como sentido suspenso e, portanto, infensa a leituras ideológicas simplistas; a obra literária como 'evento singular', e não como mero documento; a existência histórica da literatura como tal, isto é, herdeira de uma história sagrada que ela seculariza; a literatura como 'espaço meteórico' da liberdade de dizer e de não dizer, 'inseparável de uma democracia vindoura' (Perrone-Moisés, 2007: 174. O grifo é da autora).

Em suma, em todas as vertentes elencadas, é a literatura como "evento singular" que se encontra sob a alça de mira. Se observarmos bem, nos quatro pontos aludidos, o acuro formal é avaliado como verniz e ornamento, interessando somente o substrato das temáticas e dos referentes. A atenção estética é posta em suspensão e seus significados, parafraseados em traço ideológico, assumem o *front* das discussões. Proliferam as incompreensões e, no dilúvio das iniquidades, todas as espécies parecem ter um lugar na grande arca. Obviamente que, ao lermos Kafka ou Dürrenmatt, por exemplo, poreja um certo incômodo típico dos réus, uma impressão de culpa na corrupção que nos habita. Mas tal sensação – e este é o nosso credo – foi possível somente graças a um arranjo de enredos, frases e palavras afinado em clave artesanal. A arte, em todas as épocas, deu largas provisões dos desacertos – sociais, políticos, existenciais – de que a humanidade se alimenta. Mas os leitores sempre souberam colher os frutos mais graúdos e viçosos, que, sem abandonar o sumo dos temas que os preenchem, não podem jamais prescindir da linguagem fértil que lhes permite o privilégio da escolha.

REFERÊNCIAS

BERNHEIMER, Charles (org.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism.* Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. Trad. José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6. ed. São Paulo : Cia. das Letras, 2000.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory*. 2. ed. Oxford: Blackwell Publisher, 1996.

MACHADO, Ubiratan. *A Vida Literária no Brasil durante o Romantismo*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e Mexe, Nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário.* São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

PINKER, Steven. *Do que é feito o pensamento*: a língua como janela para a natureza humana. Trad. Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SAID, Edward. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos Estudos Literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WELLEK, René. *Conceitos de Crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, s/d.

ROMANCE, INDIVIDUALIDADE E CRÍTICA: UMA REVISÃO DA TEORIA

Ana Carla Lima Marinato[1] *

RESUMO: O propósito destas reflexões é discutir a problemática da concepção do sujeito tanto no romance moderno quanto na crítica literária contemporânea. Pretende-se, assim, pensar sobre os aspectos histórico-filosóficos que possibilitaram o surgimento da forma romanesca no ocidente, comparando as abordagens de Georg Lukács e Ian Watt, e destacando, nesses teóricos, seus pressupostos fundamentais e a noção de individualidade por eles explorada. Explorando o caso de Machado de Assis, trata-se de mostrar as reais demandas do romance para, por fim, apontar um caminho possível para a crítica literária contemporânea a partir de uma releitura da tradição humanista do pensamento filosófico ocidental.
PALAVRAS-CHAVE: Romance moderno; Machado de Assis; teoria literária; crítica literária.

ABSTRACT: The purpose of these reflections is to discuss the conception of the self in the modern literary production – more especifically, in the novel – as well as in the contemporary literary criticism. It is intended, thus, to think about the historical and philosophical aspects that made possible the rise of the novel in the West, comparing approaches by Georg Lukács and Ian Watt, and highlighting, in both thinkers, the main theoretical assumptions and the notion of individuality they explore. Then, by analysing the especific case of Machado de Assis, we seek to demonstrate the novel's real demands in order to, finally, indicate a possible path for contemporary literary criticism through a rereading of the western philosophical humanist tradition.
KEYWORDS: Modern novel; Machado de Assis; literary theory; literary criticism.

Saindo do mundo das ideias e da ética previamente estabelecida, os escritores ocidentais, em tempos modernos, têm buscado no campo da

[1] * Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

realidade terrena e individual a fonte para a elaboração de seus textos, abordando temas que descortinam as experiências subjetivas dos homens em seu meio social. O surgimento do romance é sintoma dessa mudança de direcionamento na produção e na recepção dos textos literários: no romance, temos personagens que agem no mundo, simulando as experiências que temos na vida "real". Nesse gênero, subjaz uma concepção de sujeito que, se por um lado independe das narrativas engendradas pela cultura para conceber-se, afirmando-se em sua individualidade, por outro lado segue se indagando se o mundo (o outro) lhe concerne, e em que medida a cultura lhe forma e lhe concede espaço na comunidade. Consequentemente, sua atuação constitui uma performance que produz diferentes sentidos em diferentes circunstâncias, o que amplia sua capacidade de captar a multiplicidade das experiências possíveis no mundo moderno e as variadas respostas que ele pode oferecer em cada uma de suas experiências individuais e coletivas.

Certamente, a experiência do homem moderno é fundamentalmente diferente da experiência do homem grego e medieval. Um dos primeiros teóricos a pensar essa diferença pela perspectiva da compreensão da forma romanesca foi Georg Lukács, entendendo-a a partir de uma oposição: o homem homérico é certo de seu lugar no mundo, com o qual se identifica enquanto parte integrante; o homem moderno vive um eterno abismo interior, sem saber ao certo qual será o seu destino (Lukács, 2009, p. 26-27). Assim, o centro da sua teoria do romance está na forma como se concebem os sujeitos pintados nos textos literários. Emerge daí uma noção de indivíduo que, em certa medida, pretende dar conta das mudanças histórico-filosóficas operadas na passagem do mundo antigo e medieval para o mundo moderno:

> Inventamos a produtividade do espírito: eis porque, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída. (Lukács, 2009, p. 30)

Essas mudanças, portanto, são pensadas por meio de sua compreensão das sociedades fechadas e abertas: a epopeia, como gênero que se configura em uma sociedade fechada, possui uma objetividade que só é possível porque os gregos viam no mundo e na forma todas as respostas antes

mesmo de formularem suas perguntas; já o homem moderno, vivendo em uma sociedade aberta, não consegue habitar o mundo com tal objetividade, de modo que sua subjetividade sempre emerge no texto literário, e a vida, portanto, figurada no romance, é apenas um fragmento destacado de um mundo que nunca se consegue vislumbrar em sua completude, já que há uma incongruência entre a ética exterior e a realidade interior.

Vemos assim que Lukács consegue captar, por meio de uma linguagem bastante sofisticada, mudanças essenciais para a compreensão da estética moderna em sua vinculação com um sistema ético – portanto, histórico. Ao afirmar que "o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo" (Lukács, 2009, p. 67), ele deixa claro que a noção de individualidade moderna é fundamental para a compreensão das formas literárias: de fato, no romance, vê-se a todo momento a construção de subjetividades que encaram como bastante problemáticas as noções do eu e do mundo; o agir no mundo, portanto, configura-se como uma busca pelo sentido de si que já não é mais dado e evidente no objeto.

Concluímos, então, que falta ao homem moderno uma noção de completude, a qual era evidente para o homem épico. Lukács, atento à nova configuração da sociedade moderna, percebe a fragmentariedade evidente no contexto do romance, uma vez que o sujeito já não é mais integrado ao mundo, de modo que sua compreensão da realidade será sempre incompleta. Ao comparar o romance à forma biográfica, Lukács acertadamente constata:

> O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. (Lukács, 2009, p. 82)

Há algo bastante problemático, entretanto, que a teoria lukácsiana não consegue tocar. Se por um lado identifica-se a questão subjetiva como algo fundamental para a compreensão do romance moderno, por outro lado a concepção de indivíduo que subjaz no texto do teórico russo é um tanto limitada, já que não consegue escapar à dualidade entre sujeito interior e mundo exterior, dualidade esta que a filosofia nietzschiana, décadas antes, já

havia atacado. Sendo a subjetividade algo interno ao indivíduo e o mundo objetivo algo externo, a reflexão esbarra na impossibilidade de se pensar as **relações intersubjetivas**, algo fundamental para se compreender o mundo moderno e contemporâneo. Assim, embora a problemática do sujeito seja central na teoria de Lukács, por outro lado ele investe na compreensão de um homem isolado, que pouco deve ao outro sua constituição subjetiva. A compreensão do romance, nesses termos, passa pela quebra de uma realidade transcendente necessariamente exterior ao homem, rompendo a "organicidade imediata e não problemática da individualidade", a qual "se torna um fim em si mesma, pois encontra dentro de si o que lhe é essencial" (Lukács, 2009, p. 79). Ao investir em termos como "essência", "transcendência" e "substância", Lukács acaba por conferir ao homem um caráter homogêneo, apesar de afirmar em vários momentos a natureza indubitavelmente heterogênea e contingente do homem moderno: afirmações que se perdem em meio a um vocabulário essencialista. Como consequência, ele abstrai uma reflexão sobre algo na verdade bastante concreto: a experiência do homem em suas relações não exatamente com um "objeto", mas com o *outro* – ser vivo e múltiplo.

Deve-se ressaltar, de qualquer forma, que a noção de comunidade presente nos contextos grego e medieval não faz sentido para o homem a partir do século XVII, como bem assinalou o teórico russo: como já foi mencionado, há uma mudança radical na forma como o homem concebe a si mesmo no mundo moderno, e essa mudança está intimamente associada ao surgimento do romance. Ian Watt, dando um passo a frente em relação a Lukács, pensa essa transformação com bastante destreza: para ele, o surgimento dessa forma literária na Inglaterra do século XVIII está intimamente relacionado à nova maneira, individualizada, de se pensar a experiência humana. Por centralizar o enredo na vida de indivíduos particularizados, em lugares específicos e portadores de caracterizações secularizadas,

> [p]odemos dizer que o romance requer uma visão de mundo centrada nas relações sociais entre indivíduos; e isso envolve secularização porque até o final do século XVII o indivíduo não era concebido como um ser inteiramente autônomo, mas como um elemento num quadro cujo significado depende de pessoas divinas e cujo modelo

> secular provém de instituições tradicionais como a Igreja e a monarquia. (Watt, 2010, p. 89-90)

Norbert Elias pensa também essa transformação na visão de mundo ocidental de maneira semelhante, lançando mão da ideia de que houve, a partir do século XVI, uma mudança no que chama de "autoimagem" do homem europeu, cuja expressão mais significativa pode ser localizada em Descartes: as autoridades intelectuais perderam seu monopólio, concedendo aos indivíduos a capacidade de encontrar, por si próprios, as explicações necessárias para os fenômenos naturais que percebiam ao seu redor:

> Foi o redescobrimento de si mesmos como seres capacitados a chegar por seu próprio pensamento e observação à certeza sobre os acontecimentos, sem terem de recorrer às autoridades. E isso deslocou a atividade mental – reificada pelo termo "razão" – e os poderes de percepção para o primeiro plano da auto-imagem[sic] do homem. (Elias, 1994, p. 84)

Essa mudança, entendida por Elias no âmbito sociológico e filosófico, é, então, paralela à desenvolvida no campo da expressão e da recepção literária. Ian Watt assim entende a diferença cabal entre o romance surgido no século XVIII e a tradição literária e filosófica anterior:

> Pois, assim como há uma coerência básica entre a natureza não realista das formas literárias dos gregos, sua posição moral altamente social ou cívica e sua preferência filosófica pelo universal, assim também o romance moderno está intimamente associado, por um lado, à epistemologia realista da era moderna e, por outro, ao individualismo de sua estrutura social. Nas esferas literária, filosófica e social o enfoque clássico no ideal, no universal e no coletivo deslocou-se por completo e ocupam o moderno campo de visão sobretudo o particular isolado, o sentido apreendido diretamente e o indivíduo autônomo. (Watt, 2010, p. 65-66)

Esse novo estado de coisas permitiu, na crítica literária moderna, o surgimento de uma problemática diferenciação entre a personagem de "natureza" e a personagem de "costumes", esta sendo tratada com maior distanciamento narrativo, sem a predominância de incursões em direção a sua vida "interior", e aquela sendo caracterizada a partir de sua "interioridade", foco da narrativa (Watt, 2010, p. 314-315). Watt entende que esse problema crítico, do qual se distancia, acompanha um problema epistemológico que permeia o pensamento filosófico desde Descartes – qual

seja, o dualismo, o qual passa ao largo do pensamento de Lukács. Sendo o mundo visto como algo exterior e sendo a mente humana o lugar da interioridade e da subjetividade, a filosofia a partir de então viu-se presa à necessidade de desenvolver uma forma de aquisição do conhecimento de objetos que fossem opostos e afastados da subjetividade pensante. Não há, entretanto, a necessidade de eliminação, no romance, do ponto de vista do sujeito ou do objeto, para a permanência de um dos polos apenas:

> Da mesma forma, diferentes romancistas atribuíram diferentes graus de importância aos objetos exteriores e interiores da consciência, mas nunca rejeitaram inteiramente uns ou outros; ao contrário, os termos básicos de sua investigação foram ditados pelo equivalente do dualismo na narrativa: a natureza problemática da relação entre o indivíduo e seu meio. (Watt, 2010, p. 315)

Vemos, então, que a presença de ambos os pontos de vista não elimina o dualismo, que marcou a produção do romance desde suas origens, devendo, portanto, ser problematizado e investigado. O terreno para o surgimento desse dualismo começa, entretanto, a ser preparado muito antes. A tradição da autoexploração e do autoexame, segundo Charles Taylor, se inicia com Santo Agostinho, com sua virada para a interioridade que, tempos depois, foi secularizada de modo memorável por Michel de Montaigne (Taylor, 1997, p. 232). Tanto Descartes quanto Montaigne, guardadas as devidas diferenças de método – que são bastante acentuadas, é preciso deixar claro –, "nos voltam de certa forma para o interior e procuram ordenar a alma de algum modo" (Taylor, 1997, p. 237). Essa tradição da interioridade a ser explorada – Taylor concorda com Watt – foi fundamental para o surgimento do romance (Taylor, 1997, p. 239).

É pela análise dessas circunstâncias que Watt engendrará seu conceito de realismo formal:

> conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. (Watt, 2010, p. 34)

Watt entende que esses recursos foram levados "ao pé da letra" por Defoe e Richardson, mas que eles partem de uma premissa que pode ser percebida no romance de forma geral:

> a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (Watt, 2010, p. 34)

O termo "realismo formal", portanto, não se confunde com a tendência literária cientificista de fins do século XIX, embora ambos partam de premissas comuns. O que se percebe, então, é que essa nova autoconsciência do indivíduo, nos termos de Elias, não deve ser diretamente associada à busca da verdade por meio de um critério de transposição fiel, para o discurso, de uma realidade exterior. Obviamente, o dualismo entre indivíduo e sociedade constituirá uma tensão fundamental na filosofia e literatura modernas, como explicou Watt. É também evidente que os resultados obtidos por escritores realistas e naturalistas, contemporâneos de um Machado de Assis, bem como por vários romancistas mesmo posteriores a Defoe e Richardson, não se mostram satisfatórios para o leitor atual especializado. Entretanto, para compreender as mudanças por que o gênero tem passado e como ele se apresenta para o leitor atual, é necessário pensar concretamente as circunstâncias de fato históricas que marcaram a sua origem: como gênero burguês, o romance pressupõe uma série de elementos de ordem realística – a necessidade de o homem (leitor) construir um espelho de si no mundo, buscando não a afirmação de sua fragmentariedade, mas antes a sua totalidade empírica. Se um personagem como Robinson Crusoe se mostra limitado e fragmentado, isso é antes um dado que escaparia ao escritor e sobretudo ao seu público do que um pressuposto da composição romanesca naquele momento. Esses elementos sócio-históricos fundamentais para a compreensão da constituição do gênero são ignorados pela reflexão lukácsiana; como consequência, a visão do indivíduo como oposto ao mundo por meio de sua interioridade se torna um dado inconteste e evidente.

A partir de uma visão cética da base dualista do romance, a crítica pode avançar e explorar as respostas que diversos romancistas têm dado a esse problema. Se retornarmos à problemática da interioridade exposta por

Taylor, veremos que o método mecanicista cartesiano contribui fundamentalmente para uma mudança na forma como o homem concebe a produção do conhecimento: a partir de um procedimento metódico e objetivo, colocando-se em posição oposta ao objeto, a autonomia do homem que produz conhecimento é baseada no fato de que "a racionalidade não se define mais em termos substantivos, segundo a ordem do ser", mas sim conforme certos modelos procedimentais "com os quais construímos ordens na ciência e na vida" (Taylor, 1997, p. 206). Assim, o sujeito pensante deve se desprender do objeto de sua análise, observando-o à distância – eis o princípio da onisciência na narrativa realista, quando da radicalização daquele realismo formal proposto por Watt. Essa premissa constitui a base fundamental da sociedade contemporânea, a qual o romance por vezes tenta reproduzir, por vezes põe em evidência e questiona há séculos. Não conseguimos mais pensar a nossa consciência senão como algo interior, e nosso corpo, agindo no mundo, como algo exterior. O que nos garante, entretanto, que as fontes do nosso *self* se encontram no interior de nós mesmos? Como pensar as relações entre os indivíduos se o outro será sempre algo distinto e afastado do *self,* algo que não contribui para sua constituição? Como podemos pensar o romance moderno a partir dessas questões sem propor uma reflexão que tente superar o dualismo também na concepção do texto literário? Essa noção de interioridade não deve ser, portanto, problematizada?

Devemos considerar, antes de mais nada, que grandes romancistas têm refletido incansavelmente sobre essas questões. Com frequência se vê na literatura ocidental, desde o século XIX, incursões perspicazes na experiência humana sob seus diversos aspectos, por meio dos mais variados recursos narrativos. Torna-se cada vez mais problemática a compreensão do sujeito de base dualista, embora pareça difícil desfazer-se dela na vida prática. É importante destacar que experiências bem sucedidas discutem a tradição da interioridade do sujeito por meio da aposta em uma linguagem autorreflexiva, consciente dos seus limites e de suas potencialidades. Ao contrário do que a tradição cientificista propõe, o papel da linguagem ultrapassa o aspecto da referencialidade transparente, e a metáfora pode até

mesmo virar ao avesso toda a estrutura morfossintática de uma língua, como se percebe em um Guimarães Rosa. Linguagem e sujeito, em seus aspectos vívidos e concretos, são explorados de forma a proporcionar as reflexões mais lúcidas a respeito da experiência humana, as quais nenhuma filosofia analítica consegue produzir. Vejamos, portanto, os resultados obtidos por um romancista que se debruça sobre a experiência do homem moderno e a traduz em linguagem literária.

Um caso exemplar: Machado de Assis

Tomemos o exemplo do grande escritor carioca: seu último romance, *Memorial de Aires* (1908), encerra com chave de ouro uma série de romances que se debruçaram, texto a texto, sobre a problemática da subjetividade humana. Nesse romance em forma de diário – ou seria o contrário? – temos acesso às notas do Conselheiro Aires, diplomata no fim de sua carreira que descobriu, na escrita, uma forma de registrar as suas observações sobre o mundo e as pessoas, conferindo à pena a tarefa de imprimir no papel impressões bastante peculiares. Não se trata, porém, de um diário típico – na "Advertência", aparece um editor que confessa ter editado os cadernos que encontrou na secretária do Conselheiro, de modo a compor a narrativa que então resolveu publicar – o *Memorial de Aires*. Aires seria, portanto, um narrador-autor; o editor, que assina com um "M. de A." – Machado de Assis? – parece ter conhecido o conselheiro, de modo que o livro reivindica para si todo o material textual que, a princípio, seria parte da "realidade exterior". Aires compartilha a autoria com Machado, e as páginas que seguem são um constante escrever e reescrever: os fatos aparecem e reaparecem páginas depois, revisados, e Aires por vezes reavalia suas próprias palavras, buscando novos arranjos para eventos similares. Diante desse jogo de autores e seres de papel, e diante do caráter confessadamente provisório e contingente da linguagem, como compreender a escrita literária pela oposição dualista que opõe a realidade ao texto literário? Que noção de verdade pode estar subjacente a esse texto que foge a qualquer princípio científico de base cartesiana? Fica, assim, evidente o afastamento dessa

narrativa em relação à estética realista, tributária da sociologia darwinista em voga no Brasil em fins do século XIX.

Entretanto, como esclareceu Watt, devemos lembrar que existem aspectos no romance de modo geral, os quais denomina "realismo formal", que são inevitavelmente associados às mudanças do pensamento moderno cuja expressão hoje considerada fundamental se identifica em Descartes. Assim, talvez encontremos, aqui, um contrassenso: como entender, então, esse romance machadiano que tanto contesta o racionalismo e o cientificismo do século XIX, cuja base cartesiana engendra também a própria forma literária que os constitui? O contrassenso, entretanto, é apenas aparente. Embora Aires pareça ser um tanto "evasivo", na expressão de Costa Lima (1981, p. 42), essa característica só poderia ser entendida em seu sentido literal de "fuga da realidade" pela via do método crítico de um Sílvio Romero. Sua relação com a realidade que o circunda é, na verdade, bastante ativa; sua figura só pode ser vislumbrada pelo modo como se coloca no seu mundo, bem como por seu olhar diante da realidade que traduz para o papel. Assim, é justamente a utilização do diário/romance, além do próprio modo como Aires constrói sua escrita diarística, que permite a formulação de um texto literário que exceda suas possíveis limitações. O gênero literário, enquanto forma fixa, se desdobra em uma forma bastante flexível. É, portanto, pelo uso da semelhança que se produz a diferença – afinal, o dualismo cartesiano já se afirmava no pensamento ocidental há alguns séculos, nada seria mais produtivo do que partir desse próprio dualismo para provocar uma discussão da existência humana e literária que pudesse, em seguida, dele se afastar para, justamente, dar a ver os seus limites.

Esse tipo de constituição ficcional pode ser entrevisto de modo peculiar pela percepção do diálogo que se estabelece com a tradição literária "pré-burguesa", digamos. Caso singular é a alusão a Shakespeare e seu *Romeu e Julieta*: vemos registrada no *Memorial* a história de um casal que teve de enfrentar a proibição da família para a consumação do amor – um mote perfeito para um romance romântico. Aires vê na biografia de seu "objeto de estudo", a jovem Fidélia, a princípio, alguma semelhança com o drama inglês, no que concerne ao ódio familiar que não detém o surgimento do

amor entre moços, e à morte posterior, embora tenha acometido apenas ao marido da jovem. Cético, Aires cuida de lembrar, entretanto, que tais desdobramentos entre ódio e amor não poderiam ocorrer senão em "Verona ou alhures", deixando ver a necessidade da contextualização de cada texto: seu presente e sua experiência fazem com que se afaste dos motivos dramáticos de Shakespeare, embora a tradição literária lhe sirva mesmo para suscitar a seguinte reflexão:

> Nos nossos municípios, ao norte, ao sul e ao centro, creio que não há caso algum. Aqui a oposição dos rebentos continua a das raízes, e cada árvore brota de si mesma, sem lançar galhos a outra, e esterilizando-lhe o terreno, se pode. Eu, se fosse capaz de ódio, era assim que odiava; mas eu não odeio nada nem ninguém – *perdono a tutti*, como na ópera.(Assis, 2009, p. 60)

Assim, a tradição literária anterior ilumina a tradição literária burguesa posterior, suscitando uma diferença que leva à reflexão sobre esse contexto em que a obra de Machado se insere: de fato, o desfecho desses acontecimentos não se assemelha à história do casal de Verona. Não por acaso, Aires lança mão de uma rápida identificação com uma ópera romântica – rápida, enfatizemos, porque nada nesse texto permite vinculá-lo ao movimento romântico. Este movimento, entretanto, é parte de uma história literária burguesa da qual o romance machadiano não se desvencilha por completo: é por dentro de um ambiente burguês que fala essa voz cética, "evasiva", abrindo caminho, por essa mesma operação, em direção a outras identificações possíveis.

Essas reflexões metalinguísticas, aparecendo em meio à trama organizada pelo diarista, leva-nos a concluir que a consciência que Aires assume de seu papel em relação a sua escrita produz um efeito literário bastante singular: se, por um lado, o autor se desdobra em vários "eus", o texto também se desdobra em vários outros textos, e é nesse desdobramento que percebemos os contornos desse tipo de ficção com que estamos lidando.

Por outro lado, a pluralidade constitutiva à obra em todos os seus aspectos requer uma manipulação da escrita que se inscreva e dialogue com a perspectiva de Aires: o cotidiano. É comum o Conselheiro submeter a composição do *Memorial* a certas regras rotineiras do cotidiano: "Suspendo

aqui a pena para ir dormir, e escreverei amanhã o resto da noite" (Assis, 2009, p. 161). Assim como o afastamento necessário realizado em relação a Shakespeare, a escrita se volta a si mesma em seu presente, e é esse o ato, juntamente com o desdobramento do texto, que permitirá uma visualização do romance em sua plena potencialidade semântica: a abertura à produção de sentido é, assim, dramatizada no texto, acompanhando as transformações da vida cotidiana; como consequência, o surgimento de um "eu" da escrita será vislumbrado como se fosse uma figura geométrica com lados infinitos.

Esse tipo de produção de subjetividade certamente não converge com as bases do individualismo sob as quais o romance surgiu. Ele tampouco pode ser identificado nas duas estéticas do século XIX que, poderíamos dizer, levam esse individualismo a dois grandes extremos: Romantismo e Realismo. A posição privilegiada do "eu" no romance burguês, com um recurso usual à memória autobiográfica, é adotada aqui com propósitos bastante diversos daqueles que identificamos na forma do romance tradicional. É o que se constata pela manipulação de Aires relativa a sua própria imagem, manipulação esta que está sempre infiltrada na observação da vida alheia. Em um momento, essa observação passa ainda por outros filtros, como a língua aguda de Dona Cesária:

> A maneira por que aprovava alguma coisa era quase sarcástica, e difícil de entender a quem não tivesse a prática e o gosto destas criaturas, como eu, velho maldizente que sou também. Ou serei o contrário, quem sabe? No primeiro dia de chuva implicante hei de fazer a análise de mim mesmo. (Assis, 2009, p. 161)

O diplomata instala uma dúvida que promete sanar em outro momento. Essa promessa, entretanto, nunca se cumpre, e o que fica sobre si é apenas um sinal que apontará para a direção demarcada pela experiência da leitura. Assim, qualquer motivo autobiográfico só pode ser entendido por uma visão do sujeito ficcional que ultrapasse os limites impostos pelo entendimento burguês tradicional do romance: esses limites são antes trabalhados e expandidos pelas próprias estratégias ficcionais com que nos deparamos ao longo do texto.

Essas estratégias ficcionais, por seu turno, ganham destaque importante quando Aires parece querer delas se afastar em benefício de uma

"verdade exata" que não cabe a uma "obra de imaginação". Ele inicia sua anotação com uma hipótese: "Se eu estivesse a escrever uma novela [...]". Dessa forma, o texto em questão é algo diferente de uma novela, que não admite as simetrias observadas e registradas por ele:

> Já lá vão muitas páginas falei das simetrias que há na vida, citando os casos de Osório e de Fidélia, ambos com os pais doentes fora daqui, e daqui saindo para eles, cada um por sua parte. Tudo isso repugna às composições imaginadas, que pedem variedade e até contradição nos termos. A vida, entretanto, é assim mesmo, uma repetição de atos e meneios, como nas recepções, comidas, visitas e outros folgares; nos trabalhos é a mesma coisa. Os sucessos, por mais que o acaso os teça e devolva, saem muitas vezes iguais no tempo e nas circunstâncias; assim a história, assim o resto. (Assis, 2009, p. 146)

O que temos em mãos é, entretanto, algo que se aproxima do que chama de "composições imaginadas"; não concluamos, porém, que o Conselheiro esteja blefando. O que nos parece produtivo pensar por esse trecho e pelas anotações que o rodeiam é justamente a composição em camadas que constitui o *Memorial*. Sintetizemos a linha de raciocínio aí empregada: o que é próprio das "obras imaginadas" é a produção das mais variadas ações; por oposição, o que é próprio da vida são as ações simétricas, não variadas. Esse pensamento não se detém, portanto, à oposição comumente adotada a respeito das diferenças entre realidade e ficção: uma no plano referencial, a outra no plano figurativo; uma comprovada empiricamente, a outra vinculada à fantasia. Consequentemente, pelo olhar, resultante da leitura do texto, que se lança a Aires, com suas vivíssimas estratégias de escrita, vemos reconfigurar-se a oposição inicialmente instalada: a vida pode ser potencialmente experienciada em uma obra imaginada como acaba sendo esse mesmo *Memorial*. Pois aquilo que é simetricamente arranjado pode ser variavelmente lido, e então a fronteira entre realidade e ficção se faz como um limiar. A oposição é mantida apenas para o benefício de um jogo de esconde-esconde entre vida e ficção que percorre todo o texto, permitindo observar as transformações por que cada personagem passa, sempre através das lentes do velho diplomata. A vida em seu "aqui" e "agora" é sempre captada, arranjada e reconfigurada de acordo com cada nova circunstância que se apresenta ao indivíduo.

Uma proposta para a crítica literária

É verdade, portanto, que a realização do romance em Machado de Assis ultrapassa o modo de composição do romance burguês em suas formas originais. Entretanto, a compreensão de sua obra – e certamente de outros grandes romancistas – ganha muito se pensada enquanto herdeira dessa tradição, ao mesmo tempo em que se problematiza os pressupostos histórico-filosóficos provenientes dela. O texto literário não é algo que se possa encontrar às margens do mundo: ele compõe a realidade e é, ao mesmo tempo, composto por ela – dado que a teoria literária do século XX nem sempre soube perceber. A necessidade do método ainda formou a base de muitas correntes teóricas contemporâneas, produzindo resultados estranhos – para não dizer esquizofrênicos – em termos de reflexão sobre o romance e sobre o texto literário de modo geral. Afinal, como podemos supor que o crítico assuma a posição do cientista desprendido do seu objeto de estudo se esse mesmo objeto resiste a tal atitude – se o romance contesta e rearranja a onisciência do narrador-observador?

Por outro lado, a reação daqueles que querem devolver ao texto literário a pluralidade de seus sentidos acabou, por um gesto paradoxal, eliminando dele o que nele há de mais humano: o sujeito. O ápice dessa proposta se encontra nos grandes expoentes da linha teórica francesa: para Barthes, o autor está morto; para Foucault, o autor é uma "função" discursiva. A base filosófica dessas teorias parece se assentar em uma leitura por vezes pouco crítica de Nietzsche, uma vez que tomam do alemão tanto a postura irreverente do "antifilósofo" que contesta a cegueira dos que acreditam na supremacia da gramática, negando o caráter metafórico da linguagem e reduzindo a filosofia à busca por verdades universais, quanto a atitude epifânica daquele que, ao pensar a vontade de potência, lança o sujeito mais e mais ao fundo de si mesmo, isolando-o do mundo em alguma medida. Se uma das principais tarefas do romance tem sido, como argumentei, descortinar a experiência humana em seu aspecto circunstancial e contingente, é necessário que o crítico, atento à contingência também da

linguagem – que é, ao mesmo tempo, sua ferramenta de trabalho e seu objeto de estudo – consiga se lançar ao texto literário sem desprender-se dele. Se não precisamos matar o autor para perceber no romance a sua pluralidade semântica, tampouco precisamos – sobretudo, não devemos! – matar o crítico para legitimar sua atividade.

Uma saída possível para esse dilema pode ser encontrada naquilo que podemos designar como crítica humanista. O filósofo italiano Ernesto Grassi dedicou parte considerável de sua obra a retomar uma tradição humanista sobretudo na filosofia latina que ficou apagada pela atitude de grandes filósofos – entre os quais, seu mestre, Heidegger – em reduzir o humanismo à compreensão metafísica e platonizante do ser, por um lado, e a uma atividade retórica, avessa ao discurso verdadeiramente filosófico, por outro lado – como se percebe em Hegel. Consequentemente, a filosofia humanista, associada frequentemente ao pensamento clássico grego, tornou-se importante apenas pelo ponto de vista histórico, e não verdadeiramente teórico, uma vez que não é possível, por seu apego à retórica, ascender ao pensamento abstrato e racional (Grassi, 1993, p. 5).

Grassi, contrariamente, aponta para a tradição latina do pensamento humanista como algo frequentemente ignorando pelos grandes filósofos do ocidente, sobretudo pelo idealismo alemão. Em sua perspectiva, a filosofia grega não apresenta relevância teórica, e os filósofos italianos, de Dante a Vico, caminham por uma espécie de pensamento muito concreto, o que pode ser bastante produtivo do ponto de vista teórico para a reflexão filosófica contemporânea sobre a problemática do ser e da linguagem (Grassi, 1993, p.8). Investindo em um discurso que leva em conta sua experiência individual enquanto pensador contemporâneo, sem qualquer pretensão à universalidade lógica, Grassi mostra como sua vivência enquanto filósofo italiano na Alemanha o levou a voltar-se para a tradição humanista, base da filosofia italiana, de modo a conferir às suas reflexões um caráter concreto, avesso à abstração idealista.

Em seu *La filosofia del humanismo* (1993), Grassi enfrenta como tarefa principal a de descortinar essa tradição velada, reaproximando filosofia e retórica e conferindo à palavra papel de destaque na produção do

conhecimento e na compreensão do ser. Consequentemente, investe-se na concepção de um sujeito visto em sua experiência contingente e concreta, que se faz e refaz na corrente incessante da história. Na introdução ao referido título, Emilio Hidalgo-Serna aponta acertadamente o fundamento concreto e real da proposta de Grassi:

> La realidad histórica y la imposibilidad de deducir el significado del ser obligan al hombre a inventar individualmente nuevas respuestas singulares para liberarle de las múltiples necesidades que le acosan en cada momento. Nuestro vivir en el mundo se nos revela como una cadena de exigencias y réplicas constantes. (Hidalgo-Serna apud Grassi, 1993, p. XIII)[2]

Por investir na experiência humana individual, o estudo do romance exige uma base teórica que consiga enfrentar o problema do dualismo na concepção do sujeito – e eis que nos deparamos com uma perspectiva filosófica de grande relevância para que se possa compreender a literatura e, consequentemente, o homem moderno. Ao atacar o dualismo entre linguagem retórica e filosofia, Grassi abre caminho para o desenvolvimento de uma crítica literária autoconsciente e ativa no mundo contemporâneo: devemos conferir à metáfora seu papel fundamental na construção do romance e do sujeito nele inscrito, assim como devemos conceder ao crítico o papel ativo de quem observa de perto o texto literário, deixando nele suas impressões críticas individuais. Afinal, se o sujeito não está em posição oposta ao objeto, também a *res* não está em oposição ao *verbum*, e tampouco está a filosofia em oposição à retórica. A problemática filosófica que Grassi se propôs a atacar possui visivelmente um amplo alcance na cultura, e sua linha de pensamento pode promover as mais produtivas reflexões sobre a vida, a realidade e a experiência humana. Devemos devolver à crítica literária a humanidade que lhe foi retirada por uma parte considerável da teoria literária do século XX, garantindo ao indivíduo a autonomia necessária para a construção de uma sociedade pensante, capaz de criticar-se e reinventar-se.

2 "A realidade histórica e a impossibilidade de deduzir o significado do ser obrigam ao homem a inventar individualmente as novas respostas singulares para liberar-lhe das múltiplas necessidades que lhe perseguem em cada momento. Nosso viver no mundo se nos revela como uma cadeia de exigências e réplicas constantes."

Se, como bem afirmou Luckács, o romance "aparece como algo em devir, como um processo" (Lukács, 2009, p. 72), concedamos também à teoria esse potencial: a transformação das mentalidades é nada mais do que sintoma de maturidade intelectual.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires.* Porto Alegre: L&PM, 2009.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos.* Organização de Michael Schröter; tradução de Vera Ribeiro; revisão técnica e notas de Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

GRASSI, Ernesto. *La Filosofía del Humanismo.* Preeminencia de la palabra. Introd. Emilio Hidalgo-Sena. Trad. Manuel Canet. Barcelona: Anthropos, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance.* Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self:* a construção da identidade moderna. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

A ASCENSÃO DO LEITOR E A ANGÚSTIA DO ARTISTA

Thiago Blumenthal*
Glória Carneiro do Amaral*

RESUMO: O papel do jornal, do veículo impresso, frente à mídia eletrônica, deixa resvalar questões fundamentais do objeto literário contemporâneo, com destaque para o papel autoral e o peso do cânone. O que define um autor e o que consagra um livro ainda depende de uma crítica tradicional, respeitada entre seus pares (a saber, a academia e a imprensa)? Como exemplo, ilustraremos o caso de Kleber Mendonça Filho, com seu filme Aquarius, de 2017, que causou bastante comoção antes e durante o lançamento do longa, mas, mais do que isso, catapultou o cineasta pernambucano a uma posição interessante quando ele passou a fazer interpretações sobre a sua própria obra, tal qual um resenhista ou um crítico, seja por ideologia ou por dever da arte. Mais do que tudo, nossa hipótese é a de que Mendonça usou suas palavras sobre o filme para colocar-se à frente, ou ao lado pelo menos, de seu espectador.
PALAVRAS-CHAVE: Proust; Kleber Mendonça Filho; Aquarius; Leitor; Mercado editorial.

ABSTRACT: The role of the newspaper, of the printed press, faced to the internet, brings many fundamental questions on the contemporary literary object, with focus on the author and his or her canon. What defines an author and what celebrates a book still depend on a traditional critic, respected among its peers (i.e., the academia and the press)? As an example, we are going to illustrate the case of Kleber Mendonça Filho, with his movie Aquarius, that has caused many commotion before and during its première, but, more than that, has catapulted the moviemaker from Pernambuco to an interesting position when he himself became to make interpretations about his own work, such as a critic (ideologically or artistically). More than everything, our hypothesis is that Mendonça has used his words about the movie to put himself in a position of strength, or, at least, side by side with his spectator.

* Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie
*Professora do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

***KEYWORDS**:* Proust; Kleber Mendonça Filho; Aquarius; Reader; Editorial Market.

A literatura não fala de outra coisa a não ser da própria literatura. Ou a literatura, no limite, de nada trata. Afirmações e teorizações a respeito do engenho literário, tanto como em seu polo actante (no fazer, no escrever) como em seu polo manifesto (o livro já escrito e concluído), colocaram em xeque no século XX o modelo mais tradicional de narrativa, calcado nos clássicos, chegando até o realismo. Estaria falido o projeto de uma narrativa que pretenda, mimeticamente, dar conta do real sem comprometer sua escritura e sua verossimilhança? É preciso antes atenuar o que esse tipo de reflexão buscava, e talvez ainda busque, em um panorama contemporâneo, a partir de narrativas que de fato se distanciaram demais do elemento concreto e mais chão do real, em especial na virada do século XIX para o XX.

Mais ou menos até Goethe, ou seja, até a segunda metade do século XIX, a literatura era encarada como fim cívico, de modo racional, para mostrar eloquência e impressionar aqueles que faziam parte de determinado meio. Lia-se mais do que hoje, considerando a realidade do mercado editorial e gráfico de então, e os livros eram devidamente escolhidos para um fim bastante específico, um certo direcionamento social e racional, sem qualquer apego subjetivo ao seu autor, ao conteúdo, ao enredo. Não se buscava na literatura o deleite pessoal e a experiência estética era absorvida somente enquanto exercício de estilo e referencial; buscava-se a princípio a eloquência, apreendida com a leitura, no círculo social. Ler se associava a um status.

Gostar de literatura é algo novo. Até o romantismo alemão ninguém se apaixonava por um autor ou por uma obra. Não pegava bem. Foi a necessidade, bastante romântica, de voltar no tempo, de alterar o foco temporal do presente para o passado (em suma, a concepção de nostalgia), que tocou o coração da sociedade ocidental. Há um livro bastante interessante sobre esse assunto, chamado *Loving Literature: A Cultural History*, da professora de Harvard Deidre Shauna Lynch.

Foi com a ascensão do romance -- razões de mercado e de impressão, do livro como forma, em especial -- que ler passou a corresponder a uma

experiência pessoal, subjetiva, o seu livro preferido, a sua aventura preferida, na hora de dormir. O que gerou o cânone e possibilitou o triunfo do "autor". José de Alencar, em 1873, escreveu que "hoje em dia quando surge algum novel escritor, o aparecimento de seu primeiro trabalho é uma festa, que celebra-se na imprensa com luminárias e fogos de vistas. Rufam todos os tambores do jornalismo, e a literatura forma parada e apresenta armas ao gênio triunfante que sobe ao Panteão."

Ross associa a mudança de uma leitura utilitária para uma leitura apreciativa, que para ele proclama a emergência da literatura, com uma "feminização" da cultura do século dezoito. Ele atribui peso comprovativo considerável, portanto, a declaração como a que Johnson fez a Boswell de que sua se distinguia das eras anteriores porque "temos mais conhecimento geralmente difundido; nossas mulheres leem..., o que representa muita coisa". Pela leitura das mulheres, Ross sugere, a literatura foi precipitada para fora de uma antiga cultura argumentativa e de eloquência na qual o trato com a poesia era valorizado como veículo de ação social. [...] Quando o século dezoito inventa o cânone e, com ele uma nova concepção de estética, ele desenvolve em conjunto uma estima pelo caráter poético que ganhou ares recentes mais palpáveis às mulheres, em virtude da exclusão da erudição e da participação de assuntos mais práticos. (Lynch, 2015, p. 30)[1]

A experiência interiorizada do leitor, e da memória, que eleva o autor, atinge seu ápice em Proust. Com a *Recherche*, publicada entre 1913 e 1927, o autor francês, recluso em seu apartamento situado no efervescente bulevar Haussmann, celebrava o apogeu de seu narrador, um personagem que, tal qual Proust, desejava escrever um livro a partir de suas memórias; ao mesmo tempo, contudo, a obra se debatia dentro de um vórtice antagônico diante da sociedade então ali retratada: a vida nos salões de Paris que se contrapõe à experiência individual, da leitura, da escrita, da recuperação das imagens que mais nos marcam, via literatura, no silêncio de um quarto. A solidão propicia e delibera o romance e, quando este se volta a si mesmo, como no caso da *Recherche*, entramos, nós como leitores, em um circuito de alta tensão com a sociedade que demanda a nossa cara na rua, nos salões.

[1] Tradução nossa

Assim, a meu ver, a obra de sete volumes, hoje um clássico, encerra uma espécie de ciclo do indivíduo, de leitura individual, aquela que começou com o romantismo alemão, para apresentar, em contato de choque, uma nova realidade, ainda que muito incipiente: lemos para mostrar aos outros que lemos.

É por esse procedimento, de complexos desdobramentos estéticos, que Proust se volta para as perdas e ao aparato humano que temos para lidar com elas, na própria ideia de leitura como identidade e perda. Se a resposta ocidental à ideia da perda, que ganhou contornos de celebração no romantismo alemão), foi suportá-la tal qual o é, a figura do perdido, daquele que busca recuperar ou encontrar o desejo, no caso, pela experiência estética, torna-se a de alguém elevado. Tomando toda a *Recherche*, em suas longas digressões para o passado, como a obra de um narrador que pretende justamente escrever um romance, ao recuperar e desejar o passado, revestindo a camada de texto com uma tinta autorreferencial, a ideia de uma obra que problematiza a gênese, a criação, ganha sustentação inédita.

A obra inédita de Proust não existe, caso singular da manifestação literária, de suas mortes e de seus espólios. Entretanto, o caso do autor francês é ainda mais *sui generis* porque seu narrador faz da própria hesitação da escrita um subgênero romanesco em seus desvios até a palavra *fin*, que raramente demarca um fechamento. Afinal de contas, Proust é desses autores de uma obra única, em que todos os seus escritos, ou documentos, podem ser recortados e amarrados à sua obra maior, à sua *Recherche*. Tal é o caso de *Contre Sainte-Beuve*, publicado postumamente em 1954, que, como denuncia o título, mais do que um micro-romance, ou um conjunto ensaístico pessoal e dialogado com sua mãe, é um desenho programático com e contra a principal figura da crítica literária francesa de meio século antes, Sainte-Beuve (1804-69).

Proust, no ensaio sobre a abordagem de Sainte-Beuve a Balzac, mantém o mesmo tom que os outros textos que concernem a tendência dita biografista do crítico francês à literatura de seu tempo: um tom quase corretivo, de revisão das obras ali tratadas. Não é incomum o uso de expressões como "Sainte-Beuve s'est trompé là du tout au tout" e "Sainte-

Beuve n'a absolument compris à ce fait de laisser les noms aux personnages", "Les autres critiques de Sainte-Beuve ne sont pas moins absurdes".

Pode-se apontar a crítica que Proust faz a Sainte-Beuve sob três ângulos principais: primeiro, o fato de Sainte-Beuve apoiar-se demais na figura biográfica de Balzac (seu contemporâneo, aliás). Para Sainte-Beuve, o autor da *Comédia Humana* tinha um estilo desorganizado, não busca ser objetivo na linguagem de seus personagem e, quando o fazia, era apenas para reiterar a particularidade daquela figura. Proust parece seguir uma linha muito próxima de leitura à de Erich Auerbach, quando este, em seu *Mímesis*, no ensaio "Na mansão de La Mole", indica o quanto a descrição precisa e objetiva (além de impessoal e apartidária). O que a personagem Mme. Roguin, "parisiense de espírito", faz ou deixa de fazer entre os Rogron são características dela, enquanto criação, não do autor.

Para Sainte-Beuve, havia certa vulgaridade em Balzac, que depreciava sua literatura. O que nos faz entrar no segundo ponto da crítica de Sainte-Beuve levantado por Proust: engrandecer, por exemplo, o abade Troubert, transformando-o em uma espécie de Richelieu (o mesmo com Vautrin), seria algo "vulgar". No entanto, na visão de Proust, essa aproximação de Balzac com personagens da história da França não era um engrandecimento da personagem, o que o aproximaria de um Stendhal e um Julien Sorel, por exemplo, mas sim uma teoria cara a Balzac de que ao grande homem, mas a quem lhe faltava "a grandeza das circunstâncias", restava a "história anônima".

Por fim, o aspecto explicativo da narração balzaquiana que Sainte-Beuve encarava como "um estilo corrupto" e carregado em suas tintas. Para Proust, em Balzac, os elementos estilísticos do texto não servem para se dissolver em "tintas carregadas", mas sim para explicar. Balzac tudo explica. Os períodos dos quais o autor se serve não são meros arranjos improvisados, mas antes para expor tudo o que sabe: se ele fala de um artista, ele vai, por justaposição de informações. É interessante como Proust nota até o uso, comum, do "voici pourquoi" de Balzac. O autor nada escondia; tudo dizia – isto, para Sainte-Beuve, era cercar o leitor de corruptelas para atingir, talvez,

um maior prestígio entre o público. Para Proust, havia ali uma ideia já preconcebida, já pensada dentro do quadro criativo balzaquiano, enquanto para Sainte-Beuve, nada era pensado na hora de escrever, mas um mero ajuntamento de dados que o autor ia criando no ato da escritura.

A grandeza de Balzac, para Proust, está em lermos suas histórias e exclamarmos: "mas é verdade", quando identificamos as finas verdades universais, não só de seu tempo, das histórias ali contadas. A vida cotidiana, mundana, se revela nas descrições de seus personagens, no acúmulo de informações e impressões que vamos ganhando de cada um deles.

Recaindo sobre uma espécie de biografismo autoral, Sainte-Beuve acumulou inimigos em sua vida ao relacionar vida e intenção de um autor (no que chamava de intencionismo) à produção e ao contexto de sua obra, um tema que hoje e sempre será bastante discutido, nos meios acadêmico, jornalístico e dentro da lógica interna do mercado editorial, em que a equação do tanto que se investe na imagem de um autor, em teasers publicitários em redes sociais, hoje se revela complexa quando o leitor dito "comum" tem tanto ou mais repercussão do que o autor – vide o fenômeno recente dos YouTubers; quantos não ganham mais repercussão do que as obras que analisam ou resenham?

A impressão que tenho hoje, e que pode render uma discussão relevante no circuito literário, é a de que estamos vivendo a potência máxima dessa experiência coletiva da leitura. Onde lemos com fins cívicos, para impressionar; seja postando uma foto daquela página no Instagram, uma citação entre aspas, o que for.

Quem volta a triunfar hoje não é o autor, e sim o leitor -- que mostra eloquência, conhecimento, inteligência, que não é filisteu. Enquanto o autor se perde e se desespera por reconhecimento. Não importa o que lemos, se um artigo interessante ou um livro de 800 páginas, precisamos mostrar o que estamos lendo e o quanto aquilo que estamos lendo é interessante -- e, no limite, o quanto somos todos interessantes (mais do que o conteúdo compartilhado). Voltamos àquele período que precede o romantismo. Como se pudéssemos traçar, em uma linha do tempo, uma curva que se inicia em 1750, suspende-se e começa a declinar em 1913 (com Proust) e cai

vertiginosamente no século 21, com a experiência que gosto de chamar de "ultracompartilhada" da leitura. Ou algo mais ou menos previsto por Marshall McLuhan há algumas décadas, do fenômeno de "we become what we behold".

Lembro-me de uma entrevista mais ou menos recente com Bruno Maron, em que o autor diz que a pseudo-erudição é um mercado aquecido. Fernando Gabeira, nos idos de 1960, na Ilustrada, disse sobre Glauber Rocha e Terra em Transe que era "realizado para uma minoria intelectualizada e que se supunha capaz de entender e interpretar suas alegorias, mas dele nada pode aproveitar em tempos de compreensão de uma realidade nacional ou latino-americana". Ambas as entrevistas, separadas por 50 anos, dão uma boa noção deste fenômeno, que celebra o leitor (ou espectador, no caso de Glauber Rocha), muito mais do que o autor.

Apesar de vivermos em uma era de massiva superprodução de livros, de muito papel para manter a ilusão perdida mais crucial, que é a de que um escritor sempre será uma figura séria em um mundo ignorantão, parece-me que o autor morreu e vive nas citações ou referências daquele que o consome. Essa quantidade enorme de papel serve para o leitor, não mais para o a glória do autor. Como uma teoria antropofágica às avessas, o autor é devorado pelo leitor, que o mastiga a ponto de destruí-lo em seus círculos sociais, redes sociais, funções sociais. Mais importante do que Glauber Rocha sou eu que falo de Glauber Rocha.

O impasse do artista diante do leitor/espectador

O longa-metragem *Aquarius*, realizado pelo diretor Kleber Mendonça Filho, lançado em território nacional em setembro de 2016, suscitou mesmo antes de sua estreia inúmeras questões, por conta de sua relação com o período político pelo qual o Brasil está passando, entre a crise econômica, os supostos escândalos de pedaladas fiscais do poder executivo e o decorrente processo de impeachment que deflagrou a então presidenta Dilma Rousseff. Em meio a tudo isso, o filme foi lançado e imediatamente uma leitura política passou a ser vinculada por parte da crítica e do público, inclusive

por parte do próprio diretor da fita, que publicamente associa a história de Clara, a protagonista vivida pela atriz Sônia Braga, ao movimento de resistência política que estamos todos fazendo parte. Busca-se, então, neste trabalho, analisar Aquarius dentro desse contexto em relação à sua crítica, a do calor da hora, e aos seus mecanismos de divulgação dentro do mercado cinematográfico brasileiro, de recepção problemática e de curto tiro e curto impacto. Mais do que isso, e principalmente, a observação da arquitetura da obra, na construção de suas três partes, focadas na personagem de Clara, e em relação com o seu meio, ajudará a empreender uma discussão melhor formulada se o longa-metragem é de fato um filme político ou trata, em suas margens sutis, ainda que perigosas, como as ondas de Boa Viagem, de política. Em uma perspectiva histórica de crítica, faremos um levantamento de outros artistas ao longo da história que também assumiram o front de debater as ideias, a interpretação e mesmo a qualidade de suas próprias obras, como um elemento interno-externo. Parece-me importante esse tipo de análise hoje pois é não mais incomum o artista – seja ele na forma de um escritor, plástico, cineasta, música ou áreas afins – que também exerce de algum modo oficial ou extraoficialmente um papel crítico, como resenhista de jornal, como acadêmico, como pesquisador, como professor universitário, como editor que precisa lidar com a apreciação e posterior edição do produto da arte. Tal é o caso de Mendonça Filho, que no momento da inscrição deste trabalho mantém um cargo de curadoria junto ao Instituto Moreira Salles. Em termos de visada teórica, busco me ancorar em uma perspectiva um tanto quanto distópica e "intempestiva" do fazer crítico, guiando-me pelas reflexões do francês Antoine Compagnon, além, é claro, como espirra no lastro da análise aqui proposta, de toda a crítica ao mesmo tempo diluída, fragmentada (mas concretizada) dos jornais e das redes sociais – nesse último caso, o recente livro *The Death of Expertise*, de Tom Nichols.

Tenho me interessado bastante por um assunto um pouco distante das nossas mais caras ilusões, fantasias, aventuras e amores. Um dos traços desse distanciamento, a meu ver, corresponde ao tipo de leitura de um sujeito e eu tenho lido basicamente muita teoria, biografia, química,

neurologia, história da medicina, e pouquíssima ficção. Talvez a vida adulta responda por muito desse comportamento, quase atávico, talvez um novo modo de pensar a vida e vivê-la. Aos 36 anos já não me prescrevo autorização alguma a consumir entretenimento barato ou ficção que não valha a pena. Pouco ganhamos com a literatura, em um sentido mais estrito e sob o exigente filtro da contemporaneidade, de modo que os meus interesses apontam a diversos campos um pouco mais técnicos, e um deles é justamente o da recepção crítica dessa arte toda que estamos a consumir, voluntária ou involuntariamente. Um assunto e uma proposta que podem ser melhore exploradas em futuros textos – e que aqui desdobro.

Esse breve artigo poderia estender-se a questões como a do papel do intelectual hoje, das razões de estarmos lendo mais não ficção do que ficção (há estatísticas? Se há, valem para o Brasil? Bem, o que vale para o Brasil, terra cujo único paradigma é a pouca leitura...), e do papel predominante da internet e das redes sociais no mar diário de informações, mas o recorte que faço é um pouco mais peculiar e diz respeito ao artista que também é crítico, e, mais, crítico de sua própria arte. Sinto que vivemos em um momento propício a rompantes um tanto quanto exagerados de arte, de apreciação artística e, mais, da conjunção desses dois núcleos, e não há como observar esse fenômeno dos tempos sob uma ótica pessimista.

Um exemplo recente, e bastante popular, a cuja obra e repercussão boa parte da população brasileira teve acesso, é o do cineasta Kleber Mendonça Filho. Não me cabe o papel de crítico de cinema para avaliar seu *Aquarius*, longa-metragem que deu o que falar no ano passado depois da manifestação que o diretor e a equipe fizeram em Cannes, a respeito do processo de impeachment, então em andamento, e que chamavam de "golpe", uma palavra que hoje já parece cair em desuso. Não importa. O que quero tratar aqui é que Mendonça representa muito bem essa figura mezzo artista mezzo crítico, posto que ele também foi resenhista de cinema em Pernambuco – em tempo, hoje Mendonça é coordenador de cinema do Instituto Moreira Salles.

Realizado pelo diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho, a obra terminou por repercutir um fechamento de ciclo social e um movimento de passagem para uma nova era de esfera econômica, após 13 anos de governo

do Partido dos Trabalhadores (PT) e um traumático processo de impeachment da então presidenta Dilma Rousseff. Mendonça, que considerou o impeachment um golpe de estado, manifestou-se na première de sua fita no festival de Cannes, fato esse que repercutiu na imprensa mundial, principalmente na brasileira, claro. Houve críticas à sua demonstração de apoio à presidenta, houve quem o apoiasse, e o jogo político, que sai dos bastidores de Brasília e ganha as ruas como em toda democracia, tinha dado suas cartas. A quem não havia visto o filme, a saber, a população brasileira (pois o filme ainda não havia estreado por aqui), restava a dúvida: trata-se de uma produção com um fundo político? Um ato de resistência? Uma obra com marcas metafóricas a alertar para tempos de trevas que estamos e estaremos por viver? Bem, uma obra não pode ser tomada ou interpretada, sequer opinada, a partir de cartazes erguidos por uma equipe de cinema. Se há um cinema-manifesto, ele precisa ser transposto através de sua própria apreciação crítica e estética, não sobre o que se fala sobre ele. Bem, eis o paradoxo e o caso singular de Aquarius, pelo menos neste momento, a apenas um mês de seu lançamento no Brasil.

Aquarius, em um enredo brevíssimo, conta a saga de Clara em três atos, em sua luta para permanecer em seu apartamento no edifício homônimo ao filme. Com apenas dois andares, o prédio construído na segunda metade do século passado foi totalmente desabitado, com todos os poucos apartamentos vendidos à construtora que pretende demoli-lo e construir um novo empreendimento no local, processo este típico aliás, da cidade do Recife, do bairro de Boa Viagem, onde se passa a obra, e de outras tantas metrópoles, Brasil e mundo afora – o que podemos chamar de gentrificação. Clara, interpretada por Sônia Braga, é a única que se recusou a vender seu apartamento. Não sai dali nem por decreto, nem pela maior oferta que lhe fizeram: está apegada demais às suas memórias, àquele espaço onde passou boa parte de sua vida. E Clara é orgulhosa. Ao longo de todo o filme, portanto, acompanhamos Clara em constante conflito com a construtora para ali permanecer, em circunstâncias que beiram o surreal e o horror, tema este que é muito caro a Mendonça (que me parece influenciado por Polanski e Lynch, em especial – algo que o diretor já havia experimentado com O Som

ao Redor e alguns de seus curtas-metragens), enquanto outras tramas paralelas ligadas à sua família e amigos próximos compõem o quadro narrativo e ajudam a amarrar suas histórias, seus laços e suas motivações.

Há, em toda discussão sobre arte, um debate sobre se uma obra é política ou se trata de um tema político. Uma obra defende uma ideologia ou uma obra apresenta determinada ideologia, sem necessariamente defendê-la? Tanto no cinema como na literatura os casos são inúmeros, como *The Birth of a Nation*, *Tropa de Elite*, *Os Miseráveis*, *Os Sertões*, alguns casos de análise mais difícil, onde um autor interpõe sua ideologia, como *Triunfo do Desejo*, e outros em que a voz do autor se apresenta mais distante, como *As Benevolentes*.

Bem, *Aquarius* toca o político pelas beiradas e de maneira sutil. Há ali o problema da especulação imobiliária, os pequenos poderes, os grandes poderes, o quarto poder (a imprensa, que atua como *deus ex machina* a resolver o quebra-cabeça), o conflito de classes na relação de certa complacência com a vassalagem, o crime a assumir suas feições no micro e no macrocosmo da metrópole corroendo o sistema por dentro. Está tudo ali, enfim, mas sob um olhar, a meu ver, cuidadoso e acertado da lente do diretor, sem um caráter panfletário. Mesmo a trilha sonora, valendo-se de canções que variam entre momentos de uma esquerda nostálgica perdida (Taiguara em um segundo momento) a uma direita alienada (Roberto Carlos), dá o tom para que Clara caminhe por esses caminhos políticos com a leveza necessária sem levantar cartaz algum. Se há algo que é jogado aos ares, para quem viu ao filme, são os cupins, em um ato catártico que representa essas relações todas que estão sendo carcomidas por dentro sem nos darmos conta.

Entretanto, Aquarius tornou-se mais do que um filme, tornou-se um objeto de discussão, inclusive para parte da sociedade que não assistiu ao mesmo – há até quem o tenha boicotado, seja na imprensa ou em redes sociais. Certamente não é a primeira vez que isso acontece, tampouco no Brasil (Glauber Rocha e sua obra também suscitou debates parecidos, e, mais recentemente, José Padilha, com seu *Tropa de Elite*), e idem no mundo. Lembremos também de Os Versos Satânicos, de Salman Rushdie, apenas

para ficar em exemplos mais recentes. Outros virão e *la nave va*, como dizem os italianos.

Muito dessa extrapolação da obra ao que gira em torno da mesma (ainda que erroneamente) partiu e ainda parte do próprio diretor, Mendonça, em entrevistas públicas a jornais e em declarações em sua página pessoal em uma rede social, no caso, o Facebook. Parece-me que o diretor assumiu a postura, não só de um levante político a favor de X ou Y, o que seria perfeitamente razoável (afinal, todo artista pode manifestar suas opiniões políticas, e tantos momentos históricos já mostraram a importância desse ato, como no caso de Zola com Dreyfus, no "J'Accuse'), mas de um exegeta de seu próprio filme.

Quando o realizador afirma, por exemplo, e este é o caso mais ilustrativo do que pretendo provar nesta breve apresentação, que Clara é Dilma Rousseff no filme, em uma entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo*, há alguns pontos importantes a serem considerados aqui, e de diferentes esferas, sobre as quais tratarei para encerrar a análise: o papel autoral frente a seu público; as relações e estratégias de marketing para divulgar determinada obra; a contraprova da análise feita por Mendonça; e, por fim, o mistério que gira em torno de Mendonça.

Não sei se foi em resposta a uma metáfora bastante torpe e vaga de parte da esquerda que enxergou na personagem algo de uma mulher sendo deposta de seu próprio espaço conquistado democraticamente. Há certos tipos de interpretação que deveriam ser taxados pelo governo golpista de Temer, a meu ver. Já que é pra ser golpista, que apelemos.

A crítica literária, dos corredores da FFLCH aos rincões das federais Brasil afora, por vezes me parece pouco séria em seu propósito. Há de tudo por aí. Nada contra. Pelo contrário, sou um sujeito progressista. O caso é que Mendonça, infelizmente, parece ter caído nessa armadilha. O que raios Dilma tem a ver com Clara? Enfim, contudo, como dizem por aí, "tudo é político", e toquemos a vida.

Sintomático, contudo, é o próprio artista falando de sua própria obra. Como autor, fica complicado tirar-lhe a legitimidade de seu discurso e de sua argumentação. Fui eu que escrevi isso aqui, oras. Mais: o artista tem a

chancela da imprensa, que replica e repercute tudo o que diz, de modo a orientar o próprio olhar do espectador para onde bem entender (ou leitor, ou telespectador, ou o que quer que seja).

Faz parte do jogo, evidente. Só pondero que há nesse circuito o risco de empobrecer tanto a própria obra quanto o próprio fazer crítico: a obra demanda explicação, como a piada mal contada, e a crítica dispensa, por assim dizer, o especialista, pois se é o autor quem diz, poxa, quem poderá contradizê-lo? A crítica assim se encontra contra a parede.

As redes sociais parecem ter exponenciado esse processo, uma vez que é lá que os autores ganham voz e podem falar de suas próprias obras, e compartilhar também os links que bem lhe cabem compartilhar a seus seguidores. Talvez sempre tenha sido assim, apenas os meios mudaram, o que geraria uma enorme e interessante discussão que pode ficar para outro momento. Ao mesmo tempo, há um paradoxo, pois quando há tantas opiniões saltando na nossa tela, a opinião que mais importa (seja ela do próprio autor, ou a do especialista) recebe o mesmo peso na hierarquia de informações do nosso Facebook pessoal.

No excelente livro *The Death of Expertise* (Oxford University Press, março de 2017), o crítico e professor Tom Nichols mostra como dados do tipo "Google" são cada vez mais relevantes não somente para o leitor médio, mas também para o próprio especialista. Há um drama geracional que não necessariamente será resolvido. Penso comigo que a questão da consciência, o "hard problem", perpassa por esse território de informações que não mais serão filtradas por uma "consciência" que podemos chamar de nossa. Somos um outro etc etc.

O mistério de Mendonça reside nas águas perigosas de Boa Viagem. Enquanto seu filme é sutil ao contar a história de Clara, ao expor suas brechas políticas, seus traumas, seus dramas, sua vida e sua memória, suas declarações e avaliações interpretativas sobre a sua própria obra me parecem perigosas e colocam em xeque a apreciação crítica de Aquarius por vir e que somente um distanciamento histórico poderá concretizar e canonizar ou não. Ainda fico na dúvida se Mendonça é um ilusionista às avessas, por assim

dizer, ao cuidar de ressignificar e confundir ainda mais sua própria obra com tais declarações. É um caso que somente o tempo poderá nos revelar.

Ao cabo, pego-me pensando em todos essas questões e me sinto tão longe de tudo, tão indiferente ao mundo, e talvez mesmo indiferente a mim mesmo. Como Kafka, o que eu tenho a ver com os judeus, mas que pergunta, mal tenho eu algo a ver comigo mesmo e já me boto por contente se estiver respirando em algum canto sozinho da sala. Então, que tenho eu a ver com os artistas, com os críticos, com Kleber Mendonça Filho? Não que eu tenha morrido, ou estivesse próximo de, mas não me envolver mais em nenhuma história, em nenhuma intriga amorosa ou caso indecoroso que me colocasse em risco ou sob a custódia do medo, bota a gente comovido como o diabo e tem um quê de morte.

Voltando a Proust, o autor compara a *Recherche* a uma grande catedral e a uma sinfonia, no sentido de precisarmos nos distanciar em relação à igreja para admirá-la e precisarmos acompanhar todo o desenvolvimento da sinfonia, até o fim, para iguais fins contemplativos. É o espaço e o tempo agindo sobre tudo e, em especial, na criação literária, que aproxima leitor de uma realidade que, fora do livro, é impalpável e sem magia. O espaço e o tempo agindo na literatura, como observação do mundo, de seu mundo naquele contexto em que foi escrito e na própria escritura. Talvez mais intrigante do que essa perspectiva é nos colocarmos dentro desta catedral ou no meio desta imensa sinfonia.

Flaubert dizia que o discurso humano mais parece uma chaleira rachada da qual tiramos melodias para os ursos dançarem, quando, no fundo, desejaríamos mesmo era comover as estrelas. E Hannah Arendt, em um ensaio sobre a reputação literária, pergunta se é possível haver de fato um gênio não reconhecido. Ou se é um caso de delírio daqueles que não são gênios. Ainda não há filosofia o bastante que possa nos fornecer hoje uma resposta a esse fenômeno em que o leitor figura acima do autor. Não há psicanálise possível pois precisamos de um distanciamento histórico para melhor observarmos as razões e as motivações sociais do leitor. Por ora estamos todos sendo sugados, os vivos, os mortos, a literatura, os deuses que inventamos, as memórias, as histórias, os amores.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1971.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LYNCH, Deidre Shauna. *Loving Literature: A Cultural History*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

NYCHOLS, Tom. *The Death of Expertise*. New York: OUP USA, 2017.

PROUST, Marcel. *À la Recherche du Temps Perdu*. Paris: Gallimard-Jeunesse, 1976.

STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. São Paulo: Editora Globo, 2001.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

O IMPRESSIONISMO CRÍTICO EM ÁLVARO LINS: CAMINHOS PARA A REABILITAÇÃO DE UM CONCEITO

Eduardo Cesar Maia

RESUMO: O ensaísta caruaruense Álvaro Lins (1912-1970) defendeu, em franca oposição ao ideário das principais correntes teóricas de seu tempo, que a atividade crítica – a interpretação e valoração de obras literárias – deveria ser, antes de tudo, uma manifestação da personalidade do crítico, uma busca por autonomia e um exercício de introspecção. Sugere-se neste artigo que a releitura dos ensaios do jornalista, historiador e crítico literário pernambucano e, mais especificamente, a reavaliação de sua visão particular a respeito do conceito de impressionismo crítico, pode contribuir para as atuais discussões sobre o papel da crítica literária no debate público e nos estudos acadêmicos.
PALAVRAS-CHAVE: Crítica Literária; Álvaro Lins; Impressionismo Crítico

ABSTRACT: The brazilian essayist Álvaro Lins (1912-1970), born in the city of Caruaru, northeast of Brazil, advocated, in a clear opposition to the main theoretical trends of his time, that the criticism's activity – that is, interpretation and valuation of literary works – should be, above all, the critic's manifastation of their personality, a search for autonomy and an exercise of introspection. It is suggested in this paper that rereading the essays written by the northeastern journalist, historian and literary critic and, more specifically, re-evaluating his particular point of view regarding the concept of critical impressionism might contribute to the current discussions about the literary criticism's role in the public debate and in academic studies.
KEYWORDS: Literary Criticism; Álvaro Lins; Critical Impressionism

Uma das reflexões mais importantes que pode ser suscitada a partir da revisão do pensamento crítico de Álvaro Lins (1912-1970) – e do contexto polêmico no qual ele se inseriu como um dos protagonistas em nosso país – refere-se à questão da demanda por *cientificidade* e *objetividade* no domínio das chamadas Ciências Humanas e, particularmente, no campo da crítica

literária, sobretudo a partir da instituição da Teoria da Literatura como disciplina acadêmica e como matéria de saber especializado. A exigência de critérios de *racionalidade* estritamente condicionados ao rigor metodológico estendeu-se do âmbito particular da teoria do conhecimento até as mais variadas disciplinas das chamadas *Humanidades*. A respeito desse tendência, e com um sentido muito crítico, pode-se mencionar a irônica advertência do filósofo norte-americano Richard Rorty:

> Em toda cultura suficientemente reflexiva há aqueles que selecionam uma área, um conjunto de práticas, e a consideram como o paradigma da atividade humana. Logo tratam de demonstrar como o resto da cultura pode ser beneficiado com este exemplo. No curso principal da tradição filosófica ocidental, este paradigma tem sido o "conhecer" – possuir crenças verdadeiras justificadas, ou ainda melhor, crenças tão intrinsecamente convincentes que fazem prescindível uma justificação. Um filósofo característico da "corrente principal" do Ocidente diria: agora que tal ou qual linha de investigação conseguiu um êxito tão surpreendente, vamos refazer toda a investigação e toda a cultura inspirando-nos no seu modelo, fazendo assim possível que se imponham a objetividade e a racionalidade em áreas anteriormente obscurecidas pela convenção, pela superstição e falta de uma compreensão epistemológica da capacidade do homem para representar com exatidão à natureza (Rorty, 2009, págs. 331-332).

Levando em conta a problemática sugerida por Rorty, é possível traçar esclarecedoras analogias entre a negação da tradição intelectual humanista pelas principais correntes filosóficas racionalistas da modernidade e as grandes pretensões das principais linhas da teoria literária desenvolvidas no século 20. Fundamentalmente, tratava-se, em ambos os casos, de afastar das interpretações,análises e especulações o elemento *contingencial*, instável e inseguro. Era preciso fazer *ciência*, com resultados objetivos (impessoais), indiscutíveis, calculáveis e padronizáveis. No universo da crítica literária, isso se traduziu em dois fenômenos principais: na ascensão de metodologias rígidas de análise e interpretação em detrimento da perspectiva individual (qualquer traço de subjetividade no ato crítico), e na desconfiança em relação a qualquer forma de discurso de valor, ético ou estético, por parte dos críticos. A nova disciplina da Teoria Literária passava a ser, assim, a *preceptora* da crítica, pontificando sobre o que era ou não era válido e legítimo no trabalho do crítico.

O caso do **esquecimento programático**,no âmbito acadêmico,da herança intelectual de Álvaro Lins – a despeito de sua inegável importância e centralidade no debate literário brasileiro durante duas décadas de intensa atividade crítica – é, a meu ver, simbólico e se relaciona essencialmente com o processo descrito no parágrafo anterior. Explico: no Brasil, Álvaro Lins e o crítico literário baiano Afrânio Coutinho estiveram no centro de um debate que se tornou emblemático como marco justamente desse momento de radical transformação no paradigma de legitimação do discurso crítico-literário. O episódio demarca, para muitos, o início da moderna crítica literária no Brasil e o início da hegemonia da crítica universitária como "diretora" dos rumos do pensamento crítico no país.

Não interessa neste momento detalhar as razões e os bastidores que levaram a essa tão decisiva disputa intelectual, senão apenas focalizar alguns aspectos da discussão que servem exemplarmente aos propósitos desteensaio e a uma melhor compreensão do pensamento crítico de Álvaro Lins.

As principais acusações de Coutinho contra Lins e contra a maioria dos chamados "críticos de rodapé" se referiam ao caráter **impressionista** de suas análises, que não passariam, segundo ele, de "achismo crítico", carentes de uma metodologia científica rigorosa que orientasse os julgamentos estéticos. O professor e crítico baiano acreditava que o rodapé estava essencialmente caracterizado pelo amadorismo dos seus representantes (em sua maioria autodidatas) e pela pouca profundidade inerente à atividade do jornalismo diário:

> O exercício da crítica literária no Brasil tem sido, em sua maior parte, feito nos jornais, sob forma militante, condicionado à produção literária, que acompanha e julga. É verdade que também se realizou em livros e estudos em revistas já com caráter mais profundo. Não foi, todavia, esta uma forma corrente, e o uso estabeleceu para ela a denominação de "ensaio". Assim, praticada na imprensa diária, a crítica não podia deixar de sofrer influência do espírito ligeiro e superficial do jornalismo, o que lhe comunicou um caráter circunstancial, aproximando-a do tipo do "review" dos ingleses e norte-americanos (Coutinho, 1987, pág. 453).

O crítico pernambucano, por sua vez, reconhecia que a crítica jornalística tinha seus próprios limites, objetivos e alcance específicos. O

caráter circunstancial, a exigência de prazo e a obrigação de lidar com autores novos, ainda não classificados dentro do cânone literário, tudo isso faz da crítica jornalística uma atividade *sui generis*, bastante diferente, por exemplo, do trabalho de um acadêmico que realiza um estudo de historiografia literária ou de um ensaísta que se debruça, com tempo e tranquilidade, sobre autores já consagrados:

> A crítica dos mortos, trabalhando sob perspectivas já definidas e sobre obras já classificadas, é bem diferente daquela que se realiza sobre os contemporâneos, para os quais não temos as perspectivas nem as classificações; a crítica geral, a dos largos panoramas não é a mesma que se executa sobre figuras, fatos e livros isolados. Como estudar, por exemplo, toda a psicologia de um autor, aquelas suas reações e modos de ser em face da vida que se vão refletir na sua obra, e toda sociologia do seu ambiente marcando e influenciando essa mesma obra, num simples artigo de jornal?[1]

Afrânio Coutinho havia regressado de uma temporada de estudos nos Estados Unidos e se empenhava em divulgar no Brasil os ideais do *New Criticism*. No seu entendimento, para que a literatura brasileira atingisse o patamar de qualidade europeu e norte-americano, era absolutamente necessário que nossa crítica se profissionalizasse e adotasse os padrões e critérios que ele trazia consigo, fruto de sua experiência de estudos no exterior.

A definição de crítica literária do professor baiano era fruto essencialista de sua obsessão metodológica: "[a crítica] não é mais do que o conjunto de métodos e técnicas para o estudo e a interpretação do fenômeno literário" (Coutinho, 1987, pág. 416). Para ele, portanto, a crítica é antes uma forma de teorização do que uma atividade prática que responde a demandas concretas e específicas. O meio jornalístico e a abordagem impressionista seriam, então, *formas degeneradas*, um desvio do caminho e da finalidade última da crítica:explicar objetivamente o fenômeno literário. Coutinho

[1] LINS, Álvaro: "O ato de julgar". In: *Jornal de crítica* (4ª série), Rio de Janeiro: José Olympio, 1946, pág. 44. As próximas referências das citações dos *Jornais de crítica* de Álvaro Lins se darão no corpo do texto, entre parênteses, indicando a sigla JC junto ao número da série e a página, e correspondem, em ordem cronológica, às seguintes edições: LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (1ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1941; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (2ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1943; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (3ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1944; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (4ª série): Rio de Janeiro: José Olympio, 1946; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (5ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1947; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (6ª série): Rio de Janeiro: José Olympio, 1951; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (7ª série). Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963.

insistia, ao negar a validade do rodapé, em que esse tipo de crítica não passava de um mero jogo de opiniões subjetivas, que nunca levavam a alguma verdade segura, confiável:

> O impressionismo é o relativismo, é o primado do pessoal, do subjetivo, do momentâneo, do particular. A sua única lei é o arbítrio, o capricho individual, o gosto pessoal. Poder-se-á asseverar, forçando a argumentação, que os impressionistas não deixam de fazer certos julgamentos relativos, baseados não em princípios, porém, como dizia Lamaître, em impressões (...). É uma contradição em termos a do crítico impressionista fazer julgamento. O que se impõe é o esclarecimento da operação de julgar. **Julgar exige a aplicação da lei aos fatos** (Coutinho, 1987, pág. 347, grifo meu).

Fica claro, a partir do trecho acima, que o crítico acreditava na existência de **leis**, no sentido de normas e critérios superiores, que deveriam ser aplicadas aos **fatos** literários no momento da análise. Tais padrões transcendentais, exteriores aos indivíduos e às circunstâncias históricas, seriam o diapasão infalível da avaliação estética. A utilização de um método adequado, então, era a única garantia para que se superasse o elemento contingencial – fator de insegurança teórica – presente de forma marcante na crítica impressionista. Para Coutinho, enfim, a crítica só se legitima se operada como uma atividade científica, acima da mera opinião e das perspectivas particulares, numa desinteressada busca de verdades indubitáveis através de um método rigoroso. Adotando premissas e valores diferentes, Álvaro Lins – ainda que não negasse a utilização de metodologias e ferramentas teóricas como subsídios para a atividade crítica – defendia que "A literatura não é uma ciência matemática, a exigir resultados positivos e uniformes. As opiniões diversas e os gostos diferentes não se destroem" (JC3, pág. 46).

É interessante notar como essa concepção de método crítico propugnada por Afrânio Coutinho se aproxima, em suas exigências, do ideal cartesiano de conhecimento filosófico. Por não contribuírem na clarificação do pensamento e da linguagem, e por constituírem um tipo de conhecimento que depende do sensorial, do figurativo e dos afetos, Descartes buscou eliminar todas as disciplinas humanísticas – filologia, história, retórica e poesia – do âmbito filosófico. Os critérios de necessidade, evidência e os princípios de não-contradição e de verdade apodítica da filosofia racionalista

não podiam conviver com a aceitação do jogo argumentativo entre opiniões diferentes, que é o que caracteriza a retórica: onde há certeza e evidência, não pode haver conflito de opiniões.

Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, autores de um tratado consagrado à revalorização dos estudos retóricos, buscaram um caminho alternativo ao da herança cartesiana:

> Conquanto não passe pela cabeça de ninguém negar que o poder de deliberar e de argumentar seja um sinal distintivo do ser racional, faz três séculos que os estudos dos meios de prova utilizados para obter a adesão foi completamente descurado pelos lógicos e teóricos do conhecimento. Esse fato deveu-se ao que há de não coercitivo nos argumentos que vêm ao apoio de uma tese. A própria natureza da deliberação e da argumentação se opõe à necessidade e à evidência, pois **não se delibera quando a solução é necessária e não se argumenta contra a evidência**. O campo da argumentação é o do verossímil, do plausível, do provável, na medida em que este último escapa às certezas do cálculo. Ora, a concepção claramente expressa por Descartes, na primeira parte do Discurso do método, era a de considerar "quase como falso tudo quanto era apenas verossímil". Foi ele que, fazendo da evidência a marca da razão, não quis considerar racionais senão as demonstrações que, a partir de ideias claras e distintas, estendiam, mercê de provas apodícticas, a evidência dos axiomas a todos os teoremas (Perelman& Olbrechts-Tyteca, 1996, pág. 1, grifo meu).

A segurança teórico-metodológica preconizada por Afrânio Coutinho tinha pretensões semelhantes ao ideal cartesiano: acabar com a retórica na atividade crítica, com o jogo interminável de opiniões, réplicas e tréplicas que caracterizava a crítica literária realizada nos jornais. Para ele, "opinião não é crítica" e a ascensão do ideal acadêmico de estudo literário, fundamentado cientificamente, levaria inevitavelmente ao ocaso do modelo dos críticos jornalísticos de então:

> A disciplina universitária, a despeito de sua pouca vida entre nós, já os tornou obsoletos [os críticos de jornal], já os fez superados. Pois não há mais clima para os que adiantam afirmações que não sejam fundadas na documentação, no raciocínio lógico e científico, no estudo acurado dos problemas, na comprovação dos fatos, na disciplina e no rigor metodológico, nas técnicas do "*scholarship*". Acabou a era do individualismo. Está morta a mentalidade opinativa (Coutinho, 1963, págs. 163-163).

Foi com base nesses princípios e nessa nova mentalidade que o crítico baiano iniciou sua campanha contra a instituição do rodapé literário no Brasil. Seu principal alvo, por uma questão de representatividade e

influência – e por alguns motivos menos nobres, como o revanchismo pessoal –, foi, como se sabe, Álvaro Lins.

Apesar da "derrota" histórica incontestável do rodapé, faz-se necessário, hoje, passado o calor do embate, rever um ponto fundamental nessa contenda: a concepção de teoria como uma espécie de *metacrítica*, nos moldes endossados por Afrânio Coutinho, apresenta dificuldades intrínsecas óbvias. Ela parte da problemática consideração de que existe um lugar superior às meras perspectivas individuais, a partir do qual o teórico poderia avaliar, de forma isenta, as manifestações artísticas (e, claro, críticas) singulares e concretas. Tal lugar quer se equiparar à idealidade de um ponto de vista científico e objetivo (*sub species aeternitatis*), mas falha desde o princípio, porque esse lugar transcendental é um mito, simplesmente não existe e carece de sentido comum. O que de fato existe, dentro de uma consideração **perspectivista**, é a eterna contenda entre uma visão parcial e outras visões parciais: não há, nem pode haver, no âmbito da crítica literária, uma espécie de **plataforma superior** onde o crítico-teórico possa se instalar cômoda e confortavelmente. Assim sendo, a crítica deve aceitar seu ineludível caráter de **jogo retórico**: diversas perspectivas críticas são, em princípio, plausíveis, mas a legitimidade de uma determinada visão vai depender da capacidade argumentativa do crítico que a defende, levando em consideração, claro, os fatores circunstanciais de época e lugar, com seus valores então vigentes.

O discurso lógico-científico buscado por Coutinho é aquele de caráter impessoal e anônimo – o que se reflete num estilo de escrita homogeneizado e não individualizado – e que independe da disposição particular e contingencial do indivíduo que o profere.Para um dos maiores críticos humanistas do nosso tempo, George Steiner,

> Essa neutralidade da verdade tem a ver com o anonimato das ciências puras e aplicadas. O gênio individual é tão conspícuo na história das ciências quanto na da literatura e na das artes,mas tem bem menos importância. A *Comédia* não teria sido escrita sem Dante, as *Variações Goldberg* não existiriam sem Bach (Steiner, 2005, pág. 201).

O teórico defensor dos valores de neutralidade e impessoalidade almeja criar um vocabulário eternamente aplicável à toda sorte de texto literário, enquanto o crítico, na prática, é obrigado a lidar com a contingência, com a mudança, com a própria reforma pessoal, de valores e de linguagem.

Um intelectual como Álvaro Linsnunca poderia se enquadrar nos padrões endossados por Afrânio Coutinho. O crítico pernambucano defendia o personalismo e a importância do estilo individual e, mesmo quando era taxativo em suas afirmações – e ele muitas vezes o foi –, tinha que admitir de antemãoo caráter contingente de seu próprio ponto de vista, pois aceitava como princípio que o conhecimento literário é fruto, antes de tudo, da experiência pessoal, e depende fundamentalmente de fatores circunstanciais. Nesse sentido, a qualificação de "crítico-tribuno", que o ensaísta Otto Maria Carpeaux usava – de forma elogiosa, diga-se – para se referir a Álvaro Lins, só é parcialmente adequada. O tribuno é alguém que tem um poder outorgado pela sociedade para proferir sentenças **definitivaseinquestionáveis**; Álvaro Lins, por sua vez, podia até assumir a **postura** de um tribuno, por sua veia polemista, por sua vontade de debater, de discutir ideias de forma aberta etc.; mas ele nunca tinha de antemão nenhuma garantia de que sua palavra seria a final... Era somente um crítico a mais na vida literária da época; alguém que não abria mão de sua perspectiva, mas que era constante e legitimamente contrastado por muitas outras vozes (de outros críticos, de escritores e mesmo dos leitores). A autoridade que alcançou como crítico de literatura não foi estabelecida por qualquer decreto, mas conquistada texto a texto, na base da persuasão; de uma forma, portanto, diferente do poder legal incontestável do tribuno. A despeito de seus julgamentos e da força de suas opiniões, Lins valorizava uma postura antidogmática na crítica, que desse espaço à diversidade das opiniões e também à reformulação e revisão de suas próprias convicções: “Nada do que escrevemos deve ser tomado como definitivo; e, sim, tão-só como expressão da nossa experiência e do nosso conhecimento num determinado instante” (JC7, pág. 104).

Ainda a respeito do tema, cabe aqui uma reflexão para os nossos dias. Uma das maiores condenações – em boa parte, justificada – relativa às críticas literária e cultural praticadas ultimamente nos periódicos brasileiros se refere justamente ao esvaziamento do debate de ideias e das polêmicas entre os intelectuais. Os críticos impressionistas, como Álvaro Lins, estavam constantemente expostos ao risco: não se eximiam de avaliar o novo, de emitir juízos a respeito deescritores, fossem iniciantes ou experientes, e também de se posicionar frente ao trabalho de outros críticos e intelectuais em geral. A crítica universitária, por sua vez, nunca conseguiu suprir essa lacuna.

Tratando agora, particularmente, sobre o uso do termo "impressionista" em relação à crítica de Álvaro Lins, alguns esclarecimentos prévios precisam ser feitos. No âmbito da crítica literária, é importante estar ciente de que a palavra recebeu conotações diversas, a maioria delas de natureza pejorativa. Vejamos o que diz o verbete sobre Crítica Impressionista no dicionário de termos literários de Carlos Ceia:

> Tipo de crítica literária praticamente datado: o termo aparece entre 1885 e 1914 nas discussões teóricas e principalmente numa polêmica que opôs o crítico Jules Lemaître, autor de estudos sobre Rousseau e Renan, e Ferdinand Brunetière, discípulo desleal de Taine e adversário feroz do naturalismo, que quis fundar uma ciência crítica que fosse normativa, inspirada na ciência biológica de Darwin, e cujo objectivo seria, portanto, o de "julgar, classificar e explicar". Para Lemaître, como para todos os críticos impressionistas, o essencial é antes o prazer da leitura, fundado na comunicação das subjetividades e das percepções individuais. A crítica e a literatura vivem, nesta visão impressionista, da fugacidade e do sentimento individual, sem grandes preocupações de rigor metodológico. Tudo é ditado pela sensibilidade do leitor, a quem compete transmitir as impressões que mais o marcaram confrontando a obra lida com as obras-primas de todos os tempos. Não há método, apenas crítica livre, impulsiva, que muitas vezes levava o crítico a esquecer-se da obra e a falar mais de si e daquilo que o preocupava.[2]

A crítica impressionista ficou negativamente marcada, como se vê, por dois elementos principais atribuídos a ela: a arbitrariedade subjetivista e a falta de rigor metodológico. Segundo Wilson Martins, em *História da crítica*

[2] Carlos Ceia, s.v. "Impressionismo", E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 25-10-2012.

literária no Brasil, a família espiritual dos impressionistas foi a mais vilipendiada em nossa história literária. Ele explica ainda que

> A palavra nasceu quase simultaneamente nas artes plásticas e na crítica literária, ou, para sermos exatos, passou das artes plásticas para a crítica literária (como aconteceu, por exemplo, com "Barroco" e "Maneirismo"). O quadro de Monet – *Impression, soleil levant*, exposto em 1874, fez dar o nome de "impressionistas" aos pintores que haviam abandonado a maneira clássica de "ver" a paisagem em favor de uma tradução mais sutil e tanto quanto possível mais exata da luz. Essa técnica é **menos subjetiva** do que comumente se pensa (Martins, 2002, pág. 98, grifo meu).

Ainda segundo Martins, "Impressionismo passou a ser, em crítica, sinônimo de diletantismo" (Martins, 2002, pág. 99).

Na contramão da tendência de negação total da validade e legitimidade do impressionismo crítico, importantes críticos brasileiros, como o próprio Wilson Martins e mesmo Antonio Candido, procuraram reabilitar, se não a crítica impressionista em sua totalidade, pelo menos o elemento intuitivo e pessoal que deve fazer parte, segundo eles, de toda boa crítica. Para Candido, que, além de ser um dos críticos acadêmicos mais importantes do país, militou também nos rodapés no começo de sua carreira,

> Urge reabilitar o impressionismo, o que muitos tendem a confundir com a leviandade e a preguiça, mas que só é autêntico se o crítico for erudito e inteligente como um especialista, sem perder ao mesmo tempo a confiança nas próprias reações (Candido, 2008, pág. 46).

O autor de *Brigada ligeira* defende que o impressionismo representa a crítica por excelência; o resto seria história, estilística ou estética. O crítico impressionista realizaria o verdadeiro trabalho de ligação entre a obra e o leitor; a literatura e a vida cotidiana. É urgente, pois, essa "reabilitação", justamente porque algo se perdeu com o ocaso da abordagem humanista-impressionista, e a crítica acadêmica nunca conseguiu suprir essa falta. Candido diz ainda que "Impressionista é todo aquele que prepara um artigo de uma semana para outra, baseado mais na intuição que na pesquisa, e se exprimindo sem espírito de sistema"; e que "Criticar é apreciar; apreciar é discernir; discernir é ter gosto; ter gosto é ser dotado de intuição literária" (Candido, 2008, pág. 47).

Tanto Antonio Candido quanto Wilson Martins vivenciaram diretamente as radicais mudanças de paradigma na crítica literária ocorrida no século passado. Que ambos tenham se preocupado, já no período de maturidade intelectual, cada um a sua maneira, com a regeneração de elementos dessa tradição crítica, revela, pelo menos, que essa não uma questão encerrada.

Para o pensador e crítico mexicano Alfonso Reyes, que refletiu com muita argúcia a respeito das relações entre crítica e teoria literária, "El impresionismo es el común denominador de toda crítica" (Reyes, 1962, pág. 10). Assim, ele reconhece que, independentemente de que ferramentas científicas de análise sejam utilizadas num ato crítico, o elemento personalista, intuitivo e subjetivo nunca poderia ser completamente suprimido. Tal opinião coincide completamente com a defesa da manifestação da subjetividade na crítica realizada por Wilson Martins:

> Qualquer que seja, porém, a restrição que se possa fazer ao gosto pessoal do crítico, ao seu subjetivismo, a verdade é que sem ele não há crítica. (...) Justificar o gosto com base na cultura e nos fatos estéticos parece o único mandamento do crítico literário; e se o gosto não exclui, naturalmente, o estudo e a pesquisa, que pode ser científica [...], menos ainda pode excluir o subjetivo que a interpretação necessariamente compreende (Martins, 2002, págs. 100-101).

Álvaro Lins se posicionou em diversos momentos a respeito da questão do impressionismo crítico, mas só em raríssimas ocasiões dedicou um artigo ou ensaio, de forma exclusiva, a explicar com detalhes a sua visão sobre o assunto. O que se pode afirmar com segurança é que ele, em nenhum momento, negou *in totum* o rótulo de impressionista, mas também nunca o aceitou plenamente, sem ressalvas importantes. Na nota XXVII do seu *Diário de crítica*, ele comenta (permito-me citá-la na íntegra):

> Definindo o seu conceito de crítica, Rosário Fusco escreveu o seguinte: "Não há crítica pura porque não há julgamento sem compromissos: quem julga, literariamente, deve afirmar ou negar, justificando-se, o que não é o mesmo, como ninguém ignora, que justificar o julgamento, como procedem, de modo geral, os nossos críticos impressionistas, de Araripe Jr. ao Sr. Álvaro Lins". Quanto ao título de crítico impressionista, com que apareço nesta frase, nem o aceito nem o repilo, pelo meu propósito de permanecer fora de qualquer sistema ou escola. E o que me levou a copiar este período de um artigo não foi a referência ao meu nome, mas a confusão

> total dos seus termos. Em tão poucas palavras, houve uma inversão completa de pensamento e de expressões: o autor de Vida literária acabou concluindo exatamente o oposto do que pretendia ou do que se esforçou por pretender. Pois, ou muito me engano, ou a síntese de Rosário Fusco quer dizer: quem afirma ou nega, justificando-se, faz crítica objetiva, universitária, científica; quem afirma ou nega, justificando o julgamento, faz crítica impressionista e subjetiva. Qualquer leitor logo compreenderá que a colocação se deve processar em termos exatamente opostos (e, isto, no caso de se aproveitarem estes mesmos termos, que são o seu tanto ou quanto incaracterísticos): afirmar ou negar, justificando-se (ação reflexiva, interior e pessoal) – eis a crítica impressionista; afirmar ou negar, justificando o julgamento (ação positiva, objetiva e impessoal) – eis a crítica universitária e científica. Como se vê, exatamente o oposto do que estava concluído tão categoricamente. Este equívoco, porém, se originou de um equívoco ainda maior: Rosário Fusco, que é um brilhante impressionista, quis aparecer, perante os seus leitores, como um crítico científico. Mais fiel a si mesmo, no entanto, do que aos outros, confessou-se no seu erro, como dizendo: – Eu sou um crítico científico, conquanto nas funções ou devaneios de um crítico impressionista... (Lins, 1963, págs. 36-37).

Lins endossava a aliança entre erudição e impressionismo, o qual era entendido principalmente como capacidade de intuição. Referindo-se ao colega Augusto Meyer, ele sugere que essa simbiose é o que possibilita uma forma de crítica superior:

> Será notado [em Meyer] um aparelhamento de erudição que não é muito comum no ensaio brasileiro tão dominado ainda pelo exclusivo impressionismo. Impressionismo, aliás, nada desdenhável, antes necessário e fecundo quando impulsionado pela erudição (JC4, pág. 177).

Assim, o problema central do impressionismo já era identificado pelo próprio impressionista: a questão não era que se usasse a intuição imediata e a impressão subjetivista como ferramenta crítica, mas que ela fosse usada sozinha, de forma exclusiva e arbitrária, sem o apoio de uma sólida formação, da meditação mais cuidada, da erudição. Não é o caso, pois, para Lins, de se condenar o elemento impressionista e buscar a salvação num método superior que faça com que a crítica prescinda da perspectiva individual: é justamente na abdicação da perspectiva individual que começa a crise da abordagem humanista na crítica literária e a ascensão dos diversos paradigmas teóricos de cunho cientificista.

Em "Impressionismo e erudição", artigo dedicado à figura do crítico português Fidelino de Figueiredo, um antipositivista ferrenho

profundamente influenciado por Miguel de Unamuno, Álvaro Lins, com admiração, refere-se à trajetória intelectual do colega lusitano. Figueiredo teria começado sua carreira a partir da tentativa de formular uma espécie de crítica científica, à maneira de Taine, Brunetière e do seu mestre Teófilo Braga, mas sentiu-se, segundo Lins, *impossibilitado de criar um sistema* (JC2, pág. 289). Sua longa experiência na atividade crítica teria transformado radicalmente sua perspectiva e ambição. Concluíra que a literatura tem um alcance muito maior do que uma ciência pode dar conta, pois ela tem a capacidade de criar uma realidade própria. Uma ciência da literatura, a partir de seu ponto de vista, teria somente um papel secundário. Pactuando com essa concepção, o crítico pernambucano reforçava que "a ciência da literatura constitui um método da crítica, mas está longe de esgotar todas as possibilidades criadoras da crítica" (JC2, pág. 290). Em seguida, Lins sintetiza sua concepção:

> Sabemos que a crítica não é só impressionismo, não é só aproximação ou julgamento no plano subjetivo. Não é somente uma arte. Por outro lado, porém, ela não pode se fechar nos limites de um seco objetivismo, não pode ser uma prisioneira das leis e dos conceitos de outras ciências. A crítica se forma de uma união mais complexa de elementos objetivos e subjetivos. Existe necessariamente uma ciência da literatura que exige conhecimentos especializados e metodologia própria. Sobre ela é que se ergue a crítica criadora, livre nos seus movimentos de espírito, mas apoiada e impulsionada pela ciência literária (JC2, pág. 290).

Um pouco mais adiante, arremata:

> Um simples objetivismo não teria forças para criar mais do que uma figura de erudito. Um simples subjetivismo, por sua vez, não teria forças para criar mais do que uma figura de divagador. O que se deve é tomar a erudição como um ponto de partida para atingir o impressionismo. Pois o verdadeiro crítico há-de ser um erudito e um impressionista; esta síntese é que faz da crítica uma obra criadora dentro da literatura (JC2, pág. 291).

Em resumo, Álvaro Lins defendeu a adoção de métodos e a erudição para que se contenha o verbalismo e a retórica vazia, mas não conseguia conceber uma forma de crítica que eliminasse a necessidade da intuição e da perspectiva individual.

Em outras notas de seu *Diário de crítica*, Lins voltou à questão e elaborou mais claramente seu ponto de vista a respeito do equilíbrio que ele propugnava entre impressionismo e rigor metodológico para se atingir uma crítica mais consistente sem abrir mão da liberdade e do elemento criador. Na nota de número CXLVIII, por exemplo, ele mostra que não é o caso de se estabelecer falsas disjunções na atividade do crítico:

> Sabemos que a crítica não é só impressionismo, não é só apreciação ou julgamento no plano subjetivo. Não é somente uma arte. Por outro lado, porém, ela não pode fechar-se nos limites de um seco objetivismo, não pode tornar-se prisioneira das leis e dos conceitos das outras ciências. A crítica se forma de uma união mais complexa de elementos objetivos e subjetivos. Existe necessariamente uma ciência da literatura, que exige conhecimentos especializados e metodologia própria. E sobre ela ergue-se a crítica criadora, livre nos seus movimentos de espírito, conquanto apoiada e impulsionada pela ciência literária (Lins, 1963, págs. 101-102).

Já na nota CCLIX, ele enfatiza, entre outras coisas, a fundamental importância da intuição, desde que aliada, para uma crítica mais completa, às ferramentas da razão:

> A crítica tem duas faces: a interpretação e o julgamento. Interpretação deve-se entender como a sua fonte criadora, como a força poética que existe em todas as atividades literárias: é a compreensão, é a penetração, é a análise, é a reconstituição, é a revelação, é o senso psicológico, é o poder sugestivo, é o jogo e o debate das ideias. A faculdade crítica mais necessária, para esta espécie de descoberta de almas e ideias, é a intuição. Para o julgamento, ao contrário, a faculdade dominante será a razão. Aí estão os dois graus da crítica. Enquanto a interpretação é a sua fonte criadora, o julgamento é a justificação da sua existência dentro do fenômeno literário (Lins, 1963, pág. 182).

Dentro da concepção personalista de Lins, tanto a crítica literária quanto a criação artística responderiam a um impulso essencialmente individual, a uma vocação pessoal que leva o artista e o intelectual das letras à realização da obra de arte e à atividade hermenêutica: "Não será preciso repetir que o fim da arte literária – para quem a realiza e para quem a recebe, para o autor e para o leitor – consiste numa revelação da personalidade" (JC3, 192). Para Lins, a literatura e a arte prezam o peculiar, a visão de mundo *única e intransferível*, ainda quando tratam de temas sociais abrangentes:

> Toda obra de arte há de ser pessoal; a arte só é social na sua sugestão e na sua repercussão: na sugestão que lhe vem, como tema, da sociedade, e na repercussão que ela transmite, sob a forma de emoção, a esta mesma sociedade. Em sua realidade íntima, porém, representa um fenômeno rigorosamente individual (Lins, 1963, pág. 39).

No que se refere especificamente à crítica literária, Álvaro Lins se manteve fiel à concepção de que, qualquer que seja a abordagem ou método utilizado em sua execução, todo processo de interpretação e julgamento literário deveria ser, antes de tudo, um exercício de *introspecção*; e, se não o fosse, careceria de interesse. Mesmo em seu derradeiro *Jornal de crítica*, publicado em 1963, num momento em que o pernambucano demonstrava uma preocupação (talvez excessiva) em provar a seus críticos que estava familiarizado com os conceitos e métodos mais modernos da teoria literária, Lins ainda apontava a perspectiva individual como valor primordial da crítica e afirmava que a colocação de teorias acima da nossa individualidade é um ato de fanatismo e de negação da inteligência, pois nenhum código, ideal ou teoria pode "simplificar ou enquadrar o que é a realidade humana" (JC7, pág. 294). A personalidade individual, entendida como produto dinâmico das complexas relações entre o indivíduo e suas circunstâncias, numa espécie de criação e recriação constante, seria, assim, para Álvaro Lins, um fim em si mesmo, um valor essencial da vida intelectual.

REFERÊNCIAS

Referência principal (*Jornal de crítica*, 8 volumes):
LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (1ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1941;
LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (2ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1943;
LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (3ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1944;
LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (4ª série): Rio de Janeiro: José Olympio, 1946;
LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (5ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1947;
LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (6ª série): Rio de Janeiro: José Olympio, 1951;
LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (7ª série). Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção.* (a. e. Seleção, Ed.) São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2008.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e teoria literária.* Rio de Janeiro; Fortaleza : Tempo Brasileiro; Edições Universidade Federal do Ceará – Proed, 1987.

LINS, Álvaro. *Literatura e vida literária: Notas de um diário de crítica.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil.* v.1 e v.2. Rio de Janeiro: Francisco Alves/Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

REYES, Alfonso. *Obras completas,* XIV.México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1962.

RORTY, Richard. La filosofía y el espejo de la naturaleza. Madrid: Cátedra, 2009.

A INFLUÊNCIA DE BOOKTUBERS EM AUTORES NACIONAIS DE FICÇÃO

Ana Claudia Jacinto de Mauro[1]
Helena Bonito Pereira[2]

RESUMO: Este artigo busca compreender a relação que existe entre o booktuber (pessoa que faz resenhas literárias por meio de vídeos publicados em redes sociais) e autores nacionais contemporâneos, verificando o tipo de influência que esses booktubers possam ter sobre os autores. Buscamos verificar até que ponto realmente os meios de comunicação digitais transformaram as relações humanas atualmente, chegando ao ponto de trazer a crítica literária para o mundo do leitor e fazendo com que ele seja realmente "ouvido".
PALAVRAS-CHAVE: Crítica literária; Redes sociais; Autores nacionais de ficção;Videoblog;Booktuber.

ABSTRACT: This article aims at understanding the relationship between the booktuber (person who makes literary reviews through videos published in social networks) and contemporary national authors, verifying the type of influence that these booktubers can have on the authors. We seek to verify the extent to which digital media has actually transformed human relations today, to the point of bringing literary criticism into the reader's world and making it truly "heard."
KEYWORDS*:* Book review; Social media; National fiction author; Videoblog; Booktuber.

Introdução

Existem diversos os meios de comunicação disponíveis para uso do público em geral atualmente, com numerosas opçõesà disposição, como jornais, revistas, livros, *internet,* entre outros. Um dos mais recentes, e aparentemente muito popular, é a *internet*, pelo meio da qual conseguimos publicar grande quantidade de conteúdo diariamente. O surgimento da

[1] Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).
[2]Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

internet possibilitou a criação de aplicativos de comunicação instantânea e a popularização de serviços que conectam usuários, como as redes sociais, o que causou uma mudança em muitas situações, até mesmo na veiculação da crítica literária. Buscamos, por meio deste capítulo, verificar de que forma as resenhas *online* de fãs de obras literárias nacionais, que fazem uso das redes sociais e do *marketing* boca a boca indiretamente, influenciam os autores e fãs.

Antes de iniciarmos a análise da influência dos usuários em autores, é preciso entender como o modo como as redes sociais possibilitam esse tipo de comunicação mais direta. Para tanto, recorreremos aoconceito de *whuffie*, utilizado por Tara Hunt, autora de **O poder das redes sociais**(2010), que é basicamente o que a maioria das pessoas busca construir positivamente em suas vidas, e, no caso de nosso objeto de estudo, o que os autores buscam conquistar a fim de ampliar a quantidade de leitores para suas obras.

> Whuffie é o resultado residual – a moeda – de sua reputação. Você o perde ou ganha com base em ações positivas e negativas, em suas contribuições para a comunidade e no que as pessoas pensam de você. A medida de seu whuffieé dada de acordo com suas **interações com a comunidade e com os indivíduos**. [...] Em toda comunidade on-line da qual fiz parte, o whuffie é um componente central de conexão. (HUNT, 2010, p. 4, grifo nosso).

Para se tornar um autor bem-sucedido na internet, ou seja, ter um *whuffie* positivo, muitos deles fazem uso das redes sociais, que podem ser consideradas a forma de comunicação mais direta com os fãs. Essa afirmação pode ser verificada pela popularização das redes sociais e pela quantidade de fãs de livros que fazem resenhas na *internet*, que éum fenômeno relativamente novo e que tem ganhado destaque recentemente. Alguns fãs que fazem resenhas e expressam as próprias opiniões sobre os livros que leem por meio de *videoblogs:* os chamados *booktubers* –indo mais além, veremos que até mesmo os *booktubers* buscam *whuffies* positivos, a fim de se destacarem no meio de diversos outros usuários.

Este capítulo buscou verificar se a relação construída entre *booktubers* e autores nacionais – que aparentemente adquiriu maior proximidade por conta das ferramentas de comunicação digital – possibilita algum tipo de

influência na forma de desenvolver novas obras/histórias; ou seja, verificar se a opinião que eles expressam nos vídeos (por meio de seus canais com diversos seguidores) é levada em consideração, buscando, com isso, estreitar ainda mais os laços entre autores e fãs. Dessa maneira, esses autores estariam fazendo exatamente o que Tara Hunt indica: aumentando o próprio *whuffie* positivo.

A hipótese inicialmente levantada afirmava que de fato existe algum tipo de influência criada por essa relação forjada pelas redes sociais. O método para verificar esse fator foi o envio aos autores de resenhas de *booktubers* nas quais eles expressaram a própria opinião em relação ao livro, tanto os pontos positivos quanto os negativos. Embora esta seja uma pesquisa inicialmente elaborada em 2015, não houve mudanças significativas nos resultados obtidos até 2017. Isso, no entanto, não significa que não é relevante dar continuidade à pesquisa, que mostrou dados muito interessantes.

Relevância da cultura participativa no mundo globalizado

Com a popularização da *internet* e das redes sociais, surgiram novas formas de comunicação e expressão. Tendo em vista a maior autonomia das pessoas na busca por informação (o que anteriormente era feito majoritariamente por meio da TV e do jornal impresso), uma transformação aconteceu com o advento da *internet*: pessoas que antes limitavam-se a ler (e eventualmente comentar) conteúdos, começaram a produzi-los.

Essa produção de conteúdo surgiu de uma demanda da sociedade cada vez mais heterogênea e dividida em nichos. A caracterização da sociedade sob esse aspecto não é recente, mas foi com o advento de novas formas de comunicação e de relacionamento que a necessidade por personalização cresceu, exigindo a criação de algo que satisfizesseo público. Esse fenômeno, em constante desenvolvimento e sem previsão de cessar, é conhecido por "cultura participativa":

> Cultura participativa é um termo geralmente usado para descrever a aparente ligação entre tecnologias digitais mais acessíveis, conteúdo gerado por usuários e algum tipo

> de alteração nas relações de poder entre os segmentos de mercado da mídia e seus consumidores. (BURGESS; GREEN, 2009, p. 28).

A cultura participativa produziu diversos frutos, e entre eles estão os *vlogs*, que, mesmo em 2004, já são tidos como um complemento aos *blogs*. Na época, eles ainda não vinculados ao YouTube, mas eram considerados uma espécie de "diário virtual" (BARRETO, 2004) e estavam surgindo como um novo fenômeno mundial, apesar de serem ainda pouco populares.Somente um ano após a primeira aparição dos *vlogs*, surgiu a ferramenta que definiria o futuro dessa nova forma de comunicação: o YouTube. Tendo o *slogan* "*Broadcast yourself*", algo como "transmita-se" (tradução nossa), parecia que a nova ferramenta buscava atender às demandas dessa parcela da sociedade produtora de conteúdo: "Para o YouTube, a cultura participativa não é somente um artifício ou um adereço secundário; é, sem dúvida, seu principal negócio". (BURGESS; GREEN, 2009, p. 23).

Desde então, a migração desses produtores de conteúdo para a plataforma consagrou definitivamente o sucesso do YouTube e dos *vloggers*. Podemos dizer que essa relação trouxe (e ainda traz) benefícios para ambas as partes, pois, de um lado, os produtores de conteúdo precisavam de um suporte/local para veicular seus vídeos e, de outro, o YouTube precisava de conteúdo para sobreviver. "Como empresa de mídia, o YouTube é uma plataforma e um agregador de conteúdo, embora não seja uma produtora do conteúdo em si." (BURGESS; GREEN, 2009, p. 21).

Feitos de modo amador por fãs ou de maneira formal por profissionais, os *blogs*, *vlogs* e grupos *online* têm crescido exponencialmente. De acordo com Andrade (2015, p. 1):

> Com a evolução da *internet* as produções amadoras criaram novos modelos de construções audiovisuais que possuem características próprias do amadorismo *online*. O *vlog*, que é um diário em vídeo, é um desses modelos populares que teve a sua elaboração a partir dos próprios usuários, até que produtores independentes e amadores viram no gênero uma alternativa experimental para seus projetos.

O*vlog*vem ganhando espaço entre jovens e adultos, que dedicam esse espaço para falar sobre a própria vida ou para criar conteúdo. Esses *vloggers* normalmente discorrem sobre assuntos que são de seu interesse, sem

necessariamente falar sobre a própria vida pessoal; esses são os canais de conteúdo frequentemente voltados para assuntosespecíficos, como tecnologia, livros, jogos etc. Os usuários de *vlogs* dedicados à leitura/literatura passaram a ser chamados de *booktubers*, pois eles criam vídeos e conteúdos voltados para essa área específica.

Ao apontar a grande diferença entre a televisão e os *vlogs*, Burgess e Green afirmam que"Não apenas o *vlog* é tecnicamente mais simples de ser produzido [...], mas também constitui um modo de abordagem direta e persistente do espectador que o convida naturalmente a uma reação". (BURGESS; GREEN, 2009, p. 79). O próprio mercado editorial se beneficia desse fenômeno, existindo atualmente diversos profissionais e editoras que encorajam esses criadores de conteúdo, com os quais estabelecem parcerias: "Nossas editoras hoje já perceberam que não devem publicar para a crítica". (ALMEIDA, 2012, s/p).

É possível que essa percepção tenha surgido a partirda crise que o mercado editorial tem passado nos últimos anos. Com a diminuição das vendas, o fechamento de grandes editoras tradicionais, tanto no Brasil como em outros países, e a demissão em massa de funcionários, uma relação mais próxima com os leitores se fez necessária. É ainda Almeida quem indaga: "Por que todos eles vêm perdendo espaço, e os jornais e as revistas literárias que não possuem financiamento público ou privado acabam fechando?" (2012, s/p).

Todos esses fatores contribuíram para que o mercado voltasse sua atenção para esses novos *booktubers*. Eles se tornaram necessários para compreender o público e um pouco do mercado em um momento de incertezas como o que estamos passando agora. Atualmente, o valor deles se tornou ainda mais reconhecido, uma vez que a crítica tradicional não estava atingindo o público (sendo esse ainda um dos maiores desafios do jornalismo).

> Precisamos de gente especializada nas diversas áreas de publicação de modo que os críticos estejam mais próximos dos leitores. Não temos críticos de literatura comercial, de saúde, de autoajuda etc. Não é à toa que os blogs e sites pop crescem a cada dia, dentre eles o Omelete e o Joven (*sic*) Nerd. Nicholas Sparks, Sidney Sheldon,

> Charlaine Harris, Deepak Chopra – todos eles têm seus livros comentados em revistas como *Publishers Weekly*, *NY Times*, *Booklist* etc. (ALMEIDA, 2012, s/p).

A naturalidade dos vídeos, a forma de comunicação e o desinteresse em vender podem ser os fatores que contribuíram para a popularização desses *booktubers*. "Os *booktubers* podem definitivamente impulsionar vendas, pelo menos nos gêneros mais populares entre adolescentes e jovens adultos, como fantasia e as chamadas light novels – romances com ilustração, em geral no estilo anime." (PESCHEL, 2015).Muitos deles até conseguiram monetizar essa crítica amadora, que começou como um *hobby*, inserindo em seus vídeos cortes rápidos e dinâmicos, humor e empatia com os leitores (que frequentemente são da mesma faixa etária).

> Embora alguns influenciadores tenham receitas significativas (entre royalties do YouTube, participações em eventos e alguns posts publicitários), este ainda é um negócio amador, no estrito senso: feito por quem ama ler. Porém em força e volumes já superam os profissionais – há influenciadores com público maior do que o dos grandes jornais, e em constante interação. (SILVEIRA, 2015, s/p).

> Algo que os profissionais apontam como grande diferencial desses jovens comentaristas é a linguagem que usam, bem diferente da adotada pela crítica tradicional, e, consequentemente, a proximidade que criam com o seu público. "Pelo fato de os seguidores se sentirem mais próximos dos *booktubers*, acreditam fielmente no que eles dizem. Essa aproximação gera um sentimento de amizade e ninguém melhor que um amigo para indicar alguma coisa. Dessa forma, o marketing boca a boca é certeiro", aponta Bellaparte, da [Editora] Aleph. (CASARIN, 2015, s/p).

A proposta aqui apresentada é discutir a questão da possível influência de *booktubers* em autores e leitores ao expressarem as opiniões em vídeos. Agora, com as redes sociais, as pessoas conseguem se comunicar com autores tanto nacionais quanto internacionais (podemos entender, por exemplo, por que a Bienal do Livro tem trazido autores internacionais queridos do público, dado o sucesso que eles têm feito), e isso pode de alguma forma influenciar futuros trabalhos literários desses autores que buscam agradar seus fãs.

Como a *internet* já deixou de ser uma novidade para os jovens que vivem em um ritmo acelerado de inovação, esses *booktubers* têm cada vez mais fãs e criam trabalhos digitalmente avançados. "Não somente os

criadores amadores passaram a se profissionalizar em seus vídeos nesses 10 anos desde o surgimento do YouTube, como profissionais da indústria audiovisual migraram alguns de seus projetos para os sites de vídeo *streaming*, como Vimeoe Netflix." (ANDRADE, 2015, p. 6). As ferramentas de edição estão cada vez mais acessíveis, com numerosos tutoriais disponíveis no próprio YouTube; com isso, os *booktubers* têm atraído cada vez mais fãs e também as pessoas das quais eles falam. Portanto, entende-se como perfeitamente plausível, quase rotineiro, hoje em dia, por exemplo, que um autor brasileiro assista a vídeos que criticam positiva ou negativamente suas obras.

Autores versus *booktubers*

Tendo em vista os argumentos anteriormente apresentados, buscou-se verificar se essas ferramentas de comunicação estabeleceram um relacionamento próximo entre *booktubers* e autores, e se houve algum tipo de influência recíproca entre eles, ou seja, autores influenciados por *booktubers* e vice-versa. Isso se deu por meio de uma pesquisa qualitativa com os autores: foram apresentados a eles vídeos feitos por *booktubers* distintos contendo resenhas de uma de suas obras, e, posteriormente, feitas algumas perguntas.

Os critérios de seleção de *booktubers* foram relevância no YouTube (quantidade de seguidores e visualizações em seus vídeos) e frequência de publicação e vídeos com resenhas que realmente falassem sobre o livro e o autor selecionado. Este último critério eliminou diversos candidatos, pois muitos deles fazem vídeos diários ou semanais mostrando por volta de dez livros e dando informações superficiais, como apenas a sinopse que está disponível em livrarias *online* ou em*sites* das editoras. Entende-se que esse tipo de vídeo encaixa-se na categoria *merchandising*, pois além de os *booktubers* não apresentarem detalhes da obra e as próprias opiniões, o livro acaba recebendo cerca de 30 segundos de atenção, dividindo o tempo com os outros muitos livros que aparecem no vídeo. Ao procurar pela resenha dos livros apresentados em vídeos desse tipo (em que aparecem os selecionados pelo *booktuber* para ler durante a semana), não encontramos um vídeo dedicado a uma análise mais profunda no canal. Isso pode ser um indicativo

de que as editoras realmente estejam fazendo parcerias com os *booktubers* para que os livros tenham maior visibilidade perante o leitor, mas não são realmente lidos e recomendados por eles.

Entre os *booktubers* pesquisados para a elaboração deste artigo estão: Lido Lendo (Isabella Vichi), Ratos Letrados (Videl Carvalho), Borogodó Literário (Paty Argachof) e Cabine Literária (Danilo Leonardi).

A quantidade de livros nesses vídeos é normalmente alta, o que é um grande desafio, mesmo para um leitor voraz. Esse fato pode explicar o motivo de algumas resenhas serem superficiais, tendo em vista que o criador de conteúdo não consegue dedicar tempo o suficiente para fazer a resenha diante das muitas obras que deve apresentar no vídeo. Portanto, os vídeos foram cuidadosamente selecionados para que trouxessem um resumo do enredo com os pontos positivos e negativos observados e a recomendação de leitura.

Para a seleção dos autores, os critérios foram nacionalidade (obrigatoriamente brasileira), tipo de obra (ficção), contemporâneos e familiaridade com os meios de comunicação digital. A quantidade de fãs também foi levada em consideração, assim como a quantidade de livros vendidos, mas isso não foi um critério eliminatório, pois muitos deles escrevem para nichos, e quantidade, nesses casos, não significa necessariamente sucesso. O critério eliminatório foi se a obra dele(a) havia sido resenhada de modo detalhado por um *booktuber* de relevância. Entre os autores pesquisados, temos Danilo Leonardi (que é também um dos *booktubers* do canal Cabine Literária), Laura Conrado, Felipe Castilho e Renan Carvalho. Esses autores escrevem obras do gênero *Young Adult* (infantojuvenil), *chick-lit* (ficção feminina) e fantasia, que são bem populares entre adolescentes e novos leitores.

A pesquisa, iniciada em meados setembro de 2015, foi realizada virtualmente. Utilizamos essa forma de comunicação para facilitar a visualização dos livros e em razão da questão geográfica (Laura Conrado é mineira e reside fora de São Paulo). Foram elaboradas seis perguntas básicas, cujos resultados puderam ser tabulados, e algumas perguntas personalizadas (feitas com base nas resenhas dos *booktubers* selecionados).

Dessa maneira, considera-se esta uma pesquisa qualitativa, feita de forma mais descontraída. Alguns dias foram oferecidos aos autores para que ponderassem sobre essas questões. As perguntas padrão foram:

Quantos livros você tem publicado?

Quando o seu primeiro livro foi lançado?

Você tem conta em redes sociais (Facebook, Instagram, Twitter etc.)?

Já viu resenhas/críticas de seus livros feitas por seus fãs?

As resenhas feitas por seus fãs têm críticas construtivas?

Você as tenta incorporar em próximos trabalhos?

Após recolhidas as respostas dos autores mencionados, verificamos que todos eles possuem mais de um livro publicado, sendo Laura Conrado a que publicou a maior quantidade de obras (sete livros), e o ano inicial de publicação é 2012 (dois deles publicaram em 2012, um em 2013 e o outro em 2014). Isso nos indica que todos eles são autores recentes que já tinham à disposição essas novas ferramentas digitais de comunicação. Todos os livros foram publicados por editoras nacionais e os meios de divulgação envolveram a mídia tradicional, mas, predominantemente, os meios de comunicação digital (que são mais baratos e às vezes mais efetivos para atingir o público-alvo do gênero literário que eles escrevem).

Todos possuem contas em redes sociais, como o Facebook, Twitter, Instagram, e um deles possui até mesmo um Skoob (rede social de leitores de livros), e acompanham as resenhas que seus fãs fazem. Todos são bem ativos nas redes sociais, pois, quando questionados, afirmaram que um autor que mostra se importar com a opinião e se engaja na divulgação da própria obra tem mais chances de conquistar mais leitores, ou seja, eles trabalham para ter um *whuffie* positivo.

Com relação às resenhas, a maioria delas apontam críticas construtivas (75% dos autores afirmaram que a maioria das resenhas é construtiva). Um dos autores afirmou que já recebeu resenhas até um pouco agressivas, mas que, na visão geral, continham algum tipo de construção positiva. Muitos deles levam elas em consideração, até mesmo as mais agressivas, mas acreditam que é necessário saber discernir uma opinião negativa de uma

crítica realmente relevante. Conforme indica o autor Renan Carvalho, em sua resposta à pesquisa:

> Resenhas são sempre opiniões. Então é muito comum ter pareceres diversos sobre os mesmos pontos do livro. Aí cabe identificar se é realmente algo que precisa ser melhorado ou apenas uma opinião diferente.

Sobre esse ponto, Felipe Castilho responde de forma mais detalhada:

> Se elas fizerem sentido com o que planejo para as continuações de uma série, por exemplo, as levo emconsideração. Se são referentes ao meu estilo, sempre passo a me vigiar para ver se estou fazendo realmente aquilo que apontaram.

Um dos grandes desafios é a questão da resenha *versus* público-alvo. Entendemos que os *booktubers*são tidos como críticos amadores, como fãs expressando a própria opinião sobre uma obra que gostaram, e não fazem essas resenhas de forma profissional ou com formação acadêmica adequada para isso. Como o estilo com o qual a maioria dos autores entrevistados se identifica é o *Young Adult* (infantojuvenil), cujo público-alvo é formado, em sua maioria, por pré-adolescentes (pessoas que ainda estão aprendendo a se expressar), obter críticas bem fundamentadas e formais desse público se torna cada vez mais difícil. Como Laura Conrado afirmou em sua resposta:

> Às vezes são pessoas muitos jovens, sem formação adequada para avaliar, mas algumas já ponderaram bons pontos. Não tenho experiências negativas com resenhas, visto que sei receber críticas e nunca li alguma que detonasse os livros, mas faziam observações pontuais.

Essas opiniões podem chegar a ser bem relevantes, mas é necessário ter pelo menos um filtro para discernir o que realmente será coerente com a história que o autor desenvolveu. Ao fazer perguntas sobre os pontos negativos – a falta de profundida dos personagens – que os *booktubers* do canal Cabine Literária mencionaram (um dos canais que tem mais experiência nisso, pois foi um dos primeiros e que tem mais fãs), Felipe Castilho, autor de *Ouro, foto & Megabytes* (2012), justificou que

> Acho que se o leitor sente que algum personagem está raso para ele, ele tem razão. Cada pessoa vem com uma expectativa diferente sobre algo, cada uma chega com uma bagagem literária e cultural diferente. O Ouro, fogo & megabytes é um livro que

> introduz um novo mundo e um grande núcleo de personagens, e é bem aceitável que muitos deles não tenham uma lente de aumento tão grande em suas emoções e detalhes. Porém, acho que os quatro personagens que mais precisam de atenção para o desenvolvimento da trama possuem, sim, a tal profundidade, e funcionam em um livro que também tem a função de ser uma aventura que forma leitores. Os demais possuem o resto da série para serem aprofundados.

Portanto, entende-se que os autores, por mais que queiram ter o *whuffie* positivo, analisam bem as críticas antes de efetivamente incorporá-las às suas obras, pois, apesar de apontarem pontos construtivos, muitos *booktubers* apenas falam as próprias opiniões sem uma base bem fundamentada. As críticas, no entanto, não devem ser desconsideradas, uma vez que os *booktubers* dedicam-se a fazer críticas coerentes e podem desenvolver análises bem fundamentadas – eles aprendem diariamente a fazer críticas cada vez mais completas.

Considerações finais

Com base nas respostas recolhidas, voltamos ao objetivo primário: verificar o poder das redes sociais e das ferramentas de comunicação digital na relação entre autores e leitores (*booktubers*), e se esses leitores (críticos literários amadores) conseguem de alguma forma influenciar os autores em obras futuras. Após a análise das respostas por meio da pesquisa qualitativa, entende-se que há, sim, uma relação construída por meio dos meios de comunicação digital. Tantos os fãs utilizam esses meios de comunicação para expressarem as próprias opiniões sobre as obras que gostam quanto os autores as usam para avaliar a recepção de suas obras. Todos os autores pesquisados utilizam mais de uma rede social e afirmaram que já acompanham com frequência resenhas feitas por seus fãs, além de indicarem que realmente buscam incorporar as críticas nas próprias obras, caso as julguem coerentes.

Tendo em vista essas informações, a hipótese inicial – a confirmação de que realmente os leitores e *booktubers* influenciam os autores nacionais – provou-se verdadeira em certa medida: eles avaliam e incorporam somente o que acreditam ser importante e coerente com a linha e o estilo literário com

osquais se identificam. Eles assim o fazem para que não perder o próprio estilo e não se prejudicarem ao agradar poucos e possivelmente desapontar muitos.

Encontramos também os autores recebem sem problemas até mesmo as críticas mais duras e se deixam influenciar por seus fãs, pois eles, conscientemente ou não, recepcionam as críticas de forma positiva e ponderam sobre elas, em vez de simplesmente ignorar as críticas negativas. Como afirmou Felipe Castilho,

> [...] 99,9% [das críticas são construtivas] sim. Eu também acho que toda crítica é construtiva, até a agressiva. No mínimo você descobre o que o seu livro causa em pessoas agressivas.

Esses novos autores compreendem qual é um dos maiores poderes das redes sociais: o *marketing* boca a boca. Caso eles simplesmente ignorassem as críticas ou respondessem negativamente a elas, um possível resultado seria um *whuffie* negativo, com os leitores chegando a considerá-los pessoas arrogantes e que não ligam para a opinião dos fãs. As ferramentas de comunicação digital e a grande quantidade de novos autores nacionais faz com que os leitores encontrem com mais facilidade autores que escrevam obras que lhes agradem e autores que realmente se importam com o que o seu público-alvo pensa. Isso pode ser um dos motivos que também motiva os autores a serem tão ativos em diversas redes sociais: a fidelização de seus fãs.Portanto, a hipótese inicial condizia com a realidade no ponto em que realmente é criada uma forte relação mútua entre fãs e autores, e que é alimentada diariamente com base em resenhas, *feedback* positivo e negativo e comunicação entre ambas as partes.

A cultura participativa, mencionada como um dos elementos fundamentais para o desenvolvimento desses *vlogs* literários e relacionamentos, evoluiu de tal forma que até mesmo os profissionais do meio editorial buscam incorporá-la a seu dia a dia para acompanhar as tendências do público jovem e se manter relevantes. Unida ao meio literário/editorial, ela teve força para praticamente tecer um novo espaço em que não há tanta relevância a questão hierárquica, de autores longe de seus fãs, propiciando assim a transformação e o desenvolvimento desses jovens

autores e *booktubers*. Essa cultura está ganhando relevância e nos dando a oportunidade de falarmos sobre literatura de uma forma mais inclusiva e personalizada.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, P. Precisa-se de novos críticos literários. *Publish News*, São Paulo, 25 abr. 2012. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2012/04/25/68080-precisase-de-novos-criticos-literarios>. Acesso em: 28 nov. 2017.

ANDRADE, C. L. R. *Vlog* como gênero da indústria audiovisual. In: INTERCOM, 38., 2015, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro: Intercom, 2015. p. 1-10. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/2015/resumos/R10-2096-1.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2017.

BARRETO, J. Internautas incrementam blogues com vídeos digitais. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 24 nov. 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u17523.shtml>. Acesso em: 28 nov. 2017.

BURGESS, J.; GREEN, J. *YouTube e a Revolução Digital:* como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. São Paulo: Editora Aleph, 2009.

CARVALHO, R. *O encantador de flechas.* São Paulo: 2013.

CASARIN, R. Mercado literário: os *booktubers* vão substituir os críticos literários? *Uol*, São Paulo, 15 ago. 2015. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/08/15/mercado-literario-os-*booktubers*-vao-substituir-os-criticos-especializados.htm>. Acesso em: 28 nov. 2017.

CASTILHO, F. *Ouro, Fogo e Megabytes*. 2. ed. Belo Horizonte: Gutenberg, 2012.

CONRADO, Laura. *Quando Saturno voltar.* São Paulo: Globo, 2015.

HUNT, T. *O poder das redes sociais*. São Paulo: Gente, 2010.

LEONARDI, D. *Por que Indiana, João?* São Paulo: Giz Editorial, 2014.

LIDOLENDO – Por que Indiana, João? – Danilo Leonardi – Resenha. Produção: Isa Vichi. Brasília, DF: LidoLendo, 14 set. 2014. *Online*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UCTHtuBqOZk>. Acesso em: 28 nov. 2017.

MAGNONÍ, A. F.; MIRANDA, G. V. Novas formas de comunicação no século XXI: o fenômeno da cultura participativa. *Conexão, Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v. 12, n. 23, p. 103-120, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/2226/1511>. Acesso em: 28 nov. 2017.

PESCHEL, S. Como os *booktubers* estão mudando o mercado literário. *DW*, Berlim, 10 ago. 2015. Disponível em: <http://www.dw.com/pt/como-os-*booktubers*-est%C3%A3o-mudando-o-mercado-liter%C3%A1rio/a-18638473>. Acesso em: 28 nov. 2017.

QUANDO Saturno voltar | Resenha | por Borogodó Literário. Produção: Paty Argachof. São Paulo: Borogodó Literário, 29 ago. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=liUdYRC1dLs>. Acesso em: 28 nov. 2017.

RESENHA: "Ouro, fogo e megabytes", de Felipe Castilho. Produção: Danilo Leonardi. Guarulhos, SP: Cabine Literária, 2 jul 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3GHUlOd2pvo>. Acesso em: 28 nov. 2017.

SILVEIRA, J. O que vende livros: boca-a-boca aio byte-a-byte. *Publish News*, São Paulo, 27 ago. 2015. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2015/08/27/o-que-vende-livros-do-boca-a-boca-ao-byte-a-byte>. Acesso em: 28 nov. 2017.

VIDA LITERÁRIA NA WEB 2.0: UMA ANÁLISE PANORÂMICA DAS RECENTES MANIFESTAÇÕES DA CRÍTICA BRASILEIRA EM REDE

Natalia Francis de Andrade*

RESUMO: nas hipóteses e observações aqui propostas, este artigo arrisca traçar um panorama preliminar da vida literária na web 2.0 e reflete sobre em que medida a convivência nas redes sociais virtuais tem servido de refúgio para manifestações da crítica que não caberiam nem nos livros e nem na ideia de livro; nem na academia e nem na ideia de texto acadêmico - e que tampouco vinham encontrando espaço nos jornais.
PALAVRAS-CHAVE: critica contemporânea; internet; esfera pública; polêmica; vida literária

ABSTRACT: This article takes the risk of drawing a preliminary view of literary life in web 2.0 in Brazil and reflects on the extent to which the coexistence in social networks is working as a safer place for manifestations of criticism that would not fit neither in books nor in the idea of book; neither in the academy nor in the idea of academic text – and that would not also find anymore space in the newspapers.
KEYWORDS: comtemporary criticism; internet; public esphere; Brazilian literature; literary life.

Foi somente em meados dos anos 2000 que a até então incipiente "world wide web" cumpriu a passos largos e sem volta sua passagem para um paradigma baseado na conectividade: da web 1.0 para a web 2.0, conforme nomenclatura criada justamente para marcar essa diferença. Se a internet em seus primórdios era um veículo de informações com as quais o usuário não podia interagir – ou podia fazê-lo tanto quanto diante de uma televisão –, a partir de 2004 seus canais comunicativos entre usuários (e entre usuários e provedores de conteúdo) tornaram-se eficientes e estáveis a ponto

*Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e bolsista CAPES de doutorado sanduíche no exterior (PDSE).

de transformá-la nesse ambiente de forte natureza social que agora frequentamos.

Um dos indicativos mais claros do impacto disso tudo em nossa experiência cotidiana é de ordem linguística. Embora o amadurecimento no uso do potencial colaborativo da internet seja tão recente, hoje qualquer menção à expressão "rede social" já provoca imediata e inevitável associação ao campo semântico das relações virtuais – ainda que as palavras "rede" e "social" por si só não estejam necessariamente atreladas a nenhum contexto específico e ainda que ideias mais abrangentes de "rede social" viessem sendo conceituadas há mais de um século na teoria sociológica.

Levando em conta, portanto, a presente conjuntura, o que este artigo pretende pensar é em que medida a convivência nas redes – comumente referidas assim, de forma abreviada, quase íntima – tem servido de refúgio para manifestações da crítica que não caberiam nem nos livros e nem na ideia de livro; nem na academia e nem na ideia de texto acadêmico– e que tampouco vinham encontrando espaço nos jornais. Estes últimos, sabemos, quando não aboliram de vez seus suplementos literários, reduziram-lhes drasticamente a importância e o tamanho, dos últimos anos para cá.

Uma vez que o uso da internet passou a ser motivado pela possibilidade de publicação, compartilhamento e construção de textos e narrativas, o velho embate entre dois modelos arquetípicos de intelectual ganhou novos contornos. Refiro-me ao dilema entre o intelectual catedrático, que visa aos leitores iniciados e privilegia a escrita teórica densa, e o intelectual público, que valoriza o engajamento comunitário e se enxerga como porta-voz da sociedade. Tratam-se, no fundo, de espectros do intelectual tradicional e o intelectual orgânico gramscianos, ou de derivações dessas representações, retrabalhadas por autores como Edward Said, por exemplo.

Em sua roupagem brasileira e contemporânea, o dilema segue rendendo. Alguns acadêmicos têm visto com reservas, por exemplo, os famosos "textões de Facebook" produzidos por seus colegas,refutando a possibilidade de considerá-los um gênero teórico/argumentativo contemporâneo. A fim de tentar garantir a qualidade da escrita e de marcar

resistência política contra a cacofonia e a perecibilidade dos discursos na internet, eles fincam os pés em seu (reduzido) território instituído, nas mídias impressas especializadas e nos eventos oficiais. Em contrapartida, outros acadêmicos não se furtam a fazer uso de plataformas digitais para expressar acaloradamente seus juízos e impressões. Ficam, por sua vez, experimentalmente, pés e bandeiras no novo território. Comungando do mesmo intuito de resistência política diante da perda de relevância da arte, da filosofia e das ciências humanas na arena pública que seus colegas mais tradicionalistas, advogam, porém, que os fóruns de discussão online vão precisamente ao encontro das necessidades mais prementes de um intelectual: ser capaz de falar ao público geral e ter a oportunidade de dialogar diretamente e em tempo real com seus pares.

Sendo assim, fica claro que a discordância paira não sobre o fato lamentável de que – especialmente no Brasil – os intelectuais precisam brigar para assegurar seu papel na sociedade, mas sim sobre qual seria, na prática, esse papel – e sobre em que arenas ele deve ser desempenhado. A internet está fora do raio de ação segura/eficaz da produção de pensamento? Ou já não seria sequer viável, a esta altura, examinarmos a cultura em termos de "dentro X fora" do virtual?

Respondendo a essa pergunta– que não está mais em tempo de permanecer no campo retórico –, acredito que pensar dicotomicamente aquilo que acontece nas redes sociais e aquilo que acontece nas redações, nos cafés, nas universidades e em seus corredores seria ignorar que a interfusão com universo digital ultrapassa essas dualidades. Ultrapassa, inclusive, essa questão pontual. Afinal de contas, toda a preocupação acerca da intelectualidade, do pensamento crítico, da leitura ou literatura na internet corresponde a uma ponta de iceberg diante do enorme impacto – a ser acompanhado – da digitalização de experiências fundamentais da existência humana.

Conceitos muito basilares, como os de identidade, distância, tempo e espaço público vêm sendo redefinidos pelas redes sociais. Não apenas nos cafés e nos corredores, mas também nas salas de aula e durante a escrita descontínua de nossos textos, permanecemos conectados. Escrevemos no

processador de texto mantendo outras janelas abertas em segundo plano e intercalando conversas pessoais ao trabalho. Assistimos às aulas – ou lecionamos – recorrendo a sites de busca para sanar dúvidas sobre a grafia do nome de um autor ou o nome de algum livro, por exemplo. Passamos de uma esfera para a outra espontaneamente, sem nos darmos conta. E isso porque nós, que temos entre 20 e 40 anos, fazemos parte da geração bilíngue, aquela que nasceu em um mundo predominantemente analógico e assistiu à passagem para o digital ainda em nossos anos de formação. Em breve, as posições de destaque na academia e no mercado editorial serão ocupadas principalmente por nativos digitais, pra os quais a separação entre cultura escrita e textualidade eletrônica talvez não faça mais sentido algum.

Além disso, os consumos culturais que exibimos frequentemente em nossos perfis funcionam indubitavelmente e intencionalmente como marca de nossa personalidade por trás das telas. Logo, percebe-se a dimensão performativa do gesto de compartilhar dicas e pareceres sobre livros, eventos, filmes bem como de divulgar nossa produção ficcional/poética/acadêmica em nossas páginas pessoais. Mas esses não seriam também gestos coloquiais de curadoria, acenos para outros estudantes universitários e leitores que têm curiosidade de saber se determinado livro é bom ou nãoou de testar se nós somos ou não críticos confiáveis?

Se a atividade do intelectual também é, em grande medida, performativa, ela sempre dependeu do sentimento de participação ativa no que o rodeava e da maleabilidade às forças que atuam em torno dele em seu tempo, tornando-o parte de um imenso todo. Sem perdermos isso de vista, fica mais fácil entenderemos a motivação dos polemizadores virtuais. Mais do que mero exercício narcísico por parte de quem se envolve em disputas críticas, o *ethos* polêmico reacionado pela web 2.0, pode ser entendido como condição para a organicidade de espaços públicos provisórios de debates. Como consequência disso é que se constitui uma vida literária espontânea, não dependente de instituiçõestantas vezes anódinas. Na situação de ser assistido enquanto defende seu ponto de vista sobre uma questão delicada, o crítico especializado pode deixar de se preocupar em esconder totalmente o

viés individual de seus textos por trás da fetichização de uma linguagem terminológica e impessoal. Em *Crítica Literária: em busca do tempo perdido?*, João Cezar de Castro Rocha (2011) defende a importância dessa dinâmica de disputa verbal "no calor do momento":

> Em outras palavras, recupero conscientemente o *ethos* polêmico em sua capacidade de estruturação sistêmica, capacidade que demanda a explicitação dos próprios pressupostos e a leitura atenta, ainda que belicosa, dos princípios defendidos pelo adversário do momento (ROCHA, 2011, p.73)

Em matéria sobre o tema intitulada "Duelo na Rede", publicada na edição do último novembro da Revista Piauí, Juliana Sayuri recorre como ilustração ao caso da disputa (em andamento) entre os sociólogos Jessé Souza e Ruy Braga. Através de posts abertos e de alfinetadas proferidas durante entrevistas a veículos impressos, um tem provocado o outro, endereçando, inclusive, convites mútuos para que as discussões extrapolem o palco do Facebook ou da imprensa e ganhem espaço também em um encontro ao vivo, sediado por alguma universidade. "(...) o que se destaca nesse embate é a expressão dos diálogos entre os dois intelectuais: diretos ou indiretos, mas ágeis e absolutamente públicos nas redes sociais e diante dos olhos de todos", resume Sayuri, e arremata: "em outras palavras, a discussão teórica saiu da universidade, quicou na imprensa, foi catapultada nas redes sociais e retornará à universidade".

Um conceito do teórico Hans Ulrich Gumbrecht que nos interessa para pensarmos a relação entre academia e crítica no espaço digital, bem como para pensarmos a necessidade de preservarmos simultaneamente os espaços de encontros ao vivo, é o de "pensamento de risco", que o autor define como:

> (...) um tipo de pensamento bastante complexo e, pelo menos em muitos casos, com um potencial de impacto bastante imediato no nosso mundo cotidiano – para ser praticado fora dos limites da Torre de Marfim acadêmica (e eu espero que fique claro que estou fazendo uso aqui da metáfora "Torre de Marfim" com uma conotação inteiramente positiva). No que tange à pura transmissão de conhecimento (e eu estou longe de desprezar sua importância), seu futuro poderia ser, devido a questões de custo, a substituição de sua forma atual pela comunicação eletrônica. Minha impressão e minha experiência empírica é que o "pensamento de risco", ao contrário, depende da copresença física: nada inspira mais o pensamento de risco do que uma situação – metonimicamente falando – de "sentar-se em torno da mesa". Mas

> infelizmente, nós podemos apenas estar de acordo com o fato de que ele se dá dessa maneira – sem realmente saber por que é assim. Portanto, eu atribuo uma certa urgência à questão do porquê de o "pensamento de risco" requerer e pressupor uma situação de presença. (GUMBRECHT, 2005, p.34)

Tendo a concordar com Gumbrecht quando afirma que a situação de (co)presença física, de reunião, de diálogo em que se pode ler não só as palavras, mas também as expressões faciais e a linguagem corporal são insubstituíveis, por mais prática e naturalizada que a comunicação eletrônica tenha se tornado. Entretanto, casos como o de Jessé Souza e Ruy Braga revelam que, ao contrário de algumas previsões fatalistas comuns na década passada, a "avalanche digital" não coloca em risco imediato a cultura do livro editado e tampouco compete frontalmente com a academia ou com as práticas de rodas de leitura, de grupos de estudos etc. Em vez disso, os vários espaços dedicados aos livros, na rede ou em outras partes, apresentam-se hoje em conexão, formando um circuito dinâmico.

Lemos na solidão de nossas casas os pensadores estrangeiros vivos que mais admiramos. Acompanhamos suas entrevistas mais recentes, além de trocarmos entre colegas informações, *links*, *memes* e comentários sobre eles. Ainda assim, nos deslocamos até o auditório lotado da universidade quando sabemos que eles foram escalados para falar ao vivo em uma mesa – especialmente se houver motivação política pungente para afirmarmos essa presença. Foi que aconteceu quando da ida de Angela Davis à UFBA, em julho deste ano de 2017. Sua conferência "Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo", foi inteiramente transmitida ao vivo pelo Youtube. De casa, do Rio de Janeiro, acompanhei sua fala e pude sentir a atmosfera agitada do salão da reitoria, com seus 400 lugares preenchidos. Foi o que aconteceu, também, mais recentemente, quando Judith Butler participou do evento "Os fins da democracia", no *Sesc* Pompeia, em São Paulo, no início deste mês. De Copenhagen, pude acompanhar os episódios de ódio a ela dirigido e, posteriormente, as repercussões desses ataques – inclusive a resposta da pesquisadora, publicada no caderno Ilustríssima da Folha de São Paulo.

Outra prova de que esse circuito é mais dinâmico do que polarizado é o fato de as revistas e as editoras independentes fazem um contraponto ao

mercado; mas nescessitam que, de todo jeito, encontrar saídas para serem viáveis financeiramente. As vozes da internet, por sua vez, tentando se destacar em meio ao imenso ruído das *timelines*, fazem um contraponto ao livro impresso; mas é ainda dos livros que se tiram os fundamentos e as ferramentas teóricas para os debates verdadeiramente densos – e que podem ser a centelha para futuros textos ou livros.

Um exercício de metalinguagem pode ajudar a esclarecer meu ponto. Note-se que neste artigo, destinado a fazer parte de uma publicação acadêmica, citei uma matéria publicada em revista não especializada. Note-se, também, que a autora mencionada, Juliana Sayuri, assina sua matéria se identificando com jornalista, pós-doutoranda em História pela UFSC e escritora (finalista do Prêmio Jabuti, diga-se). Note-se, por fim, que escrevo não do Brasil, mas da Dinamarca, onde estou residindo e estudando durante a vigência de uma bolsa CAPEs de Doutorado-sanduíche. De todos esses dados factuais, extrai-se que:

1) as hierarquias de valor entre os meios de publicação de um texto têm sofrido flexibilização, sobretudo quando se trata de um tópico que está na ordem do dia – como os impactos das polêmicas virtuais no campo acadêmico – e sobre o qual ainda não há extensa fortuna crítica

2) aqueles que hoje colaboram nas poucas mídias de comunicação impressa que reservam espaço para reflexões literárias/filosóficas de maior fôlego são, geralmente, jovens pesquisadores de pós-graduação, que, como parte do que lhes compete em sua formação, paralelamente escrevem artigos e ensaios para publicações reconhecidas na comunidade acadêmica

3) a maneira como a autora da matéria se identifica (jornalista, pós-doutoranda, escritora) ilumina a porosidade no circuito e a diluição de fronteiras que separavam com mais clareza, no passado, a universidade, a imprensa e o fazer artístico. Hoje, muitos são os ficcionistas e poetas com pesquisas formais na área e que frequentam tanto o Facebook, o Instagram ou o Twitter quanto os cursos de pós-graduação em Letras e áreas afins. Muitos são também os pesquisadores e professores de nível superior que, além de escreverem colunas e resenhas em jornais, mantêm atualizados perfis pessoais

4) não fosse a prática, adotada por diversas revistas, de disponibilizarem seu conteúdo em versão digital, eu não teria tido acesso tão rápido, pela tela do computador, a uma edição recente de um veículo impresso distribuído no Brasil. O mesmo acontece com os periódicos acadêmicos, cuja repercussão entre especialistas depende cada vez mais de sua circulação entre leitores virtuais. Afinal, eles compartilham suas leituras via Facebook ou chegam aos textos que lhes interessam através de buscas por palavras-chave feitas no Google.

Ou seja: as plataformas online têm alterado não somente como os especialistas debatem as questões teóricas que mais os mobilizam ou as polêmicas que decidem comprar, mas, antes disso, como eles se organizam em redes de acordo com afinidades teóricas e pessoais, como formulam seu pensamento e como coletam suas bibliografias.

Creio que quando chegar a hora de os críticos brasileiros traçarem o panorama da crítica e da literatura de nossos dias, em uma futura historiografia, será impossível (ou no mínimo incompleto) fazê-lo sem passar pelo nascimento e desenvolvimento da experiência de convívio na web 2.0. Falar somente em termos de tiragens de livros, de homenagens literárias ou de produções editoriais e acadêmicas não será suficiente. Para quem quiser vir a compreender as perspectivas e particularidades das letras brasileiras no século XXI, será preciso ler a respeito do processo de deslocamento (mas não superação) do cânone no contexto e nas condições trazidos pela internet. Será preciso, por exemplo, remeter ao quanto os expedientes de marcar colegas em posts ou reagir aos textos sobre literatura com "likes", próprios dessas plataformas, têm sublinhado a tendência de formação das "patotas literárias", e marcado ainda mais a endogamia comum há tempos no meio literário brasileiro. Por outro lado, porém, esses mesmos expedientes revelam desde já que algumas parcerias antes improváveis devido à distância geográfica têm se concretizado graças às facilidades dessas plataformas.

Não obstante, essa experiência vem sendo mal documentada e pouco acompanhada de perto por olhares analíticos. Enquanto na França do século XVIII ao XIX, Abbé Raynal, Marcel Proust e outros assíduos frequentadores

dos salões parisienses compilaram com muito zelo e detalhamento, via textos teóricos ou ficcionais, as ideias que ali circulavam, aos nossos contemporâneos têm se mostrado mais complicada a tarefa de descrever a estrutura e funcionamento dos inúmeros "salões literários" em curso neste momento. Longe de se tratar de uma realidade intelectual cômoda e convenientemente compartimentada, com sede fixa e códigos institucionalizados, a internet é um lugar sem lugar. Nela, o jogo social atravessado pela experiência cotidiana concreta, por afetos às vezes personalistas e por consensos sempre precários e instáveis, típicos do contemporâneo, se reincena de modo ainda mais fugidio. Eletronicamente, tudo está se acumulando em um presente amplo de simultaneidades – fenômeno desafiador aos seus observadores da mesma segunda década do século XXI, enquanto ele está em pleno curso.

No que diz respeito à crítica não acadêmica dedicada à literatura, neste momento que se caracteriza pela onipresença radical do mercado e pela perda de visibilidade da literatura no jornalismo comum, os atores dispostos a formular novas questões e a propor leituras que fujam das listas dos best-sellers têm mais chance de atuar com autonomia no ambiente provocativo da web.

É o caso de projetos cuidadosos como o da Revista Pessoa, editada por Mirna Queiroz, ou da Modo de Usar.Co, editada por Angélica Freitas, Marília Garcia e Ricardo Domeneck. Esta última encerrou ontem (29/11/2017) suas atividades, depois de dez anos hospedada no simples domínio blogspot.com, onde funcionava como ponto de encontro e plataforma de divulgação para a poesia contemporânea brasileira. Nela, o espaço dedicado à crítica de poesia propriamente dita– em forma de comentários, resenhas ou paratextos – era quase inexistente. Entretanto, seus editores cumpriram ali, durante todo esse tempo, um papel deixado ocioso pela crítica "oficial": o de fazer a curadoria de novos poetas, de apostar neles e apresentá-los. O curioso é que seu conteúdo digital nas edições eletrônicas era mais vasto e mais frequentemente atualizado – além de mais frequentemente lido e comentado – do que os seus volumes impressos. Já a Revista Pessoa, fundada em 2010 e que conta com um grupo eclético e

extenso de jovens colaboradores, funciona segundo um sistema de assinaturas online e só existe virtualmente. Sua proposta é dar acesso a uma visão abrangente da atual produção literária em língua portuguesa (não só brasileira). Ela publica ficção e poesia inéditas, além de gêneros textuais experimentais, que provavelmente não encontrariam espaço em publicações tradicionais, fazendo bom proveito, portanto, dessa que é uma das principais vantagens do virtual. Resta saber, no entanto, se seu sistema de assinaturas será viável comercialmente em longo prazo – receio que se explica porque ainda é nova a cultura de pagar por periódicos não impressos. Em parte porque os leitores guardam ainda preconceito em relação ao suporte e em parte porque os internautas brasileiros estão (mal) acostumados a terem acesso gratuito, via pirataria ou não, a qualquer conteúdo digital.

Atentos à importância de oferecer conteúdo em diferentes suportes e ao aumento de visibilidade que o compartilhamento de um texto via link pode proporcionar, editores das publicações impressas de literatura que surgiram durante ou depois da crise dos jornais também têm apostado fortemente nas articulações com o digital. A novata *Quatro cinco um*, editada por Fernanda Diamante e Paulo Werneck, por exemplo, disponibiliza em seu site resenhas integrantes de edições anteriores. Foi dessa forma que tive contato, daqui, com a recepção polêmica do novo livro de Francisco Bosco que versa sobre... batalhas virtuais! Há que se reconhecer, no entanto, que, geralmente, as polêmicas e batalhas que dão visibilidade momentânea ao campo literário – que e catapultam seus autores para fora dos nichos a que estariam cofinados – geralmente só são tão incendiárias quando têm proximidade com temas que fazem sucesso no debate cultural contemporâneo como um todo. Textos que abordem temas como identidade de gênero, minorias, machismo, lugar de fala ou ativismo político, por exemplo, certamente atraem mais cliques.

O aumento exponencial dos leitores virtuais e o a vocação das redes para a repercussão de pautas progressistas e marcadamente políticas também foi o que deu fôlego a *Suplemento Pernambuco*, para citar outro exemplo de periódico que tem assinatura e venda em várias livrarias pelo país, mas cujo conteúdo permanece disponível gratuitamente no site.

Schneider Carpeggiani, seu editor, costuma reafirmar publicamente o que é fácil perceber acompanhando o suplemento: sua intenção é pautar a literatura a partir de questões na ordem do dia, destacando autores e obras geralmente marginalizados no cenário literário. Já sobre o curitibano Jornal Rascunho, cabe mencionar que, apesar de seu fundador, Rogério Pereira, sentir certo orgulho de se autodeclarar pouquíssimo afeito à vida online, o periódico investe muito em estreitar a relação com seus leitores através de hashtags no Instagram e de intensa comunicação via Facebook e Twitter.

É certo que o burburinho nas redes provocado pelas postagens desses periódicos, assim como o número de curtidas ou de seguidores que colecionam costumam ser bastante inflacionados se comparados à quantidade de assinantes e leitores reais. De todo modo, uma vez que a conversão para plataformas digitais está prevista desde a concepção do impresso, então não é mais possível precisar o momento em que começa a relação entre uma coisa e outra. A literatura brasileira e sua crítica colocaram os pés, mãos e estômago no mundo virtual.

Voltando à tese fundamental que motivou a escrita desse artigo: há, sim muita gente hoje falando sobre literatura, escrevendo literatura e discutindo por causa e em nome da literatura. Quem segue os agitadores culturais da internet sabe disso e enxerga, também, o seguinte: é do ônus do rebaixamento dos discursos sobre literatura na ordem dos discursos culturais que muitos vêm sorvendo o bônus de discutir o assunto como bem querem, partindo dos autores e aspectos que bem entendem. O cuidado – e a desconfiança -, ainda são, todavia, recomendados. Na internet ou fora dela, um intelectual sempre está atuando inevitavelmente num campo de poder – seria possível, então, manter-se independente e livre para dizer o que pensa?Mecanismos de “segurança” e de bloqueio de conteúdo de que sites que usamos diariamente lançam mão nos fazem duvidar disso. Além disso, a participação intelectual e artística em meios digitais carrega uma forte ambivalência. Por um lado, ela abre caminhos férteis para o performativo e para o contingente; por outro, está ainda fixada à ideia de representação de um "sujeito", categoria que resiste tanto no sentido autoral – reforçado pelo

narcisismo da sociedade midiática – quanto por garantir correspondência a uma "pessoa física", imputável pelo que enuncia.

Embates de todo tipo foram sempre razão capitais da crítica. A tentativa de superá-los, mediante o olhar do público e usando com instrumentos seu repertório de leituras – ou de citações embaixo da manga, ou de uma turma que lhe faça coro – é própria do teórico ou do crítico de verdade. Tentativa semelhante deveria ter sempre lugar garantido nas defesas de trabalhos acadêmicos perante as bancas avaliadoras e a plateia de convidados. Contudo, esses procedimentos se tornaram excessivamente ritualizados – talvez por uma questão de coerência, já que ao estudante de pós-graduação raríssimas vezes é dada a chance de, durante o curso e durante as aulas expositivas, praticar o exercício retórico entre seus colegas e professores.

Sem a arguição imediata e concreta, entretanto, a atividade intelectual parece ter algo de irrisório e até de gratuito. Para quem (ou para quantos) se escreve uma tese/um texto/uma comunicação? Para quem e diante de quem estou pensando? Quantas das minhas certezas seriam reavaliadas caso eu as expusesse em voz alta e ao exame honesto e atencioso dos meus colegas? O leitor ideal de um artigo é uma projeção: mesmo podendo corresponder a alguns indivíduos, ele não é ninguém. Os corpos silenciosos que assistem às sessões das cadeiras de um seminário ou de um congresso também são indiferenciáveis. Não se tratando propriamente de um interlocutor, mas de um ouvinte passivo, resta evidente o caráter antidialógico que subjaz de modo geral a atividade crítica universitária. Daí o pessimismo e o sentimento de irrelevância de muitos dos que são apaixonados por discutir livros e ideias. No fim, nas mesas redondas acadêmicas mal há discussão, já que o dispositivo – o tempo contado, o hábito dos debatedores lerem textos escritos em voz alta sem que o público os tenha em mãos– não a favorece. Mas de onde se tira o estado de ânimo, se filtra esse estado, se dependemos dele?

Não ouso afirmar que os fóruns da internet são a única resposta para essa pergunta. Seria pessimista e exagerado demais sugerir que tal ânimo não pode sempre (e deveria) rebentar em outros fóruns. Mas é certo que

aquilo a que nos referimos hoje simplesmente como "redes sociais" sacudiu ainda mais o *establishment* já abalado do intelectual. Fatores relativamente novos habitam hoje a consciência de qualquer crítico que tente ter clareza de seu ofício.

Em seu livro "Crítica literária:em busca do tempo perdido?", João Cezar de Castro Rocha reconstrói o – recente, vale destacar - processo de institucionalização das Faculdades de Letras no Brasil e lança novas luzes sobre o duelo, nas décadas de 40 e 50, entre críticos-cronistas e críticos-professores ou, como ficou conhecido, entre o "rodapé" e a "cátedra". As leituras da polêmica - que, de um lado, teve como protagonista Afrânio Coutinho e, de outro, intelectuais que escreviam para jornais, como Álvaro Lins - sempre apontaram para a vitória dos defensores do método e da erudição. A revisão feita por João Cezar revela, porém, que fatores externos à querela teriam sido os verdadeiros responsáveis não somente pelo fim dos rodapés, mas também para a sensação de perda de centralidade da literatura pautada em livros e como forma cultural privilegiada.

> De um lado, encontram-se os autênticos vencedores do conflito: os meios audiovisuais e, hoje em dia, é preciso incluir o meio digital. E, do outro lado, solidárias na derrota, todas as formas de crítica literária, sejam as da grande imprensa, sejam as dos bancos universitários. Curiosa batalha, na qual os lados em disputa são derrotados por um terceiro elemento que parece sempre deixado à margem das discussões. (ROCHA, 2011, p.334)

Ora, se é verdade que todo um sistema de referências, de certezas intelectuais veio abaixo para ser substituído pelos jogos imprevisíveis, ingovernáveis e, sobretudo, descentralizados do digital, é também verdade que esse "terceiro elemento" alcançou agora de vez o seu protagonismo.

REFERÊNCIAS

GUMBRECHT, Hans Ulrich. In: LIBRANDI ROCHA, M. ; MOREIRA, M. (Org.) . Floema. *Especial Hans Ulrich Gumbrecht*. I A. ed. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2005. 120p.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Capecó: Argos, 2011.

_____ Exercícios críticos: leituras do contemporâneo. Chapecó: Argos Editora Universitária, 2008. v. 1. 317p .

SAID, EDWARD W. Representações do intelectual. As conferências Reith de 1993. Ttradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

JOSÉ GUILHERME MERQUIOR E O MODERNISMO BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO PROCESSO DE TRANFORMAÇÃO DE SEU PONTO DE VISTA ENTRE 1965 A 1980

Thaís Amélia Araújo Rodrigues[1]

RESUMO: O presente trabalho explicita o processo de transformação crítica de José Guilherme Merquior (1941-1991) em relação ao movimento modernista no Brasil. O crítico inicia sua análise crítica sobre o Modernismo brasileiro em 1965, canonizando o movimento, principalmente a geração de 1922. Entretanto, há um processo de transformação na obra de Merquior entre 1975 a 1990. O crítico destaca alguns aspectos negativos da arte modernista na década de 80. Neste momento, o autor se dedica a analisar os problemas da arte na Modernidade e a crise da cultura.
PALAVRAS-CHAVE: Merquior; Modernismo; Transformação Crítica

ABSTRACT: This paper explores the process of critical transformation of José Guilherme Merquior (1941-1991) in relation to the modernist movement in Brazil. Merquior began his critical analysis of Brazilian Modernism in 1965, canonizing it, especially the generation of 1922. However, there is a process of transformation in Merquior's work between 1975 and 1980. The critic highlights some negative aspects of modernist art in the decade of 80. At this moment the author is dedicated to analyzing the problems of art in Modernity and the crisis of culture.
KEYWORDS*:* Merquior; Modernism; Critical transformation.

Introdução

O presente trabalho pretende explicitar as contribuições do polemista e crítico literário José Guilherme Merquior (Rio de Janeiro, 1941-1991) e suas contribuições para os processos de interpretação, valorização e problematização do Modernismo no Brasil, analisando a coerência e peculiaridades da análise merquioriana. Há uma notória diferença entre o

[1]Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), sob orientação do Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres.

Merquior de 1960 e o Merquior de 1980, destacaremos as vicissitudes em seu processo crítico sobre o movimento modernista. Antes de tratarmos propriamente do pensamento do crítico sobre o Modernismo, é necessário que expliquemos algumas questões desse movimento no Brasil, destacando suas conquistas, aspirações e até mesmo o exagero condenado por muitos, para entendermos de fato o que o legado modernista deixou para a cultura brasileira.

Para detectar as nuances do pensamento merquioriano, destacaremos as contribuições do ensaísta carioca nas duas fases. Em 1960, no processo de valoração do movimento modernista e o pensamento social-liberalista de Merquior em 1980. Na segunda fase do pensamento merquioriano, encontramos críticas ferrenhas ao modernismo, a essa altura, ele não encontra coerência em autores como Oswald de Anlaridrade, por exemplo. Nota-se uma diferença na sua análise sobre o supracitado movimento.

Pretendemos destacar as principais fases dessa mudança de pensamento, que de certa maneira tem razão de ser, uma vez que o pensamento crítico não é estático e pode sofrer alterações.É perfeitamente saudável esse processo de maturação crítica e reavaliação do pensamento, estranho seria não acompanhar as mudanças que chegam de maneira inevitável com o passar do tempo. A intenção é explicar que o amadurecimento do pensamento de Merquior não ocorreu por incoerência, mas o processo de transformação ocorre por diversos fatores. Para o autor de *Razão do Poema* (1965) é por sagacidade intelectual de reconhecer as características importantes de um período, escrever e destacar tais características, e mudar de posicionamento em relação à mesma vertente que se defendeu em tempos passados. Trata-se de um processo de maturação crítica. Vejamos algumas questões importantes do Modernismo no Brasil.

Instauração do modernismo no Brasil

Desde o início do século XX, a Europa vivencia uma fase chamada *Belle Époque*, este período fica conhecido por sua euforia e pelo culto à modernização, apreciação das máquinas e velocidade. É também um

período de grandes produções cinematográficas, máquinas voadoras, inovações tecnológicas e científicas. São fatos que interferem diretamente na rotina da sociedade, lidar com as mudanças e com um período de transição que ocasionou significativas transições, algumas positivas como avanços tecnológicos e outras questões mais sérias que trazem consequências negativas. Esse período conturbado reflete na individualidade do homem. Vejamos alguns desses fatos importantes que influenciaram diretamente a mudança de comportamento da humanidade.

Alguns eventos desagradáveis como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e posteriormente a Crise de 1929 afetam de maneira negativa o cotidiano da sociedade. Mário da Silva Brito menciona a importância desses acontecimentos do século XX, em seu livro: *História do modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna* (1971). De certo modo, o crítico anuncia que depois de fatos como estes, capazes de abalar o cenário mundial, a maneira de encarar a arte não é a mesma de outrora. Justamente por essas questões o movimento de modernização artística adquire notoriedade. A consequência desses fatos durante o século XX, principalmente as guerras, é que estes acontecimentos germinam sentimentos de desilusão. Uma tristeza se apodera da humanidade, fazendo com que surja esse sentimento de perda e impotência, além de fazerem cientistas do universo filosófico se debruçassem sobre a real condição do indivíduo na sociedade.

> O século XX daria coordenadas absolutamente inéditas ao mundo. Provocaria transformações radicais e profundas. Sob o seu signo, registra-se o apogeu da época industrial e técnica, a formação da alta burguesia e do proletariado, o estabelecimento organizado do capitalismo. A revolução burguesa para a ser revolução dos banqueiros. Dá-se aperfeiçoamento das máquinas de combustão e o aproveitamento da eletricidade nas indústrias, com o seu consequente e imediato progresso. Cresce o comércio, fomenta-se o transporte, multiplica-se a produção, que, processada em larga escala, aborta os entrepostos, gerando as rivalidades do comércio internacional. (BRITO, 1971, p. 23)

Nesse contexto de renovação na sociedade, a Semana de Arte Moderna, em 1922, foi um evento de grande relevância para o Brasil, que, de certa forma, ainda reproduzia a expressão artística de Portugal. A tentativa dos artistas que organizaram tal evento era consolidar a "independência

artística" do Brasil, isto é, criar uma literatura genuinamente brasileira ou, pelo menos, com características brasileiras.

Percebe-se uma propensão à modernidade: aproximação entre oralidade e língua escrita, total liberdade de criação e inspiração nacional. Podemos destacar o Movimento Pau-Brasil (1924), em que Oswald Andrade propunha, a alcançar a autenticidade nacionalista, desvalorizar a influência do estrangeiro. Obviamente, os artistas que se envolveram na Semana de Arte Moderna foram influenciados pelos movimentos de Vanguarda na Europa. Lembremos que, em 1912, Oswald de Andrade, um dos fundadores do modernismo, estava na Europa, onde conheceu essa histeria da arte de vanguarda.

A ideia de representar em muitos casos as mazelas sociais, já se apresentavam em obras no pré-modernismo. Não falaremos sobre essa questão, mas um modo de explicar essa proeza com o pré-modernismo e, posteriormente, com o próprio modernismo, é a publicação de *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, obra pré-modernista que se tornou um clássico da literatura brasileira. Trata da realidade do sertanejo, das injustiças e da dura realidade vivenciada pelos mesmos. Este aspecto da relevância das questões sociais do modernismo é abordado por críticos e estudiosos da literatura. Outro pesquisador que também menciona os feitos do movimento modernista é José Luiz Lafetá, em sua obra*1930: a crítica e o modernismo* (1974).

> A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção de obra de arte, vista não mais como mimese ou representação direta da natureza, mas como objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária. Por outro lado, inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional. (LAFETÁ, 1974, p. 12-13)

Vários estudiosos destacam a importância desse período, cujas obras começam a cair nas graças da sociedade, pois o homem comum está representado na produção literária. A fase de 30, marcada pelos romances sociais, como destaca Candido (2010). A representatividade do indivíduo e seus demônios internos, bem como a abordagem de questões naturais, como a seca no Nordeste, aparecem frequentemente nessas obras. Possivelmente,

em razão disso, há uma certa predileção do público pelos romances desse período. Em síntese, o projeto ideológico do Modernismo, como ressalta Lafetá (1971), inclui as características sociais como elementos fulcrais do enredo dos romances, não se tratando de uma regra geral, logicamente, mas, na maioria dos casos, são notáveis esses aspectos na prosa regionalista de 30.

Outra questão importante sobre o Modernismo, é a experimentação estética revolucionária e mudança radical. Este aspecto do é, frequentemente, retratado em alguns casos de maneira positiva, ao pensarmos que geração de 22 mudou completamente o cenário artístico nacional com essa experimentação estética mencionada por Lafetá (1971), um exemplo é o "poema-piada", de Oswald Andrade. Sem nenhuma preocupação estética instaurou o momento de transição nas artes. Outros pesquisadores discordam do movimento e afirmam que o modernismo não passou de um período sem sentido e que deturpou as artes.

Fato é que, desse processo, participaram tanto poetas que sucederam a geração de 22 quanto críticos, que se dispuseram a analisar e avaliar poéticas, obras e poemas de autores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo e outros. No entanto, é comum pensar na geração de 22 apenas pelo viés revolucionário, além de olhares e críticas exacerbados, o que de certa forma ofuscou os feitos literários da geração inovadora. Em *Antecedentes da semana de arte moderna* (1971), Mário da Silva Brito afirma que tal mudança(atualização da literatura brasileira) era necessária.

> O desejo de atualizar as letras nacionais – apesar de para tanto ser preciso importar ideias nascidas em centros culturais mais avançados – não implicava uma negação do sentimento brasileiro. O Brasil avançava materialmente, aproveitava-se dos benefícios da civilização, mas no plano da cultura, não renunciava ao passado. (BRITO, 1971, p, 32)

José Guilherme Merquior e o modernismo na década de 60

José Guilherme Merquior despertou a vocação intelectual muito cedo; ainda criança, recebeu de presente do pai uma conta ilimitada na Livraria Leonardo Da Vinci. Formou-se em Direito, foi Diplomata e fez carreira no Itamaraty, trabalhando em Londres, Montevidéu e Paris. Em obras como

Razão do Poema (1965), destaca os feitos de autores modernistas e ao canonizar a poesia modernista é que, com esse movimento, a literatura produzida por mulheres deixou de ser "menor". No livro *Intervenções* (2002), de Lima, há um texto sobre a contribuição de Merquior para a valorização do legado modernista.

> É essa sensibilidade aguda que transformaria *Razão do poema* em uma das melhores contribuições para a consolidação do legado modernista, para a afirmação de um poeta pouco estudado, Murilo Mendes, e um João Cabral, que ainda dividia as opiniões. (COSTA LIMA, 2002, p. 400).

Em um dos capítulos do mesmo livro intitulado *Tarefas da Crítica Liberal*, Merquior repudia tal prática de acusação ao crítico literário, segundo ele não há conflito intelectual no Brasil, e sim conflitos pessoais, ao invés de defenderem suas ideias. Desqualificam-no, e poucos sabem defender suas ideias e ponto de vista,em vez de atacar as pessoas, como afirma Merquior (1990, p. 340): "Poucos fazem como Carlos Nelson Coutinho e topam defender suas ideias, em vez de atacar as pessoas". Era uma tática frequente, quando não conseguiam responder as críticas do autor à altura, o acusavam dessa forma, até para causar uma certa comoção diante da sociedade civil, tendo em vista que estavam no período da ditadura militar**.**

O movimento modernista brasileiro de 1922 destaca-se por diversos motivos, uma de suas mais notórias aspirações foi a atualização ou para (modernização) da literatura brasileira. Buscavam também uma autonomia literária que não se tinha antes, para que esta atualização ocorresse, os autores inspiraram-se na agitação que ocorria na Europa com as Vanguardas. Em *Razão do Poema* (1965), composto por ensaios de crítica e estética, Merquior dedica dois ensaios ao Modernismo, o primeiro "Poesia modernista" e "Falência da poesia" (ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45). Ambos, aliás, o livro inteiro traz informações relevantes, no que diz respeito, à poesia modernista brasileira.

O Modernismo, em certos momentos, foi criticado por conta da revolução drástica que propôs à literatura brasileira, um novo método de fazer e enxergar a arte, sem amarras. A proposta extremamente ousada de renovação da linguagem com Drummond, por exemplo, causou certa

estranheza e, por esse motivo, autores como Merquior canonizam a primeira geração do Modernismo. O crítico ainda afirma que os "bons meninos" da geração de 45 não souberam, ou não quiseram, preservar a proposta artística inovadora da geração de 22.

De fato, após a fase de 22, o movimento modernista passa por uma fase de transição, em 1930, a partir da qual nos deparamos com a famosa fase regionalista, assim denominada porque, nesse período, uma questão importante era retratar a realidade de uma determinada região com suas peculiaridades, principalmente, o Nordeste, região castigada pela seca, contemplando-se também as características regionais de outras partes do país.

Alguns clássicos da prosa regionalista de 1930 incluem *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. No enredo de tais obras, avultam os conflitos de um protagonista que, na sua maioria, lida com questões internas e externas. Em algumas, esse protagonista nega seus princípios para lidar com as injustiças sociais.

> Para ver quanto essa poesia regional se banhou de emoção genuinamente válida para o Brasil e o mundo, sendo amor da terra elevado ao universalismo dos mais altos sentimentos, num jogo entre particularidade do solo e a excelência da arte, entre o cingir-se ao ambiente e ao valor para qualquer local. Regionalismo ,portanto, de integração de culturas (MERQUIOR, 2017, p. 42)

Uma das principais razões pelas quais Merquior se preocupa em destacar os pontos positivos do movimento modernista, principalmente na literatura, é por conta do espírito libertador na tentativa de romper o cordão umbilical com Portugal, produzindo uma literatura com, pelo menos, características nacionais. Não é por acaso que os organizadores da Semana de Arte Moderna escolheram 1922, ano do centenário da independência do Brasil, que ainda não desprendeu totalmente dos valores artísticos de Portugal.

Ainda sobre as contribuições de José Guilherme Merquior ao Modernismo no Brasil, uma das mais importantes obras é *Verso Universo em Drummond* publicado em 1975, resultado de sua tese de doutorado na Sorbonne, defendida em 1972. Nesta obra, o crítico se propõe a fazer uma

análise global e minuciosa da obra dopoeta brasileiro, Merquior ainda assinala os feitos do movimento modernismo. Vejamos tal afirmação neste fragmento da obra.

> Na história da poesia brasileira, estas duas conquistas são da obra de Drummond. Certamente o autor de A Rosa do povo e de Claro de enigma não foi iniciador do lirismo moderno no brasil. Sabe-se o quanto ele deve à revolução estética dos primeiros modernistas e ao tourant capital de 1922. Seu papel foi o antes de realizar a promessa literária do modernismo de choque, criando uma espécie de poesia rica e substancial, purgada dos defeitos maiores da literatura acadêmica de antes de 22: servilismo em relação aos modelos europeus, a cegueira tocante à realidade social concreta, a superficialidade intelectual. (MERQUIOR, 2012, p. 322).

Em *Razão do poema* (1965), mencionando os aspectos pelos quais ele valoriza o Modernismo, o jovem crítico destaca a importância da obra de Drummond, posteriormente, na década de 70, publica um livro sobre o poeta brasileiro. Algumas colocações na obra supracitada anunciam a intenção do crítico em estudar a obra de Drummond de maneira mais detalhada, essa ideia se confirma em 1972. Vejamos o que ele afirma sobre o poeta mineiro na década de 60.

> Outra grande fundação do Modernismo a obra de Carlos Drummond de Andrade não é "tradicional". Esse poeta renovou a linguagem e o endereço da nossa lírica. Depois dele, uma e outra se abriram a modo mais objetivos, de direção social, que já não cabem no subjetivismo anterior. (MERQUIOR, 1965, p. 43)

Na concepção merquiorina, a geração de 45 retrocedeu, pois traiu o movimento de militância cultural iniciada com a geração de 22. O crítico defende, ferrenhamente, a geração de 22 e condena os "despoetas de 45", ocorre, segundo ele, principalmente, porque a geração de 45 não soube preservar a essência do modernista, ocasionando uma discrepância no movimento.

Ora, a ideia do Modernismo não era inovar? Merquior, fazendo jus à fama de polemista, nem perde tempo nem poupa detalhes em suas críticas à geração de 45, afirmando que ela faliu a poesia modernista, acusando-a de ter cometido um crime, ao trair a poesia e atrasar em tantos anos o firme florescer da poética da realidade brasileira. O único autor que se salva na geração de 45 é João Cabral de Melo Neto, que o considera um dos maiores

poetas brasileiros, juntamente com Drummond, Murilo Mendes, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Tal crítico não sabe dizer se, por ingenuidade ou malícia, o fato é que João Cabral se distancia das ideias e práticas da geração de 45.

Todo esse pensamento depreciativo a respeito da geração de 45 se explica no outro ensaio do livro, critica a postura dos poetas dessa geração quando se refere aos poetas como bons meninos. Afirma que a geração não foi ousada o suficiente para dar continuidade ao legado de 22, na verdade eles negam esse legado. Na perspectiva merquioriana, a geração de 45 retrocedeu, matou o Modernismo, revivendo os moldes do parnasianismo, porque, segundo Merquior, nenhuma revolução literária se consolida sem mudar a linguagem. Nesse ponto, a geração de 22 avança, ao tentar atualizar a arte no cenário nacional com uma poesia que se aproximasse do vocabulário nacional.

> A chamada geração de 45 é, do ponto de vista do valor literário, uma dege(ne)ração. Do seu programa, frustrado desde a primeira hora, não ficou nenhum resultado no plano do monumento, do definitivo, do que vem para permanecer e, por isso mesmo justifica seus autores. Qual era esse programa? Ainda que não tenha sido formalizado, sempre consistiu num antimodernismo. (MERQUIOR, 1965, p. 51)

João Cabral de Melo Neto, em uma geração retrocedente, chega a ser paradoxal, para não dizer cômico. Já percebemos que nas aspirações de Merquior, no tocante à poesia de 22, poesia esta que deve ser canonizada, por toda a sua preocupação em atualizar a poesia brasileira, pela revolução literária que ela propôs. No entanto, um dos maiores poetas, para o crítico polêmico carioca, está inserido na geração que, segundo ele, traiu o modernismo. Há uma clara diferença entre as duas gerações, poderíamos atribuir ao contexto políticoou histórico, Merquior, por exemplo, atribui o descaso por parte da geração de 45.

Transformação do pensamento merquioriano em 1980

O Merquior maduro da década de 80, a essa altura um pensador liberal, passa pelo processo de transformação de pensamento, a respeito do movimento modernista.

Já destacamos neste trabalho as ideias do jovem crítico e suas principais obras publicadas em 1960 e 1970. Todavia, em seus outros livros, percebemos que sua análise em relação ao Modernismo brasileiro neste período é totalmente diferente de sua análise de 22. Nos artigos em *Crítica*, dois explicam a transformação da sua análise, são eles:"A aranha e a abelha" e "doxa literária". Nesse último, Merquior questiona quais são os pressupostos canonizadores na literatura, que para ele é uma discussão longa, pois estes pressupostos são ideológicos.

No que diz respeito à doxa literária,ele vai destacar os pressupostos canonizadores do modernismo, nos referimos a uma opinião consensual, ideias que se dissipam ao longo do tempo e instauram um conceito sobre algo, é uma opinião que se forma a respeito de algo, e o crítica inicia o ensaio da seguinte forma:

> Quais são os pressupostos canonizados e ensinados, porém rarissimamente examinados e questionados, da literatura moderna enquanto visão do mundo? Que diz o logos literário em estado de doxa acadêmica- do qual nutre, por sua vez todo em ethos intelectual ante o moderno? (MERQUIOR,1990, p.339)

Destaca que o pós-moderno é anti-moderno, "o pós-moderno no melhor dos casos é ultramoderno" (MERQUIOR,1989, p. 177). O que se percebe é um retrocesso por parte do pós-modernismo, que prioriza uma arte autônoma e descabida, que acaba por cair na teia da incompreensão, com um espectador que não sente absolutamente nada ao se deparar com uma obra desse estilo. O ensaísta usa essa alegoria da aranha e da abelha para comparar moderno e pós-moderno, na verdade, trata-se de uma fábula de Swilt um irlandês, que compara os pós-modernos às aranhas que tecem suas teias de suas próprias entranhas, enquanto que as abelhas buscavam o mel na natureza. É uma maneira de explicitar que essa arte autárquica corre o risco de afastar seu espectador e, segundo Merquior, essa proximidade entre arte e sociedade deve existir.

Assim, deveria funcionar a lógica pós-moderna. "A Pós-Modernidade não tem nada de moderno, o pós-modernismo seja arte ou teoria, significa um modernismo congelado ou uma vanguarda enlouquecida". (MERQUIOR, 1989, p. 340). As contradições da vanguarda, de certa forma

negam a modernidade. A consequência de tudo isso é a crise da cultura moderna, que vai dissipando os feitos de poetas modernos que buscam seu mel tão longe.

Em *As Ideias e as formas* (1980), Merquior apresenta as contradições da vanguarda, ao afirmar que a vanguarda sufocou seu lado revolucionário, ao esquecer a matéria-prima das artes. Como se o movimento vanguardista não tivesse mensagem alguma a passar. Deve-se considerar o fato de que o crítico escreve o livro no fim da década de 70, toda a euforia de 1960 passou, o modernismo já se instaurou, seu projeto literário se consolida. No entanto, para se manter como intelectual, que problematiza e se preocupa com as artes, ele destaca alguns pontos.

> A poesia assintática da vanguarda padece da ingenuidade básica que consiste em esquecer que a literatura, à diferença das outras artes, tem por matéria-prima não uma realidade a que, eventualmente, se empresta um sentido simbólico (como a aparência física de que se serve a pintura, por exemplo, mas sim uma realidade que já é, em si mesma, um sistema simbólico, a linguagem (MERQUIOR, 1981, p. 102)

Como destacou Rouanet no posfácio de *Liberalismo Antigo e Moderno* (2011), Merquior, nesta fase crítico, ilustra outras questões sobre a arte moderna, acentuando em argumentação a dimensão antimoderna e irracionalista da arte moderna. O alto modernismo ocidental, com sua repulsa pelo progresso histórico, será interpretado como força reacionária e obscurantista, estimuladora de toda sorte de elaborações mentais e condutas irracionalistas. Desse quadro nada animador, ele salvará o Modernismo brasileiro, já que a cantilena antimoderna pouco foi ouvida; nosso Modernismo menos radical, mais propenso à celebração dionisíaca que aos ursos.

Há um certo impasse em relação à recepção dessa análise de Merquior. Na década de 60, o crítico defende que a histeria da arte de vanguarda, posteriormente da Semana de Arte Moderna, foi necessária para a atualização da literatura que, evidentemente, deve evoluir, afinal de contas, uma literatura estática seria incompleta. Nesse caso, o projeto político, crítico, ideológico e literário do modernismo tinha razão de ser, mas com o passar dos anos tal projeto se perdeu. Ele começa, então, a destacar

problemas da pós-modernidade, e afirma que não tem nada de moderna, as novas considerações do autor comprovam que sua análise do Modernismo não é uniforme. Em *O Fantasma romântico e outros ensaios* (1980), o crítico faz um esquema do Modernismo brasileiro, destacando como o movimento deixou um legado no cenário literário nacional. No entanto, no mesmo livro, destaca a mesma tese defendida em *As ideias e as formas* (1981), de que o movimento se perdeu, afirmando que a literatura moderna foi "um movimento reprimido, o reino das máquinas surrealizantes, de iluminações profanas" (MERQUIOR, 1980, p.126).

É necessário que os críticos, também, tenham a maturidade de acompanhar o processo de transformação na sociedade e, por consequência, nas artes, de modo geral. Não é vantajoso alimentar um pensamento estático, imune a problematizações, é preciso analisar as peripécias históricas e sociais. Acompanhar as mudanças, sair de sua zona de conforto. Certa vez, Merquior declarou que sua fama de polemista é uma herança da primeira geração do Modernismo. Afirma isso aos 22 anos de idade, a análise do crítico se transforma com o tempo.

Ainda na década de 80, valoriza o legado de obras modernistas, sua concepção sobre a obra drummondiana continua intacta, já sua ideia sobre arte de vanguarda se transforma. Para ele, o exagero da arte de vanguarda foi necessário até certo ponto, logo, uma vez que a renovação artística era necessária no momento. Vejamos alguns problemas da arte na Modernidade:

> Além de frequentemente antidemocráticos e inclinados à grafocracia, os modernos evidenciaram o que se pode avaliar como iliberalismo estrutural na sua própria práxis artística. Pois o modernismo em geral significa obscuridade, arte e literatura difíceis, uma vez que o significado de tantas obras modernas continuava fora do alcance da maioria dos leitores e espectadores. (MERQUIOR,1989, p. 339)

Considerações finais

É nesta fase, passados quase vinte anos da publicação de seu primeiro livro, que se percebe a evolução da crítica merquioriana sobre o Modernismo, pois o Merquior da década de 60 fazia uma análise muito otimista da arte de vanguarda e do modernismo. O pesquisador José

Wanderson Lima Torres destaca tal evolução no posfácio da reedição de *Razão do Poema* (2013):

> Em obras como *O Fantasma Romântico* e *As ideias e as formas*, o crítico vai acentuar em argumentação a dimensão antimoderna e irracionalista da arte moderna. O alto modernismo ocidental, com sua repulsa pelo progresso histórico, será interpretado como força reacionária e obscurantista, estimuladora de toda sorte de elaborações mentais e condutas irracionalistas. Desse quadro nada animador, Merquior salvará o modernismo brasileiro, já que nele a cantilena antimoderna pouco foi ouvida; nosso modernismo menos radical, mais propenso à celebração dionisíaca que aos ursos niilistas "soube se fazer 'literatura da modernização"[2]. No entanto, não deixam de sobrar farpas, por exemplo, para Oswald de Andrade, acusado de portar um anarquismo neorromântico de acentos irracionalistas [3](LIMA, 2013, p. 305)

Após uma temporada trabalhando na Europa, Merquior se qualificou em duas instituições de renome e seu pensamento diverge do de 60. Em obras como *Razão do Poema* (1965), o jovem crítico afirma que o famoso poema-piada de Oswald Andrade incita a liberdade lírica, algo louvável para ele. Na década de 70, está preocupado com o problema da crise da cultura, decadência da arte, basicamente encara as expressões artísticas para fins de entretenimento.

A expansão mercadológica e a alienação midiática preocupam o crítico. Ainda em 70, ele se preocupa com a historiografia literária no Brasil, nesse livro, entre outras coisas, discorre sobre a necessidade de se conhecer a literatura nacional e a importância de Machado de Assis. E em 1980, o crítico condena arte de Vanguarda e critica autores como Oswald Andrade, além dos problemas da modernidade, segundo o mesmo.

Para terminar, comungando da ideia de Castro Rocha (2017), de que a grandeza no pensamento merquioriano é na mudança de posicionamento, mais um motivo para a valorização do legado de um intelectual que tem a coragem de modificar sua opinião publicamente, desse modo, esse processo de transformação. Vejamos a opinião de Castro Rocha (2017) sobre a transformação no pensamento de Merquior, destacando as mudanças entre o jovem da década de 60 e da década de 80, adepto das ideias liberais, como afirma: "Vale dizer, é superficial a distinção aparentemente cristalina entre o

[2] José Guilherme Merquior, *As Ideias e as formas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 116.
[3] Ibidiem, p.275.

Jovem Merquior, (quase) exclusivamente envolvido com questões estéticas, e o Merquior maduro, (quase) exclusivamente preocupado com problemas da teoria política". (ROCHA, 2017, p. 348).

Existem algumas características que permanecem na análise de Merquior sobre o movimento modernista, entretanto, analisando as duas fases de seu pensamento, não podemos negar esse processo de transformação em sua obra. Significa que as ideias do referido crítico acompanhou o momento de transição das artes, principalmente com a chegada da Pós-Modernidade.

REFERÊNCIAS

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*: antecedentes da semana de arte moderna. 3. ed.Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CANDIDO, Antonio; CASTELO, José Aderaldo.*Presença da literatura brasileira***.** 3. ed. São Paulo: Difusão do Livro, 1968.

LAFETÁ, João Luiz. *1930*: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974

LIMA, Luiz Costa. *Intervenções***.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LIMA, Wanderson. A razão poética segundo José Guilherme Merquior. In: MERQUIOR.*Razão do poema:*ensaios de crítica e estética. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2013.

MERQUIOR, José Guilherme. *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Crítica 1964-1989*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

_____. *Razão do poema*: ensaiosdecríticaeestética. 2. ed. Rio de Janeiro:Topbooks,1965.

_____.*O fantasma romântico e outros ensaios***.** Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

ROCHA, João Cezar. Um projeto para o futuro? Relendo o jovem José Guilherme Merquior. In: *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*: ensaio sobre a escola de neo-hegeliana de Frankfurt.São Paulo: É Realizações, 2017.

FICÇÃO CONTEMPORÂNEA LATINO-AMERICANA ENQUANTO CRÍTICA DE ARTE: CINZAS DO NORTE, DE MILTON HATOUM, E ESTRELA DISTANTE, DE ROBERTO BOLAÑO

Cristhiano Aguiar*

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura comparada dos romances Cinzas do Norte, de Milton Hatoum, e Estrela distante, de Roberto Bolaño. O ponto de convergência da nossa leitura consiste na forma como as duas obras criam um discurso crítico, através de uma narrativa ficcional, sobre representação e função social das artes visuais.
PALAVRAS-CHAVE*:* Crítica de arte; Milton Hatoum; Roberto Bolaño; Ficção brasileira contemporânea; Ficção hispano-americana contemporânea.

ABSTRACT: This article undertakes a comparative reading of the two latin american novels: Milton Hatoum' s Cinzas do Norte and Roberto Bolaño's Estrela distante. The focal point of our reading consists in the way the two works articulate a critical discourse, through a fictional narrative, about representation and social function of the visual arts.
KEYWORDS: Space; Milton Hatoum; Contemporary brazilian fiction.

Ficção e crítica

Quem foram Raimundo e Carlos? Nos dois romances que discutiremos nas próximas páginas, essa será a pergunta que moverá os narradores de, respectivamente, *Cinzas do Norte* e *Estrela distante*. As duas narrativas estão vinculadas a duas vidas sobre as quais não só é preciso testemunhar – embora o valor conferido a elas seja diametralmente oposto -, como entender. Escrever estas trajetórias é, para os dois narradores de cada obra, um ato de radicalidade, pois nasce de uma necessidade íntima, que impõe à folha de papel uma pulsão, um trauma, uma dúvida; escrever, neste caso, é uma condição de sobrevivência existencial: "Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e juventude" (Hatoum, 2005, p. 9), confessa Lavo, narrador de

*Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

Cinzas do Norte; "Esta é a minha última transmissão a partir do planeta dos monstros. Não mergulharei nunca mais no mar de merda da literatura" (Bolaño, 2009, p. 125), esbraveja, transtornado, o narrador de *Estrela distante*.

O amazonense Milton Hatoum é um dos mais premiados e estudados escritores da literatura contemporânea brasileira. É possível dizer que sua obra dá continuidade à tradição mais legitimada do romance brasileiro, que procura, numa larga visada, dar conta do processo de formação do país a partir de meados do século XX. Seus livros, desde *Relato de um certo oriente*, têm procurado dar conta deste projeto. Seus 4 primeiros romances cobrem um processo de formação social do espaço amazônico – espaço este que se torna metáfora do próprio processo de formação do Brasil – que vai do início do século XX até meados dos anos 80, quando se forma, em Manaus, a Zona Franca (Ribeiro, 2011, p.37). Marilia Scaff Rocha Ribeiro também identifica dois outros pontos em comum nos 4 romances: todos tematizam a desagregação de famílias burguesas – outro motivo clássico da ficção brasileira desde o Romance de 30 – e são narrados por narradores-testemunhas. Embora seja precipitado falar de "Ciclo Amazônico" ao descrever o conjunto das narrativas longas de Hatoum, há um projeto amplo que as interliga, aproximando Hatoum de outros narradores brasileiros que criaram ciclos de romances a respeito de espaços sociais.

A ficção de Hatoum despertou atenção não apenas por esta proximidade com a mais forte linha de força do romance brasileiro. Suas obras procuram trazer uma nova leitura de um espaço que, no Brasil, é tão simbolicamente importante – e estereotipado – quanto o sertão, por exemplo; sua obra também se destaca por discutir as suas próprias possibilidades de representação e mostrar um olhar agudo sobre temas importantes no debate contemporâneo, tais como migração e choque de culturas.

O burburinho ao redor da obra de Roberto Bolaño é algo considerável. Ele é atualmente a face mais globalizada de uma nova e importante produção surgida na América Latina – produção esta da qual Hatoum faz parte – nas últimas três décadas. Sua produção literária tem sido acolhida em inúmeros mercados editoriais, inclusive em alguns nos quais é

difícil a inserção de um escritor latino-americano contemporâneo, como é o caso dos Estados Unidos. A obra e a figura pública de Bolaño têm sido cercadas de inúmeras e intensas mistificações – algumas, creio, estrategicamente cultivadas em vida pelo próprio escritor chileno. Embora já participasse, principalmente como poeta, do mundo literário chileno e mexicano desde os anos 70, Bolaño só aparece para um público amplo após a publicação de *La literatura nazi en América* e de *Estrella distante.* Segundo a crítica chilena Patricia Espinosa, a prosa de Bolaño surge na esteira da decadência de uma geração de escritores chilenos conhecida como Nueva Narrativa ou Generácion NN, que desponta num contexto pós-ditatorial fortemente ligado a uma indústria editorial globalizada (Espinosa, 2002, p.125). Memória, exílio, marginalidade, autoritarismo político, retomada da democratização e as relações entre projeto artístico e perversão, projeto artístico e regimes de exceção, são alguns dos temas que críticos como Espinosa (2002, p.127) identificam em Bolaño.

Cinzas do Norte e *Estrela distante* se aproximam ao porem como seu *background* histórico o auge dos regimes de exceção no Brasil e no Chile. As duas narrativas progridem durante anos até os passos iniciais da redemocratização nos dois países. Outra aproximação possível entre os dois livros, contudo, suscita o meu interesse. Trata-se do fato de que tanto Mundo, quanto Carlos Wieder, são representados pelos narradores como artistas visuais. Suas carreiras, suas influências artísticas, sua inserção, ou marginalização, no sistema de arte que lhes é contemporâneo, a própria materialidade do produto artístico que produzem, tudo isso é em alguma medida discutido ao longo das duas obras. Assim, meu objetivo consiste em entender de que forma a discussão sobre artes visuais permeia *Cinzas do Norte* e *Estrela distante*. Logo, uso o termo "crítica de arte", contido no título do presente artigo, em um sentido amplo, pois o objeto de reflexão é eminentemente ficcional. No entanto, como não pensar no romance como uma das mais agudas expressões da tradição crítica contida na própria ideia de modernidade[1]?

[1] Nossa perspectiva sobre as relações entre "modernidade" e "crítica" se fundamenta nas reflexões de Octavio Paz contidas em *Os filhos do barro* (2013).

A formação de Mundo como artista; Arana; O campo das cruzes

A história de Mundo e dos personagens que orbitam ao seu redor é contada por Lavo através de uma série de depoimentos, quase como se eles precisassem constar de um "auto do processo". Um recurso importante na reconstrução da vida de Mundo consiste na obsessiva catalogação que Lavo faz das obras de arte criadas pelo amigo. Do início ao fim, *Cinzas do Norte* é uma espécie de catálogo verbal de obras de arte, que estão no cerne mesmo de alguns dos conflitos importantes do livro, como é o caso dos conflitos entre Mundo e seus dois "pais", Jano e Arana. Há um embate entre Mundo e Jano, que culmina na apoteótica cena final de confrontação entre os dois. Neste debate, a condição de artista de Mundo é um elemento importante: Jano não a aceita. O segundo embate, entre Arana e Mundo, se dá principalmente na crescente colisão dos projetos estéticos que defendem. O romance põe as obras do mestre e do seu talentoso discípulo em crescente atrito e a decepção de Mundo com as obras de arte de Arana traz à reboque uma decepção que também é ética. Será este segundo conflito que acompanharemos, aqui, com mais detalhe.

O modo como Hatoum descreve as obras de arte de seus personagens pode ser melhor entendido se nos aproximarmos do conceito de écfrase. No seu artigo "Categorias epidíticas da *ekphrasis*", João Adolfo Hansen (2006, p.85-86) afirma que o termo grego *ekphrasis* nasce de *phrazô* – "fazer entender" – e *ek* – "até o fim". Nos exercícios preparatórios de retórica gregos escritos entre os séculos I e IV d.c., a écfrase consistia em uma técnica que criava enunciados cuja principal finalidade era realizar uma descrição que possuísse *energeia*, "vividez". Paisagens, caracteres, obras de arte e paixões eram descritas como exercícios de eloquência propostos a um público ouvinte, que analisava o resultado das écfrases através de uma série de regras e *topoi* pré-codificados.

> A *ekphrasis* é *falsa fictio*, pois narra o que não é; sua audiência sabe disso e a ouve bem justamente porque a ouve como artifício cujos preceitos são críveis, pois aptos para narrar o incrível. (...) Na*ekphrasis* o narrador se define como intérprete (*exégetes*) da interpretação que o pintor fez de sua matéria. Assim, geralmente antecipa a exposição das imagens fictícias com a declaração de que as viu diretamente ou que viu uma

> cópia delas. (...) E como a descrição da imagem e a interpretação dos seus *topoi* efetivamente não têm um primeiro, evidenciam-se para a audiência como efetuação artificiosa de um engenho perspicaz e versátil, merecedor de encômio, aplauso e fama (Hansen, 2006, p.86-87)

Algumas coisas chamam atenção: primeiro, o fato de que a écfrase não diz respeito necessariamente a uma obra de arte que previamente existiu no "mundo real"; pelo contrário, ela é um discurso que é visto como fazendo parte do universo da *fictio*. Segundo, a écfrase não é criada como um mero exercício intelectual, ou especulativo, mas ela possui uma função social bem definida e tem como escopo causar um efeito específico em um público conhecido previamente pelo retórico ou poeta[2].

Um jogo semelhante ocorre em *Cinzas do Norte* e em *Estrela distante*. No caso do romance de Hatoum, as sucintas, porém precisas descrições de obras de arte no romance compartilham com o uso clássico da écfrase o fato de não serem obras de arte que existem no mundo empírico dos seus leitores. Pelo contrário, essas obras foram criadas, através de técnicas narrativas e metáforas, como peças fundamentais tanto da construção da verossimilhança interna da narrativa, quanto da série de discussões que querem suscitar; embora saibam que são peças de ficção, os leitores de Hatoum e de Bolaño devem acreditar que tais obras "poderiam ter sido" as de um artista. A representação das obras de arte, nos dois casos, não é fraturada por um discurso metaficcional. O sucesso desse pacto narrativo depende justamente do quanto as obras de arte de Mundo ou de Arana, por exemplo, sejam apresentadas ao leitor com "vividez" suficiente para que possamos aceitá-las nos específicos termos propostos pelo romance. O mesmo poderia ser dito do romance de Bolaño.

No entanto, devemos aceitar com relutância a classificação de écfrase para as descrições contidas nas duas narrativas. Nelasécfrase ocorre apenas se tomarmos o termo em um sentido mais flexível e descontextualizado, como ocorreu na história da arte a partir do século XVIII (Hansen, 2006, p.89). O importante, porém, consiste em perceber que, se não podemos

[2]Segundo Claudia Valladão Mattos (2006, p.107-108), a écfrase, até o século XVIII, era lida como uma fonte sobre obras artísticas da Antiguidade que teriam de fato existido. O *Eikones*, de Filóstrato, por exemplo, foi usado, até o século XIX, por artistas europeus como modelo para reviver o que teria sido a Pintura Clássica.

necessariamente chamar as descrições contidas em *Cinzas do Norte* de écfrases, de algum modo as descrições no romance estão vinculadas a uma tradição que se origina numa tradição Clássica.

Voltemos, porém, a Mundo. O primeiro trabalho de arte que Hatoum nos apresenta é um desenho no qual Mundo trabalhava no dia em que, adolescente, conhece Lavo:

> Olhava o barco do monumento e desenhava com uma cara de espanto, mordendo os lábios e movendo a cabeça com meneios rápidos como os de um pássaro. Parei para ver o desenho: um barquinho torto e esquisito no meio de um mar escuro que podia ser o rio Negro ou o Amazonas. Além do mar, uma faixa branca (Hatoum, 2005, p.12).

Em uma simples cena inicial, Hatoum já estabelece, utilizando as artes visuais, o essencial de Mundo e o que motivará o seu conflito com todo o ambiente que o cerca. Descritas estão não uma, porém duas obras de arte. Mundo, como todo artista em formação, pratica a sua arte imitando modelos já consagrados. Na cena, o modelo é um monumento. O amigo de Lavo, contudo, aproveita do original apenas o tema; à função celebratória e ao caráter estático do monumento, Mundo contrapõe um leitura muito mais subjetiva do tema que está contido na matriz. O barco é "torto", "esquisito" e navega solitário – já aqui, o leitor pode intuir algo sobre o destino protagonista, o fato de que Mundo não será um artista cuja vocação seja alinhar-se à monumentalização. Torto e esquisito são adjetivos adequados a Mundo também: esta é a primeira impressão que Lavo tem do menino e ela não mudará muito no decorrer de todo o romance.

A descrição do trabalho de Mundo já aponta para duas funções que as obras de arte podem desempenhar em umanarrativa ficcional: 1) Relacionar a representação artística com características internas e externas de um personagem; 2) Relacionar a representação artística com um debate a respeito da política num regime de exceção, da representação da identidade brasileira e da representação do espaço amazônico. Contra o monumento, o barquinho torto – este será o legado de Mundo. O elogio da expressão artística individual é um contraponto ao discurso da arte enquanto monumentalização e "regionalismo": *Cinzas do Norte*, através de Mundo, está criticando as representações identitárias totalitárias.

Mundo é basicamente um autodidata e a formação artística que tem em escolas ou aulas particulares será aquela típica de um contexto cultural provinciano. Desde cedo, rechaçará a sua condição burguesa e o papel conservador que seu pai quer lhe impor; a arte é o centro da sua vida e pouco mais, além de sua mãe, lhe importa. Do início ao fim da narrativa, Mundo estará sempre à margem e se coloca assim com muito gosto; ele é o Acusador, aquele que aponta que o Rei está nu; parte considerável do preço que paga, em termos de sanções impostas pelo pai ou pela sociedade, tem origem neste compromisso apaixonado que Mundo possui com a acusação moral.

Um exemplo disto está nos seus primeiros anos escolares: nosso jovem artista, na escola, faz uma série de caricaturas ridicularizando os seus colegas e um professor: "Os desenhos distorciam e misturavam nossos corpos, reconhecíamos traços de nós mesmos e dos outros, de modo que todos se sentiram ultrajados" (Hatoum, 2005, p.17-18). O ataque de Mundo, neste caso, é menos contra as pessoas em si – embora certamente por eles não alimentasse nenhum afeto em particular – e muito mais devido ao fato de que eles, e o professor, introjetavam um papel homogeneizador e careta imposto pela instituição-escola.

Logo, porém, Mundo encontra um mestre: Arana, que ao final do livro se revelará, para a tristeza do protagonista, o seu pai biológico. De certa maneira, Arana também é o seu pai artístico: assim como Mundo precisará "matar" seu pai de adoção, o mesmo gesto assassino será dirigido contra a arte de Arana e contra tudo que ela representa. De origem humilde, Arana é um típico arrivista balzaquiano (embora sem o brilho de um Rastignac ou a condição angelical de Lucien de Rubempré), que usa todos os meios possíveis para ascender na alta sociedade e conseguir prestígio e fama. Isto incluí casar por interesse, roubar obras de arte de artistas loucos ou pobres e vendê-las por uma fortuna como se fossem suas, exumar as ossadas de algum pobre diabo desconhecido a fim de criar uma "grande obra de arte", ou vender o próprio talento para criar pinturas que agradem os poderosos e que possam responder ao consumo exótico do espaço amazônico.

Inicialmente, porém, Mundo não percebe nada disso e o próprio Arana é retratado como um artista que, embora *kitsch*, talvez não seja de todo desinteressante. "Numa ilhota no meio do canal, uma sumaumeira escurecia um sobrado branco (...) Pedaços de tora amontoados no jardim, objetos estranhos fincados na areia" (Hatoum, 2005, p.40). Não é apenas a arte que comenta e amplia o modo como podemos conhecer os personagens; é frequente que o espaço desempenhe função semelhante. Aquele é o lugar onde mora Arana. Ao final do romance, ele, já rico, terá um barco ironicamente nomeado por Hatoum como "O artista da ilha"; é exatamente isto que a arte de Arana é: fechada, provinciana, ilhada. Na chegada à ilha, o exótico dos "objetos estranhos" já nos prepara para as alegorias ingênuas e regionalistas que encontramos em diferentes trabalhos de Arana descritos no livro. Diversos exemplos desta arte comercial e oficialesca de Arana podem ser dados. Um dos mais interessantes é este:

> Ao me virar, vi a parede coberta por um *painel pintado de araras*. Imensas, sobrevoavam um amontoado de *torres de vidro e concreto no horizonte desmatado*. A visão alucinada e grotesca da floresta, talvez do futuro, me arrepiou.
> "Nossa empresa encomendou esse quadro a um artista... Arana", disse Palha. "Um pintor talentoso" (Hatoum, 2005, p. 264, grifos nossos)

A cena condensa tudo aquilo que Lavo e Mundo abominam: a visão exótica da amazônia, a depredação da natureza e a falência urbanística do projeto desenvolvimentista da ditadura militar. A alegoria criada por Arana usa o pitoresco para vender a amazônia como o lugar por excelência do progresso – sua representação do real engendra uma imagem que é ao mesmo tempo publicidade, pesadelo e projeção predatória. É a Amazônia como gigante, que lança mão de uma representação ufanista e distorcida para escamotear aquilo que o discurso oficial não quer ver, como os problemas das populações caboclas, por exemplo (Slater, 2002, p.14-15; p.191).

Onde Mundo é inquieto, revoltado e sempre em busca de novas formas de expressar seus impulsos artísticos, Arana é professoral, demagógico e inescrupuloso. O papel que deve ser desempenhado em um regime exceção não passa apenas por um debate de qual seria a estética mais crítica; pelo

contrário, em *Cinzas do Norte* percebemos que o modo como o artista se insere politicamente é também fundamental. Vida e obra estão entrelaçadas e tudo é político: a tinta na tela, o corpo, a covardia, o objeto escultórico, os materiais a serem usados num trabalho, o arrivismo, a revolta.

Ao viajar para o Rio de Janeiro, Mundo começa a conhecer outros artistas e referências. Seu encontro com um artista contemporâneo, Alex Flem, e com as ações e acervos do Museu de Arte Moderna do Rio, são fundamentais para que possa dar uma guinada em sua formação artística: "fora Alex que o levara para ver um trabalho estranho: as pessoas entravam numa tenda, vestiam uma capa de plástico cheia de dobras e passavam a girar, gritar, e tentatavam se libertar de muitas coisas. 'O corpo participa da obra, faz parte da arte', disse Mundo, animado" (Hatoum, 2005, p.106-107). Arana, evidentemente, não compartilha da empolgação de Mundo.

Qual é a importância da arte contemporânea no romance? Mundo encontra seu caminho no campo cada vez mais expandido das diferentes linguagens contemporâneas; o conceito ampliado de arte o liberta; diversas das propostas conceituais dos anos 60 e 70 na América Latina alinharam arte e engajamento político de um modo que seria irresistível para alguém como ele. A liberdade estética também é uma afronta aos Pais: é impossível que o pai adotivo Jano, simbolizando a instância de recepção "média" e conservadora, ou o pai biológico e artístico Arana, simbolizando os valores estéticos oficializados pela ditadura, consigam acompanhar a arte contemporânea –; é desta impossibilidade que Mundo retira forças para agenciar esteticamente a sua revolta. Performance, arte relacional e instalações ajudam a presentificar uma ação política através de um gesto estético e através do corpo; são estéticas que resistem, ao menos naquele contexto inicial, à monumentalização e ao discurso totalizador. Com a arte contemporânea, Mundo pode também matar o terceiro Pai, a ideia de Pátria, através de uma intensa individualização dos seus atos criativos.

Há uma dicotomia entre arte contemporânea e arte moderna no romance de Hatoum? Ou uma valorização de trabalhos que tendem à desmaterialização contrapostos a trabalhos realizados em suportes mais tradicionais? Não. O próprio Mundo nunca deixará de pintar, fazer gravuras

ou desenhar; sua obra mais pessoal, como veremos, é um conjunto de pinturas. O que o romance captura, porém, é um "espírito do tempo" que encontrou na expansão do campo da arte, efetuado pelas estéticas contemporâneas, talvez o seu *locus* ideal; nem o cinema, nem a literatura parecem ser capazes de traduzir a urgência de Mundo.

"Acho que deves usar a revolta para outras coisas, Mundo. Um tronco queimado com um monte de cruzes... Isso não é arte, não é nada" (Hatoum, 2005, p.148). A afirmação, claro, é de Arana, quando Mundo compartilha com ele o plano de fazer um *site specific* em um conjunto populacional, Novo Eldorado, criado pelo coronel Zanda, comandante militar da Amazônia e amigo pessoal de Jano, pai de Mundo. O Novo Eldorado é um desastre urbano, uma das incontáveis obras públicas feitas no Brasil – boa parte delas corruptas – que tentam dar conta da gentrificação e higienização dos espaços urbanos; um lugar insalobre, sem esgotos e que não devolve dignidade às comunidades às quais se destina; pelo contrário.

Curiosamente, nós não chegamos a vislumbrar o projeto realizado: apenas conhecemos o projeto de Mundo e as ruínas do seu *Campo das cruzes*, que é o título da obra:

> Mundo tirou o papel do bolso e mostrou o desenho: queria espetar uma cruz de madeira queimada diante de cada casinha do Novo Eldorado; ao todo, oitenta cruzes. Depois ia pendurar trapos pretos nos galhos no meio do descampado... 'A ideia é queimar também o tronco da árvore', acrescentou (Hatoum, 2005, p.147-148)

Percebamos a radical diferença em relação ao trabalho de Arana: o espaço amazônico não é representado enquanto uma fantasia compensatória e ufanista; pelo contrário, o trabalho de Mundo leva em conta elementos do espaço social amazônico que são invisíveis nas representações do exotismo – as comunidades pobres, por exemplo – e os coloca em tensão com o discurso identitário oficial. Hatoum está, do início ao fim, utilizando a arte para discutir os modos de representação da Amazônia e, no final das contas, da própria ideia de "brasilidade". Não por acaso, praticamente todas as descrições da natureza em *Cinzas do Norte* se dão através da mediação das obras de arte; quando a paisagem natural é descrita pelos olhares de Lavo, ela é sempre discreta.

Campos das cruzes era uma afronta pessoal ao pai, mas também uma forma de expor politicamente um crime urbanístico. Mundo é bem-sucedido em seu intento? Talvez não inteiramente. O lado "choquemos os burgueses" é eficaz, pois seu trabalho produz manchetes sensacionalistas e provavelmente ajuda na crescente derrocada da saúde de Jano. Mundo passa a ser perseguido pelo regime e pelo seu pai; o perigo parece alimentar nele uma espécie de fantasia de martirização. No entanto, o trabalho não consegue criar uma verdadeira discussão política sobre o Novo Eldorado. E, embora, a população participe do *site specific*, uma das pessoas da comunidade assim descreve o trabalho para Lavo: "A *fumaceira*? Aquele homem que andava com ele... Ranulfo... Trepou num galho da seringueira e *falou umas coisas*." (Hatoum, 2005, p.178, grifos nossos). O texto não quer representar de modo estereotipado, com esta fala, a leitura popular da arte contemporânea; pelo contrário, mesmo reconhecendo a pertinenência social desta, mostrar que, contraditoriamente, os seus códigos de ampliação do campo também possuem seus limites, principalmente quando a arte contemporânea é consumida por uma classe social que não pertença aos extratos médio e alto.

Mundo, então, seria o "herói" da arte? Não exatamente. Não cabe à arte contemporânea o papel de "Bem" no debate sobre a função social da arte. Após a morte do amigo, Lavo visita Alícia e contempla a última obra de Mundo: uma série de quadros fortemente alegóricos que retratam a obsessão do filho de Alícia pela figura do Pai. Nas correspondências e trabalhos que Mundo envia da Europa, percebe-se que ele não consegue esquecer os seus traumas, a Amazônia e os seus problemas familiares. Este desnorteamento de Mundo, esta fúria muitas vezes desmedida, parece um desafio moral que Hatoum lançou à geração à qual seu personagem pertence, um desafio ao que pode ter havido nela de intransigência, ingenuidade e errância.

Bolaño: um Borges com "vísceras"?

O escritor argentino Andrés Neuman, em entrevista recente para um programa de rádio brasileiro[3], fez a seguinte afirmação sobre a obra de Roberto Bolaño: "Borges + vísceras = Bolaño". Neuman argumenta que a obra de Bolaño tenta de algum modo complementar a de Jorge Luis Borges, unindo o aspecto especulativo e metaficcional do legado borgeano ao "sexo", ao "corpo", às "vísceras". A afirmação me parece imprecisa. Gostaria de levantar a hipótese de que a metaficcionalidade de Bolaño não é exatamente "borgeana". Embora Borges esteja no campo de influências de Bolaño, a simples presença da metaficcionalidade em um escritor latino-americano não é dado suficiente para que possamos inclui-lo numa espécie de continuidade do projeto do autor de *Aleph* (como parece ser o caso, aí sim, de um Ricardo Piglia ou, no Brasil, de Alberto Mussa).

Os contos de Borges possuem um interesse especulativo sobre os limites e as capacidades do conhecimento humano de construir e apreender a realidade, especulações estas que se ligam também a uma teoria da leitura, que não me parecem presentes em Bolaño[4]. Ao falar de escritores e de obras literárias, o trabalho de Bolaño situa o sitema literário muito mais em um campo explicitamente político, bem como dentro de uma crônica de costumes da vida literária. Neste específico aspecto, quem sabe a obra de Bolaño esteja mais próxima da de outro escritor argentino, Adolfo Bioy Casares. Em contos como "A serva alheia", por exemplo, vemos semelhante e irônica análise dos pequenos literatos latino-americanos. Enrique Vila-Matas aproxima o narrador Garcia Madero, que narra a primeira e última parte do melhor livro de Bolaño, *Os detetives selvagens*, do narrador do livro *Las aventuras de um fotógrafo en La Plata*, de Bioy (Vila-Matas, 2002, p.102).

Assim, a obra de Bolaño é um catálogo não de imagens fantásticas e especulações filosóficas, mas de modos de viver, adoecer e enlouquecer *dentro* da vida literária, do exílio e dos regimes de exceção. Os contos e romances do escritor chileno, segundo Gonzalo Aguilar (2002, p.146-147), se perguntam: "Cuáles son las complicidades, más o menos secretas, de la literatura y del arte con la barbárie? Qué hacer con la herencia vanguardista? Qué hacer con esos escritors que intentaron fundir desesperadamente el arte

[3] A entrevista pode ser ouvida aqui: http://ims.uol.com.br/Radio/D777

[4] Sobre uma síntese destas questões em Borges, ver os capítulos 4, 5 e 6 de Beatriz Sarlo (2006).

y la vida, el placer estético y la furia de las passiones?". A indigação a respeito do mal, que atravessa diversas histórias de Bolaño – e o faz flertar com a literatura policial e de terror – se conecta a estas questões que Aguilar suscita.

Estrela distante é um bom exemplo disto: Carlos Wieder é o personagem por excelência de um certo espírito de vanguarda que Bolaño deseja investigar. No personagem, convergem a literatura, a barbárie, o mal. Wieder é de certa forma não só a personificação do mal, porém a personificação de uma certa opacidade do mal, de uma impossibilidade de apreendê-lo inteiramente, ao menos de maneira racional.

Carlos Wieder: um novo Marinetti?

A estranheza inerente à figura de Wieder, o seu aspecto incompreensível, já pode ser percebida desde o início do romance. O narrador – sem nome, mas que de algum modo é um alter ego do próprio Bolaño – conhece Carlos Wieder nos aos 70, ainda no Chile e durante o governo de Salvador Allende, em uma oficina literária. O nome que Wieder usava era, contudo, Alberto Ruiz-Tagle. Os seus colegas desde o início notam que havia algo inapreensível dentro dele, um provável fingimento: "falava como se vivesse no meio de uma nuvem" (Bolaño, 2009, p.12).

Esta estranheza se estende à casa na qual Wieder morava àquela época. É comum que em Bolaño – isto ocorre em momentos de *2666*, por exemplo – o espaço de algum modo seja representado, em momentos-chave, pela voz narrativa com tonalidades delirantes, surrealistas; a tônica pode ser, também, uma aproximação com a literatura policial e de horror. Por exemplo: em *Noturno do Chile,* a chegada do narrador à casa de campo de um amigo seu lembra as primeiras páginas de *Drácula*, de Bram Stoker. No caso de *Estrela distante*, a casa será representada com tons sobrenaturais, quase como se o mal pudesse ser paupável; estamos praticamente no terreno de um H.P. Lovecraft ou de Edgar Allan Poe. Um dos personagens que conheceu Wieder nas oficinas literárias, afirma: "a casa lhe pareceu *preparada*, arrumada para o olhar de quem ali chegasse, vazia demais (...) na casa de Ruiz-Tagle, o que faltava era alguma coisa *inominável*" (Bolaño, 2009,

p.15, grifos nossos). O adjetivo em destaque não poderia ser mais lovecraftiano.

Em seu ensaio "Artists and dictators", Tzvetan Todorov traçará as origens de certa relação entre arte e ditadura, que teriam começado no romantismo europeu. Wagner, por exemplo, aproximava a obra de arte da religião e defendia que "A sociedade do futuronão mais estaria a serviço da arte (...) pois todas as vidas se tornariam artísticas" (Todorov, 2010, p.6). A arte, assim, para certa vertente do pensamento romântico, abarcaria tudo: o mundo, a vida (Todorov, 2010, p.7). Os movimentos das vanguardas, filhos do romantismo, advogavam um radical rompimento com o passado. Todorov acentua que estes movimentos de vanguarda são semelhantes, em termos de impulso interno, com os movimentos totalitários acontecidos na Rússia, Itália e Alemanha; sua tese é de que estes movimentos mutuamente se inspiraram:

> They both set up a radical antithesis between low and high, present and future, evil and good, and sought to eliminate the first term of each opposition definitively" (Todorov, 2010, p.59)[5]

Assim, um ditador como Mussolini, por exemplo, construía uma imagem pública na qual ele deveria ser considerado como uma espécie de artista social, que "esculpia" a nação. Por outro lado, um artista como Marinetti atuará como um típico intelectual que trabalha a favor do autoritarismo, dando-lhe suporte discursivo e inclusive pregando a guerra como higiene do mundo (Todorov, 2010, p.12). Imaginemos que possa ter havido um poeta que tenha talento, erudição e que decida levar ao pé da letra a "guerra como higiene do mundo"; ele endossaria integralmente as ideias defendidas por Marinetti. Seria um poeta que escreveria para os valores de um regime autoritário e "vanguardista"; um poeta que espionaria em nome do regime, que acreditaria na violência enquanto higiene de uma nação; um poeta que possuiria um grande desprezo pelas mulheres; alguém que teria a coragem de ir até onde intelectuais como Marinetti não ousaram

[5]Ambos estabeleceram uma antítese radical entre o baixo e o alto, presente e future, mal e bom, e buscaram eliminar o primeiro termo, em definitivo, de cada par.

chegar: sangue. O limite seria um só: o assassinato. Este poeta é Carlos Wieder? Um Marinetti fundamentalista?

Quase. Para as correntes autoritárias das vanguardas – e lembremos, no modernismo brasileiro, por exemplo, um Plínio Marcos – a religião é a Nação, o Estado, a Ordem, o Progresso, o Novo Homem, o Espaço Nativo. Mas não é este o caso de Wieder. Outra coisa ocupa o seu coração.

As artes de Carlos Wieder

Após o golpe que instaura a ditadura no Chile, começa a "debandada", nas palavras do narrador. A violência que se instaura é representada ainda no primeiro capítulo pela revelação de que Carlos Wieder era um agente secreto das forças que apoiavam Pinochet. Ele trabalha para o regime fazendo todo tipo de atividades escusas, inclusive assassinato.

Páginas antes destas revelações, alguns dos personagens poetas, ao discutirem uma antologia que pretendiam organizar de poesia contemporânea, inevitavelmente começam a falar de Wieder. Uma das personagens, a Gorda Posadas, afirma: "Alberto é um bom poeta, mas ainda não pôs para fora" (Bolaño, 2009, p.21). Mais adiante, reitera: "'não são poemas *dele*', disse a Gorda" (Bolaño, 2009, p.22, grifo do autor).

O que poderia ser uma típica conversa de escritores e oficinas literárias – relacionada a um poeta iniciante que necessita encontrar sua "voz" – tem um significado muito mais sinistro. Já no final deste mesmo capítulo, descobrimos que Carlos Wieder é um assassino e que sua preferência é por matar mulheres jovens, poetas e de esquerda. Na noite em que assassinará as irmãs Garmendia na própria casa onde elas viviam, ao ser interpelado para ler algo de sua *própria* poesia, ele afirma que está "prestes a concluir algo novo que até não ser finalizado e corrigido prefere não divulgar" (Bolaño, 2009, p.26). Que nova poesia, nova arte é esta que Wieder procura?

Encontraremos a resposta em dois momentos importantes do romance, ambos relacionados à descrição de atos que podem ser contextualizados no âmbito das artes visuais. Anós após os eventos relatados no primeiro capítulo, Carlos Wieder começa a ficar famoso realizando receitais de "poesia aérea". A bordo de um avião, ele cruza os céus do Chile escrevendo

versos misteriosos ou fazendo desenhos com a fumaça expelida pelo aeroplano. Este é o primeiro momento importante. O segundo ocorrerá no capítulo 6, quando Wieder decide organizar uma exposição de fotografias.

> O céu, meia hora antes totalmente azul, começava a empurrar alguns pedacinhos de nuvens para o leste; essas nuvens, com formatos semelhantes a alfinetes e cigarros, eram cinzentas no começo, quando ainda planavam sobre a costa, para em seguida, ao dirigir seu itinerário para a cidade, ficarem rosadas e por fim, quando se enfiavam rio acima, transmudar sua cor para um vermelhão brilhante. (...) Lento, entre as nuvens, apareceu o avião (Bolaño, 2009, p.30-31)

A apresentação do primeiro recital de poesia aérea de Wieder é apresentado em três andamentos, cujo ritmo é dado não tanto pelo movimento do avião que o personagem pilota, nem pela caligrafia que ele tece nos céus, mas pelas mudanças no espaço que comporta a cena. Esta composição sempre se modifica antes de introduzir um novo conjunto de versos. Proponho a hipótese de que o narrador está criando toda a cena do recital de poesia aérea tendo como núcleo central – ou melhor, tendo como ponto de partida metafórico – uma composição de imagens quase fixas, na qual temos, basicamente, um avião, a fumaça, um céu, cuja composição cromática tentaria chamar de "alegórica", e uma coletividade (a instância de recepção) que galga degraus de histeria. Deste modo, outra vez aproximo uma escrita contemporânea à ideia de écfrase. A citação acima é relativa ao primeiro painel, que se realizada cromaticamente de maneira um tanto óbvia, pois o espaço se alegoriza a fim de espelhar a alma do personagem principal que entrará em cena – o vermelho do assassinato. A descrição deste primeiro painel termina desta forma (um tanto didaticamente): "Letras de fumaça cinza-escuro traçadas à perfeição sobre a enorme tela de céu azul-rosado e que congelavam os olhos de quem as observava" (Bolaño, 2009, p.31).

O que presenciamos em seguida é um progressivo escurecimento das cores e da luz. Após o vermelho, temos um segundo painel no qual o espaço "pareceu envolto por uma cor cinza transparente, como se o Centro La Peña estivesse desaparecendo no tempo" (Bolaño, 2009, p.32). O cinza contrasta com o crescimento da comoção histérica entre os espectadores; por fim, o

mal se presentifica através da escuridão da noite e de um avião que "se assemelhava a uma mancha de Rorschach" (Bolaño, 2009, p.35).

Nesta primeira aparição da sua poesia aérea, Wieder repete em latim os primeiros versículos do Gênesis e finaliza seu recital com a palavra "Aprendam". A performance nos remete ao que foi discutido com Todorov: o elogio do novo, da revolução, está condensado aqui. Wieder celebra tanto a Nova Pátria de Pinochet, quanto a Nova Arte. Nas performances subsequentes, Wieder desenha a bandeira do Chile nos céus, escreve um longo poema de elogio belicoso à morte – "A morte é limpeza", "A morte é amor", "A morte é responsabilidade", "A morte é meu coração" – e faz referência, segundo algumas interpretações, a mulheres mortas.

Tudo isto, porém, é apenas um prelúdio, um prefácio. A Grande Arte está em outro lugar. Convidado para realizar algum grande evento na capital do Chile, para mostrar "que não havia atritos entre o novo regime e a arte de vanguarda, muito pelo contrário" (Bolaño, 2009, p.78), Wieder, após fazer aquele que será seu último recital de poesia aérea, organiza uma exposição de fotografias em um apartamento de um civil, exposição que será desfrutada por uma elite de militares e simpatizantes. Os dois espaços expositivos são simbolicamente importantes: o apartamento em si, que sinaliza o elitismo do fato de ocorrer um "grande evento estético" apenas para os amigos do Estado; e o quarto no qual Wieder organizará as fotografas a serem expostas, definidas pelo seu autor como "poesia visual, experimental, refinada, arte pura, algo que divertiria a todos" (Bolaño, 2009, p.79).

A exposição está longe de ser o coroamento de um poeta "queridinho do Chile"; dentro do quarto, o que os convidados encontram é uma materialização do inferno: centenas de fotografias de pessoas mortas e/ou mutiladas – mulheres, principalmente. Ao contrário de Hatoum, que descreve os objetos criados pelos artistas do seu romance de maneira direta, as fotografias não são descritas de maneira explícita. O foco se encontra mais na descrição do espaço expositivo que Wieder preparou; na verdade, o quarto já é parte do trabalho, sendo as fotografias outra parcela importante. O quarto foi deliberadamente organizado por Wieder para não parecer com

uma galeria de arte, mas sim com o que de fato é, um "cômodo emprestado"; "o ambiente tinha de ser informal, normal, sem chamar atenção" (Bolaño, 2009, p.85). As fotografias, por outro lado, foram organizadas de uma maneira que poderia ter sido feita por um curador: Wieder as dispôs de modo a criar um recorte semântico. Havia, também, outra marca de um gesto curatorial, um texto pregado em uma das paredes, cujo conteúdo não temos conhecimento, mas que se supõe relacionado à exposição.

O quarto enquanto espaço expositivo pode ser interpretado em dois níveis. Primeiro, ele ajuda a compor o personagem: sua banalidade reflete a completa falta de culpa que Wieder sente em relação aos seus atos; o quarto se transforma num espaço que tenta presentificar uma mente conturbada. Em um segundo nível, temos a criação de um tipo de cena de muita predileção de Bolaño, na qual o horror político é submergido em um contexto totalmente banal, muitas vezes relacionado à vida literária. Isto ocorre, por exemplo, em *Noturno do Chile*, quando se descobre que uma casa na qual eram realizados saraus de poesia escondia um porão no qual militantes de esquerda eram torturados.

Como foi dito, as fotografias não são descritas diretamente. Ficamos apenas com uma imagem fugidias, como as que comparam as mulheres nelas representadas com "manequins destroçados". A nova arte que Wieder anunciava em seus recitais aéreos se encontra ali; ou melhor, pode ser acessada a *partir* dali, pois aquelas fotografias não são a Verdade Arte; a Verdadeira Arte é o assassinato, que para Wieder é o impulso por excelência que o mantém vivo.

Rapidamente, a exposição é acobertada e Wieder é punido com o exílio. Mas não porque o Estado o condene. Quando a Inteligência do governo Pinochet o interroga, não é de "assassino" que o chamam, mas sim de "insensato". A questão é que o vanguardismo de Wieder o levou longe demais; ao Estado, ele deixa a partir daquele momento de ser um perfeito instrumento de guerra e higiene para se tornar uma ameaça. Não é com o afã de denunciar o governo Pinochet que Wieder decide expor aquelas fotografias; ele as expõe porque *acredita*. A Pátria e a Ordem vêm em

segundo lugar – o compromisso de Wieder é com a única donzela que não o ameaça jamais, que não o constrange, nem o excita. Seu compromiso: a Senhora Morte.

Os dois artistas

Raimundo e Carlos são contados, porque seus narradores são movidos por um mesmo projeto: a vontade de fazer um ato de justiça. Os sinais, contudo, estão invertidos; trata-se de redimir Raimundo pelo que ele representou e condenar Wieder pelo mesmo motivo. Os dois romances, ao convergirem em um momento sombrio da história de seus respectivos países de origem, chamam atenção para feridas coletivas que ainda não cicatrizaram, para injustiças que ainda precisam ser reparadas, para histórias que muitos prefeririam definitivamente esquecer. Colocando artistas como protagonistas destas histórias e nos apresentando à arte que eles produzem, *Cinzas do Norte* e *Estrela distante* procuram indagar quais são os limites e as potencialidades da arte nas sociedades contemporâneas, principalmente durante momentos políticos autoritários.

E nestas duas histórias sombrias e tristes, existe também um alerta: as paixões que consumiram e selaram a vida de Raimundo e de Carlos Wieder não são tão diferentes das paixões ideológicas que produziram tanta miséria e morte ao longo do século XX; por mais que simpatizemos com Raimundo e tenhamos ojeriza a Wieder, os dois tomam para si o fardo de serem representações de uma mesma crítica, relacionada ao preço amargo que é preciso pagar quando, ao radicalizarmos, tentamos transformar, na melhor das intenções, o mundo. Que a ficção dialogue com as artes visuais, com uma reflexão crítica a respeito da representação no discurso literário e artístico, nos revela a complexidade das discussões que os dois romances tomam para si enquanto saudável gesto de provocação.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. Roberto Bolaño: entre la história y la melancolia. In: MANZONI, Celina. *Roberto Bolaño:* la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

BOLANO, Roberto. *Estrela distante*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

ESPINOSA, Patricia. Roberto Bolaño: um territorio por armar. In: MANZONI, Celina. *Roberto Bolaño:* la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da écfrase. Revista USP, n.71. São Paulo: USP, 2006.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

MATTOS, Claudia Valladão de. Goethe, o *Eikones* de Filóstrato e a resistência aos românticos. Revista USP, n.71. São Paulo: USP, 2006.

MATAS, Enrique Vila. Bolaño en la distancia. In: MANZONI, Celina. *Roberto Bolaño:* la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RIBEIRO, Marília Scaff Rocha. The Spatial construction of Difference in Milton Hatoum's *Dois irmãos*. Ellipsis: Journal of the American Portuguese Studies Association, v.9. Princeton University, 2011, p.35-52.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges*: A writer on the edge. New York: Verso, 2006.

SLATER, Candace. *Entangled edens*: visions of the Amazon. Berkeley: University of California Press, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *The limits of art*: two essays. London: Seagull Books, 2010.

A ESTÉTICA LITERÁRIA ENQUANTO FORMATAÇÃO CARTOGRÁFICA EM *PASSAPORTE* DE FERNANDO BONASSI

Dulce Mírian Veloso *
Rita de Cássia Silva Dionísio Santos *

RESUMO: *Passaporte* (2001), de Fernando Bonassi, é uma obra literária contemporânea constituída de diversos registros fragmentários representativos de cidades brasileiras e de grandes metrópoles mundiais, que ensejam bem o caos e a vida agitada da sociedade pós-moderna. Ao que parece, esses traços revelam o mal-estar generalizado provocado, certamente, pelas formatações da sociedade capitalista pós-moderna, pois a sensação que se tem ao ler esses textos é a de que uma cidade é reflexo de muitas outras e essa composição se dá pela mera permutação de fatos e elementos, possibilitando o entendimento de que a globalização transformou a sociedade em uma grande metrópole desgovernada pelo sistema capitalista.
PALAVRAS-CHAVE:Cartografia urbana; Fernando Bonassi; Literatura contemporânea; Passaporte.

ABSTRACT: Fernando Bonassi's Passport (2001) is a contemporary literary work consisting of several fragmentary records representative of Brazilian cities and large world metropolises, which provide the chaos and hectic life of postmodern society. It seems that these traces reveal the general malaise that is certainly provoked by the formations of postmodern capitalist society, since the feeling we have in reading these texts is that one city is a reflection of many others and this composition becomes gives the mere permutation of facts and elements, making it possible to understand that globalization has transformed society into a great metropolis that is misgoverned by the capitalist system.
KEYWORDS: Urban cartography; Fernando Bonassi; Contemporary literature; Passport.

O desenvolvimento da estética urbana e a apreensão do espaço citadino têm ligações diretas com a perspectiva espaço-temporal – especialmente

quando se trata de obra literária. Nesse sentido, os textos literários, no decorrer dos séculos, têm apresentado questões relativas ao seu contexto de produção e quase sempre figuram aspectos que merecem ser estudados e renovados. Convém ressaltar que, desde o século XIX, a literatura urbana e as transformações sociais no contexto citadino andam lado a lado. À medida que a industrialização avançava e se expandia por diversos lugares do globo, a arte também mostrava esse processo nos seus interstícios.

Diante dessa atual configuração, a arte literária tem criado e problematizado novas maneiras de concepção do mundo e busca pela representação das nuances da sociedade atual e na literatura contemporânea. Sabemos que a estética, desde os seus primórdios, é, substancialmente, constituída por subjetividades, que configuram formas de expressão que explicitam as transmutações do ser humano, frente à sociedade. Assim, as subjetividades imbricadas ao discurso literário são maneiras de estabelecer conexões com o mundo real, cuja matéria promove as intercambiáveis relações entre cultura e sociedade observadas e delineadas pela formatação artística.

Esta constituição estético-artística abarca, através da linguagem ficcionalizada, dimensões capazes de retratar e reconstruir as especificidades humanitárias, pois, nas entrelinhas dos artifícios, o escritor e/ou artista consegue criar e formatar sentimentos, posições, lugares, fatos e ideologias. Por isso, a linguagem e o discurso literários são fontes que colaboram para a interpretação do espaço e das formas relativas à vivência humana, visto que apontam para diversos aspectos sociais.

A respeito disso, pode-se observar, nas últimas décadas, que os artistas têm se preocupado em mostrar diversos fatores condizentes à esfera urbana, como violência, agitação, desconstrução e caos, ou seja, há um movimento que conduz à observância do panorama citadino. Os mesmos parecem ser reflexos do crescimento populacional urbano, avanço do capitalismo tardio, evolução das tecnologias da informação e do efeito global, que, somados, compõem o panorama pós-moderno mundial.

Assim, a conjuntura artística atual, revela, para a população, a necessidade de se refletir sobre o presente da ação humana vivenciada –

principalmente nas metrópoles, visto que as grandes questões relacionadas ao indivíduo emergem das crises, do descentramento, da liquidez das relações, das fragmentações: enfim, da valorização da mercadoria em detrimento do ser, e são postas, enquanto arte, no cenário da *urbe*.

Essas características acima mencionadas foram notadas a partir da segunda metade do século XX, quando o sistema fordista de produção perdeu a capacidade de organizar e manter a economia estável. Diante da situação, houve o despertar para a reestruturação do mercado de trabalho com o advento da flexibilização tecnológica que visa à versatilidade dos setores da conjuntura trabalhista e dos padrões de consumo.

Dentro desse contexto, surgiram novas formas de organizações sociais, com a inovação tecnológica e comercial. Em todas as esferas do globo, as ações passaram a ser mais velozes, com um fluxo muito rápido de dados e de capital, que desprezam as restrições e as dimensões espaço-temporais.

Nessa contextura, a arte, fruto dessa nova configuração mundial, contextualiza, por meio das subjetividades nela imbricada, a sociedade globalizada, por meio da forma alinhada ao conteúdo, de modo que a experiência sentida pelos artistas ganha condimentos políticos, sociais e ideológicos representativos da época em que vivenciam tais aspectos.

Um elemento importante que se tem notado, nas últimas décadas, são composições artísticas, especialmente na literatura, de predominância da problemática urbana, muitas das vezes fazendo distintas relações com os apelos midiáticos e de figuração com o consumo, através da representatividade da agitação dos grandes centros comerciais com seus diferentes fatores comunicacionais.

Assim, é lícito salientar que a arte não destoa da vida e que a estética é uma maneira de construir, representar e refletir sentidos condizentes com a realidade. É isso que tentaremos mostrar no que concerne à obra *Passaporte*, publicada em 2001, pelo escritor paulistano Fernando Bonassi, obra em que a figuração e a experiência estética juntamente com o conteúdo (re)dimensionam caracteres fundamentais da vida pós-moderna e globalizada, fazendo-nos refletir sobre como a comercialização da mercadoria tornou-se um fator de experiência literária urbana.

Passaporte, de Fernando Bonassi, é uma obra constituída por cento e trinta e sete fragmentos, alguns que registram experiências (ficcionais) de cidades brasileiras; outros, de metrópoles mundiais europeias. Esta obra literária apresenta-se concebida por meio de flagrantes da vida urbana globalizada, ao que parece, sob a ótica de múltiplos narradores-câmera que teriam fotografado e/ou filmado diversos acontecimentos enquanto viajavam percorrendo o globo, visto que a obra apresenta relatos de viagem inscritos em uma espécie de caderno de notas ou bloco de anotações, à semelhança de um passaporte. Esses relatos ou crônicas de viagem são micronarrativas datadas entre os anos 1987 e 1999 e são como painéis da vida contemporânea.

Por se tratar de uma obra em formato de um passaporte, as mininarrativas adquirem, no plano da linguagem, indícios documentários e historiográficos que parecem indicar e atestar a pretensa veracidade das viagens realizadas pelo autor a diferentes locais, que poderão ser confirmados, no plano literário, por meio do registro fragmentado de distintas ações e impressões obtidas e inscritas em seu passaporte.

São impressões narradas de forma descontínua e sem aparente necessidade de organização, uma vez que o leitor tem a opção de lê-las em qualquer ordem ou ler alguma aleatoriamente, visto que não possuem interdependência estrutural; constituem-se cenas e trechos da vida cotidiana, numa perspectiva universal, já que os relatos de viagem teriam sido filmados, fotografados e construídos em diversas partes do país e do mundo. Isso revelaria, de alguma maneira, a dinâmica e os efeitos da globalização, que propõe a interligação das pessoas e diminuição das distâncias geográficas e culturais. Nesse sentido, deve-se ressaltar, inclusive, o multilinguismo dos registros (textos em língua inglesa, expressões em alemão, russo, etc.), ratificando esse caráter desnacionalizado, transcultural e transnacional das narrativas.

Passaporte advém da estranheza do cotidiano, a qual demonstra a globalização em vários ângulos, por meio de vários fragmentos e instantes mundiais. Os narradores parecem portar câmeras, que filmam e fotografam cenas da vida cotidiana ocorridas nas grandes cidades, mostrando-nos a

barbárie, a violência, a alienação, a estranheza das pessoas, a insensibilidade, a exploração, o desencanto; enfim, a falta de sentido e o vazio existencial, dentro de uma perspectiva universal da vida globalizada.

Os aspectos acima mencionados presentes na obra bonassiana alinham-se à perspectiva do desconstrucionismo (movimento surgido pela leitura de Martin Heidegger por Derrida nos anos 60), perspectiva segundo a qual – entre outras questões das quais não nos ocuparemos neste artigo – a vida cultural pós-moderna passa a ser objeto de novos pensamentos e novas possibilidades artísticas, com textos cujas bases de dados são outras e múltiplas tessituras textuais – em nível incomparavelmente elevado se comparado ao que o que se nota em outros tempos – evidenciando a forma como cada linguagem se embute (e embuste-se, também), dissolve-se ou apropria-sede outra.

Assim, os narradores do conjunto da obra apontam para o caráter fluido e dinâmico da noção espacial, de modo que é perdido o modo estático de narração, as ações suscitam descontinuidade, por meio de uma linguagem que cria ângulos, planos, cortes, justaposição, semelhando-se a um processo de montagem fílmica das narrativas.

Nessa técnica de narração, há uma espécie de isenção do narrador e o máximo de transmissão de *flashes* da realidade, os quais são registrados por uma câmera arbitrária que mostra o fulgor do real e a presentificação do momento da ação.

Essa tentativa de representação do visual, ao que parece, é uma influência da pós-modernidade midiática, visto que o apelo ao imagético representa o presente puro que urge em ser expresso, sem estar relacionado à noção de tempo e de espaço. Assim, *Passaporte* torna-se reflexo da condição midiática atual, pois cria, através do movimento de imagem/imagem em ação, a sensação da dinâmica da sociedade atual.

Nessa mirada, em *Contemporâneos:* expressões da literatura brasileira no século XXI, Beatriz Resende afirma:

> Diante das novas configurações do espaço geopolítico e de diferente organização do tempo, premido pela simultaneidade, as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem

> conta, minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas. (Resende, 2008, p.28).

Observemos uma micronarrativa, com registro da capital carioca, onde se delineiam os caracteres da violência das grandes cidades:

> 011 crucificação
>
> Quarenta graus que a areia manda. Mar calmo. A música desafinada das gaivotas. De um lado, o horizonte dos petroleiros, de outro, as senhoras de bens catando lixo na floresta com medo de cobra. Macumbas derretem e grudam nas pedras pichadas. Banhistas na sua, em torno, no sol. Carros soltam reflexos lentamente. Cinco guardas de barriga aparecem com três garotos desossados. Perfilados e bronzeados piscam sem parar, sem camisa. O traficante chega de Civic, pergunta pelos 30 dinheiros, dá tiro em cada palma de mão e vai embora.
>
> (Rio de Janeiro – Brasil -1996). (Bonassi, 2001, p.11).

Na micronarrativa pode-se notar o registro da ação no tempo presente, denotando um apontamento de variadas situações que ocorrem de forma momentânea, fluida e instantânea. A construção textual é feita com técnicas cinematográficas, isto é, semelhante a uma câmera filmando, cria vários planos e ângulos ao mesmo tempo. Percebe-se, desse modo, como em único lugar e ao mesmo tempo podem ocorrer diversos acontecimentos simultâneos, ou seja, há ruptura das noções espaço-temporais consagradas anteriormente nas narrativas.

Nota-se, também, no texto literário, a presença de elementos que demonstram a violência urbana como algo assustador e devorador, a que ninguém está imune, independentemente da hora e lugar: "O traficante chega de Civic, pergunta pelos 30 dinheiros, dá tiro em cada palma de mão e vai embora" (Bonassi, 2011, p.11), isto é, executa uma espécie de crucificação das vítimas inseridas no sistema caótico.

Há, ainda, inscrições de fragmentos em que a estética corporal aludida assume uma singular inflexão de ironia, como no trecho: "Perfilados e bronzeados [três garotos, desossados] piscam sem parar, sem camisa" (Bonassi, 2011, p.11).

A narrativa reflete e apresenta as configurações do tempo atual, pós-moderno, ensejando de alguma forma mostrar as nuances negativas do

nosso tempo e promover o debate e a crítica entre literatura e sociedade, por meio da apreensão do panorama urbano.

Essa encenação urbana da obra revela, através dos personagens, que são sujeitos escravizados, vazios e reificados, e possibilita, entre outros elementos, uma reflexão sobre o atual estágio do capitalismo e da globalização, uma vez que são imagens e cenas da fragmentação aparecem numa perspectiva universal, pois que a espacialidade das narrativas acena para várias localidades do globo.

Dentro dessa discussão, reflitamos sobre o postulado de Renato Cordeiro Gomes, quando discute as ligações entre literatura e experiência urbana em *Todas as cidades, a cidade*:

> O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significado móveis, que dificulta a sua legitimidade." (Gomes, 1994, p. 24).

Assim, *Passaporte* seria uma cidade-texto da pós-modernidade, onde a linguagem citadina é construída e interligada por uma rede de múltiplas experiências de encilhamento, conduzindo leitores a pensarem sobre a política do confinamento à qual o indivíduo está exposto, de modo que, independente do lugar em que se encontra situado, as inseguranças e os problemas sociais são os mesmos.

Nesse sentido, André Bueno em *Formas da crise* destaca que "numa sociedade violenta e dividida, onde vivem sujeitos fragmentados e isolados, as formas de mutilar são muitas. O burocrata de escritório, o executivo médio. Os funcionários públicos também são mutilados, embora seu pesadelo possa ser um tanto refrigerado [...]" (Bueno, 2002, p.314). Ou seja, em escala generalizada, o sujeito se encontra estropiado pela ação desenvolvimentista globalizante.

Pode-se pensar, então, que a obra em tela mostra diversos ângulos da experiência contemporânea, apontando detalhes específicos da propulsão de acontecimentos ocasionados após o fenômeno cultural da multinacionalização. Para Zygmunt Bauman, em *Globalização*: as

consequências humanas, após esse fenômeno, a imagem que se tem do globo é de "ausência de um centro, de um painel de controle, de uma comissão diretora, de um gabinete administrativo" (Bauman, 1999, p.67).

Passaporte, através formatação estética, demonstra o aspecto acima referido, com suas micronarrativas independentes, descentralizadas e que figuram imagens e vivências de cidades distintas da esfera mundial – apesar de essas cidades terem, não raro, relações e imbricações diretas entre si (o que, de alguma maneira, lembra a dinâmica da globalização, quando se propõe a interligação das pessoas, independentemente das distâncias geográficas e culturais).

Para David Harvey em *Condição pós-moderna*, depois de 1972, com o advento da acumulação flexível de capital e a expansão globalizada, o mercado ficou fluido, instável e frenético, de maneira que "parece[m] desprezar as restrições de tempo e de espaço que costumam ter efeito sobre as atividades materiais de produção e consumo"(Harvey, 2005, p. 155). Assim, a sociedade precisou adaptar-se à essa nova forma de configuração espaço-temporal, de modo que estar em movimento é a principal forma de sobrevivência no mundo atual.

Para ratificar a reflexão de Harvey, leiamos as micronarrativas "Encomenda" e "Traficante internacional".

> 013 encomenda
>
> Rashid trouxe do Paquistão tudo o que mandaram, em vinte pequenas bolsas, dentro do estômago. Nem quer lembrar o que foi engolir. Depois, cada calafrio que sentia (e foram muitos), achava que a coisa estivesse espalhando pelo seu corpo. Pensava se morria num instante ou ficaria vendo coisas, babando, dando escândalo. Agora, no banheiro, está bem menos tenso. Até faz seus próprios planos com o pagamento... mas o fato é que só vai embolsar os três mil dólares quando botar toda a encomenda pra fora, o que não está sendo nada fácil.
> (Londres – Inglaterra – 1998).(Bonassi, 2001, p.13).

Pode-se perceber, nessa micronarrativa, um efeito sórdido do encurtamento de fronteiras, que é a calamidade internacional concernente ao tráfico de drogas; percebe que o sujeito da ação e vítima do sistema capitalista explorador, Rashid, sai do Paquistão para levar produtos ilícitos a

Londres, na Inglaterra, por três mil dólares. De modo que o explorado também se equipara a uma mercadoria para satisfazer as necessidades pessoais e do "mercado internacional", uma vez que traficam elementos para atender à demanda daqueles que dominam e detém o poder na vida universal globalizada. Interessante notar que a narrativa apresenta-nos as histórias – sem, contudo, engendrar uma moral. Aliás, essa seria, também, uma marca da arte contemporânea: descrever, apresentar, com um pretenso caráter de objetividade.

Dentro desse panorama, percebe-se que a micronarrativa mostra como o sistema globalizado escraviza e reifica o ser humano e como as relações humanas são mediadas pelo interesse capitalista, em que o ser humano passa a ser visto como coisa ou objeto. A imagem que vai se consolidando ao longo do tempo, segundo Bauman (1999), é de assassinatos, drogas, refugiados, fome, pilhagem e doenças contagiosas, ou seja, são vistas sem nenhuma perspectiva de espessura humanitária (Bauman, 1999, p.83).

É o que continuaremos a ver no texto que se segue:

> 130 traficante internacional
>
> Pernas tremendo. Mãos geladas. Coração parado embaixo do braço. Lábios leporinos de tão secos, de tão ávidos. Precisando de exercício. De dinheiro. Só querendo ir pelos ares. Como todo mundo. Roupa cuidadosamente escolhida, sem metais que apitam em portas do inferno eletrônico. Dois quilos de pureza pendurados na fronteira da cintura. Pelos colados com esparadrapo pra posterior depilação a frio. Sem revista até agora. Tanto trabalho por alguma coisa. Torcendo por luzes verdes. Por passagens livres. Por cães gripados. Um carro do ano. Um negócio próprio.
>
> (Guarulhos– Brasil – 1996). (Bonassi, 2001, p.130).

Pode-se perceber que essa micronarrativa possui elementos que dialogam com a analisada anteriormente, visto que ambas possuem como tema central o tráfico internacional de produtos ilícitos.

Nesse caso, o sujeito da ação não é nominado e o que se mostra na narração são fatos que antecedem o embarque no aeroporto, diferentemente da micronarrativa anterior, em que o sujeito da ação, Rashid, já havia desembarcado e estava nos preparativos para liberar a droga do seu corpo.

Na última narrativa, o personagem que está levando a droga está visivelmente tenso, como nos mostram os adjetivos e a descrição fornecida pelo narrador onisciente. "Pernas tremendo. Mãos geladas. Coração embaixo do braço. Lábios leporinos de tão secos, de tão ávidos" (Bonassi, 2011, p.130). Ou seja, é evidente o medo do sujeito que precisa ultrapassar diversos estágios até chegar ao avião; por isso, espera-se que os empasses sejam vencidos e que consiga transportar os produtos, pois quando receber o dinheiro poderá realizar sonhos, como comprar um carro ou criar um negócio próprio.

Nota-se, desse modo, que o ser humano, nas circunstâncias supracitadas, torna-se meio para se adquirir objeto ou mercadoria. Isto é, ser e ter estão em igualdade, de maneira que tanto em Guarulhos/Brasil quanto em Londres/Inglaterra o que se vê são episódios reproduzidos e reverberados de ações diversas, descoladas de uma disposição espiritual para a moral e a ética.

Assim, vítimas e atores sociais do sistema, legítimos e ilegítimos, (i)legais, auxiliados pela mobilidade para desbravar territórios e nações, favorecem e fomentamos códigos de interligação de fronteiras. Nota-se, ademais, que os fragmentos parecem ensejar a falta de emancipação política, ideológica e social dos sujeitos, resultando consequentemente, em imagens de um mundo alienado, desorganizado, como o descrito por Bauman (1999), com "'ruas sórdidas', 'zonas proibidas' ampliadas, versão aumentada de uma terra de bandidos, um mundo estranho, subumano, para além da ética e de toda salvação"(Bauman, 1999, p.83).

Ivete Walty, em *Corpus rasurado,* faz a seguinte reflexão sobre a obra bonassiana: "assim, descrevendo-se índios, operários, metalúrgicos, executivos, traficantes ou macumbeiros, descrevem-se mecanismos de sistemas político-sociais e econômicos pautados pelo canibalismo, de corpos, forças de trabalho ou desejos" (Walty, 2005, p.48). Pode-se verificar, então, que, independentemente do ser descrito, todos são escravizados e expostos a diferentes formas de exploração, ou, nas palavras de Walty, pautadas em práticas canibais, pois os indivíduos vitimados são a fonte alimentícia do sistema degolador que tortura, engole e consome todos os subordinados.

Zygmunt Bauman, em *Tempos líquidos,* destaca que, através da abertura da multinacionalização, ocorreram diversos efeitos negativos que coadunam com os aspectos demonstrados no texto bonassiano:

> O atributo da "abertura", antes um produto precioso, ainda que frágil, da corajosa mas estafante *auto-afirmação*, é associado hoje principalmente a um *destino* irresistível –, aos efeitos não-planejados e imprevistos da "globalização negativa" –, ou seja, uma globalização seletiva do comércio e do capital, da vigilância e da informação, da violência e das armas, do crime e do terrorismo; todos unânimes em seu desdém pelo princípio da soberania territorial e em sua falta de respeito a qualquer fronteira entre Estados. Uma sociedade "aberta" é uma sociedade exposta aos golpes do "destino". (Bauman, 2007, p.13).

Em *Passaporte,* é demonstrado como o efeito globalizante gera uma sociedade que padece com os golpes consequentes dessa nova configuração mundial, pois, afinal, os que mais sofrem são aqueles que já são marginalizados. Portanto, o que se pode perceber é que, na obra, há uma representação do processo de comercialização de pessoas, enquanto figuração da experiência urbana globalizada do capitalismo avançado – entre outros fenômenos – de modo que a estampa de tais aspectos se dá pela formatação estética de um passaporte, cuja função é transportar pessoas para outras nações e fazê-las sobre as diversas nuances da sociedade.

Assim, o texto literário pode ser visto como uma biblioteca da cidade globalizada, onde são registrados diversos acontecimentos que englobam o palimpsesto do cenário urbano mundial. Esses palimpsestos são constituídos de imagens que demonstram a presentificação do instante em espaços geográfica e psicologicamente marcados por violência, exploração, confinamento e consumismo. Desse modo, a forma literária bonassiana configura uma técnica que faz contornos da expressividade urbana por meio de aspectos que constroem os vestígios dos efeitos negativos da multinacionalização no mapa-múndi.

Em síntese, é possível dizer que esse exercício de análise (ainda que breve) proporciona a reflexão sobre a arte literária como face essencial para a compreensão da realidade humana, pois formata subjetividades demonstrativas de aspectos condizentes com o contexto de produção,

desencadeando diversas questões sobre as temáticas ideológicas. Ainda: faz com que as pessoas desempenhem a criticidade e o olhar para a situação que representa a experiência de muitos, como só a arte é capaz de fazer. Aos críticos literários, cabe estudar essas novas manifestações, articulá-las ao momento de produção e procurar entender as múltiplas faces que abrigam o contemporâneo e o pós-moderno.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização*: as consequências humanas. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BONASSI, Fernando. *Passaporte*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2001.

BUENO, André. *Formas da crise*: estudos de literatura, cultura e sociedade. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna:* uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. 14 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos:* expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

WALTY, Ivete. *Corpus rasurado:* exclusão e resistência na narrativa urbana. Belo Horizonte: Editora PUC Minas: Autêntica, 2005.

LITERATURA MARGINAL: A MEMÓRIA DO LANÇAMENTO DE "LITERATURA MARGINAL – A CULTURA DA PERIFERIA ATO I, ATO II E ATO III"

Ana Paula Franco Nobile Brandileone[1]

RESUMO: Trazendo para o centro da discussão os excluídos sociais, a literatura marginal encerra no ponto de vista interno e na própria origem social dos autores o seu fator de reconhecimento e, por isso, torna-se espaço de valorização da cultura da periferia. Considerando a importância da publicação dos volumes especiais da **Caros Amigos**, produzidos entre 2001 e 2004, para a promoção, união, bem como para a apropriação e legitimação da expressão que denomina o movimento (NASCIMENTO, 2009; PATROCÍNIO, 2013; HOLLANDA, 2014), esta comunicação tem por objetivo recuperar a memória do lançamento dos volumes organizados por Ferréz, a fim de discutir a recepção crítica do "calor da hora" no jornal **Folha de São Paulo**.
PALAVRAS-CHAVE: Literatura Marginal; "Literatura Marginal – A Cultura da Periferia Ato I, Ato II e Ato III";Recepção Crítica; Memória do lançamento.

ABSTRACT: By turning the social outcast into the heart of the discussion, the marginal literature embodies its recognition in the internal point of view and in the social origin of the authors and, it has therefore become a place for the appreciation of the periphery culture. Due to the relevance of the special editions of **Caros Amigos**, which were produced between 2001 and 2004 for the promotion, union, as well as the appropriation and legitimization of the expression which gave the movement its name (NASCIMENTO, 2009; PATROCÍNIO, 2013; HOLLANDA, 2014), this work aims to get back the memoir of the release of the editions organized by Ferréz, in order to discuss the critical reception at the "heat of the hour" carried out by the newspaper **Folha de São Paulo**.
KEYWORDS: Marginal Literature; "Marginal Literature - The Culture of Periphery Act I, Act II and Act III"; Critical Reception; Release Memoir.

[1]Professora adjunta da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), *campus* de Cornélio Procópio.

Considerações Iniciais

Este artigo insere-se em um projeto maior de pesquisaque possui como objeto central de discussão a produção narrativa brasileira contemporânea, especialmente a voltada para a representação dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, seja por critério de sexo, raça, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física, dentre outros. Intitulado "A figuração de territórios marginais na ficção brasileira contemporânea: recepção crítica e práticas de letramento", esta pesquisa desdobra-se em duas frentes: a primeira, com o objetivo de investigar e analisar a produção ficcional brasileira na contemporaneidade, por meio de uma abordagem teórico-reflexiva; a segunda, voltada para o universo escolar, considerando propostas e aspectos relacionados ao letramento literário no espaço escolar, a partir de temáticas pertinentes à figuração de grupos excluídos.

O interesse em recuperar a memória do lançamento dos volumes especiais organizados por Ferréz para a Revista **Caros Amigos** - "Literatura Marginal – A Cultura da Periferia Ato I, Ato II e Ato III", editados entre agosto de 2001 e abril de 2004 (agosto de 2001, junho de 2002 e abril de 2004, respectivamente), deve-se pelo fato de a crítica reconhecer estes volumes como marco inaugural da Literatura Marginal, como é o caso de Paulo Patrocínio, para quem as edições são "[...] um importante marco na formação e estruturação desse grupo de autores, favorecendo a formação de um espaço discursivo próprio dentro da série literária hegemônica" (2013, p.16).

Também para Érica Peçanha do Nascimento foi "[...] a partir da primeira edição da revista que se amplia o debate (e os discursos) em torno da expressão literatura marginal na produção contemporânea [...]" (NASCIMENTO, 2009, p.52). Além disso, para a autora, as edições**da Caros Amigos** favoreceram a apropriação do novo sentido assumido pelo adjetivo marginal, qualificando, assim, uma nova vertente literária no panorama literário contemporâneo. Já a legitimação do movimento, afirma

Nascimento, foi simbolicamente representada pela premiação concedida pela Associação Paulista dos Críticos de Arte ao primeiro volume da revista, em 2001, como melhor Projeto Especial de Literatura "[...] fato que para seu organizador, foi uma forma de 'legitimação do movimento'" (NASCIMENTO, 2009, p. 62).

Ainda para Heloísa Buarque de Hollanda, os números especiais da revista são "[...] seminais, no sentido de que **Caros Amigos** tem uma circulação mais ampla e diversificada, tem a atenção dos antenados, uma boa distribuição, e me parece que foi aí, nesses números especiais, que nasceu e se firmou a noção de literatura marginal como a nova expressão literária das periferias" (2014, p.33). A expressão "seminal" usada pela autora para qualificar os suplementos assume aqui um significado bastante expressivo. Dentre os sentidos evocados pelo vocábulo está: "relativo à sêmen"; "que estimula novas criações, que traz novas ideias, gerador de novas obras, inspirador"; "que tem que ser semeado" (HOUAISS, 2001, p.2.543). E não parece ser outro o sentido que as edições da revista **Caros Amigos** adquiriram, na medida em quesignificou,de um lado, um passo decisivo rumo à organização de um movimento de caráter inédito, pois até então as manifestações desses autores se davam de forma isolada.Antes de 2001, apenas Ferréz[2], Sérgio Vaz[3], Alessandro Buzo, Edson Véoca, Erton Moraes, Jocenir e Paulo Lins[4] haviam publicado. Com a concretização do Ato I do projeto intitulado "Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia", boa parte dos autores que dele participaram estrearam no campo literário. Considerando as três edições, que circularam entre 2001 e 2004, 48 pessoas tiveram seus textos publicados em algum dos três números especiais da revista, num total de 80 textos, sendo contos, crônicas, poemas e/ou letras de *rap* (NASCIMENTO, 2009).

Por outro, os volumes ajudaram a criar e a disseminar uma identidade coletiva por dar vez e voz à periferia,provocando a disseminação e a formação de outros grupos periféricos; é o caso do Sarau da Cooperifia, na

[2]Ferréz e Jocenir foram publicados pela Labortexto. Ferréz **Capão Pecado**em 2000, e Jocenir **Diário de um detento**, em 2001.

[3] Sérgio Vaz, Alessandro Buzo, Erton Moraes e Edson Veóca publicaram de forma independente.

[4] Dentre os autores citados, foi o único lançado por uma grande editora, a Companhia das Letras.

zona sul de São Paulo. Criado em 2001, por Sérgio Vaz e Marco Pezão, o Cooperifa fomentou a organização de outros saraus nas regiões suburbanas da cidade; hoje são mais de 50, afirma Lucia Tennina (2016). Neles, além da declamação de poemas, circulam publicações em formato de livro dos autores que compõem o coletivo. Muitos dos saraus têm hoje suas próprias editoras, suas próprias estéticas e seus próprios poetas. O Sarau Elo da Corrente, por exemplo, organizou a antologia **Sarau Elo da Corrente**: prosa e poesia periférica, publicada em 2008, e possui sua própria editora, Elo da Corrente Edições, focada na publicação de autores marginais. É o caso também do Coletivo Literário Mesquiteiros que, em 2011, criou o Selo Um por todos. Também o Sarau Suburbano Convicto, que editou a antologia literária **Poetas do Sarau Suburbano** (volumes 1 e 2), bem como o Cooperifa, antologia poética intitulada **O rastilho da pólvora**, de 2004.

Nesse contexto, as edições especiaismanifestam-se como símbolo do movimento, ao introduzir e delinear um território na cena literária contemporânea que permite a representação dos espaços marginais por quem detém autoridade para tanto, na medida em que seus autores são participantes do *lócus* que descrevem e comungam da cultura que expressam. Desse modo, a força dessa publicação queinvade o território das letras, transformando a literatura em instrumento para contar a história daqueles que sempre foram objeto de interesse - de escritores, cineastas e jornalistas-, mas nunca sujeitos e autores da sua própria história, está na urgência na tomada de uma posição que se quer antagônica a um estado de coisas, seja ele político, ético e/ou estético. Não por acaso é que para alguns críticos, as edições, força transformadora do fazer literário da periferia, deixam em segundo plano o caráter estético dos textos:"[...] a criação literária é meio pelo qual os autores estão expressando outras preocupações que não as pertinentes à formalização estética, e que envolvem questões, sociais, culturais e políticas" (NASCIMENTO, 2009, p. 165). Ou, ainda, segundo Paulo Patrocínio:"Na estruturação desse novo grupo, o estético foi colocado em segundo plano, não negligenciado, mas é suprimido pela importância conferida à ética" (PATROCÍNIO, 2013, p. 39).

Os volumes contribuíram, desse modo, conforme destacado anteriormente, para dar visibilidade aos autores (quase que totalmente desconhecidos da grande mídia)e às produções marginais a nível nacional, servindo para sedimentar a carreira literária de alguns, como é o caso de Ferréz, que acabou não apenas revelando os "talentos da escrita periférica", mas organizou, sob este subtítulo, a coletânea **Literatura marginal**, publicada pela Editora Objetiva, em 2005, bem como para a organização de outros de grupos criados igualmente para dar forma a espaços próprios voltados para a reflexão sobre os setores marginais, sempre em prol de um mesmo objetivo: afirmar e firmar a identidade cultural periférica.

"Literatura Marginal – A Cultura da Periferia Ato I, Ato II e Ato III": vertentes críticas

Antes propriamente de apresentar a memória do lançamento dessas edições no jornal **Folha de São Paulo**, vale destacar que este trabalho dá sequência à discussão empreendida na edição anterior da ABRALIC, em 2016. No ano passado, as reflexões recaíram sobre a recepção crítica desses volumes no jornal **O Estado de São Paulo**, especialmenteno suplemento "Cultura"; encarte que era publicado semanalmente, aos domingos.

No que se refere à pesquisa realizada em **O Estado de São Paulo**, verificou-se que apenas três recortes foram publicados: um em 2001, um em 2002 e um em 2004, o que significa que a crítica se posicionou a respeito das publicações apenas nos anos de lançamento das edições da **Caros Amigos**, já que houve um intervalo de quase dois anos entre o segundo e o último volumes, sendo que aquele foi editado em junho 2002 e este, em abril de 2004. Nesse sentido, não houve qualquer registro sobre o movimento literário marginal no ano de 2003. Os recortes de 2001 e 2002 foram assinados por Haroldo Ceravolo Sereza, publicados em 26 de agosto e 7 julho, respectivamente; já o recorte de 2004, em 20 junho, por Antonio Gonçalves Filho.

Na reconstrução dos temas abordados pelos recortes de jornal, pode-se identificar algumas vertentes de leitura: 1. Tentativa de estabelecer um

confronto entre a literatura marginal na contemporaneidade e a literatura marginal da década de 70; 2. Filiação literária do movimento a nomes como João Antônio, Plínio Marcos, Solano Trindade; 3. Apresentação de autores e obras que compõem as edições especiais, sobretudo primeira e segunda edições; 4. Importância do texto de abertura do primeiro volume que, escrito por Ferréz, apresenta-se como guia para a elaboração dos textos literários;5. Viés didático de algumas narrativas publicadas na primeira edição, como os contos de Erton Moraes e Paulo Lins, "A peregrinação da varejeira" e "Destino de Artista", respectivamente; 6. Comparação entre o romance de Patrícia Melo, **Inferno**, e os contos de Ferréz e de Garret – "Inimigos não levam flores" e "Sonhos de um menino de rua", respectivamente -, também publicados no primeiro volume. A respeito desta última, importa dizer que a discussão de fundo trazida pelo autor está relacionada a uma problemática levantada por muitos críticos e leitores em geral a respeito da autoridade que a escritora tinha de falar sobre uma realidade a qual desconhecia. Estas várias vertentes delineadas pela crítica não se apresentam isoladamente, ou seja, não há um artigo tratando de apenas um tema. Ao contrário, os temas completam-se, fundem-se num bloco indissolúvel, pois um artigo pode tratar de vários temas, concomitantemente; assim, não há um tema dominante[5].

No que se refere ao jornal **Folha de São Paulo**, o objetivo era mapear a fortuna crítica no encarte cultural, à época denominada "Mais!" (hoje"Ilustríssima"), e que era publicado aos domingos. Assim como "Cultura", em *O Estado de São Paulo*, o "Mais!" era um espaço privilegiado para a discussão da literaturano jornal que, como quer Silviano Santiago "[...] acrescenta[m] algo a mais; no caso, um bônus que é dado ao leitor" (2004, p. 163). Entretanto, não foi encontrada qualquer menção aos volumes da *Caros Amigos*[6]. Diante disso, os demais encartes do jornal foram percorridos. Foram localizados dois recortes de jornal na seção "Folhateen", um no dia 03 setembro de 2001 e outro, em 05 de agosto de 2002. Já no

[5] A discussão na íntegra da recepção da Revista *Caros Amigos*/"Literatura Marginal" pode ser encontrada nos Anais da ABRALIC, de 2016.

[6] Foram encontradas matérias jornalísticas sobre a literatura marginal, nas quais os nomes de Paulo Lins e Ferréz foram mencionados; outras tratando da relação entre a literatura marginal e o *rap*.

caderno diário de cultura, "Ilustrada", foram encontrados outros dois recortes de jornal: em 02 de setembro e em 30 de outubro de 2002. Com a relação ao terceiro volume de "Literatura marginal – a cultura da periferia" não foi encontrado nenhum artigo jornalístico. Desse modo, a recepção crítica na **Folha de São Paulo** apresenta-se igualmente discreta quando comparada com o jornal **O Estado de São Paulo**.

À primeira vista, o número parco de recortes jornalísticos publicados em jornais de grande circulação do Estado de São Paulo pode parecer sintoma de desprestígio, já que o termômetro de poder e de sucesso literário foi, em parte, sinônimo da presença constante de autores e obras nas páginas e nos noticiários dos jornais. Exemplo dessa força está num artigo publicado por Álvaro Lins no jornal carioca **A Manhã**, segundo Flora Süssekind (1993). Nele, Lins faz elogios rasgados à obra recém-publicada de Guimarães Rosa, *Sagarana*. A consequência imediata, inclusive comercial desse artigo, foi que no dia seguinte à publicação, o livro de Rosa passou a ser procuradíssimo nas livrarias da cidade. Isso deixa evidente não só a grande influência exercida pela imprensa, como também o respeito angariado pelos autores via imprensa.

No caso das edições organizadas por Ferréz, esse espaço diminutopode estar vinculado a muitos fatores. Um deles está relacionado a um fenômeno ocorrido na segunda metade do século XX e que ainda repercute nos dias de hoje: a passagem de uma crítica literária ligada fundamentalmente à não-especialização da maior parte dos que se dedicavam a ela, também denominada "crítica de rodapé" e exercida nos jornais, para uma geração de críticos interessados na especialização, na pesquisa acadêmica, e cujas formas de expressão dominantes eram o livro e a cátedra. Essa passagem do crítico-cronista para o crítico–*scholar* é resultado, aponta Sussekind (1993), da formação universitária que se fez sentir no final dos anos 40.

Essa polêmica, ora surda, ora em alto e bom som, foi representada, de um lado, pelo mais poderoso símbolo da "geração literária", Álvaro Lins – Brito Broca também – e, de outro, por Afrânio Coutinho, símbolo da "geração de críticos" que combatia a crítica de rodapé, alicerçada no autodidatismo e no biografismo, e prezava pela especialização do crítico.

Para Flora Süssekind, estas posturas conflitantes foram se delineando de modo cada vez mais nítido entre os decênios de 40 e 50. Isso não significa dizer que os críticos de rodapé tenham sido banidos das colunas, rodapés e suplementos literários; os dois modelos conviviam lado a lado nas páginas da imprensa diária.

Com a então crescente perda de poder desse intelectual enciclopédico e impressionista que dominava o jornalismo literário em prol de um modelo universitário de crítico, o que se assistiu foi à total incompatibilidade entre a concepção de crítica de Álvaro Lins e de Afrânio Coutinho. Com isso, a crítica jornalística foi vencida pela crítica universitária; vitória, entretanto, apenas aparente e parcial

Em primeiro lugar porque em meados dos anos 40, os suplementos literários foram refúgio para essa geração de intelectuais sem formação universitária, mas especializada em literatura. Segundo Silviano Santiago, embora tivessem perdido espaço na parte nobre do jornal, continuaram a "[...] manter um diálogo frutífero com o público letrado, divulgando novas experiências estéticas, proporcionando o enriquecimento do debate de ideias e disseminando a avaliação cuidadosa de obras literárias do tempo" (2004, p.163).

Em segundo lugar, verifica-se a redução do espaço jornalístico também para os críticos-*scholar*. A redução dessa produção crítica e ensaística dos especialistas, sobretudo nas décadas de 60 e 70, está, em parte, relacionada ao desinteresse do próprio meio jornalístico, que não dava importância à colaboração universitária. Atrelado a isso está um fenômeno que Flora Süssekind (1993) denominou "vingança do rodapé". Se na altura dos anos 40 e 50 foi o aprendizado técnico que olhava com desconfiança para o tratamento anedótico-biográfico em geral concedido à literatura na imprensa, nos anos 70 partiu dos não-especialistas. O fato de os ensaios críticos irem de encontro à dicção universitária, fazendo uso de um jargão específico, cheio de entraves e modismos da especialização, longe, portanto, da linguagem arejada e acessível do jornal, afastou o leitor médio.

Com a "cientifização" da linguagem, o jornal cometeu um terrível engano. Como bem lembra João Alexandre Barbosa, o à-vontade da

linguagem jornalística se "[...] ajustava como uma luva à crítica praticada no jornal, mirando sempre o leitor do jornal e não mais aquele encasacado do livro ou da academia" (2005, p.5). Por conta desse "texto estranho", os jornais se tornaram bem menos frequentados pelos críticos-*scholars*, já que os seus interlocutores não eram os seus pares. Se de um lado o jornal ganhou em "mão-de-obra" mais "qualificada", especializada, pois munida de um instrumental teórico excluiu, por outro, o leitor que se viu apertado entre períodos longos e rebarbativos, entre termos especializados. Daí não ser estranho o fato de o tratado ter sido o gênero preferencial para grande parte dessa produção universitária.

É óbvio que aqui não se está fazendo uma defesa em prol da crítica jornalística em detrimento da crítica universitária, já que não é novidade que a linguagem jornalística tem as suas limitações. Pois o jornal é, na maioria das vezes, a tradução da notícia sumária que, por sua vez, contamina e restringe o alcance do exercício da crítica literária, transformando-o, muitas vezes, em meros resumos de livros ou ideias, quando não em anúncios publicitários de editoras.

Com o desaparecimento paulatino dos suplementos literários, espaço privilegiado da literatura (poesia e ficção) e da crítica literária, aliado ao afastamento do leitor dos jornais, os críticos-*scholars* ficaram então confinados ao campus universitário, escoando a sua produção acadêmica para outros críticos-*scholars* ou por suas pesquisas e/ou via livro.

Este apagamento da literatura no espaço do jornal, aspecto que ecoa nos dias atuais, é denominado por Silviano Santiago de "desliteraturização", isto é, a literatura "[...] vem perdendo, de maneira sistemática e no decorrer dos últimos séculos, o seu lugar, função, prestígio e poder na imprensa diária e semanal" (2004, p. 159). Ainda que o cenário não seja de terra arrasada, pode-se afirmar que hoje o debate sobre a literatura sobrevive, sobretudo, nos suplementos propriamente literários, como o **Jornal Rascunho** e o **Suplemento Pernambuco**.

Na atualidade, afirma Perrone-Moisés (2016), a crítica jornalística brasileira vem se profissionalizando. Exemplos disso são as colunas assinadas por críticos e escritores, como por exemplo Nelson de Oliveira

(sob o pseudônimo de Luiz Bras), no **Jornal Rascunho**, e Cristovão Tezza, na **Folha de São Paulo**. Nestes casos, porém, a crítica jornalística mais especializada precisa "[...] abrir mão dos jargões especializados e se adaptar às regras do jornalismo moderno, que são: objetividade, concisão e clareza" (NINA, 2007, p. 27).

Um outro fator que incide na perda gradativa de espaço da literatura na mídia impressa é a ascensão dos novos meios de comunicação. Por isso, afirma João Cézar de Castro Rocha

> Não surpreende, assim, que em seções distintas da literária quanto a política e a econômica, minuciosos textos analíticos também perderam espaço, para breves e sempre atualizadas notas relativas aos últimos acontecimentos. Afinal, com o avanço tecnológico [...] *o jornal se tornou menos opinativo e mais informativo*. (2013, p. 351, grifo do autor).

Nesse contexto, pode-se dizer que o pouco espaço destinado às edições da **Caros Amigos** vincula-se a questões muito mais complexas. Há de se levar em conta, portanto, que estar ou não estampado nas páginas dos jornais, não é só questão de possuir mais ou menos prestígio, mas também da continuidade do papel de exercício público da crítica, ainda que possa pesar, nesse contexto, a perplexidade que atingiu os muitos olhares críticos que se debruçaram sobre a Literatura Marginal; hoje menos presente.Um elemento comum nesta produção crítica foi a afirmação de uma certa insuficiência estética dos textos literários marginais, dado pelo espaço de interstício que tais textos ocupam, numa espécie de fronteira entre o ficcional e o documental.

Mas voltemos à recepção crítica da **Caros Amigos**/"Literatura marginal" no jornal **Folha de São Paulo**. Assim como em **O Estado de São Paulo**, há algumas linhas de força que podem ser identificadas: 1. A conquista da arte e pelo direito de escrita pelo sujeito marginal; 2. A relação entre a onda cultural periférica e a vida política brasileira; 3. O interesse da mídia pelos marginalizados sociais.

No recorte de agosto de 2001, publicado pelo "Folhateen" e intitulado 'Caros Amigos' em versão mano", há uma notícia bastante sumarizada do lançamento da primeira edição da revista, mais parecendo um anúncio

publicitário. Dentre as informações oferecidas pela nota, o autor anônimo apresenta alguns nomes que compõem o primeiro volume:

> A edição reúne textos de Sérgio Vaz, Erton Moraes, Jocenir ("Diário de um detento: o Livro"), Paulo Lins ("Cidade de Deus"), Atrês, Cascão, Garret, Edson Veóca, Alessandro Buzo e do próprio Ferréz, o que forma um pequeno panorama de uma das manifestações culturais do gueto" (2001).

Neste curto artigo, o autor ainda noticia a existência de um selo editorial, criado por Ferréz e denominado "Literatura Marginal", destinado à publicação de autores periféricos: "[...] para divulgar a produção literária que nunca chega ao grande público: aquela que vem da periferia, das prisões, da marginália" (2001). Ainda que bastante breve, o autor aponta para o contorno inovador desse grupo de escritores e, portanto, novidade no cenário literário brasileiro até então. De um lado, acena para o caráter coletivo do movimento, quando afirma que o Ato I "[...] forma um pequeno panorama de uma das manifestações culturais do gueto", isto é, inscreve-se dentro de um contexto de produção artística e cultural originária da margem e que, por isso mesmo, "nunca chega ao grande público". E, de outro, indica um discurso centrado no signo da diferença, cuja subjetividade enunciativa encerra na perspectiva de dentro o seu fator de reconhecimento. Aspecto denunciado por Ferréz em "Terrorismo Literário", manifesto de abertura da coletânea **Literatura marginal**: talentos da escrita periférica:

> A Literatura Marginal sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo. (Ferréz, 2005, p.12).

Na senda de discutir este movimento artístico criado nas periferias urbanas cuja enunciação se dá pelo ponto de vista "de baixo" e, assim, anunciar a publicação do segundo número especial da revista **Caros Amigos**, Luís Augusto Fischer, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), chama atenção para a forma com que a criação artística acontece em uma sociedade desigual como a brasileira, em que a arte e a cultura estão restritas às classes privilegiadas, seja sob o ponto de vista da produção, seja da recepção: "A regra geral da criação artística numa

sociedade desigual com a nossa costuma ser a de produzir para os de cima, que são os que consomem, têm estudo e consideram a arte um bem importante". Sendo raro, afirma o crítico, os casos em que esta barreira social é rompida, seja para "[...] dar amplo acesso ao patrimônio cultural, ou para permitir o enunciado artístico dos pontos de vista dos que não têm meios" (2002a).

Exemplo de artistas para quem a regra seria "viver e morrer em silêncio", mas que "conseguiram ultrapassar dificuldades e conquistar o direito à arte", mas também de "fazer arte" apesar de pertenceram a grupos sem distinção social, Fischer cita Aleijadinho, Pixiguinha, Chiquinha Gonzaga e Machado de Assis. Já na contemporaneidade, as chances de expressão dos "que podemos chamar genericamente de marginais até existem", resume-se ao universo da música pop, ao *rap* e ao samba. E na literatura, quais são as chances?, pergunta o crítico. É, neste ponto, que Fischer destaca o ineditismo do discurso literário marginal, cujos sujeitos fraturaram a silenciosa posição de objeto e tornaram-se donos da sua própria voz: "São poemas, contos, crônicas e depoimentos diretos de gente que mora na periferia de São Paulo ou em outras cidades do país. Gente que abre a boca para fazer literatura, que quer vida melhor, e merece isso" (2002a).

Nesse contexto, chama atenção o título do artigo "A conquista do direito à arte, na marra, em uma sociedade desigual". O que o título suscita é que o processo de suplantar as barreiras ou muros culturais, no que diz respeito à produção artística e seu consumo, não se dá pelo direito, seja de fazer arte seja de ter acesso a ela, mas "na marra". Isto é, acesso construído à força, como afirma Ferréz, em "Terrorismo Literário": "[...] não batemos a porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos" (Ferréz, 2005, p.10).

A Literatura Marginal e a revista **Caros Amigos** ainda é matéria de discussão de Esther Hamburguer, professora da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), em artigo intitulado "A disputa pelos pobres na TV". A fim de construir a ideia de que a mídia televisa brasileira está cada vez mais interessada pelos pobres e seu território, a autora lança mão de alguns exemplos como o filme **Cidade de**

Deus e **Palace II**[7], curta metragem que antecedeu a adaptação do livro de Paulo Lins, os quais estimularam, à época, "uma polêmica sadia". Na contramão disso, Hamburguer dá destaque a alguns programas televisivos que, mudando o conceito de notícia do telejornalismo, ao incluir casos de estupro, brigas de vizinhos e familiares, associaram os pobres a representantes da barbárie. Estreante neste formato, "Aqui e Agora"[8], do SBT, foi seguido de perto por outros dois programas "Cidade Alerta"[9], da Rede Record, e "Repórter Cidadão"[10], da Rede TV, afirma a professora.

O rompimento deste tabu gerou, entretanto, disputa pelo controle da representação, daí o questionamento da autora: "O que representar, como representar – e de quem é o controle da representação" (2002b)? Com este questionamento, a professora põe em dúvida a autoridade que a mídia televisiva possui de falar sobre uma realidade a qual desconhece. Estaria ela deturpando a realidade da periferia e seus habitantes por oferecer um ponto de vista de quem está fora dos acontecimentos e, por isso, não possui legitimidade para tanto?

Ao citar programas de caráter sensacionalista, cujo objetivo maior é ter audiência e, portanto, lucro, a estudiosa deixa entrever um espaço alternativo de representação que ombreia com aquela exibida pela televisão. Dentre as esferas artísticas em que os pobres deixam de ser objetos de fala para serem sujeitos de fala, Hamburger cita, além do filme **Cidade de Deus**, o *hip hop*, que "canta a denúncia da exploração", marcando presença "com

[7]**Palace II**é um curta-metragem de 2001 produzido pela Globo Filmes e a O2 Filmes e dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund. Foi uma espécie de laboratório para a equipe de produção e os atores não-profissionais que trabalharam no filme **Cidade de Deus**. Inicialmente, foi gravado em forma de episódio para a série de televisão **Brava Gente**, da Rede Globo. O curta conta a história de dois meninos de uma favela carioca que aplicam um golpe ao instalar um portão na casa de uma mulher, e enfrentam problemas com os traficantes de drogas que dominam o morro.

[8]O jornal de 1991 tinha como slogan "Um jornal vibrante, uma arma do povo, que mostra na TV a vida como ela é!". Foi pioneiro no Brasil ao exibir manchetes bastante escandalosas sobrepostas às imagens, bem como do uso da câmera na mão em matérias jornalísticas, muitas das quais envolvendo sequestros, tiroteios e perseguições policiais mostradas ao vivo. Seu grande foco eram reportagens policiais, especialmente sobre assassinatos e crimes escandalosos. Seguindo o formato ágil, dinâmico e cru, o programa, não era raro, tinha os seus próprios repórteres feitos reféns por criminosos, testemunhando mortes *in loco* ou (quase) atingidos por balas perdidas. O programa foi extinto, definitivamente, em dezembro de 1997.

[9] "Cidade Alerta" é um programa jornalístico policial brasileiro e apresentado atualmente por Luiz Bacci. Foi exibido, em sua primeira fase, de 1995 a 2005. Na segunda fase foi ao ar de 20 de junho a 12 de setembro de 2011, inicialmente apresentado por José Luiz Datena, depois por William Travassos e, por último, por Reinaldo Gottino. Voltou ao ar em sua terceira fase em 4 de julho de 2012, com a apresentação de Marcelo Rezende.

[10] "Repórter Cidadão" foi um telejornal policial, que estreou no dia 6 de maio de 2002, com apresentação de José Luiz Datena. O programa foi extinto em agosto de 2005.

uma radicalidade que faz diferença só por existir", e a Literatura Marginal, que "[...] arrisca a entrada daqueles que durante séculos carregaram o estigma da ignorância do mausoléu dos letrados".

A referência ao Ato II da **Caros Amigos** é evocada, ainda, quando a crítica encerra o artigo com um trecho do poema "A Bahia que Gil e Caetano não cantaram", de Gato Preto, o qual aponta para o cerne da produção literária marginal, que é o de apresentar-se como ferramenta para a compreensão de estruturas sociais desiguais e também para denunciar situações de vulnerabilidade sofridas pelos sujeitos periféricos, longe, portanto, da visão distorcida e ilegítima propagada pela televisão: "A intenção é mostrar a verdadeira cara da minha terra, sem inverdades, maquiagens, cenas de novela" (2002b).

A Literatura Marginal é também objeto de reflexão de artigo escrito por Marcelo Coelho, pois é apontada como aceno de uma "nova onda cultural" que prenunciou a vitória de Lula para presidente da República, em 2002[11]. Além dos romances **Cidade de Deus**, de Paulo Lins (1997) e **Capão Pecado**, de Ferréz (2000), da coletânea "Literatura marginal – a cultura da periferia" e da produção literária de Fernando Bonassi, a este mesmo fenômeno estão ligados a adaptação para filme do livro de Paulo Lins, o *rap* dos Racionais MCs e o espetáculo de Ivaldo Bertazzo com os adolescentes da favela da maré. Para Coelho, todas estas expressões artísticas veiculam "a realidade da periferia, dos excluídos, do 'andar de baixo' [...]" (2002c). Segundo o autor, o fenômeno "[...] afirma-se hoje, no plano cultural, com o mesmo destaque e ar de novidade que cercavam o sindicalismo do AC e do PT no finalzinho da década de 70" (COELHO, 2002c).

Ainda que **Cidade de Deus** tenha sido dirigido por "um publicitário bem-sucedido profissionalmente" – Fernando Meirelles - e **Estação Carandiru** escrito por um médico, Dráuzio Varela (1999), em ambos a perspectiva é gerada *da* e *pela* própria periferia; que é o que importa:

> Mas, ainda que "Estação Carandiru" tenha sido escrito por um médico, e não por um detento, os personagens ali retratados falam com sua própria voz, ou pelo menos,

[11] "Claro que esses prenúncios só se revelam 'prenúncios' depois de tudo já ter acontecido. Eu, que duvidava da vitória do PT até as últimas pesquisas de opinião dificilmente seria capaz de ligar os fatos, atribui-los a um mesmo fenômeno" (Coelho, 2002c).

> estão a ponto de apropriar-se da narração. É também o que vemos em "Cidade de Deus". O filme é contado "de dentro para fora", por assim dizer. O foco da obra está na "primeira pessoa"; e não apenas porque Buscapé, o narrador, toma a palavra para explicar os fatos ao espectador. (2002c).

A fim de corroborar o argumento de que estas diferentes manifestações artísticas vaticinaram a eleição de Lula, Coelho compara o filme **Cidade de Deus**[12], de 2002, com o filme de Carla Camurati, de 1994, **Carlota Joaquina**[13]**.** Seneste "O olhar estrangeiro é invocado, 'in extremis' para traçar o quadro de um país fadado a não dar certo desde o início", naquele o olhar é "para dentro" da realidade social brasileira, mais especificamente para a periferia:"A periferia, em 'Cidade de Deus' não é 'objeto' de olhar externo, seja atemorizado, seja esperançoso ou sarcástico. Exagerando um pouco, diríamos que nesse filme a periferia é 'sujeito' e não 'objeto', de um olhar. Talvez seja isso o que está em pauta no momento" (2002c). Além desta distinção, há outra: se **Carlota Joaquina** é lançado no "ano em que Fernando Henrique se elegeu presidente do Brasil", **Cidade de Deus**, no ano que Lula é eleito presidente da República. Nesse contexto, a comparação estabelecida entre os filmes está vinculada ao contexto sobretudo político brasileiro que, por sua vez, figura o ponto de vista sobre o qual o Brasil e os brasileiros são vistos e representados nos mandatos de FHC e Lula. Ou seja, enquanto o primeiro olha "para fora", o segundo, "para dentro" e, portanto, para as necessidades reais do povo brasileiro.

O que fica deste artigo, intitulado "A vitória de Lula e uma nova onda cultural", é que o articulista entende que Lula, oriundo da classe operária e, portanto, representante legítimo da classe trabalhadora, assim como as vozes marginais, que se manifestam em diversas expressões artísticas, dentre elas a literatura, éator que se situa no mesmo espaço físico e simbólico de exclusão que fala. E que, por isso mesmo, tem legitimidade de falar para os seus pares, os que vêm "de baixo"; como os escritores da Literatura Marginal que escrevem "da periferia para a periferia" (NASCIMENTO, 2009). Por conta,

---

[12]O longa, adaptação do livro de Paulo Lins, publicado em 1997, representa o marco final no período de reflorescimento da produção cinematográfica brasileira, conhecido como "cinema de retomada", dado o seu sucesso de público e de crítica.

[13]**Carlota Joaquina** marca o renascimento do cinema brasileiro, praticamente extinto no período em que Fernando Collor governou o país.

então, destas manifestações culturais encerrarem no ponto de vista interno e na própria origem social dos autores o seu fator de reconhecimento e, portanto, os únicos habilitados a falar sobre a realidade periférica, é que este fenômeno pode ser encarado, segundo Coelho, como um prenúncio da ascensão de Lula ao poder, pois o único igualmente credenciado a dar voz e vez aos grupos excluídos da sociedade brasileira.Hoje, porém, o que se sabe é que o olhar "para dentro" do Brasil foi corroído pelo desejo imensurável de poder.

Considerações Finais

Exceto o recorte jornalístico, de agosto de 2001, que trouxe uma notícia sumarizada da publicação do Ato I, mas que colocou em primeiro plano o primeiro volume, os demais deixaram as edições em plano secundário, na medida em que serviram de pano de fundo para discutir questões mais amplas ligadas à sociedade brasileira, seja na esfera da política, da televisão, das artes em geral, incluindo aí o cinema e a música; diferente da tônica apresentada pelo jornal**O Estado de São Paulo**.

Assim como o número diminuto de artigos jornalísticos publicados não está diretamente ligado (ou pelo menos não se credita a apenas um fator) à falta de prestígio da Literatura Marginal, conforme discutido anteriormente, a mim também parece que o fato dos volumes especiais terem se manifestarem em meio a outras discussões de caráter mais amplo, não é por acaso.

Dada a feição política e ética da Literatura Marginal, que se revela de forma veemente nos textos de abertura de cada uma das edições, é que ela se inscreve em um movimento que extrapola as fronteiras do literário indo, portanto, além das práticas literárias, além do papel ou do livro impresso. Esta dimensão coletiva e cooperativa do movimento literário marginal, encontra eco nas considerações de Paulo Patrocínio (2013), para quem a literatura, que advém da periferia, associa-se a outras manifestações culturais e sociais, cujos signos - a música, a arte, vestimentas, acessórios (bonés, cintos), editoras, eventos culturais, etc -, foram criados com o mesmo

objetivo, que é o de assumir um discurso de valorização da identidade periférica:

> Por este prisma concebo tais produções como resultantes de um complexo empreendimento cultural e político encenado nas periferias urbanas das grandes capitais paulistas. Na contemporaneidade temos observado o empenho de diferentes organizações não governamentais e grupos ligados à periferia em formar uma imagem própria para si utilizando como veículo de suas representações a música, a fotografia e o vídeo. A Literatura Marginal, nesse sentido, não pode ser tomada como um fenômeno isolado. Mas, no caso específico da literatura, esse fenômeno se torna mais transgressor. Posto que não se trata somente de ter voz própria, mas de estabelecer essa voz como meio de expressão coletiva, utilizando para tanto um espaço do qual esses grupos foram, quase sempre, excluídos: a literatura. (Patrocínio, 2013, p.64).

A atuação de Ferréz, por exemplo, é emblemática no que sentido de ter construído um percurso voltado para além de um terreno específico de produção e atuação literária. O autor de **Capão Pecado** construiu sua identidade não somente pela escrita, mas também junto à sua comunidade, desenvolvendo projetos nos circuitos cultural - pelas publicações e/ou pela participação em eventos culturais e literários, debatendo sobre literatura e outros temas, tanto no Brasil quanto no exterior -, e mercadológico, dado pelos seus empreendimentos, todos sob a marca 1daSul, disseminando, assim, a voz da periferia.

Também o sarau da Cooperifa que, criado com a missão de ser um espaço de promoção dospoetas periféricos, acabou se transformando não apenas em instância de produção, circulação e consumo cultural da periferia, mas também espaço para debates, sessões de cinema, lançamento de livros, esquetes de teatro, exposição de fotografias e artes plásticas, apresentações de dança e música.

Sob esta perpectiva é que, ainda que parco e sem densidade analítica, ainda que espaço para discussões de caráter social, cultural e político, os artigos publicados no jornal **Folha de São Paulo** sobre as três edições especiais da "Literatura Marginal – a Cultura da Periferia Ato I, Ato II e Ato III" concorreram para reforçar a visibilidade aos autores periféricos, agregar prestígio social, bem como fomentar reconhecimento público, dada

circulação em âmbito nacional e o reconhecimento granjeado ao longo de quase um século de existência.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, João Alexandre. Variações sobre suplementos literários. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, Suplemento Literário, no. 1278, maio 2005, p.3-6.
"CAROS Amigos", em versão mano. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 set.2001. Folhateen

CAROS AMIGOS (suplemento literário). Literatura marginal: a cultura da periferia – Ato I. (coord. e apresentação Ferréz). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ago.2001.

CAROS AMIGOS (suplemento literário). Literatura marginal: a cultura da periferia – Ato II. (coord. e apresentação Ferréz). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, jun.2002.

CAROS AMIGOS (suplemento literário). Literatura marginal: a cultura da periferia – Ato III. (coord. e apresentação Ferréz). *O Estado de São Paulo*,São Paulo, abr.2004.

COELHO, Marcelo. A vitória de Lula e uma nova onda cultural. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 out.2002c. Ilustrada.

FISCHER, Luís Augusto.Aconquista do direito à arte, na marra, em uma sociedade desigual.*Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 ago.2002a. Folhateen.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Literatura marginal muda de cara no Brasil.*O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 jun. 2004. Suplemento Cultura, D4.

HAMBURGER, Esther. A disputa pelos pobres na TV. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 set.2002b. Ilustrada.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Crônica Marginal. In: Resende, Beatriz; Finazzi-Agró, Ettore.*Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NINA, Cláudia. Jornalismo e literatura. In: *Literatura nos jornais*: a crítica literária dos rodapés às resenhas. São Paulo: Summus Editorial, 2007. 17-36.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem*: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira. Rio de Janeiro: 7 Letras; FAPERJ, 2013.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Ferréz lança manifesto literário reunindo escritores da periferia.*O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 2001. Suplemento Cultura, D4.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. 'Literatura marginal', no ato 2, firma movimento. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 jul. 2002. Suplemento Cultura, D4.

SANTIAGO, Silviano. A crítica literária no jornal. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SÜSSEKIND, Flora.*Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA, FICÇÃO, POLÍTICA E CULTURA NA CRÍTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA

Larissa Moreira Fidalgo*

RESUMO: O presente trabalho[1] tem como objetivo explorar novos olhares para o exercício da crítica literária contemporânea, mais especificamente no contexto "brasileiro". Com base na leitura do romance *O filho da mãe*, do brasileiro Bernardo Carvalho, observaremos como os mecanismos da globalização e as acelerações das trocas interculturais modificaram nossa maneira de compreender os pares opositivos centro vs. periferia e local vs. global.
PALAVRAS-CHAVE*:* Literatura brasileira contemporânea; Crítica literária; Bernardo Carvalho.

ABSTRACT: This works aims to explore new perspectives in contemporary literary theory. Based on the novel *O filho da mãe*, by Bernardo Carvalho, we will examine how the mechanisms of globalization and the accelerations of intercultural exchanges have changed our way of understanding the opposing center vs. periphery and local vs. global.
KEYWORDS: Contemporary brazilian literature; Literary Criticism; Bernardo Carvalho.

No âmbito dos estudos literários, os últimos anos foram marcados por intensos debates em torno da função da crítica frente à produção brasileira contemporânea. O complexo sistema de inscrição, legitimação e circulação dos enunciados, e a expansão dos estudos em torno da prática da transdisciplinaridade impuseram novas apreensões do literário fora das tradicionais dicotomias de centro *vs.* margem, pertencimento *vs.* não pertencimento, nação *vs.* mundo global. Se os discursos críticos da arte são indissociáveis, portanto, das transformações culturais e políticas dos contextos em que interagem, as considerações de Walter Benjamin (1985, p. 122) acerca do materialismo histórico e da crítica historicista merecem ser

*Doutoranda em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense (UFF).
[1] A versão anterior deste capítulo foi publicada na Revista Discente Alumni, da UNIABEU.

recuperadas/distendidas e tomadas como ponto de partida de nossas indagações:

> Quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava perguntar como ela se vinculava às relações sociais de produção da época. É uma pergunta importante. Mas é também uma pergunta difícil. Sua resposta não é sempre inequívoca. Gostaria, por isso, de propor uma pergunta mais imediata. Uma pergunta mais modesta, de vôo mais curto, mas que em minha opinião oferece melhores perspectivas de ser respondida. Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto é revolucionária? – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações?

Na esteira do filósofo, a pergunta que faremos é a seguinte: como a literatura brasileira contemporânea – aqui ilustrada pela poética de Bernardo Carvalho – e a crítica podem ser lidas na era da globalização e da intensificação das trocas interculturais, especialmente no que diz respeito às relações entre ficção, história, política e cultura?

A crítica literária entre os projetos nacionalistas e os sintomas contemporâneos da alteridade

Num contexto definido pelas práticas de uma globalização perversa, como diria Milton Santos (2002), nas quais se incluem formas inconcebíveis de fundamentalismos e intolerância, observamos uma reviravolta nos estudos acadêmicos acerca das questões sócio-políticas imbricadas na consciência pública de representação cultural. Se antes o conceito de cultura estava atrelado aos processos civilizatórios realizados pelos representantes de uma cultura "humanitária", hoje, reconhecendo a voz dominadora de toda convenção discursiva e questionando as bases de qualquer certeza e julgamento, nos afastamos em relação à centralização das categorias culturais e identitárias. Mediante a multiplicação das trocas culturais acentuadas pelo cruzamento de fronteiras por sujeitos errantes em constantes viagens, somos levados a repensar as essencialistas noções de identidade e a estabelecer um enfoque dialógico, senão híbrido dos processos interculturais. Como nos mostra Perrone-Moisés (2007, p. 13),

antes de pensarmos a cultura segundo critérios de uma uniformização que apagaria as diferenças, a "cultura supõe sempre processos de contato, que o contato e as relações são inseparáveis do próprio conceito de cultura". Assim, se a polifonia é uma condição inerente a todo indivíduo histórico e, portanto, o inter-relacionamento de experiências heterogêneas torna-se inevitável, como estabelecer identidades "autênticas" relacionadas ao conceito de nação e ao sentimento nacionalista que teve seu auge no século XIX com o Romantismo?

Na América Latina, os projetos nacionalistas que pretendiam a construção de utópicas fronteiras entre o Outro dominador e os representantes de uma cultura "oprimida", mostraram-se um empreendimento fracassado, reducionista e paradoxal. Ao negligenciar os processos de contato com a Europa, o "Novo" Mundo demonstrou que o clássico conceito de nação é um conjunto de imagens que pressupõe o apagamento de uma cultura e a valorização de outra. Como evidencia Nestor García Canclini (2011, p. XXIII),

> quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (línguas, tradições, condutas estereotipadas), freqüentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como conseqüência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas maneiras heterodoxas de falar a língua (...).

Por conseguinte, ao invés de uma concepção monológica do processo de construção cultural concebida isoladamente do tempo e espaço, observamos uma ampla diversidade material em constante interação que não pode ser resumida em simples dicotomias como "centro/margem". Antes de sugerir um retorno aos conceitos acríticos que há muito estruturaram nossas percepções sociais, tal defesa em favor da descentralização das ideologias tradicionais da noção de sujeito indica, no interior nas questões abordadas neste trabalho, a necessidade de questionarmos certas vertentes dos Estudos Culturais. Afinal, a defesa de causas "ditas" minoritárias poderá nos conduzir, ironicamente, à formação de novos discursos homogeneizantes em torno de uma concepção superficial de cultura, o que reforçaria, inconscientemente, o problema daquilo que

conhecemos por "coisificação", a "fonte primordial de uma dominação e de uma sujeição" (JAMENSON, 1998, p. 173).

Em suas análises sempre polêmicas acerca das transformações da imagem no cenário da pós-modernidade, Fredric Jamenson (1998) recorre à inovação conceitual do tema do olhar realizada por Sartre para abordar a história da visão e do visível na contemporaneidade e sua relação com a maneira pela qual interpretamos e definimos a cultura. Segundo o teórico (1998, p.172), o olhar institui uma relação imediata com as outras pessoas, na qual a experiência de ser olhado se torna essencial e o nosso próprio olhar uma reação deliberadamente secundária. Por conseguinte, o clássico enigma da existência das outras pessoas seria "solucionado" e deslocado pela "vergonha e pelo orgulho" através dos quais o olhar do Outro sobre nós confirma a sua própria experiência. Entretanto, ao rebatê-lo, colocamos o Outro em uma posição similar, pois, agora, ele se torna o centro a partir do qual se encadeia o combate pelo reconhecimento. Desse modo, podemos perceber que os estados de dominação, as disposições entre aquilo que caracterizamos por centro e por periferia estão em constante alternância. Nesse sentido, como considerar identidade e diferença em compartimentos estanques, privilegiando um em detrimento do outro? Como nos mostra Nestor García Canclini (2011, p. XXIII),

> não é possível falar das identidades como se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como a essência de uma etnia ou de uma nação. A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloqüência.

Assim, verificamos que ao invés de uma utópica relação de distanciamento e diferença entre um "Eu" (soberano) e um "Outro" que habita um espaço marginal demarcado por fronteiras, temos uma base comum a partir da qual os sujeitos são constituídos. Desse modo, perante inter-relações de múltiplas consciências que se combinam, devemos nos perguntar se o que temos repetido inúmeras vezes não é fruto de uma compreensão superficial das hierarquias que estruturam os espaços sociais e culturais. Nesse sentido, conforme apontou Geertz (1989, p. 20),

> a análise cultural é intrinsecamente incompleta (...) é uma ciência estranha, cujas afirmativas mais marcantes são as que têm a base trêmula, na qual chegar a qualquer lugar com um assunto enfocado é intensificar a suspeita, a sua própria e a dos outros, de que você não o está encarando de maneira correta.

Organizando-se nesse mesmo viés reducionista que estamos questionando, também encontramos os registros dos discursos oficiais da história. Como um dispositivo que de certo modo detém e legitima o caráter representativo das ações humanas, o discurso histórico encontra-se inscrito numa relação de poder, admitindo "a passagem de alguma coisa do profano para o sagrado, da esfera humana à divina" (AGAMBEN, 2010, p.45) através dos processos de subjetivação de uma consciência homogeneizante. Em "sua vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história" (FOUCAULT, 2011, p.14), esse sistema teórico predominante, ao suprimir o sujeito enunciador e diversos atuantes de processos inegavelmente heterogêneos através da seleção e organização dos elementos constitutivos da "realidade" social, firmou-se no conhecimento fechado e restrito, em uma verdade categórica, ignorando a historicidade de toda ordem cultural.

Entretanto, ao invés dessa concepção um tanto linear da realidade que viola e simplifica a multiplicidade de consciências imiscíveis da caracterização do ser-no-mundo, devemos mostrar a constituição temporal dos sistemas de signos, dos processos culturais que governam as diversas representações de nossa experiência temporal. Uma vez que a realidade é socialmente constituída, temporalizando-se como porvir atualizante da semântica do ter-sido, observamos que apenas a compreensão do lugar a partir do qual somos constituídos e constituímos o sentido do ser, das nossas ações e relações simbólicas no mundo circundante poderia nos oferecer uma visão mais democrática da maneira pela qual interpretamos a cultura. Vale ressaltar, que ao defendermos tal posicionamento, não estamos revitalizando a clássica noção de arché, de existência de uma origem teológica que rege nossas ações, mas, ao invés, o sistema geral dessa economia que ilustra "o processo de cisão e de divisão do qual os diferentes ou as diferenças seriam os produtos ou os efeitos constituídos" (DERRIDA, 1991, p.39) de um processo no qual interagem diferentes vozes e discursos.

E é justamente nesse cenário de desconstrução que nos mostra como a cultura é um *continuum* interpretável do tempo e espaço, uma história cumulativa, pois como dizia Said, "há 'outras' tradições, e, portanto outras humanidades, que certamente poderiam ser de algum modo consideradas e representadas para moderar a centralidade não questionada do que era, com efeito, um amálgama forjado com muito esforço" (2004, p. 22), que observamos a literatura brasileira contemporânea e, consequentemente, a crítica da arte.

Questionando os postulados totais e exclusivos da metafísica através do reconhecimento que a língua não corresponde a um sistema desprovido de elementos sociais, a ficção contemporânea ilustra as amplas questões de ordem política e ideológica da sociedade moderna para compreender, ainda que de maneira fragmentada, os sistemas de signos que, ligados às formulações simbólicas e culturais, conferem forma à multiplicidade das complexas estruturas de nossa experiência temporal. Nas palavras da teórica canadense Linda Hutcheon (2005, p. 2),

> the postmodern's initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as 'natural' (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact 'cultural'; made by us, not given to us[2].

Assim, se aquilo que conhecemos por cultura é o efeito das representações de um sistema semiótico, um "jogo de máscaras linguageiras" a serviço de um poder, para citar Roland Barthes (2011, p. 14), caberá à crítica hodierna colocar em evidência a maneira pela qual fabricamos e interpretamos as diversas noções de sujeito ao longo da história que inegavelmente foram (e ainda são) estabelecidas por dispositivos que resultam de um conjunto heterogêneo de discursos e instituições, de "relações de poder e de relações de saber" (AGAMBEN, 2010, p.29). Ao reconhecer que as diversas construções culturais estão igualmente dispostas segundo os três sistemas de exclusão (a palavra proibida, a vontade de

[2] "a preocupaçãoinicialdo pós-modernoé dedesnaturalizaralgumas das característicasdominantesdo nosso modo devida,de salientar queas entidadesque inconscientementeexperienciamos como'naturais'são de fato'culturais', feitas pornós, nãodadaspara nós.Mesmo a natureza, o pós-modernismopodeapontar,não cresce emárvores" (Nossa tradução).

verdade e a oposição entre razão e loucura) sobre os quais nos fala Foucault (2011), o discurso literário contemporâneo

> não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele utiliza esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior (HUTCHEON, 1991, p. 98)

Nesse sentido, como um universo que mantém a permanência da pluralidade, da heterogeneidade ao contrariar as antigas tradições proféticas das atividades representativas culturais, a escritura ficcional contemporânea desconstrói a noção de centro, de uma imagem transitiva de "verdade", abrindo espaço para novas marcas temporais, novas possibilidades e, portanto, novas abordagens além daquelas oferecidas pelos "registros oficiais" da História e dos Estudos Culturais em seus sistemas de exclusão e seleção dos aspectos constituintes da rede conceitual das ações das quais os sujeitos fazem parte. Reordenando as coordenadas do mundo experimentado e operando uma trans-figuração das usuais características semânticas de nossa experiência cultural, a literatura "afeta os campos de referência do mundo sociocultural, deles retirando suas funções reguladoras e, desautomatizando-os, os converte em objetos de percepção" (LIMA, 2006, p. 285) e não de contemplação. Em outras palavras, ao invés de simplesmente utilizar a linguagem mediante tratados sistemáticos apartada de suas configurações históricas, a poética do pós-modernismo ressalta as complexas dimensões simbólicas do mundo experimentado. Dimensões, estas, que estruturadas sobre os mais diversos fenômenos constitutivos da sociedade contemporânea, não são passíveis de redução e exclusão. Assim, ao conferir valor de equivalência aos saberes que a linguagem engrena, desafiando e subvertendo a cultura no interior de seus pressupostos, a literatura nos oferece um complexo universo de (re) construção cultural, ou, para utilizarmos o título do presente trabalho, uma possibilidade de (re) nascimento cultural. Nesse sentido, podemos dizer que a literatura não é apenas um conjunto de obras, mas um tecido de significantes e de força fundamental no processo de construção dos saberes políticos e históricos.

***O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho**

Nesse contexto de denúncias e questionamentos acerca das conflituosas formas de representação cultural realizado pela literatura contemporânea, observamos que nenhuma temática é capaz de ilustrar melhor as possibilidades de compreensão dos sujeitos "subalternos" como a complexidade dos conflitos bélicos. Porque, como bem observou Oliveira (2011, p.110), "a questão da guerra é homóloga à própria condição humana frente às diferenças massacradas". Excluídos do poder político e inseridos em submissas categorias indiferenciadas, os sujeitos "subalternos" buscam incessantemente um lugar a partir do qual possam falar e serem ouvidos. Entretanto, quando essa conquista não acontece pacificamente, deflagra-se um conflito cujo desfecho frequentemente assegura um novo equilíbrio de relações hegemônicas: de um lado, o "Sujeito de desejo e poder", do outro, o "sujeito do oprimido" (SPIVAK, 2010, p. 44) que, preso ao poder do regime Histórico e banido do poder da liberdade, situa-se em um eterno estado de exceção diante de uma duvidosa homogeneização mundial. E é justamente nesse cenário que desvela o lugar incômodo de hierarquização cultural que compreende um "conjunto de crenças das regras e dos ritos que numa determinada sociedade e num determinado momento histórico são impostos aos indivíduos pelo exterior" (AGAMBEN, 2010, p.30-1) que o romance *O filho da mãe*, do brasileiro Bernardo Carvalho, encontra-se inserido. Lançando mão de um cenário bélico e fragmentado vivenciado por indivíduos rejeitados, fora do lugar, se desvencilhando de tudo e de todos em uma cidade constituída "segundo a ótica da visibilidade total" (CARVALHO, 2009, p.132), a prosa carvaliana nos evidencia, principalmente através das figuras dos protagonistas, como os clássicos conceitos de identidade e cultura precisam de revisão e reconsideração.

Estamos na cidade de São Petersburgo, um lugar de confronto entre os heróis problemáticos que têm que lidar com a inadequação e o mundo austero assolado pelos confrontos desencadeados pela Segunda Guerra da

Tchetchênia[3]. De um lado, Ruslan, caucasiano, rejeitado pela mãe, pois "ninguém ama por obrigação" e cujo pai foi morto na guerra, consegue, graças à ajuda da avó, sair do campo de refugiados da Inguchétia onde a morte era iminente. Segue, então, para São Petersburgo na tentativa de reencontrar suas raízes que, metaforicamente, simboliza a busca por um território no qual ele possa fazer parte. A inquietação do herói, frente a um sentimento de inexistência, transcende o espaço físico, alcançando a subjetividade dos sonhos que também precisam ser reprimidos: "sonhara que representava o que não podia caber no sonho (...) o que podia existir em qualquer lugar, menos no meu próprio sonho. Por isso, tive que acordar rápido para não desaparecer" (CARVALHO, 2009, p. 36). Do outro lado, está Andrei - filho de um brasileiro exilado político com uma russa - que, pelas circunstâncias familiares, foi obrigado pelo padrasto a servir o exército em São Petersburgo. Observamos, assim, que a rejeição também provém do próprio seio familiar. A tensão entre países deixa de ser pura e simplesmente política, sendo espelhadas nas próprias relações sociais. No quartel, ao se recusar a partir para a guerra, pois "era o único filho da sua mãe e, portanto, arrimo da família" (CARVALHO, 2009, p. 98), Andrei é obrigado pelo general que reforça a hierarquia a prestar serviços sexuais a fim de arrecadar dinheiro para sustentar o quartel, esse "pilar" da sociedade:

> Desde então, nunca mais tive paz. Se tivesse ficado calado, e se resignado à bazófia do capitão, possivelmente não teria sido selecionado para uma missão como esta, forçado a arrecadar verbas para completar o salário dos superiores e sustentar o quartel falido" (CARVALHO, 2009, p. 98)

O encontro entre esses dois personagens ocorre quando Ruslan rouba o dinheiro de Andrei - "o dinheiro da prostituição para o sustento do exército russo" (CARVALHO, 2009, p.120) - com o objetivo de comprar um passaporte falso e fugir de São Petersburgo. A partir de então, Andrei tornar-se um desertor. Em um sentido mais amplo, podemos observar que

[3] A Segunda Guerra da Tchetchênia representa a retoma dos confrontos entre os russos e os grupos separatistas da província do Cáucaso. Esse conflito representou o desejo separatista dos tchetchenos em contraste com a ambição do governo russo em manter sob seu domínio esse território que busca a sua independência.

esse episódio simboliza a possibilidade de fuga, para Andrei, de uma instituição que, no romance, é responsável pela segregação dos indivíduos em compartimentos estanques e humilhantes:

> — Não posso voltar sem o dinheiro — ele mesmo responde, como se as paredes tivessem perguntado. "E de manhã? O que é que vai fazer? Vai voltar para o quartel?"
> —Não — ele responde, como se as paredes tivessem perguntado: "E se recuperasse o dinheiro, voltaria para o quartel?".

Ao compartilharem da vulnerabilidade, escondendo-se em escombros, pois "os dois só podem existir no limite da inverossimilhança." (CARVALHO, 2009, p.133), inicia-se uma história de amor:

> É possível que não se dê conta de que terminou por associar o sexo às ruínas ao risco, à força de tê-lo descoberto em meio a uma guerra, e de buscá-las, as ruínas, sempre que encontra alguém, por ter sido obrigado a reconhecer nelas o cenário reconfortante do lar onde já não há possibilidade de reconforto. Quando não há mais nada, há ainda o sexo e a guerra. O sexo e a guerra são o que todo homem tem em comum, rico ou pobre, educado ou não. O sexo e a guerra não se adquirem. A ideia de uma vulnerabilidade maior que a sua lhe desperta o amor (CARVALHO, 2009, p.139)

Entretanto, ao manifestarem uma sexualidade destoante da maioria dos sujeitos que viviam naquela sociedade inegavelmente homofóbica - como nos diz o narrador do romance: "Qualquer tchetcheno a que se fizer a pergunta dirá que não há homossexuais na Tchetchênia" (CARVALHO, 2009, p.35) - Ruslan e Andrei se tornam cada vez mais "invisíveis". Nesse sentido, observamos que a questão política se mescla a um questionamento acerca das próprias identidades sexuais marginalizadas. Imbricado nas questões da realidade histórica na qual os personagens estão inseridos, o corpo representaria, simbolicamente, uma tentativa de dominação da única realidade frente a um sentimento angustiante de inexistência. Maksim, irmão de Ruslan, é a figura do romance que melhor representa esse universo de privilégios desiguais que, rejeitando os grandes fenômenos constitutivos da sociedade contemporânea em prol de uma utópica identidade nacional homogênea, não mede esforços para apagar a categoria do Outro. Em uma conversa entre os irmãos, Maksim evidencia sua aversão aos estrangeiros: "Que é que você está fazendo na Rússia? Aqui não é o seu lugar" (CARVALHO, 2009, p.177).

O desfecho desses conflitos não poderia ser outro senão a representação da monstruosa figura da quimera[4] como é descrita por Ruslan em uma carta deixada à Andrei:

> um animal que era dois sem ser nenhum. Uma égua dera à luz um potro no qual estavam misturados dois embriões. A isso chamam quimera (...). Era um animal estranho, parecia um potro, mas era outra coisa, dois fundidos em um só, indistintos. Não conseguia ficar em pé. As quimeras são raras e os pastores nas montanhas as vêem como portadoras de mau agouro, porque põem a reprodução num impasse, fazem da reprodução uma monstruosidade. Por isso, quando esses animais não morrem ao nascer, os próprios camponeses se encarregam de lhes dar um fim (...) As quimeras morrem para que sobreviva o pacto dos que não podem contar nem com Deus nem com os anjos. (CARVALHO, 2009, p. 160-1)

A mistura de dois embriões que originou uma criatura indistinta poderia ser comparada às inúmeras tentativas de enquadrar sujeitos heterogêneos em compartimentos estanques e homogêneos. Entretanto, precisamos lembrar que essas diferenças estão situadas no interior de cada cultura que contestamos. A retirada de um grupo implicaria o desmoronamento de todo o resto que, agora, não "conseguiria ficar em pé". Entretanto, os homossexuais e os imigrantes, grupos ilustrados em *O filho da mãe*, não constituem movimentos monolíticos, mas uma diversidade diante de inegáveis situações de marginalidade estabelecidas pelo poder de ruptura dos discursos. Assim, através dessa breve análise das principais cenas de

[4] A quimera é uma figura mística caracterizada por uma aparência híbrida de dois ou mais animais. A imagem abaixo é a representação dessa criatura mitológica:

Fonte:
http://pictify.saatchigallery.com/250688/chimera-of-arezzo-etruscan-art-c-400-bc

enunciação do romance, verificamos a profunda necessidade de desnaturalizar as articulações culturais de um significado único e exclusivo, reconsiderando o lugar a partir do qual estabelecemos nossas interpretações acerca do sentido do Ser.

Considerações finais

Quando nos propusemos a falar sobre o poder que está inserido em toda ordem da linguagem, sabíamos, desde o início, do risco que iríamos enfrentar. Ao se depararem com o presente artigo, muitos poderiam observar um resquício romântico que ainda insiste em pairar sobre muitas cabeças desavisadas e ausentes das novas condições de produção da sociedade contemporânea. Entretanto, como a neutralidade definitivamente não é a melhor opção, decidimos seguir em frente. Desse modo, o fato é que não aspirávamos (e nem poderíamos) pronunciar um discurso que estivesse isento do poder, pois como diria Barthes (2011, p.15), em sua grande Aula, "a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só pode sair dela pelo preço do impossível: pela singularidade mística". Nesse sentido, como não somos personagens com super poderes de histórias em quadrinhos, nos restou lutar contra as ilusões da naturalidade de discursos inegavelmente centralizadores e a estabelecer novas relações capazes de abarcar as instâncias de ruptura e crença nos saberes Culturais e Históricos dominantes.

Assim, ao invés de compreendermos as dinâmicas temporais e culturais como instituições que têm como sentido um mundo (in) transitivo refletido em uma "verdade" exclusiva, colocamos em questão o "verdadeiro" atual. Por conseguinte, aquilo que conhecemos (ou presumimos que conhecemos) por hierarquia, origem, centro é resultado de interpretações e representações imbricadas em um discurso homogêneo funcionando, assim, como uma camuflagem para um problema de maior escala: a manutenção das relações hegemônicas na intermediação da fala do "subalterno" por aqueles que se colocam em posição de reivindicar algo em nome do Outro. Diante dessa situação que conclama alternativas que

privilegiam o híbrido e o dialogizado, pudemos observar a imprescindível atuação do intelectual pós-moderno que resistirá contra os poderes. Segundo Gayatri Spivak (2010), é imprescindível que o intelectual, ao observar as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos sistemas de representação política, assuma a responsabilidade de criar espaços mais igualitários nos quais esses indivíduos possam se articular. E esse espaço foi aqui compreendido como aquele que nos apresenta "lugares diferentes de fala" (BARTHES, 2011, p.19): o discurso literário representado pelo romance *O filho da mãe*.

Assumindo muitos saberes através do jogo com a linguagem, mas sem representar uma "verdade" dogmática ou privilegiar um grupo em detrimento do outro, a literatura contemporânea nos mostra que a "diferença" antes se sugerir oposições binárias, conclama pela diversidade. Assim, coadunando os contrários e modificando os usuais sistemas de relações, tal poética nos insere na "verdadeira" atmosfera cultural: a heterogeneidade.

Nesse sentido, na esteira do pensamento de Raúl Antelo (2007), podemos concluir que talvez a tarefa da crítica, hoje, seja

> a de trazer o outro à presença como diferença do outro. E sob essa perspectiva a alteridade já não se situa, na convenção ética ou psicológica na convenção, como o encontro com uma individualidade isolada. Antes, pelo contrário, a alteridade em pauta é uma relação entre o eu (ou o Mesmo) e aquilo que, na sua singularidade, é heterogêneo a mim mesmo e interrompe, assim, minha própria identidade (ANTELO, 2007, p. 8)

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANTELO, RAÚL. *Pós-crítica.* Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

BARTHES, Roland. *Aula.* São Paulo: Cultrix, 2011.
_____. *Mitologias.* Rio de Janeiro: Difel, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas.* São Paulo: Edusp, 2011.

CARVALHO, Bernardo. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria.* Uma análise dos estudos culturais e do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FOUCAUL, Michel. *A ordem do discurso*. 21.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMENSON, Fredric. *A virada cultural.* Reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LIMA, Luis Costa. *História. Ficção. Literatura.* Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

OLIVEIRA, Paulo César S. "Representações da guerra da Tchetchênia, em *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho". Terra roxa e outras terras, Paraná: PPGL/UEL, 2011, v. 21, set, p. 101-112.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo:* Paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*: do pensamento único à consciência universal. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluímos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

abralic

Associação Brasileira de Literatura Comparada