

**LITERATURA E ARTES NA  
CRÍTICA CONTEMPORÂNEA**



Reitor

Pe. Josafá Carlos de Siqueira SJ

Vice-Reitor

Pe. Francisco Ivern Simó SJ

Vice-Reitor para Assuntos Acadêmicos

Prof. José Ricardo Bergmann

Vice-Reitor para Assuntos Administrativos

Prof. Luiz Carlos Scavarda do Carmo

Vice-Reitor para Assuntos Comunitários

Prof. Augusto Luiz Duarte Lopes Sampaio

Vice-Reitor para Assuntos de Desenvolvimento

Prof. Sergio Bruni

Decanos

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz (CTCH)

Prof. Luiz Roberto A. Cunha (CCS)

Prof. Luiz Alencar Reis da Silva Mello (CTC)

Prof. Hilton Augusto Koch (CCBS)

**LITERATURA E ARTES NA  
CRÍTICA CONTEMPORÂNEA**

**HEIDRUN KRIEGER OLINTO  
KARL ERIK SCHØLLHAMMER  
MARIANA SIMONI**

ORGS.



© Editora PUC-Rio  
Rua Marquês de S. Vicente, 225  
Projeto Comunicar – Casa Agência/Editora  
Gávea – Rio de Janeiro – RJ – CEP 22451-900  
Telefax: (21)3527-1760/1838  
edpucrio@puc-rio.br  
www.puc-rio.br/ediorapucio

*Conselho Gestor*

Augusto Sampaio, Cesar Romero Jacob, Danilo Marcondes, Fernando Sá, Hilton Augusto Koch, José Ricardo Bergmann, Luiz Alencar Reis da Silva Mello, Luiz Roberto Cunha, Paulo Fernando Carneiro de Andrade e Sergio Bruni

*Revisão*

Carolina Carvalho

*Concepção de capa*

Laura Erber

*Projeto gráfico de miolo*

José Antonio de Oliveira

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão escrita da Editora.

Literatura e artes na crítica contemporânea / Heidrun Krieger Olinto, Karl Erik Schøllhammer, Mariana Simoni, orgs. – Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio, 2016.

334 p. ; 23 cm

Inclui bibliografia

ISBN: 978-85-8006-206-9

1. Crítica. 2. Literatura. 3. Crítica de arte. I. Olinto, Heidrun Krieger. II. Schøllhammer, Karl Erik. III. Simoni, Mariana.

CDD: 801.95

Gostaríamos de agradecer a participação entusiasmada de todos os articulistas deste livro ao transformar o evento oral numa publicação que permite entender o diálogo para um público leitor mais amplo.

Agradecemos ainda ao CNPq e à FAPERJ, agências de fomento que, além do apoio financeiro para a realização do seminário e para a sua edição, possibilitaram a participação de cinco pesquisadores atuantes em universidades estrangeiras - Álvaro Fernández Bravo e Florencia Garramuño, da Universidad de San Andrés (Argentina); Luiz Fernando Valente, da Universidade Brown (Estados Unidos); Mário Cámara, da Universidad de Buenos Aires (Argentina) e Pedro Erber, da Universidade Cornell (Estados Unidos). Sem o apoio integral do Departamento de Letras da PUC-Rio e, de modo particular, do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, a realização do evento e a publicação não teriam sido possíveis.

A todos o nosso muito obrigado.



## SUMÁRIO

*O lugar da crítica na literatura e nas artes contemporâneas*, 9  
**Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schøllhammer**

*Redes afetivas, teias de cooperação: política e literatura nos contextos da língua portuguesa*, 19  
**Alexandre Montauray Baptista Coutinho**

*Contemporaneidade, crítica e tradução: tempos impuros e tráfego intercultural*, 31  
**Álvaro Fernández Bravo**

*Em torno da noção de uma crítica clínica da cultura*, 41  
**Ana Kiffer**

*O prazo de validade da crítica literária*, 57  
**Beatriz Resende**

*Carl Einstein, Negerplastik: anacronismo e atualidade*, 71  
**Eneida Leal Cunha**

*Devires da crítica: crítica, pós-crítica, crítica inespecífica*, 81  
**Florencia Garramuño**

*Onde se vê dia, veja-se noite: notas sobre a crítica em tempos de contracultura*, 89  
**Frederico Coelho**

*A crítica e a história literária na (pós) modernidade*, 103  
**Gilberto Mendonça Teles**

*Estratégias críticas em relatos (auto)biográficos*, 109  
**Heidrun Krieger Olinto**

*Que poesia? A poesia e as línguas do Brasil: algumas notas*, 125  
**Ítalo Moriconi**

*Notas iniciais sobre o positivismo pós-moderno, ou: todos os gatos são pardos. Ainda: o vale tudo da crise do sujeito*, 133  
**João Cezar de Castro Rocha**

*Nem bossa, nem fossa – os estudos de música popular em perspectiva*, 149  
**Júlio Diniz**

*A literatura brasileira contemporânea na perspectiva mundial, 159*

**Karl Erik Schøllhammer**

*Quem tem medo da curadoria? Da crítica às instituições a uma possível institucionalidade crítica, 169*

**Luiz Camillo Osorio**

*Crítica e dissidência, 179*

**Luiz Fernando Valente**

*Um túmulo para a crítica (?), 195*

**Manoel Ricardo de Lima**

*Perspectivas pós-dramáticas: revisões críticas, 205*

**Mariana Simoni**

*Veronica Stigger, un recorrido posible entre arte, literatura y crítica, 215*

**Mario Cámara**

*Crítica cultural e políticas públicas no Brasil, 225*

**Miguel Jost**

*A literatura brasileira e a literatura mundial/Weltliteratur, 237*

**Nelson H. Vieira**

*Um poema de Claudia Roquette-Pinto, 253*

**Paulo Henriques Britto**

*O ensaio entre a arte e a crítica, 267*

**Pedro Duarte**

*Crise da crítica e economia do espetáculo, 275*

**Pedro Erber**

*Ler para frustrar a formalização, 283*

**Raúl Antelo**

*Recordações da casa dos mortos: crise da crítica, perigo e oportunidade, (ou Uma ligeira brigada), 299*

**Renato Cordeiro Gomes**

*O mal-estar da crítica: diluição das esferas de competência e estéticas do uso, 313*

**Vera Lúcia Follain de Figueiredo**

*Colaboradores, 327*

## O LUGAR DA CRÍTICA NA LITERATURA E NAS ARTES CONTEMPORÂNEAS

*Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schøllhammer*

OS ARTIGOS REUNIDOS NESTE VOLUME TEMÁTICO, *Literatura e artes na crítica contemporânea*, lançam luzes pontuais sobre exercícios críticos ensaiados hoje na esfera dos estudos literários e artísticos. Frutos de uma seleção de trabalhos debatidos por pesquisadores nacionais e estrangeiros durante o XIII Seminário Internacional de Estudos de Literatura *O papel da crítica na literatura e nas artes contemporâneas*, realizado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em setembro de 2015, eles espelham indagações e preocupações em sintonia com transformações perturbadoras por sua velocidade e extensão. Neste quadro não cabem respostas panorâmicas, convergentes, sinalizando diretrizes mestras pela ordem das ideias, pelo consenso de valores e por matrizes norteadoras, mas antes cabe uma arte de pensar sensível às múltiplas facetas, formas, conteúdos e combinações presentes nas práticas e produções criativas e críticas contemporâneas; mas igualmente sensível às sobrevivências de cânones do passado e seus diálogos atualizados com o presente. Foi este cenário idealizado por seus organizadores que caracterizou as discussões durante o seminário e que deixou a sua marca nesta coletânea.

A diversidade de objetos e focos explorados pelos autores revela a emergência de conceitos alternativos buscando tornar visíveis novos olhares e lugares para o exercício da crítica na literatura e nas artes contemporâneas. A coexistência de conceituações aditivas, (aparentemente) sem nexos, coloca em evidência a desnecessidade de paradigmas que apagam diferenças a favor de precários denominadores comuns. É neste horizonte que despontam tópicos temáticos e questionamentos que realçam a vontade de experimentar respostas, seja a perguntas antigas, seja a curiosidades atuais.

O espectro de assuntos acolhidos estende-se do exercício da leitura microscópica de um poema a reflexões sobre a identidade problemática da literatura brasileira – ao mesmo tempo voltada para dentro e para fora – no intercâmbio com produções latino-americanas e africanas e no tráfego transnacional glo-

bal da literatura mundial. Neste concerto não sinfônico, o envolvimento com novas redes interativas de sociabilidade no mundo midiático digital, aproximando escritores, artistas e intelectuais, permite abrandar ainda o peso de diálogos marcados por incômodas dicotomias de centro *vs.* periferia. A própria ausência de uma definição homogênea de literatura e a irreprimível expansão interartística e transmidiática, além da diminuição do abismo entre alta cultura e cultura popular, promovendo novos compromissos estéticos, éticos, políticos e econômicos, transformaram o exercício da crítica em gigantesco laboratório experimental. Sem consenso mínimo acerca dos seus objetos de investigação, ela própria se tornou uma prática generalizada de disjunção e dissidência, de um lado, desacreditada e depreciada pela suposta perda do seu poder crítico de intervenção na vida social, pela expansão da cultura de mercado, por exemplo, e de outro, exaltada por sua criatividade indisciplinada abrindo espaço até para uma identificação com a própria dimensão artística. Este ambiente intransparente explica o mal-estar com a crítica e os diagnósticos de sua morte. Em contraposição, a chamada crise é avaliada como oportunidade, como caos produtivo permitindo novos diálogos com espaços extramuros de jornais, revistas, arenas do espaço público; atualizando ressonâncias da contracultura e de políticas dos anos de 1960; abrindo o campo estendido da literatura em direção às artes cênicas, às artes visuais e musicais; revitalizando uma crítica clínica da cultura; sugerindo a curadoria como exercício crítico; idealizando o ensaio como arte de pensar, como crítica criativa; e entoando o elogio da “lógica da rapsodia” e do “artista rapsódico”.

O ensaio de Alexandre Montauray Baptista Coutinho, *Redes afetivas, teias de cooperação: política e literatura nos contextos da língua portuguesa*, investiga a formação de específicas redes de sociabilidade entre escritores de língua portuguesa no contexto do século XX que tornou visível a emergência de sintonias conceituais nos horizontes da escrita, permitindo a aproximação de artistas e intelectuais portugueses, brasileiros, angolanos e moçambicanos no âmbito das lutas da modernidade. Nesta ótica, é questionada a naturalização da ideia de comunidade como herança do colonialismo português a favor do entendimento de sua condição como lugar de renegociação pós-colonial que exclui a influência e o comunitarismo como pressupostos para a formação dessas redes operativas.

Numa perspectiva que abarca a literatura mundial, o artigo *Contemporaneidade, crítica e tradução: tempos impuros e tráfego intercultural*, de Álvaro Fernández Bravo, oferece uma análise do problema dos fluxos literários no marco de sua expansão e consolidação avaliando a posição da literatura latino-americana e brasileira nesse tráfego global. Ao relacionar crítica e tradução é dado destaque à posição da crítica contemporânea como mediação e tradução, não só linguística mas cultural, e à tradução como apropriação, neutralização

e coisificação. Em consonância com os efeitos da *World Lit* na crítica, o regime literário de intercâmbio global produz uma ficção de contemporaneidade em contradição com a própria noção do contemporâneo pressupondo a convivência de tempos desiguais e assimétricos. Segundo Bravo, a *World Lit* só consegue montar sua ficção no privilégio de uma tradução unidirecional das línguas periféricas ao inglês, como língua cêntrica, apagando deste modo o anacronismo inscrito na experiência da contemporaneidade.

O texto de Ana Kiffer, *Em torno da noção de uma crítica clínica da cultura*, parte de uma pesquisa atual sobre cadernos, interrogando as relações entre a escrita e os corpos como agenciadoras de processos de subjetivação no mundo contemporâneo, em busca de subsídios teórico-críticos para as escritas dos cadernos hoje. Nesta procura, a autora revisita, e mesmo recria, bases escriturárias que encetavam a relação entre literatura e (des)subjetivação, assim como bases teóricas que fundamentaram a constituição de uma crítica clínica da cultura na segunda metade do século XX, propondo refletir, no escopo de alguns tópicos estéticos e éticos do contemporâneo, acerca de uma atualização da vertente clínica do exercício crítico.

A investigação de Beatriz Resende, em *O prazo de validade da crítica literária*, é voltada para o papel do crítico literário, hoje, na vida pública, sobretudo diante das condições contemporâneas de seu exercício em jornais e revistas ou em espaços públicos. Em sua avaliação, ainda que a literatura brasileira viva momentos de produtividade e a crítica literária acadêmica seja altamente satisfatória, a grave crise ética, política e econômica que o Brasil atravessa dificulta as trocas de saberes incluindo o pleno exercício das tarefas comumente cobradas dos intelectuais.

Uma proposta instigante de Eneida Leal Cunha, em *Carl Einstein, Negerplastik: anacronismo e atualidade*, sugere para a nossa atividade crítica atual uma apropriação política e criativa do livro de Carl Einstein, *Negerplastik*, publicado em 1915 e traduzido no Brasil apenas em 2011. Segundo a pesquisadora, a forma de leitura proposta oferece uma contrapartida valiosa ao privilégio dado ao representacional, ao funcional e à pedagogia identitária, de modo geral pre-valetentes nas análises de traços e expressões da africanidade.

No texto *Devires da crítica: crítica, pós-crítica, crítica inespecífica*, Florença Garramuño procura contrastar algumas formas da crítica na contemporaneidade que, segundo ela, frequentemente, de forma não sincrônica nem sintomática, acompanham as transformações de partes da arte contemporânea, ao tornar instáveis as fronteiras e os espaços de sua atuação, produzindo deslocamentos radicais.

O texto de Frederico Coelho, *Onde se vê dia, veja-se noite: notas sobre a crítica em tempo de contracultura*, ensaia apontamentos relacionados ao debate

crítico em torno da literatura e da arte brasileira durante a década de 1970. Com ênfases sobre autores e obras que oscilaram entre as novas diretrizes ligadas ao tema da contracultura local e o aprofundamento dos marcos teóricos que surgem no período (Ana Cristina César, Cacaso e Paulo Leminski, principalmente), o pesquisador percorre temas e escritos que abrem brechas para pensar os impasses estéticos e políticos, e refletir sobre o uso de saberes e poderes em meio aos embates geracionais que, de certa forma, nos marcam até hoje.

Baseado na ideia de que toda a produção artístico-literária latino-americana (povos de língua hispânica, portuguesa e francesa) encontra-se hoje sujeita a uma pluralidade de processos de análise e interpretação, de verificação e confirmação da *identidade* política e cultural de cada país, Gilberto Mendonça Teles mostra, em *A crítica e a história literária na (pós) modernidade*, que se trata de uma “identidade” problemática, voltada simultaneamente para “dentro” de cada cultura “autóctone” e para “fora”, para o transnacional, motivando o aparecimento de novas formas de conhecimento, de pensamento e de ação. Neste quadro, Mendonça Teles sinaliza a necessidade de revisar as relações entre a crítica e a história literária entendida como ciência diacrônica, capaz de oferecer respostas alternativas a questões tradicionais, tais como *o que mudou?*, *como mudou?*, *por que mudou?* e *quando mudou?*

O trabalho de Heidrun Krieger Olinto, *Estratégias críticas em relatos (auto) biográficos*, apresenta-se como pequeno ensaio que dá relevo a formas e combinações inusitadas de estratégias críticas presentes nos estudos de literatura hoje. Articuladas em torno das comemorações dos 600 anos do Concílio de Konstanz, entre 2014 e 2018 – com acento sobre 2015, o Ano da Justiça – e centradas na singular confluência de interesses compartilhados por um escritor, dramaturgo e advogado, pela administração municipal de uma cidade, pelo reitor e pelo colegiado da Universidade de Konstanz, pela mídia local, regional e nacional, as reflexões propostas acompanham a trajetória intelectual e política do renomado teórico da literatura Hans Robert Jauss. A sua transformação em “caso Jauss”, a partir de revelações de sua vida paralela, silenciada, durante o III Reich, abre perspectivas surpreendentes para uma crítica trancafiada no interior do recinto acadêmico, quando ela passa a ser confrontada e contestada por vozes do universo extramuros.

Problematizando a própria noção de literatura e poesia no contexto da cultura brasileira, marcado pela presença forte da canção e por transformações estruturais que afetam a própria vida intelectual em tempos de revolução digital e inclusão social, o texto *Que poesia? A poesia e as línguas do Brasil: algumas notas*, de Italo Moriconi, apresenta sucintamente traços definidores da cena poética literária brasileira nos últimos anos. Entre estes o autor destaca o novo estilo de formação poética que prioriza a reflexão/criação de cunho au-

tobiográfico geracional em detrimento da referência aos cânones, e o impacto sobre a cena literária do crescente multilinguismo da sociedade brasileira, trazido pela nova situação das nações e línguas indígenas no quadro amplo de uma nacionalidade posta em questão.

O trabalho de João Cezar de Castro Rocha, *Notas iniciais sobre o positivismo pós-moderno ou: Todos os gatos são pardos. Ainda: o vale tudo da crise do sujeito*, é dedicado à análise da crise de identidade dos estudos literários como campo disciplinar autônomo no cenário cultural definido hoje pela emergência de novas formas de expressão literária, artística, teórica e crítica. Neste horizonte, aventando a hipótese de se tratar de um decisivo rito de passagem geracional, o autor atribui o impasse atual, entre outros, à própria indefinição do conceito de literatura e à ausência portanto de um objeto de investigação consensual mínimo, resultando no rebatismo de uma série de profissionais desta área disciplinar como “ex-professores de literatura”. Repensando a situação dos estudos literários, Rocha sugere aproveitar o “momento de liberdade” atual para arriscar hipóteses e erros, que permitem converter assim as atribuições errôneas em novas regras de um “método ainda a ser inventado”. Segundo ele, seria precisamente a ausência de uma prática discursiva homogênea capaz de desencadear o surgimento de formas plurais, inaugurais, de experiências literárias e da atividade crítica, esta por sua vez, beneficiária da vigorosa criatividade daquelas.

No ensaio *Nem bossa, nem fossa: os estudos de música popular em perspectiva*, Júlio Diniz discute as mudanças recentes no campo estendido dos estudos musicais e sonoros. A sua investigação mostra que a crítica da música popular nos distintos departamentos das universidades brasileiras deixou de se ocupar majoritariamente da canção, favorecendo a busca de novos caminhos em territórios da escrita sônica, do *sound-design* e das materialidades sonoras.

Segundo Karl Erik Schøllhammer, em *A literatura brasileira contemporânea na perspectiva mundial*, a literatura contemporânea brasileira encontra-se numa aparente situação paradoxal. Na visão de alguns críticos, o fato de abrir mão de um projeto nacional e até mesmo de suas características nacionais históricas está se convertendo em traço definidor de sua atualidade. O artigo evidencia um esforço multifacetado na ficção contemporânea, de ampliação da geografia e da espacialidade, inserindo a narrativa no cerne da relação entre a identidade nacional brasileira e a globalização, já não descrita como uma força alheia e estrangeira, resultado de um mecanismo cego de expansão do capital multinacional, contra a qual se convoca à resistência senão como uma potência que está no próprio encontro entre indivíduos, movimentos e culturas.

O texto *Quem tem medo da curadoria? Da crítica às instituições a uma possível institucionalidade crítica*, de Luiz Camillo Osorio, procura discutir a relação entre o exercício da crítica e a atividade curatorial. Nesta ótica, a discussão pro-

posta se norteia por indagações, tais como: Em que medida a curadoria pode ser vista como um desdobramento da crítica? Qual o estatuto da crítica no regime estético da arte? Quais os desafios da curadoria, dada sua inevitável inscrição museológica? Seria possível pensarmos uma institucionalidade crítica?

A contribuição de Luiz Fernando Valente, *Crítica e dissidência*, propõe uma reflexão a respeito dos vínculos entre o intelectual e as instituições políticas, sociais e culturais do seu tempo, dialogando com os críticos norte-americanos Lionel Trilling e Marjorie Garber, cuja obra se distingue pela defesa franca e ousada da especificidade da literatura num mundo de crescente dominação de interesses pragmáticos e corporativistas. Em afinidade com propostas do crítico novo-historicista britânico Alan Sinfield, Valente postula uma permanente *dissidência* como alternativa mais eficaz à transgressão e subversão.

O sinal de interrogação entre parênteses que acompanha o título do texto *Um túmulo para a crítica (?)*, de Manoel Ricardo de Lima, transforma-se quase em ponto de exclamação no decorrer do seu exercício crítico poético-político. Aliando fragmentos desconexos entre si em montagens, contrapon-tos e remontagens acidentais – cenas de filme, pequenos trechos em prosa, pedaços de poemas, digressões filosóficas, heranças da tradição remixadas no presente – o autor provoca pontos de colisão como intervenção no contemporâneo imediato. Neste gesto se inscreve não só o adeus à crítica que domestica o olhar afastando-se da experiência estética em sua materialidade poética sensível, mas se concretiza a vitória do poeta Manoel Ricardo de Lima sobre o doutor em teoria literária que, ao libertar-se de tutelas disciplinares, vislumbra no próprio fim da crítica o seu começo.

O artigo de Mariana Simoni, *Perspectivas pós-dramáticas: revisões críticas*, revisita o conceito de pós-dramático (1999), formulado pelo teórico do teatro Hans-Thies Lehmann como ferramenta teórica de descrição das manifestações teatrais situadas entre as décadas de 1970 e 1990, a partir da abordagem de perspectivas críticas em relação às ambivalências mobilizadas por este novo campo conceitual. Tendo como pano de fundo produções do teatro contemporâneo, o trabalho avalia as potencialidades deste conceito hoje em vista de sua contribuição para ampliar repertórios teóricos dos estudos de teatro e de literatura atuais.

O texto de Mario Cámara, *Veronica Stigger, un recorrido posible entre arte, literatura y crítica*, encaminha uma reflexão acerca da produção escrita – ficcional e crítica – de Veronica Stigger, fundamentada na observação e descrição dos modos de entrelaçamento e das influências mútuas de ambas. Neste horizonte, a análise do seu último romance *Opisanie Swiata* exemplifica estes vínculos baseada em algumas de suas leituras críticas sobre o modernismo brasileiro. As categorias da *dispersão* e do *inacabado*, propostas como articuladoras de um projeto estético

crítico que converte o modernismo em atualização de um eixo nodal, oferecem instrumentos fecundos para o exame da produção escrita de Stigger.

O artigo de Miguel Jost, *Crítica cultural e políticas públicas no Brasil*, propõe-se a apontar o escopo crítico derivado dos debates intelectuais e estéticos dos anos 1960 como decisivo para a permanência de certos grupos como protagonistas no meio cultural brasileiro. O autor se refere mais especificamente à presença de alguns intercessores desses debates à frente do Ministério da Cultura nos anos dos governos Fernando Henrique Cardoso, Luís Inácio Lula da Silva e, em parte, na primeira gestão de Dilma Rousseff.

Nelson H. Vieira inicia a sua avaliação da literatura brasileira, no texto *A literatura brasileira e a literatura mundial/Weltliteratur*, criticando o reconhecimento do seu caráter “desigual” em função do complexo de inferioridade socioeconômica de um país subdesenvolvido, defendendo antes uma apreciação do seu valor e de sua qualidade sem ser contaminada por esta percepção discriminatória do “desigual”. Tematizada desde cedo nos ensaios críticos de Machado de Assis, Vieira reforça a ideia de constantes cruzamentos de fronteiras nacionais e estéticas, não apenas em referência aos impulsos cosmopolitas dos modernistas brasileiros, mas sustentando igualmente que esta “transcendência internacional” se manifesta fortemente na literatura brasileira contemporânea pela presença do próprio universo no interior da voz brasileira e da cultura nacional.

O trabalho proposto por Paulo Henriques Britto, *Um poema de Claudia Roquette-Pinto*, oferece uma leitura pormenorizada do poema “A caminho”, do livro *Zona de sombra*, da poeta Claudia Roquette-Pinto, um dos mais importantes nomes da poesia brasileira surgidos na década de 1980. O levantamento sistemático dos elementos do poema nos planos semântico, prosódico e fonológico permite demonstrar a forma de interligação íntima ente eles. Neste âmbito, a análise destaca particularmente a presença repetitiva de alguns núcleos métricos complexos e o predomínio de determinados fonemas vocálicos ao longo do poema, um efeito explorado posteriormente em outras obras da poeta.

O artigo *O ensaio entre a arte e a crítica*, de Pedro Duarte, situa o ensaio como forma mais adequada da crítica de arte, sublinhando a sua diferença em relação a poéticas do classicismo, biografias do humanismo ou sistemas do Idealismo, inclusive em contraposição à informação do jornalismo atual. Explorando o privilégio dado ao ensaio como expressão da crítica de arte desde a sua emergência no romantismo do século XVIII, o autor destaca a sua característica como linguagem incompleta, inicialmente considerada uma marca da obra de arte. Nesta moldura cabe a sua proposta de entender o próprio ensaio como uma forma de arte.

Pedro Erber inicia o seu texto *Crise da crítica e economia do espetáculo* constatando não ser de hoje o lamento da perda de relevância, do empobreci-

mento, e mesmo da morte da crítica, tanto no âmbito da arte contemporânea quanto no da literatura. Focalizando o campo das artes plásticas, ele propõe uma abordagem do problema da crítica sob a perspectiva da relação entre arte e economia, investigando as implicações do neoliberalismo na esfera política e cultural contemporânea.

Em *Ler para frustrar a formalização*, Raúl Antelo contrasta a visão do texto literário como objeto formal autônomo com a ideia da coexistência de vozes, teorias e perspectivas em diversos modos de expressão, acentuando o constante intercâmbio entre estes. O seu elogio da lógica da rapsódia e do artista rapsódico, contrapondo-se ao princípio sinfônico, sinaliza novas estratégias de investigação da situação contemporânea, por ele entendida não como espaço homogêneo, mas antes como colisão de passados descontínuos, tornados legíveis no presente pela montagem rapsódica de um conjunto multiforme de fragmentos.

Baseado no ensaio “Em que tempo estamos?”, de Jacques Rancière, Renato Cordeiro Gomes reflete em *Recordações da casa dos mortos: crise da crítica, perigo e oportunidade (ou Uma ligeira brigada)*, sobre o estado-das-coisas de um tempo pós, para circunscrever a crise atual da crítica. A sua questão – é tempo de pós-crítica? – inicia-se com uma síntese histórica da crítica no Brasil do século XX levando a pôr em pauta os sentidos de perigo e oportunidade. Num ambiente de “domesticação da crítica”, ou de sua caracterização como “papel de bala”, a sua indagação aventa um possível viés nostálgico vinculado às recordações de uma crítica que “morreu”, de um tempo pós. Uma segunda alternativa o leva à hipótese da sobrevivência da crítica enquanto residual, numa “ligeira brigada” (em alusão à expressão usada por Antonio Candido), mesmo domesticada pelo mercado, ou vista como produto midiático, ou reduzida aos modismos acadêmico-universitários.

A crise do papel do crítico a partir do impacto causado, pelo menos desde os *ready-mades* de Duchamp, pela incorporação do banal ao universo da arte, é analisada por Vera Lúcia Follain de Figueiredo no artigo *O mal-estar da crítica: diluição das esferas de competência e estéticas do uso*. Por esse viés, a pesquisadora questiona o lugar da crítica face ao declínio dos valores que sustentavam o ideal de autonomia, e indaga a sua função diante da relativização dos critérios de competência colocando em risco a própria noção de obra, ao confundir os papéis do criador e do leitor/espectador. Tendo em vista os avanços da tecnologia digital e a expansão da cultura de mercado, é discutida, ainda, a concepção do artista como usuário operador de formas, proposta pela chamada estética da pós-produção.

Não cabe neste momento um balanço do estado da arte da crítica, mas cabem antes cautelosas considerações sobre formas de produção de saberes no espaço das humanidades, hoje uma “prática generalizada de disjunção” como diria um poeta entre os colaboradores desta edição. Elas traduzem desejos e

inquietações manifestadas pelos organizadores e por muitos colaboradores presentes nos bons debates e combates, iniciados na virada do século passado e acompanhados por imensas expectativas em torno da questão temática inaugural *novas epistemologias*. Desde então os seminários internacionais (quase) anuais reservados aos estudos de literatura exibiram em suas extremidades polares argumentos favoráveis à defesa ou à derrubada de fronteiras disciplinares. O deslocamento do acento sobre textos literários, visível nos títulos destas publicações, revela cruzamentos – entre literatura e mídia, cultura, imagem, memória, política, crítica, realidades, criatividade, espaços afetivos – e atinge profundamente as práticas críticas atuais submetendo à prova a sua competência e a sua capacidade explicativa e avaliativa. O próprio lugar de sua dicção no tempo e nos espaços geopolíticos da academia, ou fora dela, sinaliza estas dúvidas apostando ora em seu melancólico fim, ora em seu renascimento vigoroso.

As discussões abrigadas neste volume são testemunho desta atmosfera intelectual. Para os organizadores dos eventos e editores das publicações permanece vivo o enigma que batizou o primeiro encontro no ano 2000: *Como falar de literatura hoje?*



REDES AFETIVAS, TEIAS DE COOPERAÇÃO:  
POLÍTICA E LITERATURA NOS CONTEXTOS DA LÍNGUA PORTUGUESA

*Alexandre Montauray Baptista Coutinho*

EM RECENTE EDIÇÃO DA *FOLHA DE SÃO PAULO*, os escritores José Eduardo Agualusa e Mia Couto conversam sobre os seus livros e a sua relação com o Brasil. A conversa se organiza como entrevista recíproca e se abre com a pergunta que o escritor moçambicano dirige a Agualusa:

M.C.- Já existia dentro de ti um Brasil antes da primeira visita ao Brasil? E como era essa imagem? Resistiu ao primeiro encontro?

A. - Sempre existiu. [...] Para mim, o Brasil era uma espécie de continuação de Angola. Mais tarde pude comprovar que essa visão não era assim tão disparatada. Isso aconteceu ao ler os livros do Jorge Amado. Senti que aquele chão também era meu. Quando fui a Salvador pela primeira vez foi como uma revisitação, um reencontro. Já conhecia os lugares, as pessoas, tudo aquilo me era muito familiar (AGUALUSA; COUTO, 2015).

Esse sentimento de identificação com a cultura brasileira não é uma novidade para os leitores que acompanham a produção do escritor. A recorrente construção de imagens literárias e de visões afetivas do Brasil é algo que permanece à superfície de seus textos e de suas intervenções. Na pergunta seguinte, agora dirigida a Mia Couto, Agualusa remete para o processo de formação do escritor:

A. - Quem foi mais importante na tua formação enquanto escritor, o angolano Luandino Vieira ou o brasileiro João Guimarães Rosa?  
M.C. - É difícil comparar. Cada um deles atuou de modo diverso. Um abriu uma porta, outro abriu um caminho. Luandino já tinha sido marcado por Guimarães Rosa quando escolheu o seu próprio caminho e deixou entrar na prosa as vozes das ruas de Luanda. Eu li Luandino nos meados da década de 1970. E aquilo foi uma mistura de amor e receio. Deixei o livro de lado, impedido

de prosseguir. Havia ali algo que dizia: como não descobriste isto antes, dentro de ti? E tive que deixar a leitura em suspenso para a ela regressar tempos depois. Como quem se tem que habituar à beleza de um abismo. Depois, quando regresssei e li tudo o que havia nele, incluindo os textos marginais, as entrevistas, as anotações, foi num desses textos que percebi que Luandino tinha recebido de um tal Guimarães Rosa a mesma influência que ele tinha tido em mim. Parti em busca desse brasileiro que era, à altura, desconhecido para mim. Eu já tinha escrito *Vozes Anoitecidas*, o meu primeiro livro de contos em que embarquei nessa osmose entre a escrita, a poesia e a oralidade. Estávamos em guerra em Moçambique e não havia circulação de livros. Um amigo trouxe-me uma fotocópia da *Terceira Margem do Rio*. E aquilo que foi uma espécie de abalo sísmico na minha alma. O meu segundo livro de contos, chamado *Cada homem é uma raça*, já está cheio de Rosa (AGUALUSA; COUTO, 2015).

Em sua resposta, o escritor Mia Couto refere-se a uma “influência” exercida pela obra do escritor brasileiro Guimarães Rosa sobre a obra do escritor angolano José Luandino Vieira, que indiretamente teria alcançado também a sua própria obra, percepção que se confirma em diversos estudos críticos e analíticos.

Neste ponto, gostaria de tentar interrogar se a chave interpretativa da “influência” poderia, de certa forma, limitar percepções mais amplas do conjunto de problemas que efetivamente geraram aproximações e apostas artísticas específicas. Sintonizados em graus diferentes de consciência afetiva e cultural, intelectuais e artistas portugueses, brasileiros, angolanos e moçambicanos compartilharam, de forma espontânea e heterogênea, vários desafios que marcaram a segunda metade do século XX.

Neste sentido, o texto que aqui proponho pretende seguir uma vertente analítica que busca privilegiar a formação de redes de sociabilidade intelectual entre escritores da língua portuguesa, tentar verificar a emergência de sintonias conceituais e sensibilidades comuns que, nos horizontes da escrita e dos desafios imediatos, aproximaram artistas e intelectuais do século XX. Trata-se de um resultado provisório do projeto de pesquisa “Comunidade e imunidade: o campo cultural, a ficção e a política nos espaços da língua portuguesa,” em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da PUC-Rio. No horizonte deste projeto, proponho a formulação de um quadro inicial das relações artísticas, intelectuais e políticas mantidas na segunda metade do século XX entre escritores angolanos, moçambicanos, portugueses e brasileiros. A partir de seus textos de ficção, de intervenção, correspondências, entrevistas, depoimentos etc. espero poder demonstrar a exis-

tência de redes heterogêneas de cumplicidades que, em vista de condições políticas específicas, tocam o campo artístico onde passam a operar.

Há quase uma década, pela voz do narrador de suas conhecidas crônicas do Brasil, o escritor Ruy Duarte de Carvalho chamou atenção para as aproximações e os afastamentos que se colocam no interior deste campo cultural (BOURDIEU, 1983):

Acho mesmo que estamos juntos de tantas e tão evidentes maneiras que até uma vez mais pode parecer impertinência aludir sequer a isso. Estamos juntos enquanto produto histórico, substância da expansão, e implicados em processos equivalentes de caldeação e de formação genética, antropológica, mestiça, linguística, social, comportamental e cultural [...], embora ocupando lugares complexa e paradoxalmente distintos, nalguns aspectos... (CARVALHO, 2006, p. 397).

Inicialmente, mais do que os “processos equivalentes”, são os “lugares complexa e paradoxalmente distintos” que gostaria de poder cartografar, partindo de práticas ficcionais como lugares de clivagem; isto é, como espaços heterogêneos que estejam para além da noção intransitiva e, talvez, equívoca de influência ou de marca.

Do ponto de vista teórico, penso que já seria possível analisar a existência de uma comunidade cultural que compreenda os diversos espaços da língua portuguesa. Para isto, parece necessário confrontar, de um lado, as teorizações que nos últimos 30 anos apareceram na órbita do conceito de *comum* e, de outro, os movimentos de naturalização da lusofonia (ou mais precisamente da lusografia) nos meios jornalísticos e culturais brasileiros e portugueses.

Este trabalho toma a ideia de *comum*, principalmente como oposição à ideia de “próprio”, na esteira do raciocínio de Agamben (1993), em *A comunidade que vem*; compreendendo ainda os sentidos de *comum* associados ao trivial, ao ordinário ou ao cotidiano, para pensar aquilo que é ou que pode ser da ordem da partilha. As teorias do *comum* interessam à pesquisa na medida em que comparam como fundamento estruturante de uma associação que se organiza juridicamente, como CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) e linguisticamente, como Acordo Ortográfico, vigente desde janeiro de 2012, com o desafio de normalizar culturas heterogêneas em chaves englobantes e genéricas. No momento em que se torna necessário dissipar cristalizações, desagrupar conjuntos monolíticos e evidenciar a heterogeneidade estruturante deste campo cultural, resta perguntar quem e o quê viria a ser *comum* no interior deste campo de forças? A pergunta obviamente permite uma miríade de respostas que iriam da matéria linguística a ritmos musicais, passando pela gastronomia

ou pela história colonial. Mas, talvez um inventário exaustivo de semelhanças e o esforço minucioso de catalogação não seriam suficientes para evidenciar zonas de partilha sem que especificidades e singularidades multiplicassem categorias e classificações.

Outra resposta possível teria aparecido em 2003, quando o escritor José Eduardo Agualusa publicou o livro *Catálogo de sombras*, que reúne “contos de um mundo que fala português”. No conto “Discurso sobre o fulgor da língua”, o narrador, em primeira pessoa, descreve o livreiro “Velho Firmino Carrapato”, maranhense, leitor de Cruz e Sousa e Fernando Pessoa, como alguém que:

[...] vira, meses atrás, um filme português e não compreendera uma única palavra. Os atores emitiam uns vagos murmúrios, mantendo a boca fechada, como se fossem ventríloquos, com a diferença de que os bons ventríloquos falam pelo próprio umbigo, ou o alheio, falam pelos cotovelos, falam inclusive pela boca fechada de um português e sempre com relativa clareza. Argumentei, já um pouco irritado, que isso tinha a ver com a deficiente qualidade técnica do som dos filmes portugueses, bem como, é certo, com a má dicção de alguns dos atores, e depois dei o braço a torcer, e concordei que sim, que os filmes portugueses deviam ser exibidos com legendas, não apenas no Brasil mas também em Portugal (AGUALUSA, 2003, p.56).

A questão emerge num contexto específico em que o jornalismo cultural, a mídia, e mesmo alguma crítica literária parecem ter-se habituado a abranger, de forma genérica, culturas tão diversas sob uma representação identitária comum, que se materializa ora sob o signo da “comunhão de experiências históricas” (RIAÚZOVA, 1986, p.24), ora sob o da existência, entre essas sociedades, de uma “familiaridade existencial” (COUTO, 2011). Quando o que está em causa são as relações entre brasileiros, angolanos, moçambicanos e portugueses, a materialidade linguística e os diferentes legados históricos e culturais emergem para reforçar imagens já desgastadas, como a da “mãe-África”, ou a dos “povos irmãos”, entre outras formas retóricas que contribuem para a naturalização de uma camisa de força identitária. Nessas naturalizações, o sentido de comunidade frequentemente se confunde com a ideia de uma “dádiva prévia” ou de uma “mútua pertença” (SÁ, 2010, p.IX) que ao privilegiar semelhanças, negligencia diferenças que, na hipótese atual, podem ser estruturantes deste campo cultural. No plano institucional, é ainda mais corrente depararmos com uma retórica oficial da fraternidade para azeitar justificativas ou mesmo ornamentar acordos comerciais, econômicos ou culturais, mas que, ao fim e ao cabo, parecem flertar com certo discurso colonial que preconizava a existência de um império uno e indivisível que, nas palavras de Oliveira Salazar, se espalhava do Minho ao Timor.

No estágio atual de seu desenvolvimento, a pesquisa demonstra a inexistência de uma comunidade em termos identitários ou transcendentais. Direi mesmo que parece não haver como pensar este sentido de comunidade sem requestrar a afirmação moderna de unidade e de integração comunitária, a reanimar um passado colonial e o esforço lusotropicalista (Freyre, 1940; Mota, 2003), que, a partir dos anos 1940, propunha uma conciliação ou administração das diferenças em favor de um pertencimento à comunidade lusófona.

Para Ruy Duarte de Carvalho,

Estamos todos, hoje, na decorrência de uma colonização que foi dando sumiço àqueles que da maneira como viviam não tinham maneira de resistir, servimo-nos da mesma língua oficial, invocamos lusofonias de hoje que já foram lusotropicalismos antes, somos todos do hemisfério sul, com a cor geopolítica comum que isso comporta, e temos negócios correntes, estamos vivendo tempos comuns e tempos diversos do mesmo processo universal, global (CARVALHO, 2006, p. 251).

O conceito de “imunidade” tem sido trabalhado pelo filósofo italiano Roberto Esposito como oposição às consequências da noção de comunidade. Ao retomar textos clássicos do campo das ciências políticas, recorrendo a Thomas Hobbes, Jean-Jacques Rousseau, John Locke, entre outros, que pavimentaram uma matriz *contratualista* do comum, Esposito sublinha a inviabilidade de uma pertença tácita, de um *a priori* comunitário. É com base nesta tradição (e a partir de vasta experiência no campo da biologia) que o autor se insere na discussão teórica que emerge nas últimas décadas acerca do *comum* e da *comunidade*, retomando formulações de Foucault acerca da biopolítica para tentar atualizá-las, sobretudo em argumentos que eventualmente pareçam obscuros na obra de Foucault acerca da “passagem do exercício do poder como poder soberano, por um lado, e, por outro, aquilo a que Foucault chamou de um ‘biopoder’ ou um ‘poder biopolítico’” (ESPOSITO, 2010, p.7). Para Roberto Esposito,

se a *communitas* é o que liga os seus membros num compromisso donativo mútuo, a *immunitas*, ao contrário, é o que os livra desse encargo e os exonera desse ônus. Enquanto a comunidade refere-se a algo geral e aberto, a imunidade, ou imunização, refere-se à particularidade de uma situação definida pela sua exclusão de uma condição comum. Isso é evidente na perspectiva jurídica, segundo a qual é dotado de imunidade – parlamentar ou diplomática – quem não é sujeito a uma jurisdição que concerne a todos os outros cidadãos. Mas é igualmente reconhecível, na acepção bio-

lógica do termo, segundo a qual a imunização, natural ou induzida, implica a capacidade por parte do organismo de resistir, graças aos seus anticorpos, a uma infecção causada por um vírus externo. Sobrepondo as duas semânticas, jurídica e médica, podemos certamente concluir que, se a comunidade determina a ruptura das barreiras de proteção da identidade individual, a imunidade as reconstitui de forma defensiva e ofensiva contra qualquer elemento externo capaz de ameaçá-la. Isso vale não somente para os indivíduos particulares, mas também para as próprias comunidades, entendidas neste caso na sua dimensão particular, imunizadas contra qualquer elemento estranho que pareça ameaçá-las a partir do seu exterior (ESPOSITO, 2014).

Contudo, no campo cultural, este movimento de “reconstituição de barreiras”, que faria a defesa de uma interioridade prévia, pode representar um risco de afirmação de uma essência identitária. Assim, o terceiro movimento das premissas de Esposito se evidencia no paradigma da *autoimunidade*:

Se a imunidade tende a encerrar a nossa existência em círculos, ou recintos, incomunicados entre si, a comunidade, mais que um círculo maior que os compreende, é a passagem que, cruzando as suas demarcações fronteiriças, remexe a experiência humana, liberando-a da sua obsessão pela segurança [...]. Todos sabemos o que são as doenças autoimunes. Trata-se dessas formas patológicas que ocorrem quando o sistema imunitário dos nossos corpos torna-se tão forte que chega a voltar-se contra si mesmo, causando a morte do próprio corpo. [...] Pois bem, uma dinâmica parecida é reconhecível também no corpo político, quando as barreiras de proteção contra o mundo exterior começam a tornar-se um risco maior que aquele que tentavam evitar. Como se sabe, um dos maiores riscos para as nossas sociedades hoje em dia consiste justamente num excessivo pedido de proteção, que, em alguns casos, tende a produzir uma impressão de perigo, real ou imaginário, com o único fim de ativar meios de defesa preventiva cada vez mais potentes contra ele.

Excluídas *a priori* as hipóteses de existência de uma comunidade de natureza metafísica, a pesquisa que atualmente desenvolvo tem se empenhado na identificação e na análise das *impurezas* que permitem produzir *anticorpos* necessários para resistir à generalização da comunidade lusófona para privilegiar a formação heterogênea de campos culturais, artísticos e intelectuais que se caracterizam, antes de tudo, pela hibridez, pela assimetria, pela mobilidade e por influxos espontâneos.

Assim, no horizonte deste texto, afastado (metodológica e politicamente) a possibilidade de se constituir, nessas relações culturais, uma comunidade como “dádiva prévia”, em vista do *paradigma imunitário*, de Roberto Esposito. Afastando, assim, *a priori* a possibilidade de uma comunidade lusófona que não seja retórica oficial ou uma anacrônica política de assimilação cultural.

### **Em três momentos, uma teia**

A identificação de adversários comuns é o primeiro estágio da luta comum, a ser empreendida por indivíduos comuns. A essas lutas assistêmicas, o italiano Antonio Negri chamou *bios*; movimentações que formam “constelações de singularidades”, reunidas estrategicamente em virtude de uma ameaça. Ao longo da pesquisa, tem sido possível identificar a existência concreta de redes operativas, heterogêneas, no interior deste campo cultural.

Em recente artigo “A literatura brasileira à luz do pós-colonialismo”, Silviano Santiago (2014) chamou a atenção para a leitura que o poeta moçambicano Rui Knopfli fez de Drummond e Manuel Bandeira, além de muitas outras leituras produtivas que também cruzaram o Atlântico. Parte importante dessas leituras imbricadas já está inventariada. Resta, ao esforço crítico, tentar tratá-las para além da noção pura e simples da influência. Ao examinar as características da literatura angolana no século XX, a professora Rita Chaves aprofunda a discussão:

Principalmente a partir dos anos 1940, quando começa a ganhar força um projeto de nacionalismo que estaria na base da luta pela libertação, a literatura brasileira teria um papel fundamental na interlocução que os escritores angolanos procurariam estabelecer com as ideias associadas à modernidade. Do mundo ocidental, responsável pela longa duração da empresa colonial, o Brasil, a despeito da sua participação no capítulo trágico do tráfico de pessoas para o trabalho escravo, emergia como um espaço de diálogo capaz de oferecer elementos positivos para a mudança que as então colônias portuguesas na África ensaiavam (CHAVES, 2006, p. 283).

A partir dos anos 1950, este espaço de diálogo abrange artistas e intelectuais brasileiros, angolanos, portugueses e moçambicanos, que buscam, de alguma forma, a ampliação e o aprofundamento de redes de cumplicidade, que comecem a configurar, na hipótese com que trabalho, um campo específico de atuação política.

A interlocução mantida, por mais de 50 anos, entre Jorge Amado e Alves Redol (LOPES, 2012, p.15), ou a correspondência que circulou entre José Luan-dino Vieira, António Jacinto e os jovens escritores reunidos em torno da revista *Sul* (MIGUEL, 2005), de Santa Catarina, são rastros de uma teia de ações

coordenadas e de afetos que fomentou a circulação de ideias entre grupos diversos. As obras de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, Portinari e, mais tarde, Glauber Rocha e Clarice Lispector também tiveram grande circulação nesses espaços. Mais do que ficção, carregavam visões de mundo.

No curso da pesquisa, deparei com a importância do escritor português Augusto dos Santos Abranches na constituição de alguns fios desta teia. Algumas de suas cartas estão publicadas em *Cartas d'África e alguma poesia*, volume organizado pelo escritor catarinense Salim Miguel (2005), e que constitui fonte importante para a pesquisa. O depoimento de José Luandino Vieira no contexto de uma exposição realizada em 2014 em homenagem a Augusto dos Santos Abranches, no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, Portugal, foi ainda mais esclarecedor. No seu “testemunho”, José Luandino Vieira afirma:

Eu, como outros jovens daquela época, anos 1950 sabíamos que nossos mais-velhos trabalhavam em teia iam tecendo, de Luanda para Malanje, Benguela, Huíla etc. etc. uma rede de correspondência e troca de ideias políticas também sob a forma de escritos literários [...]. O que só soube mais tarde (1955-1956) é que essa teia chegava, ia e vinha, voltava de mais longe, para mais longe sempre mais longe... Foi quando António Jacinto pediu um conto ou poema ou outro escrito e me explicou (assim mesmo: explicou) frente à habitual cervejinha que era para tentar chegar a uma cidade, Florianópolis, no Brasil, a um grupo literário denominado Sul, a um jovem casal Eglê e Salim, que teciam sua teia por lá... E que tudo isso tinha vindo a ser urdido, desde vários anos antes, com Augusto dos Santos Abranches, o tal, que fazia chegar de Moçambique, aonde chegara a teia dos novos intelectuais de Angola (nossos mais velhos, já naquela altura) manuscritos, publicações, ideias, sonhos (LUANDINO VIEIRA, 2014, p.35).

Esses sonhos também parecem se materializar em outro fio desta teia. No texto “Le grand écrivain Pereira Gomes: un combattant”, publicado em 1950 na França, Jorge Amado informa a morte do escritor português Soeiro Pereira Gomes:

Na ilegalidade, sobre as terras oprimidas de Portugal, morreu recentemente um escritor do povo: Soeiro Pereira Gomes, autor de *Esteiros*. Sua morte é aquela de um combatente, de um soldado da paz, da liberdade, do socialismo. O exemplo que ele nos deixa é aquele de um escritor completamente consagrado à vida de seu

povo, à sua luta heróica contra a tirania fascista de Salazar (AMADO, 2012, p.15)<sup>1</sup>.

Este pequeno trecho revela a cumplicidade ideológica do escritor brasileiro com aquele escritor de *Esteiros* e dos *Contos vermelhos*. Mais do que isto, revela a sintonia de sonhos comuns. A frontalidade com que o escritor brasileiro intervém na imprensa francesa pode explicar “o épico sabor da afronta” a que o escritor Mia Couto refere na ocasião do seu “encontro com o irmão brasileiro” em Moçambique:

Nós vivíamos sob um regime de ditadura colonial. As obras de Jorge Amado eram objeto de interdição. Livrarias foram fechadas e editores foram perseguidos por divulgarem essas obras. O encontro com o nosso irmão brasileiro surgia, pois, com épico sabor da afronta e da clandestinidade. A circunstância de partilharmos os mesmos subterrâneos da liberdade também contribuiu para a mística da escrita e do escritor. O angolano Luandino Vieira, que foi condenado a 14 anos de prisão no Campo de Concentração do Tarrafal, em 1964 fez passar para além das grades uma carta em que pedia o seguinte: “Enviem o meu manuscrito ao Jorge Amado para ver se ele consegue publicar lá no Brasil...” (COUTO, 2011).

Neste contexto, a ideia de uma rede operativa não está fundada a partir de uma “comunhão de experiências históricas”, mas se confunde com uma resistência ideológica comum, que se materializa como constante vigilância em relação ao mundo moderno e contra o autoritarismo oficial. Esta teia não parece ter nada a ver com a comunidade lusófona e menos ainda com a noção de influência. Antes, parece tratar-se de um compartilhamento de desafios semelhantes, de sintonia intelectual e artística, que se manifestam, em simultaneidade e espontaneamente, em apostas literárias singulares.

No contexto da guerra fria, pode-se dizer que essas reações se opunham à grande euforia econômica e social do primeiro mundo e, por isto, foram classificadas de subversivas. A teia, portanto, muitas vezes se materializou como reação a ações antissubversivas (ou anticomunistas) empreendidas pela polícia política portuguesa nas colônias africanas, e, ao mesmo tempo, empreendidas no Brasil por diversos governos ao longo do século XX. São duas faces da mesma moeda que geram reações políticas semelhantes e geram um campo de diálogo que talvez já possa ser examinado para além das noções de influência ou de comunitarismo.

---

<sup>1</sup> Tradução minha.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Incertas relações: Brasil Portugal no século XX*. São Paulo: Senac, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- AGUALUSA, José Eduardo. *Catálogo de sombras*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- AGUALUSA, José Eduardo e COUTO, Mia. O Brasil está diluído em mim, diz José Eduardo Agualusa em entrevista a Mia Couto. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 24 set. 2015. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2015/09/1686038-o-brasil-esta-diluido-em-mim-diz-jose-agualusa-em-entrevista-a-mia-couto.shtml>.
- AMADO, Jorge. Le grand écrivain Pereira Gomes: un combattant. *Lettres françaises*, n. 327, set. 1950. In: SANTOS, David (Org.). *Catálogo da exposição Jorge Amado e o neorrealismo português*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, 1983.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Desmedida*. Luanda. São Paulo: São Francisco e volta. Lisboa: Cotovia, 2006.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Via Atlântica, 2006.
- COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- ESPOSITO, Roberto. *Comunidade, imunidade, biopolítica*. Disponível em <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-101/esposito>. Acesso em 22 jul. 2014.
- FREYRE, Gilberto. *O mundo que o português criou: aspectos das relações sociais do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LOPES, João Marques. Os espólios dos neorrealistas portugueses. In: SANTOS, David, *Jorge Amado e o neorrealismo português*. Catálogo da exposição. Vila Franca de Xira: Museu do neorrealismo, 2012.
- LUANDINO VIEIRA, José. Testemunhos. In: SARAIVA, Arnaldo (Org.). *Catálogo da exposição. Augusto dos Santos Abranches: escritor e agitador cultural da lusofonia*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2014.
- MIGUEL, Salim (org.) *Cartas d' África e alguma poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- MOTA, Carlos Guilherme. Saindo das brumas: o mundo que o português criou ruiu. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Incertas relações: Brasil-Portugal no século XX*. São Paulo, Senac, 2003.
- RIAÚZOVA, Helena. *Dez anos de literatura angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1986.

SÁ, Alexandre Franco de. Prefácio a Esposito, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

SANTIAGO, Silvano. A literatura brasileira à luz do pós-colonialismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 de set. 2014. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1511606-a-literatura-brasileira-a-luz-do-pos-colonialismo.shtml>

SARAIVA, Arnaldo (org.). *Augusto dos Santos Abranches: escritor e agitador cultural da lusofonia*. Catálogo da exposição. Vila Franca de Xira: Museu do Neorrealismo, 2014.

SANTOS, David (org.). *Jorge Amado e o neorrealismo português*. Catálogo da exposição. Vila Franca de Xira: Museu do neorrealismo, 2012.



## CONTEMPORANEIDADE, CRÍTICA E TRADUÇÃO: TEMPOS IMPUROS E TRÁFEGO INTERCULTURAL

Álvaro Fernández Bravo

NESSE TRABALHO EU QUERO ELABORAR ALGUMAS HIPÓTESES sobre contemporaneidade, crítica e tradução como três conceitos que podem ser pensados em forma conjunta e simultânea. A queda da autonomia e a explosão do inespecífico na literatura e nas artes contemporâneas são, ao meu ver, algumas das características que têm sido atribuídas à contemporaneidade (APTER 2016 e 2013; ERBER, 2013; HARTOG, 2003; KIFFER; GARRAMUÑO, 2014; LUDMER, 2010; RUFFEL, 2014), concebida já não como período, mas como um novo regime temporal heterocrônico que problematiza as cronologias lineares evolucionistas e trabalha numa economia anacrônica. Existem então alguns pontos de contato entre a tarefa do tradutor, que põe em relação línguas e culturas heterogêneas e a contemporaneidade, que como sabemos também é definida em relação com *outro tempo*, como uma *co-existência* ou uma *co-presença* (“co-essência”) da qual a contemporaneidade depende para se poder reconhecer e palpar o seu perímetro (AGAMBEN, 2008; ANTELO, 2015). Contemporaneidade e tradução funcionam ambas no marco de uma política relacional.

Gostaria então de partir de certos consensos críticos, que no entanto colocarei sob suspeita, para propor um balanço do estado da crítica, o terceiro conceito no título do meu trabalho. O termo “crítica” supõe também, como sabemos, articulação, distinção e distanciamento de um estado, a contemplação distanciada de um discurso e também a auto-observação (metalinguagem). A crítica opera, portanto, num regime comparável à contemporaneidade e à tradução, numa unidade fragmentada, múltipla, atravessada por uma cesura e uma separação e que implica uma economia autorreferencial.

### **Crítica e crise**

Paul de Man apontava em 1967, num artigo intitulado singularmente “The Crisis of Contemporary Criticism”, para uma crise conjuntural onde ele comparava dois contextos, duas línguas e dois tempos. O ponto do qual de Man partia

é, por sua vez, uma conferência pronunciada por Mallarmé na Universidade de Oxford em 1894, intitulada “La Musique et les lettres”. Ao seu regresso à França, Mallarmé anunciou que alguma coisa tinha mudado e que haviam se alterado as regras do verso: “On a touché au vers” (MALLARMÉ, *Pléiade*, p. 643), diz ele. De Man tomou esse exemplo para anunciar, logo depois de uma viagem à Europa e de retorno aos Estados Unidos: “On a touché à la critique”. Agora eram as regras da crítica que tinham mudado.

Tomou esse exemplo de de Man para notar uma coisa bastante óbvia a essa altura: a relação estrutural entre crítica e crise. Os modelos críticos vivem num regime de obsolescência periódica que faz parte da sua economia de funcionamento. No entanto, quero me deter em dois aspectos desse episódio para levá-los ao problema da tradução na contemporaneidade: primeiro, o cenário internacional que leva Mallarmé de Oxford à França em 1894 e de Man da França aos Estados Unidos em 1967 e em que o artigo fica emoldurado. Segundo, a relação entre literatura (poesia) e música (som) no primeiro caso, e entre crítica literária e ciências sociais no segundo. Mallarmé falou de música e letras e de Man levará a crise no verso à crise na crítica literária. Seu artigo fala do estruturalismo como uma mudança metodológica que ia alterar o estado da crítica. Hoje, segundo alguns debates contemporâneos, também ficamos ante uma mudança metodológica na qual a crítica alteraria o seu modo de funcionamento tal como foi praticada nas últimas décadas desde a chegada do estruturalismo.

Parte do que de Man assinala tem eco no contexto contemporâneo e nas perguntas que convidam a convocatória para esse volume. Cito de seu artigo:

This sudden expansion of literary studies outside their own province and into the realm of the social sciences was perhaps long overdue. What is nowadays labeled “structuralism” in France is, on a superficial level, nothing but an attempt to formulate a general methodology of the sciences of man. Literary studies and literary criticism naturally play a certain part in this inquiry. There is nothing particularly new or crisis-like about this. Such attempts to situate literary studies in relation to the social sciences are a commonplace of 19th century thought, from Hegel to Taine and Dilthey. What seems crisis-like is, among other outer signs, the sense of urgency, the impatient competitiveness with which the various disciplines vie for leadership (DE MAN, 1967, p. 40).

De Man toca ali dois pontos nos quais eu quero me deter para pensar a tradução e a crise contemporânea da crítica. O primeiro é a expansão dos estudos literários fora da sua própria “província”, um problema que tem regressado às agendas críticas contemporâneas (KIFFER; GARRAMUÑO, 2014). Sublinho

que de Man fala de “expansion of literary studies outside their own province”. O seminário onde esse ensaio foi apresentado nos convidou a pensar nas “literaturas e as artes contemporâneas” e, como tivemos oportunidade de ver, literatura e artes ficam cada vez mais próximas. Pode-se pensar ali numa tradução entre línguas: os objetos expandidos como obras literárias e visuais cada vez mais próximos e inter-relacionados nos levam a considerar uma tradução não só de língua mas do objeto, que já não é um texto, um poema, um relato, mas também as imagens e componentes visuais que esses objetos incluem e convocam. A abordagem crítica teria que “traduzir” da linguagem visual, performativa ou iconográfica para o código verbal, que seria também uma forma da crítica. Mallarmé operava entre música e poesia. Hoje o tráfego pode ser entre cinema, performance, fotografia, instalações e literatura, num registro que inclui como literatura objetos que antes não tinham sido reconhecidos como tais. A crítica tem de se adaptar a esses novos objetos e mudar sua língua e categorias, além de mediar (e traduzir) entre códigos diversos. Expansão e transbordo resultam então problemas centrais para pensar um objeto cada vez mais inespecífico e expandido.

O transbordo é o segundo ponto que também pode se pensar como uma abertura da crítica literária, se é que ainda podemos continuar a utilizar esse sintagma, para outras disciplinas. Poderiam ser as ciências sociais como anunciava de Man, em exemplos como o diálogo entre a antropologia e a história da arte que alguns estudiosos como Georges Didi-Huberman, Michael Taussig ou Homi Bhabha percorrem, mas que já estavam presentes nos escritos de Walter Benjamin ou de Georges Bataille, mas também em outros paradigmas que não só excedem os limites como discutem alguns dos princípios da crítica literária que tem perdido capacidade explicativa. O ocaso do textualismo que teve seu apogeu com a chegada do estruturalismo até os anos 1980 poderia ser um caso semelhante dessa mudança epistemológica.

### **Tráfego simbólico e tradução literária**

O seguinte ponto no que eu quero me deter fica relacionado ao debate sobre a literatura mundial que tem se acentuado aos começos do novo século com as intervenções de Franco Moretti e Pascale Casanova (2001). Em “Conjectures on World Literature”, publicado na *New Left Review* em 2000 e mais recentemente no volume *Distant Reading* (2013) Franco Moretti acordou uma frutífera quantidade de contestações críticas que não posso nem quero recuperar aqui. O impacto no debate hispano-americano ou mais precisamente no latinoamericano acadêmico norte-americano, que é uma província de um campo cada vez mais furado, como todos os campos, foi significativo, mas também teve numerosas respostas nos estudos literários nos Estados Unidos. Um dos méri-

tos do ensaio de Franco Moretti foi o de abrir uma discussão sobre o estado da crítica. Uma das razões pela qual esse texto produz respostas tão quentes é que ele toca num problema que tem aparecido nesse seminário: a crise do *close reading*, também chamado de “comentário de texto”, uma das práticas críticas mais estabelecidas em nossa disciplina e também uma das que parece ter ingressado numa crise irreversível.

Moretti, como Paul de Man em 1967, se deteve, observa Peter Prendergast, na história (crítica) literária como problema, mas sobretudo no método da história literária (PRENDERGAST, 2005). No volume predecessor de *Distant Reading, Maps, Graphs and Trees: Abstract Models for Literary History* (2005), Moretti postula a adoção de alguns dos princípios metodológicos das ciências sociais, como sua apelação à história quantitativa (*graphs*, economia), à geografia (*maps*, ciências sociais) mas também à biologia evolucionista (*trees*). Esses caminhos indicam vias possíveis de diálogo entre os estudos literários e as ciências sociais. Sua proposta de abandonar o *close reading* e de substituí-lo pelo *distant reading*, ainda que pareça um ataque avançado a um dos dispositivos centrais da crítica literária, já tinha começado a se rescindir antes da intervenção de Moretti. O movimento de expansão e abertura da crítica para objetos vizinhos (arte, cultura visual, cultura popular) ou para objetos mais distantes, como as culturas não europeias, a arte africana ou ao mundo asiático, parecem não poder evitar algumas das práticas defendidas em *Distant Reading* que têm pontos de contato com a tradução. A incompetência linguística e o desconhecimento exaustivo dos contextos históricos fazem parte das condições de possibilidade da *World Lit* e desafiam práticas não só estruturais do *close reading*, mas também desafiam outros modelos epistemológicos que tinham crescido não há muito tempo como o assim chamado *new historicism*.<sup>1</sup> Fica muito difícil obter competência histórica e cultural para ler obras asiáticas ou africanas mas isso não impede que a literatura mundial continue a se expandir, principalmente nos claustros acadêmicos europeus e norte-americanos, um crescimento que provavelmente já começa a ser replicado em universidades do leste asiático, Austrália e também na América Latina.

A tradução ocupa aqui uma posição chave para o tráfego do capital simbólico e a leitura mesma das obras, ainda daquelas escritas em línguas europeias,

1 Os exemplos de leituras inconfortáveis para leitores competentes abundam. Assim, o uso do termo *realismo mágico* para ler a literatura africana e comparar com a latino-americana, como faz Ato Quayson no capítulo “Fecundities of the Unexpected: Magical Realism, Narrative and History” onde ele inclui, junto a autores percorridos na crítica –ainda que hispano-americanos, sem presença de autores brasileiros– uma autora pouco frequente no cânone crítico latino-americano como Isabel Allende, além da própria desvalorização do realismo mágico como categoria analítica no discurso crítico literário. Cf. Quayson em Moretti (org.), 2006, p. 726-758.

como as literaturas africanas escritas em inglês, francês, português ou espanhol, todas elas infiltradas de conceitos, práticas e usos não europeus. A tradução não é só um tráfego entre línguas mas um trânsito temporal, cultural, intralinguístico: impõe uma distância ante a própria língua, como já foi observado por George Steiner (1975). Além disso a tradução opera num regime de não pertença, retira o significante literário da propriedade linguística, autoral e nacional: expropria, mercadeja, desloca e transporta bens simbólicos entre universos distantes.

O *distant reading* também parece plantear em princípio uma política análoga. O problema, além da persistência do marco nacional acima da agência global nas culturas latino-americanas, é, como já postulou Graciela Montaldo, a direção do itinerário que percorre o tráfego endossado por Moretti (MONTALDO, 2010, p. 124). A literatura mundial sempre se move dos centros de produção do saber para as periferias com fraca vontade de discutir conceitos envelhecidos e calcificados como “realismo mágico” ou “ideias fora de lugar” que proliferam nas suas águas.

Gayatri Spivak em *Death of a Discipline*, Emily Apter em *The Translation Zone* e outros críticos que têm feito leituras críticas da literatura comparada, ancorada em provincianas agendas eurocêntricas e em eixos locais que não iam muito além das literaturas localizadas na beira do rio Reno na Europa, parecem endossar algumas das práticas defendidas por Moretti. Assim, “fazer teoria” como “a proposta de hipóteses de maneira experimental, aberta e não conclusiva” (PRENDERGAST, 2005, p. 40) é um tipo de crítica diferente do *close reading*. Da mesma maneira, os últimos livros de Silviano Santiago ou Josefina Ludmer incorrem numa prática crítica semelhante: marcos amplos, hipóteses, tentativas (*Aqui América Latina*, de Josefina Ludmer leva por subtítulo “uma especulação”), escassos comentários de textos e vontade de fazer árvores e gráficos (ou conjuntos), que podem incluir obras latino-americanas ou além da região (filmes portugueses, livros africanos ou obras das minorias hispânicas da América do Norte) em conjuntos abertos. Quer dizer, algumas das postulações metodológicas de Moretti acabam por ficar não longe do atual “estado da crítica”, e talvez seja por isso que suas hipóteses têm recebido uma atenção significativa, ainda que para debater com elas.

A literatura mundial é ainda um problema principalmente norte-americano, associado a uma agenda acadêmica e didática local e ligado às demandas de uma população universitária crescentemente global e subalterna, que na América Latina não é tão comum, ainda que exista um processo de diversificação do corpo discente, com o crescimento da matrícula universitária e os processos de migrações internas e extracontinentais na região. A presença de tópicos não europeus têm experimentado um crescimento como pode-se comprovar nas obras dos autores latino-americanos que vamos ver a seguir.

Há um tempo comecei a trabalhar com relações literárias da América Latina e o mundo asiático. Existe um tráfego considerável que inclui as primeiras traduções do chinês e do coreano ao espanhol. Na Argentina e no Chile os exemplos incluem as traduções de Fernando Perez-Villalón e Miguel Ángel Petrecca, assim como as edições de Oliverio Coelho, só para mencionar alguns tradutores e especialistas emergentes.

Estes livros e traduções permitem se debruçar sobre um tráfego crescente que, diferentemente da agenda da literatura mundial sustentada por Franco Moretti, enfocada num tráfego que vá da periferia aos centros num eixo norte-sul, circula numa outra direção, sem se desviar pelo vértice do Atlântico Norte como tinha acontecido até pouco tempo atrás.<sup>2</sup> Novos intercâmbios transversais no sul global, uma outra categoria emergente, precisam se contabilizar como parte do mesmo processo. Nessas mesmas trocas podem se incluir as conversas intra latino-americanas (Argentina-Brasil, Paraguai-Argentina-Brasil, Bolívia-Argentina, Chile-Peru, Porto Rico-Cuba, México-Estados Unidos) entre outras configurações críticas de uma economia comparável e diálogo sul-sul.

Se a literatura mundial se consolidou como um dispositivo crítico associado ao mercado acadêmico norte-americano, orientado a oferecer cursos de literatura em tradução e reduzir, em consequência, custos e salários e permitir fechamento de departamentos facilitando a redução dos orçamentos universitários após a crise financeira de 2008 nos EUA, isso funciona também na América Latina num regime que, ainda que pequeno, não é equivalente. Nossas universidades apenas começam a abrir disciplinas de literaturas e culturas não europeias e a se interessar pelo mundo não europeu nas humanidades e ciências sociais, sem ter prestado muita atenção às chamadas dos manifestos modernistas, críticos da hegemonia europeia, formulados quase cem anos atrás. Além disso, a literatura mundial serve para abastecer um apetite global ligado ao turismo e ao consumo “light” de mercadorias simbólicas internacionais convencionais. Nesse marco, a tradução perde, claramente, toda dificuldade, resistência e densidade como problema teórico ao ficar integrada a um mecanismo solidário com o tráfego de mercadorias globais. No entanto, recuperar dimensões do intraduzível pode ajudar a repensar esta questão e preservar o valor da opacidade crítica.

### **O autor como tradutor, o crítico como intérprete (e informante nativo)**

Como disse antes, tenho trabalhado o tráfego simbólico entre Ásia e América Latina. Meu trabalho começou examinando obras de escritores que têm tentado “traduzir” o mundo asiático para as obras literárias latino-americanas con-

<sup>2</sup> Rosario Hubert tem estudado as leituras de Borges da literatura chinesa nos anos 1930 do século passado. As traduções do chinês ao espanhol sempre eram feitas do inglês, alemão ou francês, um fenômeno que tem começado a mudar nos últimos anos.

temporâneas. Alguns exemplos são os de César Aira e Bernardo Carvalho, que têm em suas obras referências interessantes a esse problema. Obras de autores como Mario Bellatin, Oliverio Coelho, Adriana Lisboa ou José Watanabe são outros exemplos latino-americanos contemporâneos que vale a pena mencionar. Em muitos sentidos, as obras destes autores permitem elaborar uma dimensão do intraduzível, já que suas aproximações ao mundo asiático nunca oferecem transparência, mas um encontro com diferentes graus de opacidade e intraduzibilidade. Aira trabalha os estereótipos asiáticos, Bernardo de Carvalho, entre outras coisas, em *O sol se põe em São Paulo*, o problema da tradução intertemporal, que pode servir para questionar formações como as eurocronologias e as periodizações.<sup>3</sup>

Existe um tráfego literário e um interesse crescente entre Ásia e América Latina que permite revisar também as eurocronologias (APPADURAI, 1996) que o regime da literatura mundial frequentemente convalida. As temporalidades presentes nos textos latino-americanos de temas asiáticos apresentam a contemporaneidade não como um tempo homogêneo mas como um contato entre tempos desiguais e assimétricos: Ásia pode ser um passado remoto ou um futuro distópico, mas também algo próximo e vizinho, quando os textos recuperam rastros das presenças diaspóricas asiáticas no mundo latino-americano contemporâneo. O mercado chinês de Buenos Aires do romance *El mármol*, de César Aira, ou a academia de língua chinesa no Rio de Janeiro de *Reprodução*, de Bernardo de Carvalho, falam de uma presença asiática na cotidianidade latino-americana (FERNÁNDEZ BRAVO, 2015). Próximo e distante, o regime mundial latino-americano inscreve uma outra dimensão para a literatura mundial habitada por intraduzíveis.

No campo da crítica também a tradução tem ingressado numa posição forte impulsionada pela expansão dos objetos literários e do repertório da literatura comparada. O projeto de Franco Moretti assina à literatura latino-americana uma posição quantitativamente importante. O volume *The Novel*, por exemplo, inclui três capítulos dedicados à literatura brasileira (sobre Machado de Assis, Mário de Andrade e João Guimarães Rosa) sobre um total de cem artigos. Três por cento é um número, ainda que pequeno, provavelmente maior que outros repertórios literários mundiais anteriores, em que a literatura brasileira tinha uma presença menor. O crescimento da literatura brasileira no interesse mundial indica uma mudança que não é fácil saber se terá durabilidade, mas que sem dúvidas dá para celebrar.

Os críticos funcionam no esquema de Moretti não só como tradutores mas também como *native informants*. Numa economia de apropriação e formação

3 A dimensão temporal da tradução evoca o “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges, um texto central para pensar a tradução como problema.

de cânones globais, o lugar do crítico periférico, nesse caso latino-americano, como Roberto Schwarz e Beatriz Sarlo, que colaboram no volume, é complexo. A quem servem as leituras de Machado de Assis ou de Julio Cortázar que fazem os críticos para contribuir ao volume? Em primeira instância, servem aos leitores de São Francisco ou de Paris, se tiverem acesso ao livro, interessados numa opinião que também é tradução dos mundos exóticos da periferia para os leitores do primeiro mundo. A literatura mundial pode ser cúmplice do multiculturalismo liberal e apelar também à tradução como insumo crítico. A tradução cultural revela uma posição ambivalente. Assim, se a tradução pode ser pensada como um movimento de desnacionalização e de expropriação, esse mesmo gesto não carece de traços problemáticos.

O primeiro traço problemático é negar os intraduzíveis, que Apter reivindica no seu último livro, *Against World Literature*, como *locus* de resistência e densidade simbólica particularmente úteis para interromper a circulação transparente, a problemática que a tradução pensada como trânsito pode endossar. A quem pertence a tradução, quem a possui? Ao ser um sentido sem dono nem locação física, uma leitura crítica da tradução plantea perguntas sobre a propriedade da cultura. Para quem explica a tradução, num regime que tem renunciado à interpretação individual para privilegiar explicações gerais, abstratas, às vezes baseadas em informantes nativos? A quem serve a tradução destinada a abastecer leitores de cursos massivos de graduação nas universidades norte-americanas ou a servir currículos globalmente reproduzidos desses mesmos cursos ou ainda a turistas culturais beneficiários da globalização sem peias?

Uma agenda de tradução crítica latino-americana teria que manter o valor de ambivalência da tradução como operação de tráfego, desapropriação e expropriação inespecífica. O entre-lugar da tradução evoca, como outras posições dinâmicas e antibinárias, a instabilidade como incentivo para a incerteza e não como reassseguro de preconceitos estabelecidos, já oportunamente rebatidos aos teóricos literários (AHMAD, 1987). Mas esses mesmos usos têm uma cumplicidade potencial com as políticas mais escuras da globalização neoliberal e seus efeitos iguadores da diferença, o que Ludmer chama de des-diferenciação. A posição oscilante da tradução como contrabando tem usos virtualmente aproveitáveis na tarefa de multiplicar perguntas e desestabilizar certezas que a crítica ainda pode exercer se conseguir capturar a potência simbólica dos intraduzíveis, muitos dos quais acham refúgio nas línguas impuras, heterológicas escritas, cantadas e faladas na América Latina.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo, 2008.
- AHMAD, Aijaz. Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory". *Social Text*, 17, Autumn 1987, p.3-25.
- AIRA, César. *Una novela china*. Buenos Aires: Debolsillo, 2005[1987].
- \_\_\_\_\_. *El mármol*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2011.
- ANTELO, Raúl. El tiempo de una imagen: el tiempo-con. *Cuadernos de Literatura*.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: Minnesota UP, 1996.
- APTER, Emily. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton UP, 2006.
- APTER, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London: Verso, 2013.
- CASANOVA, Pascale. *La república mundial de las letras*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2001.
- CARVALHO, Bernardo. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DE MAN, Paul. The Crisis of Contemporary Criticism. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*.
- ERBER, Pedro. Contemporaneity and its Discontents. *Diacritics*, Baltimore, John Hopkins, v. 41, n.1, 2013, p. 28-48.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. Apropiaciones de la cultura china en la literatura sudamericana contemporánea: contribución para un mapa tentativo a partir de obras de César Aira, Bernardo Carvalho y Siu Kam Wen. *452f: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Barcelona, Universitat de Barcelona, n.13, 2015. <http://www.452f.com/es/alvaro-fernandez13.htmlp>.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité: Présentisme et expérience du temps*. Paris: Seuil, 2003.
- HUBERT, Rosario. *Disorientations: Latin American Fictions of East Asia*. PhD Dissertation, Harvard University, 2014.
- KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MORETTI, Franco. Conjectures on World Literature. *New Left Review*, 1, 2000, p. 64-81.
- MORETTI, Franco. *Maps, graphs, trees: Abstract models for Literary History*. Nova York: Verso, 2005.
- MORETTI, Franco. (Org.). *The Novel: History, Geography and Culture*, v.1 . Princeton: Princeton UP, 2006.
- MORETTI, Franco. (Eds.). *The Novel: Fans and Themes*, v.2 . Princeton: Princeton UP, 2007.

- MORETTI, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.
- MONTALDO, Graciela. *Zonas ciegas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- PÉREZ VILLALÓN, Fernando. *Escrito en el aire: Tres poetas clásicos chinos*. Santiago: Ediciones Tácitas, 2013.
- PETRECCA, Miguel Ángel. *Un país mental: 100 poemas chinos contemporáneos*. Santiago: Lan Ediciones, 2013.
- PETRECCA, Miguel Ángel. *Después de Mao: narrativa china actual*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- PRENDERGAST, Christopher. Evolution and Literary History. *New Left Review*, n. 34, jul./ago. 2005, p. 40-62.
- RUFFEL, Lionel. "What is the Contemporary?" Brief Archaeology of a Question. *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo 48, n. 1, mar. 2014, p.123-143.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorti. *Death of a Discipline*. New York: Columbia UP, 2003.
- STEINER, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford UP, 1975.
- WELLEK, René. *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven/London: Yale UP, 1970.

## EM TORNO DA NOÇÃO DE UMA CRÍTICA CLÍNICA DA CULTURA

Ana Kiffer

NÃO PODERIA INICIAR ESSE TEXTO SEM registrar a importância de ter participado desse histórico seminário internacional de literatura e agora da publicação a ele consagrada. Diria que esse evento se inscreve na memória institucional da PUC-Rio, e ainda mais longe na memória de muitos críticos e professores, alguns deles presentes neste volume. No meu caso, depois de 10 anos como professora no Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, devo dizer que essa forma de seminário propiciou muitas vezes a possibilidade de pensar as pequenas rotações, as curvas ou mesmo as inflexões por que passa uma pesquisa e que não necessariamente notamos ao olharmos seu aspecto mais amplo, contínuo e duradouro. Essa mesma oportunidade permite abrir a porta do detalhe, do pequeno, do menor, em meio ao ritmo, muitas vezes automatizado, das nossas próprias constatações repetidas.

### **Cadernos**

Num texto apresentado anteriormente pude repensar a noção de escrita (com a qual trabalho desde muito), através do que ali formulei como sendo da ordem de uma “escrita fora de si” (KIFFER, 2014). Aquele texto foi, por sua vez, o disparador dessa inflexão atual da minha pesquisa – que em seu aspecto amplo continua investigando modos de relação entre a escrita e os corpos – mas que agora se debruça sobre escritas de cadernos. Os cadernos, que apareceram ali no texto sobre a “escrita fora de si”, enquanto essa forma mutante entre o manuscrito literário e o livro de artista, naquele momento me permitindo pensar, tanto no plano histórico quanto no plano das especificidades, algumas das relações entre a literatura e a arte, são hoje retomados, e diferenciam-se através de um corpo a corpo com a sua própria matéria, uma matéria decerto experimental e muitas vezes indisciplinada de escrita, que havia já começado a pensar em 1998 quando pesquisei na França os cadernos asilares de Antonin Artaud.

Dos cadernos de Artaud ressalto hoje<sup>1</sup> sua insistência em extrapolar a realização na forma livro, resistindo tanto à materialidade da forma quanto a um certo modo de legibilidade que a forma livro impõe. No caso de Artaud tratava-se, entre outras, de experimentar a página e de abandonar a exclusividade da escrita da esquerda para a direita, entrelaçando o traço do desenho ao traço da escrita. Ele explorava uma verdadeira cena<sup>2</sup> sobre o papel, que fez com que a página deixasse a sua feição plana, e a leitura, a sua vocação linear. Ressalta-se ainda que toda a sua dicção é contaminada por uma força poética ritmada, que explora as potencialidades sonoras das palavras proferindo-as, escandindo-as na cena mesma da escrita através de incisões, de golpes de lápis, pancadas, figuras pontiagudas que criam uma “batucada” sonora, um acontecimento visual e auditivo ao mesmo tempo.

Retomar a materialidade do contato com esses cadernos foi apenas o motor para que eu buscasse cartografar linhas que me servissem a pensar de que modo se mantém e se transforma hoje a escrita de cadernos. Qual a sua pregnância no cenário atual? Onde aparecem? Aparecem? Ou aparecer é justo o que um caderno não faz? O regime privado continua sendo a sua única forma de existência? Mas já não havíamos notado que algo do processual e do inacabado invadiu a literatura da segunda metade do século XX, e não penso aqui apenas em Artaud, mas também em Beckett, Bataille ou em Marguerite Duras? Dando ao fato literário a sua vocação de rascunho dele mesmo? E também não observamos que esse mesmo processual, residual, inacabado e heterogêneo das escritas espacializadas, das escritas visuais ou mesmo das escritas performáticas encontrava uma forte linhagem nessas escritas rasuradas que a literatura da segunda metade do século XX encenou, tais como essas dos autores acima mencionados?

Disso tratei nesse texto anterior sobre “a escrita fora de si”. Agora, seria necessário entender de que maneira tais escritas vêm deflagrar novos comportamentos não somente artísticos ou estéticos, mas esses comportamentos ou condutas que inauguram uma espécie de rascunho gestual de novos modos de vida, de novos processos de subjetivação na contemporaneidade. Essa é a base dessa reflexão, que se direciona não somente a uma crítica, mas a essa visada clínica da cultura. Partindo apenas de um pressuposto simples, o de que os espaços de criação encetam ao mesmo tempo dois grandes movimentos: um pro-

---

1 Para maiores referências aos Cadernos de Artaud indico a leitura do meu livro intitulado *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016.

2 Quando se alude a uma cena escriturária, o leitor deve ter em mente a trajetória de Artaud enquanto diretor teatral, mais ainda enquanto pensador que buscou inovar o teatro francês de sua época através da proposição de um teatro da crueldade. Entenda-se, por conseguinte, que a página do livro advém elemento cênico.

priamente do pensamento, o do conceito, aquele que nos força a pensar. E outro que se endereça às formas ainda larvares de vida, ou, se preferirem, à criação de espaços de resistência, enquanto espaços de re-existências.<sup>3</sup>

Toda essa perspectiva torna-se hoje mais plausível pelo simples fato de já termos assinalado que, no cenário crítico contemporâneo, muitos acontecimentos críticos ou conceituais atrelam-se mais aos erros, à errância, às formas informes da vida do que propriamente à retidão existencial, ou àquilo que numa vida se “edificou”.<sup>4</sup> O desabamento, assim como o descarrilamento<sup>5</sup> de uma vida é tão (ou mais) significativo quanto a direitura dos assuntos tratados. Não por acaso entende-se hoje que a consistência de um constructo estético ou conceitual não se firma exclusivamente em uma noção de solidez enquanto rigidez, dureza, definição de forma e sim muitas vezes na capacidade de suportar múltiplas formas, em sua maleabilidade.<sup>6</sup> Qualquer gerente empresarial sabe que essa é a solidez desejável aos ambientes incertos que compõem o cenário econômico mundial. Isso faz com que o entrelaçamento crítico e clínico possa e deva ser visto como um entrelaçamento disjuntivo, e não um amálgama indissociável, tal como um aglomerado rígido. E ainda mais importante, essa consistência estética e conceitual que se deseja como substrato das criações, assim como das práticas de vida contemporânea, não mais se pauta por uma relação causal e nem por elas poderá ser explicada.

Em texto apresentado em uma exposição no Reina Sofia, em 2011, intitulada *Atlas, como llevar el mundo a cuestras?*, Georges Didi-Huberman dizia:

Descobre-se, então, o sentido em que os artistas contemporâneos são ‘sábios’ ou precursores de um gênero especial: recolhem pedaços dispersos do mundo como faria uma criança ou um trapeiro (...). A exposição *Atlas* não foi concebida para reunir pinturas

3 A primeira vez que tomei contato com a associação e as possíveis relações entre resistências e re-existências foi no colóquio que participei no Odeon, em 2002, organizado pela Profa. Tatiana Roque (UFRJ).

4 Proponho ao leitor as leituras dos trabalhos de Heidrun Krieger Olinto acerca das autobiografias intelectuais. São inúmeros os exemplos que constelam essa hipótese.

5 Essa noção prática de descarrilamento foi proferida por Silviano Santiago em meados de 2015, numa conferência dentro do escopo dos seminários avançados, organizados por Karl Erik Schöllhammer no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

6 Assinalamos, com o apoio da pesquisa do Prof. Peter Pal Pelbart, que trata-se de promover, encontrar, conectar modos em que esses procedimentos de subjetivação contemporâneo não destinem-se exclusivamente aos espaços de consolidação do capital. Podendo, por conseguinte, desviar as forças da maleabilidade (tão bem cooptadas pelo sistema) em potências para novos arranjos vindouros, ainda não previsíveis e delimitados.

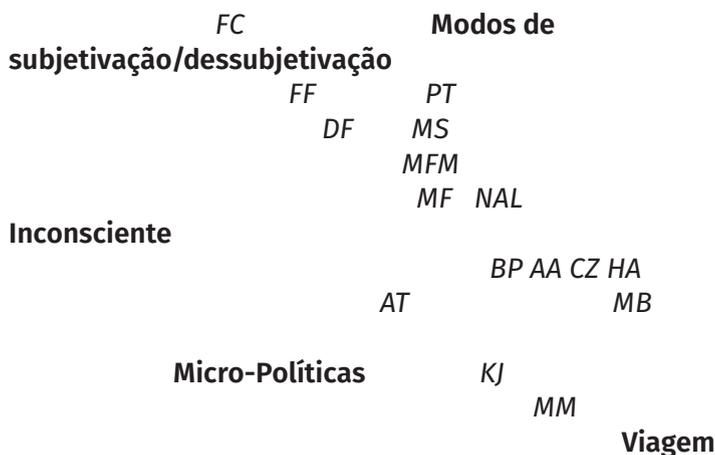
maravilhosas, mas para ajudar a compreender como trabalham alguns artistas (...) e como este trabalho pode ser considerado desde o ponto de vista de um método autêntico, e desde um conhecimento transversal, não estereotipado, o nosso mundo. Nesta exposição não se veem as belas aquarelas de Paul Klee, mas o seu modesto herbário e as ideias gráficas ou teóricas que brotaram dele..." (DIDI-HUBERMAN, 2011, online).

Não é suficiente repetir o que disse Didi-Huberman, no nosso caso apontando de que maneira os cadernos ajudam a entender o modo de trabalho de alguns escritores e artistas. Nessa fase inicial da pesquisa a minha hipótese é a de que os cadernos alojam-se numa zona intervalar, entre o manuscrito do escritor (onde localiza-se o seu caderno particular ou o seu diário, como vimos tradicionalmente nomeando) e o livro de artista (esse objeto mais acessível econômica e formalmente do que a obra de arte, mas ainda assim produto artístico de um determinado processo na maior parte das vezes também realizado sobre outros suportes). No caso do livro de artista ainda será necessário, noutra momento, mostrar suas implicações diretas sobre o reconhecimento daquela produção enquanto arte. E, sobretudo, numa implicação anterior que indica aquela produção enquanto objeto fabricado por "um artista". Essa nomeação do "artista" não necessariamente estará presente nos cadernos, cuja forma e uso manifestam-se em domínios muito distintos do pensamento, como por exemplo os cadernos dos antropólogos. Assim como os cadernos do coreógrafo. Sabemos que nem um, nem outro ingressam no regime da produção artística. Isso para não citar os cadernos dos babalorixás e ialorixás, muitas vezes "escritos" por pais e mães de santo que não dominavam a língua do colonizador branco. Resistindo, por conseguinte, a duas grandes inscrições: a do regime ou sistema da arte e a do regime ou sistema do código escrito. De todo modo, e isso também deverá ser levado em conta em minha pesquisa, os livros de artistas são realizados na maior parte das vezes no decorrer de uma trajetória já efetuada em artes plásticas ou visuais. Dificilmente um "artista" tem como primeira obra "exposta" um caderno. Mesmo que encontremos exceções, essa não é a regra. O caderno curiosamente inscreve-se num tempo *a priori* (como regime de criação privado e anterior de muitos artistas ou escritores) ou num tempo *a posteriori* (quando depois de uma trajetória o artista ou escritor decide publicar os seus cadernos). Mas volto a dizer que esse fato deve-se muito mais aos regimes de recepção e inscrição dos cadernos, lidos sistematicamente enquanto diários (e todas as noções que desse conceito dependem) do que da atividade escriturária que os cadernos possibilitam, e ainda mais importante, das modulações que na contemporaneidade eles vêm assumindo.

Nesse sentido os cadernos evocam e trazem para si a prática trapeira de que fala Didi-Huberman após Walter Benjamin. Prática e experimentação de um certo número de virtualidades da forma, que dá a ver o germinar da própria forma (seja ela forma conceito ou forma estética ou mesmo forma vida [afetos, desejos, relações, atravessamentos]), através da aparição do que já em Artaud nomeei como formas larvares. Formas larvares escritas, desenhadas, anotadas, grafadas, reunidas, compiladas muitas vezes antes de que sobre elas tenha o “fazedor” do caderno se debruçado.

Foi esse espectro de questões, por sua amplitude, muitas vezes por sua insurgência ainda não sistematizada, por seu próprio modo proliferante de manifestar-se que obrigou-me a buscar traçar essa brevíssima cartografia dos cadernos com os quais me deparei até agora. Gerando essa imagem ainda precária, que funciona, enquanto gesto, para uma primeira tentativa de diagnóstico que detecta, a partir de pequenas concentrações, as linhas de forças que interceptam os cadernos consultados.

## Corporalidades



Neste texto não vou poder me debruçar frontalmente sobre os cadernos<sup>7</sup>, tampouco abordarei a cartografia em suas múltiplas direções e interseções: falarei apenas de uma das linhas, e dela não falarei a partir dos cadernos, mas, digamos, a partir desse substrato que os envolve, desse sedimento já ali dado e ao mesmo tempo por eles resignificado, que se fundamenta na literatura e no pensamento, na cultura da segunda metade do século XX. Falarei dos “modos

<sup>7</sup> Para tanto, ler, por exemplo, o texto: KIFFER, Ana. “Cadernos do corpo para o cárcere da alma: notas preparatórias em torno de uma clínica da cultura” (Kiffer, no prelo).

de subjetivação e dessubjetivação”, posto que se trata aqui de continuar caminhando até essa segunda inflexão que a pesquisa com os cadernos me trouxe, qual seja: buscar pensar o que até agora encontrava de modo mais ou menos intuitivo na minha prática teórico-crítica, e que se formula, por ora, em torno dessa noção crítica-clínica da cultura. Para ao menos iniciar um contorno dessa noção, essa segunda metade do meu texto se dará a partir de dois eixos:

- 1) Releitura de alguns breves argumentos de Foucault e de Deleuze que tangenciaram ou afrontaram primeiramente essa noção, inspirada por algumas das apropriações contemporâneas em torno de uma crítica-clínica da cultura;
- 2) E inspirada também por duas escritoras, mulheres, da segunda metade do século XX, Marguerite Duras e Marie-Aude Alia<sup>8</sup>, autora do livro lançado em 1998<sup>9</sup>, ano de sua morte, ano também que inicio

---

8 No decorrer de minhas pesquisas sobre os cadernos declarei em diferentes textos que fabricava eu mesma os meus cadernos. Motivação primeira para o curso que ministrei na Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio de março a junho de 2015. Um dos cadernos que fazia foi o gérmen desse romance, que na ocasião do seminário internacional *O Papel da Crítica*, ainda encontrava-se sendo escrito, hoje já finalizado. Desde o início de sua fabricação, o mesmo me apareceu através da imagem dessa escritora, Marie-Aude Alia, inventada por mim numa manhã em que caminhava pela avenida Jardim Botânico. A invenção de um pseudônimo, assim como o início e o fim de um romance, planta-se num feixe de incertezas. Essas incertezas indicam diferentes caminhos. Algumas vezes algo exterior que impede, naquele momento preciso, que o nome do autor coincida com o nome do escritor. Outras vezes trata-se de uma incerteza na assunção da voz que guiará a própria narrativa, afinal de contas tornou-se muito difícil hoje em dia saber quem fala na literatura. São múltiplas as vozes, as histórias cada vez mais mesclam componentes vividos com criações ficcionais, e nenhuma solução disponível, ao menos neste caso, parecia solucionar os impasses que uniam e separavam uns dos outros no decorrer dessa narrativa. Por último, talvez a maior de todas as incertezas que, me parece, hoje determina a voz de cada um que por uma ou outra razão toma a palavra: a incerteza acerca de seu próprio discurso, o rebaixamento de muitos dos alicerces antes disponíveis, a assunção dessas instabilidades no lugar que antes destinava-se às convicções, o aniquilamento de todo um quadro explicativo que pudesse oferecer, mais ou menos de forma organizada, o entendimento dos acontecimentos que afloravam nos nossos corpos, nas nossas vidas e no nosso mundo. Encontrar modos formais de encenar e pensar esses “desabamentos” discursivos me parece absolutamente necessário, o que na época a minha palestra e hoje este artigo quiseram enfrentar em toda a sua verdade, e mesmo a fabuladora. Como diria Silviano Santiago trata-se aqui da produção de um “falso mentiroso”.

9 No romance, 1998 é realmente o ano em que se passou a “escrita” dessa história, e as interseções entre as várias datas anteriores que pautam e sedimentam a construção de muitos dos personagens dependem desse ano, que por essa razão é mantido aqui no artigo. É bem verdade que tal período (meados dos 1990 ao início dos anos 2000) não é de todo aleatório e coincide com os seminários de Jacques Derrida na École de Hautes Études en Sciences Sociales (aos quais assisti como doutoranda em Paris VII) em torno da questão da

na França minhas pesquisas sobre os cadernos de Artaud. Livro que se intitula *Essa formidável potência da dor*.

### **Crítica-clínica**

Se nem Foucault nem Deleuze trataram de uma clínica da cultura de modo explícito, não significa que não tenham incidido, ou mesmo em grande parte delimitado, esse campo. Óbvio que o livro de Deleuze, que se intitula *Crítica e Clínica* (1993) é ao mesmo tempo o único livro que o autor consagra de modo frontal à literatura, e também é onde nomeia o entrelace entre crítica e clínica. Nesse livro sustenta-se a tese de que a égide do controle – delineado através da figura do julgamento, ou da lei vertical e edípica, que norteou historicamente tanto a atividade crítica quanto a clínica – foi responsável por grande parte das “doenças” que afligiram os escritores e seus textos. No entanto, e essa talvez seja uma das grandes novidades da tese de *Crítica e Clínica*, a reviravolta da doença, esse ápice a que é levada a doença em Deleuze e Guattari, fendeu nela mesma essa espécie de deriva, deriva na qual cria-se uma passagem de vida ali não prevista. Uma vida decerto não codificável no seio dos códigos previamente estabelecidos acerca do bom funcionamento do corpo, seus órgãos, dores e prazeres. Por isso mesmo é preciso notar como os conceitos que insurgem como modos de subjetivação criadora em *Crítica e Clínica* (mas também em muitos dos platôs que Deleuze e Guattari escreveram) fazem alusão a um *descontrole* do corpo do próprio escritor e/ou do corpo da língua. Tais como: a gagueira de Luca, a quase afasia de Bartleby, os estranhos trajetos que fazem as crianças, o “procedimento” de Wolfson, isso para não falarmos da apoteose do CsO em suas ondas de frio e calor, tremores, porosidades e fechamentos, costuras e cozimentos.

Se Foucault, do seu lado, mostrou historicamente de que modo o cristianismo, posteriormente o renascimento e a modernidade, constituíram epistemes ferozes no que tange à consolidação da escrita enquanto prática de controle, e de controle do corpo, ou como formulou Artières, mostrou como “o ato gráfico teve muitas dimensões no dispositivo disciplinar, (...) de um lado entendido como prática, de outro como ferramenta e enfim como produção (...) [elevando] a escrita (...) ao mesmo nível da marcha; [como] prática (...) de controle do corpo” (ARTIÈRES, 2007, p.320-321, traduzido por mim), serão Deleuze e Guattari, por sua vez, que irão clamar por um descontrole da organização desse próprio corpo, através des-

---

hospitalidade. Inúmeras as discussões sobre o estrangeiro (Kristeva), o intruso (Nancy), o perdão, a hospitalidade e a hostilidade (Derrida) marcam esse momento do pensamento francês e a sua tentativa de diálogo com as transformações políticas e econômicas que já ali indicavam as mudanças hoje já consolidadas em torno das perdas de muitos dos direitos adquiridos (como por exemplo a ampla seguridade social e o asilo político) ao longo dos anos do governo socialista.

ses estranhos conceitos, tais como devir, corpo-sem-órgãos, gagueira, entre muitos outros. Figuras do descontrole do corpo que levam a doença ao seu próprio ápice, promovendo nela uma reviravolta e, com sorte, uma deriva.

Se poderia dizer, citando Pierre Zaoui,

que num certo sentido toda a experiência que busca Deleuze com a literatura é uma tentativa para levar essa equação de Bolaño (leia-se 'literatura + doença = doença') ao seu extremo, que seria também o seu ponto de reviravolta, esse ponto onde ela viraria o seu contrário sem perder a sua mordacidade inicial: (quer dizer): 'literatura + doença = saúde' (ZAOUI, 2012, p.17, traduzido por mim).

Pensar nessa produção de saúde através da experiência da literatura vai inevitavelmente aproximar Deleuze do último Foucault, ligando a literatura às experiências no mundo contemporâneo que aludem às tecnologias de si, quais sejam: uma relação de maior ou menor constrangimento a si mesmo, uma exploração de paisagens subjetivas e mesmo um conjunto de mediações necessárias que a literatura encenará como possibilidade de aparição momentânea dos sujeitos, no seio do esvaziamento subjetivo alimentado pelo biopoder nas nossas sociedades. Como diz Pelbart, se a questão do sujeito retorna é porque se percebe que:

(...) na análise das disciplinas ainda se poderia considerar o sujeito psicológico como uma espécie de efeito da incidência material do poder sobre os corpos, mas a análise do biopoder requer, na relação com a vida, as técnicas de si, a relação a si, a mediação do sujeito (PELBART, 2016).

São esses dois movimentos de pesquisa, em torno às técnicas de si face às análises do biopoder e à reviravolta da relação saúde / doença através da literatura e da arte que aproximam Foucault e Deleuze como esses primeiros caçadores na tentativa de formular uma crítica-clínica. Entende-se desde já que esse pressuposto crítico-clínico se endereça, nesses autores, ao conjunto de práticas que revestem toda e qualquer atividade escriturária nas sociedades contemporâneas. Só dessa forma captamos que a aproximação do pensamento de Deleuze e de Deleuze-Guattari no tocante à literatura e à arte difere energeticamente de um modo de funcionamento crítico que havia até então vigorado e, nesse caso, mesmo em Foucault. Isso porque, seguimos aqui com Zaoui: "Ele não visa senão que a vida singular da obra, escrever enquanto leitor vivo, quer dizer advir caçador: ler para escrever, para criar, e não escrever para aprender a ler, interpretar, estabilizar um sentido" (ZAOUI, 2012, p. 9). Decerto é essa al-

teração mesma no modo de apropriação da matéria literária e artística, muito próxima a algumas práticas de si que comenta o último Foucault, que torna a empreitada de Deleuze tantas vezes nebulosa. É ainda Zaoui quem diz: “Como se pode considerar a literatura tanto como lugar de sobrevida e constituição de uma subjetividade empírica e pragmática que se serve de textos, como lugar do seu apagamento ou de sua retração radical, num tipo de misticismo sem mistério?” (ZAOUI, 2012, p.14). No meu entender, essa ambiguidade radical, jamais apaziguada, só será tomada como argumento para desmonte de sua práxis traieira e caçadora quando considerada do ponto de vista exclusivamente crítico. Posto que quando a perspectiva clínica é imediatamente contemplada, torna-se no mínimo risível descartar a duplicidade do processo de subjetivação – plataforma base da literatura para Deleuze – que é um trabalho, decerto cruel, com e sobre a dessubjetivação. Recorro aqui a Peter Pelbart:

(...) Em outros termos, haveria dois tipos de dessubjetivação, grosso modo: capitalística e nomádica, para ficar em termos um pouco conhecidos, embora marcados. Capitalística é aquela que desfaz identidades, contornos, territórios, através da desterritorialização imposta pelo capital ou pelo Estado. Nomádica é aquela que, através de processos imanentes, nos permite escapar das identidades ou dos modelos que nos eram impostos. Também haveria, em contrapartida, dois tipos de subjetivação: a assujeitada, que responde a uma formatação produzida pelo capitalismo ou pela medicina ou pelo farmacopornobiopoder, como o diz Preciado, e aquela outra, herética, como o sugere Guillaume Leblanc, criadora, advinda justamente de uma criação, individual e coletiva, singular e plural, anônima e movente seria preciso perguntar se isso não nos obriga a repensar inteiramente as relações entre dessubjetivação e subjetivação(...) (PELBART, 2015).

Num certo sentido, e essa parece ter sido a aposta ora heroica ora mística de Deleuze diante da literatura e das artes, entendemos que esses campos constroem espécies de pontes, pequenos aterros, antes de advir territórios de um sujeito. Esses pequenos aterros ou ilhas vão aqui e ali indicando mapas de mutações, caminhos e saídas aos estrangulamentos da vida fixada, delimitada por territórios rígidos e subjetividades engessadas.

Sob esse aspecto, entender os processos de dessubjetivação enquanto instituintes das subjetividades, por mais banal que possa parecer, será, se levado às últimas consequências, um gesto que implicará deslocar muitas noções que ainda vigoram no mapa crítico que se debruça sobre as subjetividades na vida e/ou nas artes. Entender os modos de despersonalização, de apagamentos sub-

jetivos, de erosão do eu enquanto fenômenos centrais e não apenas enquanto sintomas de um tempo congelado ou personalidades limite implicará certamente remapear algumas noções constelares acerca do subjetivo. Esse é um pouco o intuito desse texto. Buscar localizar histórica e conceitualmente transformações significativas que concernem alguns fenômenos da “dessubjetivação” e, sobretudo, na sua relação com a atividade da escrita. Importando compreender os efeitos de retração narrativa, assim como a instabilidade do narrador, ou mesmo as indecisões acerca dos limites que pontuavam as separações entre a reflexão crítica e a escrita ficcional, ou mesmo entre a vida vivida e os efeitos de vida enquanto resíduos escriturários, cicatrizes textuais. Aventa-se aqui a hipótese de que a retração narrativa assinalada como um tópico da literatura após a Segunda Grande Guerra, já tão discutida tanto pelos estudos do testemunho quanto pelos estudiosos do novo romance francês a partir dos anos cinquenta, vem transformando-se numa espécie de sobrevivência residual da própria vida. Vida esta que passa a ser inventada, criada, desejada no embate mesmo entre a desqualificação da vida vivida em nossas sociedades e o desejo de edificá-la em regimes discursivos ultracodificados (leia-se: biografias, autobiografias, romances históricos entre outros). Entre esses dois extremos –apagamento radical do eu e das histórias (uma certa literatura formalista) e a assunção do eu como centro-nodal das histórias (a dita literatura autoficcional ou autobiográfica) – o fluxo ou a passagem da vida parece ter-se pulverizado. Numa tentativa de importar-se com o que não importa para as sociedades pós-capitalistas (leia-se as pessoas) há um debate grande que certamente não conseguiremos aqui dele dar conta. No entanto parece necessário buscar nuançar espaços existentes entre o total “apagamento dos traços do vivido” e essa voluptuosa ‘supremacia do eu’ que insurgem nos cenários contemporâneos.

É nesse sentido que voltar à segunda metade do século XX e à retração narrativa dos anos 1950 para pensar o mundo que começou a aparecer na metade dos anos 1990, mundo já bastante separado dos acontecimentos calorosos dos anos 1960, pode vir a ser útil em tempos que querem fazer falar repetições e semelhanças onde nuances de diferenças seriam, no entanto, imprescindíveis.

### **Despessoa(s)**

Muito já se falou da despessoa no cerne da literatura de Marguerite Duras. Ela mesmo. Muitos de nós. Eu mesma. Não quero, portanto, me alongar agora nessa questão. Quero apenas fisgar o acontecimento dessa despessoa na sua relação com a retração narrativa da literatura. Como disse a própria escritora: “Eu não vejo o que vocês poderiam contar sobre ela (...) é verdade que hoje em dia não se conta mais nada nos romances... Por isso leio tão pouco (...) que (...)”. (DURAS, 1969/2007, p.119). *Destruir-diz-ela* (1969/2007) de fato cai em 1969

como uma erosão diante da qual ainda hoje ouvimos um leve trepidar, afinal, se nada há mais para contar, escrever então, quê? Ela mesma disse tantas vezes que seria necessário “contar uma história que passa pela sua ausência” (DURAS, 1987, p.35).

Uma história que passa pela sua ausência. Até aqui entendemos que um substrato importante começou a ser tecido nessa ausência: a escrita abandona a sua marcha, a sua vocação de disciplinadora de corpos e começa a habitar as zonas ainda imperceptíveis dos corpos mesmos, não para adestrá-los, mas estranhamente soltando-o às bestas. *Na vida material*, Duras escreve desse corpo estranho da mulher, por onde algo foge, chamando para si o controle, o julgamento, o fogo, o enforcamento, ou as brechas imperceptíveis da floresta que ela empenhou-se em tornar matéria recorrente nas suas ausentes histórias:

Perdoe-nos falar disso repetidas vezes. Nós estamos aí. Aí onde se faz nossa história. Alhures. Não temos desejos humanos. Não conhecemos senão que o rosto das bestas, a forma e a beleza das florestas. Temos medo de nós mesmas. Temos frio no nosso corpo. Somos feitas do frio, do medo, do desejo. Nos queimavam. Ainda nos matam no Kuwait ou no interior da Arábia (DURAS, 1987, p.74).

No entanto, e isso me interessa agora aqui, se a despessoa foi pedra lapidar para as primeiras configurações dos processos de dessubjetivação e que viriam a caracterizar as saídas heréticas que construía as identidades dos anos 1970 e 1980, entendo que um passo ao lado começou a ser pautado já nos anos 1990, em finais dele, com o surgimento de um cem número de textos que passaram a investir em torno da consolidação de um si mesmo. Tal consolidação, que vem caracterizando a proliferação dos discursos vistos majoritariamente pela chave do íntimo no seio da literatura e das artes, deve ser, no entanto, aberta e nuancada. Sei que o tema é espinhoso e polêmico, não me interessa discuti-lo frontalmente. Nem me interessa ingressar nesse campo já tão solidamente delimitado. Entendo apenas que seja possível perceber essas diferentes nuances da mesma questão. No meu caso interessa-me esse olhar enviesado que ao mesmo tempo percebe a subjetivação no seio da despessoa, e a pessoa no seio do impessoal. Acredito que trata-se apenas de um passo ao lado. Tanto das caracterizações anteriores acerca do impessoal, quanto das atuais acerca dos regimes do *bio* na literatura e nas artes.

Sigo, portanto, sobre a mesma linha, crítica e clínica, processos de subjetivação e dessubjetivação para buscar captar outro estrato, que não o da despessoa, ou do devir ou do impessoal, que aportou Duras e que tão próximo é dos textos de Deleuze, mas um estrato mais perto desses que apenas esbocei, e que

se consolidam para mim como um eixo hoje proeminente de muitas escritas de cadernos. Como venho observando, em muitos deles trata-se de uma certa encenação de si, que não se confunde com uma apoteose do íntimo, nem engendra a exposição do privado. Como se fosse necessário criar numa relação de *exterioridade a si mesmo* (e a escrita em sua materialidade é uma prática exterior antes de ser um espaço de “exteriorização” do interior) esses substratos que servirão, no entanto e paradoxalmente, como um possível solo íntimo por vir. Nesse sentido as experiências discursivas exercidas nesses limiares acabam por partirem desse substrato estranho que exteriorizou (no sentido de vivê-la fora de um si mesmo) a própria experiência subjetiva. E o exteriorizar, nesse sentido, não pode mais ser visto exclusivamente como um revelar daquilo que já estava ali. Exteriorizar aqui avizinha-se de um processo de subjetivação atravessado pela dessubjetivação. Exteriorizar aqui é esse país estrangeiro no qual o escritor vive em sua própria casa. Casa que, desse modo, lança-se no mar aberto do “tempo” e da experiência do escrever.

O texto de Marie Aude Alia, *Essa formidável potência da dor*, sob um certo viés leva ao ápice a fórmula de Duras, tal como vimos na relação Deleuze/Bolaño. Alia, radicalizando a experiência da despessoa, acaba apenas por trazer à tona o paradoxo da pessoa dessubjetivada, ou como diz:

Tentarei voltar o mínimo possível às experiências anteriores. O testemunho não é um libelo de memórias vividas. Ele é apenas igual àquele canto. A língua inaudível do silêncio. Deixarei que o esquecimento prolifere. Escrevo sobre os escombros de pequenas memórias empalhadas. Exercito-me no lembrar de todo o nosso silêncio. Já não sei se o tempo deixará que o testemunho refaça algum trajeto. Me contentarei com as pistas. Escrevo porque a dor do esquecido me obriga. Testemunhar essa grande ausência. A lacuna de uma vida. Escrever dela (ALIA, 1998).

O testemunho da experiência da despessoa, “essa lacuna de uma vida”, só aumenta a reviravolta, posto que, se por um lado ele parece coadunar com a experiência do silêncio que pautou uma compreensão da lógica do testemunho, por outro ele submerge na insignificância e na desimportância dessa própria narrativa, dessa história ausente, e não necessariamente dessa ausência de história, mas histórias de ausentes. Essa despessoa é a pessoa do contemporâneo. Diz Marie Aude Alia:

Como posso em meio a essa decrepitude ainda pensar que escrever é algo importante? A minha existência se resumiu ao engano da inexistência. Tudo o que passou por aqui foi esse amontoado

de dores. Algumas marcas físicas. Um estupro. E uma sucessão de opressões (ALIA, 1998).

Esse conjunto de gestos não deixam de querer afrontar a dupla face dessa lâmina: deixar que a despotencialização da vida, essa sua menos valia que assume a vida face à força do capital se encarregue de sua própria morte, ou fazer da escrita uma passagem da vida enquanto *golpe de vida, perda da vida, relação com a morte na vida* que os processos de dessubjetivação podem trazer às subjetividades heréticas. Como disse:

Agora mesmo esse estado de decrepitude e a certeza de que não terei que me ler são as únicas ferramentas que me permitem escrever. Escrever diante da dor será talvez o único gesto infame de que não me envergonharei em demasia. Escrever o esquecimento dessa vida. Escrever todo o esquecimento que assola o mundo. Os cantos. Os cantos. O chão para o qual não olhamos. O musgo. O musgo. Aquela pedra imensa e negra no meio do mar (ALIA, 1998)

Parece que esse substrato da vida, essa pedra no meio do mar, que ressurge em algumas narrativas contemporâneas insiste na possibilidade de uma série que não se fecha no regime da pessoa, do íntimo, do privado ou do psicológico. Ao contrário, essa pedra ressurge, como tão bem aponta o texto de Raúl Antelo neste livro, como aquilo que não cessa de não se escrever. Se Antelo faz alusão ao ininterrupto trabalho do *real* que se inscreve ali mesmo quando não o vemos, eu gostaria de ressaltar aqui esse aparente avesso de sua inscrição. O seu possível apagamento, a sua aparição desbotada ou, ao contrário, esse volume depois do acontecimento, como um bloco amontoado e indiscernível de corpos boiando no mar, na lama. Passado o impacto diante da tragédia ficamos com o sem sentido das massas dos corpos, das vidas devastadas, desse bloco do passado, que tendemos a não rever mesmo que nunca tenhamos realmente tido onde guardá-lo. Bloco ou apagamento como o avesso do real. Seu caráter de não acontecimento. Sua contra efetuação. É o excesso anestesiado ou a escassez apagada que vão criar as bordas das quais tentamos escapar. Bordas subjetivas, sociais, corpóreas, nacionais, sexuais. Essas bordas criam por sua vez reentrâncias, e como um côncavo subjetivo, esse oco que parece não se escrever sem cessar nas “histórias” ou na “busca” por uma história no seio das experiências subjetivas contemporâneas. Trata-se de um processo radical de dessubjetivação que no entanto é o que pode ser. O que pode ser o ser. Através do qual algum resíduo de vida boia.

Essa borda que nos toca, às vezes nos engolfa, mas que *sobre* ela não se escreve, impõe questionar os contornos do subjetivo, seus processos e suas saídas no mundo em que vivemos. Vivemos?

As casas que antes alojavam tais noções, como a noção de vida, de subjetividade ou mesmo de limite, tornam-se hoje experiências conceituais e concretas de um estar a descoberto. Isso porque os processos de subjetivação contemporânea se perfazem no difícil processo de auscultar a perda da própria subjetividade, as perdas das casas. Talvez dessas perdas a mais radical seja a perda da antiga função do próprio corpo como casa. Perder o corpo como casa, com a dor e o risco que essa experiência acarreta, pode ser ela também a oportunidade radical de desalojarmo-nos de uma última essência que ainda e de algum modo nos encerrava na impossibilidade de afrontar o mundo. O corpo como esse último resíduo, que quer nos fazer crer que uma vida ou que a experiência dos corpos na vida, resume-se à sua essência biológica, a um corpo determinado pelas amarras que tão bem conhecemos em suas técnicas de submissão, aprisionamento, domesticação, docilização, consumo, plásticas, modelos de beleza, juventudes eternas, saúde como modelo único, falsas neutralidades e apoteoses do íntimo, machismo, dominação, um modo de aparência e a exigência de uma essência, julgamentos e superioridades, ressentimentos e inferioridades. Enfim, táticas óbvias tanto quanto abusivas do biopoder convencendo-nos de que a vida é o extremo cuidado com esse corpo. Como disse Peter Pelbart:

(...) a vida, precisamente, não é mais apenas o corpo, uma vida não é apenas biológica, mesmo que não se trate de dizer que ela é também alma ou espírito ou subjetiva. A vida sobre a qual as técnicas de si incidem é sobretudo uma *vida capaz de condutas*, uma vida suscetível de adotar diversas direções<sup>10</sup> (PELBART, 2015, p. 9).

Uma vida capaz de condutas não se confunde com o antigo livre-arbítrio do sujeito, mas também difere de uma submissão ao incontornável do real. Exigindo-nos um trabalho sem emprego. E uma casa sem abrigo.

Talvez uma vida que erra<sup>11</sup> seja ela uma vida capaz de condutas.

10 Pelbart faz aqui uma alusão explícita ao livro de M. Combes, intitulado *La vie inseparée: vie et sujet tau temps de la biopolitique*. Paris: Dittmar, 2011.

11 Faço aqui alusão às associações de que fala Deleuze-Guattari a propósito de Deligny e as linhas de erro e de ar (*lignes d'erre, lignes d'air*). Errância como movimento de linhas que vão desestabilizar (insuflar ar) nos caminhos pré-estabelecidos. Acho ainda potente essa metáfora se retiramos dela seu caráter “marginal” e a reinsertamos no grande precariado mundial que hoje erra transformando os cenários linguísticos, subjetivos, sociais, físicos de uma determinada sociedade. Há uma forte aliança entre esse precariado e as reflexões acerca de uma subjetividade qualquer que exigirão novas reflexões acerca das formações ‘coletivas’ nas sociedades contemporâneas. Pesquisa que pretendemos desenvolver como um dos tópicos, a partir das linhas traçadas na cartografia dos cadernos e que ressignifica a figura da “viagem” para a literatura e a vida hoje.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTIÈRES, Philippe ; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu. *D'après Foucault: gestes, luttas, programmes*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2007.
- ALIA, Marie-Aude; KIFFER, Ana. *Essa formidável potência da dor*. Manuscrito, no prelo.
- COMBES, Muriel. *La vie inséparé: vie et sujet au temps de la biopolitique*. Paris: Dittmar, 2011.
- DURAS, Marguerite. *La Vie matérielle: Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. Paris: P.O., 1987.
- DURAS, Marguerite. *Détruire dit-elle*. Paris: Minuit, 2007.
- KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016.
- KIFFER, Ana. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana e GARRAMUÑO, Florencia (Orgs.). *Expansões contemporâneas – literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- KIFFER, Ana. Cadernos do corpo contra o cárcere da alma: notas preparatórias em torno de uma clínica da cultura. In: ROCHA, M.; GUIMARAENS, F. (Orgs.). *Reinvenções de Foucault*, no prelo.
- PELBART, Peter Pál. Subjetivação e Dessubjetivação. In: ROCHA, M.; GUIMARAENS, F. (Orgs.). *Reinvenções de Foucault*, no prelo.
- ZAOUI, Pierre. Deleuze braconnier. *Revue Europe*, n. 996, abr. 2012.



## O PRAZO DE VALIDADE DA CRÍTICA LITERÁRIA

Beatriz Resende

Les artistes sortent les arts de leur “médium” propre, mélangent leurs moyens et les procédures de l’art avec les formes de la vie. Cela donne une situation d’indiscernabilité, mais est-ce que l’esthétique et la politique ne vivent pas de cette indiscernabilidade permanente?

Rancière

O QUE MAIS ME ESTIMULOU NA PROPOSTA DESTE SEMINÁRIO FOI O subtítulo do encontro: “O papel da crítica *na* literatura e *nas* artes contemporâneas”.

A interrelação proposta entre crítica e produção literária, evidenciando a importância da existência de crítica para a própria existência e recepção das artes, me levou a conduzir minha reflexão sobre que papel a crítica literária pode ter na constituição, na publicação, na divulgação e na fruição da literatura brasileira contemporânea. E ainda, como a crítica se movimenta diante da aproximação que se dá entre obras literárias e outras manifestações artísticas contemporâneas, incorporando tal ruptura de fronteiras a seu próprio olhar, seu próprio repertório teórico.

Não pretendo, aqui, avaliar especificamente a crítica literária acadêmica, aquela produzida nas universidades e nelas consumida. Penso que o repertório crítico acadêmico é, nesse momento, bastante rico, padecendo unicamente dos males que o próprio mundo acadêmico sofre: fechamento exagerado em si, insuficiente troca de diferentes saberes, dificuldade, ainda, em profanar seus próprios cânones. De todo modo, a própria realização de um seminário como este, no Rio de Janeiro, já é uma forma de comprovação da vitalidade da crítica universitária.

Outros já falaram ou falarão sobre esta forma de crítica, escolho, pois, uma determinada espécie – ou faceta – da crítica literária: aquela que se realiza, de

modos diversos, no espaço público, como a divulgada pela imprensa, ou a que acontece em eventos através da curadoria de festas, feiras, exposições. Ou seja, práticas críticas que pretendem alguma forma de interferência na circulação de obras, na divulgação – não marqueteira e mesmo de resistência a recursos do mercado – de autores ou obras, propondo diálogo e troca.

Esta é um tipo de crítica literária que já teve prestígio e espaço e que, por circunstâncias diversas, encontra-se, provavelmente, com prazo de validade próximo ao vencimento. As melhores dessas críticas são as preocupadas com a partilha de leituras mais do que com a emissão de julgamentos definitivos. A situação ideal seria que tais críticas pudessem acontecer num espaço público onde posições diferentes possam se expressar. Penso, como exemplo, em alguns raros momentos em que jornais publicavam na mesma página, ou na mesma edição, críticas artísticas, cinematográficas e de artes cênicas diferentes, redigidas por autores de visões diversas, sobre a mesma obra. O debate público sem temor pela divergência é uma possibilidade saudável de convívio plural.

Meu personagem inefável, o crítico literário de atuação pública, surgiu entre nós de forma relativamente espontânea. Não vou fazer, nem mesmo rapidamente, a história da crítica literária no Brasil, ela já foi e continua sendo feita. Em determinado momento de outras carreiras por eles exercidas, inclusive a de jornalista, intelectuais que se ocupavam de literatura tornaram-se críticos literários. Depois, alguns deles se profissionalizaram. Depois, perderam os empregos regulares como críticos literários. Depois fizeram-se diletantes ou passaram a vestir apenas de tempos em tempos o chapéu de crítico.

O professor e jornalista Paulo Roberto Pires, em tese de doutorado recente, “O fantasma de Montaigne. Ensaio e vida intelectual no Brasil”, entre outras questões, aponta o caminho da crítica literária para o ensaio, no Brasil, tratando inclusive dos que se apresentam como “diletantes”: Alexandre Eulálio “diletante profissional” e Brito Broca, que, segundo o autor: “ocuparam lugar discreto, quase à margem do cânone do ensaio e da crítica”.

É com a publicação em jornais que se inicia um processo de “profissionalização” do crítico literário ou teatral. É como crítico, publicando em jornais, que Machado de Assis estabelece os primeiros vínculos com a literatura. Quando Machado de Assis escreve a crônica “O ideal do crítico” no *Diário do Rio de Janeiro* de 8/10/1865, ainda estava longe de ser nosso maior romancista. Era ousado o Machadinho e, já ali, sintetizava as visões do crítico como espécie de médico e monstro. Começa o texto impiedoso:

Para a representação literária, como para a representação política, é preciso ter alguma coisa mais que um simples desejo de falar à multidão. Infelizmente é a opinião contrária que domina, e a críti-

ca, desamparada pelos esclarecidos, é exercida pelos incompetentes (MACHADO DE ASSIS, 1973 [1865], p.798-801).

Depois de afirmar que o crítico de então não “primava pela ciência literária” elenca as inúmeras qualidades que o crítico deveria ter, mas termina confiando mesmo à crítica os destinos da literatura entre nós.

Se esta reforma, que eu sonho, sem esperanças de uma realização próxima, viesse mudar a situação atual das coisas, que talentos novos! que novos escritos! que estímulos! que ambições! A arte tomaria novos aspectos aos olhos dos estreates; (...) e a literatura (...) veria nascer para ela um dia de florescimento e prosperidade. Tudo isso depende da crítica (p.798-801).

Passando para escritor que já criou durante a República, podemos lembrar que de toda a vasta obra de Lima Barreto, com sua longa contribuição aos jornais cariocas, a parte menos estudada são as resenhas de livros que escreve regularmente e, de forma mais intensa, nos dois últimos anos de vida, entre 1920 e 1922. A saúde combalida e a aposentadoria depois das internações no hospício o deixam mais tempo recolhido à casa no subúrbio. Tem, no entanto, à sua volta uma rede de companheiros, especialmente jornalistas anarcossindicalistas ou já comunistas, que o protegem de alguma forma e não lhe falta trabalho na imprensa. Em “Livros”, incluído no volume *Impressões de Leitura*, diz:

Recebo-os às pencas, daqui e de acolá.

O meu desejo era dar notícias deles, quer fosse nessa ou naquela revista; mas o meu intuito era noticiá-los honestamente, isto é, depois de tê-los lido e refletido sobre o que dizem (LIMA BARRETO, 1956, p.69).

É curioso que autor seu contemporâneo como o então *best seller* Théo Filho lhe envie seus livros e peça o favor de escrever uma resenha para a importante revista *Careta*. Dentre as muitas resenhas que faz de estreates como Adelino Magalhães ou Nestor Victor, talvez os textos mais importantes sejam os em que saúda a estreia de Monteiro Lobato com o volume de contos *Urupês* e logo a seguir com a crônica “Problema vital”, de 1919. Texto longo, como hoje não se pode mais redigir, publicado na *Revista Contemporânea*, em 22 de fevereiro de 1919, a crônica é estudo cuidadoso do autor paulista. Terminados os elogios (nem sempre presentes nos textos de Lima), detém-se na imagem que Lobato, naquele primeiro momento, cria do Jeca Tatu – parasita doente e preguiçoso, agregado inútil nos latifúndios paulistas. Lima, na função de crítico, exerce, en-

tão, o melhor papel que poderia desempenhar; polemiza com o escritor apontando o que para ele seria a verdadeira solução, politizando o debate: “Onde está o remédio, Monteiro Lobato?” Creio que procurar meios e modos de fazer desaparecer a “fazenda” (LIMA BARRETO, 2004, p.456).

Os dois trocam uma série de cartas e a verdade é que Lobato irá rever completamente a figura do Jeca Tatu, que se transforma em seu grande personagem na literatura e outros escritos e, de quebra, ainda dá origem ao Jeca Tatuzinho nos reclames de Biotônico Fontoura.

Acredito que essa espécie da crítica literária, que depende do espaço público, de mídias minimamente independentes e, sobretudo, da vigência da democracia, pode ser praticada por *scholars*, por críticos literários *part time* ou por intelectuais que se dediquem a práticas artísticas regularmente. Ou seja, intelectuais que podem contribuir com repertório teórico capaz de provocar a fricção necessária, a desestabilização desejável no leitor, no observador, no usuário (palavra horrível, usada ao se falar de redes virtuais). Crítica que será tão oportuna quanto for capaz de mexer com certezas e vaidades de criadores, priorizando a própria obra que é o que interessa ao leitor.

Tal tipo de texto é, inevitavelmente, o que mais expõe o crítico literário, especialmente ao tratar de obras e escritores que lhe são contemporâneos.

Há algumas décadas teimo em praticar esse tipo de crítica literária, acumulando o exercício com outras experiências em que acredito, como espécies diversas de curadorias, e posso assegurar que, em certos momentos, a vida não foi fácil. Mas foi também altamente satisfatória e tão mais importante quanto maior a liberdade – de tema, autor e, inclusive, número de caracteres – que pude experimentar. Felizmente tenho ainda o espaço seguro das salas de aula e das reuniões de pesquisa para me refugiar.

Não será propriamente da crise da crítica literária que continuarei falando, ainda que considere que falar de crise da crítica literária já é ser crítico. Na verdade, a crítica literária precisa da crise: de crise teórica, crise de leitores que precisam ser instados a conhecer um fenômeno novo, crise de paradigmas desgastados, crise até mesmo de mercado.

Walter Benjamin, em célebre carta a Schollem, de 1930, carta escrita em francês, segundo ele um alibi para burlar o momento de fragilidade que vivia, confia ao amigo:

O fim a que me proponho não está ainda completamente realizado, mas, enfim, dele me aproximo. É ser considerado como o primeiro crítico da literatura alemã. A dificuldade está em que, há uns 50 anos, a crítica literária na Alemanha não é considerada como um gênero sério. Conseguir uma posição na crítica, significa, pode-se dizer, criá-la como gênero<sup>1</sup> (BENJAMIN, 2013, p.101-102).

1 Tradução minha.

Pouco depois, no mesmo ano, Benjamin planeja editar com Brecht uma revista que se chamaria “Crise e crítica”, o que não se realiza.

Essas cartas francesas foram reunidas em belo volume *Lettres françaises*, de 2013. No ano de 1939, quando está internado no campo de concentração de Nevers, próximo de Paris, o francês é usado para facilitar a censura.

De crise da literatura brasileira contemporânea não caberia falar, já que penso que ela vai bastante bem. A produção literária continua importante, inovadora, diversificada, mas sobretudo vasta. Talvez vasta demais. Autores experientes como Silviano Santiago e Sérgio Sant’Anna continuam publicando regularmente, criações originais e absolutamente sedutoras. *O homem-mulher*, de Sérgio Sant’Anna, foi, sem dúvida, um dos grandes livros do ano passado, junto com um dos mais importantes romances de Silviano Santiago, *Mil rosas roubadas*. A geração que se seguiu à deles, a que foi chamada “geração do computador”, continua com produção que se questiona e se renova, como acontece com Bernardo Carvalho. Essa geração emendou em outra, um pouco mais jovem como Paloma Vidal, Paulo Scott, João Paulo Cuenca. Surgiu a automeada literatura marginal, inicialmente com Ferrez e continuando, no Rio de Janeiro, com o incentivo da FLUP – Festa Literária das Periferias, suas oficinas e encontros.

Na produção absolutamente contemporânea é preciso prestar muita atenção às mulheres, muita mesmo. O romance gay feminino, *Todos nós adorávamos caubóis*, terceiro, livro de Carol Bensimon, não recebeu a atenção que a escritora merece. Verônica Stigger e Beatriz Bracher dialogam com outras artes e outras formas para além da prosa de ficção. Nuno Ramos e Lourenço Mutarelli praticam em suas obras as diferentes expressões artísticas a que se dedicam. Para falar desses autores é preciso pensar também em outras formas de arte.

A repercussão de nossa literatura no exterior ampliou-se na carona do crescimento econômico do passado recente que nos deu visibilidade, especialmente na Europa. Homenageado no Salão do Livro de Paris em 2015, o número de autores contemporâneos traduzidos cresceu de forma bem razoável.

Reparem que trato aqui do campo com que lido habitualmente, seja nas aulas, nas pesquisas e em contribuições para jornais: a prosa de ficção. Acompanho a poesia na poltrona de leitora e, fascinada pelas artes cênicas, evoco a dramaturgia frequentemente, mas com respeito e, por vezes, com dificuldade.

O novo Prêmio Oceanos de Literatura em Língua Portuguesa, recebeu inscrição de 592 obras de ficção em prosa e poesia publicadas no Brasil em 2014/2015. Surpreendente nos tempos atuais. O recém criado Prêmio Rio de Literatura, em sua primeira edição, teve 356 obras inscritas entre obras publicadas de poesia, prosa de ficção e ensaio. Na categoria “Novo autor Fluminense”, para jovens escritores que nunca publicaram, 195 autores se inscreveram.

Na criação literária brasileira, então, ao que parece que não há crise, o que não quer dizer que não precise ser questionada e discutida, ou seja, criticada. Ou que outras crises, que não a de criação, como a que se abate sobre a indústria editorial, não a ameace.

Crise é uma palavra muito séria. Frequentemente a usamos com certa facilidade, até que a crise realmente chega. Só que agora chegou.

Crise é o que o Brasil vive hoje: crise econômica e crise política. Crise ética, crise de liderança, crise de projeto político.

Toda crise, porém, assim esperamos, é crise mas não desmoronamento, guerra, golpe, massacre, é crise porque pode ser superada.

Se conseguirmos sair andando da grave crise que vivemos e garantirmos a manutenção do processo democrático, o respeito às leis, inclusive as que atingem os tantos colarinhos brancos e políticos do legislativo, se a vida política e seus personagens saírem desmoralizados mas compreendermos que sem a liberdade de funcionamento das instituições políticas não há democracia, poderemos tentar nos recompor e buscar o reconhecimento que o país já experimentou.

Perguntando-se se ainda podemos falar em democracia, Jacques Rancière afirma que na situação atual devemos reivindicar o nome democracia mas também repensar o significado da palavra se quisermos recompor as forças da ideia democrática. A democracia que se opõe ao autoritarismo não é apenas uma forma de governo entre outras, mas uma forma de vida global caracterizada pelo acordo entre o funcionamento das instituições, o modo de vida social e um conjunto de valores partilhados.

O princípio democrático é o que faz com exista política e não apenas poder.

Rancière finaliza seu texto com a certeza de que democracia é um processo, à ideia de um processo que põe em prática a capacidade de qualquer um, autônoma em relação à esfera pública definida pelo funcionamento estatal. A ideia de igualdade é um processo que constrói, no presente, suas formas concretas de existência em todos os domínios da vida<sup>2</sup>.

Em nossa ainda jovem democracia muito precisamos aprender. A governança de um país que ficou mais pobre precisará aprender, por exemplo, a não sermos reféns do petróleo – como é o caso do Rio de Janeiro – e que o espaço de produção do saber não pode ser unicamente o do desenvolvimento tecnológico.

Talvez consigamos aprender que educação não é apenas direito, é investimento, o mais importante num país com nossa população. Que saúde e educação são carreiras de estado e os profissionais envolvidos nessas atividades não podem ser terceirizados, precisam de segurança econômica e de direito ao lazer.

---

2 Ver RANCIÈRE, Jacques. *Ainda se pode falar em democracia?* Ymago, projeto editorial on line.

Mais complexa que alguma possível crise da crítica da literatura e das artes é a crise que vivem hoje os estudos de humanidades. Não só aqui, certamente, mas entre nós materializada por políticas que consideram que apenas a tecnologia e um pouco da ciência, o mínimo indispensável, podem ser saberes sem fronteiras a serem incentivados.

A verdade é que, atualmente, não convencemos o Estado da importância vital das humanidades, mas também temos que enfrentar barreiras até domésticas para fazer um jovem acreditar que, sem ciências humanas, sem artes, não olhamos adiante, ficaremos sempre na subalternidade de administrar crises.

Dentro desse novo sistema de valores onde o humanismo perde não só importância, mas até mesmo visibilidade, a literatura e os estudos literários migram para uma espécie de periferia da periferia. Na compreensão das relações globalizadas num mundo contemporâneo onde persistem as noções de centro e periferia, é o questionamento e a discussão desses conceitos que podem nos ajudar nessa mecânica de fluxos por onde se movem, hoje, a cultura e os valores humanísticos.

Não creio que concorde, porém, com a defesa que ainda se faz da centralidade da literatura nem gostaria que se esboçasse uma hierarquia dos estudos de humanidades, cilada em que literatos, sociólogos e filósofos caem frequentemente.

O crítico literário Antoine Compagnon, em sua lição inaugural no Collège de France, em 2006, ocasião em que afirma que, em seu curso, “la critique – c’est a dire le jugement ou l’évaluation – sera sa raison d’être”, se debate belamente com a questão da centralidade da literatura, de seu papel único, pondo em dúvida a confiança que Italo Calvino expressou em suas propostas para o próximo milênio de que há coisas que só a literatura pode oferecer com seus meios próprios (COMPAGNON, 2007, p.25).

Compagnon reconhece que há uma geração (fala, é óbvio, da França e seus leitores) a literatura perde espaço na escola, nos divertimentos e “na imprensa, onde as páginas literárias murcham, e atravessa ela mesma uma crise funesta” (p.29). O motivo que alega é bem conhecido: a literatura e a cultura humanista, menos rentável a curto termo, parece vulnerável na escola e na sociedade de amanhã.

A beleza do debate do professor consigo mesmo está em afirmar que a literatura não é mais “um modo de aquisição privilegiado de consciência histórica, estética ou moral”, mas, ainda assim, é a literatura, em sua fragilidade, que o atrai e a resposta à pergunta inicial da conferência “La littérature, pour quoi faire?” estaria sobretudo na convicção de que:

A literatura deve, pois, ser lida e estudada porque nos oferece um meio – alguns dirão o único – de preservar e transmitir a experiên-

cia dos outros, aqueles que estão afastados de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós pelas condições de suas vidas (p.63).

Conclui, então, que a literatura nos torna sensível ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores podem se afastar dos nossos.

Diante da crise econômica que vivemos é a situação de todos os estudos das humanidades, inclusive este frágil campo das literaturas, que merece atenção, especialmente no que diz respeito aos financiamentos de ensino e pesquisa.

É a preocupação com os diversos campos dos estudos da área das humanidades que nos permite olhar para além de nossa própria realidade, compreendendo que não só as artes, mas a política e a distribuição das riquezas do homem ou pobreza do meio ambiente são questões globais.

Os ideais de liberdade, igualdade, fraternidade que chegou a fazer da França o país dos imigrantes foram deixados esquecidos nas fronteiras onde aportam os pobres da África por eles colonizada. A ideia de uma Europa de esbatimento de fronteiras e questionamento do conceito dominante de estado-nação rapidamente se esvai quando os barcos com populações que fogem do terror fundamentalista chegam à costa do Mediterrâneo.

Diante de tudo isso, pode ficar um pouco sem graça falar em crise da crítica, mas a verdade é que todas as crises aqui citadas atingem hoje não apenas o mundo das letras mas todo o pensamento crítico entre nós.

Voltando ao papel do crítico literário, temos de passar ainda que rapidamente pelas formas de divulgação da crítica, dos estudos e pesquisa dedicados à literatura.

Difícilmente qualquer avaliação poderá ser mais amarga do que a de Luiz Costa Lima em seu livro *Frestas: a teorização em um país periférico* (2013). Além das reflexões teóricas que vem desenvolvendo por toda a vida em torno de questões literárias, Costa Lima chega, ao final do volume à apreciação da situação do “agente intelectual” como profissional e do reconhecimento (nulo) que recebe da sociedade. Faz, então, severo balanço dos lastimáveis caminhos percorridos pela educação no país, a universidade tardia e precária, o descaso pela formação de professores, a ausência de bibliotecas e, finalmente os salários de miseráveis a baixos. Tudo com coragem e a ênfase de que Costa Lima é capaz.

Parte dessas enfáticas afirmações foram também feitas em entrevista ao suplemento de cultura do jornal *O Valor*, com que tem colaborado de tempos em tempos, numa publicização mais ampla de seu pensamento.

Tratando aqui de crítica e de literatura, cabe nos determos nos efeitos da crise econômica que vivemos sobre os principais meios que lhes serve de suporte.

Sobre a crise do livro e do mercado editorial é confortável atribuí-la às novas tecnologias digitais. Certamente não são essas as responsáveis diretas, até pelo

contrário, muitas vezes o uso das redes sociais, quando não puramente egótico e invasivo, pode significar uma retomada do uso da palavra. O livro eletrônico, aliás, dá pouco retorno e as formas de venda e sobretudo de divulgação, são ainda precárias.

Reunir palavra e novas tecnologias já surge como prática artística em obras poéticas como as organizadas por Heloisa Buarque de Hollanda, trazendo experiências novas no campo literário.

O número reduzido de leitores é um fato, mas não é novidade. A questão é, mais uma vez, educacional e econômica e não atinge apenas o mercado editorial brasileiro.

No campo econômico, paralelamente às demissões, um fato inesperado, as compras do governo que deixaram de ser realizadas desde 2014 agravam a crise.

Como brinde, somos agraciados nos jornais pela desagradável figura de sobrenome saído das trevas da ditadura e temos que aguentar o diretor da maior editora carioca, a Record, nos dizer que descobre novos leitores com o sucesso de títulos no mínimo conservadores. São os leitores de direita. E nós aqui pensando que conquistar novo público é vencer o analfabetismo funcional, divulgar a literatura ente os jovens e levar as vendas de livros às periferias da cidade.

O que se revela aí, claramente, é a importância de políticas editoriais. A escolha dos títulos a serem publicados passa diretamente pela possibilidade de venda imediata. Publicar ensaios e textos de crítica literária torna-se façanha impossível, até mesmo com o apoio do órgãos financiadores, eles também vivendo severa crise.

A constatação da perversidade das escolhas feitas por muitas editoras, especialmente as de saúde financeira frágil – e não me refiro nem aos livros para colorir, bons companheiros que ajudam a vender lápis de cor, nem a voláteis *best sellers* que alavancam vendas – deve servir a nós, intelectuais críticos ligados ao mundo dos livros, como evidência da necessidade de nosso trabalho e da própria importância de nossa sobrevivência intelectual até mesmo como uma espécie de reguladores do mercado.

A crise econômica desdobra-se, em relação à crítica literária, em outra dificuldade. Esta também é nossa conhecida: os jornais em papel emagrecem a cada dia e, evidentemente, os suplementos de cultura são imediatamente atingidos. Já nem falamos mais em suplementos literários.

É bem nosso conhecido o papel que desempenhavam os suplementos de cultura. Era através do que neles se publicava, das possíveis polêmicas aí travadas, ou dos simples informes, que o público leitor, já por si bem restrito, era informado do que circulava no plano das ideias.

Nada disso é novo e não sei se concordo plenamente com todo o muro de lamentações que o desaparecimento dos cadernos especificamente literários

em papel provoca, mas não se pode deixar de passar pelas modificações que acontecem.

O crítico literário, ou de artes visuais e cênicas, passa a se constituir em eventual convidado. Particularmente, não me desgosta a elaboração de resenhas serem atribuídas a jornalistas. Penso mesmo que as fazem melhor do que nós, marcados pelo peso de nossas dissertações, teses e textos acadêmicos. Certamente se mexem mais facilmente na contagem dos limitados caracteres de que o resenhista dispõe. O papel de participante eventual talvez nos caiba melhor e devemos ocupá-lo.

Os suportes virtuais podem servir de forma bastante adequada aos textos críticos pelas facilidades de acesso e preço, mas mesmo esses duram pouco. A pioneira revista *No.*, que virou *No mínimo* e depois desapareceu foi experiência excelente de jornalismo literário e de crítica do contemporâneo. *Celeuma*, revista online do Centro Maria Antônia, da USP, começou lá no alto, mas também durou pouco. Foi derrotada, ao que parece, por questões de política universitária. Temos agora a recentíssima e bastante interessante *Peixe-elétrico*, bonita, reunindo teóricos e críticos brasileiros lado a lado, sem provincialismo.

O fato novo, juntando novas tecnologias e crítica é o que o crítico Boris Groys no ensaio “universalismo fraco”, falando do que chama de “desprofissionalização da arte” aponta. Comparando as condições em que a arte de vanguarda era produzida e exibida com a criação e exposição contemporânea, mostra que na era da reprodução digital “todos postam textos e imagens, mas quem tem tempo para ver imagens, para ler os textos?” (GROYS, 2011, p.87). Essa multiplicação de escritores e artistas onde qualquer um pode ser artista e/ou espectador é, evidentemente, acompanhada pela proliferação de críticos e comentaristas em blogs e sites.

Hoje, de fato, a vida cotidiana começa a se exibir – comunicar-se como tal – por meio do design ou das redes contemporâneas de comunicação participativa, e tornou-se impossível distinguir a apresentação do cotidiano do próprio cotidiano. O cotidiano torna-se uma obra de arte. (...) A atividade artística é agora algo que o artista compartilha com o público no nível mais comum da experiência cotidiana. O artista agora compartilha a arte com o público, assim como antes compartilhava a religião ou a política (p.101).

Essa prática, porém, diz ainda, é uma “prática fraca”, um gesto fraco, que repete permanentemente a redução artística, resistindo às *imagens fortes* e escapando do *status quo* que funciona como meio permanente de troca das *imagens fortes*.

Seria, então, no recurso ao gesto forte, na recusa da redução artística e na convocação da troca permanente que estaria o diferencial que singulariza o crítico

que continua fazendo sentido. É esse gesto forte, na verdade, o predicado solicitado ao crítico desde as primeiras aparições da crítica literária em nossos jornais.

Nesse elenco de perdas e danos, há ainda um fator que tem frequentado menos nossos debates: a perda de espaços de sociabilidade, de trocas intelectuais como livrarias que desaparecem ou centros culturais que se banalizam.

Excelente matéria de Luiz Fernando Vianna, “Cerimônia do adeus”, publicada na revista Piauí, deixou claro que não é apenas uma livraria que se perde com o fechamento da importante Da Vinci, mas um espaço de troca de ideias, de cruzamento de saberes, espaço de encontro de afetos e desafetos. O fim da livraria não se deve apenas à concorrência das vendas pela internet, ainda que isto tenha influído, mas a modificações da própria cidade, cada vez menos “cidade das letras”. Como mostra o artigo, o centro da cidade vai deixando de ser um local de encontro e se firmando como lugar de passagem de onde se quer sair rapidamente.

Ficamos, assim, cada vez mais limitados ao espaço universitário, que, por contingências disciplinares e até geográficas, é frequentemente segmentado, dividido. A universidade, que deveria significar uma condição de universal, no mais das vezes não passa de conjuntos de departamentos cuja primeira preocupação é construir divisórias materiais, organizacionais e intelectuais que os separem.

Para não escapar completamente ao tema do seminário e fechar com o que penso ser ainda tarefa de uma crítica literária que não queira perder logo seu prazo de validade e possa sobreviver às crises que sacodem nossa realidade, garantindo espaço no debate público sobre arte, faço algumas observações pontuais. Para interferir de forma diferente da usada pelo professor/teórico puramente judicativo, rivalizar com outras formas de exposição midiática que priorizam a figura do escritor sobre a própria obra e, desta forma garantir um espaço próprio, é importante que a crítica assuma como suas questões que estão presentes no processo de criação da arte contemporânea.

De saída poderíamos pensar, ainda com Jacques Rancière, na arte como lugar de *alteração*, onde é fundamental o elemento do dissenso, dispondo-se a se defrontar com o que o pensador francês designa como “um novo regime de pensamento da arte”, capaz de assumir a destruição de categorias, fronteiras e hierarquias, um novo regime estético de arte definido como conjunto de relações entre ver, fazer e dizer.

É essa transformação que permite combinações inéditas, a partir da ruptura de um certo número de fronteiras que separam as artes entre si ou formas de arte da arte das formas de vida, a arte pura da arte aplicada, a arte da não-arte, o narrativo do descritivo e do simbólico.

O que viria depois dessa arte e é trabalho do crítico (ou do teórico) seria algo como a ação de cartografar um sistema de possíveis revelado pela obra de arte.

Poderia exemplificar algumas dessas propostas com exemplos de nossa literatura contemporânea, como o uso das misturas entre arte e não-arte em textos recentes de Bernardo Carvalho ou em André Sant'Anna. Nas artes cênicas e nas artes visuais a ruptura com o suporte e a importância da noção de processo vem garantindo inovações não apenas na criação artística mas na própria relação com o público.

No trabalho de um crítico cartógrafo em processo, não canônico, não hierárquico, revela-se, ainda uma vez, a possibilidade do intelectual se utilizar de toda a liberdade que o ensaio, como forma, pode oferecer.

Volto ao início, à proposta do seminário que estende o tema da crítica às outras artes contemporâneas. Talvez um caminho para a crítica renovar seu prazo de validade seja tomar das artes contemporâneas algumas de suas características. Além da importância da noção de processo – e nossos processos são nossas pesquisas, trabalhos que, muitas vezes, anseiam por resultados finais comprováveis, diferentemente da ciência, onde, na realidade, o erro pode ser tão importante quanto o acerto – poderíamos trazer para nossa linguagem categorias como a precariedade, a provisoriidade, o presenteísmo de performances, instalações, e mesmo da vídeo arte.

Essa provisoriidade, de algum modo, é o espírito do ensaio, todo o contrário das certezas totalizantes. Quando Montaigne cria seus *Ensaaios*, num momento de crise de certezas, da religião à ciência, sujeição e liberdade formam um paradoxo que pode definir a época. O plural do texto indica bem a intenção de diversidade, de multiplicidade, de junção de assuntos díspares lado a lado, mas sobretudo é a recusa da totalidade de tratados, dos dogmas, das sumas.

Starobinski, falando sobre o ensaio e sobre Montaigne, para ele o gênero literário mais *livre* que há, prática que não pode se separar do prazer de escrever, mesmo reconhecendo que se o classificassem como “ensaísta” ficaria um pouco ressentido, defende fortemente a liberdade de espírito como condição e desafio do ensaísmo:

Liberdade de espírito: a fórmula pode parecer um tanto enfática mas a história contemporânea se encarrega, ai de nós, de ensinar que se trata de um bem escassamente partilhado (STAROBINSKI, 2010, p.57).

Exemplo de meu infável personagem, o crítico literário, pode ser o mesmo Antoine Compagnon de que já falamos, com sua obstinação em se dedicar à literatura: “evocando o futuro da literatura sejamos realistas, mas não derrotistas”. (COMPAGNON, 2007, p.32) Em seu livro de memórias/homenagem ao professor e amigo Roland Barthes, *L'âge des lettres*, confessa uma quase inveja da escrita de Barthes, para ele realmente um escritor. Naquele momento em que partilharam amizade e experiências literárias, Compagnon era, segundo

confessa, muito jovem para escrever livros simples, refugiando-se na escrita acadêmica como forma de proteção. Só quando começou a “escrever para todo mundo”, sobre Montaigne e Baudelaire, conseguiu dizer o que realmente sentia, porque as obras o tocavam e porque as amava.

*Un été avec Montaigne* é, talvez, o *turning point*. O livro sobre os *Ensaíos* é constituído por 40 textos escritos para serem ouvidos, durante o verão, pela audiência da rádio France Inter. O que lhe pareceu inicialmente uma ideia bizarra resultou em uma nova relação com a crítica, com o público, com o mercado de livros. De algum modo a experiência com a mídia influenciou seus próprios cursos no solene Collège de France, hoje aulas abertas a qualquer pessoa que não se intimide diante do prédio, conferências todas elas disponíveis em vídeo acessível no site no Collège ou no YouTube.

Assim não termino pessimista. Talvez nem tudo em arte e cultura esteja perdido. Talvez seja, apenas, uma crise.

Aposso-me das palavras de Montaigne em “Sobre a experiência”, no final do *Ensaíos*:

Tenho um dicionário todo meu: passo o tempo quando ele está ruim ou desagradável; quando está bom, não quero passá-lo, quero degustá-lo, deter-me nele. É preciso correr do mau e permanecer no bom (MONTAIGNE, 2010, p.575).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Lettres françaises*. Caen: Nous, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *La littérature, pour quoi faire?* Paris: Collège de France/Fayard, 2007.
- COSTA LIMA, Luiz. *Frestas: a teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2013.
- GROYS, Boris. O universalismo fraco. *Serrote*, Instituto Moreira Salles, n. 9, nov. 2011.
- LIMA BARRETO, A. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*, impressões de leitura, v. 13. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- LIMA BARRETO, A. *Toda crônica*. Beatriz Resende e Rachel Valença (orgs.) Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.
- MONTAIGNE. *Os ensaios*. Trad. Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *Ainda se pode falar em democracia?* Coleção Ymago ensaios breves. Lisboa: KKYM, 2014
- STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *Serrote*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, n. 10, mar., 2010.



## CARL EINSTEIN, *NEGERPLASTIK*: ANACRONISMO E ATUALIDADE

Eneida Leal Cunha

*NEGERPLASTIK*, DE CARL EINSTEIN, FOI TRADUZIDO E PUBLICADO pela primeira vez no Brasil em 2011 pela editora da UFSC, a partir da edição francesa do livro, organizada por Liliane Meffre, sua biógrafa, em 1998.

O crítico e professor Raúl Antelo, da mesma universidade, o havia apresentado um pouco antes com um breve texto de título expressivo da nossa pouca familiaridade com o autor<sup>1</sup>:

### **Quem é Carl Einstein?**

O crítico e escritor alemão Carl Einstein (1885-1940) é quase um desconhecido no Brasil. E, no entanto, ele esteve ligado a duas revistas decisivas no debate internacional sobre a modernidade. Na primeira delas, a figura visível era Georges Bataille, cujo nome ficou assim associado a *Documents*. Na segunda, James Joyce levou a fama, ao publicar, nas páginas de *Transition*, o *Finnegans' s Wake*. Mas Carl Einstein foi, sob todos os aspectos, uma figura singular, em nada inferior a Bataille ou Joyce (ANTELO, 2010)<sup>2</sup>.

Carl Einstein nasceu em 1885, na Alemanha, de família judia. Estudou filosofia, filologia e história da arte na Universidade de Berlim, onde conviveu com Georg Simmel e Heinrich Wölfflin, o que sinaliza a estirpe de intelectuais e

1 A primeira referência ao ensaio de Einstein, ao que se sabe, foi feita pelo psiquiatra Osório Thaumaturgo César, do Hospital do Juqueri, em São Paulo, em seu estudo sobre *A expressão artística nos alienados* (1929), uma contribuição teórica inaugural para a arte terapia. É digno registro em pé de página o fato de não existir, até o presente, o verbete 'Carl Einstein' na Wikipédia em português, embora seja bastante consistente a informação sobre ele nas edições em inglês, espanhol e francês. Em 2008, entretanto, o número 12 da *Concinnitas*, revista semestral do Instituto de Artes da UERJ, publicou, além de artigos sobre Carl Einstein, o texto integral que compõe *Negerplastik*.

2 Publicado por ocasião do seminário "Carl Einstein, pensador da modernidade", ministrado por Liliane Meffre, da Universidade de Bourgogne, biógrafa e organizadora da obra de Einstein.

historiadores da arte germânicos na qual se formou e da qual se distingue, pela insurgência artística, política e epistemológica.

Até o final dos anos 1920 Carl Einstein viveu predominantemente na Alemanha, participou de publicações dadaístas como *Die Pleite* ou *Der blutige Ernst* (1919) e editou, com Paul Westheim, o *Europa-Almanach* (1925) que reunia trabalhos de e sobre literatura, pintura, arquitetura, música, teatro, cinema e moda.

Em 1912 publicou o romance *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* (Bebuquin ou os diletantes do milagre), tido como experimento inaugural da literatura cubista. Em 1921, o drama *Die schlimme Botschaft* (A má notícia), versão sua da Paixão de Cristo, resultou em fortes manifestações antisemitas e um processo por blasfêmia.

Em 1928, passou a viver em Paris, frequentando o círculo de Picasso, Braque e outros artistas da vanguarda, além de ter criado e conduzido com Georges Bataille, Michel Leiris e Georges-Henri Rivière, entre outros, a revista *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, subtítulo revelador de um dos mais importantes documentos artístico-culturais da época.

A singular contribuição de Carl Einstein sobre a arte moderna e as suas revolucionárias proposições sobre a história da arte estão principalmente em *A arte do século XX*, publicado em 1926 e objeto de várias reedições, e no livro *Georges Braque*, de 1934, sua última obra sobre arte publicada em vida.

Roberto Conduru, que assina um dos textos de apresentação na edição brasileira de *Negerplastik*, foi um dos primeiros estudiosos a destacar a importância de Carl Einstein, segundo ele, um “crítico entre guerras” – ao que se poderia acrescentar: um crítico entre guerras e entre fortes utopias. Em artigo publicado em 2008, escreveu, a propósito da trajetória de Einstein:

[A]lém de escritor de vanguarda e intelectual atuante em múltiplos campos, Einstein foi um mediador cultural, um verdadeiro ativista (...), empreendeu intensa ação política, tendo participado do "Conselho dos Soldados", em Bruxelas, durante a Primeira Guerra Mundial, e se alistado à coluna Durruti, na Espanha, em 1936, ao lado dos anarco-sindicalistas (...). De volta a Paris, em 1939, foi detido pelos nazistas, enviado a um campo em Bordeaux e liberado devido a sua idade avançada. Impossibilitado de retornar a Paris, de emigrar para algum país anglo-saxão e de escapar pela Espanha, Einstein cometeu suicídio jogando-se no rio Gave de Pau, perto de Lestelle-Bétharram, na França, em 1940 (CONDURU, 2008, p.158).

Conduru destaca em sua apreciação do crítico e historiador, como uma espécie de síntese emblemática da aguda percepção epocal de Einstein, uma

breve sentença sua no início do século: “A velocidade futurista é precursora da energia fascista.”

\*

Em 1915, Carl Einstein, que sempre associou arte e política em suas intervenções criativas ou críticas, publicou *Negerplastik*, que podemos traduzir como "escultura negra", mas em inglês foi traduzido e é referido como "escultura africana", livro composto por um breve ensaio de 30 páginas e 119 ilustrações de obras provenientes da África, em sua grande maioria, e da Oceania. As imagens (fotografias de esculturas e máscaras) não têm legenda, ou seja, não tem indicação de proveniência, data, material, tamanho ou técnica<sup>3</sup>.

Segundo Liliane Meffre:

Naquela época, a distinção entre as diferentes artes primitivas não era muito estrita e tampouco muito essencial, *Negerplastik* de Einstein (...) não distingue arte da África e da Oceania. Não se deve censurá-lo por isto. Se tratava da descoberta *plástica* destas artes, não de etnografia. Sua classificação podia esperar. (CONDURU, 2008, p.159)

É preciso considerar que a descoberta plástica de Einstein ocorre num contexto em que a África era escassamente conhecida, no sentido de raramente vista pelos alemães que viviam no território europeu, salvo através das ocasionais feiras coloniais, a exemplo da Grande Exposição Colonial Alemã, em Berlim (1896), na qual "foram expostos" (sabe-se bem como foram expostos) 103 africanos. Embora ao mesmo tempo, nos centros da produção artística, imagens de artefatos africanos eram já objeto de forte interesse.

A publicação de *Negerplastik* constitui um ato inaugural de reconhecimento do estatuto de objetos não ocidentais como “arte africana” e, ao mesmo tempo, um lance no amplo debate das vanguardas europeias.

Na fração inicial do livro de Einstein (intitulada “Observações sobre o método”), pode-se ler:

Não há, talvez, nenhuma outra arte que o europeu encare com tanta desconfiança quanto a arte africana. Seu primeiro movimento é negar a própria realidade de "arte" e exprimir a distância que separa essas criações do estado de espírito europeu por desprezo tal que chega a produzir terminologia depreciativa. Essa

---

<sup>3</sup> Em 1990, Ezio Bazoni e Jean-Louis Paudrat propuseram as referências identificadoras de origem para as imagens do álbum, originárias da fototeca do *marchand* Jozsef Brummer.

distância e os preconceitos decorrentes tornam difícil – e mesmo impossível – qualquer juízo estético, pois tal juízo supõe, em primeiro lugar, certa familiaridade. O negro, entretanto, sempre foi considerado ser inferior que podia ser discriminado, e tudo por ele proposto era imediatamente condenado como insuficiente. Para enquadrá-lo recorre-se a hipóteses evolucionistas bem vagas. Algumas delas se serviram do falso conceito de primitivismo, outras adornaram esse objeto indefeso com frases falsas e persuasivas, falavam de povos vindos do final dos tempos, além de tantas outras coisas. Esperava-se colher por intermédio do negro um testemunho das origens, de um estado que jamais havia evoluído. A maior parte das opiniões expostas sobre os africanos repousa sobre tais preconceitos construídos para justificar uma teoria cômoda. Em seus juízos sobre os negros o europeu reivindicava um postulado, o de uma superioridade absoluta, de fato exagerada (EINSTEIN, 2011, p.28-9).

Apesar desta consideração inicial de valor histórico e político-cultural veementes, na qual reconhecemos a sua crítica ao alocronismo<sup>4</sup> e à negação da contemporaneidade do outro, Einstein, em paralelo, afirma a sua não disposição para uma abordagem antropológica ou para a descrição etnográfica das esculturas, ironizando os que exigem comprovação da “natureza artística” da arte africana (a redundância é nossa, minha e dele, e é deliberada). O seu alvo declarado será analisar as esculturas africanas como construções formais e a partir de características formais, buscando nelas modos de ver e leis de visão.

A premissa e o método de Einstein são aparentemente paradoxais: para ele, a incompreensão e a rejeição europeia em relação à escultura africana derivam, em primeiro lugar, da força estilística dessa arte, da sua visão plástica; em segundo, a recusa deriva do próprio esgotamento, do enfraquecimento da arte ocidental – segundo ele (e segundo as vanguardas históricas de um modo geral), exaurida por ter preterido a dimensão plástica, reduzindo-se a uma concepção exclusivamente pictórica.

Este embate entre o plástico e o pictórico é o fulcro do estudo de Carl Einstein. Vale a pena buscar compreendê-lo, mesmo em linhas gerais, para que possam também nos surpreender e nos afetar, simultaneamente, o anacronismo e a atualidade dos argumentos elaborados há exatos 101 anos (publicado em 1915, o livro foi escrito em 1914).

---

4 Johannes Fabian (em *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013) aponta o “alocronismo fundacional da antropologia”, ou seja, a tendência irrefletida de algumas tradições antropológicas em construir e instrumentalizar objetos antropológicos como incorporações de tempos passados.

O próprio Einstein nos ajuda a visualizar o que está em pauta (trata-se exatamente disto, aqui, de visualizar), ao recorrer a Rodin como exemplo, pois nós, como os leitores aos quais se dirigia um século atrás, conhecemos bem o escultor francês, tanto quanto ou talvez até mais do que as esculturas africanas, para além da sua banalização como souvenir ou elemento decorativo.

No trabalho de Rodin estaria um exemplo máximo da dimensão plástica reduzida ao pictórico, ou seja, o volume (da escultura) reduzido à sua frontalidade (característica própria da pintura), ao ponto de visão único e frontal, que produz, como consequência, a desimportância de qualquer outro ponto de visão, seja da parte posterior ou da contemplação lateral das esculturas; como resultado, tem-se (pode constatar, segundo Einstein), na arte europeia, uma espécie de planificação do que deveria ser – porque de fato o é, a escultura – tridimensional.

Para Einstein, o controle pictórico do volume privilegia os pontos mais próximos do espectador (a frontalidade) e o que escapa à proximidade imediata com quem olha fica desprovido de relevo ou fora da visão. Daí concluir com um diagnóstico provocador: as artes pictóricas ocidentais estabeleceram um contato emocional, afetivo, cúmplice entre o criador e o espectador, “um contato fulgurante entre dois indivíduos”, diz ele – ou uma experiência fundada no reconhecimento, poderíamos dizer –, que destrói a distância do objeto e aprisiona a obra numa função pactuada entre o artista e o seu público.

À primeira vista somos tentados a ler na veemência de Carl Einstein contra o pictórico uma clara expressão de época, a recusa cabal de um cubista ao realismo, mas não se trata disto, pois afirma logo a seguir: “A escultura negra revela-se do ponto de vista formal como poderoso realismo” (EINSTEIN, 2011, p.39).

Este “poderoso realismo”, entretanto, escapa ao domínio da representação realista, que impõe uma delimitação da complexidade do real, para ressaltar os processos anamórficos, resultante de forças que incessantemente se decompõem e se recompõem enquanto materialidade, enquanto formas. “O verdadeiro realismo” – diz Einstein – “não quer dizer imitação, mas criação de objetos”.

Este realismo poderoso, livre da reprodução pictórica, é o grande tema do estudo de Carl Einstein e – proponho – o ponto onde podemos instalar a sua ou a nossa contemporaneidade.

Para argumentá-lo, Carl Einstein evoca de modo paradoxal – e contrário a toda perspectiva da modernidade –, o caráter religioso (“essencialmente religioso”, análogo a todos os povos da antiguidade, diz ele) da arte negra, daí a sua autonomia radical, a sua inteireza volumétrica, a sua independência do espectador e de quaisquer apropriações funcionais: o volume prevalece nas esculturas africanas e produz uma sensação imediata de tridimensionalidade, constitui um espaço total, contínuo, autônomo, uma potência ou um princípio, diz Einstein, de “forças que são imediatamente forma”.

E conclui, com inquietante atualidade:

Certos problemas que se colocam para a arte moderna provocaram abordagem mais escrupulosa da arte dos povos africanos. (...) O que antes parecia desprovido de sentido encontrou sua significação nos mais recentes esforços dos artistas plásticos. Descobriu-se que, raramente, salvo na arte negra, haviam sido postos com tanta clareza problemas precisos de espaço e formulada uma maneira própria de criação artística. Resultado: o juízo até então atribuído ao negro e a sua arte caracterizou muito mais quem emitia tal juízo do que seu objeto. (EINSTEIN, 2001, p.30-1)

\*

Em *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images* (e também em artigo que foi publicado no Brasil em 2003, intitulado "O anacronismo fabrica a história: a inatualidade de Carl Einstein"), Georges Didi-Huberman, seguindo a linhagem reflexiva que, de alguma forma, emana das *Considerações extemporâneas* de Nietzsche, invoca uma tríade de autores do início do século XX – Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein – para formular sua contraposição às historiografias modernas, fundadas na estabilidade ou na convergência do tempo cronológico ou eucrônico. A partir da requalificação do conhecimento da imagem, expõe a sua dimensão irrevogavelmente anacrônica, ou seja, o tempo da imagem como um tempo historicamente complexo e impuro, resultante da extraordinária montagem de tempos diversos que formam anacronismos.

A montagem que lemos em Einstein do "aqui e agora" do cubismo e a inquietante distância da arte africana – pois é tão consistente afirmar-se que Einstein "lê" as esculturas negras a partir do cubismo quanto o inverso, que visualiza o cubismo a partir das formas ditas primitivas – esta montagem, esta circulação livre entre tempos, constitui uma rasura, uma via aberta, por onde um intelectual e artista europeu pôde repensar a história e a atualidade da arte europeia numa fricção, que desloca preceitos epistemológicos e autoriza novos modelos de temporalidade.

A "inatualidade" de Carl Einstein explorada por Didi-Huberman, considerando o conjunto de suas intervenções críticas, artísticas e políticas, diz respeito à desordem da cronologia implicada na avaliação das esculturas negras, mas se refere também ao desacordo entre seus escritos e o seu próprio tempo, à sua estranheza e exterioridade aos critérios de clareza e de datação que prevalecem na história da arte desde o positivismo finissecular até, muitas vezes, a nossa atualidade; uma escrita "inatual", portanto, por sua diferença no momento do seu aparecimento – e ainda no presente – porque constituída

nas interseções e também na dispersão de diversos campos disciplinares, de diferentes linguagens artísticas e gêneros discursivos, também ela multivalente e transgressora.

Mas o “anacronismo” e a “atualidade” que estão no título desta breve apresentação do Carl Einstein ao campo das letras – onde a sua circulação é muito restrita – querem convocar para o debate uma outra dimensão, mais pontual, para a retomada do pequeno grande livro de Einstein.

Para além do abalo da historiografia moderna e da crítica, a sua segmentação serializada e hierarquizada, o anacronismo do retorno a postulações feitas há um século em *Negerplastik* quer explorá-las como provocação, como instigação ou como indicação de que talvez valha a pena tentar em nossas análises (em nossa atividade crítica) desatar os nós que incessantemente restituem as artes africanas – sejam elas continentais ou diaspóricas, afro-brasileiras, visuais ou verbais – à representação ou ao peso representacional, que Stuart Hall designa, numa visada geral e não desprovida de ironia, como “o fardo do homem negro” (HALL, 2003). O mesmo peso representacional que, segundo John Peffer, em “A diáspora como objeto”, assombra como uma quase maldição muitos artistas contemporâneos, confrontados muitas vezes pela crítica (que só assim os lê) com a missão interminável de representar, diacronicamente, um mundo negro, tal como se fosse monolítico e permanente, como uma totalidade. Diz Peffer:

Entretanto, a experiência criativa partilhada por muitos artistas negros e africanos da última geração (no continente ou na diáspora) (...) tem resultado em obras que se constituem como veementes contrapontos críticos ao próprio fardo da representação, que paradoxalmente é também a condição da sua visibilidade. (PEFFER, 2003)

A atualidade evocada no meu título quer propor para a nossa atividade crítica – como contrapartida à sobrecarga representacional e também funcional e pedagógica – uma apropriação política e criativa das obras africanas ou afro-diaspóricas que evoca, metaforicamente, a dimensão religiosa apontada por Carl Einstein: um movimento análogo ao empreendido no início do século, de empoderamento da materialidade, da efetividade e da multilateralidade das obras.

Pode-se ler a dimensão pictórica arguida por Carl Einstein como análoga da condição de transparência que atribula as imagens visuais ou visivas da africanidade, transparência incessante, através da qual uma outra e sempre mesma coisa, reconhecível, é contemplada, sonhando às elaborações artísticas a condição de descontinuidade, de interrupção, de suspensão, de invenção, de devir que constituiria a sua potência enquanto intervenção ético-estética e política.

A atualidade do libelo vanguardista de Carl Einstein contra a unilateralidade ou a frontalidade unívoca do pictórico pode servir como respaldo à recusa do confinamento da crítica das artes africanas e afro-diaspóricas nas significações previamente pactuadas, imediatamente reconhecíveis, denominadas por Achille Mbembe como significações canônicas da África, efeitos intermináveis dos eventos históricos que constituíram a presença da Europa no continente e a transposição de africanos para o Ocidente: a escravidão, o colonialismo, o apartheid (MBEMBE, 2001).

\*

*Negerplastik* – as esculturas negras e as reflexões de Carl Einstein sobre as esculturas negras – faz parte do que venho estudando e catalogando como "irrupções do exterior", que evidentemente não como portadoras de respostas prontas às inquietações epistemológicas atuais, mas podem nos levar a ponderar acerca da adequação entre os nossos conceitos, valores e instrumentais de reflexão e práticas de análise e os objetos que emergem e nos surpreendem na cena cultural e artística contemporânea.

Que irrupção do exterior precisamos deixar acontecer, ou melhor, que exterioridade e que anacronismo precisamos acolher como força propulsora de outros modos de ler ou outras estratégias de produção do conhecimento quando os nossos objetos se constituem neste vasto campo de problemas que denominamos subalternidade ou que denominamos "África"?

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTELO, Raúl. Quem é Carl Einstein. *Notícias da UFSC*. Florianópolis, 12/4/2010. Disponível em <http://noticias.ufsc.br/2010/04/artigo-quem-e-carl-einstein/>.
- CONDURU, Roberto. Uma crítica sem plumas: a propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein. *concinntas*. Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul.2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSK, Monica (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, n. 1, 2001, p.171-209.

PEFFER, J. The Diaspora as Object. In: FARRELL, L. A (org.). *Looking Both Ways: Art of the Contemporary African Art Diaspora*. New York: Museum for African Art, 2003. Versão em português disponível em <http://www.artafrica.gulbenkian.pt/html/artigotrimestre/1/artigo1.php>.



## DEVIRES DA CRÍTICA: CRÍTICA, PÓS-CRÍTICA, CRÍTICA INESPECÍFICA

Florencia Garramuño

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimésis), mas é encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, de maneira que já não nos podemos distinguir de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: e que não são nem imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto mais singularizados numa população.

Gilles Deleuze, *Crítica e clínica*

### **A crítica está morta. Viva a crítica!**

Em um livro recente, *O que resta: arte e crítica de arte* (2012b), Lorenzo Mammì percorre alguns dos roteiros da arte contemporânea que, nas suas mutações, teria sido acompanhada também pela crítica da arte. Nesse livro, Mammì lança mão de estratégias de análise que partem de questões formais para sair delas para o modo em que as obras se inserem no mundo. Numa entrevista publicada em *O Globo*, Mammì referiu-se a essa transformação nos seguintes termos:

O mais complexo hoje é o fato de que, embora o aspecto formal seja importante, essa análise não consegue mais se apoiar apenas sobre ele. É preciso entender como a obra se insere em vários sistemas de imagens, sejam científicas, de mídia, da vida cotidiana. Portanto, é uma situação precária para a crítica também. Ela não consegue encontrar uma metodologia própria tão específica (MAMMÌ, 2012a).

Como todos sabemos, essa precariedade da arte e da crítica contemporânea não é exclusiva das artes visuais. Também Josefina Ludmer – entre outros críticos atuais –, em *Aquí América Latina. Una especulación*, ao descrever uma literatura latino-americana contemporânea que produziria realidade – e já não simplesmente a representaria –, se pergunta pelas tarefas de uma crítica que seja capaz de analisar essa nova literatura. Diz Ludmer:

En la realidad ficción [escrita sem hífen] de alguna isla urbana latino-americana, muchas escrituras de hoy dramatizan cierta situación de la literatura: el proceso de cierre de la literatura autónoma, abierta por Kant y la modernidad. El fin de una era en que la literatura tuvo una lógica interna y un poder crucial. El poder de definirse y ser regida por sus propias leyes, con instituciones propias (crítica, enseñanza, academias) que debatían públicamente su función, su valor y su sentido (LUDMER, 2010a, p.153).

Segundo Josefina Ludmer, a crítica deveria deixar de ser uma crítica *literária*, concentrada num texto, para se converter numa crítica que usaria o texto como “tela ou tarot para ler o mundo” (LUDMER, 2010b).

Em todas essas posições, a transformação da crítica aparece pautada – quase ponto por ponto – a partir das transformações que a produção artística e literária tem sofrido nos últimos anos. Seja pela perda de relevância, seja pela perda do lugar social dessas produções; longe daquela cidade letrada da qual falou Ángel Rama –, seja pelas transformações das instituições ou pelo enfraquecimento e perda de conteúdo significativo tanto da crítica como da arte – arrasada pelo mercado –, a ideia de uma crise, acompanhada da descrição de uma paisagem na qual seria necessário revisar os próprios fundamentos da crítica e da arte insiste nas últimas discussões e debates sobre o tema, às vezes em tons melancólicos, outras com uma deixa de alegria.

Quando a arte era – segundo as palavras de Mammi – “o lugar onde o mundo se organizava”, a crítica que tomava como objeto essa arte era uma crítica que, centrada nesse objeto, procurava desprender ou descodificar o sentido que as obras encerravam em suas formas. Talvez tenha sido Mikhail Bakhtin (sob o seu pseudônimo de Medvedev) o crítico que melhor articulou, em *O método formal nos estudos literários*, essa relação – verdadeiramente especular – entre obra e crítica. Segundo ele, sob o impacto que a arte teria sofrido por volta do fim do século XIX e começos do XX, o discurso sobre o caráter construtivo da arte veio a substituir concepções da arte como imitação, representação ou expressão. Daí em diante, portanto, a função do crítico passaria a ser – sempre segundo *O método formal* – revelar, analisar e expor a unidade estrutural da obra de arte e as funções puramente construtivas de cada um de seus elementos. Bakhtin

não aceitava, no entanto, que isso significasse isolar a arte da realidade ou da história: era precisamente na forma, segundo Bakhtin, que era possível ler a inscrição da história na arte.

Ora bem, qual poderia ser o estatuto das práticas artísticas e de sua crítica na contemporaneidade, quando não só esse poder construtivo da arte tem sido modificado mas também a própria função da crítica e seu papel – segundo in-sistem vários estudiosos – teria se transformado de modo radical? É possível dizer que grande parte da crítica que parece acompanhar essa transformação do estatuto da arte na contemporaneidade conseguiu transpor algumas fronteiras disciplinares, de campos, de regiões, de países, e que se concebem mais como uma intervenção, em alguns casos decididamente ativista, em outros mais sorratamente astuciosa, mas sempre política. Num encontro realizado em Buenos Aires há dois anos, intitulado “Destinos de la crítica”, organizado por Mario Cámara e Gonzalo Aguilar, lembro termos discutido, para além do que tradicionalmente poderia ser compreendido como crítica literária ou crítica de arte, textos como as últimas intervenções da Flora Süssekind, que analisa arte e literatura em conjunto e que para fazê-lo deve descrever formas textuais e plásticas já que o seu próprio objeto (a arte e literatura de Nuno Ramos) se encavalga entre várias linguagens; críticas de cinema que analisam documentais caseiros e se deslocam para as vidas e linguagens dos produtores desses filmes (Ivana Bentes), ou uma crítica que transita entre a poesia e os filmes produzidos por um poeta que é também diretor de cinema (Pasolini) para descobrir nesses percursos uma filosofia (Eduardo Sterzi). Trata-se – pensei então – de três percursos indóceis, até certo ponto inespecíficos, tão inespecíficos como inespecíficas são as linguagens que utilizam os artistas que esses críticos analisam em suas críticas.

E parece bastante lógico – e até óbvio – que as estratégias da crítica tenham se transformado, assim como os seus modos de leitura, quando o seu objeto de pesquisa e análise já não pode ser abordado da mesma maneira que antes. Se hoje a arte já não é o local onde o mundo se organiza, mas só onde as coisas aparecem – como entre outros, postula Mammì -, é evidente que a crítica também deveria perfazer um caminho entre essas coisas e esse local, se transformando em uma cartografia capaz de atravessar as fronteiras que separam mundo, coisas e arte.<sup>1</sup>

1 A citação de Mammì diz: “A superioridade de Francis Als e Tacita Dean em relação a muita arte neoconceitual ou “documentaria” está, a meu ver, em não procurar esquemas ou taxonomias, mas ir em busca do lugar onde uma experiência sensível, um corpo, uma realidade enfim, ainda possa ser encontrada. E na consciência que isso, atualmente, só se dá nas margens, nas esgarçadas. A atitude de Alys é utópica; a de Dean, arqueológica. Mas ambos assinalam que, porquanto *a arte tenha deixado de ser o lugar onde o mundo se organiza, ela ainda é o lugar onde as coisas aparecem.*” (MAMMÌ, 2012a, p.117).

Mas mesmo assim, colocado nesses termos, o argumento continua supondo uma relação especular entre obra e crítica do mesmo modo que Bakhtin o postulava para a arte construtiva e modernista. Me pergunto se é possível continuar supondo essa mesma relação. Quer dizer: a própria transformação da arte que estamos mapeando não faria com que se criasse também outro tipo de distância entre crítica e arte, outro modo de relação, que já não seria simplesmente especular – para tal arte, tal crítica – mas que, muito pelo contrário, postularia entre crítica e arte um outro tipo de percurso, outro posicionamento e, sobretudo, outro tipo de cumplicidades? Se o que tem se transformado não é só a *forma* da arte, mas também *a sua função e o seu lugar na sociedade*, não bastaria com que a crítica simplesmente mudasse de forma – quer dizer, de estratégias e de modos de ler. Seria especialmente a função e o posicionamento da crítica no que diz respeito ao olhar que lança sobre a arte o que deveria ter se modificado também. Tratar-se-ia, portanto, não só de diferentes modos de ler, mas, sobre tudo, de outros modos de cumplicidade entre crítica e arte.

O certo é que ao percorrer alguns textos contemporâneos, uma nova instabilidade de fronteiras entre críticas e práticas artísticas se faz evidente, tanto na crítica, quanto na literatura ou em outro tipo de práticas artísticas.

Para falar do primeiro exemplo entre muitos que me vêm à mente, essa instabilidade adquire contornos bem interessantes em *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho. Numa indefinição entre narrativa, análise, história e relato, o texto de Teixeira Coelho se constrói como uma série de recordações nas quais a memória é o caminho para entrar numa densa narrativa da qual algumas formas da crítica não estão nunca ausentes.

*História natural da ditadura* começa com uma visita do narrador e seu amigo Alfons ao túmulo de Walter Benjamin em Port Bou. O narrador percebe desde longe o memorial construído por Dani Karavan em 1994, e aponta:

Aproximei-me, parei diante da entrada: como se fosse um corredor de ferro enferrujado descendo pela terra, em direção ao mar lá embaixo: duas paredes de chapas de ferro formando, com o teto, uma caixa que se prolongava ao longo de uns poucos metros, sob a terra, pra depois continuar descendo já a céu aberto num corredor estreito, enferrujado, e o mar azul lá embaixo ao final do funil. O mar sugava o que estivesse no corredor. Alfons desceu na frente, esperei que baixasse vários degraus na dianteira. O vento me empurrava para baixo, o túnel me sugava para baixo: meus primeiros passos na descida foram incertos. Olhei para trás e agora um sol forte, apesar do vento, com o vento, entrava pela abertura da passagem: me sentia numa fundição, como se o material a fundir fosse eu, com aquele jorro amarelo atrás de mim. À frente, lá embaixo, o

mar. Eu não conhecia o monumento, não vira fotos do monumento, não sabia pelo quê esperar, não esperava nada: quase junto às ondas vi o reflexo de meu amigo Alfons. Via-o pelas costas e via à sua frente seu reflexo frontal impreciso, escuro, sem rosto definido, em alguma coisa à frente a imagem do mar. Desci mais: aquilo onde eu via projetado seu reflexo frontal era uma lâmina de vidro temperado instalada quase ao final do corredor, alguns metros antes do mar. (...) Comentei com Alfons sobre a força da experiência: um antimonumento, um monumento virado para baixo, um monumento enterrado, um monumento que desce às profundezas, um monumento à queda. Um monumento que não era uma exaltação à memória de quem morrera na cidade lá embaixo: um monumento que parecia um prolongamento daquela morte: nenhuma metáfora naquele monumento: metonímia, antes: o monumento pegado à morte de Walter Benjamin, um monumento que era a morte de Walter Benjamin, que era o prolongamento direto, físico, de sua morte (COELHO, 2006, p. 20-21).

É claro que o fragmento é uma narrativa que involucra a visita que o narrador realiza ao túmulo de Walter Benjamin em Port Bou. As recordações e, sobretudo, as emoções que elas acordam, rodeiam a descrição do túmulo de uma afetividade que só a literatura parece poder transmitir. E é óbvio que não se trata, no texto, de uma descrição do túmulo, mas das ações e emoções do narrador na visita feita ao monumento. No entanto, o texto também poderia ser pensado como uma crítica à obra de Dani Karavan, o autor do memorial, cujas obras têm a peculiaridade de trabalhar sobre espaços urbanos e paisagens determinadas por associações históricas do lugar, usando sistemas muito complexos em que as referências históricas, políticas, sociais e até em alguns casos, como o nosso, literárias, se superpõem em obras de grande densidade estética. As fotografias do túmulo incluídas no texto de Teixeira Coelho ajudam a construir essa dicção crítica do fragmento citado.

Resulta interessante notar, aliás, que Teixeira Coelho, curador e crítico de arte, trabalha com os seus próprios dados biográficos e profissionais no interior do texto que estamos lendo, contribuindo a embaralhar as distintas dicções para torná-las ainda mais inespecíficas.

Antes desse começo do texto, o livro de Teixeira Coelho insere uma imagem: “Carta a um general”, de León Ferrari, um dos desenhos escritos da série das caligrafias de Ferrari, de 1963. A inclusão no texto de Teixeira Coelho se justifica porque o narrador era amigo de León, porque León deu de presente um desenho ao narrador, e porque 1963 é o que a “Carta” significa é, em síntese, aquilo mesmo do que trata *História natural da ditadura*. Nas palavras de Ticio Escobar sobre a “Carta”:

En 1963, Ferrari titula uno de sus dibujos-escritos de esa serie larga. Logra filtrarse por debajo de la órbita del lenguaje y la descentra; la abre a los vientos sombríos de la historia. Ahora el conflicto se encuentra instalado en el engranaje de la escritura y lo disloca por dentro: desbarata sus códigos, desplaza las palabras, termina por hacer estallar la secuencia de la letra y los alcances del mensaje. La oscuridad –la mancha, el luto- de la palabra tiene así un sentido político: con un general de la dictadura solo cabe intercambiar gritos destrozados; a él solo pueden dirigirse agravios censurados, demandas intraducibles a su lectura cegada. Pero esta contra-escritura también tiene una carga política en cuanto escentifica una disputa en torno al sentido: la insubordinación contra la autoridad del significado establecido; la rebelión contra el poder que escribe el orden inmóvil y borra su contingencia con el codo (ESCOBAR, 2013).

Resulta inspirador contrastar esse fragmento de *História natural da ditadura* com uma outra descrição do túmulo do Benjamin não muito diferente a descrição de Teixeira, mas inserida sim em um texto de um antropólogo, Michael Taussig. No primeiro capítulo do *Walter Benjamin's Grave*, o antropólogo australiano diz sobre sua visita ao cemitério de Port Bou:

"I am not making a pilgrimage", I said to myself when I visited the graveyard at Port Bou in the spring of 2002. Indeed I was not even sure I wanted to visit the graveyard. I do not think this was entirely due to fear of cemeteries on my part. Nor was it because I am also attracted to them. It was more because I feel uncomfortable about what I discern as an incipient cult around the site of Benjamin's grave, as if the drama of his death, and of the holocaust, in general, is allowed to appropriate and overshadow the enigmatic power of his writing and the meaning of his life. Put bluntly, the death comes to mean more than the life. This cult is at once too sad and too sentimental, too over determined and event – the border crossing that failed the beauty of the place, the horror of the epoch. It really amounts to a type of gawking, I thought to myself, in place of informed respect, a cheap thrill with the frisson of tragedy further enlivened by the calm and stupendous beauty of the landscape. In any event, one does not worship at the grave of great thinkers. But what then is the appropriate gesture? Death is an awkward business. And so is remembrance (TAUSSIG, 2006, p. 6-7).

Taussig, o antropólogo, narra a sua visita ao túmulo num livro difícil de categorizar, onde se compilam artigos sobre a poesia caipira na Colômbia, o pacto com o demônio, ou os policiais em Nova York. Na introdução de *Walter Benjamin's Grave*, tentando definir a unidade do livro, Taussig propõe: “Olhando para esses ensaios escritos durante a última década, acho que o que eles compartilham é o amor pela narrativa (*storytelling*) muda e defectiva como uma forma de análise. Um amor verdadeiramente esquisito: amor da ferida, amor do último hálito.”<sup>2</sup> *Uma narrativa muda e defectiva como forma de análise*: numa profunda apreciação das coisas e dos objetos que faz emergir deles os seus significados antropológicos e filosóficos, a narrativa e o relato que constroem esse texto antropológico não se diferenciam muito daquele do outro narrador e crítico de arte que constrói *História natural da ditadura*.

Entre a narração que perdeu a confiança na formalização estrita, nos narradores distanciados e na sua separação do que Foucault designou como “la pensée du dehors”, e a crítica ou a análise que perdeu a confiança na posição exterior e supostamente objetiva de um crítico que exerceria a autoridade de seu saber sustentada nessa distância, um novo tipo de inespecificidade habita a paisagem contemporânea; a paisagem da arte e também a de sua crítica. Trata-se de uma inespecificidade na qual, amiúde, autor e criador ou crítico e analista já não sempre se distinguem, não porque crítica e arte tenham morrido, mas porque ambas, arte e crítica, se erigem como modos de um discurso que se resiste a capitular e busca uma forma de conhecimento sensível e material ao mesmo tempo que insiste em observar, perguntar e elaborar formas para o mundo e para imaginar outros mundos possíveis.

Gostaria de acabar esse texto com uma citação de Ricardo Basbaum, crítico e artista, sobre a necessidade, no momento contemporâneo, de um tipo peculiar de crítica. Segundo Basbaum:

Urge ampliar o sentido da crítica, exigindo que ela se aproxime do indeterminado, acompanhando a deriva do trabalho de arte. Quando o espectador, no fim dos anos 1950, foi convidado a participar da “obra aberta” e se tornar quase coautor de muitas das propostas apresentadas, não era somente a mecânica de seu corpo que estava sendo requisitada. Ao contrário, tratava-se de um reajuste de relações: o artista reposicionava a sua subjetividade como superfície exteriorizante – mero programa –, deixando espaço para outras presenças. Persuadidas pelo jogo artístico. O fato de uma série de trabalhos aumentarem cada vez mais a responsabilidade desse especta-

2 Looking over these essays written over the past decade, I think what they share is a love of muted and defective storytelling as a form of analysis. Strange love indeed; love of the wound, love of the last gasp.” (TAUSSIG, 2006)

dor participante – ver *Baba antropofágica*, de Lygia, *Tradint dirt*, de Allan Karprow; *Espelho com luz*, de Waltercio Caldas – aponta para os excessos desse espectador, cada vez mais convidado a ser um especialista, ou seja, a sofisticar seu discurso dominando conjuntos de termos técnicos e referenciais. Essa é uma situação potencial, que incrementa o campo discursivo que envolve a obra de arte e re-dimensiona o papel tradicionalmente “pedagógico” do crítico de arte junto ao público. (...) A declaração de Beuys de que “todo mundo é um artista” fácil e ironicamente se desdobra em “todo mundo é um crítico” (BASBAUM, 1999, p.25).

Olhando para alguns dos muitos textos, como esses que tentei percorrer aqui, e a nova cumplicidade entre crítica e literatura ou arte que eles exibem, acho que poderíamos dizer que teremos crítica e arte – modificadas, é verdade – ainda por muito tempo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail (Pavel Medvedev). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza, 1994.
- BASBAUM, Ricardo. Cica e sede de crítica. *Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 10, n. 19, 1999, p. 79-92.
- COELHO, José Teixeira. *História natural da ditadura*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- ESCOBAR, Ticio. Correo Semanal del diario Última Hora. Asunción, Paraguay, 03/08/2013.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*. Una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010a.
- LUDMER, Josefina. La crítica pura me aburre. Entrevista a Patricia Somoza. *La Nación*, 29 de octubre de 2010b.
- MAMMÌ, Lorenzo. Lorenzo Mammì e o lugar da experiência na arte. Entrevista de Susana Velasco, *Globo*, 8/12/2012a.
- MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta. Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.
- SOMOZA, Patricia. La crítica pura me aburre. *La Nación*, Buenos Aires, 29/10/2010.
- TAUSSIG, Michael. *Walter Benjamin's Grave*. Chicago: Chicago UP, 2006.
- VELASCO, Suzana. Lorenzo Mammì e o lugar da experiência na arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08/12/2012.

ONDE SE VÊ DIA, VEJA-SE NOITE:  
NOTAS SOBRE A CRÍTICA EM TEMPO DE CONTRACULTURA

*Frederico Coelho*

A História pode talvez não ser um pesadelo,  
mas a historiografia político-cultural-literária certamente sempre será.

Waly Salomão, 1979.

**Contra a cultura**

A CONTRACULTURA NÃO É UM GÊNERO LITERÁRIO, apesar de ser usada como classificação geracional de obras produzidas nos anos de 1960 e 1970. A contracultura também não é exatamente um espírito de época ou uma categoria coesa e de aplicação pacífica sobre objetos estéticos. A contracultura não é nem mesmo uma certeza histórica, dadas as suas diferenças internas no que diz respeito aos múltiplos desdobramentos e origens que cada população fez dela. Contracultura, portanto, é um termo que, apesar do seu uso corrente, torna-se cada vez mais difuso, complexo – e, no limite, vazio. Se atualmente um olhar retrospectivo ainda leva necessariamente em conta seu aspecto histórico – isto é, a vinculação com o período de rupturas epistemológicas, políticas, sensoriais e estéticas que acontece no Ocidente, mas também em países do Oriente, durante as décadas de 1960 e 1970 –, é porque ocorreu ao longo dos anos posteriores um esforço em situar tais transformações dentro de um mesmo feixe de eventos que, de certa forma, pode nos fornecer um painel de causas e consequências.

Mas e se pensássemos a contracultura não pelo seu aspecto normativo, isto é, o que define um estilo no tempo, mas pelo seu aspecto subversivo (ou dissidente, para abusar do conceito sugerido por Renato Cordeiro Gomes). Se a estudássemos como um conjunto de pensamentos e práticas que se instauram contra a forma hegemônica de seu tempo – seja institucional, seja filosófica, seja moral, seja artística? Apostar em uma perspectiva que analisa práticas *contra a cultura*, isto é, aquelas que se instalam de forma produtiva e experimental

no espaço de fermentação da diferença para a abertura de outros corpos, outras vozes, outros textos.

No caso brasileiro, em que tais práticas podem ser pensadas no encontro entre os estereótipos comportamentais da contracultura internacional (o hippie, o beat, a macrobiótica, a filosofia budista etc.) e a necessidade de se inventar novos espaços de circulação e ação para artistas e pensadores que não se encaixavam nas ofertas de “cultura nacional” do seu tempo de repressões e censuras, situar-se contra a cultura transcendia o uso de cabelos compridos ou as opções sexuais de cada um. Num tempo em que tudo é visto como “perigoso, divino e maravilhoso”, devemos estar atentos aos perigos de colarmos acriticamente biografias transgressoras com produções experimentais ou desviantes aos cânones do período. Nesse período, o comportamento – sintetizado na aparência das roupas, nos hábitos sexuais, no uso de drogas ou nos espaços de sociabilidade – nem sempre pode ser visto como uma extensão natural do pensamento e da produção intelectual de cada um.

Ao trabalharmos com obras e nomes ligados automaticamente pela crítica a tal universo estereotipado da contracultura, geralmente vemos biografias e aparências rasurarem potências críticas em prol de lugares-comuns. Aqui, mais do que nunca, é preciso primeiro entender os limites porosos entre obra e vida. A reivindicação de um corpo que atua para além do código letrado, isto é, como realização performativa do pensamento e não apenas como livro, texto ou poema, demarca claramente a singularidade desses trabalhos ao transbordarem o termo contracultura e seu recorte histórico-genérico. Ao fazer uma operação metodológica de distanciamento crítico (afinal, já são mais de 40 anos entre nós e os anos 1970), creio ser possível repensar os fundamentos de um discurso da diferença no Brasil que se estabelece no período e se espalha, ainda, no contemporâneo. No caso mais específico desse ensaio, proponho pensarmos, ainda de forma embrionária, os desafios de instaurar no âmbito do discurso letrado, da escrita literária, da crítica, e até mesmo da Universidade, uma singularidade de corpos e ideias que marcam, frente ao discurso crítico de seu tempo, um estatuto radical da diferença.

E como a crítica feita ao longo dos anos 1970, ou seja, no calor da hora, se relacionou com novos participantes do jogo literário e da economia das opiniões públicas? Como ela absorveu o fenômeno da reinvenção de materialidades textuais e da instauração da experimentação como extensão dos debates entre formas e conteúdos revolucionários que clivaram os anos 1960? Como ela dialogou com uma geração que se alimentava tanto do livro quanto da cultura de massa em um período de firme institucionalização das pós-graduações de letras, do crescimento de novos princípios teóricos no interior das mesmas ou da expansão dos tabloides, revistas fugazes e suplementos que ampliavam o pa-

pel da crítica? Como, enfim, lidar com esses escritos-do-corpo, esses beijos na boca, esses Cremes de luas, esses Chá com porradas, essas Atualidades Atlânticas? Como abordar escritos que explodem em celas de prisão, em hospícios, em festas, em shows, nas praias, na rua? Sem oferecer respostas a tantas perguntas, sugiro a seguir algumas notas e caminhos para pensá-las.

### **Categorias de acusação**

A contracultura, enquanto categoria de análise da produção intelectual de uma época, é um corte seco. Recurso que descontinua a história e a congela. Waly Salomão falou repetidas vezes que se negava peremptoriamente a ser visto como um representante da contracultura brasileira. “Eu subo e desço, mas não desagui de todo ainda”, gritava ele em 1979, em entrevista publicada no livro *Anos 70 - Literatura*, com organização de Heloísa Buarque de Hollanda, Armando Freitas Filho e Marcos Augusto Gonçalves.

Uma das formas críticas mais usuais para dar cores locais ou deslocar o tema da contracultura em direção a uma circunstância histórica é o *pós-tropicalismo*. O termo, surgido nos livros e textos que, no início dos anos 1980, fizeram panoramas e balanços sobre as movimentadas décadas anteriores, define um evento específico que demarca uma transição contraditória: por ser “pós”, apresenta um caráter póstumo na sua origem (não é por si, mas por algo que já morreu antes de existir); ao mesmo tempo, por não ter definição na sua própria prática, indica um caráter em aberto de algo que vem aí. Como não é sem o que já foi, (isto é, o tropicalismo), o “pós-tropicalismo” só pode ser uma passagem para algo que virá em um futuro que ainda não chegou.

Se com “Pós-tropicalismo” fazemos um corte seco claramente histórico-diacrônico dos eventos reunidos sob o guarda-chuva da contracultura brasileira, outro termo muito usado (talvez o termo consagrado) para falar da contracultura no Brasil atua no âmbito político-moral. É o *desbunde*, palavra sem definição clara e retirada das falas da época, que adere facilmente tanto entre os detratores das experimentações artística, como entre os que se propõem a pensá-las. Quando críticos usam “desbunde” ainda nos anos 1970, temos geralmente uma deliberada desqualificação de fundo moral e, por consequência da época, político. Em geral, o desbundado é um indivíduo ou coletividade sem compromissos claros com a sociedade, seja como agente ativo do capital produtivo, seja como agente político do engajamento de esquerda, seja enfim como produtor de um pensamento sério e comprometido com as grandes questões do seu tempo. Aqui, vale fazer um comentário para lembrar que Ítalo Moriconi faz um cuidadoso desvio desses padrões semânticos do “desbunde” ao analisar o uso da palavra em entrevista de Ana Cristina César em 1978. Para Ítalo, ao assumir um desbunde, a poeta, de práticas vistas como “caretas” e sem contato direto com

militâncias políticas, estava assumindo uma ruptura com as condições clássicas de circulação e fruição da palavra poética e, “cuidando da sua própria vida” (eis aí o desbunde), cria para si uma “personalidade poética autoconsciente,” que a libera para seus próprios voos críticos e literários (MORICONI, 1996, p.32).

Em artigo de 1978 intitulado “Duas categorias de acusação na Cultura Brasileira Contemporânea”, Gilberto Velho nos mostra, dentro de suas preferências teóricas de então, como a categoria “doente mental” era instrumentalizada de acordo com grupos desviantes, como os (e aqui uso termos do antropólogo) “drogados” e os “subversivos”. Cartografado e politizado por Michel Foucault em seus estudos da década anterior, a figura social do “louco” era inserida em uma disputa no Brasil justamente no momento em que artistas e intelectuais encontram nos debates da antipsiquiatria europeia e norte-americana um espaço produtivo de leituras e referências. É, por exemplo, em jornais como *Flor do Mal* e revistas como *Pólen* que Antonin Artaud passa a circular politicamente como figura chave para uma desvinculação do louco como “categoria de acusação”. Através de uma rede criada por jornalistas, artistas, poetas, escritores, psicanalistas e outros agentes, foi possível, mesmo que de forma menor, reivindicar o lugar de fala dos que escapam da norma e caem nas “categorias de acusação”. Tanto o louco quanto o drogado e o subversivo são perigosos porque constituem, novamente nas palavras de Gilberto Velho, uma “ameaça política à ordem vigente” e devem ser, no ponto de vista do *status quo*, “identificados e controlados” (VELHO, 1987, p.59).

### Teoria e medo

Identificar e controlar os corpos. Se abusarmos das aproximações que as categorias de acusação vão sugerindo ao léxico paranoico-moralista do regime militar (louco-drogado-subversivo), derivamos para identificar e controlar as falas. Identificar e controlar os gêneros. Identificar e controlar os textos, identificar e controlar as teorias. Talvez identificar e controlar seja a contra face política de um fazer universitário que, por mais que estivesse trilhando um percurso mais flexível e autoconsciente da armadilha normativa, viveu se debatendo com o papel que a recente tradição brasileira lhe reservava: identificar (com pesquisa) e controlar (com as instâncias consagradoras) uma literatura brasileira.

Em 12 de dezembro de 1975, Ana Cristina César escreve para o jornal *Opinião* um texto que, se feito hoje, ainda causaria polêmica. Em “Os professores contra a parede”, ela publica um breve ensaio introdutório sobre os embates que ocorriam no interior das salas de aula dos cursos de Letras no Rio de Janeiro. Pausa: em 1975 Ana Cristina César tinha acabado de se formar no curso de letras da PUC-Rio. Ítalo Moriconi, em seu já citado livro da coleção *Perfis do Rio* dedicado a Ana Cristina define assim esse momento:

Em meados de 1975, Ana Cristina formou-se em letras na PUC. Estava pronta para cair no mundo lá fora. Voraz. Ao lado de sua atividade como professora de português em colégios do segundo grau e de inglês na Cultura Inglesa, buscava inserir-se no universo do jornalismo cultural. A porta de entrada seria o *Opinião*, o mais respeitável dos órgãos da imprensa alternativa, lido pelo segmento mais crítico, cosmopolita e escolarizado da opinião pública. (MORICONI, 1996, p.25)

Vale destacar neste trecho que a jovem estudante de graduação ambiciona não a carreira literária ou a escrita de altos voos acadêmicos, mas o pragmatismo da escrita no âmbito jornalístico. Não se apresenta, portanto, um cenário apocalíptico nem para a estudante, nem para a crítica, nem para a docência.

Só que no seu artigo de 12 de dezembro, Ana Cristina adota um lugar de franco enfrentamento com a universidade, ou, ao menos, com a sua experiência universitária. Vale lembrar que no curso de Letras em que Ana Cristina estudou, as figuras independentes de Luiz Costa Lima, Affonso Romano de Sant'Ana e Silviano Santiago faziam, ao lado de muitos outros professores, o duplo trabalho de institucionalização qualificada do curso e atualização do repertório teórico dos estudantes. Mas é justamente essa atualização teórica que torna-se o ponto problemático explorado por Ana Cristina. Cito aqui um trecho do artigo que coloca a questão no ponto que, neste momento, nos importa:

O direito de refletir sobre a literatura não precisa ser conquistado, está perfeitamente legitimado nas nossas universidades; a "crítica universitária" não corre nenhum perigo iminente. O libelo contra a "teoria" não deve ser considerado no seu aspecto irracionalista, mas sim como uma reação a uma *forma de impor*, à utilização de determinados termos e teorias em detrimento do aluno e da própria literatura.

Trata-se portanto de *deslocar o eixo do debate* e passar a minar os mecanismos de poder e de repressão que têm sido exercidos dentro da instituição e contra os quais se ouvem críticas muitas vezes desordenadas. Estas críticas não podem ser desprezadas por seu caráter caótico, pouco estruturado ou emocional, mas consideradas como sintomas de distorções que se manifestam na universidade (CÉSAR, 1999, p. 146-147).

Ou seja, a poeta, crítica e professora que anos depois faria não um, mas dois mestrados e que, ainda citando Ítalo Moriconi, vivia um conflito entre a prática literária crítica e editorial e seu tesão pela vida acadêmica, não está propondo que se ignore, boicote ou confronte cegamente a crítica em seu viés teórico-aca-

dêmico, mas sim que se assumam suas condições políticas, cujas implicações são o estabelecimento de uma hierarquização dos saberes e dos espaços. Sejam esses salas de aula, sejam esses livros e artigos especializados.

O texto de Ana Cristina é uma resposta direta ao artigo de Luiz Costa Lima, publicado também em *Opinião* um mês antes, dia 21 de novembro. O texto de Costa Lima faz referências a um debate bem mais amplo do que cabe aqui neste texto. Seu foco também ia além das resistências de setores do corpo discente em relação ao uso “duro” da teoria e sua “dispersa demanda”, para fazer um jogo de palavras com o título de um dos seus livros (o que traz o artigo em questão).

O que vale aqui ressaltar no fluxo de ideias desta fala é que os argumentos do professor, teórico e crítico literário partem de uma premissa claramente desqualificadora dos seus interlocutores. Afinal, o texto abre com a frase: “Quando uma comunidade não tem a prática da discussão, o uso da linguagem crítica sempre lhe parece ameaçador”. Os ataques à crítica – sejam de intelectuais de formação humanista, fora da universidade, sejam de jovens escritores e artistas que rejeitavam a normatização do saber sobre a fruição prazerosa e intuitiva do texto – seriam fruto de uma má formação intelectual do debate público brasileiro. Dissecando em sete itens os tópicos mais comuns na desconfiança da teoria, Costa Lima não toca no ponto central que será atacado por Ana Cristina um mês depois: a relação entre sedução e sujeição, entre uma retórica da conquista do aluno e o controle de seu pensamento. Se o crítico defende a “propriedade da poesia para o homem”, a ex-aluna defende “um olhar não-onipotente em relação à produção crítica”.

Ana Cristina sabe que alguns dos ataques à teoria e seu desdobramento crítico são reações vazias contra uma das materializações concretas de discursos de autoridade. Mesmo libertários, mesmo simpatizantes com a esquerda, mesmo abertos a experimentações de corte biográfico e textual, os professores que dominavam o complexo código crítico em um período saturado de “últimas novidades” depois do longo marasmo de fundo sociológico, marxista e nacionalista, eram inevitavelmente relacionados ao campo semântico do poder e do controle. Identificar e controlar os corpos.

### Contágios

Em seu trabalho intitulado *Corpos Pagãos – Usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*, Mario Câmara nos oferece um painel das relações entre arte, literatura, poesia e pensamento crítico produzidos no Brasil durante as décadas em que, como vimos no início da fala, a contracultura se torna signo ativo das interpretações sobre o período. Ao abordar de forma engenhosa o papel das práticas contraculturais em diferentes obras – apesar de sua semelhança na subversão das formas, dos temas e das biografias – Mário coloca o Corpo trans-

gressivo dos anos 1960 e 1970 como rasura da tradição modernista ligada ao texto e ao livro como espaços estáveis da ação literária. Citando Mário, o corpo da contracultura brasileira “permite construir um entrelugar onde os códigos se cruzam”. Indo mais fundo, ele cria um conjunto de corpos conceituais que podem ser pensados para além dos autores que o inspiram. São corpos abjetos, corpos sensuais, corpos sensoriais, corpos sexuais, corpos em movimento e corpos vampiros.

Sobre esses últimos, retirado da personificação de Torquato Neto no vampiro Nosferatu, personagem principal do filme de Ivan Cardoso, *Nosferatu no Brasil* (1971), Mário mergulha em uma genealogia da representação do vampiro no imaginário ocidental, para, partindo de uma leitura da obra de Deleuze e Guattari, sugerir que o vampiro não filia, mas sim contagia. No âmbito de uma estética e de um pensamento crítico vinculados ao universo à margem – da sociedade, da Embrafilme, da universidade, do mercado de arte, da grande imprensa etc. – vemos a instauração de um “imaginário corporal transgressivo”. Nos usos da representação do vampiro, temos aquela que opera sua presença fantasmática – e errática – nas praias de Ipanema como um “devir marginal que age por contágio”. Vampiros contagiam corpos e provocam epidemias (CÂMARA, 2014, p.129).

## Vampiros

“A crítica é um vampiro”. É com essa frase que José Guilherme Merquior abre seu ensaio “O vampiro ventríloquo: notas sobre a função da crítica no fim de século”. O artigo, publicado em 1981 na revista *Tempo Brasileiro*, edição 64, defende a tese de que, desde o fim dos consensos normativos e universalistas que ordenavam a crítica literária ocidental, esta se tornara um exercício condenado a viver do “sangue alheio” do autor, isto é, suas obras. Nas palavras de Merquior

A legitimidade da crítica passou a residir na sua capacidade de "parasitismo" no tocante às obras – muito embora essa dependência não impedisse a conquista da *distância* indispensável ao julgamento. O problema geral da crítica, desde o romantismo, se converteu numa questão básica: que fazer com esse destino de Drácula? Como distinguir o bom vampiro do morcego incompetente? (MERQUIOR, 1981, p.141).

Evoco o texto porque, além de confirmar a figura paradigmática desses tempos no país – o vampiro que Mario nos apresenta – ele dá voz ao crítico que assumiu a tarefa de conservar os limites normativos da crítica literária e apontar as supostas fraquezas das vanguardas experimentais da segunda metade do século no Brasil. José Guilherme Merquior foi um crítico contumaz do trabalho

do grupo concreto de São Paulo e dos seus parceiros de experimentação, como os grupos do Poema Práxis e da Poema Processo. Essa postura de Merquior é importante porque boa parte dos artistas dos anos 1970 que se ligam aos termos desviantes da contracultura, do desbunde ou do pós-tropicalismo são leitores ou parceiros ativos dos irmãos Campos, de Décio Pignatari, de José Lino Gruenewald e outros nomes das vanguardas dos anos 1950 e 1960. Eles motivaram polêmicas, mesmo entre escritores que não são diretamente vinculados aos poetas concretos. Um desses nomes é Cacaso. Ao contrário de Torquato Neto, Waly Salomão, Hélio Oiticica, Ivan Cardoso, Júlio Bressane, Antonio Risério ou Paulo Leminski, escritores, poetas, cineastas e artistas que em diferentes momentos de suas vidas assumiram filiações e diálogos explícitos com a herança concreta, Cacaso teve um diálogo silencioso para o seu tempo sobre os poetas, e o teve justamente com o crítico José Guilherme Merquior.

No livro *Inclusive, aliás*, Mariano Marovatto apresenta o que era até então uma inédita troca de cartas entre o poeta e o crítico, quando o primeiro ainda tinha pouco mais de 20 anos (1966). O trabalho nos mostra que foi Merquior o primeiro entusiasta e responsável indireto pela publicação de *A Palavra Cerzida*, livro de estreia do poeta. Residente em Paris para estudos de pós-graduação, Merquior escreve uma série de textos em que fala de novos poetas cujos primeiros trabalhos escapavam da polarização entre uma lírica político-ideológica, de tom nacionalista, e uma linha vanguardista, cujo apego obsessivo à forma esvaíava a sintaxe e por conseguinte o próprio poema. Cacaso era um dos escolhidos, ao lado de José Carlos Capinam (curiosamente um compositor de música popular, parceiro de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jards Macalé e Edu Lobo) e Francisco Alvim.

Ao longo da troca de cartas entre Merquior e Cacaso, um evento demarca definitivamente um espaço de disputa em relação ao pensamento crítico da década de 1970. O poeta escreve em maio de 1967 uma carta a Merquior em que, encurtando uma longa história ao redor das amarras que a poesia consagrada de João Cabral poderia criar em seu trabalho, ele se mostra empolgado com a leitura de artigos e textos escritos pelo grupo paulista dos concretos. A resposta de Merquior, como um bom vampiro temendo uma epidemia de vampiros-morcegos que contaminasse o sangue de suas vítimas futuras, é uma longa carta-sermão (para usar a expressão de Marovatto) escrita no dia 2 de junho do mesmo ano, ou seja, quase que imediatamente respondida. Em seu amplo conteúdo, vale destacar, dentre os diversos ataques proferidos pelo crítico, sua profecia final:

Meu amigo, crítica boa é a que rende: a que aumenta substancialmente, sem mistificação, o conhecimento das obras. É poder de

análise, não justificação masturbadora de dez anos de esterilidade. Pense no ano 2000: o que foi que os concretos deram à literatura brasileira? Cadê os poemas? (MERQUIOR, *apud* MAROVATTO, 2015, p.39).

O que nos motiva a citar esta carta de Merquior para Cacaso não é ratificar a posição anticoncretista do primeiro, notória e aberta em sua obra, mas sim a atração suprimida do segundo. Cacaso era um jovem poeta em busca de referências teóricas sobre a forma do poema, e os textos críticos dos poetas concretos apontavam novas leituras e referências que, para um jovem que adentrava os anos 1960 *vis-à-vis* com a ascensão da cultura eletrônica no Brasil, podia se aproximar de um arcabouço mais contemporâneo e simpático aos experimentos com a tecnologia e os *mass media*. Mesmo sem ir direto neste ponto, Merquior quer que Cacaso siga as normas clássicas do poema – e, por consequência, do pensamento crítico brasileiro de então. Não se trata em absoluto de positivar o pensamento concreto frente aos demais pensamentos críticos do período, mas fica claro que na disputa entre as vanguardas concretas, o engajamento político de esquerda e o purismo da teoria acadêmica, os primeiros foram situados como a parte mais frágil. Talvez não seja à toa que poetas e pensadores que na década seguinte irão derivar para a marginalidade e desaguar no caldo confuso da contracultura se fiem diretamente aos concretos paulistas. Dentre as hegemonias da esquerda e da universidade, ao menos no âmbito da crítica, o grupo ligado à poesia concreta só ganhará fôlego novamente em duas frentes não-poéticas: a reedição da obra completa de Oswald de Andrade e sua aproximação estratégica com os compositores baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de todo o grupo de poetas, letristas e intelectuais ligados a eles. Nesse grupo, Waly Salomão, Torquato Neto, Rogério Duarte e Hélio Oiticica serão fundamentais na reelaboração e continuidade do pensamento concreto e de seu Paideuma.

Sobre esse encontro, Caetano Veloso relata em *Verdade Tropical* que se trata da união entre os hiperracionalistas (os concretos) e os irracionaisistas (o grupo novato de intelectuais e escritores que depois seriam vistos como representantes importantes da contracultura no país – daí o irracionalismo). Claro que Waly, Torquato, Oiticica ou Duarte estavam bem longe de qualquer forma irracionalista de expressão. Caetano faz, *a posteriori*, uma esquematização de polaridades entre velhos intelectuais das vanguardas modernas (iluministas, históricos, ciosos da posteridade) e jovens cujas carreiras em suas áreas eram incógnitas. Em 1968, período em que esses grupos se frequentaram, nem mesmo os músicos tinham a dimensão de seu futuro. Já os poetas concretos, tinham dimensão clara de seu passado. Essa junção entre passados em crise e futuros

em aberto fez dessa aliança criativa entre concretos e contraculturalistas um dos eventos mais singulares da produção cultural brasileira e mundial no período. Não são comuns os casos em que uma alta cultura de vanguarda moderna se articula com uma cultura transgressora do contemporâneo. Os frutos foram diversos, nem todos bons, mas muito marcantes para o período – como as revistas *Navilouca*, *Código* ou *Pólem*. De certa forma, a produção intelectual ligada ao recorte da contracultura fez com que a profecia de Merquior caísse no vazio. Ainda se fala e se lê a poesia concreta nos dias de hoje.

### Um ato problemático

Poetas dos anos 1970 como Ana Cristina César e Cacaso pensaram seus ofícios. Romperam o espaço passivo do objeto de estudos e atualizando a prática metacrítica da poesia modernista e da poesia concreta, fizeram seus esforços de interpretação no calor da hora, sobre seu próprio ofício e seus limites. Com abordagens distintas, escreveram ensaios, teses e textos em que pensaram diretamente o tema. Já outros como Waly Salomão cumpriam através de entrevistas a missão autorreflexiva sobre sua produção e de seus contemporâneos. Se Cacaso, como vimos, abole suas simpatias concretistas, um poeta-crítico como Paulo Leminski se fia aos mesmos para justificar sua produção. Já Ana Cristina mergulha nos debates acadêmicos de seu tempo e aponta para um enfrentamento raro por dentro da universidade.

Leminski publica, em 1986, a primeira edição de *Ensaio e anseios crípticos*. O livro reúne uma série de artigos escritos e publicados de forma esparsa na imprensa brasileira ao longo dos anos em que atuou como agitador literário nos jornais e revistas do país. Logo em seu primeiro texto, intitulado “Teses, Tesões”, Leminski propõe alguns princípios balizadores da relação entre a poesia e a teoria – e, por conseguinte, da sua relação com as mesmas. Ele aponta que, pelo viés histórico, até o modernismo, o poeta brasileiro “poetava” e o crítico “criticava”. Não ocorreriam grandes misturas nessa divisão do trabalho literário. Com a entrada em campo dos poetas modernistas, principalmente Mário e Oswald de Andrade, o jogo muda de figura. Mas não só os dois. Basta lembrarmos da *História da literatura brasileira* de Ronald de Carvalho, dos textos críticos de Murilo Mendes ou das coletâneas dedicadas à poesia e literatura do Brasil e da América Latina feitas por Manuel Bandeira. É fundada portanto a figura do poeta crítico, cuja metalinguagem e a capacidade de engendrar no interior do próprio fazer poético a crítica do seu ofício tem em Carlos Drummond de Andrade seu representante mais profícuo. Segundo Leminski, após Drummond “poetar, para nós, virou um ato problemático” (p.16).

Em poucas páginas, o poeta paranaense consegue criar a dupla entrada de uma brevíssima história sobre o lugar do poeta-crítico e uma reflexão pungente

do seu lugar nessa moderna tradição. Vale citar um trecho mais longo para situarmos essa bifurcação:

Quando comecei a mostrar minha lírica em meados dos anos 1960, senti, braba, a necessidade da reflexão. Atrás de mim, tinha todo o exemplo da modernidade, de Mário aos concretos, tradição de poetas re-flexivos, *re-poetas*, digamos. De alguma forma, senti que não havia mais lugar para o bardo ingênuo e "puro": o bardo "puro" seria apenas a vítima passiva, o inocente útil de algum automatismo, desses que Pavlov explica... O mero continuador de uma rotina lítero-hipnótica.

A maldição de pensar fez suas vítimas: em minha geração, vi muitos poetas se transformarem em críticos, teóricos, professores de literatura.

Sempre invejei, confesso, esses trânsfugas. Eles lá no bem-bom da análise, enquanto a gente aqui nas agruras das sínteses... (LEMINSKI, 2011, p.16).

Por fim, Leminski arremata afirmando que duas obsessões o perseguiram na sua prática intelectual: a fixação “doentia” na ideia de renovação e a “não menos doentia” angústia quanto à comunicação. Essas duas “tendências irreconciliáveis”, de certa forma moveram a poética de Leminski entre matrizes concretas e lirismos de canção popular. Sua “necessidade de reflexão”, portanto, não se dá apenas por uma autoconsciência crítica, mas também pela sua percepção histórica acerca do lugar da poesia no Brasil dos anos 1970 e 1980.

### **Corpos e livros**

Como situar em linhas gerais a crítica literária brasileira da década de 1970 sem cair em automatismos e polarizações ideológicas? A pergunta é pertinente devido ao próprio corte político que críticos assumiram no período, deslocando muitas vezes o texto literário para um campo secundário frente esquemas, teorias e instrumentalizações. Apesar disso, a resposta é clara: se quebrarmos essa polarização excessivamente valorizada, percebemos que esse foi um momento de ampliação da quantidade e da qualidade. Os departamentos e pós-graduações em Letras apresentavam produções maduras ou, ao menos, comprometidas com seu tempo. Novos profissionais renovaram nos jornais, revistas e tabloides. Nas salas de aula, eram apresentados um arsenal de conceitos e leituras para as gerações que viviam o fim da ditadura militar. Ao mesmo tempo, temos a marca da contracultura naquilo que se chamou de “deslocamento das grandes para as pequenas questões”. Isto é, instaura-se uma política do cotidiano, uma micropolítica da sociedade, uma biopolítica da existência, termos que

surtem nesse período para dar conta de uma ruptura com as práticas ortodoxas da esquerda e dos demais movimentos político-institucionais do período.

Ao falarmos da produção crítica sobre a literatura brasileira nos anos 1970, temos nas obras e autores vinculados ao tema da contracultura um objeto pouco debatido e, quando debatido, raramente desvinculado de automatismos relativos à fraquezas, precariedades, ausências, silêncios. Temos também a presença incontornável de uma “tradição da ruptura” sendo invocada para situar as obras da contracultura (ou vistas como parte dela) em relação aos passados modernistas e às vanguardas concretas. Temos ainda a presença em expansão do *mass media* como limite da informação culta e da sua circulação. Citando Silviano Santiago em seu artigo “O assassinato de Mallarmé” (também de 1975, como os textos de Luiz Costa Lima e Ana Cristina César), a produção literária da contracultura brasileira encontrava-se em um movimento pendular entre a biblioteca e a rua – com ênfase esmagadora da segunda.

O deslocamento do livro como centro definidor do discurso sobre o mundo e sua passagem para o termo mais democrático do *texto* foi de certa forma um retorno ao corpo, que, como aponta João César Castro Rocha (2011, p.336), foi radicalmente deslocado na sua portabilidade do registro oral para a mediação do discurso através da palavra escrita e impressa em livros. Negar o livro, como aponta o crítico Silviano no olho do furacão de seu tempo (e como fez Ana Cristina César preferindo o tabloide à vida acadêmica), é reivindicar o corpo na rua como ferramenta crítica, produtora de escritas-limites.

### **Dia e noite**

Como citado acima, em 1971, o jovem cineasta Ivan Cardoso inventa um vampiro em plena praia de Ipanema. Cardoso já tinha sido assistente de Rogério Sganzerla e Julio Bressane em filmes como *Sem essa aranha* (1970) e *Cuidado madame* (1970) e a partir de 1971 inicia seus experimentos em super-oito, uma nova tecnologia de filmagem, sem som direto, mas com imensa capacidade de independência para quem usava suas câmeras. Em sua série de *Quotidianas Kodaks*, ele faz *Nosferato no Brasil*. No filme de 40 minutos, mudo, com sequências coloridas e em preto e branco, vemos a história de um vampiro que, após ser morto em Budapeste no século XIX, ressurgue em pleno verão carioca de 1971, atacando sua população.

O vampiro de Cardoso era, como dito, interpretado por Torquato Neto. Com seus cabelos longos e sua capa preta, essa foi talvez a imagem que mais perdeu no imaginário sobre o poeta e compositor piauiense. Um vampiro nos trópicos, porém, inspira certos cuidados. Em total independência financeira, sem iluminação artificial ou algo que valha, o cineasta sugere um inventivo recurso para que o espectador não questione o vampiro faminto em pleno sol de verão.

Em uma cartela que aparece ainda nas primeiras sequências do filme, lemos a frase que dá título a este texto: “Onde se vê dia, veja-se noite”.

A inversão sensorial de um dia que se torna uma falsa noite – ou uma noite inventada, espécie de “escuro na luz” – é usada aqui na conclusão como imagem para uma abordagem dedicada ao espaço que a produção literária e artística ligada aos usos da contracultura no Brasil ocupou dentre a crítica do período. Não se trata de analisar a crítica sobre a contracultura, mas sim pensar algumas situações em que, abusando do termo de Merquior, vampiros sugam vampiros. Contrariando a leitura sobre a época, podemos enxergar na polêmica ao redor da teoria, do poema, do uso do corpo como recusa do livro e outros pontos que passamos por aqui, uma confluência dissidente, se é possível o termo. Poetas como Leminski, Ana Cristina, Cacaso e Waly Salomão pensaram suas práticas, propuseram teorias sobre seus contemporâneos e expuseram seus dilemas em relação às múltiplas funções que o participante do campo literário brasileiro podia transitar na década de 1970.

Ao invés de reforçarmos uma romântica resistência do poeta marginal e dos contraculturalistas frente ao “sistema” ou ao princípio crítico tradicional de mediação entre a obra e o leitor, o que vemos é um esforço conjunto em que professores, críticos, poetas e intelectuais em geral colocaram na mesa suas perplexidades frente à percepção de que, talvez, foi naquele momento que “inespecificidades” começaram a roer as bordas do que estamos hoje debatendo, onde se vê a eterna luz do dia de uma razão crítica pura, veja-se também a noite dessas críticas vampiras, ocupadora transgressora de corpos que, por contágio, se espalham até hoje.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CÂMARA, Mario. *Corpos pagãos – Usos e figurações da cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. Rio de Janeiro: Ática/IMS, 1999.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto; FILHO, Armando Freitas (orgs.). *Anos 70 – Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- LEMINSKI, Paulo. Tudo, de novo. In: LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- LIMA, Luiz Costa. Quem tem medo da teoria. In: LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda – Ensaio sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- MAROVATTO, Mariano. *Inclusive, aliás – a trajetória intelectual de Cacaso e a vida cultural brasileira de 67 a 87*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- MERQUIOR, José Guilherme. O vampiro ventríloquo – Notas sobre a função da crítica no fim do século. In: MERQUIOR, José Guilherme. *As ideias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

- MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. O assassinato de Mallarmé. In: \_\_\_\_\_. *Uma Literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- VELHO, Gilberto. Duas categorias de acusação na cultura brasileira contemporânea. In: \_\_\_\_\_. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

## A CRÍTICA E A HISTÓRIA LITERÁRIA NA (PÓS)MODERNIDADE<sup>1</sup>

Gilberto Mendonça Teles

QUERENDO OU NÃO, A CRÍTICA É SEMPRE *A POSTERIORI*: ela vive às expensas da matéria literária. Assim, não só a literatura, mas toda a produção artística latino-americana (povos de língua hispânica, portuguesa e francesa) está hoje sujeita a uma pluralidade de processos de análise e de interpretação, de verificação e de confirmação da *identidade* política e cultural de cada país. Uma “identidade” problemática, que se volta para “dentro” de sua cultura “autóctone” e que, ao mesmo tempo, se abre para “fora”, para o transnacional, para o globalismo que se vai impondo e motivando, pelo computador e pela internet, o aparecimento de novas formas de conhecimento, de pensamento e de ação. Neste sentido é que se pode falar nas três faces ou nos três modelos possíveis de interpretação cultural na atualidade, tomando-se por exemplo o que se documenta na realidade literária do Brasil.

O primeiro — o mais comum nos trabalhos universitários — parte do acervo de métodos e critérios, se não tradicionais, pelo menos divulgados e experimentados ao longo do século XX, sob o primado da modernidade. É o modelo que se fez e se aprimorou por intermédio de longos debates entre as formas literárias do século XIX e as propostas artísticas das vanguardas europeias, que começaram a ser introduzidas na América a partir de 1909, no mesmo ano do primeiro manifesto futurista, de Marinetti, conforme mostramos em *Vanguardia latinoamericana*, nos seis volumes que vêm sendo editados pela Iberoamericana, em Madri. Por intermédio deste modelo os estudiosos valeram-se e

---

<sup>1</sup> A parte inicial deste texto foi publicada como introdução a *Vanguardia latinoamericana*. Obra organizada por Gilberto Mendonça Teles e Klaus Müller-Bergh, em seis tomos: O Tomo I, México y América Central - México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá; o Tomo II, Caribe, Antillas Mayores y Menores - Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, Haiti, Guadalupe, Martinica y Guayana Francesa, 2002; o Tomo III, Sudamérica, Área Andina Norte - Venezuela y Colombia, 2004; o Tomo IV, Sudamérica, Área Andina Centro - Ecuador, Perú y Bolívia, 2005; o Tomo V, Chile y países del Plata - Argentina, Uruguay y Paraguay, 2009. O Tomo VI Área Atlántica - Brasil, ainda não saiu.

ainda se valem da “antropofagia”, da “deglutição” das técnicas estrangeiras a fim de com elas trabalhar artisticamente a matéria nacional. Isto explica o diálogo cultural entre o nacional e o internacional, entre o regional e o universal, entre o mesmo metropolitano em face do outro colonial (mais tarde se inverterá a perspectiva: o mesmo será o colonial; e o outro, a metrópole), enfim, entre a Europa e a América Latina, num processo comparatista que, dadas as suas inúmeras possibilidades de aplicação, ainda está longe de se esgotar nas teses e nos estudos de arte e de literatura nos países latino-americanos.

O segundo modelo — que vai ganhando adeptos entre os mais novos e se fazendo presente na linguagem universitária — nasce da transformação, da extensão, da repetição, da exaustão e da própria reorganização da modernidade do século XX e, claro, de seus estudiosos, que não se contentam com os critérios vistos como tradicionais e se lançam em busca da “originalidade” de ver o já visto melhor, de revalorizar o que havia ficado à margem da produção modernista. Parecem mais preocupados com a adoção de modelos novos e estrangeiros do que com o próprio sentido de identidade nacional. Surge daí o que se poderia denominar de crise epistêmica da modernidade, ou, melhor dizendo, da “pós-modernidade” que tem motivado muitas análises inadequadas e apressadas, mais teóricas que fundadas em práticas e exemplos indiscutíveis da cultura de cada país. O interessante é que essa “onda” de estudos, geralmente na universidade, é paralela à crise do sistema universitário brasileiro, em que a pesquisa se vai tornando cada vez mais livresca, sobretudo na área de Letras. Tem sido mais “fácil” valer-se de modelos “enlatados” e aplicá-los indistintamente do que realmente criar um método especial de pensar e repensar a matéria nacional à luz de uma nova metodologia crítica. Os professores e estudiosos retomam temas e técnicas que não foram totalmente exploradas pelas gerações anteriores, mas que estavam nas propostas modernistas. E vêm os “novos” estudiosos e “descobrem” aí temas e formas “novas” e as redenomina de pós-modernas, espécie de palavra-mágica que dá o tom de “atualidade” à maioria dos estudos universitários dos últimos 10 anos, no Brasil.

O terceiro modelo — o mais radical e inteiramente dentro da moda da vanguarda cibernética — parece ser, não a síntese dos modelos anteriores, mas a consciência totalitária da semiótica da máquina, do *fétiche* do novo no terceiro milênio, a convicção apressada de que tudo mudará com o computador, com a *internet*, com o novo espaço do *site*, e com o sentido virtual na utopia da *web*. Escudado na simultaneidade do olhar que se volta ao mesmo tempo para “dentro” (nacional) e para “fora” (transnacional), este modelo abre-se ao mesmo tempo para o centro e para as margens e fronteiras, aspira ao nacional mas teme perder a barca da globalização. Não houve tempo para se dar conta de que a substância cultural continua à espera de pesquisas, comparações e interpre-

tações que podem vir de qualquer um desses modelos, sobretudo do grande auxílio da *cybercultura*. Embora se fale na morte do livro (como se falou outrora na morte de Deus e da Poesia ou como no filme de Truffaut sobre o *Fahrenheit 451*, de Ray Bradmury), o melhor ainda é pensar que toda a parafernália cibernética vai-se pôr tranquilamente a serviço do homem, a serviço da Crítica para auxiliá-lo na sua tarefa de estudar a vida, o mundo e, por aí, a cultura latino-americana.

\*

As literaturas latino-americanas<sup>2</sup> somente alcançaram a sua plena maturidade expressiva a partir da segunda década do século XX, no momento em que as principais literaturas da Europa já haviam experimentado a ruptura por intermédio de seus inúmeros manifestos de vanguarda. Daí as relações possíveis e necessárias das literaturas modernas da América Latina com as literaturas europeias, principalmente com a francesa, com a italiana e com a norte-americana na qual se verificaram os mais importantes movimentos vanguardistas que iriam influenciar os escritores do novo mundo. E daí, também, a necessidade de se colocar em discussão uma série de problemas com que se defrontam a crítica e os estudiosos, seja no plano da expressão, às voltas com simples ou complicadas escolhas terminológicas; seja no plano de conteúdo, examinando realidades histórico-literárias bastante diferentes; ou seja, ainda, no plano teórico, da teoria literária, tomando posições de análise e de crítica que vão dar realce à própria literatura ou apenas ao seu contexto político-social.

É daí que se chega à mitificação de alguns termos da Crítica e da História Literária, como *Moderno*, *Modernismo*, *Modernidade* e *Vanguarda*, além da falta de bom senso teórico em termos como “Neovanguarda”, “Antivanguarda” e “Pós-vanguarda”, assim como se dá com o “Pós-Moderno”. Não há dúvida de que são termos líquidos, no sentido da obra do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, *Modernidade líquida*, de 2001. Para ele, a passagem do século XX para o XXI é representada por uma literatura inquieta, móvel, adaptável às fortes mudanças culturais, como se dá com os líquidos no recipiente sociocultural. Daí a metáfora da *modernidade líquida* em oposição a uma “sólida”, do passado. Acontece que, a meu ver, todo início de um movimento literário é sempre *líquido* e sem nome, só *a posteriori* a crítica o define e o solidifica. É o que se deu, por exemplo, com o termo Modernismo no Brasil, usado a torto e a direito depois da Semana de Arte Moderna, de 1922. Na verdade, só depois de 1926, a palavra Modernismo entrou em cena no Brasil, substituindo o polêmico Futurismo.

<sup>2</sup> Parte da introdução que escrevi para a *Vanguardia latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2000 e 2002, acima mencionada.

### Prelúdio e Fuga da História Literária

Pode-se, finalmente, chamar a atenção para a relação entre Crítica e História Literária, continuamente confundidas como na conferência de abertura. Há um certo ar de “desprezo”, de esnobismo dos mais recentes estudiosos da teoria, principalmente quando se trata da História Literária. Sabe-se que a Crítica e a História Literária se diferem, embora estejam intimamente relacionadas. A História precisa das conclusões da Crítica para abordar, não mais a *obra*, mas os elementos que estão simultaneamente dentro e fora dela, transcendendo-a e, por isso mesmo, propiciando a perspectiva diacrônica. A obra contém elementos *a-históricos*, mais ou menos fixos, difíceis de serem modificados; e elementos *históricos*, que se modificam pelo contexto cultural e pelo senso de originalidade de cada escritor. Cada escritor “*sintoniza a alma de seu tempo. Mas também é o primeiro a captar a necessidade de modificá-la, influenciando no processo de sua transformação*”. Mas esses elementos [histórico e a-históricos] não são, entretanto, diferentes: são os mesmos, dentro e fora da obra. Dentro, numa alta organização sistêmica, estilisticamente estruturados; fora, numa organização menos rigorosa, num sistema mais amplo e cultural, susceptível de mobilidade e de modificação. É a parte móvel e geral desses elementos que deve ser vista em transformação, de uma para outra obra e de um para outro período, nos limites de uma literatura ou da literatura em geral.

Ciência diacrônica e das transformações, o certo é que a História Literária trata do que *muda*, do que varia e não simplesmente do que naturalmente “evolui”, dado que às vezes não há evolução [no sentido de progresso], mas desativação ou abandono de um tema, de uma forma e mesmo de aspectos estilísticos. Assim, uma história da História Literária nos dá conta da angústia dos estudiosos em saber o que realmente muda, o que varia. O historiador se interrogará sobre o *que* mudou?, *como* mudou?, *por que* mudou? e *quando* mudou? E procura explicar essas interrogações.

Como o século XIX foi o século da diacronia, todas as histórias literárias nasceram dentro do modelo da História Geral, privilegiando o contexto em face do texto. Mas no fim do século Brunetière escrevia sobre a evolução dos gêneros literários e acreditava que os gêneros é que mudavam. No dizer de Todorov, “As obras não se transformam, elas são signos das transformações” [...], “Os gêneros não se transformam, eles são produtos das transformações”. Para os formalistas russos, o que muda são os “procedimentos literários”: cada época procede diferente de outra, possui algo que lhe é particular – o seu *estilo*, conforme Tomachevski. E para Tynianov, o que melhor soube tratar o problema da história literária entre os formalistas, a evolução está ligada ao jogo das *formas e funções*. A *variabilidade literária* consiste na redistribuição das formas e funções: a *forma* muda de função, a *função* muda de forma. A partir dessas mudanças, chega-se à

noção fundamental – a da *substituição de sistema*. Parte de um sistema literário se transforma em outro, mas a parte central do primeiro se mantém relativamente estável. É nesse jogo de substituição que se funda a dialética *histórico* (o que muda)/*a-histórico* (o que não muda) no sistema literário.

Os estudos da História Literária no Brasil prolongaram as concepções e os métodos do positivismo que a criou, que a subordinou à História Geral, que a confundiu com a Filologia e com a Crítica, que lhe aplicou o método, não proveniente de seu próprio material literário, mas o método da História Geral, o qual, por sua vez, saiu das Ciências exatas, tidas como modelares. Em nome da objetividade, que se confundia com quantidade e totalidade, esses estudos, na sua maioria, escamotearam o subjetivo e pessoal, mascarando-se num ideal de “neutralidade científica”. Assim, as nossas histórias literárias não têm passado de coleções de painéis críticos – uma sintagmática de textos críticos: arrumam-se os autores e suas obras sob um nome-chave (romantismo, modernismo) e “criticam” cada um deles, situando-os no nível biobibliográfico (ou cronológico), o que possui o seu interesse prático, mas constitui apenas o primeiro estágio de uma boa história literária.

Os autores mais importantes conseguiram articular no primeiro nível uma visão cultural, ligando as séries literárias (poesia, conto, romance) a outras séries não-literárias: antropológica (Sílvia Romero), político-social (José Veríssimo), econômica (Nelson Werneck Sodré), estética (Afrânio Coutinho, Antônio Cândido e Massaud Moisés) e estético-social (Wilson Martins, Alfredo Bosi, José Guilherme Merquior e José Aderaldo Castello). Cada um deles contribuiu de alguma maneira para o conhecimento do discurso histórico-literário da literatura brasileira, atingindo, algumas vezes, por força do desempenho de um inegável talento de estudioso, o ponto mais sensível, o nível mais alto de uma nova realização da história literária, ou seja, o da transformação dos elementos que estruturam a obra e que se fazem signos de transformação da ordem cultural.

Mas, a bem da verdade, não tivemos ainda uma história só da *transformação* do discurso literário, nem a plena consciência de que a história literária é uma ciência da diacronia, que se ocupa das modificações dos elementos da obra, quando vista em perspectiva. Repetimos [para confirmar] que esses elementos, do plano de expressão, do plano de conteúdo e também do plano retórico, estão ao mesmo tempo dentro e fora da obra. Estão fora como concepções abstratas e universais, como as noções gerais de rima, métrica, imagens, temas; e estão dentro como realizações concretas deles numa obra. Na obra, esses elementos não se modificam; mas modificam-se de obra para obra, tanto nas de um mesmo autor, como nas de autores diferentes, numa época ou ao longo de toda a literatura.

A situação cultural do Brasil ainda comporta a convivência dos dois tipos de investigação histórico-literária: o tradicional (a pesquisa primária) e o que

se quer novo e diferente. Não esgotamos ainda os levantamentos regionais que pesam bastante no sentido continental do nosso território de mais de oito milhões e meio de km<sup>2</sup>. Ainda não fizemos as edições críticas dos nossos principais autores. Não aplainamos o caminho para se passar a outro tipo, a outro nível de investigação histórico-literária, como, por exemplo, o levantamento das condições materiais e institucionais da produção e da recepção da mensagem estudada. Não estudamos ainda as técnicas de reprodução, de conservação e transmissão dos discursos oral e escrito. Ignoramos o nosso mercado de livros (edição, difusão, distribuição). Não estudamos as instituições que condicionam as práticas verbais, como as academias, os institutos, as universidades. Não se sabe quase nada da situação do escritor brasileiro nem do público que o lê. Não se fez o levantamento dos códigos e de sua hierarquização (os códigos linguísticos [falares], estéticos e ideológicos). Nada se fez, em nível nacional, sobre os “limites da intertextualidade” – as relações de uma obra com outra, as influências de autores nacionais em autores regionais e vice-versa, a comparação de temas, como o da “lepra”, por exemplo, que aparecia quase do mesmo jeito em diversos contistas regionais.

Com relação à história do Modernismo, por exemplo, o que se tem é uma espontânea e incompleta repetição de pronunciamentos dos críticos das décadas de 1940, e 50, iniciada vinte anos depois da Semana. A partir daí só se vê o já visto por intermédio às vezes de belas edições, que interferem na educação, impingindo a professores e alunos uma concepção histórica que não é inteiramente verdadeira. Os historiadores, quando tratam do Modernismo, apenas “atualizam” sua visão com a produção dos novos escritores que vão surgindo, preocupados em falar de gerações, como se o passado não precisasse mais de ser revisto.

## ESTRATÉGIAS CRÍTICAS EM RELATOS (AUTO)BIOGRÁFICOS

Heidrun Krieger Olinto

O TRABALHO ENTENDE-SE COMO PEQUENO ENSAIO que dá relevo a formas e combinações inusitadas de estratégias críticas hoje presentes nos estudos de literatura. Centradas nas comemorações dos 600 anos do Concílio de Konstanz, entre 2014 e 2018, e na singular constelação de interesses de um escritor, dramaturgo e advogado, da administração municipal de uma cidade, de um reitor e do colegiado de uma universidade, e da mídia local, regional e nacional, as reflexões propostas acompanham a trajetória intelectual e política do teórico da literatura Hans Robert Jauss, transformado em “caso Jauss” a partir de revelações embaraçosas de sua segunda vida – silenciada – durante o III Reich.

Hans Robert Jauss (1921-1997) foi um romanista e teórico da literatura de prestígio internacional. Com Wolfgang Iser e Hans Blumenberg fundou o influente grupo de pesquisa *Poetik und Hermeneutik*. Desde 1966 foi professor da recém inaugurada Universidade de Konstanz. Somente nos anos de 1990 se discutiu mais intensamente o passado SS de Jauss. Gerd Zahner, profissão principal advogado, investigou esta questão e dedicou uma peça teatral ao tema (REILE, 2013).

Publicada em 21 de outubro de 2013, no jornal local *Seemoz*, da região do Lago de Konstanz, a passagem prefacia uma entrevista de Holger Reile com o autor do monólogo cênico *Die Liste der Unerwünschten* (ZAHNER, 2014). A primeira pergunta – “Herr Zahner, o protagonista de sua nova peça é Hans Robert Jauss, docente na Universidade de Konstanz, com um passado nazista por muito tempo escondido. Quem ainda hoje se interessa por este assunto?” – precipitou uma incontrolável onda de manifestações locais, regionais, nacionais e internacionais, que abrangia desde comentários em cartas de leitores dos habitantes da pacata cidade universitária à encenação e discussão da peça de Zahner em 27 de janeiro de 2016 no Teatro Prater de Berlim, por ocasião das

comemorações em torno do 71º Aniversário da Libertação de Auschwitz, com a participação de autoridades públicas alemãs e estrangeiras.

Uma incomum confluência de questionamentos mesclando repertórios teóricos da esfera dos estudos literários com processos de compreender a história da Alemanha durante o Terceiro Reich e de aprender a viver com a herança desse passado parecia suscitar um balanço problemático entre memória, amnésia e esquecimento intencional, que abarcava ainda indagações acerca de responsabilidades individuais e coletivas, entre elas uma avaliação do comprometimento de instituições acadêmicas com ideologias nacional-socialistas e do silêncio consentido da comunidade. A conexão, já sugerida pelo dramaturgo em sua entrevista de 2013, ganha repercussão ampliada ao ser republicada no semanário *Kontext* com o título “Die Schule als Waffe” [A escola como arma] (REILE, 2014) na véspera da estreia da peça de Gerhard Zahner. No centro da polêmica situa-se a participação de Jauss, como oficial da *Waffen-SS*, das atrocidades da Segunda Guerra Mundial e o seu engajamento como instrutor de uma escola de elite (*Junkerschule*), responsável pela preparação militar e político-ideológica dos futuros oficiais do corpo da *Waffen-SS*. A exploração do paralelo entre a sua bem sucedida carreira militar na *Waffen-SS* – como instrutor e como oficial graduado e líder de um batalhão na guerra – e a sua carreira exemplar – como professor universitário responsável por uma “revolução paradigmática” nos estudos literários, reconhecida e prestigiada além das fronteiras nacionais – favorece o clima oportuno para uma surpreendente escalada de exercícios críticos.

Além do mais, o momento era especialmente propício para debater questões delicadas enfatizadas pelo dramaturgo. A planejada estreia da sua peça teatral coincidia com os preparativos para as celebrações do 600º aniversário do Concílio de Konstanz, com o maciço apoio oficial e popular da cidade. Deste concílio, dedicado a restabelecer a unidade da Igreja Católica, fragmentada pelo Grande Cisma Ocidental, participava o teólogo e reformador Jan Hus que apesar de garantias de salvo conduto dadas pelas autoridades eclesiásticas, foi acusado de heresia e condenado à morte na fogueira em 1415. Em sua homenagem, 2015 foi batizado de “o Ano da Justiça”. Neste contexto, o desejo de estrear a peça protagonizada por Hans Robert Jauss – com acento sobre o lado obscuro de sua vida – justamente no berço da sua consagrada carreira acadêmica passou a ser aplaudido pela opinião pública. Em 30 de outubro de 2013, um ano antes da estreia, lia-se no *Kulturblatt* online o seguinte comentário: “Caros leitores, a história está sendo escrita também por Gerd Zahner em sua peça *Die Liste der Unerwünschten*. Nela ele vincula o tema da escola como arma a Hans Robert Jauss, que ensinava na Uni Konstanz e em uma *Junkerschule* em Kienschlag. Será que a peça vai estrear? E possivelmente no Ano da Justiça? Leia mais no site do *Seemoz*”.

Segundo Zahner, Jauss nunca tinha se manifestado sobre estas experiências do seu passado, “ele se calou e creio que por isso é tarefa da Universidade de Konstanz elaborar a problemática da *Junkerschule*, discutir a problemática da escola como arma”. Em suas pesquisas no arquivo militar, em Freiburg, ele encontrou o documento da lista dos “indesejados” com a assinatura “Jauss, Obersturmführer” atestando a origem ariana de um dos candidatos à integração na SS. A celebração dos 75 anos de Jauss, em 16.12.1996, levou diversos jornais locais – “atendendo a interesses além das fronteiras nacionais” – a dar espaço à sua carreira militar na *Waffen-SS*. Não faltavam tentativas de questionar, além do seu passado nazista a sua própria reputação científica. Para o dramaturgo Zahner, esta vinculação explícita entre as duas vidas de Jauss foi um dos motivos decisivos de usar formas artísticas para cobrar um posicionamento crítico “desta Universidade de Konstanz, branca e sem passado”, com respeito ao seu professor, “um escritor brilhante, um analítico extraordinário”, capacidades adquiridas entre outras “como aluno e instrutor nas escolas de elite da SS”. Jauss ministrou a sua aula inaugural no Auditório Audimax da Universidade, motivando o autor da peça teatral a encenar o seu contradiscurso no mesmo espaço e a mobilizar a própria universidade a transformar o assunto em tema de investigação científica, “porque acredito que precisamos desta elaboração como advertência para o nosso presente”. Na entrevista, prevendo “reações violentas” – que efetivamente aconteceram – Zahner reforça a necessidade de denunciar a estrutura da escola como arma argumentando ser Jauss “a pessoa adequada para tornar este tema público (...) um tema que continua tendo importância no século XXI”. Entre as reações dos leitores da entrevista despontam perguntas sobre “um ninho dos tempos marrons” dos fundadores da Universidade; sobre a discussão dos perigos de certas ideologias na escola a partir de recursos à arte; acerca do espírito corporativista dos “velhos camaradas” contra atividades de “juristas críticos”; acerca da tentativa de desacreditar “um morto” e “pisar em cadáveres”; sobre a narrativa “fantasiosa” e a conveniência da sua encenação no auditório da universidade.

O enredo desta(s) história(s) permite ensaiar formas mais complexas para entender as relações heterodoxas entre vida e obra que não se acomodam em modelos sinfônicos consensuais, minimizando e tornando invisíveis as incontáveis variáveis acidentais. Tampouco servem molduras que explicam escalas temporais pela oposição entre passado e presente. Os relatos (auto)biográficos dispersos dão relevo a um quadro sem unidade.

Hans Robert Jauss morreu em 1997<sup>1</sup>. Em maio daquele mesmo ano realizou-se na cidade de Düsseldorf, por ocasião das comemorações dos 50 anos

---

1 Partes dos tópicos temáticos das seções 3 e 4 foram discutidas no GT História da Literatura, ANPOLL, em junho de 2016 e publicadas com o título “Relatos autobiográficos desfocados” (OLINTO, 2015).

do final da Segunda Guerra Mundial, um congresso voltado para uma análise abrangente da atmosfera social, cultural e política reinante no início dos anos 1950, quando uma parte significativa dos estudos germânicos se encontrava ainda em mãos de antigos membros do partido nazista (NSDAP). Tendo por objetivo uma elaboração sincera do passado nazista e dos crimes de guerra na esfera pública, com destaque para a postura das universidades, esta investigação pretendia questionar igualmente as formas de autoestilização de muitos intelectuais, ora como vítimas passivas ou ativistas da resistência a Hitler, ora ocultando ou negando simpatias ideológicas com o próprio Nacional-Socialismo. Neste contexto, quando em abril de 1995 passou a ser de domínio público a descoberta escandalosa da dupla identidade de Hans Schwerte – de um lado, conhecido por sua notável carreira acadêmica no campo dos Estudos Germânicos nas Universidades de Erlangen e de Aachen, onde se destacou ainda no exercício de reitor da instituição mas, de outro, em antecipação aos crescentes rumores sobre o seu passado anterior a 1945, confessando ele próprio a sua dupla identidade como Hans Ernst Schneider e membro engajado da antiga SS – o decano da Faculdade de Filosofia da Universidade de Erlangen-Nürnberg incentivou um amplo debate político-moral sobre o verdadeiro posicionamento das universidades durante o Terceiro Reich (LOTH; RUSINEK, 1998). A discussão, consubstanciada na questão polêmica do direito a um julgamento moral de uma geração anterior pelos posteriores, não submetidos aos dilemas incomensuráveis daquele tempo, tocava numa ferida aberta e incômoda. Dando relevo à suspeita de uma apatia profunda das elites intelectuais mesmo após o fim da guerra, a questão correspondia a uma convicção consentida de que o currículo de Schwerte, em muitos aspectos, espelhava as transformações da própria Alemanha pós-guerra, empenhada na adoção de uma nova identidade ao preço do apagamento de um passado ignóbil, inaceitável. Esta constatação atingia, em grande parte, a situação das universidades alemãs que, durante o regime nazista, deixaram de assumir o papel de fortalezas de resistência a Hitler e, mesmo depois da derrota, não se nobilizaram como arautos de um pensamento anticonformista.

Na esfera das humanidades, e mais especificamente no campo das letras, o germanista Jochen Hörisch defendeu naquele congresso uma hipótese explosiva acerca do território politicamente problemático dos estudos literários, esboçando paralelos entre o caso Schneider-Schwerte e o caso de dois teóricos da literatura, Paul de Man e Hans Robert Jauss. Os dois tinham adquirido prestígio e relevância como intelectuais comprometidos com mudanças políticas no interior da esfera disciplinar das letras e Jauss, igualmente, como agente engajado na reforma universitária integrada ao projeto mais amplo da democratização da própria Alemanha pós-guerra. Além do mais, ainda que simpatizantes do

nazismo até o fim da guerra, ambos ostentavam o perfil de liberais de esquerda, ocultando cuidadosamente essa parte sombria de sua biografia pessoal. Para alguns o silêncio era consentido e aceitável porque, segundo teses oportunistas, prevalecia entre os intelectuais acadêmicos uma vontade irresistível de pertencer à elite, seja no tempo 1933-1945, seja no momento das manifestações estudantis concretas e das reformas de 1968.

Tanto no recinto fechado da instituição universitária quanto no projeto democrático exibido e defendido publicamente, Hans Robert Jauss destacava-se como figura modelar na defesa de uma nova proposta teórica para os estudos de literatura, fundada sobre a participação ativa do leitor no processo da comunicação literária. Com formação hermenêutica de esquerda, ele teve uma atuação exemplar nos anos da reforma universitária com o seu projeto programático de uma Estética da Recepção, disseminado em escala internacional durante a década de 1970. Em seu ensaio autobiográfico, "*Historia calamitatum et fortunarum mearum or: A Paradigm Shift in Literary Study*", encomendado inicialmente pelo instituto alemão de fomento à pesquisa Deutsche Forschungsgemeinschaft e posteriormente publicado na coletânea *Future Literary Theory* (1989) organizado por Ralph Cohen, Jauss não esboça uma análise objetiva do estado-da-arte do território disciplinar dos estudos literários. Trata-se antes de um depoimento pessoal acerca das atividades de um teórico e historiador da literatura envolvido em mudanças paradigmáticas de impacto significativo nos processos de investigação teórica e metodológica em sua área de atuação. Idealizada, assim, como "piece of scholarly autobiography" (COHEN, 1989, p.113), a configuração desta autobiografia historiográfica como um capítulo da história da teoria literária sublinha o engajamento pessoal de Jauss nas transformações de profundo impacto neste campo de investigação. O próprio título, em latim, explicita essa intenção: história de *minhas* desventuras e venturas. Focando o advento da chamada Estética da Recepção, na segunda metade da década de 1960, o autor privilegia, portanto, a *sua* visão particular dos motivos do abandono dos caminhos e objetivos tradicionais das distintas filologias de cunho histórico-positivista a favor de um modelo teórico concebido como diálogo entre os parceiros de um processo de comunicação literária historicamente situado. Na visão de Jauss, o problema enfrentado por ele dizia respeito, naquele momento, ao modo de transformar experiências subjetivas em prognósticos válidos sem precisar violar uma regra básica da comunidade científica: "a scientist should never attempt to judge his own contributions whether significant or not, but specially when not" (p.112). Nesta condição, a sua opção pelo acento sobre o futuro passado da disciplina permitiu-lhe delinear um fragmento da história de "scholarship" baseado no envolvimento particular, tanto como testemunha e líder atuante quanto de objeto passivo de um processo de investigação. Uma opção de via dupla que o

resguardava, simultaneamente, da lógica de um desenvolvimento teleológico linear de início, meio e fim, e favorecia uma ótica retrospectiva permitindo-lhe ensaiar uma história a partir da descontinuidade de sua vivência pessoal, ainda que permanecendo vinculado às experiências e ao horizonte de expectativa do seu grupo de pesquisa. Esta pequena comunidade científica então emergente, conhecida como Escola de Konstanz, tornou-se a primeira geração pós-guerra empenhada na renovação dos estudos literários no espaço institucional da recém criada universidade na esteira das reformas de 1968, e marcada pelo apelo explícito à democratização do ensino, fortemente aliado ao próprio projeto de democratização da Alemanha pós-guerra. Enquanto durante a reconstrução das universidades alemãs – segundo ele “após os excessos das histórias nacionalistas da literatura no período hitleriano” (p.114) – as filologias modernas, alheias a controvérsias políticas e sociais candentes, tinham voltado para os campos convencionais dos estudos literários fundados sobre pressupostos do historicismo neopositivista, para a análise formal de textos e para a interpretação imanente, o projeto de Hans Robert Jauss entendia-se como defesa tanto da relevância científica quanto da importância social e política de sua disciplina. É nesta moldura que ele vinculava a sua trajetória individual, de um lado, com o sucesso científico da mudança paradigmática nos estudos literários por ele promovida e, de outro, com o projeto político de alcance mais abrangente: a redemocratização da Alemanha. Mesmo assim, o relato autobiográfico não esconde a sua frustração, à medida que o projeto da Estética da Recepção, tendo alcançado inquestionável prestígio internacional, em seu próprio país não se transformou em programa modelar para os estudos literários. Na ótica de Jauss, este fracasso ocorreu em função do “controle oficial exercido sobre a educação e por causa de uma política universitária restritiva nos anos 70” (p.124).

O relato autobiográfico de Hans Robert Jauss frustra, obviamente, uma série de expectativas, limitando-se a um olhar que capta as tensões e contendas rotineiras em pequenos grupos científicos, como a chamada Escola de Konstanz. Neste aspecto, a *historia calamitatum et fortunarum mearum* de Jauss se entende simultaneamente como exemplo singular e como história exemplar. Não é pela escrita de si que ela configura uma experiência única e pessoal, mas antes se trata de uma (re)construção compartilhada por toda uma comunidade acadêmica de produção de saber que, por seu lado, não flutua em vácuos sociais e políticos. Ao contrário, ela molda as suas respostas de acordo com o clima intelectual de seu tempo, ainda que estas possam ter caráter dissidente ou permanecer propositalmente ocultas (OLINTO, 2005). E desta atitude fazia parte o próprio silêncio em relação a um passado incômodo. Portanto não surpreende, neste quadro, o acento sobre a vida de Jauss enquanto teórico integrado em uma comunidade científica que enfrentou dificuldades e controvérsias inter-

nas no próprio corpo acadêmico, acrescidas pelo descaso e pelo desinteresse por parte de órgãos administrativos governamentais externos responsáveis pela elaboração de programas curriculares oficiais do ensino escolar. A ausência de gestos autorreflexivos sinceros com respeito a sua atuação na esfera pública fora do espaço universitário, em momentos tão complexos e excepcionais da história política alemã passada e presente, marca o seu autorretrato. Os excessos do “período hitleriano” são computados apenas como acentos exagerados sobre histórias literárias “nacionalistas”. Tais ausências (voluntárias) são investigadas e denunciadas posteriormente por seus biógrafos, que já nos anos 1980 começam a insinuar as suas nebulosas condutas nos tempos do Nacional-Socialismo e questionar os motivos alegados para o seu obstinado ocultamento.

Sob o peso do ostracismo posterior à descoberta do seu passado marrom, Jauss ensaia, em 1996, algumas explicações envergonhadas pouco antes de morrer, numa entrevista ao jornalista Maurice Olender, no *Le Monde*. E tenta tornar plausível a sua adesão ao nazismo como equivocada avaliação de sinais de modernidade progressista.

What persuaded me to enter the Waffen-SS was not really an adherence to Nazi ideology. As the son of a teacher, member of the petty bourgeoisie, I was a young man who wanted to conform with the atmosphere of the time (OLENDER, 1996).

A atitude é justificada, ainda, pela vontade de estar presente no centro dos eventos onde a história estava acontecendo de verdade, ou seja, participar ativamente da guerra e não fugir de suas responsabilidades, confinando-se “within an aesthetic attitude, while comrades of the same age were risking their lives”. Neste autorretrato, apenas no final da guerra ele teve consciência real dos crimes horrendos cometidos pelo regime nazista que “surpassed absolutely anything imaginable in a civilized nation”. A conversa girava em torno do tema da culpa, da responsabilidade de uma geração e do fracasso de questionamentos sinceros acerca da própria contribuição para a catástrofe do Terceiro Reich pelo completo silêncio dos professores, uma vez que a universidade deveria ser o lugar por excelência, não só de produção de conhecimento, mas de esclarecimento e sobretudo de reflexão crítica e humanismo. Nos argumentos de Jauss o inexplicável mutismo, neste caso, estava ligado à recusa radical de querer e de ser capaz de entender o inumano. É nesta moldura que ele explica a sua maneira de lidar com a culpa e a vergonha ao querer transformá-las em ação coletiva que permite “to leave a deadly past behind you” (OLENDER, 1996).

Segundo Jauss, o seu engajamento na reforma da estrutura antiquada da universidade alemã e a criação do grupo *Poetik und Hermeutik*, um projeto intelec-

tual oposto à tendência de voltar a ideias de “nationality or race” como vetores significativos nas humanidades, tinham como propósito servir a tais objetivos.

Hans Ulrich Gumbrecht, um de seus orientandos de doutorado, volta reiteradamente a tais questões, ensaiando uma narrativa autobiográfica distinta a respeito do lugar de Jauss na história dos estudos literários e na história da Alemanha, a partir de sua complexa relação pessoal e institucional com o *Doktorvater*. Em 2006, entrevistado por Ulrik Ekman, do Departamento de Estudos Culturais e Artes da Universidade de Copenhague, Gumbrecht se refere ao conjunto de seminários por ele organizados em Dubrovnik nos anos 1980, na “still almost *socialist* Yugoslavia”, como vontade de manter vivos os impulsos teóricos e filosóficos nas humanidades, originados nos “earthshaking years” dos anos 1970 (EKMAN, 2006, p.2). Segundo ele, o lento apagamento do seu vigor, na década subsequente, relacionado à percepção dos limites da tradição hermenêutica e de seus valores universais, motivou a sua procura de uma epistemologia não-hermenêutica como desafio ao privilégio dado à interpretação. O que me interessa nesta justificativa é o estilo pseudofreudiano de suas razões a favor desta contraproposta em defesa do não-hermenêutico, da materialidade da comunicação e da produção de presença.

Of course I will not venture any kind of self-reflexive psychoanalysis here. Let me admit, rather, that there is clearly some academic-Oedipal dynamic at play here – about which I have recently written for the first time (...). My own *Doktorvater* and first academic boss (whose name I had sworn I would not mention in the public sphere again) was a great admirer (rather than a student, as he claimed) of Hans-Georg Gadamer, who was himself a student of Heidegger – who was a student of Husserl; this is a heavy genealogy already, which, despite a remark I made earlier in our conversation, probably did incite some Oedipal energies. But while I have come to greatly admire Gadamer’s work (and Heidegger’s even more so), I have always hated the authoritarian way in which my academic advisor handle interpretation – even more so when he pretended that his method was ‘dialogic’ (GUMBRECHT *apud* EKMAN, 2006, p.11).

O estilo fortemente confessional, “nevertheless, I believe – or should I say I fear? – that the Oedipal (self-) interpretation goes a long way in my case”(p.12), repete-se em seu artigo posterior “From Oedipal Hermeneutics to Philosophy of Presence” (2007), sintomaticamente com o sugestivo subtítulo “Uma fantasia autobiográfica”<sup>2</sup>. O relevo inicialmente dado a mudanças paradigmáticas nos

<sup>2</sup> As minhas citações referem-se a “De la hermenéutica edípica a la filosofía de la presencia”,

estudos literários institucionais, focando heresias acadêmicas como origem de revoluções paradigmáticas nas humanidades, passa a ser transferido para o âmbito de prováveis tensões geracionais no espaço disciplinar dos estudos literários e os seus incontáveis elos com conflitos dramáticos no plano histórico-político. Os argumentos de Gumbrecht alimentam-se de uma “ambígua suspeita” de sobrevivências ocultas, ou pelo menos ignoradas, de “certa continuidade problemática”, que inspiram novas gerações em busca de uma “descontinuidade definitiva e incondicional” do passado nazista e do tempo pós-guerra na Alemanha, denunciados como cenário de tensões e conflitos dramáticos que afetam as estruturas internas e externas da academia e de seus habitantes. Focalizando a figura do seu orientador (*mein Doktorvater*), Gumbrecht constrói um relato biográfico distante da narrativa autobiográfica produzida por aquele “cujo nome jurou nunca mais mencionar em espaços públicos”. Naquela antes mencionada *Historia calamitatum et fortunarum mearum*, de 1989, idealizada como contribuição pessoal para uma história intelectual, havia lacunas propositalmente denunciadas por seu discípulo que, no melhor estilo de uma hermenêutica edípica inspirada em Harold Bloom, confessava a necessidade de preencher estes vazios intencionais para poder, deste modo, destruir o pai.

O gesto de Gumbrecht segue, assumidamente, o modelo de sucessivas e devastadoras revoltas edípicas dos filhos mais fracos que procuram ferir o pai, deixá-lo vulnerável, precipitando assim a sua decadência. As armas à disposição do filho – no caso, o projeto intelectual nascente de uma filosofia da presença, contrapondo-se ao ideário do grupo *Poetik und Hermeneutik* apoiado por Jaus – se apresentam neste estilo bloomiano de sua fantasia autobiográfica, como possibilidade de se desvencilhar da sombra do pai opressivo, onipotente. De duas maneiras. As circunstâncias da primeira revolta edípica referem-se à convivência, entre 1971 e 1974, com o pai doutoral, já então conhecido e prestigiado como idealizador da Estética da Recepção. Na dupla condição de orientando no projeto de doutoramento e de assistente aspirando uma futura posição acadêmica na recém fundada Universidade de Konstanz, o discípulo tinha plena consciência de sua posição de dependência.

Ele foi, intelectualmente, uma pessoa muito importante para mim. Na Alemanha, um assistente na universidade é um assistente de alguém. Um *assistant professor* nos Estados Unidos é uma pessoa que mesmo não tendo ainda um emprego para toda a vida, trabalha independentemente, não tem um chefe como na Alemanha. Jaus e eu nos achávamos mutuamente bastante antipáticos, mas nós trabalhávamos bem em conjunto. Pouco tempo depois saiu

---

2007. A tradução destas, originalmente em espanhol, é minha.

uma notícia de que Jauss, que sempre se disse um homem de esquerda, teria sido não somente um oficial de alto escalão da SS, mas talvez teria sido um daqueles vinte e cinco oficiais da SS que teriam acompanhado Hitler em seu *bunker*. Para mim foi uma desilusão existencial enorme e uma memória muito traumática (...) De qualquer forma, eu prefiro não falar de Jauss para não criar polêmica. (GUMBRECHT *apud* ANTONIOLLI; BATALHONE Jr., 2009)

A despeito de sua veracidade, a fantasia de Jauss ter sido integrante da seleta unidade militar, responsável na primavera de 1945 pela administração cotidiana do *bunker* que abrigava Hitler no final da guerra, transformou-se no relato autobiográfico em irresistível obsessão, alimentada ainda pelo filme histórico de 2004, *A queda*, dirigido por Oliver Hirschbiegel. Apesar de lembranças da relação difícil com o antigo orientador “seria desonesto da minha parte não admitir que me beneficiei enormemente da minha aprendizagem com ele (e sobretudo ‘sob’ ele). Sem dúvida foi graças a sua grande reputação, tanto como a de sua escola, que a minha transição aos níveis superiores da profissão acadêmica na Alemanha se realizou com rapidez e facilidade” (GUMBRECHT, 2007).

A convicção do potencial democrático da Estética da Recepção nos estudos literários, inicialmente afirmado pela ênfase na relação dialógica com o leitor, desvaneceu por completo quando o orientador autoritário acusou o pupilo, no ambiente competitivo da academia, de total desconhecimento dos mais elementares princípios da hermenêutica literária. A inesperada humilhação pública deixou cicatrizes e “a relação com o meu antes tão admirado e, inclusive, amado *Doktorvater*, nunca mais foi a mesma”. A oportunidade de revide edípico se deu em 1975 quando, já na condição de catedrático independente na Universidade de Bochum, Gumbrecht passou a contestar abertamente os próprios fundamentos de pressupostos pilares da teoria da recepção. A segunda investida, mais geral do que pessoal, mirava os prestigiados colóquios do grupo *Poetik und Hermeneutik*, ainda que não deixasse de atestar a sua qualidade intelectual. Nesta retrospectiva edípica, a frustração de não ser convidado para integrar esta elite acadêmica é alegada como motivação de organizar os colóquios alternativos antes referidos. Em sua fantasia autobiográfica, o sucesso crescente destes é contabilizado com a satisfação de ter “ganhado nossa primeira ofensiva”. Um novo ataque se deu por ocasião da aposentadoria de Jauss, em 1987, e do subsequente ritual de competição à vaga da sua cátedra na Universidade de Konstanz. Naquele momento, ainda era visto como “considerável honra se converter em seu sucessor”, apesar do visível declínio de sua “fama e glória”, relacionado aos crescentes rumores com respeito ao seu passado nazista. Ainda que Gumbrecht sequer constasse da lista tríptica – “em minha paranoia interpretei esta

lista (provavelmente sem justificativa) como gesto humilhante para mim” –, comparado ao sofrimento do trauma anterior, “agora me sentia como herói”. A ousadia de apresentar no momento da defesa de sua candidatura o projeto de uma “crítica não-hermenêutica”, afrontando a “furiosa reação do mestre e da maioria de seus amigos, clientes e seguidores universitários”, mas ao mesmo tempo recebendo aplausos escondidos por “meu espírito de rebeldia”, passou a converter a derrota em orgulhosa conquista. Os filhos acadêmicos leais, computando a provocação às primeiras notícias sobre a participação de Jauss na *Waffen-SS*, pediram condescendência com o antigo orientador, “levando em conta todo o tipo de circunstâncias históricas específicas que poderiam explicar e perdoar o seu erro nazista juvenil”. A sua resposta é contundente:

Por que eu deveria me sentir obrigado a fazer um tal esforço a favor de uma pessoa que não só havia cometido o erro crasso de se alistar, sem nenhuma necessidade de fazê-lo, nas filas de uma das ideologias mais abomináveis e as tiranias mais atrozes na história da humanidade, e que sucessivamente havia mentido de maneira sistemática a seus alunos e colegas sobre esta decisão e sobre sua culpa, remetendo a estas mentiras sua suposta superioridade moral e política? À diferença dos colegas e amigos que não conseguiam suportar a simples ideia de que seu pai acadêmico fosse humilhado publicamente, nesse momento entendi – talvez com certo grau de cinismo? – que me distanciar visivelmente de Jauss sem cair em acusações demasiadamente agressivas só poderia operar a meu favor. (GUMBRECHT, 2007)

A estreia, em novembro de 2014, do monólogo cênico do autor e crítico Gerhard Zahner, *Die Liste der Unerwünschten* (A lista dos indesejados), na própria Universidade de Konstanz, transformou palco e plateia do auditório Maximilian em praça pública de discussões tumultuadas entre os habitantes tradicionais da casa e os membros da sociedade local dando, assim, relevo a um desejo sempre presente mas pouco realizado, no teatro e na academia. A encenação da peça, negociada entre o dramaturgo e o reitor da universidade, Ulrich Rüdiger, com antecedência de um ano, recriava a moldura da aula inaugural de Hans Robert Jauss ocorrida neste mesmo espaço, com a diferença de trocar o tópico de uma nova história literária, em sua famosa palestra inaugural de 1966, pela própria história de vida do “mandarim de Konstanz e do seu passado na *Waffen-SS*”, como se lê na crítica de Dirk Pilz, *Das unerwünschte Theater* (O teatro indesejado), publicada no jornal *nachtkritik* (2015). O nome – uma repetição em diferença do título da própria peça teatral – acentua o clima agressivo, de incompreensão e animosidade, por parte de antigos colegas, ex-orientandos e

ex-reitores bombardeando posturas e decisões do dramaturgo e do reitor atual em defesa da encenação do monólogo, pela necessidade urgente de aprofundar a discussão sobre o romanista Jauss, o seu passado, a sua carreira acadêmica e a sua proposta de reestruturar os estudos literários na reforma da universidade. A encomenda paralela de um parecer científico ao historiador Jens Westemeier – especialista reconhecido no campo disciplinar da história militar do Terceiro Reich – acerca da biografia do professor cofundador da Universidade de Konstanz, objetivava respaldar a disposição ousada da instituição acadêmica de afrontar, com verdades incômodas, o silêncio conivente, confortável mas embaraçoso de toda uma geração.

A estreia da peça precedeu a divulgação dos resultados finais da investigação, mas o próprio dramaturgo contava com pesquisas documentais, com esparsas e pouco confiáveis explicações, dissimulações e mentiras do investigado e com certas descobertas do romanista Earl Jeffrey Richards, no decorrer dos anos 1990, relativas ao pertencimento de Jauss à *Waffen-SS*, e à sua participação em crimes de guerra. A documentação científica, *Jugend, Krieg und Internierung. Wissenschaftliche Dokumentation* (WESTEMEIER, 2015), apresentada pelo historiador em maio de 2015 no mesmo auditório, não confirmou integralmente os fatos afirmados e insinuados no monólogo teatral. Westemeier atestou a participação da companhia comandada por Jauss em crimes de guerra na Croácia, perseguindo, expulsando e saqueando populações rurais. Uma atuação individual nestes crimes, no entanto, ficou sem o respaldo de uma confirmação documental, ainda que o historiador excluísse a possibilidade de Jauss ter desconhecido os crimes praticados pelos integrantes da companhia sob a sua responsabilidade.

O título da peça remetia à existência de uma lista de indesejados elaborada supostamente com aval de Jauss, que dizia respeito à exclusão dos quadros da *Waffen-SS* de uma centena de combatentes franceses voluntários declarados inaptos – judeus, homossexuais, alcoólatras, críticos da ideologia nazista – e o envio deste contingente para campos de concentração. O documento científico do historiador corrige esta suposição transferindo a responsabilidade desta tarefa aos oficiais franceses e descartando, igualmente, a vitimização dos excluídos, à medida que a sua função nestes campos era meramente administrativa.

Nesta contenda complexa entre memórias próprias e alheias, em constante processo de realimentação e deslocamento, a última palavra pertence curiosamente a um teórico da literatura e da cultura. Em seu veredito final, Westemeier, o historiador, reporta-se à obra de Gumbrecht, *Nach 1945: Latenz als Ursprung der Gegenwart*, publicada em 2012 (*Depois de 1945. Latência como origem do presente*, 2014), tida pelo próprio como o mais autobiográfico dos seus livros. Nele, Gumbrecht dá vazão ao desprezo por aquele acadêmico arrogante e hipó-

crita, por suas manobras de dissimulação e de mentiras deslavadas. Westemeier se apropria deste juízo em apoio à própria síntese conclusiva da sua investigação científica: a narrativa herdada de Jauss não corresponde à comprovação documental da contra-narrativa do historiador (WESTEMEIER, 2015). Na encenação teatral do dramaturgo Gerhard Zahner o personagem Jauss constata a permanência interminável e insolúvel de verdades e realidades coexistentes na consciência do presente porque mentiras continuam vivas, travestidas em verdades táticas novas. Por seu lado, Gumbrecht, outra vez, pôde sentir o gosto de vencer o opressor. Contrariando a convicção do personagem Jauss, de que nada -nunca!- será comprovado, a revelação da verdade infame documentada no campo disciplinar da história e ensaiada no campo da “fantasia” foi capaz de aniquilar o pai (doutoral) no próprio lugar de sua maior glória: a Universidade de Konstanz.

Em 6 de julho de 2015, o jornal *Südkurier*, estampando na primeira página o rosto de Gumbrecht, exhibe a manchete “Ich will ihm nicht dankbar sein” (Não quero dever-lhe gratidão), acompanhada por uma frase que interrompe, em definitivo, esta relação conturbada: “Após o doutorado continuei trabalhando com o meu orientador durante alguns anos e até hoje muitos me associam a ele. Mas eu não admito que os nossos nomes sejam pronunciados juntos (GUMBRECHT, 2015)<sup>3</sup>.

Os exemplos comentados tiveram por finalidade destacar nesta encenação de memórias heterodoxas o relevo dado ao inescapável cruzamento de linhas que conectam configurações autoexpressivas de caráter pessoal com ideias herdadas do passado, com as mudanças provocadas pela emergência desestabilizadora de propostas e de plausibilidades e preferências que ultrapassam não só a esfera dos debates nos respectivos campos disciplinares e de suas comunidades científicas em direção a interesses transdisciplinares, mas abrangem - e afetam - igualmente espaços públicos favorecendo intercâmbios recíprocos que atravessam fronteiras. Tais articulações não se explicam por meras relações de causa e efeito, mas como vinculações complexas, heterárquicas, casuais e contingentes e, por conseguinte, em permanente movimento.

Em suma (impossível), os exemplos desafiam a busca de uma forma homogênea para os múltiplos exercícios críticos e são um convite ao permanente diálogo:

O cineasta Didi Danquart, responsável em novembro de 2014 pela direção da peça do dramaturgo Gerhard Zahner, *Die Liste der Unerwünschten* (A lista dos indesejados), assina um ano mais tarde o filme documental *Die Antrittsvorlesung* (A aula inaugural), baseado naquele monólogo dramático.

A Universidade de Konstanz convida em julho de 2015 para uma discussão sobre o caso Jauss em torno das seguintes indagações: As realizações científicas

3 A tradução da citação, originalmente em alemão, é minha.

cas são afetadas pela descoberta tardia do passado nazista do teórico e historiador da literatura? Elas precisam ser questionadas e reavaliadas à luz deste passado político?

A publicação do livro de Otmar Ette, *Der Fall Jauss. Wege des Verstehens in eine Zukunft der Philologie*, em 2016, é divulgada do seguinte modo no site da editora (<http://www.kulturverlag-kadmos.de/buch/der-fall-jauss.html>):

Neste horizonte, a publicação de Otmar Ette serve à discussão das seguintes perguntas: Como entender a atitude de Jauss? Que papel ela terá para a reforma das humanidades na República Federal Alemã? Vida e obra podem ser avaliadas em separado? Ou será que existe – comparável ao caso Heidegger – uma relação entre a vida de Jauss e a sua Teoria da Recepção? E quais são as consequências de possíveis conhecimentos para o julgamento de uma obra científica com prestígio internacional? E finalmente, por que razão, na Alemanha, a vida de Hans Robert Jauss se torna tema de debate com tanto atraso enquanto há muito está sendo discutida na França e nos Estados Unidos?

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONIOLLI, Juliano Francesco; BATALHONE Jr., Vitor C. Uma conversa sobre história. Entrevista com Hans Ulrich Gumbrecht. *Aedos*, 5, v.2, 2009. Disponível em: [https://www.academia.edu/2459573/Entrevista\\_com\\_Hans\\_Ulrich\\_Gumbrecht](https://www.academia.edu/2459573/Entrevista_com_Hans_Ulrich_Gumbrecht)

COHEN, Ralph (ed.). *Future Literary Theory*. New York/London: Routledge, 1989.

EKMAN, Ulrik. The Speed of Beauty: Hans Ulrich Gumbrecht Interviewed by Ulrik Ekman. *Postmodern Culture*, 16, 3, 2006. Disponível em: <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.506/16.3ekman.html>

ETTE, Ottmar. *Der Fall Jauss. Wege des Verstehens in eine Zukunft der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Ich will ihm nicht dankbar sein. *Südkurier*, 6/6/2015. Disponível em: <http://www.suedkurier.de/nachrichten/kultur/8222-Ich-will-ihm-nicht-dankbar-sein-8220;art10399,7906417> acesso em 1.8.2015

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945*. Latência como origem do presente. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nach 1945: Latenz als Ursprung der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. De la hermenéutica edípica a la filosofía de la presencia. *Fractal*, 47, 2007, p.15-40; <http://www.mxfractal.org>. RevistaFractal-47Gumbrecht.htm, acesso em 14/8/2015.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. From Oedipal Hermeneutics to Philosophy of Presence. An Autobiographical Fantasy. *Telos*, 138, 2007, p.163-180.
- JAUSS, Hans Robert. *Historia calamitatum et fortunarum mearum*, or: Paradigm Shift in Literary Study. In: R. Cohen (ed.). *Future Literary Theory*. New York/London: Routledge, 1989, p.112-128.
- LOTH, Wilfried; RUSINEK, Bernd-A. *Verwandlungspolitik. NS-Eliten in der Westdeutschen Nachkriegsgesellschaft*. Frankfurt/New York: Campus, 1998.
- OLENDER, Maurice. The radical strangeness of Nazi barbarism has paralyzed a generation of intellectuals. *Harvard University Press Blog*. Disponível em: [http://harvardpress.typepad.com/hup\\_publicity/2009/05/the-radical-strangeness-of-nazi-barbarism-has-paralyzed-a-generation-of-intellectuals.html](http://harvardpress.typepad.com/hup_publicity/2009/05/the-radical-strangeness-of-nazi-barbarism-has-paralyzed-a-generation-of-intellectuals.html)
- OLINTO, Heidrun Krieger. Historiografia literária à flor da pele. In: CAMPOS, Maria da Penha (org.). *História(s) da literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.
- \_\_\_\_\_. Relatos autobiográficos desfocados. In: VERSIANI, Daniela Beccaccia (org.). *O eu se escreve, o outro me escreve*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015, p.74-89.
- PILZ, Dirk. Das unerwünschte Theater: <http://www.nachtkritik.de/index.php?option>, 11.2.2015, acesso em 15/8/2015.
- REILE, Holger. Die Schule als Waffe. *Kontext*, 189, 12/11/2014.
- \_\_\_\_\_. Gestatten: Hans Robert Jauss, SS-Hauptsturmführer. *Seemoz*, 21/10/2013.
- WESTEMEIER, Jens. *Jugend, Krieg und Internierung*. Wissenschaftliche Dokumentation. Geiselhöring, maio 2015.
- ZAHNER, Gerhard. *Die Liste der Unerwünschten*. Encenação teatral, Universidade de Konstanz, Konstanz, 19/11/2014.



QUE POESIA?

A POESIA E AS LÍNGUAS DO BRASIL: ALGUMAS NOTAS

*Italo Moriconi*

DE MANEIRA ANÁLOGA AO CAMPO POÉTICO EM SENTIDO AMPLO, que abrange desde a palavra cantada até os saraus e oficinas nas periferias urbanas, a cena poético-literária brasileira vem passando, nos últimos 10 a 15 anos, por uma expansão que chamo de astronômica. Astronômica como metáfora para o próprio fato de que o espaço virtual tornou-se o elemento no qual a palavra poética prolifera e se viraliza, propriedade de todos e qualquer um, como leitores e como autores. O espaço virtual é como espaço sideral, céu de estrelas, poemas como pontos luminosos. É um espaço geograficamente deslocalizado, mas a expansão astronômica do prestígio da palavra poética também ocasiona uma dinâmica de conquista de territórios reais, geograficamente marcados, “locações” de emaranhados culturais, sociais. Há hoje circuitos de leitura, prática e educação poética disseminados por todos os cantos das áreas urbanas por assim dizer populares, como favelas e conjuntos residenciais. O virtual e o geolocalizado se replicam mutuamente.

Vista pelos olhos da tradição crítica nativa, a poesia como objeto de estudo no contexto formativo brasileiro apresenta de saída um desafio à categorização. Do campo poético em sentido amplo, fazem parte os mais variados tipos de poesia, a exigir distinções e nuances, começando pela distinção entre a letra de música (ou poesia cantada) e a poesia literária, a poesia escrita, que Waly Salomão chamava de “poesia de livro”, destinada primordialmente à leitura silenciosa e solitária.

O lugar e o perfil em cada momento dessa poesia de livro, que especifico como “cena poético-literária”, ou cena *litcult* (evocando a expressão “crítica cult”, de Eneida de Souza) pressupõe as fronteiras de um sistema, um circuito, que herdamos da tradição da cultura pelo nome de literatura. Os participantes desse sistema-circuito constroem/desconstroem/reconstroem continuamente os cânones e os repertórios mais ou menos consagrados de textos que constituem seus objetos de conhecimento e intervenção. Os limites de tal sistema

litcult são os limites disciplinares das instituições de ensino e difusão cultural, com suas áreas de superposição tanto na esfera política (já que a cultura produz mitos e valores inseridos na formação e na dinâmica cidadãs) quanto na esfera do entretenimento, já que a literatura, tendo por núcleo o romance de ficção e a poesia escrita épica ou lírica, é, simultaneamente, como diria Mário Quintana, hora de lição e hora de recreio.

Em certo sentido, o circuito literário, tal como existe hoje, parece ser uma sobrevivência ou apenas um resíduo do que foi no passado, pois as duas instituições que dentro do universo maior das instituições de ensino e cultura o sustentavam encontram-se hoje bastante relativizadas em termos de pertinência social. De um lado, as instituições de ensino de literatura. De outro, a imprensa especializada, seja acadêmica, seja ligada ao jornalismo cultural. Pode-se dizer que a “cidadania na república das letras” é definida pelo pertencimento ou participação nesse sistema institucional, como operador (os professores, críticos e criadores) ou como texto repertoriado.

Hoje as instituições clássicas de ensino da literatura sofrem a concorrência de todo tipo de organização social voltada para o mesmo objetivo, assim como cada vez mais o espaço profissional dos suplementos defronta-se com a expansão viralizada, astronômica, dos sites e blogs literários. Junte-se a isso, a presença, recente, mas crescente, da literatura como objeto de circuitos de espetáculo e mercado, que constituem eles próprios poderosos instrumentos formativos, pedagógicos. Em decorrência, vemos um movimento crescente para que a última palavra sobre a palavra poética seja dada pelo/a leitor/a amador/a não profissional. Na prática, verificamos uma convivência, uma pluralidade de maneiras de integração entre os dois universos – o tradicional, baseado no binômio escola/cânone impresso, e o contemporâneo, baseado na socialização e disseminação incontroláveis da palavra pública, da palavra poética e, dentro do universo desta última, da palavra poética-literária, o circuito litcult, circuito da erudição literária.

Bem entendido, tem-se hoje uma erudição literária em campo expandido, para usar o termo de Rosalind Krauss retomado entre nós por Florencia Garra-muño. O diálogo com as artes visuais e a porosidade com todo tipo de suporte e matéria perfura e molda a prática da arte verbal escrita. A erudição literária deve ser encarada contemporaneamente como um interesse, uma paixão, um recorte isolado ou passível de ser isolado no interior de um “nó” ou “grumo” multimidiático. Ela existe simultaneamente dentro e fora de si. Ela é a especificidade determinada pelo espaço-tempo do cuidado silencioso com a língua, com a singularidade de uma escrita. Cuidado: atenção redobrada, porosidade da subjetivação na escrita/leitura, investimento libidinal na letra. Há também que considerar a porosidade entre poesia escrita e poesia falada, entre leitura

silenciosa e oralização do poema. A especificidade não elimina a porosidade, mas tomar esta última como ponto de partida não obriga a excluir a primeira. Uma refuncionaliza a outra: afecção, interferência, perfuração.

Em nosso momento, cabe apreciar na cena *litcult* o trabalho a várias vozes desenvolvido por uma robusta nova crítica de poesia. Heterogênea, essa nova crítica já teve sua fase de polêmicas apaixonadas e hoje se desdobra em vertentes conflitivas/complementares no modo de conceituar e valorar a atividade poética. De um rápido levantamento da bibliografia universitária dos últimos cinco anos, tomo como guia o recorte panorâmico apresentado por Masé Lemos no artigo “A mecânica lírica: alguns objetos contemporâneos”, publicado na revista em linha *eLyra* (2014). Apropriando-se antropofagicamente de textos seminais contemporâneos sobre poesia escritos por franceses, portugueses e brasileiros, Masé constroi uma rede vocabular e perceptiva pertinente para pontuar e esclarecer aspectos centrais dos dois pontos que me interessam aqui: 1) as condições de produção e circulação do poema literário; 2) as condições em que se dão as relações entre poema contemporâneo e língua (ou multilíngua) brasileira.

Afecção, língua, subjetivação, são três conexões importantes nesse léxico. Eu acrescentaria: porosidade, fricção, multilinguismo. Na combinatória desses termos, constroi-se talvez um pensar.

No contexto de expansão proliferante, a prática da “oficina” pode ser tomada como modelo ou paradigma da dinâmica vigente na cena *litcult* (evocando o termo “crítica cult”, de Eneida Maria de Souza). Nesse circuito, a atividade poética em língua brasileira tem gravitado em torno de, ou convergido para, núcleos aglutinadores mais ou menos estruturados, otimizada pelas possibilidades e velocidades da comunicação em linha, geograficamente deslocalizada. Tais núcleos escrevem e performam (encenam) uma história do presente, no presente. São “nós” (pl. de “nó”) que reúnem e ao mesmo tempo relançam as redes de relações entre poetas e poemas. São “grumos” – favorecidos também, diga-se de passagem, pela relativa facilidade com que se pode hoje publicar um livro de poesia em tiragem pequena, operando por reflexo especular ou por refração a replicação mútua entre o impresso e o virtual. Palavra poética – palavra tatuada, constelada sobre a página branca de papel, sobre a página vítrea do computador, céu do olho. Iteratividade no engate: linkagem. Grafia.

Coerente com essas condições, a nova crítica de poesia brasileira afirma-se menos pela releitura de grandes clássicos modernistas que pelo intenso corpo a corpo de leitura e reescrita com a produção corrente. Diálogo entre pares, em que poesia e crítica (e devemos desde logo acrescentar a tradução de poesia) são encaradas e experimentadas como práticas abertas, mutuamente implicadas. São performances *da* escrita, *na* escrita. É o relato desse processo

formativo, em prosa crítica ou em verso reflexivo, que constitui a história do presente. A elaboração de uma história no presente norteia a vivacidade da crítica de poesia e de certa forma desvia-se dos roteiros pré-existentes da história literária. As narrativas canônicas da tradição literária são contornadas, surgindo novos relatos a partir de lugares de enunciação inéditos, alheios às pedagogias estabelecidas. É como se procurassem um ponto ou grau zero inaugural. Mas não ingênuo. A narrativa tradicional permanece no horizonte, repertório de referência disponível mas obscurecido, seja por estratégia deliberada, seja por simples desinteresse ou até desconhecimento. A atividade poética, no dizer de Masé Lemos, “por um lado se legitima em referência a uma tradição erudita estabelecida, mas por outro se coloca fora dessa mesma tradição”. Situar nesse espaço grau zero o lugar da enunciação crítico-poética significa buscar “olhos livres” oswaldianos, liberados dos manuais clássicos e das obras mestras da crítica universitária. A prática poética associa-se assim ao generalizado ímpeto de autoformação autônoma por parte de uma geração inteira de profissionais, estudantes, amadores praticantes da letra.

Em *Poesia e escolhas afetivas – Edição e escrita na poesia contemporânea* a pesquisadora e professora Luciana di Leone, com base nos marcos teóricos e conceituais da “virada afetiva” em ciências humanas, examina em detalhe esse tipo de configuração, através de um “estudo de caso” – entre etnográfico, comparativo e crítico – do circuito de produção e circulação definido pela constelação brasileira/argentina de editoras, autorias, antologias cujo começo remete ao binômio 7Letras/Inimigo Rumor (editora/revista), na etapa em que avultava a figura seminal de Carlito Azevedo em parceria com Aníbal Cristobo. Luciana acompanha a história já em fase de desdobramento, deslocamento e transnacionalização, até o corte representado pela mudança de Aníbal Cristobo para a Espanha. O núcleo prolifera hoje em outra configuração, a da revista/blog *mododeusar&co*, editada por Angélica Freitas, Marília Garcia e Ricardo Domeneck.

O que há de etnográfico na abordagem de Luciana é depreendido das conexões textuais e editoriais, em lugar dos depoimentos e entrevistas pessoais dos autores individualmente, como ocorria no clássico *Retrato de Época*, de Carlos Alberto Messeder Pereira, uma utilização pioneira da metodologia etnográfica-literária para mapear um movimento poético contemporâneo (o grupo “marginal” carioca dos anos 1970). Naquele momento, assim como agora, combinavam-se crítica literária e estudo de vida literária. Mas o olhar de Carlos Alberto parece tentar construir uma externalidade em relação a seu objeto maior do que aquela pretendida pelo ceticismo pós-etnográfico de Luciana. Assim como Carlos Alberto, e antes dele, Heloísa Buarque de Hollanda em *Impressões de viagem* (uma história dos movimentos de vanguarda do concretismo ao tropicalismo), Luciana di Leone está biograficamente implicada no grupo que estuda,

mas não por um sentido de pertencimento de turma, e sim pelo engajamento nos trânsitos e trâmites editoriais, universitários e especificamente críticos entre poetas brasileiros e poetas argentinos, entre língua brasileira e língua hispânica, dualidades determinantes do que se pode identificar como nova vertente estética, política, poética na cena da erudição literária, indicadora de uma desestabilização dos referentes nacional e linguístico da poesia.

Se as relações afetivas são permeadas pelas relações editoriais, estas por sua vez configuram os processos formativos de cada singularidade autoral. Já a singularidade é permeada de interlocução, através da qual se constroem principalmente os quadros de referência grupais/geracionais, pelo compartilhamento das descobertas e redescobertas de autores estrangeiros contemporâneos. Sendo a leitura direta do poema priorizada em relação ao conhecimento de sua fortuna crítica pré-existente, os novos paideumas são estabelecidos no movimento indutivo que leva das questões postas pela história do presente aos repertórios já dados, abordados de maneira desierarquizada, ao largo de aprioris e pré-conceitos.

Neste circuito de nova poesia literária e nova crítica de poesia, prevalece aquilo que Antonio Candido chamaria de dado cosmopolita sobre o “localista”. Um cosmopolitismo deslocalizado, cosmopolita porque deslocalizado. Um cosmopolitismo marcado pela fricção com a coloquialidade casual do cotidiano e com a coloquialidade *callejera* das línguas estrangeiras, mais próximo do “cosmopolitismo dos pobres” de Silviano Santiago.

Inúmeros são os poetas estrangeiros redescobertos ou revelados por *modo de usar & co.*, definindo toda uma constelação de roteiros. Mas a referência maior é francófona. Estamos num território conceitual e prático próximo a aspectos da “pós-poesia”, de Jean-Marie Gleize, assim como às reflexões de Pierre Alferi, mencionados por Masé Lemos. Estendendo a ponte comparativa dos poetas-críticos brasileiros e franceses até o grupo de portugueses autodenominados “sem qualidades”, afirma Masé: “(...) a tendência principal da poesia contemporânea, seja na França, seja no Brasil ou em Portugal, é um trabalho que se afasta da ilegibilidade (...) de uma negatividade e hermetismo (...)”, sendo que, “hoje a tática é o uso de uma linguagem quase literal próxima à prosa, direta”, retomando o que Masé aponta como “herança pongiana”. Herança francesa no coração da palavra poética brasileira. Estaríamos tão longe das determinantes atávicas de nossos cuidados e disciplinas literárias?

Talvez encontremos no trabalho em progresso da poeta Marília Garcia, e de maneira acentuada em seu recente *Um teste de resistores*, projeto dos mais emblemáticos na perspectiva da “prosaização” discutida por Masé, tanto como encenação de uma prosaização da relação com o poético enquanto vida na linguagem, como também no sentido de exploração da porosidade entre o corte

rítmico imposto pelo verso (ou pela memória da prática do verso, recebida da tradição) e o encadeamento, ou a queda, ou o deslizamento do *enjambement*. Há na poesia dialógica e autorreflexiva de Marília, atravessada pela incisão do acaso e de uma espécie de fortuito rigoroso, uma inquietude com a sintaxe do verso: “é pela inquietude sintática que algo se inquieta na linguagem, criando um ritmo que não é melódico, fazendo a língua deslizar e proliferar”, lemos no texto de Masé.

No percurso criador de Marília Garcia, o texto é o local mesmo em que ocorre a autoformação, resultante de um corpo a corpo vivido, entre experiências de deslocamento geográfico e a referência francófona. No caso, corpo a corpo com a obra do poeta Emmanuel Hocquard, objeto de tese de doutorado de Marília. Sua poesia é uma narrativa entrecortada, fortemente ritmada, que relata o entrelaçamento dessas situações de vida e leitura, fazendo convergir prosaísmo francês e brasileiro. Acrescente-se ainda como elemento formador de repertório de referência no trabalho de Marília a conexão com a poesia argentina herdada do momento Inimigo Rumor.

Além de Masé Lemos e Marília Garcia destaca-se ainda o trabalho em tripla própria de Paula Glenadel, poeta e interlocutora poética da francesa Natalie Quintane. São três poetisas mulheres cujo diálogo intenso com a poesia francesa contemporânea demarcam um lugar singular na poesia literária brasileira atual. Nos três casos, é importante o trabalho linguístico com a tradução incorporada como elemento formativo, assim como o tensionamento mútuo entre frase e verso.

A expressão “poesia como modo de usar” em si já é uma declaração de princípios. Poesia como modo de usar antes que poesia como forma de conhecimento ou discurso ilustrativo, complementar ou suplementar em relação a discursos argumentativos. Poesia como modo de usar a língua. Modo político de usar a língua, usar na língua. Poesia erudita (poesia escrita, na escrita, da escrita) urdida em diálogo bilíngue, multilíngue. Adentramos o terreno de uma nova história da poesia no âmbito dos estudos literários brasileiros. Uma história da poesia bi ou multinacional, bi ou multilíngue. Nesse terreno, recorte, circuito, cena, a língua literária brasileira padrão, para cujo estabelecimento muito contribuiu no século XX a hegemonia do modernismo, convulsiona-se em suas fronteiras internas e externas, complexificando-se pelo impacto dos trânsitos cosmopolíticos da tradução e do bilinguismo e pela emergência ou reemergência do plurilinguismo indígena. A prática poética produzida na fricção das fronteiras nacionais e linguísticas é a novidade desafiante da cena *litcult* neste nosso início de século.

Estendendo nosso olhar para outras paragens, para além dos autores e grupos brasileiro, argentino, português, francês, estudados por Luciana di Leone e

Masé Lemos, encontramos pelo menos mais dois núcleos trabalhando na franja da desestabilização da língua e da nação: a poesia do portunhol selvagem e a reincorporação das línguas ameríndias ao universo da literatura brasileira. São poéticas do bilinguismo e do multilinguismo, que através da fricção com o espanhol e com uma diversidade de línguas indígenas investem libidinalmente no desfazimento do vernáculo. Esse desfazer-se tende a ampliar-se muito, na medida em que as línguas indígenas são colocadas em forma escrita e cresce a educação de crianças e jovens indígenas em suas línguas nativas. Desse modo, o português deixa de ser a única língua erudita e escolarizada no Brasil, pressionado a partir de suas margens e fronteiras.

A crise, ou ponto de inflexão, atingido pela hegemonia absoluta da língua literária brasileira padrão corresponde assim ao ponto de inflexão do próprio projeto nacional construído há cinco séculos na base do recalque de sua multiplicidade étnica irreduzível (o caso dos povos da floresta e das nações indígenas) e da domesticação das diferenças regionais pela língua. Se os poetas e escritores-críticos do circuito *litcult* aqui indicado atravessam fronteiras e põem em diálogo produtivo, traduzem e fazem convergir línguas nacionais em espaços discursivos pós-nacionais, o “ameríndio” concretamente borra as fronteiras nacionais que separam o Brasil das regiões fronteiriças hispânicas, já que diversos povos indígenas vivem dos dois lados da fronteira, sendo simultaneamente brasileiros e venezuelanos, peruanos, bolivianos, paraguaios. Como bem mostra Lúcia Sá, no marcante livro *Literaturas da floresta – Textos amazônicos e cultura latino-americana*, a literatura indígena como objeto de reflexão exige uma demarcação geopolítica em que a nacionalidade brasileira deve ser substituída por uma unidade geopolítica amazônica que é transnacional.

Tanto no circuito do portunhol, quanto no do resgate da coetaneidade do ameríndio, a convergência entre o poético, o existencial, o político e o linguístico também envolve livros, antologias, sítios, assim como editoras e empreendimentos editoriais, em escalas diversas. No caso do movimento do portunhol, a atividade editorial liga-se ao circuito das cartoneras – as editoras artesanais de literatura nova na Argentina, no Brasil, no Paraguai, unindo a prática do “marginal” dos anos 1970 ao “periférico” e “fronteiriço” deste início de século XXI. O autor mais conhecido nesse núcleo é Douglas Diegues, poeta que hibridiza português brasileiro, espanhol e guarani e que tem tido seu trabalho analisado pela professora e crítica mineira Myrian Ávila.

Já no caso da emergência do ameríndio (ou: da perfuração por dentro do nacional pelo elemento ameríndio pós-nacional), as ramificações editoriais atingem dimensão institucional, na medida em que a literatura ameríndia antiga e atual não só passou a ocupar espaço nas narrativas e manuais de história da literatura brasileira como seu resgate conecta-se a um movimento intelectual

bem mais amplo, envolvendo desde a antropologia clássica, representada pela obra de um Eduardo Viveiros de Castro, até o seminal trabalho de Pedro de Niemeyer Cesarino, voltado ao estudo das poéticas do xamanismo na Amazônia. Nesse quadro intelectual, destacam-se, na área da literatura, as ações e iniciativas de Sergio Cohn, desde a etapa da revista *Azougue*, passando pela divulgação no Brasil da etnopoética de um Jerome Rothenberg e a organização já em 2013 de um número especial da revista da Biblioteca Nacional sobre “Poesia ameríndia no Brasil”.

(Paris, setembro, 2014/ Rio de Janeiro, abril 2016)

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA, Myrian. *Douglas Diegues*. Rio de Janeiro: EdUERJ (Col. Ciranda da Poesia), 2012.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Oniska – Poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COHN, Sérgio. Linjaguar: os ameríndios na literatura no Brasil. Revista *Poesia Sempre*, n.37, ano 19. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 2013, p. 11-25.
- GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos – Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco (Col. EntreCríticas), 2014.
- GLENADEL, Paula. *Natalie Quintane*. Rio de Janeiro: EdUERJ (Col. Ciranda da Poesia), 2012.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2004, 5ª ed.
- LEMOS, Masé. A mecânica lírica: alguns objetos contemporâneos. *Revista eLyra*, n.3, 3/2014, www.eLyra.org, p.63-88.
- LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas – Edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco (Col. EntreCríticas), 2014.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. *Retrato de época – Poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta – Textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

NOTAS INICIAIS SOBRE O POSITIVISMO PÓS-MODERNO,  
OU: TODOS OS GATOS SÃO PARDOS.  
AINDA: O VALE TUDO DA CRISE DO SUJEITO

João Cezar de Castro Rocha

(Enquanto isso...)

A TÃO PROPALADA CRISE DOS ESTUDOS LITERÁRIOS talvez revele um decisivo rito de passagem geracional: chegou a hora de reinventar métodos e propor teorias que finalmente superem os *mestres do passado* – para recordar a expressão forte de Mário de Andrade. No fundo, T. S. Eliot acertou no alvo ao defender que uma nova geração deveria forjar seus próprios critérios.

Claro, haverá resistências.

Por isso, num concurso de abrangência nacional, promovido por uma vetusta biblioteca, a menina doce e o teórico amargo manipulam seu resultado, desclassificando a obra do desafeto.

E, claro, sem comprometer em nada princípios éticos elevados, que, aliás, permanecem rigorosamente preservados.

1922, ninguém ignora, é considerado o *annus mirabilis* da literatura ocidental; nas palavras de Ezra Pound, o “Ano Um da Nova Era”. Seu entusiasmo dava conta sobretudo da publicação de *Ulysses*, de James Joyce, e de *The Waste Land*, de T. S. Eliot. Numa nota menos solar, recorde-se que nesse ano morreu Marcel Proust, deixando publicados 4 dos futuros sete volumes de *À la recherche du temps perdu*.

No entanto, e cada vez mais, quando visto retrospectivamente, esse *annus mirabilis* transforma-se num involuntário réquiem; como se o “Ano Um da Nova Era” ironicamente se convertesse no primeiro instante da afirmação de um panorama cultural definido pela emergência de formas outras de expressão que, muito rapidamente, deslocaram a literatura do lugar central que ela desfrutou de meados do século XVIII às décadas iniciais do século XX.

Isto é, desde o momento histórico em que o texto impresso – finalmente acessível, devido ao desenvolvimento de novas técnicas de reprodução que baratearam bastante o custo do livro – tornou-se objeto do cotidiano até o instante em que novas formas de tecnologia e novos meios de comunicação assumiram o protagonismo na circulação e transmissão de bens simbólicos.

Podemos, então, acrescentar que, no *annus mirabilis* de 1922, F. W. Murnau lançou *Nosferatu*; Fritz Lang, *Dr. Mabuse*; e Robert J. Flaherty produziu o que se convencionou chamar o primeiro documentário da história do cinema, *Nanook of the North* – e, quase ao mesmo tempo, como veremos adiante, um livro seminal sistematizou o trabalho de campo, numa espécie de “Ano Um da Nova Era” da moderna antropologia.

Volto aos estudos literários.

O réquiem involuntário tornou-se obituário explícito no ensaio de Erich Auerbach, “Philologie der Weltliteratur”; esse balanço final da utopia goethenana do mundo sem fronteiras, cujo passaporte seria a literatura, vale dizer, *a literatura em tradução*. Publicado em 1953, o ensaio teve uma primeira tradução para o inglês em 1969, assinada por Edward e Marie Said.

Edward Said foi um leitor apaixonado de Auerbach e especialmente de *Mimesis*. No entanto, a tradução proposta envolve um erro grave de interpretação. Em inglês, o título ficou: “Philology and Weltliteratur”. O genitivo em alemão se transformou em mera conjunção aditiva em inglês. E tudo se perde nessa escolha precipitada, pois, agora, “Filologia e Weltliteratur” compartilham o mesmo eixo temporal, são expressões contemporâneas. Ora, a argúcia do título de Auerbach se oculta no emprego do genitivo: “Filologia *da* Weltliteratur”.

Para o romanista alemão, o exercício filológico supõe que o objeto estudado pertença ao passado da cultura; daí a necessidade do trabalho hermenêutico para sua apreensão. No título do ensaio, portanto, Auerbach cifrou sua interpretação do tempo que lhe coube viver. Então, o estilo de vida de um romanista — e, aqui, aludo à proposta de Ottmar Ette: “Romanistik ist ein Lebensstil” — converteu-se em relíquia, anacronismo nem sempre deliberado.

Em seu obituário, Auerbach lançou a dura pergunta:

(...) quantos homens dominarão o conjunto do material desse campo específico, com todas as suas ramificações e direções de pesquisa? Como é possível, em tais circunstâncias, pensar numa filologia sintético-científica da literatura mundial?

Ainda existem pessoas que, ao menos no tocante à Europa, dominam o conjunto do material; mas todas elas pertencem, tanto quanto sei, à geração que cresceu antes da guerra. Será difícil substituí-la (...). (AUERBACH, 2007, p.364)

O ensaio foi escrito sob o impacto do falecimento recente de estudiosos renomados da geração mencionada por Auerbach; entre outros, Karl Vossler, falecido em 1949. E como se desejasse comprovar a dificuldade de substituir esses estudiosos, no último parágrafo do texto, Auerbach ofereceu uma longa citação, em latim, do *Didascalicon*, de Hugo de São Vítor.

Acrescente-se: uma longa citação em latim sem tradução. O tropeço na leitura da passagem remete à sutileza do título do ensaio. Isto é, não passaria de uma miragem o repertório comum, forjado no conhecimento das línguas e culturas clássicas, a par do domínio da tradição das línguas e culturas românicas.

Aqui, porém, tudo pode ficar ainda mais complexo se consultarmos os *Diários* de Victor Kemplerer.

Eis o contexto: formado em Filologia Germânica e Românica, com ênfase na história da literatura francesa, Kemplerer acalentou a esperança de substituir a Leo Spitzer, quando ele deixou a Turquia para radicar-se nos Estados Unidos. No final, a posição foi obtida por Auerbach, em boa medida devido ao apoio do próprio Spitzer. O candidato preterido anotou, sem esconder seu desapontamento, que Auerbach precisou fazer uma viagem de última hora à França para recuperar a fluência no idioma, que se encontraria, segundo Kemplerer, “enferrujado”.

Se dermos crédito à observação, nem mesmo o autor de *Mimesis* escaparia totalmente do severo diagnóstico acerca da perda do repertório comum.

Em tempo: Erich Auerbach faleceu quatro anos após a escrita do obituário da noção goetheana.

Se limitássemos ao cenário nacional a reflexão que estimula este encontro – “O papel da crítica na literatura e nas artes contemporâneas” –, o ano de 1956 certamente se destacaria como um possível *annus mirabilis* tupiniquim.

Vejamos.

Entre outros títulos marcantes da literatura brasileira, Guimarães Rosa publicou *Grande Sertão : Veredas e Corpo de Baile*; Fernando Sabino, *O encontro marcado*; João Cabral de Melo Neto, *Duas águas*; Campos de Carvalho, *A lua vem da Ásia*.

Aliás, na atual conjuntura, a frase de abertura de *A lua vem da Ásia* poderia servir de epígrafe ao cenário contemporâneo: “Aos dezesseis anos matei meu professor de Lógica. Invocando a legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima? – logrei ser absolvido por 5 votos contra 2, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris” (CAMPOS DE CARVALHO, 1995)

Aumente-se em muito a idade desse peculiar cobrador, substitua-se a Lógica pela Literatura, e encontraremos na irresistível dicção de Campos de Carvalho um inesperado autorretrato de boa parte de nossas discussões.

E não é tudo: nesse ano, Tom Jobim e Vinícius de Moraes estrearam sua parceria, lançando a trilha sonora de *Orfeu da Conceição*.

Ainda: em outubro deste ano, Flávio de Carvalho realizou sua performance acerca do traje adequado para os homens dos trópicos, sua *Experiência nº 3*.

Em 1956, apareceram dois suplementos literários que marcaram época, e ainda hoje são celebrados como exemplos máximos de um tempo definitivamente passado: o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, o *Suplemento Literário*, de *O Estado de S. Paulo*.

Não surpreende, nesse contexto, que no primeiro número do *Suplemento Literário*, Antonio Candido tenha escrito uma resenha consagradora de *Grande Sertão: Veredas*. Expressão literária e atividade crítica davam-se as mãos; jornalismo e universidade ensaiavam um encontro produtivo no projeto de o *Suplemento Literário*, desenvolvido por Antonio Candido, e que incluía a participação constitutiva de jovens professores da USP como colonistas e colaboradores regulares. Por fim, na página “Poesia-Experiência”, mantida por Mário Faustino no *SDJB*, o poeta-crítico lançava pontes entre reflexão de ponta, experimentação poética e imprensa cultural.

Em contraste, a situação contemporânea recorda antes o cenário de uma *terra devastada*: a paisagem que nos cabe esquadrihar neste nosso encontro: numa palavra, a crise da crítica.

(Mas você já se deu conta: a crise é antes de alguns teóricos e críticos que não se conformam com a passagem dos anos.)

Em primeiro lugar, assinale-se uma diferença decisiva: não se trata mais de confiar na proximidade entre os termos *crise* e *crítica*, seguindo na esteira do célebre estudo de Reinhart Koselleck, *Crítica e Crise*.

O livro de Koselleck foi lançado no mesmo ano do ensaio de Auerbach: 1953, e as conexões entre ambos, embora não sejam nada óbvias, podem ajudar a redirecionar o rumo da prosa.

Na análise aguda do historiador, se, no século XVIII, o espírito crítico das Luzes transformou a história em processo, marcado pelo ideal de perfectibilidade, então seu resultado não poderia ser senão o estabelecimento de um estado permanente de crise, pois, se idealmente sempre é possível seguir aperfeiçoando tanto as instituições quanto o próprio homem, isso quer dizer que a própria capacidade crítica depende da identificação de crises localizadas – vale dizer, a identificação de configurações históricas que não apenas permitem como exigem modificações radicais. Nesse modelo, um esforço intelectual que não produza crise não é suficientemente crítico. Ora, internalizada essa dinâmica à própria atividade do pensamento, o estado inerente da crítica seria a crise.

Mais: para Koselleck a experiência literária desempenhou um papel de grande destaque nessa constelação, pois a institucionalização da crítica principiou no teatro e na literatura. O conflito, como motor da intriga, ofereceu um palco, digamos, em alguma medida, dissimulado, para a oposição, no plano das ideias, dos temas definidores das Luzes: razão x revelação; luzes x trevas; liberdade x determinismo; progresso x tradição, entre outras dicotomias desestabilizadoras das hierarquias do Antigo Regime.

A reflexão posterior de Jürgen Habermas sobre a esfera pública burguesa paga tributo à concepção de Koselleck, pois no clássico estudo de Habermas a esfera pública literária é o embrião do futuro espaço público.

A conclusão serena, embora melancólica, de Auerbach acerca da projeção do processo histórico implícito à utopia goetheana – “a noção de *Weltliteratur*, ao mesmo tempo, conheceria sua realização e destruição” – aplica-se perfeitamente ao estudo de Koselleck. Afinal, a crítica somente seria interrompida quando a crise não pudesse mais ser instalada, mas tal possibilidade apenas pode realizar-se num plano que já não seria propriamente histórico.

De fato, os estudos literários, especialmente na segunda metade do século 20, vicejaram à sombra do modelo crítica-crise. A disciplina “teoria da literatura” tornou-se vigorosa, mesmo central nos anos de 1960 a 1980, graças a uma série de embates epistemológicos e metodológicos, cuja virulência apenas demonstrava a força da própria disciplina. Habitar a crise era o *modus operandi* do esforço teórico e crítico.

O ponto decisivo para redirecionar o impasse atual é entender que esse modelo somente foi possível porque o sistema crítica-crise supunha a aderência à imagem de um determinado objeto comum; por isso, a polêmica foi o elemento-chave de sua constituição.

Entenda-se o que se diz por *determinado objeto comum*: um objeto, cuja definição teórica e delimitação metodológica era precisamente o que se disputava. Não se tratava de ingênua essencialização – eis o que é a *literatura*; veja como deve operar a *crítica literária* – mas, pelo contrário, tratava-se de uma comunidade que se reunia para divergir sobre esses pontos. Tal reunião dependia do desacordo acerca do objeto, porém, ao mesmo tempo, gravitava em torno a ele.

Eis, por contraste, a singularidade da crise contemporânea: o que está em xeque é a própria definição de um objeto possível, capaz de configurar uma disciplina. A pergunta de Wlad Godzich, “sob que circunstâncias uma disciplina é ameaçada?”, deixou de ser apenas uma especulação teórica.

Adiante retornarei à questão.

Não se esqueça: a disputa entre os modelos se aproxima do fim.

Numa vetusta biblioteca, enquanto isso...

Em concurso de abrangência nacional, o amargo teórico e a doce menina manipulam seu resultado, desclassificando a obra do desafeto.

Claro: sem comprometer em nada princípios éticos rigorosos, que, aliás, permanecem elevadamente preservados.

Não se olvide: a crise, para valer, é de certa concepção de literatura plasmada no século passado.

Mais: em 2016, o tipo de sociabilidade que alimentava aquela concepção parece pura caricatura: poucos mestres, alguns com doutorado recentemente realizado – ah! os heroicos anos de 1970 – e uma legião de disciplinados discípulos, cuja carreira em boa medida dependia do apoio do orientador.

Ah! e como os 5 ou 6 professores doutores disponíveis sabiam disso... Daí as tantas perversões que animavam esse circuito fechado.

Antes, voltemos os olhos à cena nacional: o panorama não é muito diverso, embora não deixe de possuir traços próprios.

Pensemos na vitalidade da crítica literária produzida na universidade nos anos 1970 e 1980. Dominante nesse período foi um gesto que proponho denominar “sistema interno de emulação”.

Trocando em miúdos: a rivalidade de métodos e de teorias levou a um cruzamento estratégico de autores e obras.

Um único exemplo: o grupo comprometido com a pesquisa da cultura nacional privilegiou o estudo de Mário de Andrade, enquanto o grupo interessado em experimentalismos linguísticos valorizou a obra de Oswald de Andrade. As fronteiras podiam ser porosas, pois nada impedia que um professor da PUC-SP escrevesse sobre Mário, ou que um pesquisador da USP refletisse sobre Oswald. A porosidade era fundamental, pois o que estava em jogo era a demonstração pública do rendimento desse ou daquele olhar crítico.

Isso em São Paulo.

No Rio de Janeiro, em menor proporção, a polêmica envolvia mais diretamente a PUC-Rio e a UFRJ, em bases similares, embora com suas especificidades. A PUC-Rio, com quatro ou cinco nomes de ponta, e todos com orientações diversas, não possuía uma homogeneidade comparável à da PUC-SP. Além disso, a UFRJ possuía o empenho nacional bem representado por Afrânio Coutinho, mas também abraçava uma linha filosófica, liderada por Eduardo Portella.

(Limite-me, como se vê, ao eixo Rio-São Paulo. Um dos aspectos mais importantes da crítica universitária foi o surgimento em todo o país, especialmente a partir dos anos 1990, de centros de excelência com orientação própria.)

A vitalidade dos anos 1970 e 1980 dependeu da marcação firme de posições adversárias e, sobretudo, *se nutriu do enfrentamento franco, por vezes ríspido, entre os representantes de grupos contrários*. Enfrentamento, porém, que favoreceu uma tensão muito produtiva, pois obrigava à leitura atenta, ainda que hostil, da produção “adversária”.

Daí a força do paradigma *leituras em competição*, na expressão de Roberto Schwarz. Esse foi o seu grande momento histórico. E o modelo crítica-crise mantinha sua vigência pois, no caso das disputas envolvendo Mário-Oswald, o ponto comum se destacava: a adoção do Modernismo de 22 como ponto central da cultura brasileira moderna. Assegurada a existência de um determinado objeto comum, a disciplina se adensava precisamente em virtude do *ethos* polêmico.

Em ensaio de 1988, dedicado ao estudo das literaturas emergentes e à sua relação com a disciplina literatura comparada, Wlad Godzich admitia como hipótese uma possibilidade que parece cada vez mais real: “Sob que circunstâncias uma disciplina é ameaçada?” (GODZICH, 1995, p.9). Após identificar os quatro elementos constituidores de uma disciplina – “1. Um objeto de pesquisa

normativo; 2. Um campo definido, em que este objeto domina ou é constituído; 3. Uma quantidade limitada de teorias e procedimentos metodológicos (...); 4. Um grupo de indivíduos reconhecidos como seus praticantes e que a si mesmo assim se vê” (p.10) – Godzich concluía que, de um lado, “é o terceiro elemento que, nos últimos anos, mais tem despertado a atenção”, e de outro, “no que concerne ao quarto elemento, ao menos nos Estados Unidos, a comparatística funciona muito bem” (p.11).

Se a primeira observação descrevia perfeitamente o estado da disciplina no já distante 1988, quando os debates teóricos assumiam uma conotação quase épica, a segunda observação deixou de ser correta; na verdade, o oposto tem sido o modelo predominante. Verifica-se, hoje, o surgimento de uma nova categoria de pesquisadores que, se algum bom-humor for permitido, e se seguirmos o exemplo do Sepp Gumbrecht, que com orgulho se declara um *ex-alemão*, essa nova categoria de pesquisadores poderia ser denominada de *ex-professores de literatura!* Aqui, uma frase em aparência anedótica ganha contornos sérios e define boa parte do impasse atual. Em entrevista à Flávia Costa, Josefina Ludmer afirmava, “não desejar que seu próximo livro (...) estivesse na estante de crítica literária das bibliotecas” (LUDMER, 2014, p.155).

Em outras palavras, no cenário contemporâneo dos estudos literários os dois eixos de articulação de qualquer disciplina não mais desfrutam de uma estabilidade mínima. Vale dizer, a disciplina já não dispõe, na conceituação de Wlad Godzich, de “um objeto de pesquisa normativo”, tampouco de “um grupo de indivíduos reconhecidos como seus praticantes e que a si mesmo assim se vê”.

Trata-se de um problema teórico de grande interesse.

Tentemos precisá-lo.

A questão não é exatamente nova e sua primeira formulação mais ou menos completa ocorreu no “Bernheimer Report”, de 1993, produzido para a Associação Norte-Americana de Literatura Comparada.

(Você leu corretamente: 1993...)

O primeiro relatório desse tipo foi redigido por uma comissão presidida por Harry Levin, um dos introdutores da disciplina nos Estados Unidos. Apresentado em 1965, o “Relatório Levin” principiava num tom francamente celebratório: “A recente proliferação da Literatura Comparada nas universidades norte-americanas (...)”. (LEVIN, 1995, p.21) Sintomaticamente, o “Relatório” terminava com uma lista de requisitos a serem preenchidos tanto pelo comparatista individualmente, quanto pelas instituições que desejassem abrigar departamentos de literatura comparada. Logo, os quatro elementos identificados por Wlad Godzich encontravam-se em perfeita ordem.

Em 1975, Thomas Greene foi indicado para coordenar uma nova comissão. Em geral, os fundamentos do documento anterior não foram questionados, pois

“a concepção seminal de Literatura Comparada recebeu uma definição clássica no Relatório Levin” (GREENE, 1995, p.21). No fundo, o “Relatório Greene” parecia mais preocupado em ordenar o crescimento institucional da disciplina do que em reavaliar seus pressupostos.

Já o terceiro “Relatório”, coordenado por Charles Bernheimer, em 1993, fez desta reavaliação sua tarefa mais importante. Por isso, logo no primeiro parágrafo, recordou-se: “Na verdade, o ‘Relatório Greene’ não articula novos objetivos e possibilidades para a literatura comparada, mas, em face de novos desafios, defende os critérios propostos por Levin” (BERNHEIMER, 1995, p.39). O comitê transformou a própria natureza do “Relatório”, pois, ao invés de propor um conjunto limitado de critérios para a admissão, articulou uma reflexão cuja única conclusão era, já em 1993, a impossibilidade de definir aquele conjunto de normas: “Entendemos que a literatura comparada se encontra num momento crítico de sua história” (p.47). A tal ponto crítico que a própria denominação da disciplina sofreu uma mudança reveladora: nos Relatórios “Levin” e “Greene”, *Comparative Literature*; no “Relatório Bernheimer”, *comparative literature*. A incerteza sobre a definição da disciplina transparece no final do texto. De uma forma nada diplomática, e francamente paradoxal, os doutorandos em literatura comparada são aconselhados a fortalecer seu conhecimento de uma literatura nacional: “Dado o caráter imprevisível do mercado de trabalho hoje em dia, é cada vez mais importante que os alunos de pós-graduação desde cedo se preocupem com a identidade profissional que assumirão” (p.47).

Desde então o dilema apenas se agravou; duas décadas se passaram e somente aumenta o número de ex-professores de literatura.

E não apenas ex-professores de literatura comparada.

Duas estratégias têm oferecido uma resposta possível a esse desafio.

De um lado, a ampliação dos objetos de estudo dos profissionais formados tradicionalmente em disciplinas que costumavam ser agrupadas sob o rótulo de *estudos literários*.

De outro, e como reiteração do gesto anterior, a apropriação da reflexão de outros campos de estudo – sem dúvida, esse sempre foi um traço dos estudos literários, mas agora ele se realiza na ausência de uma definição mínima de qual seja o *objeto de pesquisa normativo*; e insisto no vocabulário de Wlad Godzich.

No espaço latino-americano uma apropriação específica conhece uma fortuna crescente: e retorno ao trabalho de Josefina Ludmer, cujo ensaio “Literaturas pós-autônomas” encena um diálogo produtivo com uma interlocutora omitida. Omissão corrigida em livro recente de Florencia Garramuño (2014), *Frutos estranhos – Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, no qual o ensaio de Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, publicado pela primeira vez na revista *October*, em 1979, é explicitamente o ponto de partida, cujo eixo é a ideia da inespecificidade.

Krauss propõe, em seu ensaio, uma redução da história da escultura no Ocidente a três momentos fundamentais, assim sintetizados: na maior parte do tempo, dos gregos ao século XIX, a escultura foi antes de tudo um monumento celebratório, uma memória coletiva, cuja função simbólica era dominante, se não exclusiva. A partir especialmente de Rodin, traço radicalizado pelo gesto modernista, a escultura se autonomizou, privilegiando a função estética e não mais monumental. O terceiro e último momento se confundia com o minimalismo norte-americano, correspondendo a uma situação de pós-autonomia e de inespecificidade – exatamente os conceitos que têm sido apropriados com mais frequência.

Evando Nascimento propôs uma inflexão de grande interesse para o tema deste encontro. Concluo a referência com sua síntese das teses de Krauss:

A escultura não é mais nem monumento (como fora até o século XIX), nem obra de arte simplesmente (como fora até o chamado alto-modernismo, cujo apogeu se deu em meados do século XX), mas algo além de ambas as categorias ou campos nocionais. Isso corresponderia ao chamado pós-modernismo; para Krauss, este seria uma ruptura em relação à arte moderna, pois não estaria mais vinculada à autonomia, nem ao monumento clássico, mas exerceria uma relação paradoxal com o tempo e o espaço. Assim, para a autora, a escultura modernista se (in)situaria num não lugar entre não arquitetura e não paisagem. Já a escultura em sentido expandido, própria à pós-modernidade, inclui paisagem e não paisagem, arquitetura e não arquitetura (NASCIMENTO, 2015).

Portanto, registro a repercussão das ideias de Rosalind Krauss, cujo aproveitamento não ocorre no vácuo, pois um dos polos centrais da produção literária contemporânea é seu diálogo com as artes plásticas. Na literatura brasileira é um de seus veios mais interessantes; *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna vem de imediato à lembrança como referência-chave.

Trata-se, assim, de uma estratégia: há outras possíveis. Para nossa discussão, adoto um caminho alternativo, recordando dilema similar experimentando por outra disciplina do campo das Humanidades.

1922 foi o ano de publicação de *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, de Bronislaw Malinowski. No seu prefácio, o antropólogo levantou o problema que hoje nos preocupa em relação aos estudos literários.

Ethnology is in the sadly ludicrous, not to say tragic, position, that at the very moment when it begins to put its workshop in order, to forge its proper tools, to start ready for work on its appointed task,

the material of its study melts away with hopeless rapidity. Just now, when the methods and the aims of scientific field ethnology have taken shape, when men fully trained for the work have begun to travel into savage countries and study their inhabitants – these dye away under our very eyes (MALINOVSKI, 1984, p. 15).

Passagem-chave para repensar a situação dos estudos literários.

Isto é, justamente quando Malinovski desenvolveu e aprimorou o trabalho de campo, lançando mão pela primeira vez de instrumentos de registro até então não empregados sistematicamente na pesquisa etnológica, sobretudo aparelhos modernos de gravação de voz e de imagens, os habitantes dos grupos estudados “morrem diante de nossos olhos”. Aqui, teríamos apenas *mímesis*, mas sem *alteridade* – para recordar os termos do livro de Michel Taussig, *Mimesis and Alterity* (1993), pois o outro estaria literalmente em vias de extinção. A ironia corta fundo: no instante em que métodos e aparelhos novos foram desenvolvidos, o “objeto” começou a desaparecer – e a fazê-lo rapidamente.

Em outras áreas, dilema similar encontra-se presente. A Sociologia, fundada à sombra do Estado-Nação, precisa reinventar-se no sistema-mundo globalizado. A Comunicação experimenta dificuldade próxima: “Em tempos de crise e indefinição, o grande desafio é encontrar não apenas novos campos e objetos, mas também novas maneiras de investigá-los. Mas isso é tema para o futuro. Por agora, precisamos apenas aprender a lidar com a inevitável desaparecimento do objeto”<sup>1</sup>

Recorde-se que, em *Um diário no sentido estrito do termo*,<sup>2</sup> Malinovski contradiz muito dos princípios esposados em *Argonautas*. Em lugar do antropólogo solidário e genuinamente interessado na alteridade cultural, emerge muitas vezes o homem, cansado com as árduas condições de pesquisa, ou mesmo sexualmente atraído pelas nativas. Em lugar do paciente trabalho de convencimento dos nativos, através da lenta conquista de sua confiança, em algumas ocasiões o antropólogo simplesmente oferece tabaco e dinheiro para receber informações ou participar de cerimônias secretas.

Ora, a leitura paralela dos *Argonautas* e de *Um diário* é um convite irresistível para um ficcionista. Especialmente se uma de suas obsessões diz respeito ao tema da extinção de culturas e ao sentimento constante de *dépaysement*. Então, o diário de campo de Malinovski pode ser traduzido no desconforto explícito do jornalista-narrador de *Nove noites*, de Bernardo Carvalho.

1 Erick Felinto. “Patologias no Sistema da Comunicação, ou o que Fazer quando o Objeto Desaparece”. Disponível em: file:///C:/Users/Jo%C3%A3o%20Cezar/Downloads/Patologias\_no\_Sistema\_da\_Comunicacao\_ou.pdf, p. 12. Em futuro ensaio, pretendo associar a crise epistemológica dos estudos literários com outras disciplinas.

2 Publicado no Brasil pela Editora Record, em 1997, com tradução de Celina Falck e revisão técnica de Lygia Sigaud.

Em seu primeiro seminário no Collège de France, no ano letivo de 1959-1960, Claude Lévi-Strauss retomou o problema, enunciado de forma cristalina: “A etnologia não estará condenada a se tornar, muito em breve, uma ciência sem objeto? Esse objeto foi tradicionalmente fornecido pelas chamadas populações ‘primitivas’”. (LÉVI-STRAUSS, 1991, p.19)

Dois problemas surgem: de um lado, algumas dessas populações reduziram-se dramaticamente, mesmo ao ponto da extinção, e, de outro, as populações que, pelo contrário, cresceram numericamente, começaram a opor aos etnólogos uma resistência política, recusando-se ao papel de “objetos de estudo”. Nas palavras de Lévi-Strauss:

Portanto, tudo se passa como se a etnologia estivesse a ponto de sucumbir a uma conjuração urdida por povos que, alguns deles, se recusam a ela fisicamente, ao desaparecerem da superfície da Terra, enquanto outros, bem vivos e em expansão demográfica, opõem-lhe uma recusa de ordem moral (p.20).

O antropólogo vislumbrou dois modos possíveis de enfrentar a crise provocada pelo desaparecimento potencial do *objeto de pesquisa normativo*.

De um lado, “prosseguir, certamente durante séculos, explorando a enorme massa dos materiais acumulados” (p.21); em alguma medida, o que fez Lévi-Strauss nos quatro volumes da série *Mythologiques*.

De outro lado, as “antigas sociedades indígenas” poderiam “formar seus próprios etnólogos” (p.21), que, assim, fariam da sociedade dos etnólogos europeus e norte-americanos seus objetos de estudo; virando o modelo usual de ponta-cabeça.

Essa segunda opção originou, em alguns contextos, como por exemplo no México, uma corrente denominada “antropología de nosotros”, na qual etnólogos locais são formados, mas, em lugar de dedicar-se ao estudo de europeus e norte-americanos, consagram-se à análise de seus próprios povos, a fim de realizar um duplo movimento de tradução: do cotidiano e cosmovisão indígena com instrumentos fornecidos pela antropologia; mas também dos conceitos da disciplina, que são submetidos a uma crítica com base em práticas e formas de pensamento forjadas localmente.

A seu modo, Eduardo Viveiros de Castro radicalizou essa possibilidade, e isso em diálogo constitutivo com o estruturalismo lévi-straussiano. A teoria do perspectivismo ameríndio e do multinaturalismo obrigam a antropologia a ampliar seus horizontes teóricos e conceituais pela assimilação de visões do mundo que não se reduzem a um único centro de determinação de sentido.

Uma terceira via foi explicitada pelo trabalho de Gilberto Velho, um pioneiro da antropologia urbana – registre-se, porém, que já em 1915, o sociólogo Ro-

bert Ezra Park, da Escola de Chicago, levantava a lebre, sugerindo usar métodos etnográficos para a descrição de grupos particulares no universo das grandes cidades modernas. Aqui, porém, a data importa menos do que o gesto: deslocar o *olhar antropológico do distante para o próximo*, pois o decisivo é menos a distância geográfica do que a capacidade de produzir a relativização do próprio pela consideração renovada do alheio; desnaturalizar-se é o efeito produzido pelo ato de *dépaysement*, sem o qual a antropologia perderia sua razão de ser.

Hora de concluir propondo algumas hipóteses.

Talvez a história recente da antropologia estimule uma reflexão diversa sobre os impasses atuais da crítica. Alguns dos motivos pelos quais se advoga a sua crise não recordariam um involuntariamente divertido “positivismo pós-moderno”?

Explico: é cada vez mais comum ler frases do gênero: “nas atuais condições de fragmentação da experiência, de volatilização de todos os valores, de aceleração da fruição do tempo, etc. etc., a literatura já não é mais possível e muito menos a crítica”. Não importa a sofisticação dos argumentos desenvolvidos a partir de premissas similares, pois, nesse caso, o cenário aponta para uma relação simplista de causa e efeito entre sintomas contemporâneos e consequências consideradas necessárias.

De qualquer modo, imaginemos que os adeptos do positivismo pós-moderno tenham razão e que, nas circunstâncias atuais, por A + B se demonstre que a literatura e a crítica estejam fora de lugar; na verdade, já não disponham de lugar algum. Como resposta possível, ofereço uma pergunta simples: “E daí?” Nada nos impede de tornar o anacronismo deliberado e as atribuições errôneas as novas regras de um método ainda a ser inventado.

(Ou apropriado, não de Cervantes, porém de Pierre Menard.)

Nesse sentido, nosso atual “desinteresse” pelo discurso literário e pela prática crítica inauguram, potencialmente, um momento de liberdade, no qual podemos arriscar hipóteses e, simplesmente, cometer erros. À literatura sempre se atribuíram funções limitadoras. Grosso modo, até o século XVIII, ela foi vista como *locus* privilegiado para pensar a condição humana; no século XIX, ela foi confundida com a expressão da nacionalidade; no século XX, nos então poderosos departamentos de teoria da literatura, ela foi reduzida ao eterno retorno da “literariedade”. Por que não aproveitar a marginalização do discurso literário para pesquisar aspectos negligenciados?

Não é tudo: em que medida os diagnósticos correntes da atual crise dos estudos literários escamoteiam o que deveria ser tematizado? A crise não é necessária ou exclusivamente da atividade crítica ou da experiência literária, mas das formas tradicionais de legitimação, que costumavam depender da voz de autoridade do professor ou do crítico; hoje, a legitimação passa por esferas múltiplas, que não mais respondem a um centro único de orientação. Não estare-

mos, por isso mesmo, maliciosamente transferindo a crise que nos afeta, a nós, professores universitários e críticos, para o *objeto de pesquisa normativo*?

As reflexões de Boris Groys acerca da crise de legitimação, tradicionalmente concebida, e da correlata multiplicação de instâncias de legitimidade típica da arte contemporânea lidam com o mesmo problema.<sup>3</sup> Recentemente, Marcos Siscar estabeleceu um diálogo com suas ideias para pensar o que ele denomina “a ‘pluralização das poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo”. Em suas palavras: “Começo por uma constatação: a situação da poesia contemporânea é a da diversidade pacífica de tendências e de projetos”. Talvez nem sempre pacíficas, como sugerem certas reações nervosas (raivosas?) de partícipes das gerações formadas nos anos de 1960 e 1970 (SISCAR, 2014, p.421).

No fundo, ainda não fomos capazes de integrar efetivamente o universo digital às reflexões sobre o momento histórico que nos cabe. Recorde-se que a moderna universidade, surgida em Berlim, no início do século XIX, com base num memorando inacabado de Wilhelm von Humboldt, teve como princípio fundador unir o ensino à pesquisa, numa forma de responder ao desafio implicado pelo aparecimento do livro como objeto barato, logo acessível ao grande público. Muito ao contrário do que hoje imaginamos, universidade e biblioteca foram termos rivais a partir da segunda metade do século XVIII; o gênio de Humboldt foi o de inventar uma fórmula capaz de reunir professores, alunos e livros. Ora, a incorporação da pesquisa na estrutura universitária pretendia assegurar a relevância do professor. Afinal, o objeto da pesquisa, a produção de novo conhecimento, por definição não se encontra em livro algum. O paradigma das Digital Humanities representa um esforço nesse sentido. Um de seus mais destacados proponentes, Jeffrey Schnapp, propôs, em ensaio de 2014 escrito a quatro mãos com Michael Shanks, “Design thinking as artreality: a manifesto for the arts and humanities in the academy”,<sup>4</sup> todo um modelo de ensino, pesquisa e interação para uma universidade que incorpore ativamente elementos do universo digital.

Ora, hoje, e não apenas no Brasil, o que está ocorrendo é a expansão considerável da atividade crítica e a apropriação vigorosa da experiência literária. E não se trata da emergência de um “novo” espaço, resgate da legitimação perdida, porém do surgimento de territórios possíveis para intervenções pontuais: o jornal, o livro, a revista, o blog, o *vlog*, o Twitter, o Facebook, o Academia, as listas de endereço eletrônico, a televisão, o rádio, a web, os festivais literários, as casas de saber, as livrarias, os clubes de leitura, etc. Afirmar que tais expansão

3 Ver, entre outros títulos, Boris Groys. *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008.

4 Ensaio-manifesto disponível na rede: <http://jeffreyschnapp.com/wp-content/uploads/2011/06/Design-thinking-as-artreality.pdf>.

e apropriação não são exatamente “crítica”, tampouco “literatura”, engendraria um paradoxo muito pouco produtivo, pois não é possível abrir mão da especificidade de determinada prática discursiva e, ao mesmo tempo, definir hierarquias sobre o que deva ou não ser considerado *literatura* ou *crítica*.

E não é tudo: mesmo historicamente, nunca existiu algo próximo a uma prática discursiva homogênea denominada “literatura” ou um exercício regrado chamado “crítica”. Pelo contrário, a diversidade de modelos desde sempre constituiu o veio dominante; apenas nunca nos preocupamos em observar essa pluralidade constitutiva da *experiência literária* e da *atividade crítica* – por que não pensar em termos de *experiências literárias* em lugar de terminar no eterno beco sem saída das definições normativas?

Franco Moretti toca nessa tecla ao propor a incorporação das técnicas do *big data* à análise de romances, a fim de criar uma história distanciada da literatura, com base no que chama provocadoramente de *distant reading*.

Incorporemos a ideia ao tema de nosso encontro. O que professores e críticos associados à universidade denominamos literatura, no fundo, limita-se a um repertório que corresponde às exigências do método desenvolvido na mesma universidade. Método esse que privilegia uma experiência literária que tem na metalinguagem e na autorreferencialidade crítica seus campos de força. Desse modo, os estudos literários se desenvolveram através de uma naturalização da escolha de seu *objeto de pesquisa normativo*, que, de forma muito conveniente, sempre reduplicou as teorias e métodos defendidos por este ou aquele pesquisador.

Os estudos literários também acham feio o que não é espelho.

Por isso, quando Josefina Ludmer afirma que a literatura pós-autônoma é aquela que abandona a autorreferencialidade, a frase somente faz sentido para o tipo de experiência literária geralmente valorizada na universidade, vale dizer, a literatura de recorte modernista.

Reitero: a crise contemporânea não se explica apenas pela precariedade do *objeto de pesquisa normativo*; ela envolve sobretudo o *grupo de indivíduos reconhecidos como seus praticantes e que a si mesmo assim se vê*.

Hora de encerrar.

Por que não fazê-lo recordando a autodefinição de Leo Spitzer:

Na comparação filológica, está encarnado um constante trazer do distante para perto e um constante levar do perto para longe – uma paixão romântica do distante-próximo. (...) O filólogo alemão, que analisa a cultura francesa, deve poder se apropriar desse francês *quase* ao ponto de as fronteiras nacionais desaparecerem. Ao mesmo tempo, o alemão que procura penetrar a cultura alemã deve

poder manter uma distância quanto ao objeto estudado, *quase* como se fosse um estrangeiro (a última meta é muito mais difícil e rara.) (SPITZER, 1997, p.23-24)

Um *duplo quase* que associa experiência literária, atividade crítica e deslocamento antropológico.

Seria essa uma alternativa possível para o impasse que nos reúne neste encontro?

Ritornelo – para concluir.

Em concurso de abrangência vetusta, promovido pela Biblioteca Nacional, ele e ela manipulam seu resultado, atribuindo notas ínfimas, ridículas mesmo, à obra do desafeto – ah! a alma ressentida do mestre-escola nos tristes trópicos; ah! as angústias alencarianas da aluna brilhante de futuro bibliográfico incerto.

Isso, sem comprometer em nada princípios éticos permanentes – dela e dele, claro está. Aliás, princípios rigorosamente elevados.

(Enquanto isso.)

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. Filologia da literatura mundial. In: ARRIGUCCI JR., Davi; S TITAN JR., Samuel (orgs.). *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2007.

BERNHEIMER, Charles. The Bernheimer Report. In: BERNHEIMER, Charles (org.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1995.

CAMPOS DE CARVALHO. *A lua vem da Ásia*. Obra reunida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

FELINTO, Erick. Patologias no Sistema da Comunicação, ou o que Fazer quando o Objeto Desaparece. Disponível em: file:///C:/Users/Jo%C3%A3o%20Cezar/Downloads/Patologias\_no\_Sistema\_da\_Comunicacao\_ou.pdf.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GODZICH, Wlad. Literaturas emergentes e o campo da literatura comparada. *Cadernos da Pós / Letras*, n. 13, UERJ, 1995.

GREENE, Thomas. The Greene Report, 1975. In: BERNHEIMER, Charles (org.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.

LEVIN, Harry. The Levin Report, 1965. In: BERNHEIMER, Charles (org.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.

LUDMER, Josefina. Elogio da má literatura. *Intervenções críticas*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

MALINOVSKI, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian and New Guinea. Illinois: Waveland Press, 1984.

NASCIMENTO, Evando. O conceito de literatura hoje: heteronomias. Manuscrito, 2015.

SISCAR, Marcos. O *tombeau* das vanguardas: a 'pluralização das poéticas possíveis' como paradigma crítico contemporâneo. *ALEA*, v. 16/2, 2014.

SPITZER, Leo. O próprio e o alheio. Sobre filologia e nacionalismo. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Da nacionalidade à questão da verdade*. *Cadernos da Pós/Letras*, n. 18, UERJ, 1997.

NEM BOSSA NEM FOSSA –  
OS ESTUDOS DE MÚSICA POPULAR EM PERSPECTIVA

*Júlio Diniz*

Para Losinha e Santuza

Deparei de imediato com o fato de eu ser um péssimo compositor, um péssimo músico e um péssimo cantor. Como não sabia fazer música convencional, tive de fazer sempre algo estranho.

Tom Zé



GOSTARIA DE AGRADECER O CONVITE DA COMISSÃO ORGANIZADORA deste seminário e parabenizar Heidrun, Mariana e Karl Erik pela idealização deste evento, sabendo de todas as dificuldades possíveis e inimagináveis (principalmente as inimagináveis) que ameaçam a realização de um encontro acadêmico desta proporção no Brasil de hoje.

A minha fala funciona como uma espécie de balanço, sem bossa nem fossa, sem histeria nem melancolia, um balanço

provisório sobre o que significa pensar criticamente a produção e recepção da música no espaço dos estudos de literatura na contemporaneidade. Desde já gostaria de deixar claro que falo de música num recorte bem delimitado e específico. Quando se afirma que há uma tendência crescente em vários programas

de pós-graduação em Letras nos últimos 20 anos de incluir a música como tema de interesse do debate e da investigação, fala-se majoritariamente de música popular, com todas as complicações que tal conceito desperta num universo artístico contemporâneo múltiplo e difuso e redesenhado pela força das novas tecnologias e suportes.

Em levantamento recente para a minha pesquisa, feito a partir de dados (ainda e sempre precários) da CAPES, CNPq, FAPs, programas de Pós-Graduação, grupos de pesquisa, GTs e do mercado editorial, 1189 pesquisas que têm a música popular como tema central ou periférico foram realizadas desde o ano 2000 nas faculdades de Letras, incluindo nessa lista TCCs de graduação, iniciação científica, monografias de especialização, dissertações de mestrado, teses de doutorado e trabalhos de pós-doutoramento. Observa-se também o aumento significativo de encontros científicos centrados nas denominadas cartografias da palavra cantada ou que contemplem em alguma parte da programação o debate sobre a relação música, cultura e literatura. Podemos citar como exemplos o “Seminário Música Popular, Literatura e Memória”, organizado pelo NELIM (Núcleo de Estudos em Literatura e Música), em 2009, na PUC-Rio. Com o apoio da Gravadora Biscoito Fino e do Globo Universidade, o evento reuniu em cinco dias pesquisadores, críticos musicais, jornalistas, gestores públicos e privados, compositores, letristas e intérpretes. Destaca-se também a realização dos seminários cujo tema é a palavra cantada e espaços afins, coordenado desde o seu início pelas pesquisadoras Cláudia Neiva de Matos, Fernanda Teixeira de Medeiros e Elizabeth Travassos, nome importante no campo da etnomusicologia que, infelizmente, morreu prematuramente. O mesmo sentimento de perda pode ser sentido por todos aqueles que se ocupam da música popular como tema de reflexão quando pensamos com saudade da antropóloga Santuza Cambraia Naves e da pesquisadora Heloísa Tapajós, nossa Losinha. Durante anos, Santuza esteve à frente do CESAP da Universidade Cândido Mendes realizando um trabalho que tem o seu lugar na história.

Percorrendo a extensa lista de trabalhos defendidos e pesquisas em andamento, e buscando o resumo e as palavras-chave (nem sempre muito claros e objetivos) dos trabalhos, verifica-se a presença maciça de investigações que privilegiam três núcleos temáticos, a saber: 1. a chamada poética da canção, voltada exclusivamente para a leitura das letras de música; 2. o cancionário e seus derivativos, um conjunto de canções de determinado compositor(a), cantor(a), conjunto, coletivo, cena ou circuito – o que eu chamo de território dos seis Cs; e 3. aspectos da história social da música popular brasileira, quase sempre um exercício descritivo, com forte acento diacrônico, positivista e evolucionista.

Alguns temas são recorrentes e formam de certa maneira o olimpo dos interessados em música popular, o cânone que sustenta e legitima parte da pro-

dução artístico-musical brasileira – o samba, a bossa-nova e o tropicalismo. Em outras palavras, o triunfo da canção (MPB), aquela que Buarque, num arduo golpe de mestre, afirmou, em entrevista à Folha, que tinha morrido. Em relação aos intérpretes e compositores mais estudados, Caetano é imbatível, seguido de Chico, da nobreza do samba carioca e dos denominados malditos, marginais e malandros – o que eu chamo de território dos três Ms.

Ainda sem maiores aprofundamentos, já que esta pesquisa se iniciou neste ano, pude observar o quanto o constructo discursivo música se fecha no espaço do nacional-popular e/ou no cumprimento de agendas de reivindicação política e militância social, especialmente aquelas que explicitamente se apresentam como politicamente corretas e sociologicamente relevantes. Esta discussão necessita ser feita em diálogo com as políticas culturais que foram desenhadas e implantadas nos últimos anos e que, hoje, estão paralisadas e/ou abandonadas pela asfixia da contenção dos gastos públicos e a mudança de foco em relação às metas e ações do MinC. A entrada no mercado de bens simbólicos do funk e do rap nos últimos anos é emblemático e sinaliza bem parte significativa de uma pauta construída por críticos culturais, sociólogos, historiadores, antropólogos e etnomusicólogos para a defesa radical do abandono da crítica que teria o valor e/ou gosto estético como dispositivo analítico hegemônico.

Apesar de constatar a importância de uma virada relativista e da valorização de uma defesa das localidades microfísicas no debate político, social e cultural contemporâneo, observa-se com apreensão a presença de certa postura do “vale tudo”, do relativismo sem critérios, desprovido de agudeza e precisão críticas. O relativismo sem relativização constante, como nos aponta o antropólogo Otávio Velho (1995), produz uma supervalorização da fragmentação e da observação acrítica, reafirmando às avessas, por força de um paradoxo, a prática de uma leitura essencialista, universalista e mecanicista dos discursos e representações culturais. Como se portar diante de um certo esvaziamento de critérios, como discutir valoração em análises que entronizam a pobreza estética pelo “seu conteúdo sociológico relevante”, como destruir a tradição se o processo ironicamente continua sendo canonizante? De que hegemonia estética e política falamos quando colocamos os livros e os discos nas prateleiras bibliotecanizadas da babélica cultural de nossos dias?

Tomando por base as observações acima, gostaria de destacar dois pontos que reputo importantes: 1. vários trabalhos que elegeram o funk e a cultura hip-hop como mediadora de leitura de representações socioculturais periféricas focaram a discussão no Brasil, sem nenhum exercício dialógico com outras comunidades, mesmo sendo o rap e a cultura hip-hop globalizados e fortemente presentes em territórios multiétnicos e multiculturais. Tal opção explícita em parte a ideia de autossuficiência das manifestações musicais feitas em portu-

guês e no Brasil, acentuando um isolamento cada vez maior em função do que se faz e pensa num campo estético mundializado. Aqui reside um mito que necessita ser discutido, o de que a música popular brasileira, a nossa música, o nosso maior tesouro, é a mais importante do planeta; 2. decorrente do item anterior, repete-se, em diferença, na apreciação crítica das manifestações musicais contemporâneas, a postura triunfalista, romântica, heroica e salvacionista (em parte) exercida pela crítica musical quando se fala de MPB, bossa nova ou tropicalismo. Por mais inusitado que possa parecer, os lábios que eu beije do Orlando Silva estão tatuados no ombro da Valesca Popozuda.

A música popular é utilizada em larga escala para reafirmar a sua importância como tradutora dos dilemas e grandezas do país (o que procede, mas que precisa ser relativizado) e como construção identitária que pode (desde que o samba é samba é assim), como na malandra manobra de Vargas, unificar a nação e criar um sentimento de totalidade/totalitária e pertencimento. Pensando num antigo texto do Gumbrecht, a identidade se faz necessária por nostalgia ou ressentimento. No caso das leituras sobre a música popular, a busca de identidade se faz por uma política de apagamento de diferenças e apaziguamento de conflitos, exaltando, como deseja o olhar utópico de Zé Miguel Wisnik, o triunfo da gaia ciência.

A insistência teórica e crítica em trabalhar com modelos hermenêuticos de apreensão da música e, principalmente, da canção, acentua a crença nos valores essencialistas e transcendentais que decorrem de uma fundação ontológica da voz em consonância com a palavra escrita e cantada. Há uma clara tradição de competentes críticos, em especial das universidades paulistas, que arrastam em seu bonde do bem hordas de fanáticos e encantadores seguidores da canção como a expressão mais completa do sublime e da plenitude estética.

No interior de um conjunto de textos que parecerem confluir para um estado de consonância e harmonia, observamos o aparecimento de escritos e experimentos que caminham na direção oposta, dissonante, polirrítmica e deliberadamente em trânsito.

Tatiana Bacal, Daniel Castanheira e Adriana Maciel, por exemplo, exercitam em suas reflexões acadêmicas a prática de rasuras, apropriações, transcrições e atravessamentos quando se colocam não diante, mas em luta corporal, com os seus objetos, temas e campos de interesse. Não estamos falando de polaridades, dicotomias ou produção de pares opostos. Como também não estamos afirmando que a canção se exauriu, que a discussão dos gêneros musicais foi abandonada, que não há mais interesse em trabalhar com as poéticas da canção, com a interface literatura/música popular.

Emerge muito recentemente, nos novos cenários da escrita, a demanda clara, legítima e teoricamente sedimentada de ensaios que priorizam a materialidade dos componentes sonoros, a importância do *sound-designer* na criação da “obra”,

a corporeidade como potência instituída no território da criação, a performance como dispositivo transitivo na construção das sonoridades e a interação inventiva com as paisagens sonoras. Não são só os objetos que mudaram e a maneira de enxergá-los, mas principalmente os modos de usar, os modos de apreensão, o como se fala com e não mais de. Não há somente uma mexida contemporânea na natureza dos fenômenos sonoros, muito em função de um assunto fascinante, mas que não há tempo e principalmente espaço para falar disso aqui e agora, a presença dos novos suportes e o deslocamento conceitual que as novas tecnologias da criação/recepção trouxeram, mas também uma demanda nova de escrita, de novas perspectivas ensaísticas, de novos formatos para o trabalho acadêmico. As escritas sônicas não estão somente no campo da criação artística. Elas se apresentam como desafio para todos aqueles que não abrem mão de produzir em rede, lado a lado, corpo a corpo, marginalia a marginalia, o diálogo com os dispositivos sonoros e plásticos que atravessam o ensaio.

Gostaria de voltar a algumas reflexões que fiz num passado longínquo e num passado mais recente.

Em um artigo intitulado “Democratização no Brasil - 1979-1981 (Cultura *versus* Arte)”, Silviano Santiago identifica uma parte da produção da crítica literária do final dos anos 1970 e início dos 1980, no Brasil, como aquela que operou com pressa e audácia a passagem do século XX para o seu “fim”.

Numa provocadora construção metacrítica, circularmente concebida como um elenco de questões propostas à martelada e marcada pela sistemática necessidade de periodizar o “momento histórico da transição”, o crítico pergunta:

Quando é que a cultura brasileira despe as roupas negras e sombrias da resistência à ditadura militar e se veste com as roupas transparentes e festivas da democratização? Quando é que a coesão das esquerdas, alcançada na resistência à repressão e à tortura, cede lugar a diferenças internas significativas? Quando é que a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica para ter uma dominante cultural e antropológica? Quando é que se rompem as muralhas da reflexão crítica que separavam, na modernidade, o erudito do popular e do *pop*? Quando é que a linguagem espontânea e precária da *entrevista* (jornalística, televisiva etc.) com artistas e intelectuais substitui as afirmações coletivas e dogmáticas dos políticos profissionais, para se tornar a forma de comunicação com o novo público? (SANTIAGO, 1998, p.11)

Silviano historiciza as questões centrais que atravessam o artigo, problematizando o momento de ocaso da ditadura militar e início do tortuoso processo de redemocratização, simbolizado pela anistia e retorno dos exilados. Dispondo-se

a fazer um “trabalho de arqueologia”, ele constata inicialmente que a luta das esquerdas contra o regime militar deixa de ser uma questão prioritária na discussão cultural e artística, marcando a saída de cena dos *antigos companheiros* da resistência à ditadura, que trocam a luta pelo luto diante de um vazio que passa a ser preenchido pela “audácia da nova geração que entra, arrombando a porta como impotentes e desmemoriados radicais da atualidade”. O clima de embate, num primeiro momento, se dá entre forças opostas: a que pretendia fazer uma revisão da *cultura amordaçada* mas *resistente* diante das práticas de censura, prisão e exílio, com seus relatos de luta, histórias da guerrilha urbana e experiências do desterro, uma espécie de *acerto de contas* com a história através da arte; e a outra, representada por inquietantes “jovens” (o termo é repetido inúmeras vezes ao longo do artigo) professores, alunos de cursos de pós-graduação e artistas, desestabilizando o lugar da leitura de seus objetos privilegiados, e da relação interpretação/produção no contexto de sua “ousadia metodológica” e de sua “ousadia geracional”, inserindo, com inquietante mal-estar, a discussão no amplo campo de batalha da cultura. O livro de entrevistas *Patrulhas ideológicas*, organizado pela professora de literatura brasileira Heloísa Buarque de Hollanda e pelo antropólogo Carlos Alberto Messeder Pereira, em 1980, captava o tom da polêmica.

No ano seguinte, Messeder Pereira publica o seu *Retrato de época*, leitura, no espaço da antropologia, de retratos provisórios, irregulares e desfocados dos chamados “poetas marginais” dos anos 1970, bibliotecanonizados por Heloísa Buarque em 1976 na antologia *26 poetas hoje*. Notamos com certa clareza o contraste entre o *painel de retratos* montado por Carlos Alberto e a galeria de “3x4 de frente e de perfil”, imagem utilizada por Silviano em um artigo de 1989.

Estamos vendo que, se por um lado esta literatura de resistência pode ter - e está tendo - uma função benéfica neste momento difícil por que passa a sociedade e o homem brasileiros, retirando a aura literária do livro, por outro lado, transferindo a aura para a cabeça do autor, pode virar coroa de espinhos, criando cristos da situação, fotografias nos suplementos literários, nos jornais, ou até mesmo fotos 3x4 de frente e de perfil (SANTIAGO, 1982, p.133).

Definitivamente os *retratos* dos poetas marginais em nada se assemelham às *fotos 3x4* dos autores de resistência. O *vazio* habilmente ocupado pelo antropólogo e seu objeto de estudo, “perigoso desviante”, delimita a passagem do luto para a luta, ou como afirma Silviano, “a arte abandonava o palco privilegiado do livro para se dar no cotidiano da Vida”, com V maiúsculo, grafa o crítico. O poema se descola da página, a arte decola do livro para a vida, os versos circulam pelos olhos, bocas, mãos e sexo de uma geração que tem o compromisso de reinventar a festa democrática com suas contradições e embates. Constata Silviano:

O poema não é mais um objeto singular; singular é o mapeamento do seu percurso entre os imprevisíveis leitores. A lei da Literatura passa a ser o *regulamento linguístico e comportamental que se depreende do percurso empírico e inesperado dos objetos produzidos em seu nome*. Dar significado a um poema, ainda que passageiramente, é torná-lo seu, indiciador de uma resposta cultural efêmera/definitiva sobre a *identidade* do indivíduo que o lê e do grupo que - pela mão a mão dos textos e do baseado, pelo boca a boca das conversas e pelo corpo a corpo das transas amorosas - passam assim a existir (SANTIAGO, 1998, p.14).

De vários outros exemplos levantados por Silviano, dois nos interessam mais de perto – o ensaio do músico, compositor e professor de literatura José Miguel Wisnik, “O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez”, e o livro *Acertei no milhar (samba e malandragem no tempo de Getúlio)*, da professora e pesquisadora Cláudia Neiva de Matos.

As apreciações críticas de Silviano a respeito dos dois estudos não serão discutidas por uma opção de recorte e estratégia nesta fala. Destacamos, sim, a sua observação quanto ao fato dos dois pesquisadores serem oriundos da área de Letras, apesar de Wisnik ser também músico e compositor, e terem trabalhado com música popular brasileira, guardadas as diferenças quanto ao tema, abordagem e objetivos.

O que representa tal fato para a geração dos autores citados acima, para as imediatamente subsequentes e para as que virão a seguir? O que significa pesquisar e produzir crítica não mais *sobre*, mas *em música, música popular, música pop* no espaço dos programas de Pós-graduação em Letras das universidades brasileiras e estrangeiras, em particular as americanas? O que quer dizer pesquisar música hoje, num contexto de crise de visibilidade e representatividade dos estudos literários tradicionais com o predomínio dos estudos culturais? Como falar, sem absolutizar, mas tensionando diferenças, de textos que transitam entre o erudito e o popular, sem cair na armadilha de uma sedução fetichizante de um objeto malandro, “sem fronteiras”?

No jogo das interpretações, observamos o deslocamento de um olhar educado nas *belles lettres*, leitor de uma minoria letrada esculpida no papel, para o corpo tatuado de imagens, textos, sons de uma maioria tradutora de múltiplas identidades socioculturais.

No tabuleiro de novíssimas peças, o acelerado movimento de desreferencialização do lugar do intelectual-especialista, preparado na *melhor tradição humanística* para exercer o papel de guardião do sublime como essência da arte, lança para os plurais e pluralizáveis espaços da cultura a necessidade de novas lentes com diferentes graus, menos convergentes e mais divergentes, com cer-

teza, radicalmente multifocais como forma de apreensão de novos objetos. Em cheque, o crítico literário formado nas Faculdades de Letras diante da possibilidade de se travestir em crítico cultural, a talvez urgência de esticar chãos para abrigar os tapetes que se foram.

Esta constelação de problemas apresenta-se como a que, dialogando com o texto de Silviano, marca a fase de transição entre o século XX, o seu final e, por que não, o início deste novo milênio, questão provocadora deste projeto de pesquisa. O reaparelhamento do intelectual diante de novas realidades, objetos de análise deslocados de seu espaço de representação e práticas culturais encenadas por atores sociais plurais, processa-se no corpo inexorável de um paradoxo – transformar-se sem a nostalgia dos tapetes, preservar-se sem a utopia de sólidos chãos. A esse respeito, Italo Moriconi, no ensaio “Sublime da estética, corpo da cultura,” afirma:

Intelectuais são profissionais da inteligência. Parece que a sociedade informacional e tecnocomunicacional tende a refuncionalizá-los de maneira tão drástica que talvez a profissão do intelectual enquanto tal suma e no máximo sobrem no cenário, como disseram Foucault e todos aqueles franceses, intelectuais universitários, funcionários de um intelecto disseminado, dessublimado. Seja como for, creio que a função intelectual hoje implica em saber reconhecer a necessidade das forças atuando em meio à fantasmagoria das representações, desmascarando as ilusões da convicção. Sem estar isenta de paixões, a função intelectual atua como um breve contra as paixões mais fáceis, mais epidérmicas (MORICONI, 1998, p.70).

A defesa da importância dos intelectuais no contexto nomeado por Ítalo de “político-pedagógico” contemporâneo acentua, reforçando o paradoxo apresentado acima, a dificuldade de representação de seu papel social diante das aceleradas transformações de uma cultura definitivamente midiática e globalizada. O intelectual que um dia trabalhou com literatura enquanto discurso específico, transformado por força de grandes mudanças epistemológicas e também por exigência do mercado das ideias e suas vaidades e estratégias, vê-se, não subtraído, e sim acrescido de novas funções. Repensar-se criticamente implica firmeza, tolerância e capacidade de propor novos olhares, atributos típicos de uma vida cultural democratizada e plural. De uma vida cultural e acadêmica sem amarras disciplinares, sem feudos teóricos, sem receitas de inteligência que se dissolvem nas citações estéreis e anódinas de pensadores e artistas malcomidos e pessimamente devorados.

Termino retomando a citação do Tom Zé que serviu de epígrafe para esta fala.

Deparei de imediato com o fato de eu ser um péssimo compositor, um péssimo músico e um péssimo cantor. Como não sabia fazer música convencional, tive de fazer sempre algo estranho.



O tropicalista da estranheza que nos faz rir com suas encenações, com suas construções corporais, com os seus gestos Nijinski de flutuar em cena, com a sua (obs)cena maneira de vocalizar as suas casas sonoras. Ri, Santuza, ri, Fred. Sem o lugar anódino, higienizado e *clean* das musicalidades que enfeitam a alma. Mas também sem a dramaticidade, o exagero e o mal-estar das sonoridades que adoecem o corpo. Não há bossa nem fossa que nos aprisione.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.
- MATOS, Cláudia Neiva de. et al. (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- MORICONI, Ítalo. Sublime da estética, corpo da cultura. In: ANTELO, Raúl et al. (orgs.). *Declínio da arte & ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC / Letras contemporâneas, 1998, p. 63-70.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SANTIAGO, Silvano. Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raúl et al. (orgs.) *Declínio da arte & ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC / Letras contemporâneas, 1998, p. 11-23.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.

SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VELHO, Otávio. *Besta-fera: recriação do mundo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: PubliFolha, 2004.

## A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA NA PERSPECTIVA MUNDIAL

*Karl Erik Schøllhammer*

NO ROMANCE MAIS RECENTE DE BERNARDO DE CARVALHO, *Reprodução* (2013) – a história transcorre no espaço claustrofóbico de um aeroporto, o não-lugar mais internacional do nosso tempo em que o “estudante de chinês” interrogado pela polícia federal se defende contra as suspeitas de cumplicidade na migração ilegal de sua ex-professora chinesa. O solilóquio maçante do personagem central converte-se na materialidade distópica do diálogo suspenso pela ideologia violenta da notícia midiática. Em lugar de ser o encontro ideal entre as línguas na esfera pública de um cosmopolitismo idealmente livre o discurso sai da sala VIP e entra na realidade do tráfico internacional de mercadorias, de mão-de-obra e de serviços e oportunidades. Além das fronteiras da lei e pelos meandros improvisados das relações internacionais fortemente vigiadas e fiscalizadas. O romance de Bernardo Carvalho abandona a viagem como forma narrativa fundamental, exercitada em romances anteriores como *Mongólia* e *O sol se põe em São Paulo*, e se converte numa experiência sensível da angustiante e preconceituosa paralisia pós-11 de setembro no “entre-lugar” entre a nação e o mundo global.

A literatura contemporânea brasileira encontra-se numa situação de um paradoxo aparente. O fato de abrir mão de um projeto nacional e até mesmo de suas características nacionais históricas está se convertendo na perspectiva de alguns críticos num traço definidor de sua atualidade. Percebe-se na ficção contemporânea um esforço multifacetado de ampliar a geografia e a espacialidade de maneira que a narrativa se insira no cerne da relação entre a identidade nacional brasileira e a globalização. Já não descrita como uma força alheia e estrangeira, resultado de um mecanismo cego de expansão do capital multinacional, contra o qual se convoca à resistência senão como uma potência que está no próprio encontro entre indivíduos, movimentos e culturas e que assim vêm simultaneamente de dentro e de fora. De fora para dentro e de dentro para fora. Mas se um dos traços definidores da literatura brasileira contemporânea é abrir mão do projeto da nação como cenário para sua narrativa, a literatura corrobora-

ra talvez algo que poderíamos chamar de uma globalização imaginada, algo no estilo do “cosmopolitismo dos pobres”, já idealizado por Silviano Santiago no seu ensaio e livro homônimos. Já não se trata de uma dialética idealizada entre a sensibilidade nacional e o espírito moderno do cosmopolitismo como foi articulado por Machado de Assis no conhecido ensaio “Instinto de Nacionalidade” de 1873 (ASSIS, 1994), em que o escritor nacional era convocado a expressar sua brasilidade não no tema ou no cenário nacional – no indianismo ou na cor local – mas num certo trato daquilo que não é caracteristicamente nacional, aquilo que é comum à humanidade. Machado de Assis exige do escritor, antes de tudo, “certo sentimento íntimo que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda quando se trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.”

Em outras palavras, articula-se uma confiança de que a característica nacional exista de modo mais profundo em seus traços distintivos que na superfície se pode identificar – por exemplo, nas descrições dos cenários naturais, de sua realidade circunstancial e de suas características históricas – trazendo à tona sua ligação com um humanismo universal. Entretanto, com os traços distintivos também se apagaram as contribuições para a cultura brasileira das culturas ameríndias e africanas ignoradas em prol de um valor abstrato de humanidade. A rigor não havia um contraste absoluto entre os valores nacionais e os universais de um cosmopolitismo que para um brasileiro do século 19 ainda parecia distante, embora nutrido por uma esperança iluminista já articulada por Kant em 1794<sup>1</sup> de que a universalidade filosófica da Razão de alguma maneira encontraria sua realização geopolítica em novas instituições a participar na criação de uma totalidade ético-política de República Mundial (*Weltrepublik*).

A primeira interrogação que se faz necessária é se não se oculta aqui uma confiança exagerada na possibilidade de superação dialética dos contrários, do particular e do universal, do nacional e do global e da literatura brasileira e a literatura mundial? Não é essa mesma confiança na dialética que vai nutrir o pensamento de por exemplo Antônio Candido quando este anuncia sua fé “na síntese de tendências particularistas e universalistas”. Ou quando Schwarz no desenvolvimento de seu agudo argumento sobre as “ideias fora do lugar” no Brasil do século XIX, ainda se mantém no lamento do atraso, da dependência e da falta de adequação dialética entre o inventário ideológico e político e o desenvolvimento real da modernização na sociedade brasileira.

Meu argumento hoje é simples, basicamente postulo que existem exemplos na literatura contemporânea de cenários para essa relação que fogem do modelo ocidental de centro e periferia, de influência e autonomia e de submissão e resistência. Se para Machado o escritor brasileiro se tornava um homem de seu tempo e seu país pela maneira particular que tratava os temas universais ou globais,

1 *Zum ewigen Frieden und andere Schriften*. Frankfurt: Fischer, 2008.

podemos sugerir que o desafio para o escritor brasileiro contemporâneo é tratar os temas nacionais com um sentimento que se alimenta de uma certa intimidade global e de uma visão cujo perspectivismo reflete a inserção do Brasil no panorama mundial. O Brasil disputa seu lugar no mundo há bastante tempo competindo para ascender nos rankings dos índices econômicos e ganhar influência política nas esferas globalizadas de diplomacia e prestígio internacional. Entretanto, não é essa a competitividade internacional cujos indícios procuramos na literatura e nas artes contemporâneas; é mais próximo aquilo que Silviano Santiago chama de “inserção da linguagem-Brasil no mundo” e que considera a *epistême* do século XXI diferenciada do conceito de *Formação* que predominou o século 20 brasileiro e que expressou-se em obras fundacionais como *Formação da literatura brasileira* de Antônio Cândido, *Formação do Brasil Contemporâneo* de Caio Prado Junior e *Formação econômica do Brasil* de Celso Furtado entre outros (SANTIAGO, 2014, p.14). Assim, procuramos uma linguagem literária que possa oferecer uma visibilidade da esfera global num dizer que traz as marcas materiais e indicadoras de uma experiência específica de quem vive nestas terras.

A primeira interrogação que merece atenção é qual é o papel, se algum, da literatura produzida no Brasil em relação àquele fenômeno que Goethe nos anos 1820 chamou de *Weltliteratur*, isto é *Literatura Mundial*, e apontou ser o futuro e destino necessário da literatura alemã. Hoje, o campo da *World Literature* está emergindo com sucesso inédito e sendo a boia de salvação para os principais programas universitários da literatura comparada. Num dos trabalhos pioneiros sobre o tema - “Conjectures on World Literature” (2000) - de Franco Moretti, o crítico tenta modelar uma teoria sobre a expansão mundial do romance europeu que se inspira no evolucionismo darwiniano e na teoria de Immanuel Wallenstein do sistema mundial na história econômica. Moretti pensa a literatura mundial em paralelo ao capitalismo mundial como um sistema único (*One*) que não se compara com outro (*Unequal*) e que se desenvolveu na expansão do centro à periferia como uma espécie dominadora que acaba subjugando e eliminando os gêneros e formas tradicionais acompanhando o desenvolvimento político e econômico da colonização e neocolonização e criando raízes em culturas com menos história e tradição, mas também inspirando criativamente depois de superar as primeiras resistências derivativas. Não é esse o sistema único da literatura mundial de literaturas interligadas que Goethe e depois Marx idealizavam, pois sua tendência é profundamente desigual. Fiel ao fundamento teórico histórico-materialista, Moretti entende o processo como iminentemente dialético e é interessante para nossa discussão destacar a inspiração que ele encontra na crítica brasileira, principalmente nas teorias de Roberto Schwarz, que no ensaio “A importação do Romance e suas contradições em Alencar” (1977) - e depois em vários outros - analisa a literatura nacional como *endividada* com a literatura europeia. Este

processo de endividamento, repare-se a metáfora econômica, é profundamente assimétrico e se desenvolve na literatura em paralelo com a história social e econômica criando cada vez mais desigualdade ao enfatizar a superioridade do romance como a forma europeia por excelência. Reconhecemos com facilidade o polêmico e muito discutido despreço sistemático de Schwarz pela literatura brasileira e não é estranho que exatamente ele se presta de exemplo para a dialética de Moretti. “O romance moderno”, escreve o crítico, “emerge não no desenvolvimento autônomo mas no compromisso entre uma influência formal ocidental (normalmente Francês e Inglês) e os materiais locais.” Desta maneira, Moretti insiste na unicidade do sistema literário embora reconhecendo que é um sistema de variações criadas pelos materiais locais e também pelas formas locais uma vez que reconheça com Schwarz que uma parte das condições históricas originais reaparecem na forma sociológica, sendo as formas representações abstratas de relações sociais específicas.

Não é o lugar certo aqui para desenvolver as críticas feitas no contexto brasileiro contra essa teoria da dependência cultural de Schwarz, apenas lembrar que foi uma das discussões principais que definiu o ambiente crítico durante as décadas 1960, 1970 e 1980. Basta lembrar respostas contundentes de Silviano Santiago, Haroldo de Campos e Luiz Costa Lima por exemplo no ensaio “Atração do Mundo” de Silviano Santiago (2004) que critica o eurocentrismo de Joaquim Nabuco ao Antônio Cândido que reforça no Brasil uma “consciência do subdesenvolvimento e do atraso”. Como observa Eneida Maria de Souza (2002), instala-se na discussão em torno da “identidade dialética da cultura brasileira” uma oscilação entre “o local e o universal, o mesmo e o outro, a civilização e o primitivismo, o moderno e o arcaico.” Essa oscilação se manifesta “ora através da dialética positiva – Oswald de Andrade e a poética de Pau-Brasil, o tropicalismo dos anos 1960 – ora pela dialética negativa – Machado de Assis e a lição do descompasso entre a modernidade capitalista e a experiência brasileira.” (SOUZA, 2002, p.49) Na crítica brasileira a primeira posição é defendida principalmente por Silviano Santiago – “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1972) e “Apesar de dependente universal” (1981) – e a segunda nos argumentos de Roberto Schwarz de por exemplo “As ideias fora de lugar” (1977) e “Nacional por subtração” (1987). A polêmica se desenvolve com força como um vetor para a paisagem da crítica acadêmica brasileira e culmina em torno do projeto modernista de Oswald de Andrade e na avaliação da adequação da proposta antropofágica, para Santiago a possibilidade real de uma nacionalidade forte e autêntica e para Schwarz a expressão de um mito progressista-conservador.

A bipolaridade entre duas perspectivas, uma olhando para a inserção do Brasil no mundo e outra engajada com a realidade do país, prefigura a condição contemporânea do autor e artista brasileiro que se reconhecem nesta margem,

nesta periferia de um mundo submetido a uma globalização ocidental hegemônica. Assumir a impossibilidade de síntese dialética entre globalização hegemônica e a nação periférica significa assumir a margem, ponto de partida para outra projeção global não hegemônica que mantenha a diferença inconciliável entre os extremos, mas cuja estrutura dicotômica pode ser invertida através de apostas políticas estratégicas. Sem procurar a síntese o autor contemporâneo se encontra na divisão entre sua crescente convivência global – resultado de uma certa circulação internacional através de edições em tradução e participação em feiras pelo mundo afora – e as circunstâncias de sua interação cotidiana com o mercado nacional, com a mídia nacional e com um leitor frequentemente preso na língua materna.

A literatura contemporânea existe neste sentido entre duas potências opostas, entre o que Mariano Siskind no livro *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*, de 2014, com sensibilidade perspicaz chamou de *Globalização do Romance*, por um lado, e, por outro, a *Romanceação do Global*.

Durante as últimas décadas de estabilidade econômica, o mercado editorial em expansão sofreu um processo de assédio internacional que resultou na absorção de várias editoras brasileiras por grandes corporações editoriais multinacionais e que para o escritor abriu portas novas para a difusão de seus livros em outras línguas. Este processo econômico vinha acompanhado pelos incentivos públicos de divulgação da literatura nacional por exemplo através do apoio à tradução concedido pela Biblioteca Nacional e pelo investimento nas feiras internacionais de livro que deu ao autor nacional o gosto furtivo de reconhecimento internacional. Tratou-se de mais um passo na globalização do romance que se expandiu durante os séculos XVIII e XIX junto ao processo colonial e cujos parâmetros de mercado ainda prevalecem no Brasil onde autores americanos com facilidade desbancam os brasileiros nas listas dos mais vendidos.

O outro lado da moeda é mais interessante analisar no contexto presente. *Romancear o Global* significa usar a literatura, a ficção e o romance na criação de imagens do Mundo global. Assim, como Benjamin Anderson falava da importância de uma Comunidade Imaginária, constitutiva para a Nação, no processo de modernização, devemos considerar um *Imaginário Global* sustentado por uma *cartografia do Mundo* e pela *projeção cosmopolita* que operam nos romances brasileiros hoje. Como é que o escritor se reconhece na perspectiva de um Mundo ficcional no trânsito entre Nação e Mundo e entre margem e centro?

Se invertemos a título de experimento a análise do escritor nacional de Machado de Assis, podemos entender o escritor cosmopolita como aquele que expresse seu *estranhamento* diante do mais próximo de sua experiência

nacional mesmo quando exerce sua intimidade estranhada no mundo globalizado à sua disposição. Em afinidade com a análise de Giorgio Agamben, o artista ou escritor se torna contemporâneo em função de uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, que o capacita de captar seu tempo e enxergá-lo enviesado, atravessado. Por isso não se trata de representar a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que revela as zonas marginais e obscuras do presente que se afastam da tendência predominante. Ser contemporâneo é ser capaz de se orientar no escuro, e a partir daí ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir.

Podemos indicar duas facetas desta relação imaginária com o mundo. Na década de 1990, João Gilberto Noll introduz, nos romances *Harmada* (1993) e *Céu aberto* (1996), uma narrativa em que as características nacionais se dissolvem numa geografia incerta sem paisagens definidas. Nos romances posteriores, *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004), Noll reencena a narrativa de viagem, ficcionalizando duas viagens autobiográficas, uma à residência de Bellagio na Itália e outra à Kings College de Londres. Diante do estrangeiro, a figura clássica do viajante conquistador se inverte nestes romances num sentimento de falta de pertencimento e perda aguda de identidade pessoal e cultural agravada pelo desafio cosmopolita. O que parece a confirmação de um acesso inédito aos cenários mundiais se converte em testemunho da dissolução das características culturais identitárias tanto nacionais quanto cosmopolitas. Da mesma maneira, no primeiro romance de Alexandre Vidal Porto, *Sergio Y. vai a América*, a viagem para Nova York do jovem Sergio Y. é, em princípio, o caminho para uma mudança de vida, uma possibilidade de ser feliz, saindo da proteção da família, do conforto de um menino rico em São Paulo e principalmente de sua identidade sexual. Protegido pelo anonimato da cidade cosmopolita Sergio vira Sandra e começa uma nova vida, realizada se não fosse pela queda fatal de uma janela que encerra a história de modo prematuro e enigmático.

O projeto *Amores expressos* sem dúvida foi resultado da confiança de um turismo brasileiro agressivo que, impulsionado pela então forte divisa nacional expressava uma nova vontade cosmopolita, mas cuja facilidade paradoxalmente expunha a fragilidade identitária das características nacionais. Sem conseguir afirmar um horizonte cosmopolita para a agência estética, o novo cenário planetário nas ficções brasileiras recentes expôs a fragilidade das características nacionais. Para o argumento de uma procura de um cosmopolitismo crítico indicamos outros romances em que a experiência estrangeira faz emergir o avesso da globalização, um ponto de vista marginal que ilumina a sociedade brasileira contemporânea pelo olhar de uma antropologia reflexiva ao reconhecer a alteridade da cultura própria. Surge em romances como *O paraíso é bem*

*bacana* (2006) e nos contos *O Brasil é bom* (2014) de André Sant'anna uma prosa em que os personagens articulam os aspectos mais grotescos da realidade própria pelo prisma do estranhamento, da alienação e da falta de identificação do viajante. O relato do jogador de futebol de Ubatuba que ganha um contrato profissional com o clube de futebol alemão Herta Berlin, onde vira o homem bomba Mané Muhammed é uma espécie de caricatura sinistra das promessas da globalização e simultaneamente expõe a futilidade dos sonhos do mundo ocidental e o esvaziamento da cultura brasileira em sua substância cultural e linguística mais cotidiana.

Outro exemplo dessa inversão encontramos no romance mais recente de Luiz Ruffato, *Flores artificiais* de 2014. O autor apresenta o livro como resultado de uma correspondência recebida em 2010 de um tal de Dório Finetto, também mineiro de Rodeiro, e na época residente de Washington nos Estados Unidos, que oferece ao escritor uma pilha de papéis com escritos e anotações autobiográficos. Ruffato transcreve a carta de Finetto, relatando uma crise existencial vivida durante as férias no Rio de Janeiro no ano novo da virada de século, em que se dá conta de ter perdido a relação profunda com a pátria, com a língua materna e com a história do país. Assim, se desencadeia a narrativa de uma vida, não na reconstrução de uma autobiografia senão na criação de fragmentos com características geográficas singulares, relatando viagens e encontros de um brasileiro imigrante num mundo globalizado na perspectiva histórica dos últimos 50 a 60 anos.

Para finalizar, perseguimos neste argumento um perspectivismo contemporâneo que valoriza a margem como plataforma para uma crítica aguda, não só das mazelas nacionais brasileiras no mundo pós-colonial, mas também do funcionamento hegemônico do mundo globalizado cujo projeto globalizante se revela fortemente seletivo e desigual. Não procuramos uma conceituação do Brasil no mundo senão um mundo como um “lugar fora das ideias” – explicado por José Miguel Wisnik – como “o vetor inconsciente por meio do qual o substrato histórico e atávico da escravidão se reinventou de forma elíptica, lúdica e artística” (p.405).

A possibilidade de uma conciliação sintética destas duas dimensões parece uma impossibilidade que na maioria dos casos nem sequer é desejável. Devemos talvez reconhecer que a diferença entre a perspectiva dialética de uma síntese desejada entre o projeto de modernização e a excludente realidade social brasileira e uma marginalidade assumida e irreconciliável diante do cenário global injusto possui um potencial crítico que foi caracterizado pelo filósofo japonês Kojin Karatani de *Visão em paralaxe*. Quando enfrentados com uma antinomia no sentido kantiano, escreve Karatani, devemos renunciar de qualquer síntese dialética dos opostos. Slavoj Žižek retoma e amplia este argumento filosófico para situar a possibilidade contemporânea da críti-

ca radical não na tomada de uma posição determinada em detrimento da outra, senão na asserção da diferença irreduzível entre elas. Não devemos olhar as coisas nem de um ponto de vista nem de outro, senão enfrentar a realidade exposta através dessa diferença, da paralaxe, aceitando o caráter antinômico da nossa experiência da realidade. Se a antinomia em Kant marcava a diferença intransponível entre o fenômeno e a *Coisa em si (Ding an sich)*, o paradoxo se dá pra nós entre o universal do humanismo e o particular da experiência nacional. Assim como a coisa em si, o universal não é algo transcendente além da percepção, senão o que com Spivak podemos caracterizar de dimensão planetária, só discernível em função do caráter antinômico da experiência da realidade. Precisamos, disse Žižek, manter a separação dos dois níveis e não podemos usar a mesma linguagem para caracterizar fenômenos que são mutuamente *intraduzíveis* e que só podem ser percebidos por uma visão em paralaxe que constantemente muda de ponto de vista entre os dois sem síntese nem mediação.

Entretanto Žižek salienta que a coisa em si, depois de Lacan, só pode ser pensada em sua dimensão traumática, o que hoje se revela como o abismo irreconciliável entre a declaração dos Direitos Humanos e a realidade dos muros e dos arames farpados que fecham as fronteiras diante das ondas de refugiados africanos e árabes.

Preservar esta dupla perspectiva significa comprometer-se com o que Aby Warburg chamou de *iconologia dos intervalos* – este “espaço entre” (*Zwischenraum*) em que se constituem as relações entre diferenças num conflito permanente entre *Monstra e Astra*, ou entre *Cultura e Barbárie*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. (O Novo Mundo, 24/03/1873).
- CARVALHO, Bernardo de. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- COSTA LIMA, Luiz. Um Novo Milênio: Um novo romance? *Suplemento Trimestral da Ciência Hoje*, n. 5, maio, 2011.
- LUHMANN, Niklas. Beobachtung zweiter Ordnung. In: \_\_\_\_\_. *Soziologie des Risikos*. Berlin: Gruyter, 1991.
- MORETTI, Frank. Conjectures on World Literature. *New Left Review* 1, (January-February 2000). <http://newleftreview.org/II/1/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>.
- PÉCORÁ, Alcir. Leia enquête sobre a literatura brasileira contemporânea-Respostas de Alcir Pécora. *Folha de São Paulo* (São Paulo, 23/02/2014), Ilustríssimo. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415812-respostas-de-alcir-pecora.shtml>.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silvano. Tenho duas mãos e o sentimento do mundo. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cenários Contemporâneos da Escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

SCHWARZ, Roberto. The Importing of the Novel to Brazil and Its Contradictions in the Work of Roberto Alencar [1977]. In: SCHWARZ, Roberto. *Misplaced Ideas*. London: Verso, 1992.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SOUZA, Eneida Maria de. O discurso crítico brasileiro. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.



## QUEM TEM MEDO DA CURADORIA? DA CRÍTICA ÀS INSTITUIÇÕES A UMA POSSÍVEL INSTITUCIONALIDADE CRÍTICA

Luiz Camillo Osorio

O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.

Marcel Duchamp

Colocar o espírito dadaísta em uma exposição é como tentar capturar a violência de uma explosão apresentando os estilhaços.

Max Ernst

A ATIVIDADE CURATORIAL EXISTE, PELO MENOS INDIRETAMENTE, desde que as coleções dos palácios no Antigo Regime passaram a constituir coleções públicas “montadas” segundo determinadas narrativas: históricas, pedagógicas ou formais. A disputa na construção do passado artístico que seria relevante para a formação do cidadão republicano fez da criação do Louvre o ato inaugural de uma atividade que equaciona sensibilidade estética, função pedagógica e (re) articulação histórica<sup>1</sup>. Entretanto, saltando no tempo para lançar o foco sobre a especificidade da cena atual, em que há uma evidente febre de curadoria, podemos apontar uma virada curatorial iniciada no final da década de 1960 que introduziu novas formas de se pensar uma exposição e, conseqüentemente, a própria missão dos museus – a princípio os de arte contemporânea, mas logo toda e qualquer instituição museológica.

---

<sup>1</sup> A leitura do livro de Andrew McClellan intitulado *Inventing the Louvre* é leitura fundamental para se entender estas primeiras disputas sobre o que trazer da tradição para a formação do novo cidadão republicano. O debate sobre a qualidade formal independentemente do conteúdo representado aparecia naquele momento como decisivo na construção de um cânone que valorizasse o Renascimento e a antiguidade clássica.

O que caracteriza tal virada? Um primeiro elemento passa a ser o deslocamento da ênfase das obras individuais para a exposição como um todo. Não se trata de reduzir a relevância das obras, mas defender que estas produzem sentido sempre a partir de relações produzidas no embate com outras obras, com o espaço arquitetônico/institucional e dentro de um conjunto que articule e amplie suas formas de recepção (o que equivale a dizer, também, que não há apenas um sentido para as obras, mas uma constelação de sentidos - não significando qualquer sentido - que se produz a partir deste embate relacional). Segundo, que as distinções entre arte e não-arte, obra e documento, arte erudita e arte popular, não interessam, *a priori*, ao discurso curatorial. Estas diferenças existem, é claro, enfatizando um tipo de experiência singular que se manifesta sempre no embate direto com as obras. A contaminação com a não-arte não impede as diferenças, não obstrui formas de sentir heterogêneas; ao contrário, faz do jogo entre interpretação e sentimento algo mais vivo que amplia as possibilidades de sentido da arte e do mundo em que vivemos. Em certa medida, há uma coincidência temporal entre a guinada curatorial no mundo da arte e o aparecimento da nova história nas ciências sociais. Ambas se interessam pelo modo como os acontecimentos produzem sentido a partir da construção de relações contingentes e indeterminadas. Ambas apostam na diferença que se produz a partir da indiferença - entre arte e não arte, entre documento e monumento, entre fato e interpretação. Para a prática curatorial, para a produção de uma narrativa que vise produzir complexidade e ampliar as formas de pensar (e sentir) a partir de obras (e não-obras), esta contaminação abre perspectivas inusitadas que atuam tanto sobre o nosso modo de perceber como de interpretar as obras. Uma curadoria é feita em nome da arte sem necessariamente fixar-se no artístico; a inclusão da não-arte é uma forma de potencializar a criação de sentido, sem redução de qualquer ordem.

Dito isso, como abordar essa crescente presença do curador e das curatorias no circuito artístico contemporâneo? Como articular a atividade curatorial com o exercício crítico? Existe alguma relação entre a valorização da atividade curatorial e a desvalorização do exercício crítico? Seria a curadoria outra forma de atuação crítica ou estaria ela capturada institucionalmente e, assim, esvaziada de potência crítica? Quanto a esta última pergunta, adianto-me: o risco de captura é complementar à necessidade de intervenção na disputa entre narrativas históricas hegemônicas e minoritárias. Como observou o diretor do Museu Reina Sofia, Manuel Borja-Villel, “o que um museu público tem que fazer é estar realmente a serviço de uma maior complexidade da sociedade, ajudando através da cultura a radicalizar a democracia” (EXPÓSITO, 2015, p.133). A radicalização democrática viria pela multiplicação de vozes que participariam do processo criativo e crítico, em que a arte estaria sempre imaginando mundos alternativos

e a instituição abrindo-se o mais possível para o debate plural. O que pode a arte em um mundo de institucionalidade alargada? Que brechas pode ela abrir aí dentro? Que tipo de institucionalidade pode absorver tais brechas?

A cada dia surge um museu novo no planeta. As feiras de arte e bienais multiplicam-se por toda parte. Em um mundo assolado por uma crise financeira global, a arte se mostra um ativo com taxas de retorno exorbitantes. Será que a arte resiste a esta captura sistemática, mantendo alguma potência estética e insubmissão política? Será que ela resiste minimamente aos parâmetros absolutos do mercado e à crescente espetacularização da experiência museológica? Ainda faz sentido discutirmos ou defendermos alguma autonomia para a arte e a experiência estética? O que pode a arte inserida nos museus e como situar aí a atividade curatorial?

Parte da vontade de potência da arte vinha associada, pelo menos desde o Romantismo, à sua capacidade crítica. Deve-se tomar a crítica aí tanto em um sentido intrínseco no qual a materialidade significativa da obra resiste aos significados instituídos, como também em um sentido externo à obra na qual ela produz uma crítica que se dissemina em uma teia de relações que combina ajuizamento, interpretação e escrita. Nestes dois sentidos evidencia-se que a dimensão crítica responde, por um lado, à opacidade inerente à linguagem artística, por outro, a uma temporalidade expandida da obra – em ambos os casos, o fato da crítica é a resistência da arte ao presente: presente tomado como transparência e como agoridade. Dito isso, como analisar as condições do ajuizamento, da crítica e seus desdobramentos curatoriais, em uma época na qual a arte está inserida irreversivelmente nos espaços institucionais – mesmo quando atuam fora de seus muros – e estes parecem a serviço da lógica espetacular, do consumo desenfreado e da indústria cultural e do turismo?

Deve-se notar algum paralelismo dentro do regime estético moderno entre determinadas condições de recepção crítica da arte e a consequente mudança de sua institucionalidade. Primeiro, a autonomização do juízo estético em Kant é contemporânea à criação dos museus enquanto instituições públicas de formação do cidadão (Louvre/1793), em seguida, que o momento de apogeu das vanguardas entre os anos 1920 e 1930 coincide com a criação do primeiro museu de arte moderna (MoMA-NY/1929). Por fim, que o momento de crise das vanguardas na década de 1960, é uma crise seguida pela problematização da teleologia modernista e da ampliação do campo de acontecimento da obra (com as instalações e *site specifics*). Neste momento surge também a figura do curador (que em parte ocuparia o lugar da crítica de arte) e que viria espacializar ou pôr em cena o exercício crítico do pensar com as obras. Nestes três momentos, vemos desenharem-se as dimensões judicativas, críticas e curatoriais que atravessam as relações entre arte, sociedade e museu.

A configuração da autonomia do juízo estético - não enquanto separação entre arte e vida, mas como inderterminação do estético em relação ao conhecimento e à ética - é importante para assumirmos o papel do juízo enquanto produtor de diferenças e não enquanto determinação normativa. Lidar com a experiência contingente do belo (ou da arte) requer um deixar-se atravessar pelo momento e ao mesmo tempo perceber o que há nele de singular e compartilhável. O juízo é o que traduz um sentir individual em um sentido comum. Será que podemos assumir o museu como espaço do exercício crítico, onde essa tradução se imporia? Como torná-lo um lugar de formação e educação estética e não apenas uma instituição de legitimação e canonização da Grande Arte? Será que os museus estimulam o ajuizamento?

Há que se adotar um modelo teórico de juízo que não recaia no vício da normatização, tão impróprio e até corriqueiro na recepção da arte. Como recolocar a questão do juízo em novos termos? Como fugir da equação simplista entre juízo e determinação normativa? O ajuizamento da arte foi visto, com raras exceções ao longo do século XX, como uma forma de censura à liberdade de expressão e uma recusa diante do novo. Depois de tanta liberdade conquistada e de tanta hesitação diante do novo, querer ainda julgar as obras parece, tanto para artistas como filósofos, um recuo conservador. É importante, todavia, desfazer este vínculo redutor entre julgar e enquadrar. Como sabemos, esta incompreensão está fundada, em grande medida, em uma leitura simplificadora de Kant, na confusão entre juízo cognitivo e juízo estético, entre juízo determinante e juízo reflexivo, entre julgar orientado por conceitos e julgar tocado pela singularidade dos fenômenos, entre o juízo absoluto de Deus e o juízo precário e contingente dos homens. É como se o risco de injustiça e, portanto, de exclusão, implícito no ato judicativo, determinasse a sua inviabilidade constitutiva. O que se perde aí é a capacidade de perceber as diferenças que não se expressam *a priori*, de produzir sentido e compartilhá-lo a partir do sem sentido.

Para Thierry De Duve, “a releitura de Kant repousa em uma só hipótese: a de que a afirmação ‘isto é arte,’ apesar de não ser necessariamente mais um julgamento de gosto, se mantém enquanto julgamento estético, mesmo que nenhum sentido específico seja atribuído à palavra estética até que a releitura se complete” (DE DUVE, 1996, p. 304). Buscar atualizar o sentido do juízo estético é buscar qualificar uma diferença não conceitual, porém experienciável e a ser levada à discussão, surgida na presença fugaz da “obra”. O que se quer apontar aqui é que o fato de tudo poder ser arte - há que se apostar na liberdade experimental - não necessariamente implica que qualquer coisa se torne arte. A diferença é constituída e atualizada pelo ajuizamento com os dissensos que se constituem na disputa entre os modos de traduzir formas de sentir em possibilidades de sentido.

Se pensarmos a crítica como uma tradução do sentir em um sentido – este sentido pode ser pensado como fala, como texto e como curadoria. Neste caso, constituem-se narrativas curatoriais que ampliam os modos de leitura e apreensão das obras, produzindo relações entre épocas e contextos, aproximando-as de outros significantes culturais – incluindo, para além da dimensão estética, outros campos do conhecimento, existindo entre eles múltiplas formas de coexistência. Como observou Jens Hoffmann, a curadoria “constitui-se a partir de um processo de seleção, um ato de escolha entre inúmeras possibilidades, a imposição de uma ordem dentro de um campo de múltiplas preocupações artísticas. A tarefa do curador é precisamente a de limitar, excluir e produzir sentido utilizando os signos, os códigos e os materiais existentes” (HOFFMANN, 2010, p.4). O que interessa é destacar que o elemento que produzirá os encontros entre as obras escolhidas para uma exposição, entre essas obras e materiais de arquivo e documentação que eventualmente se acrescentam à exposição, nasce de um juízo singular da curadoria que se desdobrará nos vários juízos que se produzirão na recepção. Como vem sempre salientando o filósofo Jacques Rancière em seus textos sobre a política da arte, não se deve pedir à arte nada além de ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível.

A curadoria passa de fato a ser um exercício crítico (e problemático) quando os museus começam a acolher as obras das vanguardas e a ter que responder à necessidade de incluí-las em uma narrativa histórica. Como expor obras que originalmente eram refratárias ao museu? Para Bürger – que é um historiador canônico das vanguardas – a potência crítica da arte estava diretamente associada a sua recusa institucional, a sua não adequação ao museu. O dadaísmo, como paradigma de atrito crítico, foi responsável por uma transformação profunda nas expectativas em relação ao fazer artístico, à obra e às formas de recepção. “O dadaísmo, o mais radical dentre os movimentos da vanguarda europeia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa” (BÜRGER, 2008, p.57). Não se tratava, no caso do dadaísmo, de uma mudança estilística, pretendia-se, paradoxalmente, acabar com a arte para devolvê-la uma necessidade vital. As mudanças na natureza da obra, ocorridas àquela altura, foram determinantes para a formação de uma sensibilidade crítica e para os desdobramentos da arte contemporânea. As colagens cubistas, com suas derivações nos *ready-mades*, nas fotomontagens, nas *assemblagens*, são de grande relevância para a compreensão do que mudou no estatuto das obras. A contaminação com a materialidade do mundo, com as formas prosaicas de linguagem, vinha sendo, desde pelo menos Baudelaire, uma forma de produzir uma diferença poética sem critérios *a priori* que definiam um modo de ser para a arte.

Não há mais uma materialidade própria à arte e isto muda a noção de forma e, conseqüentemente, a de obra. Para pensar este novo estatuto para a obra há que se perceber o modo como as colagens – e mais radicalmente o *ready-made* duchampiano – introduzem uma dimensão relacional que põe em xeque qualquer autossuficiência formal. Uma forma que só se dá a ver ao transformar as maneiras convencionais de vê-la, transformação essa que se instala a partir de um determinado espaço e diante de uma determinada história. O ponto central é a qualidade inorgânica da forma. Esta desnaturalização produz estranhamento e choque, mobilizando assim novos sentidos. Instaura-se uma nova instância criativa, pautada na prática relacional do cortar e colar, produzindo sentidos imprevistos e surpreendentes para a obra. A forma deixa de ser um veículo de revelação e reconciliação, para ser um ruído de estranhamento e choque.

Tal choque, dentro do ideário das vanguardas, teria a função de retirar o espectador de uma acomodação alienante. Neste processo, a arte sairia de seu isolamento, perderia sua autonomia, para assumir-se como prática transformadora. Para dar eficácia política à arte, era fundamental, na concepção de Bürger, problematizar a noção moderna e burguesa de autonomia. Daquele momento na década de 1920 até o presente, a pretensão transformadora desmobilizou-se e o choque foi para o museu, ou pior, deslocou-se para a vida de modo perverso, como instrumento da propaganda e do consumo. Seria este destino sinal de fracasso das vanguardas?

Talvez seja o caso de separarmos as coisas e reformularmos a pergunta. Afinal, seria a autonomia de fato uma domesticação da potência crítica da arte, responsável pela pretensa separação entre arte e vida? Este é o ponto a ser discutido. O que interessa na defesa de uma autonomia da arte e da experiência estética não é o isolamento, mas a não determinação, a não identificação entre o que se vê e o que se sabe, ou seja, através dela dá-se a constituição de uma experiência na qual o que se apresenta não é imediatamente reconhecido, não podendo ser categorizado segundo modelos previamente estabelecidos. Esta autonomia é da experiência e não do objeto e é isso que faz com que se possa fazer do objeto, ou melhor, da forma significante que se apresenta algo de singular, algo dado à sensibilidade, mas que mobiliza a imaginação e o pensamento a produzirem sentidos novos.

Assim sendo, o fato da arte não ter função determinada é o que permite ao espectador ser, potencialmente, alguém livre para sentir por si mesmo, sem catalogações e sem determinações de qualquer ordem. Este sentir, por sua vez, desdobra e recria sentidos para a obra. A arte não é crítica pelo que ela diz, mas por comprometer o espectador a ter que sentir e dizer por conta própria e, assim, assumir-se como co-responsável pela invenção e disseminação de novos sentidos. O fato deste sentido não estar dado e poder ser de muitas maneiras ao mesmo tempo é que nos permite ler a autonomia como a garantia de um terri-

tório experimental. Ao mesmo tempo, não devemos supor que essa emancipação do espectador, para usarmos outra vez os termos de Rancière, seja algo simples de se conquistar e que a arte não tenha contribuído muitas vezes, seja com seu isolamento conceitual, seja com uma excessiva autorreferencialidade, para inviabilizar esse movimento emancipatório. O combate tem muitas frentes.

A crítica é uma negociação constante e aberta em relação às possibilidades de sentido das obras de arte. O fazer-se da recepção, que é um elemento determinante da crítica, seja especializada ou não, remete ao devir histórico sempre atual das obras. Para a crítica, ou melhor, para o ajuizamento da arte, o passado que vive nos museus deve ser encarado como uma herança sem testamento que deve ser constantemente atualizada. No mínimo, o testamento está sempre sujeito à atualidade de uma experiência que se constitui a cada encontro com as obras. Uma forma de introduzir mediações, que servem como articuladores entre as obras e as partilhas de sentido que as ligam a seus receptores, aparece nas narrativas curatoriais que tentam contextualizar e delimitar as possibilidades de sentido das obras no interior de movimentos artísticos e épocas históricas. A multiplicação de narrativas, introduzindo parâmetros e geografias diferenciadas, vem se constituindo nas últimas décadas. Este processo potencializa a crise nos modos de interpretar e de experienciar as obras, uma vez que se passa a disputar a criação de sentido no intervalo entre uma relativização despotencializadora e uma universalidade desgastada. A crise da crítica implica na crise da recepção e na tensão interna à própria recepção entre um olhar especializado e uma fala comum. Julgar implica participar, estar disponível e familiarizado com um tipo de experiência. Esta experiência não é necessariamente de todos, mas potencialmente de qualquer um; relevadas, é claro, as disparidades e injustiças que excluem camadas da população deste espaço de trocas simbólicas.

Quando a indefinição sobre o que seja arte é radical, a disseminação do exercício judicativo se faz necessária. Como salientamos anteriormente, julgar é produzir diferenças, é um exercício de negociação constante de cada um consigo mesmo, no sentido de querer qualificar uma experiência e pô-la em relação com vivências anteriores. Além desta relação de cada um consigo mesmo, julgar é também uma negociação de cada um com os outros com os quais ele afere a validade do que sente e pensa. A necessidade de compartilhamento é o que diferencia a experiência estética, é algo que nos faz sempre querer falar e dividir o acontecimento singular da arte. A tradução de um sentimento inicialmente indefinido e a criação de um vocabulário que dê voz e articulação ao sentir mudo e inarticulado é algo que deve ser exercitado continuamente por aqueles que convivem com a arte.

Se tomarmos as curadorias como formas de multiplicar narrativas históricas menos condicionadas por um fio teleológico, devemos positivá-las como exer-

cícios críticos e judicativos que aproximam experiências culturais heterogêneas tendo em vista uma troca entre poéticas (maneiras de fazer) e estéticas (formas de sentir) que se potencializam e transformam mutuamente. Se, de um lado, devemos alargar a noção de influência histórica, tomando-a como um jogo de forças em mão dupla, de outro há que se apostar na capacidade sincrônica de hibridação e potencialização entre contextos culturais e formas artísticas diferentes. As “escritas” e narrativas curatoriais buscariam, através da aproximação entre obras de diversos gêneros, documentos, registros e, eventualmente, objetos não artísticos que se redefinem no interior das exposições, ampliar nossa forma de produzir sentido para a arte, assim como rever o modo como diferentes culturas e épocas históricas podem ser relidas através das relações propostas.

Este esforço crítico-curatorial não recusa o ajuizamento, mas o inscreve além da dicotomia entre particularismo e universalismo, pensando uma tradução constante entre formas e possibilidades de expressão artística que se abra a uma espécie de pluriversalidade, uma universalidade plural, não absoluta e sempre contingente, que pode ser tomada como uma possível atualização da pretensão subjetiva de universalidade do juízo estético kantiano. O juízo estético, as escolhas curatoriais e o exercício crítico se entrelaçam e se politizam para além (ou aquém) de uma intencionalidade programática. Como observou Jacques Rancière, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p.17). Incentivar novas formas de ver e falar sobre a arte e seu(s) mundo(s) acaba se constituindo como um exercício judicativo que atua no interior dos museus e das instituições artísticas, assumindo a construção da história a partir de uma noção de contemporaneidade multitemporal e pluralista. As práticas curatoriais apropriaram-se do dispositivo poético das colagens e começaram a misturar elementos e formas discursivas heterogêneas, delegando ao espectador a capacidade de discernimento judicativo e experimentação crítica. As curadoras, assim como a própria atividade da crítica, devem saber equacionar uma dimensão criativa, autoral, com uma atenção ao acolhimento de materialidades e linguagens que não se deixam reduzir à significação para, a partir daí, combiná-las no processo de construção de um discurso curatorial e de uma experiência expositiva. Aí dentro, cabe ao público, por sua vez, também saber exercitar sua capacidade de ser mobilizado esteticamente e ao mesmo tempo articular essa intensidade com o interesse e a curiosidade de participar do processo de construção de novos significados, acrescentando, como pedia Duchamp, sua contribuição ao ato criador.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- DE DUVE, Thierry. *Kant After Duchamp*. Massachusetts: MIT Press, 1996.
- EXPÓSITO, Marcelo. *Conversación com Manuel Borja-Villel*. Madrid: Ediciones Turpial, 2015.
- HOFFMANN, Jens. Overture. *The Exhibitionist: Journal of exhibition making*, n. 1, 2010.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- McCLELLAN, Andrew. *Inventing the Louvre*. Berkeley: California UP, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Editions Galilée, 2004.



## CRÍTICA E DISSIDÊNCIA

*Luiz Fernando Valente*

RETOMANDO UM TÓPICO DO QUAL ME OCUPO HÁ ALGUM TEMPO, proponho refletir sobre as relações do intelectual, especialmente do intelectual das letras, com as instituições políticas, sociais e culturais do seu tempo. O caminho que pretendo seguir é o de um diálogo com dois críticos norte-americanos dos últimos 80 anos: Lionel Trilling (1905-1975) e Marjorie Garber (1944-). Apesar de bastante idiossincráticos e de diferentes gerações, os dois convergem, todavia, em suas instigantes indagações sobre o papel do intelectual na sociedade e demonstram uma consciência da especificidade da literatura num mundo em que as humanidades vêm sendo cada vez mais depreciadas.

Minha escolha de dois intelectuais norte-americanos é deliberada e tenta compensar por uma ausência. Apesar das estreitas relações comerciais e do crescente intercâmbio turístico entre os dois países, intelectualmente falando o Brasil e os Estados Unidos se conhecem mal, sobretudo do lado brasileiro. Não existe no mundo acadêmico brasileiro nada correspondente ao fenômeno do *brasilianismo*, tradição estabelecida nas universidades norte-americanas desde a década de 60 do século passado, com uma proto-história que remonta pelo menos à década de 1940.<sup>1</sup> Nas universidades brasileiras estudam-se a literatura, a cultura e a história norte-americanas casualmente e com pouco rigor. No entanto, existem inúmeros paralelismos entre a literatura e o pensamento intelectual norte-americano e brasileiro, o que não deve surpreender na medida em que os Estados Unidos e o Brasil possuem muitas semelhanças no seu processo formativo, podendo ser abordados como imagens recíprocas, conforme apontaram Richard Morse em *O espelho de Próspero* e Clodomir Vianna Moog em

---

<sup>1</sup> Ver, *inter alia*, *A colônia brasilianista: história oral de vida acadêmica*, de José Carlos Sebe Bom Meihy, *Envisioning Brazil: A guide to Brazilian Studies in the United States*, editado por Marshall C. Eakin e Paulo Roberto de Almeida, e “O Brasil de Samuel Putnam”, de Luiz Fernando Valente.

*Bandeirantes e pioneiros*, entre outros.<sup>2</sup> Só teremos a perder se continuarmos a permitir que os laços entre as duas maiores nações das Américas continuem a ser domínio exclusivo dos empresários, dos banqueiros e dos agentes de viagem.

Filho de imigrantes judeus, Lionel Mordecai Trilling cresceu em Nova York e foi educado na Universidade de Columbia, onde passou praticamente toda a sua carreira acadêmica como professor no Departamento de Literatura Inglesa e Americana, até seu falecimento em 1975, aos 70 anos de idade. Na sua juventude Trilling foi atraído pelo marxismo, tendo participado do Comitê para a Defesa dos Prisioneiros Políticos, uma organização comunista, e contribuindo para periódicos esquerdistas, como *The Nation* e *The New Republic*. No final da década de 1930, Trilling se desilude com o marxismo e se torna um crítico ferrenho de Stalin, embora nunca abandone o método dialético. Essa busca de uma posição de equilíbrio em suas ideias, aliada à sua crença que é responsabilidade do intelectual se ocupar de questões que transcendem os estreitos limites da pesquisa acadêmica – apesar de seus laços com a universidade, Trilling foi sempre muito mais um intelectual público do que um intelectual estritamente acadêmico – o aproximam de Matthew Arnold (1822-1888), crítico do filistinismo e provincialismo da sociedade vitoriana, assunto aliás de seu primeiro livro, publicado em 1939. Durante a década de 1950 Trilling incorpora também no seu pensamento um idiossincrático freudianismo, baseado sobretudo na leitura do segundo Freud, de *Civilization and Its Discontents* [*O mal-estar na civilização*], isto é, do Freud voltado para a questão do relacionamento entre o indivíduo e a sociedade.

Apesar de seu interesse persistente pela política, sua preocupação principal, todavia, é sempre com questões literárias. Com efeito, para Trilling a literatura, com sua suposta capacidade de penetrar mais profundamente no mundo das emoções, funcionaria como uma espécie de corretivo da política. No prefácio de seu livro mais conhecido e infelizmente esquecido, do qual principalmente nos ocuparemos, *The Liberal Imagination* [*A imaginação liberal*] (1950), subtulado *Essays on Literature and Society* [*Ensaio sobre a literatura e a sociedade*], Trilling admite que “a literatura do período moderno, do último século e meio, é caracteristicamente política” (TRILLING, 1950, pp. ix-x) [“the literature of the modern period, of the last century and a half, has been characteristically political”] enquanto declara, ao mesmo tempo, que seu assunto não é a política em si, mas as relações entre a política e a literatura: “Esses ensaios não são políticos,

2 Refiro-me a livros como *America Latina e América Inglesa: a evolução brasileira comparada com a hispano-americana e com a anglo-americana*, de Manuel de Oliveira Lima, *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, *Gato preto em campo de neve* e *A volta do gato preto*, de Érico Veríssimo, e *Tocquevillianas*, de Roberto daMatta.

são ensaios de crítica literária. Mas assumem a conexão inevitavelmente íntima, ainda que nem sempre óbvia, entre a literatura e a política” (TRILLING, 1950, p. x). [“These are not political essays, they are essays in literary criticism. But they assume the inevitable intimate, if not always obvious, connection between literature and politics”.] Para Trilling, o crítico literário necessariamente se envolve com a política na medida em que esta, entendida *latu sensu*, se conecta inextricavelmente com a *qualidade* da vida humana, razão de ser também da literatura: “Não é mais possível conceber a política a não ser como política da cultura, a organização da vida humana na direção de um objetivo, na direção da modificação dos sentimentos, isto é, da qualidade da vida humana” (TRILLING, 1950, p. ix) [“It is no longer possible to think of politics except as politics of culture, the organization of human life toward some end or other, toward the modification of sentiments, which is to say the quality of human life”].

Semelhantemente ao célebre ensaio “O intelectual americano” [“The American Scholar”], do pensador norte-americano novecentista Ralph Waldo Emerson, obra com a qual Trilling dialoga implicitamente, não podemos divorciar *A imaginação liberal* do contexto histórico, político e social em que o livro foi concebido, isto é, o início da Guerra Fria. Trilling não só oferece leituras brilhantes de vários escritores como também empreende uma aguda reflexão sobre os dilemas da intelectualidade norte-americana da época. Para Trilling, a mentalidade liberal se havia tornado tão dominante entre os intelectuais que o pensamento conservador não mais conseguia “se expressar em ideias mas somente em ações ou em gestos mentais irascíveis, que tentam parecer ideias” (TRILLING, 1950, p. vii) [“express themselves in ideas but only in action or in irritable mental gestures which seek to resemble ideas”]. Faltando-lhe uma oposição à altura, o liberalismo se perverteu, tornando-se complacente e previsível, e abandonando o que Trilling considera suas raízes emotivas, corporificadas na preocupação do liberalismo com a busca da felicidade, fundamental às suas origens. Assim, a mentalidade liberal vai perdendo sua autenticidade e se convertendo numa mera ideologia, informada, aliás, por uma boa dose de má fé, o que, por exemplo, permite que a indignação da esquerda liberal com a persistência de focos de pobreza dentro da rica nação norte-americana, supostos exemplos de como a sociedade norte-americana desumanizaria muitos dos seus cidadãos, conviva inexplicável e contraditoriamente com um curioso silêncio por essa mesma esquerda quanto aos desmandos de Stalin.<sup>3</sup> Para Trilling o liberalismo, se praticado sem autocrítica, pode levar a uma empobrecedora

3 Guardadas as devidas proporções, isso, aliás, me faz lembrar o curioso silêncio de certos segmentos da esquerda brasileira, que diz ser terminantemente contra as ditaduras e se apresenta como defensora infatigável dos direitos humanos, quando o assunto é a ditadura cubana ou os regimes autoritários de Rafael Correa ou Nicolás Maduro.

racionalização, a uma simplificação *prosaica* das questões de que se ocupa: “A função da crítica seria, assim, trazer o liberalismo de volta à sua imaginação originária essencial de variedade e possibilidade, que implicam a consciência da complexidade e da dificuldade” (TRILLING, 1950, p. xii) [“The job of criticism would seem to be, then, to recall liberalism to its first essential imagination of variousness and possibility, which implies the awareness of complexity and difficulty.”], isto é, recuperar sua imaginação *poética* original.

Em suas incisivas análises da literatura norte-americana, Trilling demonstra desprezo pelo naturalismo de Theodore Dreiser e pelo crasso realismo de Sherwood Anderson, escritores que, segundo o crítico, teriam realizado uma simplificação ideológica ou formal da realidade. Assumindo uma postura que faz lembrar a impaciência de Georg Lukács com os naturalistas e sua opção pelos grandes realistas do século XIX – sobretudo Balzac, Stendhal e Tolstoi – Trilling demonstra predileção pela prosa mais sofisticada de estilistas “difíceis”, como F. Scott Fitzgerald ou Henry James, que se ocupam da existência humana em toda sua complexidade, abordando as questões políticas de maneira oblíqua. A mentalidade liberal prevalecente teria, assim, cometido uma injustiça ao abraçar populisticamente o “vulgar materialismo” (TRILLING, 1950, p.18) [“vulgar materialism”] de Dreiser, tratando o mais elegante James com severidade e ignorando a “extraordinária perceptividade moral” (TRILLING, 1950, p. 9) [“extraordinary moral perceptiveness”] deste, devido a uma tendência a confundir o que é óbvio e literal com o que é autêntico e verdadeiro, combinada a uma lamentável desconfiança da atividade intelectual, que aliás Alexis de Tocqueville já identificara na primeira metade do século XIX como um dos traços mais característicos da cultura norte-americana – e que, infelizmente, parece ter também invadido a cultura brasileira da atualidade. No primeiro ensaio do livro, “Reality in America” [“A Realidade na América”], em que estabelece ligações entre a literatura e a democracia norte-americanas, Trilling ataca diretamente V. L. Parrington, autor de três influentes volumes intitulados *Main Currents in American Thought* (1927-1930), [Correntes principais do pensamento americano], em que Dreiser é celebrado, enquanto autores como Edgar Allan Poe, Herman Melville e Henry James são marginalizados. Trilling acusa Parrington de conceber a relação entre a literatura e a realidade em termos de transparência, e portanto de considerar a imaginação e a criatividade como “inimigas naturais da democracia” (TRILLING, 1950, p.3) [“natural enemies of democracy”]. Para Trilling, ao contrário, o valor da obra literária reside na sua capacidade de representar dialeticamente as contradições que caracterizam a sociedade em qualquer momento histórico, não se submetendo, portanto, aos propósitos de nenhum grupo ou tendência ideológica: “É uma circunstância significativa da cultura norte-americana, passível de explicação, que uma surpreendentemen-

te grande proporção de escritores notáveis do século XIX fossem tais repositórios da dialética de seu tempo – eles continham tanto o sim quanto o não da sua cultura, e foram assim profetas do futuro” (TRILLING, 1950, p. 7). [“It is a significant circumstance of American culture, and one which is susceptible of explanation, that an unusually large proportion of its notable writers of the nineteenth century were such repositories of the dialectic of their times – they contained both the yes and the no of their culture, and by that token they were prophetic of the future.”]

Embora Trilling seja considerado por alguns como precursor do neo-conservadorismo norte-americano – o filósofo afro-americano Cornell West (1953-) o chama de “padrinho dos neo-conservadores contemporâneos” (RODDEN, 1999, p. 395) [“godfather of the contemporary neo-conservatives”] – tal avaliação da sua obra me parece injusta e simplista. Não resta dúvida que Trilling coloca o liberalismo em julgamento, porém sua intenção não é desacreditar o liberalismo, mas sim revigorá-lo por meio de uma volta às suas raízes. Ainda que algumas posições estéticas de Trilling – por exemplo, sua defesa ferrenha da alta cultura literária ou seu desprezo pela contracultura – possuam um matiz conservador, suas posições políticas mantêm uma consistente afinidade com a mentalidade liberal. Além disso, apesar dos encômios que lhe foram direcionados pelo casal Irving Kristol (1920-2009), um dos papas do neo-conservadorismo norte-americano, e sua esposa, a historiadora de tendência conservadora Gertrude Himmelfarb (1922-), Trilling sempre resistiu às tentativas de líderes neo-conservadores, inclusive às de seu ex-aluno Norman Podhoretz (1930-), de recrutá-lo para suas fileiras. Em suas memórias, Diana Trilling, não deixa dúvida sobre a distância entre o pensamento de seu marido e a mentalidade dos neo-conservadores: “Lionel não presenciou o advento do movimento neo-conservador, mas não tenho dúvida que se ele estivesse vivo e trabalhando na década de oitenta, teria sido um crítico ferrenho da guinada à direita por nossos velhos amigos” (RODDEN, 1999, p. 443). [“Lionel did not live long enough to witness the rise of the neoconservative movement, but I have little question that if he had been alive and working in the eighties, he would have been highly critical of this swing to the right by our old friends.”] Na sua crença que a cultura e a inteligência estavam sendo devastadas pelo crescente materialismo e utilitarismo do mundo pós-industrial, Trilling me parece, antes e surpreendentemente, dada a enorme distância geográfica e cultural que os separa, muito mais próximo dos chamados poetas agrários do sul como John Crowe Ransom (1888-1974) ou Robert Penn Warren (1905-1989), do que dos neo-conservadores. É interessante e certamente significativo que esses poetas estejam também entre os fundadores do *New Criticism* norte-americano, movimento que renova a crítica literária chamando a atenção, como o faz Trilling, para a especificidade da lite-

ratura como forma especial de conhecimento. No entanto a ênfase que Trilling sempre coloca no elemento político da literatura, o afasta dos *New Critics*, que demonstraram pouco interesse por tais questões.

A vasta obra de Trilling levanta uma enorme variedade de questões de grande relevância ainda hoje para uma reflexão sobre as relações entre o intelectual, a literatura e a sociedade. Como dissemos anteriormente, Trilling mantém uma crença inabalável na literatura como uma forma especial de conhecimento e na sensibilidade literária como corretivo da realidade. Seus ensaios sugerem que a crítica literária não pode viver enclausurada numa torre de marfim na medida em que sua matéria-prima, a literatura, está inevitavelmente interligada com a vida política e os movimentos da história. Rejeitando, todavia, a concepção da literatura como simples reflexo do mundo circundante, Trilling acredita que a literatura existe em relacionamento dialético com a sociedade, posição que de certa forma o aproxima dos chamados Novos Historicistas das três últimas décadas, com os quais também me alinho. Trilling vê pouco valor na literatura como mero documento, lição que me parece útil termos em mente ao avaliarmos um segmento considerável da produção literária brasileira contemporânea, preocupada em supostamente retratar neo-naturalisticamente a realidade circundante. Não devemos nos surpreender que, defensor da alta cultura literária e cético quanto a qualquer forma de populismo cultural, Trilling tenha tido uma certa impaciência com o movimento estudantil e a contracultura da década de 1960 e do início da década de 1970. Ao caracterizar os excessos do liberalismo como uma forma de ideologia, Trilling rejeita qualquer forma de patrulhamento ideológico. Ao mesmo tempo, contudo, o crítico se torna, infelizmente e certamente contra suas melhores intenções, precursor de preconceitos conservadores que acabam por desembocar na tendenciosa ridicularização da mentalidade progressista como “politicamente correta”. Finalmente, se por um lado Trilling, através de sua fidelidade ao pensamento dialético, abriu as portas para um esquerdismo menos dogmático e desta forma flexibilizou novos espaços à esquerda, por outro lado sua crescente desconfiança e decepção com as esquerdas contribuíram para conceder credibilidade ao neo-conservadorismo, ainda que ele próprio nunca o tenha esposado. Essa perigosa lição é especialmente significativa para nós nas circunstâncias atuais do nosso país, em que as esquerdas e as direitas se embaralham e, um tanto desarticulados e sem rumo claro, os setores mais progressistas da sociedade vivem um momento de profunda desilusão.

Marjorie Garber é professora nos Departamentos de Literatura Inglesa e Americana e de Estudos Visuais e Ambientais na Universidade de Harvard. Seus inúmeros trabalhos combinam interesses diversos pela obra de William Shakespeare, sobre a qual escreveu vários livros, pela teoria e prática da cultura

visual, e por questões de gênero e sexualidade. O livro do qual vamos nos ocupar é *A Manifesto for Literary Studies* [*Um manifesto pelos estudos literários*], publicado pelo Walter Chapin Simpson Center for the Humanities da Universidade de Washington em 2003. Nesse opúsculo impecavelmente fundamentado e elegantemente escrito, Garber examina a situação atual dos estudos literários e culturais, e nos convida a considerar uma variedade de tópicos de crucial importância para o intelectual da literatura, tais como o relacionamento entre a literatura, a história e a ciência, o conceito de natureza humana, e as consequências para os estudos literários da ênfase recente no multiculturalismo e na diferença.

Garber inicia sua polêmica discutindo o que significa fazer perguntas especificamente literárias. Apesar de reconhecer que os estudos literários não existem num vácuo, Garber insiste que o intelectual da literatura, mesmo ao se ocupar de questões de interesse público, precisa ter a coragem de se manter fiel à especificidade dos estudos literários, isto é, de assumir sua responsabilidade pela análise e interpretação de textos, envolvendo uma atenção cuidadosa ao que a autora chama “a poderosa slipperiness que é a linguagem em ação” (GARBER, 2003, p. 13) [“the powerful slipperiness that is language in action”]. A autora identifica o processo através do qual muitos intelectuais da literatura, capitulando diante dos ataques à suposta irrelevância dos estudos literários, vão-se “auto-deserdando”. Por exemplo, Garber assinala como teóricos de outras áreas, tais como o historiador Hayden White, autor de *Metahistory* (1973) [*Metahistória*] e o antropólogo Clifford Geertz, autor de *Interpretation of Cultures* (1973) [*A interpretação das culturas*], basearam-se em formulações sobre a textualidade desenvolvidas anteriormente pelos teóricos da literatura. Surpreendentemente, contudo, nos anos seguintes à publicação dessas obras, os críticos literários reapropriaram os conceitos de White e Geertz, esquecendo a dívida destes para com a teoria literária, ao mesmo tempo em que iam adotando um tipo de análise cada vez mais próxima da sociologia do conhecimento, da história e da teoria cognitiva:

Alguns historiadores da literatura e críticos historicistas em departamentos de estudos literários correm o perigo de esquecer ou desvalorizar a história de sua própria arte e prática, que se baseia não somente na compreensão contextual das obras literárias como também nas próprias palavras impressas na página. Interpretações contra-intuitivas, leituras que levam em conta a contiguidade entre literatura, fantasia e sonho, a associação subliminar entre palavras através de combinações sonoras ou toques de significação, a serendipidade de imagens e ideias, os ecos por vezes imprevistos de outros escritores, o poderoso arcabouço formal da retórica ou dos gêneros literários – tudo isso é tão ricamente transgressivo quanto

qualquer intérprete político poderia desejar, e tão sutilmente evocativo quanto qualquer pesquisador treinado em arquivos poderia cobiçar, desenterrar ou detectar (GARBER, 2003, p. 12).

[Some literary historians and historicist critics within departments of literary studies are in danger of forgetting, or devaluing, the history of their own craft and practice, which is based not only on the contextual understanding of literary works but also on the words on the page. Counterintuitive interpretation, reading that understands the adjacency of literature, fantasy, and dream, the subliminal association of words through patterns of sound or tics of meaning, the serendipity of images and ideas, the sometimes unintended echoes of other writers, the powerful formal scaffolding of rhetoric or of genre – all these are as richly transgressive as any political interpreter might desire, and as elusively evocative as any archive-trained researcher could wish or unearth or detect.]

Colocando em questão a preocupação exagerada com os conteúdos, a autora empreende uma apologia da literariedade, entendida aqui não como a diferença entre a literatura e a realidade circundante, conforme o ideário formalista e o primeiro estruturalismo, mas como a marca de diferença entre os estudos literários e outras áreas do conhecimento. A singularidade dos estudos literários estaria, assim, fundamentada na ênfase sobre o *modo* como alguma coisa significa, antes que o *que* ou *por que* significa, combinada com o *prazer* de se ler o mundo. Valeria a pena recordar aqui das palavras do poeta Ferreira Gullar, para o qual “a arte existe porque a vida não basta.”

Lamentando que os humanistas, desconfiados de qualquer coisa que possa parecer homogeneização e universalismo, abandonaram progressivamente aos cientistas a reflexão sobre a natureza humana, antes sob sua jurisdição, Garber propõe restaurar a validade do conceito de natureza humana nos estudos humanísticos. A autora aborda o livro *On Human Nature* (1978) [*Da natureza humana*] do biólogo E. O. Wilson como um índice daquele problema. Garber mostra, com um certo horror, como Wilson conceitualiza a ética e a moral como meros subprodutos do desenvolvimento biológico e, apesar de demonstrar uma apreciação pela arte e pela literatura, atribui-lhes uma função meramente ornamental. Reapropriar a primazia nos estudos da natureza humana não significa render-se a uma visão essencialista do ser humano e das relações sociais. O compromisso com o pluralismo pode traduzir-se em generalizações interculturais, que combinem uma perspectiva interior da singularidade de uma cultura ou de um grupo, própria das humanidades, com uma visão mais global – ou, para usarmos a terminologia de Gayatri Spivak, *planetária* – isto é, que recon-

figure a objetividade a partir de múltiplas subjetividades. Os humanistas não podem continuar a se submeter timidamente à mentalidade científica e permitir que as generalizações sobre o humano se transformem em propriedade exclusiva da ciência experimental, dos bancos de dados e das estatísticas. Não se trata aqui de se opor às ciências ou de se refugiar dentro dos estreitos limites das disciplinas tradicionais. Abrindo novos espaços para colaborações que ultrapassem as antigas barreiras e as fronteiras rígidas entre as disciplinas, uma interdisciplinaridade que respeite e legitime a contribuição das humanidades – e não as considere apenas como ornamento – é o caminho mais adequado para se lidar com as questões mais prementes sobre a natureza humana:

Quando eu sugiro que deitar fora uma ideia tão grande e desajeitada como o conceito de natureza humana é um cometer um erro político, o que realmente quero dizer é que isso significa dar ajuda e conforto aos críticos apressados das humanidades. Se estivermos dispostos a refletir séria e criticamente, poderemos facilmente demonstrar que campos como a antropologia cultural, a linguística estrutural, os estudos feministas, a teoria cibernética e o pós-humanismo estão, de fato, tratando as chamadas Grandes Questões: as questões sobre Quem Sou, sobre O Que Estou Fazendo Aqui, sobre O Que Nos Espera no Futuro, todas elas associadas ao legado da ‘natureza humana’. Essas questões nunca for tão urgentes – nem tão ‘humanas’ – quanto são hoje em dia (GARBER, 2003, p. 41).

[When I suggest that to discard a big and baggy idea like human nature is a political mistake, what I mean is that it has given aid and comfort to unthinking critics of the humanities. If we are willing to reflect seriously and critically, we will readily be able to demonstrate that fields like cultural anthropology, structural linguistics, women’s studies, cybertheory and posthumanism are indeed addressing the Big Questions: the Who Am I questions, the What Am I Doing Here questions, the What Lies in the Future questions that all attach themselves to the heritage of ‘human nature’. These questions, indeed, have never been more pressing – nor more ‘human’ – than they are today.]

Garber conclui sua argumentação discutindo o relacionamento entre a literatura e a história. Comentando sobre a guinada na direção da história (*historic turn*) que vem marcando os estudos literários, pelo menos nos Estados Unidos, durante as três últimas décadas, a autora, numa analogia jocosa ao conceito de politicamente correto, nos alerta para o perigo de nos tornarmos *historicamente corretos*, isto é de enfocarmos a literatura como documento através do qual pu-

déssemos supostamente recriar o passado com precisão objetiva. Apoiando-se em Walter Benjamin, para o qual a obrigação do historiador da literatura “não é retratar as obras literárias no contexto da sua época, mas representar a época que as apreende – a nossa época – dentro da época durante a qual apareceram” (GARBER, 2003, p. 49) [“is not to portray literary works in the context of their age, but to represent the age that perceives them – our age – in the age during which they arose”], Garber sustenta que a literatura é sempre e por definição uma *interpretação* da história. Desta forma, os anacronismos que permeiam a obra shakespeariana, e que permitem, por exemplo, que Hamlet, príncipe medieval, tenha estudado na universidade protestante de Wittenberg, que Júlio César ouça a batida de um relógio, ou que a jovem Cleópatra seja descrita como “enrugada nas profundezas do tempo” [“wrinkled deep in time”], servem paradoxalmente para que Shakespeare se mantenha fiel não a uma representação naturalista da realidade mas ao seu compromisso com a história como processo. Enfatizando a função transgressora da literatura enquanto texto, Garber sugere que a obra literária não é apenas uma janela aberta para o real, no presente ou no passado, mas uma forma de discurso que coloca em questão a ilusão da continuidade entre o passado e o presente, isto é, aquele historicismo burguês ao qual Benjamin se opunha.

Nesse sentido seria útil retomar, ainda que rapidamente, alguns dos conceitos desenvolvidos pelo historiador e teórico Dominick LaCapra (1939-). Ao longo de sua vasta obra, LaCapra se posiciona contra uma prática realista tanto na historiografia quanto na crítica literária, que tende a ver os textos como meras representações dos seus contextos. Colocando em xeque a separação entre texto e contexto, LaCapra insiste na necessidade de se pensarem os textos além da função documental privilegiada por historiadores e críticos, valorizando, ao contrário, suas funções crítica e potencialmente transformativa. Como tentei demonstrar no artigo “Distopia e utopia nas letras brasileiras da pós-modernidade”, contrastando *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, com *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, parece-me que grande parte do que chamei de literatura neo-naturalista brasileira permanece atrelada à função documental, relegando frequentemente as funções crítica e transformativa ao para-literário – por exemplo, os comentários dos autores sobre o que pretenderam realizar, em entrevistas ou nas cada vez mais populares mesas de escritores – ao contrário do que realiza brilhantemente Graciliano, que não precisou de FLIPS para explicar o que queria dizer: na sua obra as funções crítica e transformativa – entenda-se, utópica – da literatura estão embutidas no texto, que fala por si mesmo.

As questões habilmente levantadas por Marjorie Garber têm inúmeras implicações para a relação entre o intelectual e a literatura nos nossos dias, mas

aquela na qual gostaria de me deter por alguns momentos é o relacionamento entre os estudos literários com os estudos culturais, englobando-se nestes os estudos pós-coloniais. Não resta dúvida que os estudos culturais prestaram e, de certa maneira, continuam a prestar uma colaboração positiva para a renovação dos estudos literários, com sua atenção à diferença e às múltiplas subjetividades, e a introdução de uma perspectiva interdisciplinar, que coloca em questão até mesmo a configuração corporativista da universidade. Do ponto de vista dos estudos literários, contudo, a prática dos estudos culturais deixa muito a desejar. A equação feita pela Associação Brasileira de Literatura Comparada entre literatura comparada e estudos culturais, ao definir os parâmetros de seu congresso de 1998, sempre me pareceu apressada. Muitas importantes questões literárias não precisam e aliás nem podem ser respondidas pelo viés dos estudos culturais. A tendência ao presencismo historicista nos estudos culturais, em que o texto literário funciona frequentemente como uma janela para a realidade, resulta num empobrecimento da literatura. Ao mesmo tempo em que evitam os textos literários mais complexos, que requerem uma leitura mais lenta e minuciosa, os estudos culturais muitas vezes desembocam em generalizações um tanto banais. Acredito, no entanto, que há um futuro para os estudos culturais dentro dos estudos literários, especialmente se estivermos dispostos, enquanto pesquisadores brasileiros ou ligados ao Brasil, a realizar uma certa introspecção intelectual. Não se trata aqui de ignorar os conceitos seminais de Stuart Hall, Homi Bhabha ou Rey Chow, mas de retomar a nossa própria tradição dos estudos sobre a literatura e a sociedade produzidos, por exemplo, por Antonio Candido, Roberto Schwarz, Silviano Santiago e Alfredo Bosi, que nos desafiam a pensar sobre questões culturais sem esquecer a especificidade do texto literário, e o *prazer* provocado pela sua leitura.

Como disse no início dessa comunicação, os textos de Trilling e Garber nos convidam a refletir sobre o ambíguo relacionamento entre o intelectual e as instituições do seu tempo. Por bem ou por mal, todos nós somos beneficiários do mecenato das instituições públicas ou privadas que nos empregam, que apoiam nossos grupos de pesquisa, e que subvencionam nossas publicações e nossas viagens a congressos. Ainda que sejamos críticos dos desmandos e incongruências praticados por essas instituições, concebermos nosso relacionamento com essas instituições em termos meramente oposicionais seria contraproducente e, mais do que isso, patentemente desonesto. Fazemos parte e dependemos delas. Por isso, é importante que nos envolvamos, que exerçamos nossos direitos de supervisão e questionamento, que exijamos o que os norte-americanos chamam de *accountability* – uma prestação de contas à comunidade – e que participemos ativamente da governança dessas instituições mas sem esquecer nossa qualidade de *individuos pensantes*. Não se trata, portanto, de assumirmos

uma atitude de subversão ou transgressão mas de adotarmos uma permanente postura do que o crítico novo-historicista Alan Sinfield (1941-) chamou de *dissidência*: “Por ‘dissidência’ entendo a recusa de um aspecto do dominante sem pré-julgar o resultado. Isso pode parecer uma postura mais débil [do que a ‘subversão’], mas acredito ser realmente uma postura mais robusta na medida em que estabelece um espaço necessariamente aberto a uma contínua disputa, na qual em algumas conjunturas o dominante perderá terreno enquanto em outras o subordinado mal poderá manter sua posição” (SINFIELD, 1992, p. 49). [“‘Dissidence’ I take to imply refusal of an aspect of the dominant, without prejudging the outcome. This may sound like a weaker claim [than ‘subversion’], but I believe it is actually stronger insofar as it posits a field necessarily open to continuing contest, in which at some conjunctures the dominant will lose ground while at others the subordinate will scarcely maintain its position.”]

Devemos nos perguntar até que ponto, para evitar polêmicas e controvérsias, continuaremos a nos conformar com que tantas decisões ligadas à prática da nossa atividade intelectual sejam tomadas por indivíduos preocupados com a perpetuação de sua ilusão de poder, afastados do que Emerson considerava a essência do trabalho intelectual, isto é, a disponibilidade para o culto do belo que une o intelecto e a natureza: “A beleza da natureza é a mesma beleza da sua própria mente” (EMERSON, 1837, p. 270). [“Its [nature’s] beauty is the beauty of his own mind.”]

Os exemplos do problema levantado aqui são abundantes e vão do trivial ao complexo. A padronização dos *curricula vitae*, destinada supostamente a facilitar a troca de informações, não deixa de ser também uma das muitas formas arbitrárias de controle a que, por conveniência, aceitamos nos submeter. Fala-se muito hoje em dia na necessidade de se documentar a produtividade do intelectual acadêmico, mas não se discutem suficientemente os critérios que nos são impostos, através dos quais essa suposta produtividade deve ser medida. Nossa produtividade consiste somente da soma de nossas publicações e participações em congressos, ou precisa levar *igualmente* em conta nossa atividade docente, isto é, o nosso trabalho como mentores e educadores? Nossos estudantes são meros estorvos no caminho do nosso sucesso profissional ou componentes essenciais da nossa missão como intelectuais da Academia? É óbvio que a medição *quantitativa* de resultados, que frequentemente nos é imposta, diz pouco sobre a *qualidade* da nossa pesquisa. Por outro lado, na ânsia de provarmos que nossa pesquisa está dando resultados – e continuarmos a obter o apoio necessário à sobrevivência de nossa atividade intelectual – muitas vezes publicamos artigos e livros antes de sua hora. Adotado esse *modus operandi*, onde fica a livre reflexão, mola mestra da atividade intelectual? Afinal de contas, por que precisamos seguir um modelo emprestado ao mundo empresarial,

isto é, baseado em critérios tais como a produtividade, a eficiência e a divisão do trabalho, quando a economia da atividade intelectual, enquanto *heterologia*, depende, antes, da noção entrópica de *dépense* ou gasto, conforme a definiu Georges Bataille (1897-1962)?<sup>4</sup>

Termino assim mais ou menos por onde havia começado: insistindo na necessidade de que o intelectual de letras se mantenha fiel às suas raízes no que Trilling chamou de *imaginação liberal*, e, ao mesmo tempo, como Trilling e Garber alertaram, nem peça desculpas por se ocupar de questões literárias nem hesite em demonstrar seu prazer pela leitura. Esse é o nosso grande desafio, num momento em que a cultura, a pesquisa e a reflexão vão ficando cada vez mais marginalizadas e a universidade é concebida de forma cada vez mais utilitária e corporativista. É função primordial do intelectual examinar o passado para compreender o presente, mas também para imaginar o futuro. Apesar das dificuldades logísticas que enfrentamos, continuamos, bem ou mal, a realizar as duas primeiras partes dessa empresa – examinar o passado para compreender o presente. Todavia me pergunto se de fato possuímos a fortitude necessária para levar a cabo a terceira parte, isto é, construir, utopicamente, uma visão crítica e transformativa de futuro. Teremos falhado como intelectuais se nos reduzirmos a meros porta-vozes de políticas partidárias arquitetadas por marqueteiros mercenários, assumirmos o papel de defensores cegos de ocupantes de cargos políticos, ou permitirmos que as decisões sobre a educação e a pesquisa sejam tomadas por líderes sindicais. *Essa não é a nossa luta*. O Brasil do presente, e certamente o Brasil do futuro, não pode ser somente o país dos planejadores econômicos, dos banqueiros, dos sindicalistas, e de outros donos do poder – para usarmos a célebre formulação de Raimundo Faoro. É nossa responsabilidade que o Brasil do presente e do futuro seja também um país inventado por intelectuais imaginativos, críticos, e permanentemente dissidentes.

---

4 A obra de Georges Bataille representa um contundente ataque ao racionalismo de Hegel, no qual tudo é apropriado pela consciência e transcendido pela razão, bem como ao utilitarismo das sociedades modernas, em que tudo é reduzido a um valor de troca. Ao contrário de Hegel, Bataille está interessado naquilo que chama de *heterologias*, isto é os elementos da vida humana que permanecem inassimiláveis às formas sociais oficiais, dominadas pela razão e pelo utilitarismo. Contrariando os fundamentos iluministas da sociedade moderna, racional e capitalista, Bataille acredita que o impulso fundamental tanto da natureza quanto da vida humana se posiciona não na direção da eficiência, da conservação e do autointeresse, mas na direção do gasto ou da perda, isto é, o que Bataille chama de *dépense*. Ligada à noção de perda está a noção do sagrado, pois o sagrado é algo irredutível ao valor de troca. Assim, o erotismo, que Bataille diferencia radicalmente da sexualidade puramente animal, destinada à satisfação de instintos naturais ou à reprodução da espécie, e que afirma ser uma construção exclusiva do ser humano, está intimamente associado ao sagrado, na medida em que também não possui qualquer valor utilitário. Esvaziada de valor de troca, a reflexão intelectual se enquadra também no conceito de heterologia.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- BATAILLE, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*. Ed. e trad. Allan Stoekl. Minneapolis: Minnesota UP, 1985.
- DAMATTA, Roberto. *Tocquevillianas: notícias da América*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- EAKIN, Marshall C.; ALMEIDA, Paulo Roberto de. *Envisioning Brazil: A Guide to Brazilian Studies in the United States*. Madison: Wisconsin UP, 2005.
- EMERSON, Ralph Waldo. The American Scholar [1837]. Apud STERN, Milton A.; GROSS, Seymour L. *The American Romantics 1800-1860*. New York: Viking, 1969, p. 267-285.
- FAORO, Raimundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 1958.
- FREUD, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. [1930] Trad. James Strachey. New York: Norton, 1962.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. [1933] 28ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- GARBER, Marjorie. *A Manifesto for Literary Studies*. Seattle: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2003.
- LIMA, Manuel de Oliveira. *A América Latina e a América Inglesa: a evolução brasileira comparada com a hispano-americana e com a anglo-americana*. Rio de Janeiro: Garnier, 1915.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *A colônia brasilianista: história oral de vida acadêmica*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1990.
- MORSE, Richard. *O espelho de Próspero: cultura e idéias nas Américas*. [1982] Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PARRINGTON, Vernon Louis. *Main Currents in American Thought: An Interpretation of American Literature from the Beginnings to 1920*. New York: Harcourt, Brace & Co, 1930.
- RODDEN, John. *Lionel Trilling and the Critics: Opposing Selves*. Lincoln: Nebraska UP, 1999.
- SINFIELD, Alan. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Berkeley: California UP, 1992.
- SPIVAK, Gayatri. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.
- TRILLING, Lionel. *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*. New York: Viking, 1950.
- VALENTE, Luiz Fernando. O Brasil de Samuel Putnam. *Letterature d'America* 31:135 2011, p. 37-49.
- VALENTE, Luiz Fernando. Utopia e distopia nas letras brasileiras da pós-modernidade. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana* 69, 2009, p. 271-283.

VERÍSSIMO, Érico. *A volta do gato preto*. Rio de Janeiro: Globo, 1953, [1946].

VERÍSSIMO, Érico. *Gato preto em campo de neve*. 2.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1961, [1941].

WILSON, Edward O. *On Human Nature*. Cambridge: Harvard UP, 1978.



## UM TÚMULO PARA A CRÍTICA (?)

Manoel Ricardo de Lima

EM *EN RACHÂCHANT* (1982), PEQUENO FILME de Daniëlle Huillet e Jean-Marie Straub, enquanto a mãe descasca batatas, o filho, um menino míope de óculos grandes, lhe diz que não vai mais a escola. Ela pergunta, sem interromper sua tarefa, *por quê?* E ele responde: “Porque na escola me ensinam coisas que eu não sei”. O pai, sentado próximo à janela, fuma e lê um jornal, se admira e resmungo um “ora essa!”. Na cena seguinte, na escola, temos o diretor encostado à uma porta enquanto é interrogado sobre esse menino, de nome Ernesto, que ele sugere “Não vejo quem seja esse Ernesto”, e tem como resposta um “Ninguém o vê. É uma mosca morta!”. Ernesto é levado à frente do diretor que diz não o reconhecer, ao que ele responde: “Eu, sim”. Depois de interrogar o menino sobre a recusa em continuar com sua instrução, lhe mostra o retrato de alguma autoridade, pergunta quem é. Ele responde: “Um garoto!” Adiante, aponta para um pequeno círculo de madeira e vidro pregado na parede com uma mariposa empalhada, e interroga: “E isso, o que é?” O menino responde: “Um crime”. Ao tomar um globo entre as mãos, o diretor prossegue: “E isto, é uma bola de futebol, uma batata?” E Ernesto: “É uma bola de futebol, uma batata e a Terra”.

A primeira constatação do diretor é estar diante de uma criança de sete anos que só quer aprender aquilo que já sabe. Depois, numa segunda constatação, o diretor quer entender como será possível, sem Ernesto colocar-se disponível, que ele aprenda a ler, a escrever, a enganar-se ou a enganar, a conduzir ou a ser conduzido etc., e enquanto a mãe acha que a criança pode tornar-se um cretino, Ernesto revida ao diretor: *i-ne-vi-ta-vel-men-te*. Se as origens vêm de um lugar de inocência, *i-ne-vi-ta-vel-men-te*, como propõe Franco Farinelli, aprender a ler a Terra (bola de futebol ou uma batata) vem com um esforço de imaginação crítica para a composição de mundos ou numa intuição das metamorfoses. Aprender a ler as imagens: para Farinelli o que se escreve e se inscreve como imagem é o vapor, a não-forma do vapor. Ver a terra, tocar a carne do mundo, é dar a ela uma antecipação da imagem, a ideia de um imemorable numa inti-

midade difusa e simultânea com o espaço e o tempo: montagem e remontagem anacrônicas de passados para intervir no contemporâneo-imediato e re-expor o que resta.

Segundo Serge Daney, o cinema de Straub e Huillet nos apresenta essa deriva a partir de uma proposição inventiva de crítica que conversa com uma sugestão retirada de Nietzsche: a de que é preciso esfacelar o universo, perder o respeito por tudo. E, mais severamente, que depois de uma série de imposições fascistas expandidas por todo o século XX que, de algum modo, foram incorporadas a certa naturalização das formas modernas de vida, nenhum artista tem mais o direito de ser irresponsável. Lezama Lima já anotara: “A penetração da imagem na natureza engendra a sobre-natureza”. Esta composição de uma política-com-a-crítica e de uma crítica-com-a-política tem a ver, diretamente, com o que Daney chama de “uma recusa obstinada de todas as forças de homogeneização”, uma “não-reconciliação” (DANEY, 2007, p. 99). Assim, ele lê no cinema-crítico de Straub-Huillet uma “prática generalizada de disjunção” (2007, p. 100) ou uma espécie de *túmulo para o olhar* contra um modelo cultural que tende a subjugar toda arte aos sintomas sem saída da indústria e suas regras de fabricação. E, ao mesmo tempo, diz ele, “a solução dos Straub é no mínimo paradoxal e aponta para uma fantasia: inscrever, abrigar os discursos de resistência em aparelhos dominantes” (2007, p. 102).

Isto nos faz lembrar, contrariando os Straub, porque sem nenhuma resistência ou caráter de remontagem, um sem número de jovens poetas, escritores que também se autotabulam, críticos, que encontram-se abrigados, adequados e adaptados a *blogs* de editoras (pelas quais muitas vezes são editados) para resenhar os livros que essas mesmas editoras publicam ou, numa repetição sem diferimento, ainda reproduzem essa prática quando escrevem para um ou outro jornal apenas sobre os livros dessas mesmas editoras que, de alguma forma, os suporta: ou como autores ou como estratégia benevolente de preenchimento do vazio. Silvina Rodrigues Lopes, numa defesa do atrito, chama atenção para isso e diz que se

(...) trata da adaptação de grande parte daqueles que se apresentam como escritores às condições institucionais dominantes e ao mercado, que significa que não produzem senão simples objetos de consumo, ao nível de qualquer outro artigo de supermercado. Essa adaptação vem negar a anti-institucionalidade (que não é apenas característica do modernismo, mas daquilo que, na sequência de Baudelaire, se designa como modernidade literária) em nome da acessibilidade da literatura, e de outros tipos de discurso, ao grande público, o que corresponde à negação máxima de qualquer dimensão inconformista. Aquilo que se chama "grande

público" só pode ser composto por gostos esclerosados, pelo que há de mais resistente à mudança, e por conseguinte pelo que há de mais antiartístico, a negação do movimento. Aquilo que se destina ao grande público é a espetacularização, que esteriliza ao colocar a diversão como substituta da estranheza, tornando-se eficaz na relegação do humano para o nível mais triste da vida animal — a domesticação (LOPES, 2013).

e

É preciso impedir que a banalidade que aparece hoje consensualmente como literatura não se arrogue em breve um direito de exclusividade (LOPES, 2013, p.14).

Se Daney, ao ler o cinema de Straub e Huillet, nos lembra que “tudo está no presente” (p. 99) e que “o horror não é mais esse eterno retorno do mesmo sobre as feições do mesmo, mas o intolerável presente” (p. 105), podemos lembrar duas frases ditas por Jean-Marie Straub no filme de Pedro Costa, *Onde jaz o teu sorriso?*, que é uma declaração de intenções a partir de duas frases de Kafka: “No combate entre ti e o mundo, escolhe o mundo” e “a revolução não é a fuga para a frente rumo ao progresso, é o salto do tigre para aquilo que é passado”. Kafka é articulado aí como um *Luftmensch* (um homem-aéreo ou, se pensamos com Avicena, um homem-voador, o que pratica uma geografia aérea e esvoaça sobre um contexto social), e para o cinema de Straub e Huillet a leitura de cada palavra por si e no mundo é uma força (montagem arqui-filológica, dizia o Raúl Antelo), “ler é um movimento complexo de respiração e pensamento”, seus planos partem dessa leitura crítica convicta, “quando o mundo é ainda a natureza que respira, cresce e se move” e uma arqueologia mal-comportada a cada plano quando “escolher é amar profundamente o mundo”. Numa lição, numa aprendizagem, para a leitura crítica: onde colocar a câmara, mas para muito além do ponto de vista, como desmesurar todo mapa, plano ou modelo geométricos (Anaximandro e Ptolomeu).

A partir daí pensar um túmulo para a crítica é uma proposição afirmativa que vem com um ponto de interrogação ao final. Não é uma pergunta, não é uma morte ou um desfecho *da e para* a crítica, mas um termo. O que indica que é, também, ao mesmo tempo, um fim e um começo. Não custa lembrar, com Sloterdijk, que todo começar é também político. No poema *Projeto de obras futuras*, de Pasolini, que vem contra um contemporâneo-imediato, podemos ler:

[...] Oposição de quem não pode  
*ser amado por ninguém, e que ninguém pode amar*, e manifesta

depois o seu amor como um não

pré-estabelecido, o exercício do dever  
político como exercício de razão.

Por fim, ah, sei bem

que, na minha paixão mal-andante,  
nunca fui tão cadáver como agora  
que volto a pegar nas minha tabulae presentiae –

quando a realidade é a real, mas depois  
de ter sido destruída agora e para sempre  
pela ideia obcecada de um nada radioso.

Mas nesta realidade – a nossa –  
que anda ofegante atrás dos destinos das estruturas,  
– por atraso, por atraso na mora

mortuária de uma epocazinha anterior –  
ou antecipando-se a eles, com a dor de ver o fim  
do mundo como sua impossível cessação –

(...)

(PASOLINI, 2005, p. 463).

Em seu primeiro livro, *Vidas Marginais*, publicado em 1949, Moreira Campos (1914-1994) gira um empenho em torno do que ele considera sua *não-reconciliação*, seu começo e sua impossibilidade: compor um mundo com a crítica, ou seja, LER um mundo com a crítica diante da *narrativa curta* (que é o seu termo: quando toda literatura é uma forma-comentário, logo uma forma-pelo-pensamento). Em 1996 tem-se a publicação, em dois volumes, de sua *Obra completa*. Ao todo, apenas cinco livros mais um, de 1987, *Dizem que os cães veem coisas*, que já é a reunião de um pequeno conjunto retirado dos livros anteriores, e que ele dizia ser a melhor síntese do que fizera. Este livro recebeu um prefácio-crítico de Rachel de Queiroz que, de todos os modos, e numa perspectiva autonomista, é tomado como o texto mais importante sobre o que Moreira Campos escreveu porque foi elaborado por alguém que fez parte de um prolongamento homogêneo das formas modernas no Brasil, e porque o lê numa conciliação aparente da mesma lógica e do mesmo andamento obstinado para a homogeneização: leitura fixa, fixada, monopólio de memória, memória monopolizadora, monumento sem esforço (é Robert Musil quem nos lembra que os monumentos devem se esforçar um pouco mais).

Rachel de Queiroz afirma, além de circunscrevê-lo numa expressão de posse, “o nosso grande contista” (Moreira Campos nasceu no Ceará, como ela), que é também uma pena que ele não tenha se arriscado com o romance porque teria “condições de brilhar no romance como brilha no conto”. E ainda sugere que assim ele nos daria, ou só assim ele poderia nos dar, “a oportunidade de seguir acompanhando aquele mundo de gente ríspida, às vezes tão seca de alma que pode chegar à crueldade”. O que está em jogo no texto de Rachel de Queiroz é cartografia plana e sistema, ou seja, a ordenação do mapa, o meta-modelo que tem apenas uma face, o que se resume a medida, controle e poder porque não admite alternativas: bem ao modo de Salomé e seus caprichos, que pede a cabeça de Batista, aquele que dá nome às coisas, o poeta, num prato, o corte da garganta é também o corte da fala, da linguagem, para sacrificar o corpo vivo e indicar que a Terra é apenas uma cabeça (sem corpo, logo sem desejo) lançada na tabula rasa da história. O que podemos ler ao final do fragmento “Após a conclusão”, de *Imagens do Pensamento*, quando Walter Benjamin aponta que “a terra natal não é o lugar onde se nasce, mas, sim, que se vem ao mundo onde é a terra natal”.

É Everardo Norões, ao receber o prêmio Portugal Telecom, em 2014, na impositiva categoria “conto”, com *Entre Moscas* (2013) – seu livro indistinto entre a ficção e o ensaio crítico, o ensaio crítico e a ficção, ou que toda crítica é ficção e que só assim é possível manter-se longe do poder e de seus aparelhos, enunciação e não apenas enunciado –, quem retoma a partir de seu projeto “escrever pelo analfabeto” (Raúl Antelo lembrava recentemente um verso de Cesar Vallejo: “por el analfabeto a quien escribo”), o trabalho de Moreira Campos ao pensá-lo ali, diante da institucionalização conformada e da submissão às regras de fabricação do quanto vale e a quem vale um prêmio, uns prêmios, a dilatação de uma leitura crítica que vem como disjunção, como uma fissão, para compor formas-formantes e imprevisas de um corpo nu lançado ao mundo sem valor de troca, sem capital especulativo, ao falar por aqueles que não participam de nenhum poder. Em *Náufragos*, narrativa de seu primeiro livro, Moreira Campos já procura desenhar um contra-modelo do mapa, algo que não se reconcilia com a terra plana, mas que apresenta um fundo de abismo dessa Terra sem fundo e que cospe:

Inverno forte. Aguaceiro por toda a parte. O rio cresce, corre caudaloso. Águas barrentas, descem troncos de árvores, restos de palhoças. Outros detritos vão aderindo aos balseiros. E eles engordam, aumentam de corpo. Desviam-se da corrente e contornam as margens. Detêm-se num obstáculo qualquer: uma ponta de terra. Giram lentos, sem pressa, cheios de espumas. Mas a correnteza os

agarrou outra vez e seguem rápidos no lombo do rio. Aí vem um cajueiro enorme. Deve ter sido arrancado de novo, que as raízes ainda trazem terra e a folhagem não perdeu o viço. Flutua atrás a coberta de palha de um casebre. Ninguém vê o balseiro. Pensa na tragédia dos que se abrigaram sob aquele teto: uma história anônima e triste, com meninos barrigudos e mulheres sem sangue (CAMPOS, 1996, p. 42).

O que temos, nessa imagem de um flagelo expandido que escorre descontrolado, é uma singularidade movida à paciência e a alguns rastros da memória de nossa condição irrestrita: quando a língua é o traço mais severo de nosso fantasma e, ao mesmo tempo, de nosso horror. Algo como toda linguagem é cega e “se o mundo é um globo, todos os pontos podem ser o centro, ou seja, o centro é plural e móvel e, em consequência, a proximidade das coisas não implica em sua homogeneidade e isotropismo” (FARINELLI, 2012, p. 132). O *Entre moscas* de Everardo vem da pequena narrativa de Moreira Campos, *A mosca, a pasta, e os sapatos*, de *A grande mosca no copo de leite* (1985), entre montagem e contraponto, o que se monta e se remonta, a partir da imagem de dois sujeitos cindidos, uma mãe e um filho, diante de um homem que começa a morrer, o pai, e diante da impossibilidade radical do encontro, da agressividade como forma de pedido a uma escuta e numa dilaceração: não apenas a conversa, mas o movimento da conversa, a que se conversa, a quem se conversa etc.:

- Está quente hoje.

- Muito quente.

Abanava-se. A morte, pelo tempo, pela presença permanente do doente, dando hábito à casa, já não seria um assombro, o drama dos primeiros desesperos, e lágrimas, a angústia diante do diagnóstico. Um convívio, embora as pessoas ainda andassem por dentro de casa na ponta dos pés, quando ele parecia cochilar na espreguiçadeira. Mas não cochilava, porque abria os olhos amarelos, dilatados pela doença: - Ahn! - Nada. Durma.

- O que é que vocês estavam conversando tanto? - ela indagou.

- Nada. Coisas da vida.

(CAMPOS, 1993, p. 123).

Quem depois consegue ler e reler criticamente, de alguma forma, a *não-reconciliação* de Moreira Campos, é o cinema muito recente de Frederico Benevides quando procura repetir aquilo que seria um *motto* lacanianiano sugerido por Daney a Straub e Huillet: “Você quer olhar? Então, veja isto”. Frederico filmou duas narrativas de Moreira Campos, *As corujas* (de *O puxador de terços*, 1969) e *A visita ao filho* (de *A grande mosca no copo de leite*, 1985), para tentar enten-

der os movimentos desses textos na remontagem de seus movimentos para um cinema de perguntas abertas que é, ao mesmo tempo, uma espécie de leitura crítica daquilo que já é uma imagem, daquilo que vem na imagem, “quando a imagem não é uma superfície neutra para ninguém, a não ser para aqueles que decidiram se manter neutros”. (DANEY, 2007, p. 103) Depois, esses filmes foram reabertos em dez grandes *tableaux vivants* dispostos como intervenção em projeções distribuídas num espaço contingente da última Berlinale (2015), esta série de *tableaux* se intitula *Viventes*. A série não apenas procura tocar no que dizem os textos de Moreira Campos, mas também no que apresentam em torno do indizível, do invisível e, principalmente, de seus tremores essenciais. O que se tem é a conversa. E isto porque toda conversa é desvio e diferimento, é também armadilha às avessas porque se reinventa como forma de acolhimento. A conversa é aquilo que aponta e sugere um lugar construído de afetos, uma convivência, a composição de um gesto trágico que se impõe contra o *Geschwätz* (a desconversa sem fim) para destruir a destruição.

Num dos *tableaux* de Frederico Benevides vemos dois homens que se posicionam sobre uma pequena vala com grades e separados por uma vareta que lhes demarca a terra entre desencontro e simulação hostil. O homem à esquerda, uma espécie de “Descartes com lentes”, um contra-cartesius, solta os braços na linha da veste e tem abaixo de si um pequeno buraco, a vala, e é, todo ele, apenas rosto, prece e sustentação. Uma antecipação da queda também pode ser lida aí. O homem à direita carrega um chapéu negro (que é o seu adereço incerto, porque se visto de perto não passa de um corpo sem cabeça), uma luva de couro para o pouso de aves de rapina e, sobre o ombro, uma coruja (estes seres que anunciam a noite e que “bicam os olhos dos mortos / e de todos os vivos: / os enforcados de Villon”, como sugere Everardo Norões em seu poema *As corujas*, que é também mais uma releitura do texto homônimo de Moreira Campos):

Elas penetram  
pelas claraboias:  
anunciam a noite.  
Bicam os olhos dos mortos  
e de todos os vivos:  
os enforcados  
de Villon.  
Elas projetam suas asas  
à revelia dos equinócios:  
são sempre curtos os lençóis  
para ocultarem nosso fado.  
Elas violam  
as vigias da casa

e anunciam a tempestade.  
 Chegam pelas vésperas da luz,  
 sob abóbadas entristecidas.  
 Planam  
 sobre nossas cabeças.  
 Bicam, bicam...  
 Depois se vão.

François Villon (1431-1463), o vagabundo, já tomara nota alguns séculos antes na sua “Balada dos enforcados” do quanto é a carne o que desaparece: “A carne, que sorveu tanto alimento, / Está hoje devorada e em fermento, / E, ossos, a cinza e pó vamos volver” (VILLON, 2000, p. 369). O *memento* – voltar ao pó – é ainda o artifício da história que irrompe como testemunho cristão, aquilo que poderia nos salvar, a nossa mais severa e culpada oferenda: nosso corpo glorioso dissolvido diante da máquina do mundo e de Deus.

Contrariando a ideia de um cinema autonomista que tem como problema apenas onde colocar a câmera, ou seja, ponto de vista, é possível ler nos dois filmes e na série *Viventes* o gesto para deixar o *centro vazio*, *deixar o centro disponível*, que se alarga com a remontagem de passados, no caso, da literatura de Moreira Campos, até a impressão subtraída do ser nu. Tarefa crítica, tarefa da crítica (?): pôr a nu, qualquer coisa de vivo (uma vida), o tremor das coisas no meio de suas possibilidades e oscilações a conhecer. Os filmes e a série *Viventes*, como formas de leitura e releitura crítica da literatura de Moreira Campos, nos lançam diante do tempo da aparência, ou seja, do desaparecimento da carne. Entre as tentativas de recorte do simultâneo, tempo e espaço ou movimento-ação, que é também uma tarefa seminal dos *tableaux vivants*, e uma convicção estreita com o começar, condição da arte e da política. Algo muito próximo do que propõe Pedro Costa: “uma literatura sem literatura” ou, quando estica um pouco mais a o seu rascunho, seu *rachâchant*, “não se faz cinema com imagens, como não se escreve um poema com palavras poéticas” (COSTA, 2013, p. 8).

### Digressão, 1

O poema *270º em qualquer direção*, de Júlia Studart, de seu livro *Logomaquia* (um *mal-entendido*, um *Geschwätz*), publicado em 2015 pela 7Letras, procura vazar, tornar evidente, mais uma possibilidade de leitura crítica, tanto da literatura de Moreira Campos quanto, principalmente, do cinema de Frederico, numa leitura que é antes atravessada pelo poema e pelo livro de Everardo Norões. Esse poema, concentrado *num centro vazio*, o personagem, Manuel, que atravessa os dois filmes e que vem das narrativas de Moreira Campos, procura tocar uma afrontalidade e uma potência política de invenção da vida, *tocar*

*aquilo que não cessa de dizer.* Quando um poeta (caso tanto de Moreira Campos, Everardo Norões, Frederico e Júlia), em sua delicadeza furiosa, se presta a ser digerido por uma coruja. Segue o poema:

### **270° em qualquer direção**

olho fixo o painel de fotografias coloridas que você compôs só pra mim. mapas, estudos para superfícies curvas, Gaspard Monge e o segredo de estado revelado num terno papel de parede que mal se percebe. e enquanto você dança com o sabre de luz, o jornal noticia: *raquete dá 'match point' nos insetos.* em dois tamanhos, nas cores azul, verde e vermelha, três telas de metal – duas de polo negativo na parte externa e uma central de polo positivo. a raquete pode ser recarregável ou a pilha. faça a sua escolha. mas você não dá a mínima, não está interessado em *efeito joule* ou morte por eletrocussão de origem chinesa. mas mantenho o olho fixo no painel de fotografias coloridas, mapas, estudos para superfícies curvas e toda esperança depositada em você. *aquele que tem um sabre de luz faz coisas que não podem ser feitas com arma de fogo, Manuel. mais do que isso, um sabre de luz é disciplina para a mente e aprendizado para o corpo e espírito. é uma das formas pela qual um Jedi se comunica com a força.* por isso também, imagino, você não obedece mais, dá sempre o último beijo de boa noite e deposita toda espera na jaqueta *jeans*, no fusca verde, na visita do filho – a grande pantomima da sua vida. perambula entre *tableaux vivants* que exibem algumas histórias perdidas, mas desconfia abertamente de todas elas. gosto de pensar que você não liga se ludovico, como numa aparição, contar os seus passos enquanto salva o pequeno aquário de vidro em suas mãos, seu *aquaplay* que confina todo o mundo, onde giram elefantes, cavalos e girafas. o jornal noticia: *míssil abate avião da malaysia airlines* com 298 pessoas na Ucrânia, todos mortos, e você não viu. ainda hoje destroços caem sobre os jardins. isso aqui está de ponta cabeça, Manuel. posso ouvir o grito de Rimbaud nos salões de Verlaine – *Merde!*

Rainer Maria Rilke, *A melodia das coisas* (p. 125)

*Em mim, tenho medo somente daquelas  
contradições com tendência à conciliação.  
(03/11/1899)*

*Fragmento 11.*

E a arte nada fez senão mostrar-nos a confusão na qual quase sempre nos encontramos. Ela nos inquietou, em vez de nos fazer silenciosos e calmos. E provou que cada um de nós habita uma ilha diferente; só que as ilhas não são distantes o suficiente para que permaneçamos solitários e despreocupados. Um pode molestar o outro, ou assustar, ou perseguir com lanças – mas ninguém pode ajudar o outro.

*Fragmento 12.*

Para passar de uma ilhota a outra há somente uma possibilidade: perigosos saltos, nos quais se arrisca mais do que os pés. Surge um eterno vai e vem de pulos com acasos e ridículos; pois pode acontecer que dois saltem um em direção ao outro, ao mesmo tempo, de forma que só se encontram no ar, e depois dessa cansativa troca estão tão distantes – um do outro – quanto antes.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- CAMPOS, Moreira. *Dizem que os cães veem coisas*. São Paulo: Maltese, 1993.
- CAMPOS, Moreira. *Obra completa, Contos, v. 1 e 2*. São Paulo: Maltese, 1996.
- COSTA, Pedro. *Casa de Lava - Caderno*. Lisboa: Kleist Editions, 2013.
- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- EISENSTEIN, Serge. *Notas para uma história geral do cinema*. Trad. Sonia Branco e Lúcia Ramos Monteiro. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.
- FARINELLI, Franco. *A invenção da terra*. Trad. Francisco Degani. São Paulo: Phoebus, 2012.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Chão da Feira, 2013.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

## PERSPECTIVAS PÓS-DRAMÁTICAS: REVISÕES CRÍTICAS

Mariana Simoni

QUASE DUAS DÉCADAS DEPOIS DA PUBLICAÇÃO DE *Postdramatisches Theater* (1999), o termo “pós-dramático” certamente ainda pode ser descrito como o rótulo mais bem sucedido da história do teatro recente – embora a popularidade que adquiriu não apenas na Alemanha, mas também em âmbito internacional, ultrapassando inclusive as fronteiras acadêmicas e marcando toda uma geração de artistas e espectadores, tenha abrandado o fervor das discussões em seu entorno e implicado certo consenso a partir da banalização de seu uso.

A proposta do teórico do teatro Hans-Thies Lehmann a partir da elaboração do conceito de pós-dramático fundou-se sobre a hipótese de que desde os anos de 1970 certas experiências teatrais começaram a se afastar do paradigma dramático em direções muito diversas, configurando, então, outros modelos de percepção, caracterizados, na maioria das vezes, justamente pela desierarquização dos signos teatrais. Lehmann situa aquela década como início de uma condição histórica muito particular determinante desta transformação: a emergência de “forças de pressão”, como “velocidade” e “superficialidade”, que iniciaram a dissociação entre teatro e literatura e perturbaram a estabilidade de uma hierarquia até então inabalável. O rótulo de pós-modernidade, de imediato associado à presença dessas forças, entretanto, não deve ser confundido com o próprio paradigma estético do teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007, p.32). Segundo o autor, o rótulo de pós-moderno, que muitas vezes se aplica às manifestações teatrais ocorridas ao longo dos últimos 20 anos, não atende a uma demanda de caracterização estética, e sim, epocal. Para ele, este conceito “tem a pretensão de oferecer uma definição de época em geral” (p.32). Evitando, deste modo, qualquer aproximação da ideia de *Zeitgeist*, que uma utilização não contextualizada e não relacional do termo pós-moderno poderia suscitar, Lehmann propõe o termo pós-dramático como possibilidade estética “para além do drama, não necessariamente para além da modernidade” (p.33).

A partir de uma análise centrada sobre o teatro europeu, sobretudo o francês, o autor desenvolve o conceito justapondo a noção de teatro à de drama. O termo oferece não somente a possibilidade de tensão entre a dimensão textual e a encenação, mas a configuração da autonomia mesma de uma em relação à outra. É nesse sentido que a ideia de desestabilização de hierarquias perpassa a prática teatral dos anos 1970 aos 1990. O que seria, pois, esse teatro que à primeira vista parece ter superado o modelo dramático? De que maneira compreende-se esse desconfortável prefixo *pós* que parece simultaneamente indicar o esgotamento de um paradigma e a sua permanente recontextualização? Ensaiai respostas, de fato, exige o pressuposto de enfoques relacionais e não dicotômicos:

Pode-se então descrever assim o teatro pós-dramático: os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança "em irrupção". Também o prefixo "pós" no termo "pós-moderno", no qual é mais do que uma mera senha, indica que uma cultura ou prática artística saiu do horizonte do moderno, antes obviamente válido, mas ainda tem algum tipo de relação com ele: de negação, contestação, libertação ou talvez apenas de divergência, com o reconhecimento lúdico de que algo é possível para além desse horizonte (LEHMANN, 2007, p.34).

É precisamente nesta ótica que se torna necessário contextualizar a elaboração do conceito de pós-dramático em permanente diálogo com questões levantadas por Peter Szondi em 1956, no livro *Theorie des modernen Dramas* (Teoria do drama moderno) que caracteriza a emergência da forma dramática enquanto manifestação estética específica atendendo a contextos históricos muito particulares a partir do Renascimento e da constituição gradual da burguesia como classe social, até o século XIX, no entanto, não mais possível a partir da modernidade do século XX: "o drama é aqui conceitualizado nos termos de sua impossibilidade atual, e esse conceito de drama é já compreendido como o momento de um questionamento sobre a impossibilidade do drama moderno" (SZONDI, 2001, p.27).

O argumento inicial de Lehmann é de que Szondi teria homogeneizado todas as reações à crise do drama como "variedades de uma epicização", i.e., a partir de uma oposição bem demarcada entre dramático e épico. Com isto, as diferentes estratégias que emergiram "para superar a ingenuidade da ilusão da realidade, da introspecção psicológica e do pensamento alheio à sociedade", foram de certa forma obscurecidas pelo esplendor do teatro brechtiano, caracterizadas pela teoria de Szondi como derivações de um movimento epicizante ao longo da história do teatro. (LEHMANN, 2007, p.47)

Sua proposta concretiza-se declaradamente como uma análise de características estéticas presentes em determinadas produções teatrais localizadas entre a década de 1970 e a de 1990, que teriam em comum apenas o afastamento do drama – em sua formulação estética clássica, estruturada basicamente sobre a fábula, o enredo, os personagens e suas ações – no entanto, seguindo direções diversas. O fato de os elementos dramáticos serem depreendidos exclusivamente do texto afastou a noção de drama da ideia de teatro, enquanto práxis cênica. O teatro pós-dramático sugere, então, uma rearticulação contextualizada de ambas as noções, de forma a produzir uma atitude de recepção diferente em relação ao fenômeno teatral.

Lehmann propõe a existência de alguns momentos pós-dramáticos ao longo da história do teatro, ligados ao teatro do absurdo, às vanguardas e, sobretudo, ao teatro épico de Brecht, considerado pelo autor, entretanto, ainda um último limite da noção de drama, uma vez que não rompe completamente com a ideia de fábula: “o teatro pós-dramático é um *teatro pós-brechtiano*. Ele está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova arte de assistir” (p.51). Talvez se possa dizer, então, que esses momentos pós-dramáticos, mais do que pelo afastamento do drama, são aproximáveis à medida que, inaugurando relações específicas com o texto, ainda que ausente, instauram outro paradigma de recepção, mobilizando a percepção de forma diferente da dramática.

O autor aponta o paralelismo entre o paradigma perceptivo implicado pela “leitura lenta” e aquele exigido pelo “teatro pormenorizado e vagaroso” enquanto caracterização de ambas as manifestações estéticas como “práticas minoritárias” em um contexto de “circulação mais lucrativa de imagens em movimento”. (p.17) É, portanto, fácil identificar esta aproximação que particulariza a literatura e o teatro, destacando-os como diferença no contexto cultural, nos momentos históricos específicos em que o paradigma da representação prevalecia, como no século XIX, por exemplo. No entanto, como se pode hoje vinculá-los situando-os neste lugar minoritário, sem necessariamente recair sobre alguma forma de textocentrismo?

A ambivalência das proposições de Lehmann tem sido alvo de inúmeras críticas, que se dirigem tanto contra o que se caracteriza supostamente como um diagnóstico obscuro, quanto contra o que se denuncia como certo elogio do hermetismo no teatro. A primeira direção crítica pode-se entender a partir do fato de o conceito reunir em um vasto panorama produções estéticas absolutamente distintas. Assim a distinção do termo pós-dramático funcionaria muito mais como etiqueta imprecisa que abarca uma grande quantidade de material diferente, do que propriamente como instrumento de análise de uma estética específica.

Os argumentos do segundo eixo crítico são mais facilmente compreensíveis a partir da abordagem da edição especial de 2008 da revista *Theater Heute*, dedicada ao teatro pós-dramático, na celebração de seus então quase 10 anos. Florian Malzacher (2008, p. 9), principal *Dramaturg* do Festival Steirischer Herbst em Graz, na Áustria, já diagnosticou há oito anos atrás certa simpatia cética pelas fronteiras do dramático no teatro não-dramático, localizando a desconfiança contra o teatro dramático sobretudo no *como se* do pacto teatral convencional.

Em suas palavras, o texto no teatro pós-dramático, que de modo geral se desenvolve dentro do processo, sem exercer uma função subordinante, não pode ser isolado de seu entorno. Malzacher destaca também o teatro pós-dramático pela liberdade – tanto institucional quanto de escolha de qualquer meio artístico – uma vez que se constitui como “uma forma meta-artística”, isto é, capaz de integrar todas as artes.

Em sua ótica, um dos aspectos cruciais do teatro não-dramático seria a consciência explícita do próprio meio, da própria mídia “teatro”. Sob este enfoque, a questão sobre as condições de produção se reflete diretamente na própria liberdade institucional do teatro pós-dramático. Segundo Malzacher, nos *Stadttheater* (teatros públicos) da Alemanha, os artistas não podem controlar as condições de produção. Por isso, as formas pós-dramáticas são abrigadas, na maioria das vezes, por teatros independentes, que não possuem um elenco fixo, e confiam na união colaborativa de determinados artistas, compondo produções frequentemente de caráter internacional (MALZACHER, 2008, p.13).

Precisamente este vínculo do pós-dramático com a cena independente é desenvolvido alguns anos depois em direções mais complexas, no livro *Kritik des Theaters* (2013), de Bernd Stegemann, teórico do teatro, *Dramaturg* da Schaubühne em Berlim e professor da Berliner Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch. Naquela mesma edição comemorativa da revista *Theater Heute*, o autor já havia sinalizado certo desconforto e determinado posicionamento crítico com relação aos procedimentos pós-dramáticos, considerados por ele, de modo negativo, como formais, vazios, autoritários, autorreferentes e herméticos. Em sua visão, o teatro pós-dramático ao negar não apenas o texto dramático, mas também a própria estrutura dramática, independente da existência ou não de um texto, estabelece uma relação autorreferencial com seus próprios elementos teatrais – sobretudo com a presença física dos atores. O autoritarismo se configuraria na imposição da separação entre significado e significante levando ao extremo a frustração de expectativas dos espectadores:

Os recursos teatrais servem à desconstrução da percepção dos espectadores, que continuam com o mau hábito de querer buscar um sentido, seja no personagem, seja na fábula, seja, de modo

geral, na própria mimesis. Deste modo, a separação entre o significante e seu significado se dá de maneira impositiva. (STEGEMANN, 2008, p. 18)

É no livro *Kritik des Theaters* (2013), no entanto, que sua crítica se desenvolve de maneira mais sistemática e dirigida, entre outros aspectos, ao próprio estabelecimento do lugar social do teatro a partir de duas formas de fazer-se público: como instituição e como arte. A diferenciação destas duas formas implica, na crítica de Stegemann, estratégias que se distinguem em três direções: *Stadttheater* (teatros públicos do governo), *Diskurstheater* (teatro de discurso), e o hoje quase inexistente *Künstlertheater* (teatro de arte). Em sua explanação sobre o *Stadttheater*, o autor aponta a mesma estrutura hierarquizante já sinalizada por Malzacher. No entanto, em lugar do *mainstream* abrigando um teatro convencional que se oporia à vanguarda artística pós-dramática da cena independente, Stegemann detecta, cinco anos depois, uma absorção estratégica destas vanguardas pelo sistema de produção hierárquico dos *Stadttheater*, em concorrência direta com as múltiplas ofertas culturais das cidades e dos próprios teatros independentes.

É, então, a partir do signo da novidade e da vanguarda que o teatro pós-dramático se insere no que Stegemann definiu como teatro de discurso. Um teatro que tem explorado, há algumas décadas, tanto na teoria quanto na prática, conexões recursivas entre textos teóricos e acontecimentos teatrais. Suas condições de produção, assim como o próprio teatro enquanto mídia, são sempre tematizados em seus processos estéticos, de maneira análoga às artes plásticas das vanguardas históricas. O autor critica as repetições autorreferenciais e a celebração da não-representação como meio para produzir efeitos de presença a partir da materialidade, que em sua visão se desfazem no que seria caracterizado como estética da ausência ou estética pós-espetacular.

A alusão à tese de doutorado de André Eiermann, *Postspektakuläres Theater: Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste* [Teatro pós-espetacular: a alteridade da realização cênica e a expansão das artes], publicada como livro em 2009, parece clara, como também parece claro seu posicionamento crítico diante do que Eiermann defende como uma nova mudança paradigmática nos estudos de teatro em comparação com o próprio pós-dramático. Reatualizando o conceito de espetáculo de Debord, a proposta de Eiermann (2009, p.47), de um teatro pós-espetacular redefine a relação recíproca entre ator e espectador a partir da introdução da categoria da alteridade como elemento de triangulação e afetação. Neste entendimento, contra o pano de fundo da sociedade do espetáculo e da época da permissividade, marcadas pelo reinado dos imperativos de ser ativo, de participar e de gozar de forma imediata,

se pode identificar o potencial subversivo e crítico do que ele chama de teatro pós-espetacular, exatamente em sua autorreflexividade e em suas novas formas de passividade resistindo à pseudoparticipação. Em lugar de enfatizar a imediatez do teatro, a partir da definição mínima da situação teatral explicitada pela copresença entre ator e espectador – como proposto pela teórica do teatro Erika Fischer-Lichte (2004) e de certa forma afirmado por Lehmann ao sublinhar aproximações do teatro pós-dramático com a performance em função da exploração de situações de comunicação face a face – Eiermann desenvolve o conceito de teatro pós-espetacular acentuando muito mais a midialidade do teatro, em suas fronteiras expandidas e extremamente afins às artes plásticas e à performance. Nesta perspectiva, enquanto o pós-dramático se insurge contra o diálogo dramático – acentuando possibilidades monológicas e de coro, repositando atores e espectadores como cossujeitos da comunicação face a face – o teatro pós-espetacular nega o diálogo através de uma autorretirada passiva, pela recusa à participação domesticada e prevista na própria lógica espetacular.

Em uma perspectiva psicanalítica fundamentada por Freud, Lacan e Žižek, seus argumentos discutem, portanto, as mais proeminentes teorias teatrais contemporâneas à luz de pressupostos teóricos atribuídos a autores de alguma forma vinculados a teorias da desconstrução, como Barthes, Derrida, Lyotard, Deleuze, Baudrillard, Debord, Butler, Agamben. Considerando este forte acento pós-estruturalista na argumentação de Eiermann, pode-se dizer que a crítica de Stegemann dirige-se ao teatro pós-dramático enquanto ponto de encontro de discursos que, pela maneira como são descritos e pelas referências que evocam, poderiam ser identificados com teorias pós-estruturalistas e da desconstrução, mas por ele nomeados de pós-modernos:

Os discursos dos quais se alimentam [as formas pós-dramáticas] são tomados da filosofia pós-moderna e dos estudos culturais. Técnicas da Desconstrução e autorreferência ocupam posição fundamental, enquanto representação, estrutura dramática e mimesis da atuação são questionados criticamente até serem completamente rejeitados<sup>1</sup> (EIERMANN, 2009).

Por sua vez, a superposição, em certo sentido redutora, entre pós-dramático e pós-espetacular por Stegemann está a serviço da defesa do que por fim chama de *Künstlertheater* – isto é, um teatro que situa no centro de sua investigação artística a relação do trabalho do ator com a forma de fazer-se público, isto é, um teatro criado ou totalmente modificado para atender às estéticas e formas de trabalhar exigidas por artistas reunidos em torno de um projeto comum, em

---

<sup>1</sup> Tradução minha.

que a instituição teatral se adapta às necessidades artísticas, e não o contrário. É neste contexto que o autor sugere uma reinserção da mimesis e do realismo como estratégias para restabelecer o lugar social do teatro. Esta reivindicação está fundada, portanto, na própria crítica do pós-dramático que, ao rejeitar a representação, o drama e a mimesis para fugir do realismo comercial, substituiu o trabalho dos atores por jogos discursivos, levando assim, a uma espécie de constrangimento da arte da atuação, limitada ao discurso de representação das artes plásticas.

Neste quadro, sua crítica se alinha não apenas com a reivindicação de um neorealismo tentando recuperar a conexão com a realidade supostamente perdida no pós-modernismo – em sua versão superposta ao pós-estruturalismo –, mas sobretudo com a própria rejeição do pós-modernismo em sua versão apolítica do *anything goes*.

Ainda que Lehmann rejeite a equivalência entre pós-dramático e pós-moderno, a partir de um argumento pressupondo uma definição de pós-moderno disruptiva com relação ao moderno, torna-se produtivo diferenciar dois conceitos de modernidade operando em sua proposta. Ao mesmo tempo que o pós-dramático se insurge de maneira relacional, ou seja, contrariando e ao mesmo tempo se apropriando do teatro dramático, vinculado por sua vez a modelos de modernidade, ele parece se alinhar com estéticas modernistas tanto no que se refere à afirmação da própria medialidade quanto em seu caráter experimental e transgressor. Neste sentido, ao reunir experiências teatrais tão heterogêneas situadas nas décadas de 1970 a 1990, o rótulo parece invisibilizar a diferença constituída pelos experimentos teatrais dos últimos anos, de alguma forma mais conectados com certo paradigma pós-moderno, propondo compromissos entre o elitismo e a especificidade e o acesso ao espectador comum nas encenações de múltiplas camadas.

A indagação sobre se o pós-moderno convocava simultaneamente uma relação de continuidade, radicalização e ruptura em relação ao moderno, de modo exaustivo debatida nos anos de 1980, chegando mesmo a organizar os discursos culturais ocidentais da época em torno deste intrigante prefixo *pós*, certamente implicava respostas comprometidas com perspectivas teóricas e lugares de produção de conhecimento distintos, cujas diferenças ganhavam relevo imediato segundo sua aceitação ou rejeição inicial da própria formulação dessa pergunta em termos de isto *ou* aquilo. O ponto é que na década seguinte, com o esmaecimento da força do debate e a canonização de seus articuladores principais, essa indagação apelando a repostas de tripla escolha pareceu se reorientar para um questionamento da relação entre pós-modernismo e multiculturalismo, sobretudo no caso dos debates norte-americanos, onde já na década de 1960 circulavam propostas de uma valoração positiva do pós-moderno, entre elas, o

fechamento do abismo entre alta e baixa cultura reclamado por Leslie Fiedler (FIEDLER, 1984).

Marcado no início pela associação a uma ruptura com um projeto de modernidade inacabado (HABERMAS, 1981), e em momento posterior, à ideia de um pluralismo radicalizando e simultaneamente negando ideias fundamentais da ordenação de mundo moderna (WELSCH, 1987), o debate do pós-moderno na Alemanha, praticamente imediato à própria chegada tardia do termo em solo europeu, tomou novos rumos na década de 1990, se superpondo às transformações culturais aliadas à queda do muro de Berlim, em direção a perguntas epistemológicas estrategicamente mais produtivas que avaliavam ganhos e perdas implicados por descrições modernas e pós-modernas do presente. Hans Ulrich Gumbrecht (2003, p.136-7) no verbete “Postmoderne” do *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* vinculou o conceito de pós-moderno ao cronótopo do presente expandido, ou seja, a uma experiência do tempo em que o presente deixa de ser um momento efêmero espremido entre passado e futuro, passando a incorporar ambas as temporalidades e rompendo com ideias teleológicas e de progresso da modernidade. No mesmo ano, Klaus Stierstorfer (2003, p.9) na introdução de sua coletânea *Beyond Postmodernism* relacionou o declínio do uso do termo pós-modernismo nos títulos de publicações dos anos 2000 ao foco em aspectos que o próprio pós-modernismo vinha continuamente incorporando ao longo das décadas sob seu guarda-chuva conceitual, mais do que à perda de interesse em questões tradicionais suscitadas pelo tópico.

Ainda que por motivos distintos, nas décadas de 1960 e 1970 o teatro tinha se tornado o principal inimigo seja de manifestações estéticas *a posteriori* homogeneizadas no rótulo pós-moderno, seja de uma arte identificada com paradigmas estéticos da modernidade. De um lado, as reivindicações de inserção da arte na práxis social por parte das performances – diluindo fronteiras não apenas entre arte e vida, mas também entre as próprias esferas artísticas – identificavam o teatro como emblema da arte burguesa. De outro, o pleito modernista de autonomia para as esferas artísticas se ocupava de uma posição diametralmente oposta em relação ao teatro, paradoxalmente concebido a partir de sua intermedialidade constitutiva fortemente dependente do espectador. Nas palavras de Michael Fried: “A arte entra em degeneração à medida que se aproxima da condição de teatro. O teatro é o denominador comum que conjuga uma variedade de atividades aparentemente incompatíveis, e isso é o que distingue aquelas atividades das iniciativas radicalmente diferentes das artes modernistas” (FRIED, 1967).

Enquanto nos estudos de teatro o termo pós-moderno parece ter sido ofuscado pelo termo pós-dramático como afirmação da especificidade de um fenômeno mais geral no campo teatral, o próprio Lehmann admite no artigo

“Teatro pós-dramático, 12 anos depois” tanto a institucionalização atual das práticas artísticas denotadas pelo termo quanto a consequente perda de seu aspecto disruptivo: “o pós-dramático não é mais um termo que denota práticas desviantes, de oposição ou radicais. Os elementos da prática pós-dramática tornaram-se geralmente aceitos e definem muito da prática do teatro contemporâneo como tal – não sem muitas vezes perder vantagens nesse processo”. (LEHMANN, 2013, p.861)

A consideração do teatro como prática minoritária, quando justaposta aos exemplos textuais então conferidos por Lehmann, implica aproximações com um tipo de teatro dirigido a um público muito específico, para não dizer especializado. Mesmo assim, a diversidade dos exemplos de encenações pós-dramáticas nem sempre acusava essa predominância de uma prática teatral hermética. Neste sentido, o diretor René Pollesch e demais oriundos do Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, na Universidade de Gießen – conhecida pelo forte acento teórico na formação de profissionais de teatro e pela preocupação de integrar teoria e prática –, tais como Rimini Protokoll, She She Pop, Gob Squad, And. Company&co, seriam exceções, e eventualmente classificáveis como uma nova geração<sup>2</sup> que em suas produções não abandona a comunicação com o espectador e, ao mesmo tempo, não renuncia a camadas mais sofisticadas de recepção.

A questão da comunicação se coloca como fundamental também na aceção do conceito de pós-moderno, no sentido da diluição de fronteiras entre alta e baixa cultura, e pode ser um critério importante na distinção do pós-dramático proposta por Lehmann. No entanto, o que tem sido referido como “teatro pós-moderno”, muitas vezes sobrepõe-se à definição de Lehmann e frequentemente compartilha os mesmos exemplos. O aspecto da “comunicabilidade”, porém, não se deixa reduzir a uma perspectiva dicotômica, já que se poderia argumentar que na teoria de Lehmann, o teatro pós-dramático também se propõe a um contato muito mais direto com o público, a partir da comunicação face a face entre atores e espectadores, da renúncia à ilusão dramática e do acento sobre a corporalidade. Uma pergunta interessante seria, portanto, se o que Lehmann definiu como teatro pós-dramático enquanto prática minoritária, simultaneamente se fecharia a uma apreensão intelectual, a partir de suas práticas textuais, e se abriria a uma experiência sensorial, a partir de sua ênfase sobre a presença do ator – ou seja, paradoxalmente se permitiria classificar como hermético e democrático. Possíveis respostas certamente acompanharão as próprias formas de expansão da cena teatral.

---

2 Aqui “nova geração”, mais do que à idade, se refere à comparação com exemplos mais antigos, entre as décadas de 1970 e 1990, citados por Lehmann em seu livro de 1999. Pollesch e os artistas saídos de Gießen a que me referi começaram a ter uma visibilidade mais expressiva na cena teatral alemã a partir dos anos 2000.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- EIERMANN, André. *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: transcript, 2009.
- FIEDLER, Leslie A. Cross the Border – Close that Gap: Post-Modernism. In: PÜTZ, M.; FREESE, P. (eds.). *Postmodernism in American Literature*. Darmstadt: Thesen Verlag, 1984, p.151-166. [1969]
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- FRIED, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago/London: Chicago UP, 1998. [1967]
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Postmoderne. In: BRAUNGART, G. et al. (eds.). *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin: de Gruyter, 2003, p.136-140.
- HABERMAS, Jürgen. Modernity versus Postmodernity. *New German Critique*, n. 22, 1981, p. 3-14.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático, 12 anos depois. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 3, n. 3, set./dez. 2013, p. 859-878.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- STEGEMANN, Bernd. *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit, 2013.
- STIERSTORFER, Klaus (ed.). *Beyond Postmodernism*. Berlin: de Gruyter, 2003.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- WELSCH, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: Akademie Verlag, 1987.

## VERONICA STIGGER, UN RECORRIDO POSIBLE ENTRE ARTE, LITERATURA Y CRÍTICA

Mario Cámara

EN SU PARTICIPACIÓN EN LAS JORNADAS DEDICADAS AL CRÍTICO Raúl Antelo realizadas en el Museo MAR, en Río de Janeiro en 2014<sup>1</sup>, Verónica Stigger definió de dos maneras su novela *Opisanie Swiata*. Sostuvo que su libro podía leerse como una historia ficcionalizada del modernismo brasileño, y también que había sido un texto escrito bajo el impacto de la lectura del ensayo de Raúl Antelo *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*, publicado en 2006 en Argentina. *Opisanie Swiata* quería ser una suerte de *Maria con Marcel* novelada, concluyó. Dos informaciones adicionales contribuirán a pensar tanto en la novela como en la totalidad de la producción ficcional y crítica de Veronica Stigger: su intervención en aquellas jornadas consistió en la lectura de un capítulo suplementario de *Opisanie*<sup>2</sup>, y en 2013 organizó la muestra retrospectiva de la escultora Maria Martins en el Museo de Arte Moderno de San Pablo.<sup>3</sup>

La primera definición de Stigger es quizás la más sencilla de comprobar, aunque esa sencillez es engañosa. La historia de *Opisanie* narra el viaje inesperado del personaje polaco Opalka para ver a un hijo desconocido que agoniza en el Amazonas brasileño. Durante su viaje desde Polonia, Opalka es acompañado de numerosos personajes que remiten a algunos de los protagonistas del modernismo brasileño: Bopp, quien después de Opalka es el personaje con más protagonismo en la novela, se puede leer como una referencia a Raúl Bopp, el Sr. Andrade y la Sra Andrade se pueden leer como referencias a Oswald de Andrade y Tarsila de Amaral, Dona Oliva como referencia a Olivia Guedes Penteadó, una de las mecenas de la Semana de Arte Moderno, y finalmente sus sobri-

1 Las jornadas tenían por título “Ficção crítica, Arquivos, Arqueologias”, y se llevaron a cabo en el Museo de Arte de Río de Janeiro durante los días 30 y 31 de octubre de 2014.

2 En el que narraba la puesta de una ópera llamada *Después del fin del mundo*, uno de cuyos personajes, además de todos los personajes que ya aparecían en la novela, era Antelo.

3 La exposición se llamó *Maria Martins. Metamorfoses* y se realizó entre el 10 de julio y el 15 de septiembre de 2013.

nas remitirían a las propias sobrinas de Olivia Guedes Penteado. Pero si bien los personajes de *Opisanie* nos conducen a los personajes históricos del modernismo, sería forzado y aun inexacto afirmar que se trata de una novela histórica o alegórica del modernismo. La presencia central de un polaco como Opalka, la importancia pero también el carácter excéntrico de Bopp, la preponderancia dada al trayecto, – el viaje en tren y el viaje en barco ocupan la mayor parte de la novela- en detrimento del Amazonas, que es la destinación final de Opalka, nos hacen pensar que nos encontramos más que frente a una historia novelada del modernismo, frente a su reescritura o profanación. La narración trastoca su imagen clásica, con sus protagonistas clara y jerárquicamente establecidos, y responde, o más bien refuta, la famosa introducción que Paulo Prado hiciera para *Pau Brasil*, “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto do atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”. (DE ANDRADE, 2004, p. 5) El viaje de *Opisanie* no es un viaje de regreso, ni de reconocimiento, la incursión amazónica es, más bien, un viaje de desconocimiento e invención.

La segunda definición de Stigger, aquella en la que *Maria con Marcel* de Raúl Antelo funciona como modelo, abre otro campo de referencias. Bajo el prisma de Raúl Antelo, *Opisanie* escenificaría, cito aquí a Eduardo Sterzi, “as relações culturais entre América e Europa pensadas para além de qualquer vínculo de mão única, e a genealogia vertiginosa do moderno”. (STERZI, 2010, p. 2) En este sentido, adquiere relevancia la presencia del personaje polaco que, al igual que, por ejemplo, Witold Gombrowicz en Argentina, quedará varado en el Amazonas a causa del estallido de la Segunda Guerra Mundial, haciéndose acreedor de una libreta en blanco, regalo de Bopp, en donde podrá, por ejemplo, escribir la historia que quizá estemos leyendo.

Tome –disse Bopp, estendendo-lhe um caderninho preto. –É um presente. Serve para fazer anotações. Para que o senhor escreva o que passou. Ajuda a superar. E a não esquecer. A gente escreve para não esquecer. (...) Ou para inventar o que esqueceu. Talvez a gente só escreva sobre o que nunca existiu (STIGGER, 2013, p. 145).

La historia del modernismo podría haber sido escrita por un polaco perdido en el Amazonas. O como apunta Reinaldo Laddaga “el objeto del libro de Antelo (...) trata de exponer la errática o dispersa tradición de la literatura y el arte de Argentina o de Brasil a la presencia de Marcel Duchamp (...) A lo largo de la trama de este libro, parece que el autor buscara de mil modos el ángulo preciso para percibir cada configuración histórica como si fuera enemiga de sí misma, estuviera poblada de presencias que no encuentran su lugar...” (LADDAGA,

2007, p. 693). Por qué no pensar en Opalka, cuyo apellido remite o cita al artista polaco Roman Opalka, como ese artista sometido a la presencia del modernismo y, al mismo tiempo, como aquel que permite desmontarlo para volverlo errático e inabarcable.

En este sentido, la presencia del Amazonas en *Opisanie* ya no debe ser pensada como el “corazón de Brasil”, es decir como signo y núcleo de la nación brasileña, el Amazonas que le interesa a Stigger aparece definido con claridad a través de Maria Martins. En el texto de presentación del catálogo de la muestra dedicada a la artista, Veronica Stigger afirma:

É significativo que a série que marca uma reviravolta na concepção formal de Maria Martins tenha como tema a selva amazônica, que ela nunca conheceu de perto. Desde os primeiros viajantes, a Amazônia vinha sendo vista como uma terra fora do tempo, ainda não de todo acabada, em estado primitivo, uma visão que se preserva na modernidade e que, de algum modo, pode ser estendida à natureza em geral (sendo a Amazônia, para tal concepção, uma espécie de natureza primordial e prototípica): o que está vivo continua em formação e, portanto, inacabado. Euclides da Cunha, compadre do pai de Maria Martins e uma das testemunhas que assinaram sua certidão de nascimento, descreve a Amazônia como "a terra moça, a terra infante, a terra em ser, a terra que ainda está crescendo". O que a caracteriza, acima de tudo, é seu contínuo movimento de formação. Por isso, a terra "agita-se, vibra, arfa, tumultua, desvairá", em busca de um equilíbrio que ainda não foi alcançado (e talvez nunca o seja): "As suas energias telúricas obedecem à tendência universal para o equilíbrio, precipitadamente. A sua fisionomia altera-se diante do espectador imóvel". Não há como fixá-la numa forma definida: "De seis em seis meses, cada enchente, que passa, é uma esponja molhada sobre um desenho mal feito: apaga, modifica, ou transforma, os traços mais salientes e firmes, como se no quadro de suas planuras desmedidas andasse o pincel irrequieto de um sobre-humano artista incontentável." (...) Qual Euclides, Raul Bopp percebe a selva em seu constante movimento de formação: "As florestas da Amazônia não descansam. Estão em elaboração constante, dentro do seu arcabouço gigantesco." (STIGGER, 2013, p. 18-9).

Aunque podríamos conjeturar que la novela fue escrita en el Amazonas, en esa pequeña libreta y por un Opalka varado allí de por vida, no se trataría sin embargo de una reivindicación de aquella región, ni de una esencialización, más bien podríamos apuntar que el Amazonas está allí como el signo de un

modo de entender el arte y la historia. En este sentido, el Amazonas indica el carácter inacabado de toda forma y su permanente metamorfosis. El Amazonas, *más que remitir a algún tipo de sublime natural*, es una presencia que indica que detrás de toda imagen estática subyace un movimiento constante, y que el origen, si tomáramos al Amazonas como una suerte de origen del mundo, ya se encuentra siempre en perpetuo movimiento. Tomemos como ejemplo la serie que se esconde detrás del título del libro: *Opisanie Swiata* fue el nombre de un conjunto de grabados producidos por el artista polaco Roman Opalka en 1968, pero también es el título en polaco de la traducción de *Il miliori* de Marco Polo, es decir, la versión novelada del modernismo utiliza un título de una serie de pinturas de un artista plástico polaco, que a su vez utiliza un título de la traducción al polaco de un texto de Marco Polo.

La historia novelada del modernismo o la versión novelada de *Maria com Marcel* ilumina el modo en que Veronica Stigger va construyendo una relación entre teoría, crítica y ficción, y contribuye con ello a pensar en el resto de su producción crítica y ficcional. Recordemos entonces que Stigger ha dedicado ensayos, además de a Maria Martins, a Flávio de Carvalho, a Mira Schendel y a Pedro Moraleida<sup>4</sup>, y ha escrito los siguientes libros de relatos: *O trágico e outras comédias*, *Os anões*, *Gran Cabaret Demenzial*, *Sur*, *Massamorda*, *Minha novela* y *Delirio de damasco*. ¿Cuál sería el vínculo entre estos textos de ficción y de crítica? ¿cómo se iluminarían entre ellos? ¿qué efectos podemos imaginar que poseen sobre el presente y sobre la historia cultural brasileña?

Para tratar de responder algunas de estas cuestiones, hay todavía dos aspectos de su texto sobre Maria Martins que me gustaría resaltar. El primero tiene que ver con una concepción de la forma que Stigger detecta en su obra, y que denominará “forma en formación.” “A forma nunca é fixa, é inerente a ela a volubilidade” (STIGGER, 2013, p. 28), y citando a Goethe Stigger añadirá “se considerarmos todas as formas, em particular as orgânicas, descobrimos que não existe nenhuma coisa subsistente, nenhuma coisa parada, nenhuma coisa acabada, antes que tudo oscila num movimento incessante” (STIGGER, 2013, p. 28). La argumentación de Stigger continua con una referencia a Karl Blossfeldt, que en 1928 publica un libro con 120 imágenes aumentadas de plantas bajo el título *Urformen der Kunst*, y la reseña que de aquella publicación escribe Walter Benjamin. Lo que nos deposita directamente en el concepto de “origen” que el crítico alemán había desarrollado en el prólogo epistémico crítico de su *Origen*

---

4 A Flávio de Carvalho le dedica dos ensayos: “A vacina antropofágica” y “Retratos da morte: a série trágica de Flávio de Carvalho”, el de Pedro Moraleida se llama “Arte, gozo e morte”, el de Mira Schendel se llama “O esvaziamento: Mira Schendel e a poesia da destruição”, y además le dedica outro ensayo a Maria Martins, “Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos: mito e nação em Maria Martins”.

*del drama barroco alemán*, y también en el Konvolut N del *Libro de los pasajes*, en el que continua su reflexión sobre la categoría de origen, inspirado en Goethe. Benjamin sostiene que el origen no debe comprenderse como el llegar a ser de lo surgido, sino más bien como lo que está siempre surgiendo. El origen, más que en el pasado, se encuentra en el presente. En un sentido semejante, Georges Didi-Huberman, un autor que Stigger lee con entusiasmo, sostiene en su ensayo sobre Aby Warburg, “Sería, pues, un gran error buscar en la antropología warburgiana una descripción de los “orígenes” entendidos como “fuentes” puras de sus destinos ulteriores. Las “palabras originarias” no existen sino como supervivientes, es decir, impuras, enmascaradas, contaminadas, transformadas y hasta antitéticamente invertidas” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 229). De este modo, se podría afirmar que el Amazonas de Maria Martins le interesa a Stigger por constituirse en una imagen originaria o superviviente, es decir “impura” y constantemente “surgiente”.<sup>5</sup> Ese Amazonas se convierte de este modo en un paradigma de historización. *Opisanie Swiata*, con sus retornos, sus meandros y sus recomienzos es, en algún sentido, la plasmación de ese modelo.

Un año antes de *Opisanie* y de la muestra de Maria Martins, Veronica publica en una pequeña editorial de Florianópolis el ya citado *Delirio de damasco*. En la contratapa del libro sostiene:

Quantas vezes, ao andarmos pelas ruas de nossas cidades, não acabamos escutando um pouco por acaso, um tanto por curiosidade, fragmentos de conversas alheias que ficam a ressoar na memória dos passantes? Essas falas justamente por nos chegarem fracionadas, em cacos ou lampejos, têm sempre um quê de enigma, sugiriendo, ao ouvinte imaginoso, histórias potências, ficções embrionárias. *Delírio de damasco* é uma reunião dessas frases ouvidas aqui e ali, numa espécie de arqueologia da linguagem do presente, em busca da poesia inesperada – dura ou terna, ingênua ou irônica – que pudesse haver em meio a nossos costumeiros diálogos sobre a tríade sangue, sexo, grana (STIGGER, 2012).

La técnica de la escucha es también, podríamos decir, una técnica del recorte, algo que Stigger ya había practicado en *Os anões*, cuya sección “Histórias da arte” define a Maria Martins mediante el recorte y la utilización de breves anuncios inmobiliarios: “Flamengo R\$ 340.000. Clarice Índio Brasil vista Cristo prédio estilo glamour fina reforma (p/pessoas exigentes) salão 3qts armarios dep. Reversível

---

<sup>5</sup> Utilizo el neologismo “surgiente” propuesto por Lucía Wegelin en “Rastros de Goethe en el Ursprung benjaminiano”, in [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-30/wegelin\\_mesa\\_30.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-30/wegelin_mesa_30.pdf).

frente sol manhã entrar morar! Avaliação gratis. T. outros com direito a laje”<sup>6</sup> Lo mismo hace con João Cabral de Melo Neto y Drummond de Andrade. La técnica del recorte también había sido utilizada en *Massamorda*, un breve e inclasificable libro de 2010. Allí encontramos una sección compuesta por recortes de periódicos del año 1956 en los que se narran una serie de casos de muertes por accidente, principalmente a través de la ingestión accidental de soda caustica. Y a ello habría que agregar el listado final de *Opisanie*, titulado “Deveres”, que enumera un extensísimo listado de fuentes que mezclan conversaciones mantenidas, canciones escuchadas, textos leídos, filmes vistos. ¿Nos encontramos acaso de nuevo frente una poética del fragmento? ¿Se trata de una serie de *ready made* tal como la practicó Oswald de Andrade en sus poemas Pau Brasil? Entiendo que ninguna de estas opciones estaría describiendo exactamente lo que Stigger procura hacer con el lenguaje. A efectos de ensayar una respuesta quisiera volver al concepto de “forma en formación” y recuperar la sentencia de Oswald, “a gente escreve o que ouve, não o que houve”, que por otra parte funciona como epígrafe en *Delirio de damasco*. Contraponer “ouve” y “houve” es mucho más que un juego con la proximidad sonora de las palabras, es más bien un modo de entender la imposible estabilización de cualquier hecho, la proliferación de discursos que lo constituyen y la dimensión dinámica, es decir metamórfica, que implica lo que se “ouve”, frente a la pretendida cristalización de lo que “houve”. Desde esta perspectiva, el propio lenguaje –el hablado, pero también el escrito– emerge como una forma en formación. Alcanza con someterlo a cortes y transposiciones para que la fijeza con la que se nos presenta comience a desvanecerse. Con ello quiero decir que la materia sin forma que procura capturar o trabajar Stigger es el lenguaje mismo. El lenguaje es el Amazonas de Stigger.

En el texto de la contratapa Stigger utiliza el concepto de “arqueología”, reitero, “numa espécie de arqueologia da linguagem do presente”. La arqueología, tal como fuera definida por Michel Foucault<sup>7</sup>, no es una disciplina interpretativa como la historia de las ideas, destinada a encontrar continuidades y totalizaciones, sino que trabaja los documentos como prácticas, sus rupturas, sus distribuciones, sus espaciamentos. “Para el análisis arqueológico, las contradicciones no son ni apariencias que hay que superar, ni principios secretos que sería preciso despejar” (FOUCAULT, 2002, p. 54). La arqueología de Stigger trabaja por fragmentación, distribuye, recorta y exhibe, y transforma ese procedimiento en una poética.

6 In *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 37. En la sección “Histórias da arte” se encuentra “Imagem verdadeira” que es la reproducción facsimilar de un pedido de certificación de nacimiento de la propia autora.

7 Ver *La arqueología del saber* y *Las palabras y las cosas*.

Quisiera recuperar dos fragmentos de dos ensayos de Stigger. El primero lleva por título “Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos. Mito e nação em Maria Martins”, el segundo “Retratos da morte: a série trágica em Flávio de Carvalho”.

Para esboçar una conclusão, mina hipótese é de que a clareza da forma predispõe ao emblema, ao estereótipo – colaborando, assim, para a identificação. A deformação, não. Em Tarsila, parece haver uma convergência entre intencionalidade e representação, isto é, a intenção se realiza, de uma certa forma, no produto final, a pintura. Em Maria Martins, o que Mário Pedrosa chama de "excesso de personalidade" faz ruir sua intenção inicial. Como bem notou Péret (...), Maria Martins intervém sobre a imagem de Brasil que pretende forjar: mais precisamente, na expressão de Péret, "Maria faz corpo com o Brasil que não seria totalmente, para nós, o que ele é sem a sua intervenção". A obra de Maria Martins parece nos mostrar que toda tentativa de dar uma forma ao que é informe acaba levando à replicação do informe, que se torna essa espécie de forma sem forma do objeto artístico. Péret descreve muito bem o Brasil de Maria Martins –o seu mito de nação – como o "inacabado que quer imobilizar-se". A imobilização não desfaz o inacabamento. Pelo contrário, converte o inacabado numa imagem crítica. Isto é: numa imagem que não é exclusivamente nem uma imagem de nação, nem uma imagem de personalidade (STIGGER, 2006, p. 83).

A pequena narrativa criada por Flávio de Carvalho –em que cada desenho é o registro de um instante – se exige de chegar a seu termo. Não há o desenho da mãe morta, tão somente a crónica dos momentos imediatamente anteriores à morte. O que parece interessar a Flávio não é o desfecho propriamente dito, mas o processo que leva a este desfecho – e a inscrição com verbo em gerúndio (minha mãe morrendo) e a quantidade de desenhos que produziu (nove) atestam isso. Assim, ao deslocar o foco para o processo, o artista joga luz sobre o que está em andamento, sobre o que ainda não está terminado e, portanto, sobre aquilo que permanece em aberto, em suspensão –e os desenhos manifestam um proposital carácter de urgência e inacabamento (STIGGER, 2009, p. 10).

Los fragmentos revelan, una vez más, un modo de leer, un modo de buscar y un interés en las formas procesuales e inacabadas. Mencioné anteriormente un modelo de historia, debería ahora hablar de una intervención precisa sobre la historia cultural brasileña. La recolocación de dos autores –Maria Martins y

Flávio de Carvalho – hasta no hace demasiado tiempo poco estudiados por la crítica, supone la apertura de un archivo que modifica la lectura de un modernismo que todavía mantiene zonas poco frecuentadas por la crítica. *Opisanie Swiata*, mientras tanto, complementa esta revisión crítica indagando en las redes supranacionales que han intervenido en un movimiento frecuentemente nacionalizado, produciendo una genealogía que culmina en una pequeña libretita, la que Bopp, recordemos le regala a Opalka, o la que Stigger utiliza para describir ese otro mundo en *Delirio de damasco*.

Veronica Stigger ha ido construyendo un proyecto autoral en el que la dispersión ocupa un papel cada vez más preponderante. Por un lado, publica en la consagrada Cosac Naify y al mismo tiempo lo hace en la pequeña y casi artesanal Cultura e barbarie, sin olvidar sus intervenciones más performativas, desde la puesta en vivo de *Delirio de damasco* hasta la publicación de *Minha novela*, un relato construido con frases estereotípicas de novelas de televisión, y publicado en youtube. A la dispersión editorial y de soportes, debemos sumar lo *inespecífico*<sup>8</sup> de su producción escrita, ¿cómo definir *Delirio de damasco* o las “Histórias da arte” de *Os anões*, o aun *Massamorda*, que mezcla teatro, recorte y una poesía, una sola, dedicada a una amiga por su cumpleaños? Dispersión editorial, dispersión genérica, dispersión de la forma constituyen la tríada de lo inacabado. Maria Martins, Flávio de Carvalho y Raul Bopp, por otra parte, constituyen la tríada de un modernismo surgiente, de un modernismo que en su aparición redistribuye las posiciones asignadas, deconstruye nacionalismos, y desarma formas fijas y cristalizadas, y permite, de este modo, que se le escriba un nuevo capítulo, un capítulo suplementario, tal como Stigger lo escribió para su *Opisanie*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Origen del drama barroco alemán*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI editores, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI editores, 1998.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común*. Buenos Aires: Fondo de cultura, 2015.
- LADDAGA, Reinaldo. Maria con Marcel en los trópicos. Duchamp en los trópicos. *Revista Iberoamericana* n. 220, 2007.

<sup>8</sup> Florencia Garramuño desarrolla este concepto en *Mundos en común*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2015.

- PRADO, Paulo. Prólogo. In: Oswald de Andrade. *Pau Brasil* (edición facsimilar). São Paulo, 2004.
- STERZI, Eduardo. Com Maria e Marcel a margem. *Sopro*, n. 32, 2010, <http://culturaebarbarie.org/sopro/resenhas/mariacommarcel.html>.
- STIGGER, Veronica. *Opisanie Swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- STIGGER, Veronica. *Delírio de Damasco*. Florianópolis: Sopro, 2012.
- STIGGER, Veronica. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- STIGGER, Veronica. *Massamorda*. São Paulo: Dobra, 2011.
- STIGGER, Veronica. Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos. Mito e nação em Maria Martins. *Letterature d'America*, v. XXVI, 2006.
- STIGGER, Veronica. Retratos da morte: a série trágica em Flávio de Carvalho. *Revista de crítica cultural*, v. 4, n. 2. Florianópolis, diciembre 2009.
- STIGGER, Veronica. Maria Martins: metamorfoses. In: MARTINS, Maria. *Metamorfoses*. São Paulo: MAM, 2013.
- WEGELIN, Lucía. *Rastros de Goethe en el Ursprung benjaminiano*. [http://contiderhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-30/wegelin\\_mesa\\_30.pdf](http://contiderhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-30/wegelin_mesa_30.pdf).



## CRÍTICA CULTURAL E POLÍTICAS PÚBLICAS NO BRASIL

Miguel Jost

UM DOS PRINCIPAIS PONTOS QUE MOVEM OS PESQUISADORES do campo da literatura no meio acadêmico é uma interrogação sobre a efetividade da crítica que produzimos em relação aos nossos objetos de estudo. Essa, ao que me parece, é a provocação principal do seminário ou, pelo menos, é neste sentido que muitos dos participantes encararam o convite para vir aqui pensar o “papel da crítica na literatura e nas artes contemporâneas”.

É cada vez mais evidente que a universidade ocupa hoje um papel central na elaboração de escopo crítico para literatura e demais práticas artísticas. Entendendo que houve uma redução substancial do espaço para uma elaboração do pensamento crítico nos meios de comunicação tradicionais da segunda metade do século XX, – e me refiro aqui a tradicionais mídias como o rádio, a televisão e a imprensa escrita –, é possível concluirmos, mesmo que de forma pouco especificada, que a universidade é hoje um espaço que exerce uma força de atração determinante para o pensamento crítico produzido no Brasil contemporâneo. O escritor Luiz Ruffato, em entrevista de 2007 para o projeto “Ofício da palavra”, já comentava essa transposição do debate crítico e público para a universidade. Discorrendo em cima justamente da ideia muito difundida de que a universidade viveria numa clausura que a apartava de uma reflexão mais potente sobre práticas artísticas contemporâneas, Ruffato colocava:

A crítica literária no Brasil está centrada hoje na academia, com muita gente fazendo ótimos trabalhos. É uma crítica extremamente importante para o desenvolvimento da literatura contemporânea. Talvez seja a primeira vez na história brasileira que as universidades estejam acompanhando, de fato, o que está sendo feito na atualidade. Eu costumava brincar que o *slogan* da universidade era "autor bom é autor morto" (...). Hoje existem inúmeros nichos de acompanhamento do que está sendo feito na literatura brasileira, com muita coragem. Porque é preciso coragem, acima de tudo,

para avaliar o que está sendo feito junto quando esta produção acontece (RUFFATO, 2014).

Cabe aqui a óbvia observação que a internet abriu espaço para emergência de uma crítica de maior pluralidade e com grande poder de disseminação. Mas pela sua própria natureza fragmentada e horizontal, seria contraditório determinar qualquer noção de mediação desse pensamento crítico dentro do mundo de sites, blog e redes sociais. Por mais que a internet seja um suporte vitalizante para o exercício crítico de muitos pesquisadores, ensaístas, e escritores, ainda vivemos um processo de maturação da forma como ela poderá suprir, ou não, as demandas pelo desenvolvimento de um debate público consistente. Nesse processo, como bem apontado na conferência de João Cezar Castro Rocha no primeiro dia do seminário, é fundamental que os pesquisadores da nossa área se questionem sobre como poderemos produzir falas, textos e reflexões que funcionem dentro dessa nova esfera de diálogo.

A falta da mediação não deve inferir num juízo de valor sobre o suporte que o considere menos apto ao debate público. Porém, sem tentar aqui estabelecer uma hierarquia entre os espaços da crítica, acredito que se trata de uma clara evidência o fato de que a universidade ocupa um papel central para aprofundar o pensamento sobre as práticas artísticas no Brasil.

O processo vigente de democratização do ensino superior e inserção de novos atores dentro do ambiente acadêmico, acompanhada de todo um instrumental teórico que vem do campo dos estudos culturais, também são um aspecto decisivo desse corpo a corpo que a universidade brasileira vem desenvolvendo em relação às produções artísticas da contemporaneidade. Um certo caráter de urgência, com uma conotação extremamente política, é um agente detonador que tem implicado um papel mais ágil e incisivo da crítica dentro destas instituições. Dentro de um quadro instável e polimorfo como este que se apresenta, surge como consequência inevitável a interrogação sobre o papel da produção de pensamento crítico no âmbito acadêmico.

Se traspusermos esse quadro de questionamento sobre a efetividade da crítica na área das ciências sociais e humanas, e sua implicância para formulação e execução de políticas públicas na área da cultura – tema desse artigo –, a equação se torna mais complexa e o nosso lugar de fala parece ainda mais frágil sob o que seria uma premissa do papel da universidade: um espaço de produção de saber que possa interferir e contribuir diretamente para a sociedade. Se talvez nas ciências exatas esse tipo de contribuição possa ser aferido com maior precisão, o mesmo não ocorre em nossa área. No campo de Letras, mais especificamente, é difícil entender em que medida as pesquisas e formulações que produzimos contribuem de forma prática para o campo político e o tecido social.

De nenhuma forma pretendo afirmar aqui a necessidade de se responder a essa equação com provas substanciais que garantiriam a importância e legitimidade de nossas pesquisas. Não se trata de garantir uma resposta aos exagerados níveis de exigência e cobrança sobre o que produzimos, ou dar uma prova de que nosso trabalho tem implicações diretas sobre a realidade. É evidente, e entendido de forma razoavelmente comum por todos nesse campo, que o nosso trabalho não obedece a critérios que respondam de forma satisfatória às demandas que a lógica da racionalidade produtiva impõem em nosso tempo. Não há como estabelecer uma relação de causalidade entre as pesquisas que propomos no espaço acadêmico e os seus efeitos imediatos sobre o debate público. Porém, mesmo assim, é necessário nos colocarmos esse tipo de questionamento e perspectiva para não correremos o risco de concluirmos de forma peremptória que o que fazemos não tem implicações diretas sobre o que experimentamos para fora dos muros das universidades. Ou assumirmos, de forma prepotente e desinteressada, que o nosso trabalho não diz respeito aos demais setores da sociedade. Se assim fosse seria melhor, inclusive, repensarmos sobre os milhões de reais em forma de financiamento de nossas pesquisas e carreiras que são investidos pelos órgãos de fomento da ciência e tecnologia no país.

Nem tanto lá nem cá, acredito que seja possível encontrar alguns casos que apontem espaços de interseção entre nossa produção e práticas específicas que estão presentes no espaço público. É neste sentido que pretendo aqui retomar o que talvez seja um dos momentos da nossa produção cultural sobre o qual mais se jogou luz, e sobre o qual se produziu uma enorme massa crítica dentro do universo acadêmico nos anos e décadas posteriores. Refiro-me aqui aos calorosos embates dos anos 1960 que envolviam os Centros Populares de Cultura (CPC) da UNE, o tropicalismo, e no qual interviam outros intercessores do meio artístico e intelectual dentro de um posicionamento político, que de forma pouco específica, podemos nomear como identificados ao pensamento de esquerda.

Sabemos que a década de 1960, principalmente em sua segunda metade, foi um momento de exposição e acirramento da disputa de ideias que colocavam em oposição estes projetos. Foi também um momento, e hoje não temos dúvida alguma sobre isso, em que ocorreu uma ebulição de propostas estéticas e políticas que criaram um ambiente muito propício para introdução de um pensamento crítico contundente e com caráter de vital importância.

O famoso debate da Revista *Civilização Brasileira*, no qual Caetano Veloso proferiu a tese, que ecoa até hoje nos estudos sobre a canção brasileira, sobre a “retomada da linha evolutiva da nossa música popular” é um exemplo significativo do tipo de preocupação que atravessava o espaço intelectual. As análises de Glauber Rocha em seus filmes e nos textos publicados em revista, jornais e

livros à época, também reificam esse fulgor crítico que o Brasil vivia. O esforço de Augusto de Campos em escrever no calor da hora (1968) sobre a experiência do tropicalismo e a retomada do legado de Oswald de Andrade, pouco citado e relido nas décadas anteriores, também apontam essa direção. Os artigos de José Ramos Tinhorão e de Roberto Schwarz, que, preservadas suas diferenças, explicitavam duras críticas à posição do tropicalismo, seguem o mesmo sentido e sublinham o caráter combativo que as discussões políticas e estéticas continham naqueles anos. O envolvimento de Ferreira Gullar, Carlos Lyra e Oduvaldo Vianna Filho, entre tantos outros artistas, com o programa de engajamento político do CPC é mais uma prova cabal do ambiente efervescente e caudaloso que atravessávamos.

Uma das consequências dessa demanda por uma reflexão crítica contundente foi a emergência na cena cultural desse período de uma nova safra de artistas que atuaram como críticos e ensaístas sobre seus próprios pares. É claro que podemos identificar no modernismo paulista de 1922, e mesmo em outros momentos dos anos 1930 e 1940, a mesma presença de artistas que formaram um relevante material de análise sobre seus contemporâneos. Os casos de Mário de Andrade e Oswald de Andrade são talvez as referências mais emblemáticas nesse sentido. Mas é interessante destacar que, apesar de não ser um movimento inédito na nossa história, essa emergência de criadores/críticos dos anos 1960 funciona como mais um aspecto decisivo para entendermos por que esta década gera um impacto com tanta força de propagação no meio universitário brasileiro nas décadas seguintes. A título de exemplo, temos os já mencionados Glauber Rocha, Augusto de Campos e Caetano Veloso, junto a tantos outros nomes que poderíamos apontar nessa linha como Augusto Boal, Torquato Neto e Hélio Oiticica.

Podemos dizer que existe todo um conjunto de fatores que delinearão estes anos como um campo de pesquisa altamente favorável para produção acadêmica. Como citado acima, as posições contraditórias entre grupos e movimentos artísticos detonaram boa parte desse processo. A presença de tantos artistas/críticos e críticos *strictu sensu* com intervenções polarizadas forneceu também, evidentemente, um rico material de pesquisa. A repressão política a partir de 1964 foi mais um fator de mobilização de muitos trabalhos. A força utópica que movia paixões exacerbadas nas tomadas de posições daqueles anos foi também uma força de propulsão nesse sentido. A condensação de muitos desses pressupostos políticos e estéticos na cena da música popular, que funcionava como espaço importantíssimo de mediação social, e naquele momento tinha enorme protagonismo na programação de rádios e televisões, também amplificou a força destes anos como objeto de análise.

O fato é que, independente de enumerarmos estes fatores e tantos outros possíveis que poderíamos elencar aqui, sabemos que esse período da nossa

história é provavelmente um dos mais pesquisados e trabalhados dentro dos centros de ciências humanas e sociais das universidades brasileiras. E talvez por isso tenha incorporado um capital simbólico e político mais significativo que qualquer outro momento da nossa história cultural na segunda metade do século XX.

Uma hipótese plausível que surge em muitos destes trabalhos e pesquisas é que a década de 1960 catalisou debates que estavam postos desde o início do século a partir de uma enorme diferença entre teses do modernismo brasileiro, do nacionalismo em suas distintas vertentes, e do marxismo sob determinadas leituras em nosso país. Nesse sentido, ela seria uma consequência, e provavelmente o momento mais agudo, de todo um debate ensejado pelo pensamento social brasileiro da primeira metade do século passado e que se estendeu nas décadas seguintes. Como pontos chaves deste debate, podemos citar a disparidade na interpretação e na apropriação de conceitos como estética, política, tradição, ruptura, memória, mercado, engajamento, relação entre forma e conteúdo, e uma interminável série de termos que marcam as análises de movimentos artísticos no Brasil e em todo ocidente.

Meu objetivo é apontar o escopo crítico que derivou deste momento como determinante para permanência de certos grupos como protagonistas no meio cultural brasileiro e, mais especificamente, no que diz respeito à presença de alguns destes atores à frente do Ministério da Cultura nos anos dos governos Fernando Henrique Cardoso, Luís Inácio Lula da Silva e, em parte, na primeira gestão de Dilma Rousseff.

Acredito que a emergência substancial dessa produção acadêmica foi, e de certa forma ainda é, definitiva para seus desdobramentos em outros momentos históricos, como defendo que aconteceu a partir dos anos 1990 no espaço da política institucional. Sem esta produção, parece-me que não teria se mantido a crença de que os movimentos e as posições intelectuais desse período fossem centrais para pensar o Brasil já na porta para virada de outro século. Vale, inclusive, chamar atenção para um certo caráter mítico sobre os personagens que se destacaram nestes anos e que lhes confere até hoje um papel de bússola política para gerações posteriores.

Os anos sombrios da década de 1970, e a distensão da década de 1980, moldados por uma atuação pontuada mais pela biopolítica e pela micropolítica, em que o comportamento e o corpo – muito mais que o discurso –, foram os aspectos determinantes para uma posição contra o *status quo* e para o questionamento da realidade política do país, talvez tenham contribuído também para essa permanência desta centralidade das vozes dos anos 1960. A propagação da ideia de “the dream is over” criou um ambiente de distopia que ia na direção contrária ao vivido na década de 1960. O debate público que acreditava que a

arte implicaria uma nova realidade e desenharia o futuro próximo foi escamoteado e perdeu a força dos anos anteriores. Não afirmo aqui, de forma alguma, que não tenham surgido nestes anos perspectivas relevantes e originais sobre o cenário cultural brasileiro. A chamada contracultura dos anos 1970 é um celeiro de novas ideias e proposições afinadas com uma outra maneira de pensar a política. Porém, esse claro deslocamento da retórica para o corpo e o comportamento agiu, ao meu ver, como uma força que fez as movimentações deste período serem menos efetivas na consolidação de um discurso crítico coeso e estável como ocorria nos anos 1960.

O próprio instrumental crítico e teórico das universidades ainda era insuficiente para pensar a política por esse ângulo. Apesar de trabalhos seminais como o de Silviano Santiago, que escreve ainda em 1972 o artigo “Caetano Veloso enquanto superastro” (2000), a universidade caminhou em passos muito lentos para pensar a cultura brasileira por uma chave que não fosse sociológica ou obediente demais à teoria literária. Somente após a consolidação em certos núcleos acadêmicos da contribuição de autores do pós-estruturalismo, e o conseqüente desenvolvimento de outros modelos de análise, começamos a ampliar as interpretações de certos fenômenos da nossa cultura por novas portas de entrada.

Mas retomando os já canônicos exemplos dos anos 1960, e sua implicação sobre as políticas culturais contemporâneas, é importante destacar que, em comum, todos os projetos e teses daqueles anos foram inviabilizados do ponto de vista político-institucional pelo AI-5 e o recrudescimento da repressão pela ditadura civil militar brasileira. A tinta utópica que os movia foi abafada, e mais que isso, relegada a uma posição de interdição dentro da esfera pública. Não era mais possível pensar o Brasil e o seu futuro a partir dos preceitos desenhados pelos agentes envolvidos nos debates daqueles anos. Nem a alegoria tropicalista, nem o engajamento do CPC, nem o materialismo histórico dos intelectuais de esquerda da USP, nada resistiu ao caráter repressor imposto após 1968.

Pelo contrário, alguns dos seus principais artífices foram presos, silenciados e colocados à margem das discussões sobre a cultura e a política no Brasil. Neste sentido é natural compreendermos que no momento em que a democracia se revigorou esses projetos voltassem a funcionar como âncoras para os debates públicos e, mais precisamente, no campo específico das políticas para cultura. A revisão histórica e crítica das décadas atravessadas sob o regime militar apontavam diretamente para o prejuízo que o silêncio imposto a estes atores poderia ter causado em nossa sociedade. A recolocação destes personagens em lugar de protagonismo surgia nos anos 1990 não como uma retomada das utopias sessentistas, mas como uma tentativa de reparar, ainda que tardiamente, as conseqüências nocivas que advinham do violento silêncio que lhes foi implicado.

Dentro de um contexto histórico, era como se fosse necessário colocar à prova da democracia e do tempo a validade e vitalidade de cada uma das propostas defendidas por eles.

A chegada ao poder de partidos com quadros como aqueles que formaram o PSDB e o PT representava uma real possibilidade de retorno dessas ideias ao plano político. Formados, em ambos os casos, por intelectuais que tinham um posicionamento no campo da esquerda nos anos 1960, e no caso do PT, em aliança com representantes de movimentos sociais e sindicais, os dois partidos atuaram de forma significativa para retomada, no plano cultural, das teses que foram delineadas até 1968/1969. Excluindo o período em que Marta Suplicy, por motivos do jogo partidário, ocupou a pasta por dois anos ao longo do primeiro mandato de Dilma Rousseff, é fácil localizarmos e entendermos como foram distribuídos estes projetos que duraram ao todo 18 anos entre 1994 e 2012, e atravessaram os governos de três presidentes democraticamente eleitos. Essa longevidade é uma demonstração mais do que significativa da permanência destes agentes na história da cultura brasileira no século XX e, também, da força de atração que esse capital simbólico detona até hoje entre velhas e novas gerações.

O primeiro desses projetos oriundos dos anos 1960 a se institucionalizar no campo político durou os oito anos do governo de Fernando Henrique Cardoso e foi gerido por um intelectual fundador do PT, o professor da USP Francisco Weffort. As teses que o embasavam na década de 1960 tinham fortes alicerces nos conceitos sobre cultura desenvolvidos pelos representantes da chamada Escola de Frankfurt como Walter Benjamin e Theodor Adorno. A tradução brasileira desta teoria com origem no pensamento estruturalista, na dialética marxista, e no materialismo histórico, tem como referências as obras de ensaístas e professores da USP como Antonio Candido, Florestan Fernandes e Roberto Schwarz. Seus postulados, sempre dedicados a estabelecer uma dialética entre processos sociais e formas artísticas, foram amplamente difundidos no meio acadêmico e formaram um relevante polo de pensamento na segunda metade do século XX em nosso país. Weffort, ainda um jovem aluno de sociologia da USP dos anos 1960, se integraria ao grupo participando do hoje famoso grupo de estudo de *O Capital* de Karl Marx, do qual também faziam parte José Arthur Giannotti, Paul Singer e o próprio Fernando Henrique Cardoso.

No contexto específico do fim dos anos 1960 as teses defendidas por esse grupo tiveram sua expressão pública mais aguda na voz de Schwarz, que já àquela época, e ainda hoje, como explicitado no recente ensaio “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo” (SCHWARZ, 2012), foi um dos principais críticos de oposição aos postulados tropicalistas. A título de exemplo, em texto publicado no calor dos acontecimentos, Schwarz explicitava sua percepção do caráter ambíguo e, na sua visão de intelectual de esquerda, politicamente permissivo ao interesse do capitalismo internacional por parte dos tropicalistas. Cito:

O artista buscaria a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo. A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país. No primeiro caso, a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa (SCHWARZ, 1992).

No plano prático a gestão de Weffort representou um período de investimentos em políticas patrimoniais e de defesa da tradição da cultura popular brasileira. Em certo sentido, se aproximou de, e tentou atualizar, discussões incipientes sobre políticas culturais dos anos 1930, surgidas ainda sob a égide das premissas que nortearam o modernismo paulista de 1922. Dois exemplos muitas vezes citado por Weffort, o de investimentos em bandas civis de música nas cidades do interior do Brasil, e o do projeto Monumenta, dão uma dimensão precisa do tipo de política empreendida nestes anos. O legado de sua gestão pode ser entendido a partir de duas palavras chaves: patrimônio e identidade. Nas palavras dele:

Tudo que nós concebemos como política de cultura é coisa dos anos 1920, dos anos 1930, que foi melhorando. Os anos 1920 e 1930 são os do modernismo no Brasil, que abriu a cabeça brasileira, conservadoríssima e tradicionalíssima, para as coisas modernas que viessem. Então, até hoje, nós temos uma visão de política cultural que é muito inspirada naquela época. Quer dizer, patrimônio histórico, defesa da tradição cultural, defesa da memória histórica nacional, e este projeto, que depois nós realizamos, de recuperação de toda a documentação histórica brasileira. Então, seria sempre um esforço de garantir tradição, recuperar a memória, afirmar a identidade e abrir-se para as inovações que possam surgir (COHN; FERRON et alii, 2010).

Em 2003, após a eleição de Lula e a indicação de Gilberto Gil para gestão da pasta foi a vez do pensamento tropicalista, que viveu seu ápice na segunda metade da década de 1960, chegar ao poder político institucional no ministério da cultura. Um dos principais marcos da nossa história cultural, o tropicalismo *strictu sensu* durou pouco tempo entre 1967 e 1969, porém, seu legado na área

tem implicações sobre toda produção cultural das décadas seguintes. Para além de sua influência estética, o tropicalismo se tornou uma das possíveis chaves de compreensão para pensar a cultura em nosso país. Sua articulação de temas como tradição e inovação, sua relação com a noção de cultura de massa, a incorporação de procedimentos da cultura *pop* internacional, a retomada da obra de Oswald de Andrade via o neoconcretismo, eram algumas entre tantas propostas transgressoras sugeridas pelo grupo no debate dos anos 1960.

As ações da gestão de Gilberto Gil no ministério, de alguma forma, ainda reverberavam propostas e práticas ancoradas no pensamento tropicalista: o direcionamento de ações para o mundo digital, a procura em descentralizar suas políticas para fora do Rio de Janeiro e de São Paulo e valorizar práticas culturais contemporâneas das periferias brasileiras, assim como as propostas de diálogo sobre uma revisão do direito do autor, são alguns dos exemplos que delineiam a passagem de Gilberto Gil à frente da pasta. Como principais emblemas da gestão poderíamos citar o programa Cultura Viva e a campanha junto à ONU e à UNESCO pela homologação da Convenção da Diversidade Cultural. Os dois anos em que o então secretário-executivo do ministério Juca Ferreira ficou à frente da pasta, ainda no governo Lula, seguiram a mesma direção em que Gil vinha trabalhando até aquele momento. Já no seu discurso de posse em 2003, Gilberto Gil deixava clara a herança tropicalista que mobilizaria uma outra concepção do papel no ministério na vida política brasileira:

E o que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta "classe artística e intelectual". Cultura, como alguém já disse, não é apenas 'uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos'. Nem somente o que se produz no âmbito das formas canônicas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas. Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra "folclore". Os vínculos entre o conceito erudito de "folclore" e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. "Folclore" é tudo aquilo que não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa é produzido por gente inculta, por "primitivos contemporâneos", como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. Os ensinamentos de Lina Bo Bardi me preveniram definitivamente contra essa armadilha. Não existe "folclore" o que existe é cultura. (...). Desta perspectiva, as ações do Ministério da Cultura deverão ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada. O Ministério deve ser como uma luz que revela, no passado e no presente, as coisas e os signos que fizeram e fazem, do Brasil, o Brasil. Assim, o selo da cultura, o

foco da cultura, será colocado em todos os aspectos que a revelem e expressem, para que possamos tecer o fio que os unem.<sup>1</sup>

A posse de Ana de Hollanda em 2011 representava a chegada ao poder do grupo que talvez tenha sido o mais atuante nos debates sobre cultura dentro do PT desde os anos 1980, e que na ordem natural da política partidária deveria ter ocupado o ministério nos anos do governo Lula. A entrada do ator Sergi Mamberti e o retorno de Antonio Grassi deixam clara a repactuação do governo federal com esse grupo. Na concepção sobre cultura destes agentes podemos encontrar posições muito semelhantes às defendidas nos anos 1930 por Mario de Andrade, quando este esteve à frente de políticas para o setor no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo e do projeto de elaboração do IPHAN. Concepção muito semelhante também norteou nos anos 1960 artistas e intelectuais que eram ligados aos CPCs da UNE. De forma mais elaborada, e talvez polêmica, poderíamos alinhar ainda nessa ordem de referências a gestão do ministro Ney Braga entre 1974 e 1979, quando o regime autoritário brasileiro se apropriou de certas prerrogativas muito próximas do que o CPC defendia por volta de 10 anos antes.

Em sua gênese estas teses tentavam preservar uma noção de identidade cultural baseada em expressões entendidas como essencialmente populares como, por exemplo, os casos do samba de roda e da literatura de cunho regional. Ao contrário do afirmado por Gilberto Gil em seu discurso de posse, a palavra folclore voltava a servir como âncora conceitual para determinadas propostas do ministério. Para além disso, as teses do grupo de que Ana de Hollanda era oriunda percebiam a cultura como instrumento decisivo de educação e conscientização social. Porém, ao contrário das premissas da gestão de Gilberto Gil, que priorizava dar instrumentos e meios para que novos atores articulassem cenas culturais em suas comunidades e nichos, a gestão da ministra pensava esta associação entre educação e cultura pelo viés da transmissão e valorização do conteúdo, que sendo democratizado o máximo possível elevaria o grau de conscientização da sociedade como um todo. É o que fica claro em seu discurso pronunciado em abril de 2011, pouco após assumir a gestão do ministério, na comissão de educação e cultura da Câmara dos Deputados:

É por isso que digo que ainda está por ser feito o casamento da ascensão social com a ascensão cultural. Para isso, para superar a exclusão e o afastamento, vamos caminhar junto com outras áreas do governo. Mas, especialmente, em parceria com o Ministério da

---

1 GIL, Gilberto. Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo. <http://www.cultura.gov.br>.

Educação. Educação e cultura têm de andar juntas, de mãos dadas. Pois são juntas que elas formam o 'segundo sol' que ilumina a humanidade, como bem disse um antigo filósofo grego. E é por isso que o MinC quer estar presente nas escolas, trabalhando junto com o MEC. Preparando nossas crianças e nossos jovens para viver intensamente a dimensão simbólica ou cultural de suas vidas. Contribuindo para a configuração de uma cultura verdadeiramente democrática em nosso país.<sup>2</sup>

As ações de Ana não tiveram o tempo necessário para que pudessem deixar uma marca de sua gestão. Sua posição de revisão e mudança de projetos articulados pelo ministério nos anos do governo Lula, e toda polêmica gerada em cima de determinados temas, acabou sendo o dado mais significativo dos seus dois anos à frente da pasta. O exemplo das questões sobre o direito autoral foi um dos mais emblemáticos dessa polêmica e gerou uma série de ataques políticos, por vezes desleais, a então ministra. A interrupção de sua gestão infelizmente inviabilizou uma análise mais clara do resultado de suas propostas no plano prático.

Independente de uma correlação direta entre as teses em que se baseavam estes projetos e as políticas executadas por cada gestão, o que parece determinante na sucessão destes três ministros ao longo de aproximadamente 20 anos de democracia estável no Brasil – entendendo aqui a primeira passagem de Juca Ferreira à frente da pasta como uma extensão da presença de Gilberto Gil entre 2002 e 2010 –, é que o debate da cultura até agora sempre esteve a reboque de uma reserva moral e de um capital simbólico construído num momento no qual a cultura tinha relevância como espaço de discussão e disputa política.

Não afirmo aqui que a gestão de Ana de Hollanda seja uma continuidade do que propunha o CPC nos anos 1960, ou que Francisco Weffort tenha aplicado os conceitos da Escola de Frankfurt de forma estrita, ou que o ministério de Gil tenha sido todo organizado e gerido por uma prática exclusivamente tropicalista. O que proponho como chave de compreensão deste processo histórico, que podemos observar nos últimos 20 anos do Ministério da Cultura, é que é necessário entender a permanência destes projetos a partir de um princípio básico da política: a institucionalização de forças construídas dentro de um processo com participação e penetração social. Todas as três gestões aqui listadas são fruto de um processo sólido neste sentido, e é compreensível que o legado construído por volta de cinquenta anos atrás tenha sido um critério decisivo na escolha dos nomes que estiveram no ministério.

---

2 HOLLANDA, Ana de. Discurso na Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados. <http://www.cultura.gov.br>

Como afirmei anteriormente, acredito piamente que essa institucionalização decorre, junto a muitos fatores que também elenquei no texto, de uma mobilização da produção acadêmica das décadas de 1970, 1980, e 1990, sobre o tema. Os inúmeros trabalhos e pesquisas desenvolvidas nas universidades acerca do tema são contribuições fundamentais para que o protagonismo desses atores se mantenha ainda hoje.

Cabe aqui, por final, e retomando a citação do escritor Luiz Ruffato, indagar o quanto que a produção crítica atual sobre os movimentos e articulações das cenas contemporâneas poderá engendrar em relação ao futuro das nossas políticas públicas de cultura. Até porque, de maneira evidente, as contribuições geradas pelos debates dos anos 1960 já cumpriram seu papel em todos os sentidos possíveis na arena pública da cultura e da política brasileira.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COHN, Sergio; FERRON, Fabio Maleronka; HERENCIA, José Luiz; LUZ, Afonso; SAVAZONI, Rodrigo (orgs.). *Produção cultural no Brasil*. v 1. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- GIL, Gilberto. Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo. <http://www.cultura.gov.br>.
- HOLLANDA, Ana de. Discurso na Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados. <http://www.cultura.gov.br>.
- RUFFATO, LUIZ. A subversão narrativa. In: GONÇALVES, José Eduardo (org.). *Ofício da palavra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. Verdade tropical: um percurso do nosso tempo. In: \_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

## A LITERATURA BRASILEIRA E A LITERATURA MUNDIAL/WELTLITERATUR

Nelson H. Vieira

A dialética da colonização.... Não é tanto a gangorra de nacionalismo e cosmopolitismo (que se observa também em culturas europeias) quanto a luta entre modos de pensar localistas, espelho dos cálculos do aqui-e-agora, e projetos que visam à transformação da sociedade recorrendo a discursos originados em outros contextos, mas forrados de argumentos universais.

Alfredo Bosi, *Dialética da colonização* (1992)

A universalidade só existe, para dizer a verdade, nesse processo de expansão em que respostas não etno-cêntricas são dadas aos valores da metrópole. (...) o texto descolonizado da cultura dominada acaba por ser o mais rico (não do ponto de vista de uma estreita economia interna da obra) *por conter em si uma representação do texto dominante e uma resposta a esta representação no próprio nível da fabulação.*

Silviano Santiago, *Vale quanto pesa* (1982)

OS TERMOS UNIVERSAL, COSMOPOLITA, INTERNACIONAL E *WELTLITERATUR* (de Goethe) estão sendo empregados nas discussões recentes sobre o que constitui ou o que é a literatura mundial. As literaturas consideradas “mundiais” são frequentemente interpretadas como aquelas que entram em diálogo umas com as outras, circulam no grande mercado mundial e por isso marcam um espaço no palco mundial de literatura. No seu livro *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1997), James Clifford interpreta transnacionalização como “uma série de encontros e traduções (... e desta forma, palavras) como ‘viagem’

representam traduções, construídas de equivalências imperfeitas” (p.11). Deliberaremos sobre o sentido destas “imperfeições” prestando atenção aos papéis do nacional e do universal na literatura brasileira dentro do contexto de um diálogo internacional mas, ao mesmo tempo, levaremos em conta a questão de internacionalização no contexto da tradução como um dos agentes necessários para participar no espaço da literatura mundial. Por exemplo, se acreditarmos na veracidade de um dos famosos aforismos de José Saramago: “Os autores escrevem as suas respectivas literaturas nacionais, mas a literatura mundial é obra dos tradutores”, então tem que se reconhecer a importância da tradução como chave para atuar no literário palco mundial.

Certamente existe um número limitado de traduções da literatura contemporânea para o inglês e esta realidade é conhecida por escritores e críticos brasileiros tanto como brasilianistas e escritores internacionalmente famosos que têm pouca ou nenhuma experiência com as letras brasileiras. Por exemplo, não é incomum ouvir perguntas como: “What is it like to write in a language that does not exist?” [Como é escrever numa língua que não existe?] Ou o comentário que português é uma língua clandestina. Tais perguntas e comentários apontam obviamente para o deslocamento percebido da língua portuguesa e da literatura brasileira do cânone da literatura mundial, e nesta linha não é raro ouvir de certos brasileiros que português é “uma língua de pouco alcance.” E mesmo com traduções publicadas nos EUA e na Inglaterra por editoras independentes e universitárias, quantos títulos realmente circulam dado os métodos precários de distribuição? Pode-se aceitar a definição do status da literatura mundial baseado na quantia de traduções atribuída à sabedoria linguística de José Saramago ou numa linha semelhante acreditar nas palavras polêmicas de Horace Engdahl, secretário permanente do Prêmio Nobel que em 2008 declarou o seguinte sobre a centralidade da tradução: “A Europa ainda é o centro do mundo literário. (...) Os EUA (por exemplo) são um país demasiado isolado, demasiado insular. Eles não traduzem suficientemente e na verdade não participam no grande diálogo de literatura” (STAVANS, 2013, p.43-44). Poderia-se dizer a mesma coisa para o caso da literatura brasileira em tradução? Apesar de algumas iniciativas recentes para apoiar a tradução de literatura brasileira, ainda existe muito a desejar na promoção da literatura brasileira no exterior e na criação de redes de tradução a fim de disseminar a literatura no estrangeiro. Felizmente, existem diversos projetos internacionais como o Festival FLIP, de Paraty, e o recente fenômeno de FLIP-Side em Suffolk na Inglaterra, lançado em outubro de 2014. Porém é absolutamente imperativo olhar para outros fatores, junto com o papel significativo da tradução, que poderiam contribuir para uma melhor compreensão da literatura brasileira perante o conceito de literatura mundial.<sup>1</sup>

1 Quanto ao papel da tradução nos sistemas mundiais de literaturas, seria indesculpável omitir referência ao estudo da Emily Apter, *Against World Literature: On the Politics of Un-*

Com o reconhecimento da relevância de debates atuais sobre *Weltliteratur*, desejamos dar enfoque à literatura brasileira como uma expressão de valor universal, uma das características identificadas por Pierre Bourdieu como sendo fundamental para o campo simbólico de literatura, arte e cultura.

Em vista da experiência brasileira de colonização e do fato de alguns dos seus vestígios localistas ou particulares ainda vigorarem hoje em dia, se imagina des-cuidadamente que a literatura contemporânea brasileira se caracteriza por um cunho paroquial. O escritor Sérgio Rodrigues fala no seu blogue ‘Todoprosa’ que os sinais de “desparoquialização” do ambiente literário brasileiro existem mas o momento ainda é promissor.<sup>2</sup> Porém, segundo as duas epígrafes (Bosi e Santiago), a literatura brasileira na verdade se caracteriza pela universalidade justamente por causa da experiência da colonização em que argumentos localistas e universais se conjugavam. Assim, entende-se que a realidade da dependência cultural por causa da colonização era inevitável e, por cima, sendo o Brasil historicamente sempre aberto a outras culturas, esta dependência cultural se transformou antropofagicamente noutra cultura com características locais e universais.

\*

Seria frutífero no início deste estudo definir o que se considera ser universal. Segundo Santo Agostinho, a voz mais individual é aquela que fala dentro de nós, é a voz mais universal, – a voz da “Verdade.” O universal é sempre particular, o particular é sempre universal. E Oscar Wilde entendia que expressões de crenças/códigos sócio-religiosos em comum são ambas implicitamente particulares e universais. Por exemplo, uma obra de ficção universalista quase sempre fornece ideias sobre algumas condições de todos os homens e mulheres ou sobre as relações entre seres humanos e estes perante o universo ou o mundo. Podemos denominar temas universais com as seguintes situações e emoções – a tensão entre o ideal e o real; a luta pela igualdade; o conflito entre pais e filhos; a perda de inocência; a identidade; a morte; o poder; o bem e o mal; vingança,

---

*translatability* (2013) em que ela declara: “However, I do harbor serious reservations about tendencies in World Literature toward reflexive endorsement of cultural equivalence and substitutability, or toward the celebration of nationally and ethnically branded ‘differences’ that have been niche-marketed as commercialized ‘identities’ (p.2). Apter está chamando atenção ao não-traduzível, ao indizível (Clarice Lispector) onde o emprego da lógica falha ou onde “inexpressible things put pressure on speech; or where the nonsense of mysticism nd metaphysics prevails” (p.10).

2 Além deste texto (*Veja* 29/06/2012), citaremos outros de “Todoprosa”, de Sergio Rodrigues, porque, como autor e jornalista, ele acompanha diariamente o que sai no mercado editorial sobre a prosa brasileira contemporânea. Porém, a nosso ver, os seus comentários às vezes aparecem como demasiadamente céticos em termos da qualidade da literatura contemporânea.

etc. Estas emoções refletem problemas e interesses humanos com que qualquer indivíduo possa se identificar. Desse modo, o universal sugere mais transcender barreiras emocionais e culturais do que fronteiras geográficas ou a cena editorial internacional. Ao mesmo tempo, o universal se contrasta com o paroquial quando este é interpretado como chauvinista, insular, e não cosmopolita.

\*

Na contemporaneidade, a interpretação de ser paroquial de novo surge, por um lado, por causa do enfoque sobre temas locais, especialmente os dramas existenciais de sobrevivência urbana e, por outro lado, porque entra em jogo o fenômeno da internacionalização que confere a certas literaturas o prestígio de aclamada recepção e legitimação internacionais. Nesta linha, se entende que estas literaturas entram em diálogo com outras através do processo de tradução e circulação, e desta forma ultrapassam fronteiras nacionais e assim participam no diálogo da literatura mundial.

O conceito de literatura mundial se destacou ou entrou em voga a partir das palavras famosas de Goethe: “Hoje em dia, a literatura nacional não significa muita coisa: a época da literatura mundial [*Weltliteratur*] está começando, e todo o mundo deveria contribuir para acelerar a sua chegada.”<sup>3</sup> Esta citação de 1827 do grande escritor alemão em conversa com Johann Peter Eckermann revela uma predisposição cosmopolita ou intertextual na forma de um diálogo que faltava à então literatura alemã, um diálogo que esta deveria manter, por exemplo, com a literatura da antiguidade (a grega) e com outras ocidentais e orientais. O sentido goetheano de *Weltliteratur* era de ir além da literatura nacional (a alemã) e aprender como os gregos compunham esteticamente as suas obras. Segundo a nossa leitura, a “*Weltliteratur*” de Goethe também propõe nas entrelinhas um diálogo de intertextualidade que uma obra ou poeta possa entreter com uma de outra cultura e possivelmente vice versa. Recorremo-nos ao conceito de intertextualização porque, segundo Silviano Santiago, ao falar do texto descolonizado, uma obra intertextual contém uma dimensão internacional “no próprio nível da fabulação” (SANTIAGO, 1982, p. 23). Por isso, a perspectiva do intertextual será um dos modos pelos quais entraremos no debate sobre literatura mundial e a dinâmica entre o local e o universal com a finalidade de interpretar o que se entende ser a literatura mundial. Para enfatizar ainda mais a nossa abordagem, referimo-nos ao estudo de David Damrosch *What is World Literature?* (2003) que oferece a seguinte definição: “A literatura mundial não é um cânone infinito ou inalcançável de obras, mas sim um modo de circulação e de leitura” (p.95). Sem esquecer o processo de circulação, sublinhamos “modo ... de leitura” a fim de apontar que a intertextualidade representa um dos

<sup>3</sup> *Conversations of Goethe with Johann Peter Eckermann* p. 165-166.

modos, junto com a perspectiva de universalidade, para ler uma obra não-paroquial. Certamente o intertextual não serve como o único modo, mas sim se manifesta como uma maneira dimensional de aproximar as palavras “universal” e “internacional.”

Depois de ter passado mais de um século após a declaração de Goethe e reconhecendo que estamos no século XXI e não no XIX, podemos hoje em dia repensar a literatura brasileira contemporânea perante o conceito cosmopolita/intertextual goethiano de *Weltliteratur*? Em outras palavras, descobrem-se elementos e traços universais e e intertextuais dentro da literatura brasileira ou de novo estamos nos referindo ao dilema da recepção literária por via da tradução/circulação e, por isso, a um reconhecimento trans- ou internacional de suposta legitimização? Focalizaremos mais no que a literatura brasileira possa nos comunicar universalmente através da intertextualidade no seu diálogo com outras literaturas mas, claro, sem ignorar as realidades desiguais do mercado editorial internacional.

Para trazer este argumento ainda mais para a literatura contemporânea do Brasil, citamos *Ficção brasileira contemporânea* (2009), em que Karl Erik Schøllhammer alude a uma previsão incisiva sobre a futura evolução do tema da identidade “nacional” na literatura brasileira contemporânea:

Há 15 anos, Heloísa Buarque de Hollanda anunciava o encerramento do ciclo nacional na literatura brasileira, em favor de um interesse crescente pela realidade urbana e de uma perspectiva internacional globalizada que, já na década de 1980, começava a ampliar as fronteiras e permitir aos escritores tratar de questões de fronteira e de espaço, sem a camisa de força das determinações de identidade nacional (p.21-22).

Esta previsão transmite alguns aspectos sobre a trajetória/evolução recente da literatura contemporânea e como esta se inclina incrementalmente a ultrapassar fronteiras em que, por exemplo, manifestações localistas da realidade urbana, e além, dialogariam com perspectivas universais, textos estrangeiros e cenas geograficamente distantes. Assim, o local lidaria com argumentos e temas globais ou universais, longe de ser paroquial. Esta visão também explica em parte o ressurgimento mais recente neste século XXI de teorias sobre *Weltliteratur* e o lugar e o perfil das literaturas nacionais perante um conceito literário mundial. Com estas observações preliminares, como se entende então no atual mercado editorial do Brasil a proliferação de narrativas localistas focalizadas na realidade urbana e num hiper-realismo que correm o risco de serem interpretadas como demasiadamente localistas ou paroquiais? Além do mais, neste contexto

sempre surge a pergunta óbvia sobre o que se pode esperar da literatura de um país de certas desigualdades e injustiças sociais dirigindo-se repetidamente para o interno/o local? Será que estas obras tematicamente “localistas” cancelam ou ofuscam o seu elemento universal ou intertextual? Pois, como sabemos, no Brasil ainda existe uma luta literária nacional intensiva e necessária da parte de certos grupos para serem ouvidos ou representados, como argumenta lucidamente Regina Dalcastagnè em *Literatura contemporânea brasileira: um território contestado* (2012). O estudo de Regina Dalcastagnè revela como a literatura acaba sendo editorialmente pouco democrática perante o domínio geográfico e econômico (eixo Rio/São Paulo) de uma elite branca e masculina que tem mais acesso à indústria e ao mercado editorial, apesar da presença de um “boom” da parte, por exemplo, da literatura da periferia escrita por favelados (poetas e romancistas); e sem esquecermos da presença crescente de jovens escritoras e escritores de todos os níveis sociais. Este fenômeno seria uma forma de multiculturalismo à brasileira? Contudo, compreende-se o enfoque sobre o local e o nacional ser um dos resultados do interesse por narrativas urbanas que contribuíram cultural- e economicamente para o fortalecimento de um “boom” literário social e de uma indústria editorial significativa. Como observou Tânia Pellegrini no seu *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea* (2008, p. 70): “A ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos inchados e deteriorados cresceu, daí a ênfase em todos os problemas sociais e existenciais ali postos”. Dentro desta realidade literária brasileira, será que o local eclipsa uma visão universal mundial ou um diálogo intertextual?

Tem havido diversas polêmicas ao redor desta questão, especialmente como definir a formação de uma “Literatura Mundial/*Weltliteratur*.”<sup>4</sup> No Brasil, além da crítica perspicaz de Silviano Santiago, teóricos e críticos brasileiros ainda não entraram abertamente neste debate, que, de jeito nenhum, não impede uma leitura de obras brasileiras em si fazerem parte da “*Weltliteratur*.” As polêmicas globais sobre literatura mundial intensificaram depois do comentário arrogante e depreciativo de Horace Engdahl, secretário permanente do júri do Prêmio Nobel.<sup>5</sup>

4 Entre os críticos mais envolvidos na polêmica sobre “*Weltliteratur*”, aponta-se para o trabalho de Pascale Casanova, Franco Moretti, David Damrosch, Jaime Hanneken, Hugo Achugar, Efraim Kristal, Christopher Prendergast, Jonathan Arac, e Ignacio M. Sanchez-Prado. No caso da crítica brasileira sobre o tema de a literatura nacional lidar com outras, há Roberto Schwarz mas sobretudo Silviano Santiago que tem desenvolvido este tema ao longo de ensaios em volumes como *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais* (1982), *The Space In-Between: Essays on Latin American Culture* (2001), e *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural* (2004).

5 Em reação às palavras depreciativas de Horace Engdahl, secretário permanente do júri do Prêmio Nobel sobre a literatura norte-americana não participar no grande diálogo da literatura, o escritor norte-americano de origem mexicana, Ilan Stavans, afirmou pensando em diver-

No debate sobre literatura mundial, Pascale Casanova define a “Weltliteratur” em termos de entender a literatura como um mundo em si (2005). Além do mais, no seu livro, *A República Mundial das Letras* (2004), Casanova sublinha: “Literaturas são por consequência não uma emanção pura da identidade nacional; elas são construídas através de rivalidades literárias que estão sempre sendo contestadas e por lutas que são sempre internacionais” (CASANOVA, 2004, p.36). A reconhecer a importância das literaturas irem além do nacional, Casanova insiste nas rivalidades internacionais como fator central na composição da literatura mundial. Ao nosso ver, Casanova ainda pensa etnocentricamente em hierarquias literárias porque seu enfoque se assenta na recepção de literaturas “dominantes” como uma forma de legitimização. O fato de ela empregar a palavra “subúrbios” para designar aquelas literaturas não aclamadas mundialmente, confirma a sua abordagem ser hegemônica sobretudo quando alude à legitimização. Nesta altura, para a literatura brasileira contemporânea, apesar dos festivais literários FLIP (Paraty) e Flip-Side (Suffolk, Inglaterra), ainda falta muito para gerar mais traduções a fim de locomover a transmigração da literatura brasileira para o palco internacional.<sup>6</sup> Por isso, ao nosso ver, pesquisar temas universais e diálogos intertextuais seria uma das perspectivas mais frutíferas para comunicar a presença do universal e do local na literatura brasileira.

O escritor contemporâneo Sérgio Rodrigues, no seu *blog* “Todoprosa” *Veja* (23/08/2010),<sup>7</sup> apropriando o ensaio famoso de Machado de Assis, questiona a existência de um “sentimento íntimo de internacionalidade” na literatura contemporânea brasileira, um sentimento que ele argumenta ser meramente uma “internacionalidade de vocabulário.” Ademais, numa espécie de resenha, Rodrigues identifica como “ultracool” o romance “japonês” de João Paulo Cuen-

---

side cultural: “O mundo inteiro se contém dentro de nós” (WLT 46). Stavans declara também que “Todo escritor vê o mundo a partir de uma perspectiva provinciana” (WLT 48). E se refere a Franz Kafka, William Faulkner, Garcia Marquez, José Saramago, Orhan Pamuk, Toni Morrison, e Naguib Mahfouz entre outros. Podemos dizer o mesmo sobre Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, etc. Neste sentido Stavans afirma que a literatura americana é paroquial, uma qualidade que não a distingue muito da de outras nações. Por outro lado, Stavans alude à literatura norte-americana ser a mais cosmopolita, a mais universal de literaturas localistas porque os EUA são uma nação de imigrantes e que nós temos mais “estrangeiros” metidos no processo de dar forma e conteúdo às nossas estantes do que qualquer país do planeta. Obviamente, o Brasil serviria como outro exemplo desta realidade migratória.

6 Neste sentido, o estudo de Elizabeth Lowe e Earl Fitz, *Translation and the Rise of Inter-American Literature* (2007) por Elizabeth Lowe e Earl E. Fitz, seguindo o impacto do boom latino-americano dos anos 1960 e 1970, mapeia um dos caminhos e projetos mais importantes para desenvolver e promover a literatura brasileira e hispano-americana através de uma nova rota ou outro centro internacional/regional, além da europeia.

7 *Blog* de Sérgio Rodrigues: <<http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/resenha/noticia-da-atual-literatura-brasileira-instinto-de-internacionalidade-ii/>>.

ca, *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2010) que foi traduzido recentemente para o inglês (2013) por Elizabeth Lowe, depois de ser traduzido e publicado na França, Espanha, e com possíveis traduções na Romênia, Alemanha, e Finlândia. Além de ironizar o aspecto “ultracool” da narrativa de João Paulo Cuenca, Sérgio Rodrigues comenta que “o livro tem sobretudo o mérito de ampliar uma certa liberdade artística, erguendo o olhar para além do horizonte globalizado em busca de uma miragem de universalismo que, a esta altura do furdução planetário, parece inatingível para nativos de qualquer parte”<sup>6</sup>. Este comentário cínico de Sérgio Rodrigues não esclarece muito sobre a obra de Cuenca ser ou não ser internacional ou universal. A nosso ver, o elemento universal deste romance se evidencia não somente em termos geográficos (o Japão), mas no diálogo discursivo operando no intertextual e além de fronteiras culturais e nacionais. O valor universal deste romance, apesar de suas traduções, não assenta na cena editorial internacional ou no sentido macroeconômico da “globalização.”

O romance dialoga intertextualmente com outras narrativas internacionais sobretudo com o romance distópico *1984* do britânico George Orwell em que o Grande Irmão surge na figura do pai autoritário do narrador, o déspota Senhor Okuda, que espiona diariamente o seu filho Shunsuke e outros através do periscópio na Sala Submarino num mundo urbano caótico de uma futura Tóquio. Fantasmagórico, imaginativo e estranho, o romance, sem personagens brasileiros, trata de velhas questões universais como o conflito entre pai e filho, realidade e ficção, amor e sexo, entropia e ordem, diversas formas de alteridade, imigração e cidadania, identidade, destruição e morte, tudo isto comunicado por dois narradores—uma boneca-robô feita para servir o Sr. Okuda em todos os sentidos e a voz do filho sem ambição e sentimentos que funciona como um olho onisciente observador, uma entidade sem grandes emoções. Através da versão original e a tradução em inglês, o leitor cruza uma fronteira internacional e viaja num mundo capitalista desprovido de sentimentos. A sensação de entrar num espaço e numa cultura não-familiar evoca a alienação de ser estrangeirado (como os brasileiros imigrantes no exterior). Assim, a narrativa incita na leitora pensamentos sobre a vivência imigrante e sobretudo através da personagem estrangeira Iulana. Mas é pelo comportamento autoritário do Sr. Okuda que a experiência patriarcal e ditatorial no Brasil impulsiona a leitora não-japonesa a sentir e apreciar uma perspectiva outra através da transnacionalização da sua própria fronteira. Seria difícil chamar este romance paroquial porque a sua temática e estrutura de ficção-científica, junto com o seu universalismo e intertextualidade dialogam abertamente com condições humanas viscerais, incluindo as do leitor.

A fim de apreciar ainda mais o enfoque sobre o universal, recorreremos de novo ao mestre da literatura brasileira Machado de Assis e ao seu ensaio semi-

nal, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873) em que o escritor, além da cena local e indianista, alude a um certo (universalismo) cosmopolitismo (intertextualidade) necessário:

Compreendendo que não está na vida Indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga material de estudo (III, p.803).

E logo depois segue a famosa frase na qual Machado define “o instinto de nacionalidade” mas que simultaneamente se refere a sentimentos, lugares e influências além do seu país: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (III, p.804). Estes “assuntos remotos no tempo e no espaço” significam os que tratam de circunstâncias e de geografias além do nacional que Machado exemplificou mais tarde com a sua referência intertextual a Shakespeare e à tragédia *Hamlet* que tem como encenação a Dinamarca. Desta forma, pode-se interpretar o conselho machadiano sobre a evolução do “instinto de nacionalidade” como um futuro “instinto de internacionalidade” (através da intertextualidade). No caso de Machado, pela sua própria obra universalista e localista, reconhecemos outra vez a sua dívida intertextual a Shakespeare e à tragédia *Otelo* dramatizada no papel do vilão Iago inserido antropofagicamente dentro da alma do seu protagonista principal, Bento Santiago. Por cima, a falar da possível independência literária brasileira, Machado no mesmo ensaio declara: “Esta outra independência não se fará [como a política] num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será uma obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (III, p.802-03). A independência da literatura brasileira já se instalou há muito tempo, agora resta saber se podemos falar do seu universalismo dentro do contexto da literatura mundial?

Antes de ilustrar ainda mais o nosso argumento sobre como a literatura brasileira já faz parte da *Weltliteratur* e como podemos entender o seu instinto de internacionalidade, continuamos com a visão machadiana e a sua visão ensaística e profética para o futuro da literatura brasileira. Ao analisar o ensaio machadiano no estudo “Atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira,” do volume de ensaios, *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural* (2004), Silviano Santiago sublinha uma percepção singular oferecida pelo Bruxo do Cosme Velho:

Para Machado, a cultura brasileira não reside na exteriorização (ficcional ou poética) dos valores políticos da nossa nacionalidade. Essa exteriorização do nosso *interior* (nativismo) nada mais é do que a farsa ridícula do paraíso tropical. Para o Brasil poder se exteriorizar artisticamente é primeiro necessário que acate antes o que lhe é *exterior* em toda a sua concretude. A consciência de nacionalidade estará menos no conhecimento do seu *interior*, estará mais no complexo processo de interiorização do que lhe é exterior, isto é, do que lhe é estrangeiro mas que não lhe é estranho pelo efeito da colonização européia (SANTIAGO, 2004, p.17).

Motivando a sua geração a ficar consciente do “influxo externo,” a nosso ver, Machado valoriza a significância e a complexidade do campo de uma literatura mundial. Em outras palavras Machado está sugerindo, como acima assinalamos, que o instinto de nacionalidade brasileira poderia se transformar, pela intertextualidade, num instinto de internacionalidade. Na nossa epígrafe do seu estudo monumental, *Dialética da colonização* (1992), Alfredo Bosi adiciona mais uma dimensão cultural contemporânea à visão machadiana: “a luta entre modos de pensar localistas, espelho dos cálculos do aqui-e-agora, e projetos que visam à transformação da sociedade recorrendo a discursos originados em outros contextos, mas forrados de argumentos universais” (p.382).

Ao juntar “modos de pensar localistas” e “argumentos universais,” Bosi está descrevendo a evolução de uma cultura, e diríamos, uma literatura comum do Novo Mundo. Noutras palavras e segundo Casanova, em termos de literatura é preciso se distanciar de pensamentos de singularidade e insularidade e assim apagar limites culturais prescritas pelo nacionalismo literário (p.5).

No seu ensaio seminal “Conjecturas sobre Literatura Mundial,” Franco Moretti admite que um sistema literário mundial de literaturas inter-relacionadas seria profundamente desigual. Ele argumenta que quando uma cultura começa a se inclinar para o romance moderno, sempre se resulta numa acomodação ou concessão entre uma forma estrangeira (dominante) e materiais localistas—o que no quadro da *Weltliteratur* ele chama ser “a lei da evolução literária.” Segundo Moretti, “em culturas que pertencem à periferia do sistema literário (que significa: quase todas as culturas, dentro e fora da Europa), o romance moderno emerge primeiramente não como um desenvolvimento autônomo, mas sim como uma concessão entre uma influência formal ocidental (normalmente a francesa ou a inglesa) e materiais locais” (MORETTI, 2013, p.58). Apesar de sua aplicação implícita do conceito do intertextual ser útil para o nosso argumento, Moretti também transmite uma predisposição hegemônica quando emprega termos como literatura dominante, centro e periferia para literatura.

O valor da teoria de Moretti, porém, emerge no seu emprego estético de paradigmas e metáforas lúcidas. Por exemplo, em vez da velha conjunção de “forma e conteúdo,” ele oferece um triângulo: forma estrangeira, material local e forma local ou noutras palavras *enredo* formal (gênero clássico estrangeiro); *personagens* locais; e *voz narrativa* local. Uma bela ilustração muito conhecida disto seria *Brás Cubas*: enredo *Bildungsroman* às avessas (e em parte baseado no *Diálogo dos Mortos* do grego Luciano de Samósata e *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne), isto é, um personagem machadiano fora do lugar e com uma voz brasileira/carioca caprichosa e tagarela. Parafraseando Roberto Schwarz, Moretti insiste que segundo a lei da evolução literária num sistema de *Weltliteratur*, a presença estrangeira sempre “interfere” com a expressão vocal ou elocução do romance. Neste aspecto, concordamos com Moretti que esta interferência é positiva porque comunica a riqueza do processo intertextual.

A lógica teórica de Moretti funciona em parte para este estudo porque reconhece a impossibilidade de caracterizar uma literatura como puramente nacional. É impossível eliminar influências ou “interrupções” estrangeiras. Reconhecemos bem este argumento pelas leituras de Roberto Schwarz, em particular, através dos seus ensaios “Nacional por subtração” (1986) e “A importação do romance e suas contradições em Alencar” (1977) mas sobretudo o seu conceito primordial das “ideias fora do lugar”. Para apoiar o seu argumento sobre a desigualdade entre literaturas, Moretti de novo cita Roberto Schwarz: “Dívida estrangeira é tão inevitável nas letras brasileiras como em qualquer outro campo” (MORETTI, 2013, p.56). Por cima, Moretti insiste que numa cultura não europeia, esta é cruzada e alterada por uma cultura dominante (do núcleo) que em quase todos os casos a ignora completamente. Aqui assenta a desigualdade segundo Moretti. Antonio Candido alude à mesma situação empregando outras palavras em “Literatura e subdesenvolvimento” e, além do mais, na primeira frase da sua grande obra, *Formação da Literatura Brasileira I*, Candido declara: “Este livro procura estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas” (p.23).

Apesar da desigualdade de reconhecimento da literatura brasileira no planeta, no nível mundial, a literatura em si não tem que ser caracterizada como paroquial ou desigual. Ao contrário, o complexo de inferioridade socioeconômica do passado de ser um país subdesenvolvido, não devia contaminar a apreciação do valor e qualidade da literatura contemporânea brasileira. A nossa argumentação se dialoga em parte com alguns conceitos teóricos sobre *Weltliteratur* porque nos oferecem um enfoque que mostrará como a brasileira faz parte de uma república universal de letras, isto é, por via da sua universalidade e intertextualidade implícitas. Apesar da sua estrutura hegemônica, ainda podemos explorar algumas observações de Casanova sobre a intertextualidade: “[podemos] redescobrir uma dimensão transnacional perdida que, por mais de

200 anos, tem sido reduzida às fronteiras político-linguísticas das nações” (CASANOVA, 2004, p.xi) – isto é, reduzida à literatura nacional.

No contexto da literatura brasileira transcender as suas fronteiras nacionais e estéticas, articulado bastante cedo por Machado de Assis nos seus ensaios críticos; e além do mais, considerando o impulso cosmopolita dos modernistas brasileiros, torna-se evidente que o universal tem sido um assunto estético nas letras brasileiras. O “desejo do mundo,” que Mariano Siskind sublinha no seu equilibrado estudo, *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America* (2014) como um traço inerente à literatura brasileira, este desejo emerge mesmo entre os imperativos da procura fundamentalista do século XIX e a pura necessidade de expressão nacionalista. Siskind nos faz lembrar da visão de Antonio Candido quando este se refere a uma tradição na literatura brasileira e sua ênfase na síntese “de tendências particularistas e universais.” Além de Antonio Candido, Siskind também menciona a visão cosmopolita de Joaquim Nabuco em “Atração do mundo” da sua obra memorialista, *Minha formação* (1900) em que Nabuco sublinha o seu próprio foco como espectador da cena mundial, isto é, do “drama contemporâneo universal” acima da sua postura perante o desenvolvimento sócio-político e cultural da sua própria nação.

A fim de sustentar outro argumento sobre o cosmopolitismo latinoamericano e ao mesmo tempo desafiando a visão europeia sobre poder cultural que se refere a Paris como o núcleo literário do mundo, defendido veementemente por Pascale Casanova, Jaime Hanneken no seu artigo “Going Mundial: What It Really Means to Desire Paris” (71:2 (2010), articula a importância e necessidade de “examinar como o cosmopolitismo latino-americano co-opta Paris como um espaço transatlântico de modernidade e, na verdade, influencia a distância estética, geográfica e econômica que Paris representa para a elaboração de uma identidade regional” (p.132). Além desta observação crítica, existem outras feitas por Franco Moretti, David Damrosch, Ignacio M.Sánchez-Prado, Roberto Schwarz, e Silviano Santiago que tratam em diversos graus os valores universais comuns à literatura brasileira. Nesta linha Damrosch promove um fenômeno mais recíproco ao reconhecer “um número de críticos brasileiros contemporâneos que estão indo além do paradigma de ‘Paris, capital cultural da América Latina’ a fim de enfatizar um processo de duas vias (?), uma fundada tanto na heterogeneidade dinâmica do Brasil quanto na autoridade cultural da França” (p.27). Porém, em *What is World Literature?* (2003) David Damrosch oferece uma definição menos restrita da literatura mundial: “que a literatura mundial não é um cânone infinito e inatingível de obras, mas sim um modo de circulação e leitura, um modo que é tão aplicável a obras individuais como a um *corpus* de materiais, acessíveis para leitura dos clássicos estabelecidos e também a novas descobertas” (p.5). Ao fornecer uma definição abrangente, Damrosch aprecia o

que tantos outros críticos não conseguiram delinear bem, isto é, a significância de entender a literatura [dimensionalmente no seu próprio] contexto, as forças e estratégias culturais – locais e regionais – que dão forma ao que podia ser interpretado como literatura mundial no Brasil. Noutras palavras, reconhecer o aspecto mundial “através de relações complexas entre povos de descendência indígena, europeia ou mista/híbrida. Através de relações interamericanas dentro da América Latina e perante a América do Norte; e por duradouros laços coloniais com Portugal, Espanha e a França” (p.27). Nesta linha, Damrosch se refere ao *Manifesto Antropófago* como um exemplo de “modernismo internacional.”

Ao ler um instinto de “internacionalidade” sutilmente abrigado no ensaio famoso machadiano “...Instinto de Nacionalidade,” Silviano Santiago fornece uma perspectiva válida, porém, provocadora sobre a leitura machadiana da cultura brasileira. Santiago articula esta perspectiva (e repare na sua homenagem a Nabuco dentro do título) em “Atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira” na sua coletânea de ensaios, *O cosmopolitismo do pobre*:

Para Machado, a cultura brasileira não reside na exteriorização (ficcional ou poética) dos valores políticos da nossa nacionalidade. Essa exteriorização do nosso *interior* (nativismo) nada mais é do que a farsa ridícula do paraíso tropical. Para o Brasil poder se exteriorizar artisticamente é primeiro necessário que acate antes o que lhe é *exterior* em toda a sua concretude. A consciência de nacionalidade estará menos no conhecimento do seu interior, estará mais no complexo processo de interiorização do que lhe é exterior, isto é, do que lhe é estrangeiro mas que não lhe é estranho pelo efeito da colonização européia. (SANTIAGO, 2004, p.17)

Noutras palavras, Silviano Santiago sublinha o conselho de Machado dirigido à sua geração de escritores, isto é, uma percepção perspicaz oferecida pelo Bruxo do Cosme Velho, dando claramente valor à significância e à complexidade embutidas no reino da literatura mundial. Noutras palavras, Machado está sugerindo que o instinto de nacionalidade deveria se transformar num instinto de internacionalidade, de “interiorizar o exterior.”

Com a finalidade de ilustrar como o local *não* eclipsa o universal, podemos selecionar obras recentes com temáticas “internacionalistas” ou “universalistas” como algumas narrativas de Bernardo Carvalho, Adriana Lisboa, Michel Laub, Joca Reiners Terron, Tatiana Salem Levy, Cíntia Moscovich, Paulo Roberto Pires, ou João Paulo Cuenca, que contêm espaços narrativos geograficamente internacionais e assuntos universais. Isto é, a literatura brasileira contemporânea trans-

cende o local porque incorpora “a interiorização do que lhe é exterior, isto é, do que lhe é estrangeiro mas que não lhe é estranho” (Machado de Assis, “Instinto”).

A final de contas, se a literatura serve para transformar o leitor/a e a transcender os próprios limites do indivíduo, então podemos refletir sobre uma transcendência literária além da literatura nacional para a mundial, a *Weltliteratur*. Para isto, nos referimos às palavras de Mohsin Hamid, “Existem duas rotas para atingir a transcendência: uma se assenta na ação de olhar para o universo e ver a si mesmo, a outra é olhar dentro de si e ver o universo” (p.31). A literatura contemporânea pode nos levar literariamente para uma transcendência internacional e para percepções humanas em que descobrimos que o universo está dentro de nós e também dentro do nacional.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obras Completas* I-III. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962.

APTER, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London: Verso, 2013.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, I-II (1975) 7a ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1993.

CASANOVA, Pascale. *The World Republic of Letters*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2004.

CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

CUENCA, João Paulo. *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizontes e Rio de Janeiro: Eduerj: UERJ, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Conversations of Goethe with Johann Peter Eckermann*. Trans. John Oxenford. Cambridge: Da Capo Press, 1998.

HAMID, Mohsin. Novels and TV. *New York Times Book Review*, 31, March 2, 2014.

HANNEKEN, Jaime. Going Mundial: What It Really Means to Desire Paris. *Modern Language Quarterly*, n.71, v.2, June, 2010.

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LOWE, Elizabeth; FITZ, Earl E. *Translation and the Rise of Inter-American Literature*. Gainesville: Florida UP, 2007.

MOSCOVICH, Cíntia. *Dois iguais: manual de amores e equívocos assemelhados*. Porto Alegre: L&MP, 1998.

- MORETTI, Franco. Conjectures on World Literature. *New Left Review*, jan-feb, 2000, p. 54-68.
- MORETTI, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.
- PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008.
- RODRIGUES, Sérgio. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de internacionalidade II, *Veja*, Todoprosa (23/08/10). <<http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/resenha/noticia-da-atual-literatura-brasileira-instinto-de-internacionalidade-ii/>>.
- SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre: Crítica literária e crítica cultural*. Horizonte: Editora UFMG, 2004, p.11-44.
- SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 13-24.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- STAVANS, Ilan. Is American Literature Parochial? *World Literature Today*. July 2013, p. 43-49.



## UM POEMA DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO

Paulo Henriques Britto

CLAUDIA ROQUETTE-PINTO É UM DOS PRINCIPAIS NOMES da poesia brasileira contemporânea. Tendo estreado em livro em 1991, com *Os dias gagos*, ela posteriormente publicou mais quatro coletâneas; todas tiveram boa recepção, recebendo resenhas favoráveis não só de críticos como André Seffrin e Francisco Bosco mas também de seus pares — poetas como Carlito Azevedo, Heitor Ferraz Mello, Marcelo Sandmann, Régis Bonvicino e Nelson Ascher, entre outros.

Algumas características do livro de estreia da autora viriam a se tornar suas marcas registradas: uma forte musicalidade aliada a um apelo visual igualmente marcado; a temática do jardim; menções frequentes a obras de arte visuais e, um pouco menos frequentes, citações de outros poetas; um erotismo suave. No plano formal, alguns de seus poemas seguem, com liberdades, o modelo do soneto em decassílabo, mas a grande maioria deles é em verso livre. Outra forma utilizada pela poeta é o poema em prosa.

O poema que nos propomos analisar, “A caminho”, apareceu no terceiro livro da autora, *Zona de sombra*, de 1997. Este volume, como mais de um leitor comentou na época (v., por exemplo, ASCHER, 1997), marca uma ruptura com os anteriores. Se os dois primeiros livros — principalmente o segundo — eram caracterizados por uma visão “objetivista”, observa Ascher, a nova coletânea, a partir do título, parece se caracterizar por imagens de escuridão, tortuosidade e silêncio. No plano da forma, embora ainda predomine o verso curto e marcado por *enjambements* que caracterizou *Saxífraga* — a segunda publicação de Claudia, de 1993 — os cortes são menos abruptos que no livro anterior, e o recurso à *tmese*, antes frequente, é abandonado. Após a peça inicial “Tela”, um texto em prosa poética que introduz a temática principal do livro — a escuridão que há no cerne de tudo, “o centro negro” — vem um dos poemas mais longos já escritos por Claudia Roquette-Pinto, que Ascher classifica como “talvez o melhor” do livro: “A caminho”. É sobre esse texto extraordinário que gostaríamos de

nos debruçar, aprofundando uma análise já esboçada anteriormente (BRITTO, 2010, p.25-28). Eis o poema (ROQUETTE-PINTO, 1997, p.20-22):

<b>a caminho</b>	
	<p>“Abriu-se majestosa e circunspecta sem emitir um som que fosse impuro” Carlos Drummond de Andrade</p>
5	<p>estava a caminho: canoa comprida-boa partindo a sombra, a meio-e-meio, no rio silêncio-cutelo e, certo, o dia aberto seu ventre (azáfama de zangões urgentes) cego</p>
10	<p>estava a caminho e era tido por meu o rio sem costas nem frente, a brio inteirado em silêncio</p>
15	<p>por dentro uma chusma de insetos vazante, na beira, o estrépito — meu enxame de equívocos</p>
20	<p>estava a caminho, e na curva as águas fendidas as duas águas se apartam, súditas do incêndio, das espadas, do verde (sem acaso) ruivo que picava as folhas do gravatá</p>
25	<p>o gravatá — o suave súbito roçar de dedos (vermelho- acicate) no umbigo dos nimbos, acordar a paisagem</p>
30	<p>o gravatá — seu recato: rítmico intacto, enflorado, servindo de pasto para besouros, girinos bebedor de símios</p>
35	<p>o gravatá — o severo cerne, o fero centro que ergue verde-negro, estrela de silêncio e precisão</p>
40	<p>aqui a água turva, de mistura com raízes a curvatura da terra empena, oblitera a íris</p>
45	<p>aqui o rio dobra, a nau soçobra, a cuja escura do céu emborça uma água dura, às catadupas,</p>
50	<p>cai — fustiga como um pai</p>
55	<p>resta o caminho — o sombrio segui-do-rio (tateio à guisa de aprendiz) dedo cego, palavra (sem rasgos na pele da água) de-superfície</p>
60	<p>mudo, vazio, cingido pela água difícil, braçando no lodo, sigo, às escuras, a mão nua abrindo o fio (começa comigo) a costura invisível do rio</p>

Antes de analisar o texto do poema em si, há que mencionar as obras por ele evocadas. A epígrafe remete diretamente a “A máquina do mundo” de Carlos Drummond de Andrade, e o título, também associado ao nome de Drummond, indiretamente faz lembrar o famoso “No meio do caminho”, e de modo ainda mais indireto o *mezzo del camino* de Dante. Antes mesmo, pois, da leitura do poema, somos levados a pensar que ele tratará de um dos grandes *topoi* da poesia ocidental: a chegada da maturidade, o “meio do caminho” da vida, ideia que é reforçada quando lembramos que *Zona de sombra* foi publicado no ano em que a autora completava 34 anos de idade. Os primeiros versos, que situam o eu lírico numa canoa, num cenário agreste, muito diferente do jardim cultivado nos livros anteriores, apontam para mais uma presença literária: o Guimarães Rosa de “A terceira margem do rio”, o famoso conto em que um homem de meia-idade resolve inexplicavelmente afastar-se da família e viver dentro de uma canoa no meio do rio. E a palavra *pai*, no verso 50, chama a atenção para ainda outra obra: a canção “A terceira margem do rio”, de Milton Nascimento e Caetano Veloso (VELOSO, 1991), inspirada pelo conto de Rosa, que tem outros pontos de contato com o poema de Cláudia, como “Meio e meio o rio ri” (cf. “a meio-e-meio, no rio”, verso 3 do poema) e “Duro silêncio” (cf. “silêncio-cutelo”, verso 4). A canção de Milton e Caetano, em versos como “Hora da palavra / Quando não se diz nada” e “Entre as escuras duas / Margens da palavra / Clareira, luz madura” e “Rio, pau enorme, nosso pai”, aponta para os pares *silêncio-palavra* e *escuridão-luz*, que vão desempenhar um papel importante no poema, e para a rima interna *cai-pai*, que fecha a antepenúltima estrofe.

“A caminho” é um poema em que o significado é gerado não de maneira linear — através de uma narrativa ou do desdobramento de um raciocínio — e sim pelo estabelecimento de áreas semânticas e aglomerados de imagens. Ao mesmo tempo, estabelecem-se zonas de assonâncias, de tal modo que em cada estrofe ou sequência de estrofes privilegiam-se um certo número de sons vocálicos — uma técnica já usada pela poeta em livros anteriores (e que viria a ser empregada de modo magistral no seu livro de 2006, *Margem de manobra*, no poema “Sítio”, comentado por vários autores; ver SANDMANN, 2002; SIMON, 2008; e BRITTO, 2010, p.34-38). Por fim, motivos rítmicos são estabelecidos através de células métricas que se repetem, idênticas ou ligeiramente modificadas. O efeito final do poema não é um sentido que possa ser resumido, e sim o complexo resultante desses efeitos semânticos, sonoros e rítmicos, impossível de parafrasear.

O poema pode ser dividido em quatro movimentos, cada um associado a um determinado campo semântico e a um grupo de assonâncias (ver Apêndice I).

No primeiro, que corresponde às três primeiras estrofes, a figura do eu lírico aparece numa posição ativa, dominando o rio em que segue seu caminho; aqui

são frequentes as imagens de corte e divisão. A canoa, positivamente assinalada, é comparada a um instrumento cortante: ela está “partindo / a sombra, a meio-e-meio”. Uma segunda imagem de instrumento cortante aparece no v. 4, só que como atributo de outro ser: o rio é qualificado como “silêncio-cutelo”. Uma terceira imagem de corte vem logo em seguida, quando o dia é descrito como “aberto”, e após um espaço mais ou menos equivalente a quatro caracteres o verso continua, com a expressão “seu ventre”; a ideia evocada é a de que o “ventre” do dia está aberto, cortado quer pela canoa, quer pelo “rio / silêncio cutelo”. Porém há toques de negatividade, que perturbam o domínio tranquilo do eu-lírico: a sombra, que remete ao título do livro, *Zona de sombra*, e o zumbido dos insetos — reforçado por uma discreta aliteração em /z/ no v. 7 — insetos que na terceira ocorrência são metaforizados como equívocos do eu-lírico. Neste movimento, as vogais dominantes são /o/, /e/, /ε/ e /i/. Aqui e no decorrer do poema, as assonâncias por vezes constituem rimas — completas, como é o caso, nesta parte inicial, de “canoa”-“boa” e “certo”-“aberto”, ou incompletas, como ocorre em “ventre”-“urgentes”.

O segundo movimento — formado pelas estrofes de número quatro a sete — é dominado pela presença do gravatá, que desloca do primeiro plano a figura do eu lírico. A quarta estrofe, como as duas primeiras, começa com “estava a caminho”; mas a partir daí introduz-se um novo jogo de assonâncias, ao mesmo tempo em que é retomado o tema da divisão introduzido no início do poema. São muitas as palavras associadas às ideias de corte, divisão e aspereza: “fendidas”, “duas águas”, “se apartam”, “espadas”, “picava” e “gravatá”. A entrada em cena do nome “gravatá” é como que preparada, no plano semântico, por essas imagens de corte e aspereza, e, no plano sonoro, pela súbita irrupção de ocorrências de /a/, a que fazem contraponto umas poucas ocorrências de /i/, /e/ e /ε/, vogais constantes desde o início do poema, e /u/, introduzido na estrofe anterior. O gravatá, uma planta espinhosa que acumula água entre suas folhas, é definido por atributos contraditórios: por um lado, imagens de severidade e aspereza (“vermelho-acicate”, “severo”, “fero”); por outro, de suavidade e umidade (“suave”, “enflorado”, “pasto para besouros”, “bebedor de símios”). Por fim, o gravatá é definido por uma imagem cabralina: “estrela de silêncio e precisão”, um decassílabo heroico regular que, no plano gráfico, aparece partido em três versos. A sonoridade do /a/ — vogal que ocorre três vezes em “gravatá” — impera absoluta neste movimento. Observe-se, porém, a alternância /o/-/i/ ao final da sexta estrofe, que estabelece uma ligação sutil com os primeiros versos do poema.

O terceiro movimento — estrofes oito e nove — é o clímax dramático do poema. Aqui as imagens são de turvação, dureza, emborcação e naufrágio. O eu lírico, que nas estrofes iniciais aparece seguindo seu caminho, dominando sua

“canoa comprida-boá” e que nas estrofes intermediárias praticamente desaparece, diante do surgimento do gravatá, reaparece (embora não nomeado) numa situação de perda de controle; nessa passagem predominam imagens perturbadoras, como “água turva”, “a nau soçobra”, “água dura”, “catadupas”; se há aqui um protagonista, é sem dúvida a água, associada à figura do pai. Os sons predominantes são /i/, /ɔ/ e /u/, com a volta de /a/ ao final/, culminando com a palavra *pai*, numa rima interna com *cai*.

O quarto movimento — estrofes dez e onze — retoma o tema inicial do “caminho”; mas se nas primeiras estrofes o eu lírico estava “a caminho”, agora apenas lhe “resta o caminho”. Agora abundam palavras que denotam dificuldade e vulnerabilidade — “sombrio”, “tateio”, “cego”, “mudo”, “vazio”, “água difícil”, “lodo”, “às escuras”, “mão nua”. O poema conclui com a ideia de que o que foi partido no início do poema agora terá de ser costurado, ainda que com dificuldade; a figura do eu lírico retorna, com a ocorrência de “sigo” e “comigo”. Na penúltima estrofe, o som de /i/ se alterna com o de várias outras vogais, inclusive /a/; mas na estrofe final cria-se um padrão em que /u/ ocorre em posição interna e rimas toantes insistentes em /i/ marcam os finais dos versos.

A estrutura rítmica do poema (v. Apêndice II) à primeira vista parece de todo irregular, na medida em que não temos nenhuma espécie de contrato métrico. Porém um exame mais detalhado mostra que há algumas células rítmicas que se repetem de modo a reforçar as linhas de força estabelecidas no campo semântico e no campo das vogais.

A célula rítmica principal do poema é - / - - / (-) — um jambo mais um anapesto — seguida de pausa, que aparece nada menos do que dezoito vezes, além de duas ocorrências de uma variante acéfala / - - / (-). A estrofe 1 abre com esta célula, contida nas palavras “estava a caminho”; ela reaparece em “silêncio-cutelo” e tem muitas ocorrências nas seis primeiras estrofes, quatro ocorrências na estrofe 2 e três na estrofe 3; também reaparece várias vezes no segundo movimento, mas some no terceiro. Podemos também identificar uma versão estendida dessa célula, com um tempo fraco a mais no início (- - / - - / -), principalmente no primeiro movimento, com uma única ocorrência no segundo e uma no quarto. A célula também se ouve nas estrofes 5 e 6, e desaparece nas três estrofes seguintes — portanto, durante todo o terceiro movimento. Mas no movimento final, composto pelas duas últimas estrofes, ela surge cinco vezes. Suas duas primeiras ocorrências no movimento final são em sua versão reduzida, e a primeira delas claramente alude ao início do poema: “resta o caminho” lembra “estava a caminho”. E isso se dá logo depois da cena de soçobro: o caminho que resta é reduzido, tal como a célula métrica. Na segunda ocorrência, a versão reduzida da célula surge de novo em outro verso carregado de negatividade: “mudo, vazio”. Essa figura rítmica, portanto, está associada ao tema “estava a

caminho”, desaparecendo no momento de clímax do poema, em que “a nau soçobra” e o percurso do eu lírico é interrompido, e retornando de forma tolhida quando o percurso recomeça.

Outra célula rítmica importante é a sequência de dois jambos seguidos de uma sílaba átona, - / - / - . Em sua forma básica, ela marca o primeiro movimento: “comprida-boa”, “partindo a sombra”, “a meio-e-meio” e “o dia aberto”. Ela surge apenas uma vez durante todo o longo segundo movimento, e ressurge — duas vezes estendida como - / - / - / - e uma na forma original — caracterizando o terceiro movimento: é ela que abre as estrofes oito e nove, “aqui a água turva” e “aqui o rio dobra”. No quarto movimento, surge mais duas vezes.

A terceira célula de interesse é a que vai marcar o segundo movimento: - - - / , um péon quarto seguido de pausa, quatro vezes associado ao sintagma “o gravatá”. Assinalo também uma ocorrência dessa célula ao final da estrofe que fecha o movimento, no verso “e precisão”.

Podemos esquematizar a estrutura geral do poema (ver Apêndice 3) num quadro em que os planos do significado, do som e do ritmo são colocados lado a lado. Observe-se que tanto no plano semântico quanto no rítmico há uma certa circularidade, em que o último movimento retoma o primeiro com modificações. O eu lírico reassume seu protagonismo, porém de forma bem mais tolhida do que antes, tal como a célula rítmica dominante do poema, que desaparecera nas estrofes de sete a nove, reaparece — porém diminuída, nas duas primeiras recorrências. Quanto ao plano fonológico — essencialmente vocálico, pois as consoantes desempenham um papel muito menor no esquema — se deixarmos de lado a vogal /i/, que percorre o texto de ponta a ponta, podemos dizer que poema abre com /o/, /e/ e /ε/ e fecha com /u/, sendo as seções intermediárias caracterizadas acima de tudo por /a/, associado primeiro ao gravatá e depois ao complexo água-pai.

Concluindo, parece-me importante ressaltar que a análise apresentada acima aborda o poema essencialmente como se fosse uma composição musical. As análises da poesia de Claudia Roquette-Pinto tendem a enfatizar suas imagens fortes, bem como a distribuição gráfica dos versos no papel. A meu ver, no entanto, uma abordagem do poema enquanto objeto sonoro parece fundamental para uma melhor compreensão da obra desta poeta. Mas a leitura apresentada não se pretende de modo algum exaustiva. Entre os aspectos do poema que foram deixados de lado, um me parece particularmente importante: o corte dos versos. Em outros poemas seus que já analisei, Claudia Roquette-Pinto demonstra usar com maestria o recurso do contraponto entre verso sonoro e verso gráfico, e é de se esperar que exemplos dessa técnica possam ser encontrados também em “A caminho”.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ASCHER, Nelson. Claudia Roquette-Pinto supera o passado em *Zona de sombra*. *Folha de S. Paulo*, 24/03/1997.

BRITTO, Paulo Henriques. *Claudia Roquette-Pinto*. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Zona de sombra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1997.

SANDMANN, Marcelo. Poesia em estado de sítio. *Sebastião* 2002/2, p.82-87.

SIMON, Iumna Maria. Situação de *Sítio*. In PEDROSA, Célia, e ALVES, Ida (orgs.). *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

VELOSO, Caetano. *Circuladô*. Philips, 1991.

## APÊNDICE 1

<p>[1]</p> <p>estava a <u>ca</u>m<sup>h</sup>inho: <u>ca</u>no<u>a</u>  <u>co</u>m<sup>r</sup>ida-<u>bo</u>a partindo  a <u>so</u>m<sup>b</sup>ra, a <u>me</u>io-e-<u>me</u>io, no r<u>jo</u>  <u>si</u>lêncio-<u>cut</u>elo e, <u>ce</u>rto,  o <u>d</u>ja <u>ab</u>erto      <u>se</u>u <u>ve</u>ntre  (azáfama de <u>z</u>angões <u>ur</u>gentes)  <u>ce</u>go</p> <p>estava a cam<sup>h</sup>inho e <u>g</u>ra  <u>t</u>ido por <u>me</u>u o <u>ri</u>o  <u>se</u>m costas <u>ne</u>m <u>fr</u>ente,  a <u>br</u>io  inteirado em <u>si</u>lêncio</p> <p>por <u>de</u>ntro uma <u>ch</u>usma de <u>in</u>setos  <u>v</u>azante, na <u>be</u>ira, o <u>est</u>répito  — meu <u>en</u>xame de equí<u>v</u>ocos</p>	<p>k i k oa  k i oa i  o_a e e i  s eN ε_U s εRtU  i εRtU s eN  z z eN  s ε_U</p> <p>i ε  i e iU  eN eN eN  iU  eN</p> <p>eN u εtU  aN e ε_tU  am i</p>
--	---

<p>[II]</p> <p>estava a cam<u>in</u>ho, e na cur<u>v</u>a  as águ<u>a</u>s fend<u>id</u>as as du<u>a</u>s  águ<u>a</u>s se apart<u>am</u>, sú<u>d</u>itas  do incê<u>n</u>dio, das esp<u>a</u>das,  do ver<u>d</u>e (sem ac<u>a</u>so)  ru<u>v</u>ivo que pic<u>a</u>va  as fol<u>h</u>as do gravat<u>á</u></p> <p>o gravat<u>á</u> — o su<u>a</u>ve  sú<u>b</u>ito ro<u>ç</u>ar de  ded<u>o</u>s (vermel<u>h</u>o-  acic<u>at</u>e) no umb<u>ig</u>o  dos n<u>im</u>bos, ac<u>o</u>rdar  a paisag<u>e</u>m</p> <p>o gravat<u>á</u> — seu recat<u>o</u>:  ritm<u>o</u> int<u>ac</u>to, enflor<u>ad</u>o,  serv<u>in</u>do de past<u>o</u>  para bes<u>o</u>uros, gir<u>in</u>os  heb<u>e</u>dor de s<u>ím</u>ios</p> <p>o gravat<u>á</u> — o se<u>v</u>ero  cer<u>n</u>e,  o f<u>er</u>o cent<u>r</u>o que erg<u>ue</u>  ver<u>d</u>e-neg<u>r</u>o, estre<u>l</u>a  de silê<u>n</u>cio  e prec<u>is</u>ão</p>	<p>a_a i u_a  a_a i u_a  a_a p a u_a  s eN p a_a  e a  u a_a  a_a_a</p> <p>a_a_a s a  s s a  e_U e_U  a i_U  i_U a a  a</p> <p>a_a_a atU  i_U a_tU adU  i_U a_tU  b o i i_US  b b o i_US</p> <p>a_a_a εU  R  εU seN_U εR  eR e_U e  s eNs_U  e s z</p>
---	--

<p>[III]</p> <p>aqui a água <u>turva</u>, de <u>mistura</u> com <u>raízes</u> a <u>curvatura</u> da <u>terra</u> empena, oblitera a <u>íris</u></p> <p>aqui o rio <u>dobra</u>, a nau soç<u>obra</u>, a <u>cuja</u> <u>escura</u> do céu emb<u>orça</u> uma <u>água</u> <u>dura</u>, às <u>catadupas</u>, <u>caj</u> — <u>fustiga</u> como um <u>pai</u></p>	<p>i u_a u_a i_IS u u_a ε_a ε_a i_IS  i i ɔbRa a ɔbRa ku_a ku_a ε ɔ_a a u_a a u_a aj i aj</p>
<p>[IV]</p> <p><u>resta</u> o <u>caminho</u> — o <u>sombrio</u> <u>seguir-do-rio</u> (tateio à <u>guisa</u> de <u>aprendiz</u>) <u>dedo</u> <u>cego</u>, <u>palavra</u> (<u>sem</u> <u>rasgos</u> na <u>pele</u> da <u>água</u>) de-<u>superfície</u></p> <p><u>mudo</u>, <u>vazio</u>, <u>cingido</u> pela <u>água</u> <u>difícil</u>, <u>braçando</u> no <u>lodo</u>, <u>sig</u>, às <u>escuras</u>, a <u>mão</u> <u>nua</u> <u>abrindo</u> o <u>fi</u> (<u>começa</u> <u>comigo</u>) a <u>costura</u> <u>invisível</u> do <u>rio</u></p>	<p>ε i s iU s i iU e i i e ε p a_a s a p ε a_a s u i s  u iU s i a i s si_U u ɔa m ua i iU kOm kOmi_U kO u i i iU</p>

## APÊNDICE 2

<p>[1]  estava a caminho: canoa  comprida-boa partindo  a sombra, a meio-e-meio, no rio  silêncio-cutelo e, certo,  o dia aberto        seu ventre  (azáfama de zangões urgentes)  cego</p> <p>estava a caminho e era  tido por meu o rio  sem costas nem frente,  a brio  inteirado em silêncio</p> <p>por dentro uma chusma de insetos  vazante, na beira, o estrépito  — meu enxame de equívocos</p>	<p><u>- / - - / -</u>    - / -  <u>- / - / - - /</u> [-]  <u>- /</u>    <u>- / - / -</u>    - / <u>;</u>  <u>- / - - / -</u>    / -     <u>- / - / -</u>    - / -     - / - - \ <u>- / - / -</u>     / -   </p> <p><u>- / - - /</u>    <u>;</u>  <u>/ - - / - / -</u>  <u>- / - - / -</u>     - / -     <u>;</u> <u>- / - - / -</u>   </p> <p><u>- / - - / - - / -</u>  - / -    - /    - / - -     <u>;</u> <u>- / - - / - -</u>   </p>
---	--

[II]

estava a caminho, e na curva  
 as águas fendidas as duas  
 águas se apartam, súditas  
 do incêndio, das espadas,  
 do verde (sem acaso)  
 ruivo que picava  
 as folhas do gravatá

o gravatá — o suave  
 súbito roçar de  
 dedos (vermelho-  
 acicate) no umbigo  
 dos nimbos, acordar  
 a paisagem

o gravatá — seu recato:  
 ritmo intacto, enflorado,  
 servindo de pasto  
 para besouros, girinos  
 bebedor de símios

o gravatá — o severo  
 cerne,  
 o fero centro que ergue  
 verde-negro, estrela  
 de silêncio  
 e precisão

- / - - / || - - / [-]

- / - - / - || - / -

/ - - / - || / - -

- / - || - - / - ||

- / - || - - / - ||

/ - - - / [-]

- / - - \ - / ||

- - - / || - / -

/ - - - / -

/ - || - / [-]

- - / - || - / -

- / - || - - / -

- - / - ||

- - - / || - - / - ||

/ - - / || - - / - ||

- / - - / -

- - / - || - / - ||

- - / - / - ||

- - - / || - - / -

/ - ||

- / - / - - / -

/ - / || - / -

- - / || [-]

- - - / ||

<p>[III]</p> <p>aqui a água turva, de mistura com raízes a curvatura da terra empena, oblitera a íris</p> <p>aqui o rio dobra, a nau soçobra, a cuia escura do céu emborça uma água dura, às catadupas, cai — fustiga como um pai</p>	<p><u>- / - / - / - / -</u>    - - / - - - / -    - - - / - - / [-] - /    - - / - / -   </p> <p><u>- / - / - / - / -</u> <u>- /    - / - / -</u> <u>- / - / - / -</u> - - / - /    - - - / -    /    - / - - - /   </p>
<p>[IV]</p> <p>resta o caminho — o sombrio seguir-do-rio (tateio à guisa de aprendiz) dedo cego, palavra (sem rasgos na pele da água) de-superfície</p> <p>mudo, vazio, cingido pela água difícil, braçando no lodo, sigo, às escuras, a mão nua abrindo o fio (começa comigo) a costura invisível do rio</p>	<p><u>/ - - /   </u> - - / - <u>- / - / -   </u> - / [-] - / - - - /    / - / -    - / -    - / - - / - - / -    - - - / -   </p> <p><u>/ - - / -   </u> - / - - - / - - / -    <u>- / - - / -   </u> / -    - - / -    - \ / <u>- / - / -   </u> <u>- / - - /   </u> = <u>- / - - / -</u> - / -   </p>

## APÊNDICE 3

	PLANO SEMÂNTICO	PLANO FONOLÓGICO	PLANO RÍTMICO
1º MOVIMENTO (estrofes 1ª a 3ª)	protagonismo do eu-lírico: corte, divisão, cisão	/o/ /e/-/eN/ /ε/ /i/ /s/ /z/	<u>- / - - / (-)</u> <u>= / - / -</u>
2º MOVIMENTO (estrofes 4ª a 7ª)	protagonismo do gravatá: corte, aspereza; umidade, suavidade	/a/ /u/ /e/ /ε/ /i/ /o/ /s/ /b/	<u>- / - - / (-)</u> <u>~ - - /</u>
3º MOVIMENTO (estrofes 8ª a 9ª)	protagonismo da água/ pai: tempestade, soçobro	/u/ /i/ /ɔ/ /a/	<u>- / - / -</u> <u>= / - / - / -</u>
4º MOVIMENTO (estrofes 10ª a 11ª)	protagonismo do eu-lírico: escuridão, tolhimento	/u/ /i/ /s/	<u>/ - - / (-)</u> <u>- / - - / (-)</u> <u>= / - / -</u>

## O ENSAIO ENTRE A ARTE E A CRÍTICA

*Pedro Duarte*

O crítico é um leitor que ruma.  
Por isso, deveria ter mais de um estômago.

Friedrich Schlegel

QUANDO NASCEU A CRÍTICA DE ARTE, SUA FORMA ERA O ENSAIO. Não tinha a forma das poéticas prescritivas, cujo conteúdo eram normas para a fabricação de boas obras em acordo com a tradição greco-romana – casos de Horácio e Boileau, por exemplo. Não tinha a forma das biografias, cujo conteúdo eram vidas de artistas grandiosos, como aqueles do Renascimento – caso de Giorgio Vasari. Não tinha a forma do sistema, cujo conteúdo era uma ideia geral de arte – caso de Hegel. Foi a forma do ensaio, cujo conteúdo era a análise singular de obras de arte, que deu ao discurso crítico a sua especificidade – caso do romântico Friedrich Schlegel. O tratado de Boileau com regras de composição da beleza, o relato de Vasari sobre personalidades de pintores e o sistema de Hegel determinando a verdade da arte não são críticas de arte. Respectivamente, tratado, relato e sistema são as formas adequadas para falar de regras, de biografias individuais e da verdade em geral.

Só que a crítica fala da obra de arte. Seu conteúdo não são normas que as obras devem obedecer; nem a psicologia do autor e aventuras de sua existência; tampouco o conceito filosófico geral ao qual ela estaria submetida – embora até possa incluir tudo isso. Seu conteúdo é a própria obra. Walter Benjamin, em sua tese de doutoramento sobre o Romantismo, de 1919, chamou de “imaneente” essa crítica, devido à sua recusa em transcender a obra, em explicá-la por parâmetros exteriores: regras estéticas, subjetividades individuais, sistemas filosóficos. Para praticar essa crítica, o próprio Benjamin escreveu ensaios. O ensaio é tentativa e tarefa, que se colocam a cada vez, nuas, diante de uma obra de arte.

Theodor Adorno, amigo pessoal e parceiro intelectual de Benjamin, deu à teoria da crítica no século XX uma contribuição preciosa no texto “O ensaio como

forma". Ele afirma que no ensaio o pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a outra coisa. O preceito aí definido para o ensaio é exatamente o que faz dele a forma da crítica imanente, ou seja, uma profundidade que não transcende a obra particular à qual se refere, que não a reduz a alguma outra coisa, mas que se detém nela, visando a sua articulação específica – e por vezes negativa – com seu tempo.

Historicamente, portanto, a crítica é uma etapa relativamente recente dos discursos sobre a arte no Ocidente. Nasceu apenas no século XVIII. Representou o desprendimento moderno da tradição fundada na Grécia antiga com a *Poética*, de Aristóteles, e que alcança Horácio e Boileau, este já no Classicismo francês do século XVII. Era abandonada a pretensão de formular regras universais para que as obras fossem julgadas. Não enveredou a crítica, porém, pela alternativa mais à mão que ela tinha naquele momento, a saber, o humanismo de um Vasari que, no século XVI, escreveu sobre a arte destacando mais os artistas do que suas obras. Por fim, a crítica preservou-se também da edificação de um sistema, como aquele que Hegel faria no século XIX, onde a arte é uma figura do espírito absoluto, mas sem importância histórica de verdade na sua própria época presente.

Foram autores como Lessing e os irmãos Schlegel, Friedrich e August, que operaram essa espécie de revolução no pensamento sobre a arte e na realização concreta dele enquanto escrita. No fim do século XVIII, escreviam ensaios através dos quais refletiam sobre as obras de arte. Não se interessavam em achar regras universais e atemporais para a consecução de uma boa obra, isto é, uma obra que atendessem a preceitos de harmonia e equilíbrio greco-romanos. Não pretendiam achar a beleza desatrelada da história. Valorizaram outros efeitos da arte em vez do belo: intensidade, interesse, surpresa, potência, estranheza, curiosidade. Não queriam, contudo, explicá-los pela subjetividade dos autores, diferentemente da vulgarização tardia do Romantismo na cultura moderna. Pretendiam pensar sua presença nas obras propriamente, analisando-as sem que elas se tornassem, em meio a esse processo, meros exemplos de conceitos filosóficos prévios.

Foi o que os primeiros românticos fizeram sublinhando a dúvida moderna em *Hamlet*, de Shakespeare; ou o patriotismo português nos poemas de Camões, traduzidos para o alemão por August Schlegel; ou ainda a ironia do *D. Quixote*, de Cervantes. Não pararam, entretanto, em autores já mortos na sua época, ou seja, que já eram passado. Escreveram sobre contemporâneos, gesto fundamental da crítica. No caso, seus esforços dirigiam-se sobretudo para Goethe, cuja literatura genial dava uma imagem da formação do homem moderno. Diziam que o *Meister*, romance de Goethe, era uma tendência literária análoga

à Revolução Francesa na política. E, contudo, também os poemas antigos de Homero foram criticados pelo Romantismo. O antigo, o moderno e o contemporâneo estavam no âmbito da sua crítica, já que traziam reflexão poética a ser desdobrada em seus ensaios.

O papel da crítica seria, assim, potencializar e intensificar a obra que é por ela criticada. Nesse sentido, a crítica pouco tem a ver com falar mal e atacar uma obra de arte, mas também não tem a ver com falar bem dela e elogiá-la. Benjamin chegou a cunhar, para isso, um princípio curioso: o princípio da incriticabilidade do que é ruim. Para o seu conceito de crítica, que dá continuidade própria àquele do Romantismo, só obras boas são criticáveis, uma vez que as ruins não trariam em si a reflexão poética de que a crítica precisa para criticá-las. Nessa medida, o simples fato de que uma crítica tornou-se possível já afere que a obra é boa.

Nesse contexto, falta apontar mais um outro tipo de discurso sobre a arte que, embora às vezes confundido com a crítica, dela se distingue. Já falamos, aqui, de três discursos assim: prescritivo clássico, biográfico humanista e sistemático idealista, respectivamente representados por Boileau, Vasari e Hegel. Mais perto cronológica e cotidianamente de nós, porém, é o discurso jornalístico, que tem a meta em geral de falar bem ou mal das obras, para indicá-las ou não a seu leitor. Ele é norteado pelo princípio da mediação. Supõe que obras de arte são difíceis e precisam de uma espécie de tradução para o público leigo. Seus autores, fiéis ao entendimento que a mídia tem de si, assumem a missão de explicar as obras, de mediar sua complexidade contemporânea e uma plateia incapaz de decifrá-la.

O discurso sobre a arte resultante daí raras vezes é crítico, por um motivo simples: sua preocupação não está em intensificar a obra de que fala, mas sim em torná-la inteligível para uma plateia leiga. Há vários problemas nessa postura. O primeiro é a condescendência com o leitor ou espectador. O principal, contudo, é o pressuposto tácito de que o esforço de compreensão da obra é, de algum modo, dispensável na experiência estética individual. Esse papel não é o da crítica, não em seu sentido forte. É papel do jornalismo cultural, que tem seu lugar, mas não se confunde com a crítica. Forma jornalística é uma, ensaística é outra.

Voltando à tese fundamental, então, há uma coincidência entre o exercício da crítica e a forma do ensaio: aquele se formula nesta. Tal coincidência não é um acaso. É necessária. É a coerência entre um objetivo e a maneira de cumpri-lo. O ensaio aparece como forma de realização da crítica quando esta não é normativa, biográfica, idealista ou informativa (ainda que, evidentemente, o problema desta última categoria não seja o suporte jornal, tanto que, em seus suplementos mais intelectualizados, são publicadas críticas ensaísticas). O ensaio é uma

linguagem cujas características são afins à crítica que pretende desdobrar reflexivamente a poesia de uma obra de arte, sem, entretanto, consumá-la.

Resta entender o que há mais precisamente na linguagem do ensaio que o faz, enquanto gênero, afinado com o exercício da crítica. Primeiro: tanto a crítica quanto o ensaio são experimentais. Benjamin dizia que crítica é um experimento na obra, através do qual sua reflexão é despertada. Deixava ecoar o significado da palavra “experiência” na química. Criticar é fazer reagir um elemento da obra no contato com a própria crítica. É como a extração de uma potencialidade implícita que, com a questão crítica, emerge. Não é descoberta da verdade última da obra, do seu significado essencial. Por sua vez, o ensaio é uma forma de linguagem que segue os mesmos princípios. Não busca a verdade última ou primeira das coisas, mas dar novas sugestões sobre elas, estimular articulações – às vezes insólitas – entre elas. Se criticar é experimentar, o ensaio é seu espaço por excelência, já que ele nunca se pretende definitivo, é sempre um exercício.

Isso explica porque Georg Lukács – no seu texto pioneiro “Sobre a forma e a essência do ensaio”, que abre o livro *A alma e as formas*, no início do século XX – identifica este gênero à crítica. São sinônimos, para ele. O ensaio – porque não se justifica por ditar regras, relatar biografias, sistematizar o espírito ou informar – tem nas obras de arte o seu assunto predileto. Ele busca pensar sobre a alma, a vida, o destino, mas o faz indiretamente através das obras de arte. Via de regra, o ensaio, ao invés de pensar imediatamente o ser e o homem, o faz pela literatura e pelas artes. Há exceções, mas elas só confirmam a regra. Retomando a metáfora de antes, só com esses elementos é possível a experiência da crítica.

Repare-se, então, que, se a crítica se realiza no ensaio, a recíproca também é verdadeira: o ensaio se realiza enquanto crítica. É que o ensaio, como já notara o próprio Lukács, não inventa nada, ele sempre fala de um objeto já existente, já formado na cultura. Raramente o ensaio se debruça sobre a vida informe e bruta. Ele prefere a vida que já ganhou forma, especialmente através da arte. Fica atado, assim, àquilo de que fala: frases, livros, ideias, imagens. Esse enlace, contudo, não prende o ensaio só à obra. Em seu experimento crítico, ele pode mesmo, através da obra, colocar questões que lhe interessam para a vida. Lukács chegou a dizer que a obra é a oportunidade ou o trampolim para o ensaísta discutir a ideia, que aqui, entretanto, não se confunde com o sentido genérico que possuía no sistema filosófico de Hegel, no qual ela submete a si todas as obras particulares.

Diga-se de passagem que a inauguração histórica do ensaio como gênero mais bem definido ocorre no século XVI, com Michel de Montaigne, e neste caso, embora não se trate de crítica de arte, há esse mesmo princípio de que os ensaios falam daquilo que já existe, daquilo que já há na cultura. Montaigne discute, nos seus ensaios, até *fait divers*, quer dizer, assuntos e acontecimentos

culturais que não têm classificação certa, que se salientam na medida de sua particularidade. O ensaio, desde a origem portanto, é crítica – se não especificamente de arte, o é da cultura. Fala daquilo que já existe, que já se formou. Como a obra de arte.

O elo entre ensaio e crítica, assim, incide ainda sobre mais um ponto. Se as obras de arte não são objetos da ciência, isto é, se não podem ser conhecidas com a certeza e a precisão do conhecimento que se refere à natureza, então para falar delas é preciso achar uma forma para a qual a interpretação prescinde desse tipo de predicado. O ensaio é esta forma. Ele é tateante, mais que assertivo; sugestivo, mais que afirmativo; especulativo, mais que informativo. Nos termos pelos quais o filósofo Immanuel Kant classificava os juízos, o ensaio é mais reflexivo do que é determinante. Essas características constituem uma forma pertinente quando se quer fazer um experimento – único, singular – na obra de arte.

Nessa mesma medida pela qual a crítica de arte se distingue da ciência da arte, o ensaio tem ainda outra qualidade que o aproxima da primeira, enquanto o afasta da segunda. Nenhum ensaio pretende exaurir o seu objeto. Nenhum ensaio quer totalizar aquilo de que ele fala. De igual modo, nenhuma crítica consegue – e nem mesmo o deveria tentar – consumir completamente o sentido de uma obra, simplesmente porque a obra, ela própria, não tem um sentido completo. O ideal clássico da arte supunha a obra perfeita e acabada, portanto completa e fechada em si mesma. É por isso que, até o século XVIII, não há crítica de arte: o que falar de obras que já são perfeitas? Qualquer palavra só poderia atrapalhar a vivência estética clássica. Friedrich Schlegel dizia que, a acreditar em amantes místicos da arte, a única coisa que poderíamos fazer diante de uma obra seria exclamar: oh! Modernamente, porém, nenhuma obra é considerada perfeita, daí a razão de ser da crítica. Há o que falar. Não para julgar se a obra é correta, narrar a vida do seu autor, subordiná-la a um sistema filosófico ou mediar sua relação com o público. Mas para desdobrar sua reflexão, sempre incompleta. Romanticamente, o poeta Novalis dizia que o completo só pode ser fruído, mas é o incompleto que nos leva adiante. Concebida assim, a imperfeição de uma obra deixa de ser demérito. Ela tem valor próprio. Ela que nos leva adiante. E a crítica é um modo de fazê-lo.

Levando a obra adiante, porém, a crítica jamais chega ao fim do caminho. Boas obras de arte ensejam mais e mais críticas, às vezes até contraditórias entre si. Há sempre um mais adiante ao qual a obra pode ser levada. Novamente, eis aí a pertinência da forma do ensaio para a crítica. Nada, na forma do ensaio crítico, exige que suas manifestações sejam complementares ou que disputem qual está certa. Podem ser apenas diferentes, ou seja, sem comparação entre si, posto que cada ensaio é ímpar. Cada experiência é única. Cada crítica é uma.

Claro que nós podemos achar algumas críticas melhores que as outras, mas, de acordo com esse conceito vindo de Lukács e de Benjamin, isso se deve à sua potência e ao seu interesse, não à sua adequação ou correspondência ao que verdadeiramente é a obra. Pois a verdade da obra é desdobrada pelas próprias críticas.

Nesse sentido, o critério de validade de uma crítica é dado por ela mesma. Isso é exatamente o que ocorre no ensaio. Segundo Lukács, os seus pressupostos epistemológicos são criados a partir dele mesmo: não do gênero, mas de cada um em particular – e são esses pressupostos que garantem validade à sua visão. Isso explica porque ensaios são incomparáveis. Cada ensaio cria um mundo próprio e irreduzível ao outro. Por isso, é a forma da crítica, afinal, infinitas interpretações são possíveis de uma mesma obra de arte – coisa que nem a forma normativa das poéticas ou a forma sistemática dos idealismos permitem. Fica, assim, justificada a identificação entre a forma da crítica e a forma do ensaio, não apenas do ponto de vista histórico, pelo seu nascimento comum no Romantismo, mas também do ponto de vista da linguagem, pela sua necessária incompletude pensante.

Falta, contudo, ainda uma última volta no parafuso. O ensaio não é ciência, por isso pode ser crítica. Ele nos afeta, enfim, não tanto por seus conteúdos, e sim pela sua forma. Não vale tanto pelas informações que provê, e sim pelo modo de pensá-las. Se é assim, eis o passo mais audacioso dessa análise: será que o ensaio crítico pode ser, ele próprio, uma forma de arte? Lukács achava que sim. O autor húngaro dizia que o ensaio podia ser uma obra de arte, um gênero artístico com sua autonomia. Não se tratava, entretanto, de afirmar que a crítica é bela ou bem escrita, mas que ela se preocupa com a sua forma, assim como um poema ou uma escultura se preocupam com a sua forma. Ou seja, Lukács tinha em vista destacar que o conteúdo da crítica somente é o que é na sua forma, que a crítica não é uma ideia solta no ar, mas enformada numa escrita singular.

Mesmo Adorno, que se opõe a essa tese geral de Lukács, insiste em dizer que o ensaio preza o “como” da expressão, ou seja, que ele não se define somente pelo “que” diz, mas também por “como” o diz. Embora estivessem de acordo sob este aspecto do ensaio, que em última instância é o reconhecimento de que ele é uma forma, a discórdia instalava-se sob outro aspecto, segundo Adorno. Para ele, Lukács ignorava que o ensaio usa conceitos e busca uma verdade desprovida de aparência estética, o que o distanciaria definitivamente da arte. E, mesmo assim, Adorno ressalta que nada se avança quando, por oposição, assumimos a máxima positivista de que os escritos sobre a arte não devem almejar uma apresentação artística. Talvez a distância que, segundo ele próprio, o separava de Lukács fosse menor do que parecia. Ela existe, mas é desprezível

perto do que os liga entre si e a Benjamin: a defesa do ensaio como forma, como apresentação na linguagem.

Não era exatamente uma novidade. Como notara Benjamin, os primeiros românticos superaram a diferença entre a crítica e a poesia ainda na filosofia do fim do século XVIII. Nesse sentido, o conceito de crítica oriundo do Romantismo alemão distancia-se da prática corrente, o que confere a ele uma surpreendente intempestividade contemporânea. Ele não tem a preocupação corporativa com a divisão entre artistas e críticos, pois ambos devem estar a serviço da obra.

O crítico nunca descobre o sentido último da obra, pois este, que jamais é último, já é efetuado pela própria produtividade reflexiva da crítica praticada. No fim das contas, como observa Benjamin, este processo só pode ser representado de maneira coerente através de uma pluralidade de críticos que se substituem, se estes forem não intelectos empíricos, mas graus de reflexão personificados. Não é certa pessoa ou subjetividade, então, que vai cumprir tal processo. É o processo de reflexão que se cumpre através da crítica e dos críticos. Processo este que, na verdade, começara na obra, e apenas foi continuado pelo experimento da crítica, que nesse sentido pertence à obra, é um prolongamento possível dela, ou seja, a crítica, em última instância, pertence virtualmente à obra.

Portanto, a crítica, enquanto potencialização da obra, situa-se, ela mesma, dentro do campo da arte, ainda que não exatamente da mesma forma que a obra primeira. Ela carrega a obra adiante, eleva a sua reflexão, potencializa, desdobra. Não está lá e a obra, cá: ela continua a obra. Para cumprir esse seu papel, a crítica experimenta transformação decisiva: a partir de agora, “de poesia, também, só se pode falar em poesia”, como afirmara certa vez Friedrich Schlegel. Os primeiros românticos fomentaram a crítica poética, segundo Benjamin. Embora esse papel da crítica tenha sido definido séculos atrás e tenha até dado frutos, está longe de ser predominante entre nós. Pelo contrário. Precisamente por isso, ele ainda tem um vigor novo e insuspeito de contemporaneidade.



## CRISE DA CRÍTICA E ECONOMIA DO ESPETÁCULO

Pedro Erber

PROPONHO AQUI UMA APROXIMAÇÃO DO PROBLEMA DA CRÍTICA DE ARTE atual a partir da relação entre arte e economia e, de modo mais geral, de uma abordagem das implicações do que se poderia chamar o *ethos* neoliberal nas esferas política e cultural contemporâneas.<sup>1</sup> Trata-se de um projeto de pesquisa em andamento, razão principal do tom um tanto especulativo da exposição. Mas talvez seja mesmo a especulação o modo mais adequado de comportamento aqui neste novo ambiente do seminário.

Não é de hoje que se diz que a crítica está em crise. Muito já se falou sobre a perda de relevância, o empobrecimento, e mesmo a morte da crítica, da crítica como instituição e da crítica como atitude, tanto no âmbito das artes plásticas quanto no da literatura atual. No contexto da arte contemporânea, encontra-se, na raiz desta suposta crise da crítica, por um lado, o problema teórico da desestabilização da posição do espectador e da contemplação como modo de relacionamento com as artes plásticas, resultado das propostas vanguardistas do início do século XX e de modo ainda mais explícito da arte do pós-guerra. Ao romper ou colocar em questão a moldura física do quadro e sobretudo a moldura discursiva que isolava um certo âmbito de prática e produção sob a designação “arte”, elimina-se a distância entre arte e não-arte, entre arte e vida. A atitude contemplativa do espectador torna-se inadequada para o modo de ser da arte contemporânea e passa a ser combatida por diversas correntes das vanguardas artísticas.

### **Crítica e espetáculo**

Nas artes plásticas como no teatro, de modo talvez mais pronunciado que em outros gêneros artísticos, essa recusa da posição do espectador esteve intimamente ligada a uma crítica ao espetáculo como essência da sociedade con-

---

1 Ou ainda a “condição neoliberal”, para usar a expressão do filósofo francês Michel Feher, a cujas reflexões devo muito da inspiração deste projeto – embora seu nome não apareça nas páginas que seguem. Cf. FEHER, Michel. “Self-Appreciation; or, The Aspirations of Human Capital”. *Public Culture*, n. 21, v. 1, winter 2009, p. 21-41.

temporânea, crítica esta liderada pelo situacionismo já em meados dos anos 1950 e desenvolvida por Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*. “A alienação do espectador em função do objeto contemplado”, escreve Debord, “se exprime assim: quanto mais ele contempla, tanto menos ele vive.” (DEBORD, 1971, p.19) Tal rechaço da atitude contemplativa enquanto âmbito da não-vida tem consequências profundas, que implicam, entre outras coisas, uma problematização da noção de vida contemplativa e uma aproximação entre pensamento e ação.

No âmbito deste trabalho, contudo, interessam-me sobretudo as implicações desta rejeição da atitude contemplativa no que diz respeito ao juízo enquanto base da atividade crítica. Há que ter em conta que com o espectador e sua atitude contemplativa é também a própria possibilidade do juízo e da crítica que cai por terra (em tese). Afinal, ao menos em termos kantianos, não há crítica sem juízo, e não há juízo sem contemplação desinteressada. De modo que toda tentativa de recuperação e renovação da teoria kantiana do juízo estético adaptada às condições contemporâneas falha de partida se não consegue dar conta da impossibilidade da crítica destituída dessa visão distanciada e imparcial.

A meu ver é aí que esbarra, por exemplo, a proposta de Thierry de Duve em *Kant depois de Duchamp*, segundo a qual seria possível recuperar o juízo estético kantiano no contexto da arte contemporânea simplesmente substituindo a proposição “isto é belo” por “isto é arte”. Para De Duve, a grande transformação imposta por Duchamp na arte do século XX consistiu sobretudo em um deslocamento do juízo sobre a arte, do julgamento com base na beleza ao julgamento fundado na própria identidade artística (DE DUVE, 1996, p. 302). Acontece, porém, que, se levamos a sério a proposta de eliminação da distância entre sujeito e objeto de contemplação, não é o critério ou o conteúdo do juízo mas sua própria condição de possibilidade que se esvai, posto que a própria capacidade de julgar depende da posição de um espectador desinteressado.

É certo que nas últimas décadas não faltaram tentativas de resgatar o papel e a dignidade do espectador, e mesmo sua função política, protegendo assim essa figura supostamente ameaçada. Algumas dessas defesas opõem-se justamente às propostas vanguardistas que visam à eliminação da distância entre o espectador e a obra. O teórico francês Jacques Rancière, assim como outros teóricos, vem tratando com afincos de demonstrar o potencial político e o caráter ativo da posição do espectador, em contraposição à má fama de passividade. Tomando Schiller como momento paradigmático, Rancière reafirma a posição romântica que confere à arte um papel fundamental na vida política justamente na medida em que aquela se subtrai ao âmbito cotidiano dos interesses pragmáticos e inaugura uma esfera de vida autêntica, lúdica, e com esta a possibilidade de uma outra política. Nas palavras de Claire Bishop, uma das mais firmes adeptas do pensamento de Rancière no mundo da arte contemporânea, “a estética não

precisa ser sacrificada no altar da transformação social, pois o regime estético contém já em si mesmo essa promessa de mudança” (BISHOP, 2006, p. 184). Mais ainda: se, como coloca Rancière – com referência explícita à célebre frase de Marx na 11ª tese sobre Feuerbach –, “ver é um modo de agir, e [...] ‘interpretar o mundo’ é já uma forma de transformá-lo” (RANCIÈRE, 2007, p. 277), então é a própria distinção entre ação e contemplação que cai por terra.

### **Crítica e mercado**

Se por um lado a crise da crítica aparece vinculada à crítica ao espetáculo e às recorrentes tentativas de subversão ou desmantelamento daquilo que Rancière chamou de regime estético da arte, por outro a crítica parece passar hoje por uma outra crise, mais concreta e imediata e não menos profunda que esta crise teórica, relacionada não à rejeição mas sim à crescente hegemonia de uma configuração socioeconômica que se poderia chamar, utilizando com certa liberdade a expressão de Debord, de espetacular.

Digo mais concreta e imediata sobretudo porque, não obstante as investidas recorrentes contra os alicerces do regime estético na arte das últimas décadas, como bem resume o crítico Luiz Camillo Osorio, “é sabido que nem a arte acabou, nem os museus acabaram” (OSORIO, 2010, p. 225). Ao contrário, um dos dilemas da teoria da arte das últimas décadas tem sido a necessidade de lidar com o fato de que, afinal, as múltiplas formas de práticas supostamente anties-téticas, antimuseu e mesmo antiartísticas acabaram não raro por serem absorvidas mais facilmente do que se poderia imaginar nos mesmos esquemas aos quais se pretendiam avessas.

Em uma mesa-redonda publicada em 2002 na revista norte-americana *October*, Rosalind Krauss atribuía a recente perda de relevância da crítica a transformações no mercado de arte, no modo de avaliação da arte, à transformação da arte em mercadoria. Os próprios *marchands* de arte, observa Krauss,

costumavam sentir que a obra de arte não existe em um vácuo discursivo, que ela ganhava existência em parte através de um discurso crítico, e portanto havia uma necessidade de catálogos com ensaios sérios escritos por críticos. Esta necessidade, percebida de parte tanto do artista quanto dos *marchands* parece ter diminuído nos últimos dez anos [...] E o que parece tê-la substituído é o simples fato de o artista fazer exposições regularmente em uma galeria bem estabelecida, e isso é suficiente (KRAUSS, 2002, p. 202).

Mais que sua inserção em determinado discurso, mais que seu significado histórico, importa sobretudo que a obra apareça. O crítico seria então substi-

tuído pelo curador, cuja função consiste essencialmente em determinar o aparecimento (ou desaparecimento) de obras e artistas. A afinidade ou adequação desta nova situação ao princípio do espetáculo, segundo o qual o que aparece é bom e o que é bom aparece, não é casual. Dando seguimento à discussão e corroborando o diagnóstico de Krauss, Benjamin Buchloh acrescenta, em tom não menos pessimista:

Agora, tudo de que se necessita é a competência de juízos de qualidade e *connoisseurs* de alto nível, que sirvam como expertise de investimento. Estou exagerando, mas este exagero serve para dizer que não é necessária a crítica para uma estrutura de investimento, apenas experts. Assim como não há crítica de ações blue chip (KRAUSS, 2002, p. 202).

Ao contrário ou pelo menos em contraste com a primeira cena, em que a crítica, na medida em que depende da contemplação, surge como vítima da crítica ao espetáculo, aqui a crise da crítica aparece como consequência ou pelo menos parte da condição econômica contemporânea, e mais precisamente das transformações do mercado de arte. Se por um lado a crítica entraria em crise como consequência da crítica do espetáculo, na medida em que a posição do espectador é colocada em questão e denunciada como inautêntica, por outro é a própria espetacularização da economia e do mercado de arte que leva a crítica à irrelevância.

### **Valor financeiro e valor estético**

Aproveitando, contudo, a deixa da comparação entre o mercado de arte e o mercado de ações, cheguemos um pouco mais perto do cerne da questão aqui. A esses dois aspectos da situação atual, em que se mostra uma suposta crise da crítica, gostaria de adicionar um terceiro, que é o que mais me interessa hoje. Em sua análise do capitalismo contemporâneo à luz da crise de 2008, em *O espectro do capital*, o filósofo alemão Joseph Vogl faz uma observação *en passant*, mas muito sugestiva, com respeito à relação entre economia e estética no mundo contemporâneo. Após discutir as insistentes tentativas de transformar o conhecimento da economia em uma ciência exata, mais ou menos nos moldes da física newtoniana, por parte dos defensores da pureza do mercado financeiro, e tendo demonstrado a impossibilidade de tal cientificização da economia, Vogl faz a seguinte observação sobre o modo do julgamento no âmbito do mercado financeiro, ou seja, o julgamento sobre o valor de uma ação:

Em termos kantianos, a forma que assume esse julgamento econômico tem portanto pouco em comum com os julgamentos cog-

nitivos. Mais que tudo, ela exhibe um caráter estético, já que julgamentos de gosto (segundo Kant) pretendem ter ‘validade geral’ ao invocar uma "norma indeterminada" que – ainda que conceitualmente indeterminada – poderia "requerer concordância universal" (VOGL, 2015, p. 114).

Ao contrário dos julgamentos científicos, objetivos, e à semelhança do julgamento de gosto tal como teorizado por Kant na *Crítica do juízo*, o julgamento no mercado financeiro, isto é, o estabelecimento do valor de mercado de determinada empresa ou ação depende não tanto do próprio objeto, mas sobretudo da opinião geral dos atores do mercado, isto é, dos investidores, ou, se quisermos, do *sensus communis* do mercado financeiro. Levando mais adiante a comparação, não seria absurdo contradizer Buchloh afirmando que existe sim a crítica de *blue chip stocks*, na qual, aparte um suposto valor quantitativo e uma decisão de compra ou venda, se produzem discursos e narrativas complexos para apoiá-los. E é provável que, se perscrutássemos seu funcionamento nos jornais especializados e blogs do mercado financeiro, poderíamos talvez encontrar inúmeros paralelos com a crítica de arte.

Revela-se assim um aspecto curioso do panorama econômico contemporâneo, em que a economia parece imitar a arte, ou, para ser mais preciso, em que aquilo que nos é dado conhecer a respeito da economia e das possíveis bases racionais de julgamento de valor econômico se assemelha de modo surpreendente a nossas possibilidades de julgamento do belo, ao menos do modo como Kant entendeu. Extrapolando um pouco, mas não sem algum fundamento, seria possível afirmar então que não há crise da crítica, e tampouco o espectador está ameaçado de extinção – não precisa portanto ser protegido. Muito ao contrário, enquanto na crítica debordiana da sociedade do espetáculo e em certos veios das vanguardas do século XX a figura do espectador se vê rejeitada em nome de uma participação imediata na arte e na vida política, na economia espetacular contemporânea o espectador assume finalmente a posição central e quase ubíqua, concretizando de modo bastante curioso a sugestão de Hannah Arendt sobre o potencial sociopolítico do julgamento estético tal como concebido por Kant.

### **Estética, economia e moral: Kant e Smith**

Mas é mais complexa a história desse curioso parentesco entre juízo estético (mais especificamente a teoria kantiana do juízo estético) e liberalismo econômico. A ideia kantiana de um espectador desinteressado como sujeito ideal da relação contemplativa com a obra de arte tem um precursor importante na *Teoria dos sentimentos morais*, de Adam Smith, com o conceito de “espectador

imparcial”. Para Smith, a posição do espectador imparcial é aquela em que devemos nos imaginar para julgar nossa própria conduta moral de maneira objetiva (SMITH, 1812, p. 1-16). De modo análogo, a noção kantiana do *sensus communis* aproxima-se do que entende Smith aí por “simpatia”, que em linhas bem gerais pode ser definida como o efeito produzido quando imaginamos as circunstâncias de uma outra pessoa como nossas próprias circunstâncias e sentimos que suas reações a tais circunstâncias são razoáveis.

Não me interessa tanto a questão da influência de Smith sobre Kant, sugerida aliás por diversos comentadores.<sup>2</sup> O que me interessa sobretudo é a continuidade discursiva entre o tratamento de Smith da moralidade e a estética kantiana. Continuidade esta que é menos surpreendente quando se tem em conta que o próprio Smith menciona a semelhança entre o julgamento moral e o julgamento crítico das obras de arte. Aliás, a colocação inicial da *Teoria dos sentimentos morais* não deixa de recordar o princípio do desinteresse kantiano. Ao afirmar, por exemplo, que, “não importa quão egoísta seja um homem, há evidentemente certos princípios em sua natureza que lhe interessam na sorte de outros e tornam a felicidade deles necessária a ele, ainda que ele nada ganhe com isso exceto o prazer de vê-la” (SMITH, 1812, p. 1), Smith se aproxima do que viria a ser a formulação kantiana do prazer desinteressado da contemplação do belo.

Mas, voltando ao problema que me interessa aqui, vale notar ainda que os conceitos de simpatia e imparcialidade, que desempenham papel fundamental na *Teoria dos sentimentos morais*, não têm lugar na teoria econômica de Smith tal como exposta em *A riqueza das nações*. Sem entrar na longa disputa acerca da complementaridade ou contradição entre os dois âmbitos da filosofia de Smith, a saber, a moral e a economia (que tanto assolou gerações de liberais), não deixa de ser curioso que seja um mecanismo próprio da esfera moral e estética, isto é, o julgamento desinteressado com base em um sentimento comum sem conceito objetivo, que parece hoje emergir como determinante no âmbito da economia supostamente mais pura, isto é, no âmbito do mercado financeiro.

Muito se tem dito sobre o papel e a influência crescentes da economia de mercado não somente na circulação como nas próprias criação e crítica de arte contemporânea. Sem de modo algum menosprezar tais circunstâncias, o campo de investigação e reflexão que tento abrir aqui com esta primeira incursão visa, por outro lado, a examinar o quanto nossa condição contemporânea traz consigo uma situação em que paradigmas tradicionalmente associados à arte e à estética extravasam seus limites convencionais e se espalham para o âmbito

2 Sabe-se que Kant admirava Adam Smith, e há quem diga que, não obstante a recusa de Kant da esfera dos sentimentos como base de uma filosofia moral, para a qual ele encontra fundamento mais sólido e racional no imperativo categórico, o argumento de Smith retorna e se faz mais presente para Kant na terceira crítica, quando se trata do julgamento estético. Ver, por exemplo, Vaki, 2014, p. 96-113.

político e o econômico, de modos por vezes insuspeitados por muitos daqueles que ainda hoje se agarram à utopia romântica de uma restauração do regime estético.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BISHOP, Claire. The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum*, fevereiro de 2006.
- DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- DEBORD, Guy. *La Societé du spectacle*. Paris: Éditions Champ Libre, 1971.
- FEHER, Michel. Self-Appreciation; or, The Aspirations of Human Capital. *Public Culture* n. 21, v. 1, winter 2009, p. 21-41.
- KRAUSS, Rosalind et al. Round Table: The Present Conditions of Art Criticism. *October* 100, spring 2002, p. 200-228.
- OSORIO, Luiz Camillo. Da arte e do espectador contemporâneos: contribuições a partir de Hannah Arendt e da *Crítica do juízo*. *O que nos faz pensar?* n. 29, maio 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. The Emancipated Spectator. *Artforum*, march 2007.
- SMITH, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. London: Cadell and Davis, 1812, p. 1-16.
- VAKI, Fotini. The Universal Legislator, the Impartial Spectator and the *Sensus Communis*. Kant and Smith on Morality and Judgment. In: FORMAN, Fonna (ed.). *The Adam Smith Review*, v. 7, New York: Routledge, 2014, p. 96-113.
- VOGL, Joseph. *The Specter of Capital*. Tradução para o inglês de Joachim Redner e Robert Savage. Stanford: Stanford UP, 2015.



## LER PARA FRUSTRAR A FORMALIZAÇÃO

Raúl Antelo

Um idioma — um *patchwork*, uma rapsódia.  
Roland Barthes, *Como viver juntos*.

VAMOS PARTIR DA HIPÓTESE DE QUE A ARTE DA MONTAGEM é uma arte poética. Manuel Bandeira conservou uma sutil definição de Jean Cocteau:

A poesia é um vasto 'calembour'. O poeta associa, dissocia, revira as sílabas do mundo. Poucas pessoas têm agilidade bastante para saltar de um plano a outro e seguir a manobra fulminante das relações (BANDEIRA, 1946).

Se aceitamos o desafio, a poesia torna-se uma arte do corte ou da cesura. Nessa mesma linha de análise, Didi-Huberman vê as *História(s) do cinema* de Godard como um imenso exercício de montagem, em que o cineasta, como Orfeu, olha para trás, vê e revê a própria tradição que educou seu olhar.

No imenso exercício de montagem que são as *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard então *vê e revê*, ele *retorna* a um número considerável de momentos *tomados* por um número considerável de cineastas. O resultado é uma gigantesca montagem de citações destinada (...) a destacar "imagens dialéticas" nas quais, enfim, certos passados ou "outroras" têm a chance de se tornar "legíveis". Legíveis de uma legibilidade que emerge tão somente por meio do evento produzido pela montagem, a saber, a colisão desses "passados citados" com o presente ou o "agora" daquele que revê, re-cita, remonta e reencontra.

Nesse sentido, as *Histoire(s) du cinéma* assemelham-se muito a uma busca (*recherche*) do tempo perdido. Busca ou pesquisa do tempo por *visões e revisões* interpostas ou, mais ainda, recompostas em uma economia de citações — enquadramento de imagens

ou de frases — cuidadosamente *montadas e remontadas*. É uma *recherche*, não somente no sentido de uma "retomada" ou de uma anamnese, mas também no sentido de uma série experimental e exploratória de "remontagens" sucessivas a partir de um corpus abrangente de planos cinematográficos, de imagens fixas, de textos e de sons recolhidos lá e cá (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.70-71).

O resultado da poética de Cocteau ou Godard é, portanto, um imenso trabalho de citações, que remonta ao atlas *Mnémosyne* de Aby Warburg e ao *Livro das passagens* de Walter Benjamin, do qual poderíamos extrair a máxima de que "não se vê sem arquivo". Mas não esqueçamos de outros precursores porque, nas considerações de Bergson a respeito da *random memory*, nas de Jankélévitch sobre a rapsódia contraposta à forma sonata ou mesmo nas de Barthes sobre a língua como *patchwork* também lemos, de fato, passados de outrora, arcaicos, porém, tornados contemporaneamente legíveis, graças à montagem. Porém, mais do que uma *recherche du temps perdu*, à maneira de Proust, teríamos hoje, nessa arquivologia, certamente cultural, a possibilidade de buscar o *real* perdido, isto é, o momento que frustra a formalização.

Tomemos, de início, o caso de Bergson.

Ao conceber o tempo como uma quarta dimensão do espaço (BORGES, 1974, p.648), Bergson teorizou o que hoje, com outras tecnologias, chamaríamos de *random memory*. Em seu vitalismo existencial, o pensamento do devir, que ainda permanece visível em Deleuze, Bergson nos propôs uma reflexão pioneira sobre a interioridade do sujeito. Assim, em *Matéria e Memória* (1896), argumentou, por exemplo, que a associação entre uma percepção e uma recordação, por mais determinada que pareça, não basta para explicar o reconhecimento porque, se o reconhecimento dependesse exclusivamente da recordação, iria ser apagado quando as antigas imagens desaparecessem: e essa incapacidade para reconhecer os objetos percebidos, essa cegueira psíquica (*cecité psychique*), estaria acompanhada de uma inibição da memória visual; e esta, por sua vez, invariavelmente levaria ao efeito da cegueira psíquica. Mas a prática confirma que reconhecer um objeto comum consiste em saber lhe dar uso, servir-se dele. Por tal motivo, esse distúrbio foi chamado, desde o princípio, de *apraxia*, tanto pelo alemão Adolph Kussmaul como pelo neurologista americano Moses Allen Starr, os primeiros a descrevê-lo. Disso Bergson concluiu que existem modos diversos de reconhecimento. Por vezes, serão as antigas imagens que não poderão mais ser evocadas; outras vezes, será rompido tão somente o vínculo entre a percepção e os movimentos concomitantes, fazendo com que a percepção provoque movimentos difusos, como se fosse nova. A primeira alternativa é comum e incontestável. Mas, nos casos em que não

há reconhecimento, estamos ante uma simples perturbação mecânica — pergunta-se Bergson — ou frente a uma interrupção do vínculo entre sensações? Cautelosamente, o pensador observa que não desenhamos por pontos, senão por linhas. Isto é, nenhuma apraxia é completa e nenhuma cegueira psíquica nos impede de ver. O que há são desconexões sensoriais que podem ser espontâneas (patológicas) ou deliberadas (artísticas). Para Bergson, então, as discontinuidades são fundamentais. Não se passa ou se evolui de um grau a outro, mas apenas se salta de uma percepção para outra por modulação ou mutação, tal como na música porque a continuidade bergsoniana (a linha do desenho) é desconinuidade ao infinito (diferença). A psicanálise radicaliza essa percepção e diz que a continuidade de tudo quanto um sujeito viveu no decorrer de sua vida nunca surge espontaneamente e, além disso, não interessa minimamente. O que importa para o analista, fundamentalmente, são os pontos decisivos da articulação simbólica, da história, aos quais Lacan também chamará de pontos, pontos de capitonê.

Linguagem e memória definem, pois, um programa central do debate moderno e, frequentemente, certos caminhos ensaiados pela música francesa foram o campo dessas leituras. Em 1930, Theodor W. Adorno publicou um ensaio sobre Ravel na revista vienense *Anbruch* (1928-1930), na qual definia o músico como “mestre de máscaras sonoras”, que se valia da música como uma prótese de memória.

Inimigo mortal de toda essência dinâmica da música, o último antiwagneriano de uma situação para a qual o caminho de Bayreuth havia se extinguido, contempla o mundo de uma maneira na qual ele mesmo se encontrava atado; observa-a a contraluz como o cristal, mas não a deixa se chocar contra sua superfície, apenas se orienta para ela, refinado como um prisioneiro. Dessa maneira ficam definidos o estilo e a localização sociológica. Sua música é aquela própria de uma atmosfera da grande burguesia aristocrática que se autoilumina; que tem consciência do fundamento subterrâneo ameaçador de que surgiu; que calcula a possibilidade da catástrofe e, não obstante, deve permanecer o que é, tendo em conta que, em outro caso, deveria desaparecer espontaneamente. O fato de que aquela sociedade prefira, em vez disso, a puxada erótica de Strauss, ou então as manhas vulgares de Strawinsky, não atesta nada contra Ravel mas, em todo caso, algo contra a sociedade: ora não vive em realidade sua existência consciente, tal como aparece em Ravel, ou não existe em seu interior a força estética para reconhecer a imagem que a música desse compositor apresenta com bastante sugestão. Ou, ainda, sua música não é mais do

que o pesadelo de uma *highlife*, a fábula de uma mundanidade que se manifesta como uma sociedade liberada para sua subsistência, cuja sobremesa é uma analogia (ADORNO, 1984, p.35-36).

O ambivalente juízo de Adorno permaneceria implicitamente idêntico até *Dialética do Iluminismo* (primeira edição 1944; edição revisada, com o título definitivo, 1947), quando associa a repetição e a consequente alienação da cultura de massas com o efeito rapsódico, isto é, com a ação de “*rêverie und rhapsody*”.<sup>1</sup> De alguma maneira, o livro de Vladimir Jankélévitch sobre Ravel (1939) se insere enquanto uma radicalização, até mesmo uma refutação, do restritivo juízo de Adorno. Jankélévitch admite que o artificialismo de Ravel é, junto com o espírito de superação, o traço mais distintivo de sua estética.

Ravel, como Chopin e Fauré, sustenta que a música é tal como uma festa à qual o indivíduo não se apresenta com o vestiário convencional de todos os dias, mas com trajes de gala, com ar cerimonioso e uma elocução ponderada para manifestar, assim que se transpõe a soleira, que nos encontramos em outro universo. Essa necessidade desinteressada de adotar, como queria Mallarmé, alguns *cerimoniais*, essa coceira por afirmar a aproximação e a secessão ciumenta a respeito do prazer estético por meio de uma conduta especial, mescla de iniciação, desenlace e ritual; enfim, essa necessidade, reitera Jankélévitch, tem por origem o caráter insular de toda obra de arte, algo com que, evidentemente, Adorno não concordaria absolutamente.

Mas a audácia e o afã do paradoxo, acrescido do gosto pela perfeição formal, levam Ravel mais longe ainda: ajustando suas contas com o romantismo, faz professar uma frivolidade cínica sem querer ser profundo; finge aproximar-se ao formalismo de Saint-Saëns, como Stravinsky ao de Chaikovsky, outorgando-se “o prazer delicioso de uma ocupação inútil”. Dessa forma, posterga para mais tarde as ocupações sérias. Mas, se a música é uma diversão de luxo e um jogo delicioso, Ravel se alberga nesse oásis feito para melhor poder enfrentar as promiscuidades do século (JANKÉLÉVITCH, 1951, p.93-94).

<sup>1</sup> Destaco que no original Adorno usa a *rêverie* da tradição francesa e a *rhapsody*, em inglês, de ecos jazzísticos. “Infinitas personas emplean palabras y expresiones que o no entienden o las utilizan sólo por su valor *behavioristic* de posición, como símbolos protectores que se adhieren a sus objetos con tanta mayor tenacidad cuanto menos se está en condiciones de comprender su significado lingüístico. El ministro de Instrucción popular habla de fuerzas dinámicas sin saber qué dice y los *songs* cantan sin tregua sobre *rêverie* y *rhapsody* deben su popularidad justamente a la magia de lo incomprensible experimentada como el estremecimiento de una vida más elevada. Otros estereotipos, como *memory*, son aun entendidos en cierta medida, pero huyen a la experiencia que debería colmarlos” (HORKHEIMER; ADORNO, 1988).

Onde Adorno via transparências, Jankélévitch condensa diversas aporias. E nesses paradoxos, centrados na música convencional e seus intercâmbios com os diversos modos de expressão, Jankélévitch descobre que, na estética de Ravel, há uma boa parte de cinismo premeditado. Ravel não crê em nada e, se conjecturamos um pouco, ele tem suas razões para exorcizar o romantismo. Ravel se delicia em desviar a atenção. Como Satie ou como Stravinsky, tem interesse em complicar suas pistas e Ravel, nos diz Jankélévitch, era muito amigo das ilusões óticas com as quais o músico se fantasiava constantemente. Daí que o carnaval não significasse para ele, como para Schumann, a orgia e o aquelarre da confusão, senão a camuflagem, o incógnito, a festa galante. Não são poucos os fantoches e as suítes mascaradas que se encontram na arte contemporânea, nas quais o artista representa a si mesmo como saltimbanco (Cocteau, Stravinsky, Picasso, Milhaud, Satie). Mas Ravel buscou, na frivolidade do circo, um meio de evasão. *Tzigane* (1924) foi originalmente escrita como rapsódia para violino e alaúde e, como toda boa rapsódia, soa como uma corda de sucessivas variações justapostas sem desenvolvimento; outro exemplo seria a *Alvorada* do brilhante *Pétrushka* de Toledo, com o qual Ravel se aproxima sintomaticamente de El Greco. Voltarei neste assunto.

Digamos, por enquanto, que Ravel proliferou aí suas maquiagens: o Oriente, o iberismo, a vagabundagem boêmia, sem se esquecer do vienismo da *Valse* e o período negro. São pistas falsas, posições pastiches graças aos quais a tática do músico foi sempre a de nos aguilhoar. Mas Jankélévitch não destaca tampouco que o problema seja ainda mais complexo e que Ravel simule a simulação. Não é somente a verdade objetiva que lhe serve para ocultar sua verdade pessoal, senão que faz uso de uma verdade objetiva para deformar outra verdade objetiva. É o caso, por exemplo, da geografia vista através da história. Opta pela camuflagem elevada à décima potência, algo muito Caribe, muito Sarduy. Para Vladimir Jankélévitch, Ravel cria assim, conforme a lógica da rapsódia, toda uma esfera de vida, que não pertence somente aos homens, porque até os animais compõem, em sua obra, uma sorte de imensa rapsódia entomológica. Isso é assim porque o princípio rapsódico de composição se opõe ao princípio sinfônico, na mesma proporção em que o drama romântico mina o universo racional da tragédia clássica. Rompe o espaço homogêneo da retórica aristotélica, da geometria euclidiana e inclusive da física de Newton. O artista rapsódico se discrimina do *homo symphonicus*, legislador da concertante forma-sonata e calígrafo de conservatório, de tal sorte que sua escritura já não se situa nem temporal nem espacialmente no próprio ou específico, senão que se pensa a si própria como resgate de outras tradições, afastadas por completo do próprio espaço e anteriores ao próprio tempo. Isto é, pensa-se a si própria como uma tradução. Por isso, seria um erro ver a rapsódia

apenas como a afirmação pitoresca do popular-nacionalista; ela é, ademais, a liberação de forças libertárias dionisíacas contidas pelas regras idealistas do belo. Uma obra de imaginação como a Fantasia, o Capricho, o Prelúdio, a Balada, o Improviso e o próprio *Scherzo* não são nada além de variações desse esforço antiacadêmico disseminado nas artes europeias desde o século 19, que, ao romper com a forma-sonata, abandona o tema e, desse modo, até as sonatas tornam-se rapsódicas, autênticos quadros de uma exposição.<sup>2</sup> E como a rapsódia, segundo Jankélévitch, obedece a “un ordre cumulatif torrentiel qui s’apparente bien moins au logos rectiligne et oratoire du raisonnement qu’à la mystique ébriété du Cantique des Cantiques”, não custa assinalar a articulação desse princípio construtivo como o inefável.<sup>3</sup> Há uma ideia que Jankélévitch compartilha, aliás, com Simmel, se lembramos seu ensaio sobre *Rembrandt*, e que consiste na discriminação entre *reler* e repetir.

Em música e em poesia, pelo contrário, a reiteração pode constituir uma inovação tanto para o criador como para o ouvinte e o leitor. Um matemático ou o código civil podem ser criticados por dizerem duas vezes a mesma coisa se era possível fazê-lo suficientemente apenas uma vez, mas não se desaprova o salmista que se repete porque ele quer criar em nós uma convicção religiosa, não desenvolver ideias: sua arte de persuasão não é apodítica, mas passional (JANKÉLÉVITCH, 1955, p.50-51).

---

2 «La rhapsodie, rompant avec la forme-sonate, abandonne le ‘thème’ artificiel pour la spontanéité brute du «chant». Les sonates elles-mêmes deviennent des rhapsodies, comme en témoigne la longue effusion monodique qui sert de sujet initial à la *Sonate en Si bémol mineur* de Balakirev, et qui semble dérouler déjà ses volutes dans les steppes de l’Asie centrale. Les thèmes, θήματα, simples positions ou prétextes mélodiques proposés en vue d’une combinatoire logistique, les thèmes sont des cellules élémentaires, plus ils sont maniables, indifférents, dociles à toutes les manipulations artisanales, mieux ils se prêtent au vaste travail de rhétorique, de prolifération et d’amplication oratoire que les praticiens nomment développement; un thème est fait pour être renversé, dédoublé, raccourci, altéré dans son rythme, sa tonalité, son mode et sa structure, accéléré ou ralenti; souvent il s’analyse en figures fragmentaires pour les besoins purement graphiques du contrepoint. Le thème est une formule mélique, une ellipse, un schème simple et abstrait choisi en fonction des commodités de la polyphonie. Et au contraire, le chant rhapsodique, il vient comme il vient, c’est-à-dire tel qu’il est, toujours à l’état complet, et il se suffit chaque fois à lui-même; ce n’est pas un «motif», c’est une cantilène organiquement structurée. Ici pas de trucs ni de secrets de fabrication, le mandarinisme et le byzantinisme cèdent à une sagesse aussi profonde que naïve, à une gnose infuse qui est aussi bien docte nescience, qui est toute inspiration» (JANKÉLÉVITCH, 1955, p.24).

3 “L’ivresse psalmique est l’état naturel du rhapsode” (JANKÉLÉVITCH, 1955, p.25).

Steven Rings, musicólogo na Universidade de Chicago e autor de *Tonalidade e Transformação* (2011), destacou, na argumentação musical de Jankélévitch, ou seja, em sua oposição entre o drástico e o gnóstico, a emergência de uma lógica *dêitica*, ou seja, estrutural. Rings ilustra seu raciocínio com o livro de Jankélévitch sobre Fauré, no qual a pertinaz recorrência de apelações tais como “écoutons” marca não somente uma marca da sensibilidade, um *punctum* que deve ser captado e sentido pelo ouvinte, como dirá Barthes em *A câmara clara*, mas algo próximo ao conceito de produção de presença de Hans Ulrich Gumbrecht (RINGS, 2012, p.218-223). E isso relaciona o pensamento musical de Jankélévitch com suas reflexões éticas. Porque, segundo seu juízo, e recordando também as ponderações bergsonianas sobre instintos e instituições, que seriam reativadas por Deleuze, Bergson propôs o conceito de *élan* ou ímpeto vital, para dar conta desse dinamismo da criação. Mas vale salientar que, para Jankélévitch, há uma diferença crucial entre a força e a violência. A violência da natureza é uma *força* da natureza apenas se o homem, por coação ou astúcia, a *força* a trabalhar para a vida; a ideia, sendo pura positividade, é, em contrapartida, uma ideia-força, alheia por completo à violência. A força é violência guiada e canalizada; mas a violência, como o ciclone, é desperdício de forças e desperdício cego, desordem devastadora, agitação titânica, bárbara e sem vergonha, mera gesticulação sem finalidade. A força impulsiona a ação, que é econômica e ajustada, mas a violência dilapida as agitações ensandecidas da ação em delírio. Para Jankélévitch, a violência tem algo de orgiástico e, como a emoção da cólera, sacode-se e bate as pernas, agita-se e se dispersa em pura perda. Assim, o bêbado cai na violência mais do que no desenvolvimento de suas forças, e a própria violência poderia ser definida como a força embriagada, uma bebedeira da força na ausência de toda razão (JANKÉLÉVITCH, 2010, p.184-189).

Não deve nos surpreender, portanto, que quando Roland Barthes trata dos mecanismos do relato em *Sade, Fourier, Loyola* (1971), nos encontremos com um fragmento como o intitulado, precisamente, “Rapsódia”.

Pouco estudada pelos gramáticos do relato (como Propp), existe uma estrutura rapsódica da narração, particularmente apropriada à novela picaresca (e talvez ao romance proustiano). Relatar, aqui, não consiste em fazer amadurecer uma história para logo desamarrá-la, de acordo com um modelo implicitamente orgânico (nascer, viver, morrer), ou seja, em submeter a série de episódios a uma ordem natural (ou lógica), que chega a ser o próprio sentido imposto pelo “Destino” a toda vida, a toda viagem, mas em justapor pura e simplesmente peças iterativas e móveis: o contínuo apenas consiste então em uma série de remendos, um tecido barroco de farrapos. A rapsódia sadiana se enquadra assim sem ordem: via-

gens, voos, assassinatos, dissertações filosóficas, cenas libidinosas, fugas, narrações secundárias, programas de orgias, descrições de máquinas, etc. Tal construção frustra a estrutura paradigmática do relato (segundo a qual cada episódio tem seu "fiador" em alguma parte mais à frente, que o compensa e repara) e, por isso mesmo, a esquiva da leitura estruturalista da narração consiste em um escândalo de *sentido*: o romance rapsódico (sadiano) não tem sentido, nada o obriga a progredir, maturar, terminar (BARTHES, 1977, p.152-153).

Mas tomemos uma definição ainda mais forte, que Barthes nos dá na conclusão de um texto um pouco posterior, de 1975, "Rasch":

Pela música, compreendemos melhor o Texto como significância (BARTHES, 1993, p.304).

O texto de Barthes, um operador estratégico, é uma reflexão sobre a lentição, o ritmo e, em última instância, a respiração. Começa com uma série de ponderações sobre as *Kreislarianas* de Schumann. Na primeira, isso se enovela, e depois tece ("ça fait la boule", logo "cela tisse"); na segunda, espreguiça-se; depois acorda; pica, bate, rutila sombriamente ("cela s'étire", "cela réveille", "ça pique, ça cogne, ça rutila sombriement"); na terceira, retesa-se, estende-se ("cela se tend, cela s'étend"); na quarta, fala, declara, alguém se declara ("ça parle, ça déclare"); na quinta, lava, desloca, treme, sobe a correr, a cantar a bater, ("ça douche, ça déboîte, ça frissonne, ça monte en courant"); na sexta, diz, soletra, o dizer entusiasma-se até cantar ("cela dit, cela épelle"); na sétima, bate, ressoa ("ça frappe, ça tape") e, na oitava, dança, ("ça danse"), mas também recomeça a ribombar, a dar pancadas, "à donner des coups" (BARTHES, 1984, p.243).

Isso implica que essas pancadas, ça... ça... ça... ça..., como bater o pé e dando ritmo, perfuram uma sensibilidade, impõem-lhe *puncti*, incidem sobre o corpo do ouvinte; mas é importante lembrar, ainda assim, que a batida, seja ela corporal ou musical, não deve nunca, para Barthes, ser o *signo de um signo*, pelo simples motivo de que o acento não é expressivo. Desse modo, a interpretação nada mais é do que a capacidade de ler os anagramas do texto de Schumann e permitir que, sob a retórica tonal, rítmica e melódica, surja a trama dos acentos. O acento, então, seria a verdade em relação à qual toda interpretação se manifesta. E, sendo assim, Barthes denomina

É pois preciso chamar de *pancada* seja o que for que faça curvar brevemente tal ou tal lugar do corpo, mesmo se essa curva parece assumir as formas românticas de um apaziguamento. O apazigua-

mento – pelo menos nas K. – é sempre um *espreguiçamento*: o corpo espreguiça-se, distende-se, estende-se até à sua forma extrema (espreguiçar-se é atingir o limite de uma dimensão, é o próprio gesto do corpo inegável, que se reconquista) (BARTHES, 1984, p.247).

Barthes então propõe escutar as figuras do corpo, o que ele chama de *soma-temas*, que é justamente o mesmo que nos irá propor também, visualmente, em *A câmara clara* (1980), graças ao conceito de *ça a été*. O corpo barthesiano, entregue à captação dinâmica do ritmo, é um corpo pulsional, que se autoimpulsiona, sempre para além do comum. Já nos anos 1950, ao analisar as “fotos de impacto”, em uma de suas *Mitologias*, Barthes nos diz que Geneviève Serreau, em seu livro sobre Brecht, evocava uma fotografia do *Paris-Match* na qual se vê uma cena de execução de comunistas guatemaltecos, que não é terrível em si mesma, senão pelo fato do horror provir da recepção dessa imagem no seio da liberdade burguesa. Não basta que o fotógrafo *signifique* o horrível para que o recebamos como tal. A imagem comum *sobreconstrói* o horror que nos proporciona, acrescentando, por contrastes ou aproximações, a linguagem intencional do horror e assim acaba em um limbo entre o fato literal e o fato aumentado: é demasiadamente intencional para ser fotografia e demasiadamente exata para ser pintura, porque carece simultaneamente do escândalo da letra e da verdade da arte (BARTHES, 1993, p.626-628). Em “Rasch”, Barthes atualiza essa mesma ideia, aplicando-a à tonalidade e argumentando que

Em suma, a tonalidade pode ter uma função *acentual* (ela participa na estrutura paragramática do texto musical). Quando o sistema tonal desaparece (hoje em dia), essa função passa para outro sistema, o dos timbres. A “timbralidade” (a rede das cores do timbre) assegura ao corpo toda a riqueza das suas “pancadas” (tilintamentos, deslizos, pancadas, rutilâncias, vazios, dispersões, etc.). São pois as “pancadas” – únicos elementos estruturais do texto musical – que fazem a continuidade trans-histórica da música, qualquer que seja o sistema (esse perfeitamente histórico) com que o corpo que bate se auxilia para se enunciar (BARTHES, 1984, p.252).

É como se, ante a melodia, essa loucura que é a música, diferentemente da literatura, sempre sensata porque busca o sentido, se descobrisse na dupla profundidade do golpe e a linguagem, como se, em relação à música, a língua materna ocupasse o lugar da *khora semiótica* analisada por Julia Kristeva, segundo a qual a palavra indicadora é o receptáculo da significância.

Barthes nos explica que *Rasch*, segundo os editores, significa *vivo, rápido, presto*. Mas, não sendo alemão e mantendo ante essa língua estrangeira apenas

uma maneira atônita de escutar, Barthes sentiu-se liberado para ir mais além e acrescentar a verdade do significante: como se um membro seu houvesse sido arrebatado, *arrancado* pelo vento, o chicote, rumo a um lugar de dispersão preciso, porém desconhecido. Nesse sentido, para nós mesmos, seus leitores, também caberia associá-lo a *Rausch*, a intoxicação dionisiaca que se lê como anagrama da *jouissance*, o prazer do texto. “Rausch, Geräusch: rugido do vento do espírito” (NANCY, 2014, p.81). O texto toca assim não apenas a Schumann como também a Nietzsche.

Mas é bom não perder de vista que todo o texto de Barthes sobre Schumann é uma homenagem a Émile Benveniste e que seu autor retoma ali a clássica diferenciação do linguista entre o semântico e o semiótico. A música, segundo Benveniste, pertenceria ao semântico e não ao semiótico, já que os sons não são signos (nenhum som, em si mesmo, tem sentido); ou seja, que a música é uma língua que tem sintaxe, mas não semiótica. A isso agrega Barthes:

O que Benveniste não diz, mas que talvez não contradissesse, é que a significância musical, duma maneira muito mais clara do que a significância linguística, está penetrada de desejo. Mudamos portanto de lógica. No caso de Schumann, por exemplo, a ordem das pancadas é rapsódica (há tecido, remendos de *intermezzi*): a sintaxe das *Kreislerianas*, é a do *patchwork*: o corpo, se assim se pode dizer, acumula o seu desgaste, a significância empolga-se, mas também a soberania de uma economia que se vai destruindo; deriva pois de uma semanálise, ou se preferirem, de uma semiologia segunda, a do corpo em estado de música; que a semiologia primeira se desembrace, se puder, com o sistema das notas, das gamas, dos tons, dos acordes e dos ritmos; o que quereríamos aperceber e seguir, é o formigamento das pancadas (BARTHES, 1984, p.253).

Quando Barthes então diz *patchwork*, está dizendo rapsódia e quando fala do formigueiro das pancadas, nos diz que um lance de dados jamais abolirá um lance de dados. A arte é contingência. O tempo e o ritmo não são uma simples demonstração desigual e recorrente de intensidades e timbres, simples padrões tonais que estimulam ou determinam a sensibilidade. Mais ainda: a forma conceitual da linguagem tampouco descansa em identidades vernáculas ou sentidos atávicos sobre a expressão. Não há um *ethos* compartilhado pelos compadres bascos Ravel e Barthes. As cadências e a própria composição das sonoridades se orientam por completo ante o advir significativo e afetivo de sua própria dinâmica. Por isso, na aula de 9 de fevereiro de 1980, em seu curso sobre a preparação do romance, estimula a passagem da arrancada ao trabalho. Diz Barthes:

Uma vez assegurado o desencadeador (ou ao menos percebendo-o como tal, suficientemente forte para que o tema não remeta ao estado de incerteza descrito como “primeira prova”), trata-se de passar da excitação de um descobrimento, de uma ilusão, à paciência de um trabalho cotidiano; a obra brilha ao longe, mas está *no limbo*: um pouco do que ocorre no começo da *Valse* de Ravel. Essa passagem, esse desprendimento do limbo, é dolorosa, inclusive dramática, pois *nunca nada por ser considerado adquirido* (BARTHES, 2005, p.333).

Ao final de *Crítica e verdade* (1966), Barthes escreve que “tocar” um texto, “impulsiná-lo”, não com os olhos, senão com a escritura, cria um abismo entre a crítica e a leitura, entre o significante e o significado. Ler é desejar a obra, querer encarnar-se nela, ainda que sem desdobrá-la para além de qualquer outra palavra que não seja a própria palavra da obra, por isso, a única tarefa do leitor, em última instância, seria o *pastiche*, como indicaria o exemplo de Proust, tão aficionado aos *pastiches* e *mélanges*, isto é, a recombinações rapsódicas da *random memory*. E esse golpe sensível se estende também ao visual, como um terceiro sentido.

São conhecidas as notas que Barthes elaboraria um pouco depois, em 1970, para analisar um filme de Eisenstein, *Ivã o Terrível*. Fala nesse texto:

Leio, recebo (provavelmente mesmo, em primeiro lugar), evidente, errático e teimoso, um terceiro sentido. Eu não sei qual é o seu significado, pelo menos não consigo nomeá-lo, mas vejo bem os traços, os acidentes significantes de que este signo, desde então incompleto, é composto: é uma certa capacidade da máscara dos cortesãos, ora espessa, marcada, ora, lisa, bem delineada; é o nariz “estúpido” de um, é o fino desenho das sobranceiras de outro, o louro deslavado, a tez branca e murcha, a chateza afectada do penteado que cheira a postiço, e a harmonia de tudo isto com a base argilosa, com o pó de arroz. Não sei se a leitura deste terceiro sentido tem fundamento – se a podemos generalizar – mas parece-me já que o seu significante (os traços que acabo de tentar dizer, senão descrever) possui uma individualidade teórica; por um lado, não o podemos confundir com o simples *estar-lá* da cena, pois excede a cópia de motivo referencial, obriga a uma leitura interrogativa (a interrogação incide precisamente sobre o significante, não sobre o significado, sobre a leitura, não sobre a inteligência: é uma captação “poética”); e por outro lado, já não se confunde com o sentido dramático do episódio: dizer que estes traços remetem para um “ar” significativo dos cortesãos, ora distante, aborrecido, ora interessa-

do ("*Eles fazem simplesmente o seu ofício de cortesãos*"), não me satisfaz plenamente: algo, nestes dois rostos, excede a psicologia, a anedota, a função e para dizer tudo, o sentido, sem contudo se reduzir à teimosia que todo o corpo humano põe em estar lá. Por oposição, este terceiro nível – mesmo se a sua leitura ainda é arriscada – é o da *significância*; esta palavra tem a vantagem de remeter para o campo do significante (e não da significação) e de se ligar, através da via aberta por Julia Kristeva, que propôs o termo, a uma semiótica do texto (BARTHES, 1984, p.44).

Apenas a significação e a significância, mas não a comunicação, é o que interessa a Barthes ali. E lhe interessa porque isso permite criar a oposição entre o óbvio (a comunicação) e o obtuso (a significância), isso é, o trivial, o fútil, o postiço e o “pastiche” que pertencem à esfera do carnaval. De forma que *obtusos* é a palavra adequada, palavra que se equilibra, em uma paronomásia, como *postiche* e *pastiche*, paralela à de *Rasch* e *Rausch*. O obtuso se correlaciona com a máscara e a fantasia, como em Ravel. Em suma, o postiço eisensteiniano é, por conseguinte, postiço de si mesmo, ou em outras palavras, “pastiche” e fetiche irrisório, já que deixa ver corte e sutura. E, por esse motivo, o sentido obtuso não pode ser escrito porque, frente ao sentido óbvio, não está copiando nada: como descrever o que não representa nada? — indaga-se Barthes, e conclui:

Em suma, o que o sentido obtuso perturba, esteriliza, é a metalinguagem (a crítica). Podemos apresentar algumas razões. Em primeiro lugar, o sentido obtuso é descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio (como significação da história); esta dissociação tem um efeito de contra natura ou pelo menos de distanciamento em relação ao referente (ao “real” como natureza, instância realista). (...) Por fim, o sentido obtuso pode ser visto como um acento, como a própria forma de uma emergência, de uma prega (até de uma ruga), com que é marcada a pesada toalha das informações e das significações (BARTHES, 1984, p.54).

É um gasto inútil, um luxo que não obedece mais à política da representação ou à *Realpolitik*, mas que já anuncia uma política por vir.

Pois tudo lá está: a *indiferença*, ou liberdade de posição do significante suplementar em relação à narrativa, permite situar bastante exatamente a tarefa histórica, política, teórica, realizada por Eisenstein. Nele, a história (a representação anedótica, diegética) não é destruída, muito pelo contrário: que história mais bela que a de *Ivan*, que a de *Potemkine*? Esta estatura da narrativa é necessária *para se fazer compreender* por uma sociedade que, não podendo resolver as contradições da história sem um longo caminhar político, se ajuda (provi-

soriamente?) com soluções míticas (narrativas); o problema *atual* não é o de destruir a narrativa, mas o de subvertê-la: dissociar a subversão da destruição, essa seria hoje a tarefa (BARTHES, 1984, p.55).

E, nesse sentido, a mesma leitura que Barthes nos propôs, pioneiramente, a partir dos fotogramas de Eisenstein, poderia estender-se às considerações que o próprio Eisenstein realiza a respeito da pintura de El Greco, em 1937, com a intenção de incluí-las em seu livro sobre a montagem. Em consonância com certas hipóteses de historiadores da arte como Carl Justi (mestre de Warburg), interessados no movimento na pintura, Eisenstein desenvolve sua hipótese de um Greco cineasta. Nos dois tomos que o dinamarquês Jens Ferdinand Willumsen dedica à juventude de El Greco (1927), Eisenstein encontra a ideia de que seu desenho não se define por um traço ininterrupto, senão por “um mosaico de pequenos traços diversamente combinados que produzem a sensação de uma forma ininterrupta ou do movimento ininterrupto de uma linha” (EISENSTEIN, 2014, p.41). Tanto no caso do desenho de um soldado dormido, como o de São João Evangelista, Willumsen utiliza a palavra *staccato* para definir o desenho de El Greco. A nota desligada ou destacada, em música, é aquela cuja execução toma uma parte da duração real atribuída na partitura, de tal sorte que, entre a nota *staccata* e a seguinte, verifica-se uma brevíssima pausa, que não afeta a intensidade, mas a duração, isto é, a memória de uma percepção. É, por tal razão, uma forma de pancada abrupta na sensibilidade acústica. Eisenstein re-encontra esse mesmo efeito na obra de van Gogh e observa que “esse mosaico preciso é ainda mais *staccato* que o de El Greco” (EISENSTEIN, 2014, p.42), ideia que ele próprio fundamenta em observações de Carl Einstein<sup>4</sup>. No entanto, gostaria de destacar outro apontamento sobre a Eisenstein. Interessado no rechaço que El Greco nos dá em relação à ordem das coisas e sua tendência a favorecer a expressividade que se antepõe à realidade, Eisenstein compara certos efeitos de representações estáticas (*staccate*, diríamos) com uma aparência de reflexo em um espelho convexo, algo comum em alguns precursores. Assim, Eisenstein repara no espelho do fundo da cena, no casamento dos Arnolfini, a tela de Jan van Eyck conservada no Museu Britânico. Ela não apenas consagra a união do próspero comerciante, como também fixa um lugar de testemunho. A frase “Johannes de Eyck fuit hic 1434”, correntemente interpretada como Van Eyck “o fez”, “pintou-o”, obedecendo assim à premissa autonomista da historiografia romântica, poderia ser lida, contudo, em chave indicial ou barthesiana, como um *ça a été*: Johannes de Eyck esteve aí.

Tal como Eisenstein com El Greco, Roland Barthes viu no discurso rapsódico (e certamente pela mediação de Bergson e Jankélévitch) a possibilidade, já não

4 Recodemos que, em “Gravures d’Hercules Seghers”, Carl Einstein (1929) já nos falava da natureza de Seghers como de algo petrificado, obtido como com golpes de cinzel.

de fazer correr uma história evolutiva, segundo o modelo orgânico-vitalista herdado do positivismo, mas de montar, estrategicamente, um conjunto multiforme de fragmentos móveis, graças aos quais a continuidade histórica surgia da própria montagem de um tecido barroco de restos. Talvez por isso, a categoria de rapsódia se ajuste tão bem a duas outras propostas políticas tão pouco convencionais, ainda que não necessariamente coincidentes entre si, como as de Alain Badiou (1989) e Franco “Bifo” Berardi (2009). Em um texto recente, esse ativista de estirpe deleuziana, muito amigo de Guattari, assinalava que, nos últimos anos, a dilapidação pós-burguesa adotou a forma final de uma insaciável bomba de drenagem, que começou a engolir e destruir o produto de duzentos industriais anos de inteligência coletiva, transformando a realidade concreta da civilização social em meras abstrações e estatísticas, que dificilmente conseguem ocultar a acumulação do nada simbólico. Há algo da ordem do transbordante, do afetado, do embriagado por ultrapassar o pleno, penetrado pelo gozo, e farto até o esgotamento. A força sedutora da simulação transformou assim formas físicas em pontos de fuga, entregou a arte visual à propagação viral e vendeu a linguagem subjetiva ao regime falsário da publicidade, de tal sorte que, ao cabo desse processo, a vida real desapareceu no buraco negro da acumulação financeira (BERARDI, 2014, p.12). O que ainda podia aparecer como sugestivo ou promissor, no modernismo, foi substituído pelo infinito fluxo combinatório de imagens fragmentárias. A consciência e a estratégia políticas foram substituídas pela montagem aleatória de uma *random memory* exercida por uma atividade cada vez mais precária e frenética. E ainda assim, uma nova forma de investigação inteligente está emergindo, e os artistas buscam um mínimo comum para, a partir dele, compreender essas mudanças (p.13). A recombinação rapsódica é uma dessas estratégias para momentos como o atual.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. W. Ravel. In: \_\_\_\_\_. *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Trad. José Casanovas. 2ª. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1984, p.35-36.
- BADIOU, Alain. *Rhapsodie pour le théâtre*. Paris: Imprimerie Nationale, 1989.
- BANDEIRA, Manuel. Antologia de definições de poesia. *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, 14/07/1946.
- BARTHES, Roland. *Sade, Loyola, Fourier*. Trad. Néstor Leal. Caracas: Monte Avila, 1977.
- BARTHES, Roland. O terceiro sentido. In: \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, p.43-59.
- BARTHES, Roland. Rasch. In: \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984, p.243-253.
- BARTHES, Roland. Photos-chocs. In: BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes*, v.

- I. Ed. Éric Marty. Paris: Seuil, 1993, p.626-628.
- BARTHES, Roland. Rasch. In: BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes*, v. II. Ed. Éric Marty. Paris: Seuil, 1993.
- BARTHES, Roland. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Trad. Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BERARDI, Franco. Bifo. *Precarious Rhapsody*. Semicapitalism and the pathologies of the post-alpha generation. Londres: Minor Compositions, 2009.
- BERARDI, Franco. Introducción. In: STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Trad. Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra, 2014, p.11-14.
- BORGES, Jorge Luis. El tiempo y J.W. Dunne. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Passés cités par JLG. L'Œil de l'histoire*, 5. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.
- EISENSTEIN, Sergei M. Gravures d'Hercules Seghers. *Documents*, Paris, n. 4, 1929, p.202-208.
- EISENSTEIN, Sergei M. *El Greco, cineasta*. Ed. François Albera. Trad. Pablo G. Canga. Barcelona: Intermedio, 2014.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Ravel*. El músico y su obra. Trad. Vicente Salas Viu. Buenos Aires: Losada, 1951.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Rhapsodie, verve et improvisation musicales*. Paris: Flammarion, 1955.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Lo puro y lo impuro*. Trad. Julián Manuel Fava. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. *Embriaguez*. Trad. Cristina R. Marciel e Javier de la Higuera Espín. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2014.
- RINGS, Steven. Talking and Listening with Jankélévitch. *Journal of the American Musicological Society*, v. 65, n. 1, spring 2012, p.218-223.



## RECORDAÇÕES DA CASA DOS MORTOS: CRISE DA CRÍTICA, PERIGO E OPORTUNIDADE (ou UMA LIGEIRA BRIGADA)

Renato Cordeiro Gomes

Do lado de cá o nosso mundo, em nada parecido com aquele, que por isso nos parecia uma ilustração de contos de fadas. O nosso era um mundo bem outro, regido por estatutos, disciplinas, horários específicos; uma casa para mortos vivos; uma vida à margem e homens de vivência muito diferente. É esse canto tão distinto da vida que me proponho descrever aqui.

Ouvi dizer que essa categoria [civil] foi suprimida. (...) Diga-se que ocorreram mudanças na direção. Isso quer dizer que aquilo que foi aqui descrito pertence ao passado, a um estado de coisas que já não existe. (...) Tudo foi há muito tempo; hoje é como se fosse um sonho. (Dostoiévski. *Recordações da casa dos mortos*, 1862)

A compreensão do fenômeno artístico não implica a aprovação irrestrita dos resultados

Sérgio Milliet

CERTAMENTE O TÍTULO DESTA TEXTO MERECE UMA EXPLICAÇÃO. Uso o título do romance de Dostoiévski como uma metáfora para a crítica morta-viva destes tempos de crise. Crise, palavra hoje recorrente para nomear vários campos da vida contemporânea, mas a palavra também expressa perigo e oportunidade, como indica o ideograma chinês que a designa. *Perigo* de um impasse, de agravamento, de beco-sem-saída, de recrudescimento, de medo ..., mas também

de *oportunidade* para se repensar o estado das coisas, buscando saídas menos traumáticas para as situações dramáticas que somos obrigados a enfrentar. A parte final do título é uma referência-homenagem a Antonio Candido, retomando com a inversão do adjetivo o título de seu primeiro livro *Brigada ligeira*<sup>1</sup> (1945), cujo foco é a literatura brasileira. Do título de um dos críticos literários mais relevantes do país, é pertinente reter o significado de “brigada”<sup>2</sup>, que remete a luta, embate, tensão, aqui sem a marca de radicalidade das vanguardas, com que tem em comum o campo semântico de “militar”. Por este viés também circula um saber dramático, que suplanta o epistemológico, ao operar, segundo Barthes, nos interstícios da ciência e promover a encenação de subjetividades; um saber que reflete incessantemente sobre o saber (*apud* SOUZA, 2011, p. 24). Esse relato especulativo inscreve-se num “estado das coisas” do contemporâneo, que implica necessariamente uma indagação sobre o tempo.

No ensaio “Em que tempo vivemos?”, Jacques Rancière (2014), ao dizer que tinha sido convidado para falar no contexto de uma série intitulada “O estado das coisas”, procura oferecer uma observação preliminar sobre o título. Tomo, aqui, tal observação como ponto de partida, para expor algumas ideias sobre o estado de coisas em relação à crítica literária no Brasil. Diz o filósofo francês:

A rigor, o estado das coisas é uma ficção. Uma ficção não é um conto imaginário. É a construção de um conjunto de relações entre uma percepção e outra percepção, entre coisas que se consideram perceptíveis e o sentido que pode ser dado a elas. Um estado das coisas compreende a seleção de certo número de fenômenos considerados característicos de nosso presente, o uso de uma estrutu-

---

1 *Brigada ligeira*, publicado em meados de 1945 na coleção Mosaico, da Livraria Martins Editora, foi o primeiro livro de Antonio Candido e reúne alguns artigos da sua coluna semanal “Notas de crítica literária”, na *Folha da Manhã*, atual *Folha de S. Paulo*, jornal de que foi “crítico titular”, como se dizia, de janeiro de 1943 a janeiro de 1945, tendo começado esta atividade em 1941 na revista *Clima*. Composta por dez “artigos de circunstâncias”, como registra o autor no prefácio do livro, ao afirmar que os capítulos que compõem a coletânea não são propriamente ensaios, *Brigada ligeira* é um trabalho que, dado o seu caráter original de cunho jornalístico, apresenta textos de breve leitura. Daí a escolha do criativo título. Permanece, cabe destacar, a riqueza analítica, ainda que dentro dos limites impostos a um trabalho de tal natureza jornalística.

2 Uma *brigada* constitui uma unidade militar nas forças armadas da maioria dos países. Tradicionalmente, a brigada corresponde à grande unidade de menor escalão de cada exército significando “companhia” de tamanho indefinido), o qual, por sua vez, deriva da raiz celta *briga*, que significa “luta”, sendo comandada por seus oficiais gerais de menor patente. Tipicamente, cada brigada é composta por vários regimentos ou batalhões. O termo “brigada” tem origem no italiano “*briga*” (usado, por exemplo, na introdução do *Decameron*, onde se refere a um grupo de 10), ou no francês antigo *brigare* (significando “companhia” de tamanho indefinido), o qual, por sua vez, deriva da raiz celta *briga*, que significa “luta”).

ra interpretativa na qual eles assumem seu significado e a determinação de um conjunto de possibilidades e impossibilidades que derivam do que é dado e de sua interpretação. Nesse sentido, um estado das coisas é uma forma daquilo que propus que fosse chamado de ‘uma partilha do sensível’: um conjunto de relações entre o perceptível, o pensável e o factível que definem um mundo comum, definindo, por conseguinte, a maneira – e a medida – como esta ou aquela classe de seres humanos participa de nosso mundo comum (RANCIÈRE, 2014, p. 203).

A citação é longa, mas, por certo, nos serve para apontar que estamos, nós todos, elegendo o tempo presente para tentar equacionar e mapear um “estado das coisas”, no que diz respeito à crítica literária no Brasil, o que pressupõe incontornavelmente a noção de tempo como um conjunto de possibilidades e impossibilidades, conjunto de relações entre percepções heterogêneas, e anuncia a ideia de “fim” (das utopias e ideologias em geral, de uma visão de mundo que girava em torno da luta de classes; fim da história compreendida como o tempo de uma promessa a se completar; fim da Guerra Fria, fim das grandes narrativas e crenças no destino da humanidade; fim do homem, do humanismo, da literatura, da modernidade; fim da “paixão crítica” (a expressão é de Octavio Paz), paradoxo dessa própria modernidade, e fim da crítica literária e seus suportes tradicionais, fim de paradigmas que conferiam valor e funções ao fazer crítico... “O tempo em que vivemos pode, assim, ser referido como o tempo que vem após o fim, um tempo pós” – diz Rancière (2014, p. 204). Assim, sem dúvida, podemos dizer tempo de pós-crítica (retomo aqui essa expressão que é o título homônimo do livro de Eneida Maria de Souza, em que publica o *Memorial* do concurso para professora titular de Teoria da Literatura da FALE/UFMG (1991). Texto em que a paixão crítica não se torna um pensamento fraco; pelo contrário, marca a reflexão da pesquisadora que não se limita à sua experiência teórica e acadêmica, ultrapassando o território de ordem pessoal e institucional. Assume para tal operação uma posição analítica em relação ao caminho teórico trilhado, em mais de 30 anos, ao recuperar pelos fragmentos da memória os “caminhos percorridos” por toda uma geração. Diante das formulações teóricas dos anos 1960 para cá, “torna-se cada vez mais urgente o exercício de sistematização do pensamento crítico nacional” (2011, p.21) (é o que a pesquisadora faz a partir do estruturalismo, elegendo a ancoragem no presente, estratégia para reler o passado).

A professora emérita da UFMG indica nesse *Memorial* a necessidade histórica, bem semelhante ao que Rancière expõe na referida conferência “Em que tempo estamos?”. E ela adverte o leitor, solicitando-lhe cautela ao refletir sobre os discursos que compõem a história da crítica literária e cultural no Brasil: que

não sejam lidos como objeto descartável, efêmero e destituído de fundamento: “Não se trata de considerar o presente na sua fugacidade, na condição de passado, ou assumir a lembrança do vivido no lugar de sua lenta assimilação” (2011, p. 21). Esse trabalho Eneida vem construindo não só no Memorial, mas em outros ensaios reunidos em livros como *Crítica Cult* (2002), a exemplo de “Os livros de cabeceira da crítica”; “O discurso crítico brasileiro”, “A teoria em crise”, “O não-lugar da literatura”, dentre outros, e do livro *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica* (2011).

Em relação à historicidade da leitura crítica, afirma Octavio Paz, em *Os filhos do barro*:

A natureza histórica do poema mostra-se imediatamente pelo fator de ser um texto que alguém escreveu e que alguém lê. Escrever e ler são atos que se seguem e são datáveis. São histórias. Sob outra perspectiva, o contrário é também certo. [...] O autor é o primeiro leitor de seu poema e, com sua leitura, inicia-se uma série de interpretações e recriações. Cada leitura produz um poema diferente. Nenhuma leitura é definitiva e, neste sentido, cada leitura, sem excluir a do autor, é um acidente do texto. Soberania do texto sobre seu autor-leitor e seus sucessivos leitores. O texto permanece, resiste às mudanças de cada leitura. Resiste à história. Ao mesmo tempo, o texto só é realizado através dessas mudanças. O poema é uma virtualidade trans-histórica, que se atualiza na história, na leitura. Não há poema *em si, mas em mim e em ti*. [...] Entre o texto e suas leituras há uma relação necessária e contraditória. Cada leitura é histórica e cada uma delas nega a história. As leituras passam, são históricas e ao mesmo tempo ultrapassam-na [a história], vão mais além dela (PAZ, 1984 [1974]. p. 201-202).

Ao tematizar a tradição moderna da poesia, do Romantismo ao ocaso das vanguardas, em que “o círculo se fecha” (título do cap. 6, da edição original, que na tradução no Brasil recebeu o título de “ponto de convergência”), isto é, o círculo da tradição da ruptura, da crítica criadora, da crença no futuro, eleito como Terra Prometida, o poeta mexicano explana o que era recorrência, um *leit-motiv* do livro, a historicidade do poema e da leitura, como expressa o trecho citado.

Cito mais uma vez: “O texto é sempre o mesmo – e em cada leitura é diferente. Cada leitura é uma experiência datada, que nega a história com o texto e que através dessa negação insere-se novamente na história”. Essa operação indica, portanto, o caráter paradoxal do texto: é sempre o mesmo fixado graficamente na folha, e se faz outro a cada leitura, que depende de outro sujeito, que passa a co-autor; há, portanto, uma pluralidade de autores, como formula o poeta,

quando a admite, via poética da analogia: “uma pluralidade que dá no seguinte: o verdadeiro autor de um poema não é nem o poeta nem o leitor, mas a linguagem” (1984, p. 99; BARBOSA, 1983, p. 3). Escrita e leitura se fazem, assim, variação e repetição. Paz explica: “a leitura é uma interpretação, uma variação do texto, e nessa variação o texto se realiza, se repete – e absorve a variação. Por sua vez, a leitura é histórica e é, simultaneamente, a dissipação da história em um presente sem data. Ler um texto poético é ressuscitá-lo, re-produzi-lo. Essa reprodução desenvolve-se na história, mas se abre para um presente, que é abolição da história” (1984, p. 203). Ou seja, desloca-se do tempo linear, progressivo e sucessivo, que apontava para o futuro, como afirmação utópica e revolucionária. Continua Paz: “A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. Afirma que, entre o passado confuso e o futuro desabitado, a poesia é o presente. A re-produção é uma apresentação. Tempo puro: adejo [movimento das asas para manter a ave em equilíbrio no ar] da presença no momento de seu aparecimento/desaparecimento” (1984, p. 204), diz a bela imagem que finda *Los hijos del limo*.

Associando necessidade histórica, contextualização, consciência histórica, nos ensaios que ensaiam recuperar uma tradição crítica no Brasil, levados pela historicidade da própria leitura, os textos que buscam diagnosticar o estado das coisas, e aí a crise da situação contemporânea da crítica literária, quase sempre elaboram uma síntese da história do discurso crítico brasileiro. Estão neste caso o pequeno ensaio de Silviano Santiago, “O diálogo entre o leitor e o texto ganhou arena pública”, na página Cultura do jornal *O Globo*, de 25/07/2015, e o ensaio de Flora Süssekind “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna”, publicado no *Folhetim*, da *Folha de S. Paulo*, em dezembro de 1986, texto que pode ser lido como um preâmbulo ao polêmico “A crítica como papel de bala”, publicado no *Prosa e Verso*, de *O Globo*, de 24/04/2010.

O texto de Santiago estampa uma eficiente síntese das linhas gerais de nossa tradição crítica a partir do Romantismo, em que criar uma literatura era criar uma nação, como demonstra Wander Melo Miranda em *Nações literárias* (2013).

O autor de *O cosmopolitismo do pobre* centraliza seu pensamento na indagação: Opção pelo estético ou pelo político? Espírito de vanguarda ou escrita neorrealista? Valores nacionais ou regionais. Tensão que o crítico e professor e criador já havia exposto em outros ensaios como “Uma literatura anfíbia” (2002), trabalho lido no dia 19 de abril de 2002, na John F. Kennedy Library (Boston), por ocasião da homenagem prestada ao Prêmio Nobel José Saramago (“Tribute to José Saramago”), republicado na revista *Alceu*, n. 5, do mesmo ano, e hoje na coletânea *O cosmopolitismo do pobre* (2004). Ressalta no resumo:

No Brasil, a literatura é um campo em que a estética - seu componente cosmopolita - é inseparável da política - seu componente nacional. A natureza híbrida, ou "anfíbia" da literatura brasileira contemporânea pode ter como efeito a alienação dos leitores tanto no Brasil quanto no estrangeiro. Para os escritores-literários, a ficção constitui simultaneamente a produção e a disseminação de conhecimento, através de princípios tomados à vanguarda. Este projeto duplo só é consumido por alguns poucos no Brasil, em virtude da alta taxa de analfabetismo. Programas de entrevista na televisão muitas vezes substituem a leitura. O duplo projeto também encontra poucos entusiastas no estrangeiro, já que os leitores do Primeiro mundo tendem a privilegiar os textos exportados que denunciam as injustiças sociais através do uso de uma retórica sentimental, muitas vezes demagógica.

E explana no final de "Uma literatura anfíbia":

O escritor brasileiro tem a visão da Arte como forma de conhecimento, tão legítima quanto as formas de conhecimento de que se sentem únicas possuidoras as ciências exatas e as ciências sociais e humanas. Ele tem também a visão da Política como exercício da arte que busca o bom e o justo governo dos 20 povos, dela dissociando a demagogia dos governantes, o populismo dos líderes carismáticos e a força militar dos que buscam a ordem a ferro e fogo (SANTIAGO, 2004, p.72).

Pode-se estender essa linha de força, procurando-se articular a crítica dos rodapés dos jornais aos tratados, aos *scholars* e *papers* de hoje; dos diletantes aos especialistas.

Essa mesma tensão parece ser o diapasão do ensaio de Süsskind de 1986, quando retoma a ideia de formação (traço recorrente nos intérpretes do Brasil no século XX), fazendo a crítica da crítica, tentando fixar algo em movimento, diz a pesquisadora. E escolhe como marco referencial as primeiras gerações de formadores das Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras, criadas nos anos 1930. Nas palavras de Flora a tensão estaria entre o modelo de crítico "homem de letras", o bacharel, emblematizado em Álvaro Lins (as resenhas, veiculadas nos jornais), e o modelo ligado à especialização acadêmica, o crítico universitário, encarnado em Afrânio Coutinho (veículo dominante o livro e a cátedra, cujas formas de expressão são o tratado e o ensaio). Daí a polêmica entre os dois nomes, como também a tensão metodológica, que envereda pela questão do valor: a crítica apenas estética (essencialista, com o específico literário, o *close reading*, ligado ao *New Criticism* a que Afrânio Coutinho se filia, nomeando-o,

no Brasil, como Nova Crítica). Em outra vertente, localiza-se Antonio Candido e seus continuadores: o jogo dialético (cosmopolitismo e o localismo, o universal e o local, o estético e o social).

Ao final, quando faz um balanço da crítica nos anos 1960 e 1970, e estendendo algumas observações sobre os anos 1980, Sússekind ressalta o mercado editorial crescente e editoras mais interessadas em promoção, não em crítica, que vai tendo seus espaços reduzidos na arena pública, e a indústria cultural como lugar da palavra afirmativa, com a desqualificação de todo tipo de texto argumentativo (como vem mostrando há algum tempo Luiz Costa Lima). Essas observações podem ser lidas como ponte para o polêmico texto de 2010, “A crítica como papel de bala”.

Aqui não me interessa a polêmica em si em torno de alguns críticos citados no artigo, e que despertaram as reações nas redes sociais e na imprensa (material de não difícil acesso na Internet). O que torna esse texto interessante, além da coragem e da honestidade de Flora, e da coerência de seu pensamento crítico, se o lermos em diálogo com o ensaio de 1986, é o diagnóstico da situação da crítica literária contemporânea, apontando para o que tem se chamado de crise, e já se tornou um lugar-comum, que às vezes pode ser sintomático de um estado das coisas. Nesse campo, certamente tem razão James Elkins, ao afirmar: “Art criticism is massively produced, and massively ignored” (2003, p. 4), no capítulo “Writing without readers”, que abre o livro *What happened to art criticism?* (2003), pergunta que está implícita no artigo de Sússekind.

Elkins, entretanto, ao mapear os problemas da crítica, faz também um diagnóstico do estado das coisas contemporâneo, por um viés um tanto nostálgico, romântico e conservador, bem sintomático em suas reivindicações. Assim, antes de declarar o que a crítica de arte precisa para tornar-se eficiente e conectado com o mundo, indaga coisas do tipo: onde encontrar a pura crítica, e diz buscar vozes que possam ajudar a guiar o leitor/espectador pelos “labirintos de pluralismo”, visto como traço negativo; demoniza o mercado da arte, ataca o jargão do discurso crítico. Requer, por conseguinte, uma reforma da crítica que possa encontrar seus equívocos que são historicamente determinados. O diagnóstico do presente é sintoma de uma insatisfação que o leva, nostalgicamente, a eleger um momento específico no passado, na tradição, portanto, visto como parâmetro da atividade crítica. Levanta então sete pontos de uma espécie de programa que reflete, sem dúvida, um ponto de vista que, conservadoramente, se choca com os experimentos da arte contemporânea em sua heterogeneidade, sem manifestos radicais, como fizeram as vanguardas históricas. Eis os pontos do programa que James Elkins sintetiza a partir das reivindicações dos discursos correntes que têm a arte como objeto de reflexão e análise: a crítica

precisa ser reformada, voltando-se para a idade de ouro; necessita de uma voz forte; precisa de conceitos e regras sistemáticas; precisa tornar-se mais teórica; ser séria, complexa e rigorosa; deveria tornar-se uma reflexão no julgamento, pautando-se por “qualidade” e “valor”, e não um paradigma para julgamentos; finalmente, a crítica deveria tornar-se ocasionalmente uma tribuna ou ter uma posição firme (ELKINS, 2003, p.56-77). Como não há espaço aqui para problematizar cada um desses pontos, e nem seria o caso, a simples listagem deles já basta para detectarmos a posição de que Elkins se faz porta voz.

Lembremos que as palavras crise e crítica derivam ambas do verbo grego “krino” (escolher, distinguir). A crise é o momento decisivo, e o crítico é o que serve para julgar, decisivo, como atesta o dicionário etimológico de Antenor Nascente.

Gostaria de destacar da significativa quantidade de opiniões e comentários que circularam na internet, sobre “A crítica como papel de bala”, o texto de Luís Dolhnikoff, postado no site *Sibila*, Revista de poesia e crítica literária:

Pois o texto de Flora Süssekind transcende o tema imediato que o provocou para realizar um diagnóstico claro de algumas das questões mais importantes acerca da situação atual da crítica e da literatura.

[Evidencia-se] o apequenamento e a perda de conteúdo significativo da discussão crítica, assim como da dimensão social da literatura no país nas últimas décadas. Ao lado dessa retração, [há] um conservadorismo que é francamente hegemônico. [Um] campo cuja retração e desimportância amesquinham e tornam ainda mais cruenta a disputa por posições, pelos mínimos sinais de prestígio e por quaisquer possibilidades de autorreferendo. (...) Qual o interesse de um comentário crítico quando se pode obter muito mais visibilidade para escritores e lançamentos por meio de entrevistas, notas em colunas sociais e participações em eventos de todo tipo?

Fabricam-se nomes e títulos vendáveis, vende-se, sobretudo o nome das editoras, e sua capacidade de descobrir “novos talentos” semestralmente, ao sabor das feiras literárias. [Uma] reprodução esvaziada de sentido, e desligada de vínculos efetivos com a experiência histórica, de comportamentos, práticas de escrita e certo culto à autodivulgação e à vida literária que parecem se expandir [em prêmios, concursos, revistas, *blogs*, antologias, bolsas de criação] (...) sem provocar qualquer desconforto, sem fazer pensar.

A íntegra do texto, com tais questões e tal diagnóstico mais alongados, funciona então como uma metonímia de todo um quadro insatisfatório do campo crítico-literário (SÜSSEKIND, 2010).

Seguindo esse linha de raciocínio, vale a pena citar um e-mail que Miguel Conde, na época trabalhando no *Prosa & Verso* me mandou, quando num curso aqui na PUC-Rio, lemos o texto de Flora Süssekind, no calor da hora.

Pelo que estou acompanhando na internet, há uma tendência de interpretá-lo por uma ótica de flaxflu, repetindo a velha e danosa contraposição jornais x universidade

Acho que se deve reparar que há ali uma interrogação mais ampla sobre uma falta de função da crítica, o que passa por um questionamento direto do silêncio da crítica universitária também, e um diagnóstico muito preciso sobre uma explosão da vida literária brasileira que inclui o aumento de tudo - novos autores, entrevistas, festivais, sites, revistas, prêmios - menos do espaço para crítica. Nesse pequeno ressurgimento da vida literária nacional ocorrido nos anos 00, a crítica é a grande ausente.

Falo em oposição danosa porque já presenciei algumas vezes na PUC o diagnóstico sobre o fim da crítica nos jornais, e, por mais que haja validade nesse questionamento, acho que há uma cegueira conveniente ao escolher não perceber que 90% dos colaboradores de um caderno como o *Prosa e Verso*, por exemplo, são professores universitários.

E aí pergunto: interessa à academia levar parte de sua produção ensaística para espaços que não contem pontos no currículo Latites? Estamos tentando mudar o caderno para ter mais artigos e não ficarmos presos ao modelo das resenhas, mas o que vejo muitas vezes é uma falta de ânimo da universidade em estar no jornal, em participar da construção de um espaço crítico mais autônomo (no sentido de ser menos atrelado à agenda de lançamentos).

Por outro lado, acho que há muito preconceito com as resenhas, que são tratadas como meros textos de divulgação, quando idealmente, nos bons casos, são mais do que isso. Com todas limitações de espaço, podem e devem também ter uma função pedagógica, reflexiva e crítica sim...

Enfim, tudo isso pra dividir com você algumas inquietações a respeito do debate, e o desejo de que o texto da Flora, se tiver algum efeito, que não seja o de contribuir para aumentar o fosso entre imprensa e universidade, mas justamente o contrário (CONDE, 2010).

Todas essas manifestações autorizam certas indagações. Há nesse tipo de debate uma certa nostalgia (a dor da perda) que uma crítica que morreu, de um tempo em que a paixão crítica, em seu paradoxo radical, era marca da modernidade? Falar dela hoje é tentar recuperar a memória da casa dos mortos? Ou apenas uma ligeira brigada, uma lutazinha que apenas faz uma careta, compen-

sado pelo elogio fácil? Ou é o desastre da Brigada Ligeira britânica da Guerra da Crimeia, que tomo aqui como metáfora, o oposto dos dez textos de Antonio Candido no seu livro de estreia? Há de fato uma domesticação da literatura e da crítica como discorre o escritor Bernardo Carvalho? Cito:

A pior crítica é aquela que revela mais sobre o crítico do que sobre o que ele critica. Deve vir daí a relação ambígua e paternalista que essa crítica em geral estabelece com a autoria, como se a resenha fosse uma queda de braço com o autor e a autonomia intelectual do crítico dependesse do rebaixamento da obra. Não é menos ruim a crítica que se pauta pelo funcionalismo mercadológico e que, em seu convencionalismo previsível de guia de consumo, não consegue conceber que a literatura, sendo mais do que um produto, dependa antes de mais nada da liberdade do risco. (...)

É injusto pegar para Cristo um livro de estreia que ainda por cima você achou bom. É covarde usá-lo como exemplo do que você não quer ler em literatura, como fazem os críticos que se deixam influenciar, para o bem ou para o mal, pelo entorno, pelo que cerca o livro, pela imagem pública do escritor e pelo que os outros dizem ou não dizem da obra dele, em vez de se ater à obra. Mas é preciso atribuir algum rigor às palavras. Uma extraordinária originalidade me faz pensar em coisas inéditas, que nunca li. O problema da domesticação da literatura pelo mercado ou pelas escolas é circunscrever essa originalidade ao reconhecimento e à reprodução de uma excelência palatável e consumível, sendo que, para começo de conversa, o próprio conceito de excelência, num universo altamente subjetivo como o da literatura, é dos mais cambiáveis e questionáveis.

O academicismo e o elogio das convenções são os primeiros e os últimos recursos para quem não tem capacidade nem condição de julgar entre o ruim e o estranho. Já não precisamos de escolas para formar escritores. Precisamos, antes, de escolas que abram a cabeça dos leitores para o inesperado, para o dia em que tiverem diante dos olhos o que nunca leram antes, o que não poderão reconhecer nem classificar com os parâmetros disponíveis (CARVALHO, 2015).

Esses comentários funcionam, aqui, como um diagnóstico exemplificativo de um estado das coisas em relação à crítica literária e sua crise no Brasil contemporâneo, levantamento que se abre para um debate mais amplo. Para esquentar essa guerra de relatos, para além das fogueiras das vaidades e dos embates de que falam Miguel Conde e Bernardo Carvalho, considerados aqui como exemplos não exaustivos. Com toda certeza, podemos, a partir deles, remeter ao que afirma Jacques Rancière no ensaio de que partimos: “a mercanti-

lização e o espetáculo consumaram completamente a colonização da vida pessoal, de modo que o reinado da mercadoria e do mercado é hoje em dia nada mais que o reinado do individualismo de massa (p. 208); o reinado das pessoas narcisistas, ávidas de qualquer forma de consumo e prazer”. E acrescenta um jogo de contradições:

Há duas formas de narrativa: a narrativa de repetição, para a qual o sistema reproduz eternamente suas condições, sem qualquer possibilidade de ruptura. E a narrativa que descreve o chamado mundo democrático da mercadoria e do espetáculo como o grande desastre, a ruptura de todos os vínculos sociais e a destruição da ordem simbólica que molda as sociedades humanas. (2014, p. 208)

Para Rancière (2012, p. 27), hoje ocorre uma crise do pensamento crítico, já que a própria crítica foi absorvida pelo sistema. Sua análise parte do campo da arte, que é onde considera que a tradição crítica é mais presente, para depois chegar aos domínios da política. Sobre o marxismo, afirma:

Há quarenta anos, esperava-se que ele denunciasse o maquinário da dominação social para dar armas novas aos que o enfrentavam. Hoje, tornou-se um saber desencantado do reino da mercadoria e do espetáculo, da equivalência de qualquer coisa com qualquer outra e de qualquer coisa com sua própria imagem. Essa sabedoria pós-marxista e pós-situacionista não se limita a apresentar uma pintura fantasmagórica de uma humanidade inteiramente enterada debaixo dos dejetos de seu consumo frenético. Também pinta a lei da dominação como uma força que se apodera de tudo o que pretenda contestá-la. Transforma todo protesto em espetáculo e todo espetáculo em mercadoria (RANCIÈRE, 2012, p. 34-35).

Com o pensamento crítico encurralado pelo “império da mercadoria e das imagens”, passa-se a ter uma aquiescência irônica ou melancólica, como formula Rancière, em *O espectador emancipado*: “A melancolia alimenta-se de sua própria impotência. Basta-lhe poder convertê-la em impotência generalizada e reservar-se a posição de espírito lúcido que lança um olhar desencantado sobre o mundo onde a interpretação crítica do sistema se tornou um elemento do próprio sistema” (RANCIÈRE, 2012, p. 38-39).

Certamente, num tempo pós, em que a impotência generalizada que parece ter tomado conta da atividade crítica das artes, em geral, e da literatura, em particular, está domada e controlada pelo sistema e pelas instituições, a literatura deixou de ser o centro de um sistema de significação, perdeu a centralidade na cultura globalizada. como revelou Alcir Pécora em “A musa falida” (2016), ou

uma atividade edulcorada e enfraquecida, como sublinha Flora Süssekind. Se corre o perigo de esterilizar-se, contraditoriamente pode oferecer oportunidade lúcida de repensar-se, não pela melancolia nostálgica, mas ação discursiva de redefinir-se numa dinâmica exigida pela contemporaneidade, *the time out of joint* (Hamlet). Ou será que a crítica sobrevive enquanto residual, numa “ligeira brigada”, mesmo domesticada pelo mercado, ou vista como produto midiático, ou reduzida aos modismos acadêmico-universitários?

Será se, glosando Didi-Huberman, poderíamos considerar que, escondida sob essas cinzas da crítica, legado da casa dos mortos, há a sobrevivência das brasas da realidade da própria crítica que ainda ardem, quando a literatura e as artes tocam o real?

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, João Alexandre. Octavio Paz e os signos da modernidade. *Folha de S. Paulo*, 10/06/1984. Ilustrada, 8 caderno, p. 3.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CARVALHO, Bernardo. Domesticção da literatura. [www. Blogdoims.com.br/ims/domesticao-da-literatura](http://www.blogdoims.com.br/ims/domesticao-da-literatura), 18/03/2015. Acesso: 15/08/2015
- CONDE, Miguel. E-mail enviado a Renato Cordeiro Gomes, em abril 2010, a propósito das reações frente ao texto “A crítica como papel de bala”, de Flora Süssekind.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cuando las imágenes tocan lo real. In: DIDI-HUBERMAN, G., CHÈROUX, C.; ARNALDO, J. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ciclo de Bellas Artes, 2013.
- DOLHNIKOFF, Luís. <http://sibila.com.br/categoria/critica>. Acesso: 08/05/2010.
- DOSTOIÉVSKI. *Recordações da casa dos mortos*, 1862. Trad. Nicolau Peticov. São Paulo: Alexandria, 2007.
- ELKINS, James. *What happened to art criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia, SP: Ateliê, 2013.
- NASCENTE, Antenor. *Dicionário etimológico resumido*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1966.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PÉCORA, Alcir. A musa falida: a perda da centralidade da literatura na cultura globalizada. *Sibila*, Revista de poesia e de crítica. <http://sibila.com.br/critica/a-musa-falida/12349>. Acesso: 01/03/2016.
- RANCIÈRE, Jacques. Em que tempo vivemos!. *Revista Serrote*. Rio de Janeiro: IMS, n. 16, abril, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SANTIAGO, Silvano. O diálogo entre o leitor e o texto ganhou arena pública. *O Globo*, 25/07/2015.

SANTIAGO, Silvano. Uma literatura anfíbia. In: SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempos de pós-crítica*. 2a. ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. *Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

SÜSSEKIND, Flora. A crítica como papel de bala. *Prosa & Verso. O Globo*, 24/04/2010.



## O MAL-ESTAR DA CRÍTICA: DILUIÇÃO DAS ESFERAS DE COMPETÊNCIA E ESTÉTICAS DO USO

*Vera Lúcia Follain de Figueiredo*

Desde o princípio, os êxitos da arte moderna não resultaram nem de afirmar nem de rechaçar sua posição concreta na ordem social, mas de representar esta posição em sua contradição, abrindo assim a possibilidade de uma consciência crítica em geral.

Thomas Crow

A MUTAÇÃO RADICAL NA REPRESENTAÇÃO DO BELO OCORRIDA com a chegada dos tempos modernos está estreitamente ligada ao nascimento da estética. É quando o belo passa a ser pensado em termos de gosto, associado à subjetividade humana, definindo-se pelo prazer que desperta, pelas sensações que suscita, que a estética se constitui como campo filosófico. Deixa-se para trás a ideia, predominante no mundo antigo<sup>1</sup>, de uma beleza intrínseca ao objeto, cuja harmonia refletiria uma ordem exterior ao homem, seja uma ordem natural ou divina. A primazia do gosto integra, assim, o movimento mais amplo de subjetivação do mundo que acompanha a modernidade, provocando a derrocada progressiva das tradições, em nome da liberdade dos homens.

Se nas sociedades pré-modernas era a ordem cósmica da tradição que fundava a validade dos valores e instaurava entre os homens um espaço possível de comunicação, com a modernidade, trata-se, desde Descartes, de fundar, a partir de si mesmo, valores que valham também para os outros: “fundar a objetividade a partir das representações do sujeito torna-se uma das questões centrais no mundo moderno”, como destacou Luc Ferry (1990, p.44). Portanto, ainda que a fundação do belo remeta para a “subjetividade mais íntima do gosto” (FERRY, 1990, p.44), nesta matéria também será preciso encontrar critérios objetivos a

---

<sup>1</sup> Estamos usando o adjetivo “antigo” para nos referir à modalidade tradicional da experiência em oposição à modalidade moderna, que desautoriza a primeira como obsoleta, erodindo seus componentes míticos em prol de uma leitura histórica da realidade.

partir dos quais se possa afirmar a beleza de uma obra. Abrem-se, aí, na busca destes critérios objetivos, as condições de possibilidade da crítica e da história da arte, que vêm ocupar o lugar vazio deixado pela tradição, recriando instâncias de consagração e conservação, estabelecendo novas bases para a constituição dos cânones: artistas profissionais passam a reconhecer exclusivamente nas regras da “tradição” artística de seus predecessores o ponto de partida ou de ruptura de sua produção. Na esteira de tais mudanças, o artista deixaria de ser “um rapsodo que se limita a traduzir em palavras, em sons ou imagens os valores da comunidade”, tornando-se “um autor propriamente dito, ou seja, um indivíduo dotado da capacidade de criação de algo original” (FERRY, 1990, p. 48)

Em decorrência das condições criadas pela cultura moderna, a crítica assume o papel de mediadora, encarregando-se de garantir a comunicabilidade da experiência estética segundo determinados padrões, em tensão com a tendência também moderna de subjetivação do gosto, sintetizada pelo senso comum na fórmula “gosto não se discute” e ratificada por Voltaire ao afirmar: “Perguntai a um sapo que é a beleza, o supremo belo, o *to kalon*. Responder-vos-á ser a sapa com os dois olhos exagerados e redondos encaixados na cabeça minúscula, a boca larga e chata, o ventre amarelo, o dorso pardo” (2001).

Nesse sentido, pode-se dizer que o campo da arte é um cenário privilegiado quando se trata de pensar as tensões entre o individual e o coletivo que caracterizam a alta modernidade. Nele se evidenciam as oscilações do pensamento moderno no que diz respeito à valoração do sensível: de um lado, a afirmação de sua autonomia em relação ao inteligível, relacionada à legitimação do indivíduo como criador, à valorização da invenção e da originalidade, assim como do sentimento na avaliação estética, em detrimento da pretensão de critérios objetivos. De outro, a reintegração do sensível no âmbito da razão pela analogia buscada entre a objetividade do julgamento estético e a dos modelos científicos, identificando-se, muitas vezes, a beleza com “a representação sensível da verdade” (FERRY, 1990, p.62). Em meio às relativizações que abalaram as regras da tradição e à tentativa de conciliação entre liberdade do sujeito e constituição de novos parâmetros coletivos de julgamento, a arte necessitou criar suas próprias convenções a partir das quais definia as fronteiras do seu território em relação a outras esferas da produção cultural.

Vinculada ao processo de autonomização do campo artístico, a atividade crítica, ao longo do tempo, tomou para si a tarefa de explicitação e sistematização de princípios de legitimidade estética, destacando cada vez mais o valor da forma em detrimento do tema e, com isso, o triunfo do artista como criador independente das demandas externas ao campo. O estabelecimento desses princípios gerais de legitimidade estética pela crítica é indissociável da ideia da obra de arte fechada em sua perfeição, isto é, como unidade que impõe, em determinado momento, o

sentimento de estar terminada, a impossibilidade de acréscimos, de continuação, como a definiu Roland Barthes, em 1968, contrapondo esse fechamento ao caráter aberto do texto. O mesmo Barthes que, tendo advogado, naquele momento, a abolição da distância entre escritura e leitura e anunciado a morte do autor, saudou, tempos depois, “o abalo do superego teórico” que lhe permitiu retornar ao gosto pelo que chamou de “nebulosa biográfica”, ou seja, retornar ao autor, contrapondo-se à frieza das generalizações (BARTHES, 2005, p.168).

A oscilação entre busca da objetividade e primado do subjetivismo foi acompanhada de uma outra tensão, também central na constituição da cultura moderna, entre mercado e liberdade criadora, entre obras criadas para um público e as que tendem a criar seu público. Entretanto, o desenvolvimento que produziu tanto a arte pela arte quanto a indústria cultural teve por princípio, como assinalou Bourdieu, os progressos da divisão do trabalho e a organização racional dos meios técnicos (2010, p.117). Ambas – indústria cultural e arte pela arte – valorizavam a técnica: uma pela busca do efeito sobre o público, através da fabricação engenhosa; outra pelo culto da forma pela forma (BOURDIEU, 2010, p.117). Jacques Rancière lembra, então, que é o declínio do paradigma modernista voltado para o esmero da forma em detrimento da função comunicacional da arte, afastado das misturas de gêneros e de suportes, que se costuma identificar como crise da arte (RANCIÈRE, 2005a, p.38).

Por outro lado, quanto mais a arte moderna se distanciava do gosto do público mais amplo, quanto mais se tornava esotérica por suas estruturas complexas que sempre pedem referência das estruturas anteriores, mais a atividade do crítico, como mediador, se justificava. Assim, o fato de não ter se constituído uma instância especializada na crítica da produção da cultura das mídias, com critérios e valores próprios<sup>2</sup>, à semelhança do que ocorreu no campo artístico, talvez se deva à suposição de que o ajuste desses produtos à demanda do grande público dispensaria os intermediários, os mediadores: a competência, aí, seria definida pela conquista do mercado, estando subordinada aos interesses dos possuidores dos instrumentos de produção e difusão.

As trocas entre o campo artístico e o da vida cotidiana, no entanto, colocaram permanentemente em xeque os valores relativos à autonomia, que serviam

---

<sup>2</sup> Ver a esse respeito a pesquisa sobre crítica das mídias que vem sendo realizada pelas professoras. Rosana Lima Soares e Gislene da Silva, vinculada ao Grupo de Pesquisa Crítica de Mídia e Práticas Culturais (grupo interinstitucional USP/UFSC), criado para a investigação de modalidades de crítica de mídia, considerando a constituição dos campos, já consolidados, da crítica de literatura e de cinema.

de parâmetro para a crítica da arte. Pode-se dizer que, pelo menos, desde o Romantismo, passando pelas vanguardas históricas, a crítica teve sempre de lidar com a porosidade das fronteiras entre arte e não arte, o que levou Andreas Huyssen a afirmar que a evolução do primeiro modernismo, em Flaubert e Baudelaire, não pode ser entendida a partir da lógica da evolução da alta arte por si só. (HUYSSSEN, 1996, p.8) A defesa da autonomia conviveu com o embaralhamento dos limites entre a linguagem da arte e a da vida qualquer, com a equivalência de todos os temas, abalando a separação entre o poético e o prosaico: “igualdade das coisas nobres e vulgares, antigas e modernas: indiferença igualitária”, observou Jacques Rancière, lembrando que, desde os primeiros anos do século XIX, quando a grande arte se consagra, começa também a banalizar-se nas reproduções dos semanários e a corromper-se no comércio da literatura periodística “industrial”:

Não há nenhuma necessidade de imaginar uma ruptura "pós-moderna", que borre a fronteira que separava a grande arte das formas da cultura popular. A diluição das fronteiras é tão velha como a modernidade mesma. O distanciamento brechtiano é evidentemente devedor das colagens surrealistas, que fizeram entrar no terreno da arte as mercadorias obsoletas das passagens parisienses ou as ilustrações dos semanários e catálogos passados de moda (RANCIÈRE, 2005b, p. 37)<sup>3</sup>.

Desse modo, a crítica teve de lidar não só com a transformação do objeto de arte em mercadoria, mas com o movimento oposto. Ao se tornar obsoleta, indisponível para o consumo diário, qualquer mercadoria ou artigo familiar ficava disponível para a arte, como objeto de “prazer desinteressado”: a mercadoria era estetizada novamente de uma outra maneira. Para Rancière, o perigo, nesse caso, não seria que tudo se tornasse prosaico. Mas que tudo se tornasse artístico – que o processo de troca, de atravessar a fronteira, alcançasse um ponto em que o limite se tornaria completamente distorcido, em que nada, por mais prosaico que fosse, escapasse do domínio da arte. Esta indiscernibilidade, se levada ao extremo, evidentemente, atingiria em cheio o discurso crítico, continuamente abalado pelos deslocamentos e, desde Duchamp, cada vez mais posto à prova.

Foi em função da indistinção entre a obra de arte e o objeto comum, provocada pela *pop-art* e sua eleição dos objetos mais banais, dos lugares-comuns, que Arthur Danto reformulou todo o seu conceito de arte, afirmando:

---

3 Tradução da autora.

Meu ponto de vista é que o inevitável vazio das definições de arte tradicionais provém do fato de que todas elas se basearam em aspectos que as caixas de Warhol tornaram irrelevantes para definições dessa natureza; quer dizer, as revoluções no mundo da arte deixaram as definições bem-intencionadas da arte sem quaisquer recursos em face do arrojo das novas obras. Qualquer definição que pretenda sustentar-se precisa adquirir imunidades contra essas revoluções; eu gostaria de crer que depois das caixas de Brillo as possibilidades para isso realmente se encerraram e a história da arte chegou, de certa maneira, a um fim (DANTO, 2005, p.20).

Ao se perguntar por que as embalagens de papelão de Andy Warhol eram arte enquanto as embalagens comuns dos supermercados não eram, dúvida que, para ele, tinha a forma de um problema filosófico, Danto acabou chegando à conclusão de que a condição de obra de arte era um resultado da história e da teoria. O trabalho de Warhol só teria se tornado viável como arte quando o mundo da arte — o mundo das obras de arte — estava pronto para recebê-lo entre seus pares. O filósofo chega então à ideia de uma estética do sentido, em detrimento de uma estética da forma. “Obras de arte são significados corporificados” (p.12), diz, acrescentando que o problema fundamental da filosofia da arte seria explicar como a obra se relaciona com o objeto. O objeto estético não seria uma entidade platônica eternamente fixa, “uma incessante felicidade além do tempo, do espaço e da história, eternamente presente para a deslumbrada apreciação dos especialistas” (p.166). As qualidades estéticas da obra seriam função de sua própria identidade histórica, daí, talvez a necessidade de rever completamente a avaliação de uma obra à luz das informações obtidas sobre ela: “é possível até mesmo que a obra não seja o que se pensava dela a partir de informações históricas erradas” (p.166), conclui. Os atos de Duchamp, que impunham um certo distanciamento estético a objetos nada edificantes, apresentando-os como improváveis candidatos à fruição estética, seriam, para Danto, demonstrações práticas de que se pode descobrir alguma espécie de beleza onde menos se espera:

Por ser dadaísta, Duchamp se opunha à concepção do Grande Artista como um herói cultural. Ele sentia que a adoração exagerada do artista levaria a consequências políticas desastrosas. Então adotou uma postura antiartística. Tinha desprezo pelo olhar, pelo toque, pela mão do artista. Criação sem intervenção direta era um ideal dadaísta — daí os *ready-mades* (DANTO, 2005b).

O que os deslocamentos operados pela *pop-art* significaram, como provocação, para Arthur Danto no final dos anos de 1970 – *Transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte* foi escrito nesta década e publicado em 1981 – os *reality shows* televisivos representaram para François Jost, em 2007. Diante do *Big Brother*, pergunta ele em *Le culte du banal: de Duchamp a la télé-réalité*:

Acaso a arte do século XX depois de ter rompido com a arte do século anterior introduzindo o objeto comum nos museus, em sua reivindicação da utilização do banal, dos dejetos e do lixo, não havia instituído uma lógica que se apoiava nos mesmos valores em que se baseia a TV do século XX? É tão grande a brecha entre Dadá e a TV lixo? Porque os primeiros são legitimados nos museus e o *Big Brother* é condenado pelos intelectuais?<sup>4</sup> (JOST, 2007, p.9).

Considerando que a arte do século passado enobreceu os dejetos e a reciclagem de objetos, Jost busca compreender a diferença entre o banal e a reivindicação do banal, entre o banal e o culto do banal. Dialoga principalmente com o livro mencionado de Arthur Danto, cujas premissas contesta. Discorda da ênfase no *status* ontológico da obra em detrimento do estético, do fato de o filósofo norte-americano considerar que toda obra de arte é por essência representação, seja ou não figurativa. Para Jost, o que torna Duchamp revolucionário não é representar o banal, é não representá-lo, exibi-lo tal qual: “o Dadaísmo questiona não o objeto da arte mas os valores de culto da arte”, afirma (p.26).

Seguindo esta linha, Jost retoma o argumento de Pacquement, crítico do *Le Monde*, de que a réplica da *Fountain*, de Duchamp, de 1964, havia se convertido no original, indagando: “Como é possível ver uma réplica, produzida a partir de uma fotografia, como original, quando a originalidade de *Fountain* era justamente ser um *ready made*” (p.13)? Ressalta que, ao contestar a rejeição da *Fountain* pelo comitê da exposição da Sociedade dos Artistas Independentes, Duchamp afirmara que fabricar o urinário com as próprias mãos ou não seria um fato irrelevante. Diz Jost: “ele tomou um objeto ordinário da vida cotidiana e o situou de maneira a fazer esquecer sua função e significação utilitária sob um novo título e um novo ponto de vista, criando um pensamento novo para este objeto” (p.14). A partir daí, chega à conclusão de que a obra de arte contemporânea se distingue do objeto ordinário não por suas qualidades estéticas, mas pelo uso. A linha de demarcação entre os resíduos e objetos de culto estaria dada pelo valor de uso, isto é, o valor de um objeto depende de que seja útil ou tenha um significado. Utilidade e significação seriam inversamente proporcionais.

---

4 Tradução da autora.

Para o teórico francês, de Leger ao Big Brother, o sonho de inquisição visual do homem comum vai rondar os artistas – Andy Warhol, Georges Perec, Akerman – até diluir-se na tela pequena. Assinala também que, ao contrário dos objetos extravagantes, eleitos pela singularidade, que povoavam os gabinetes de curiosidades, antecessores dos museus, o banal estaria do lado daquilo que se repete (p.21), embora, na era reprodutibilidade digital, venha se afirmando a tendência para transformar a reprodutibilidade mecânica em idade de ouro: numa época em que nada diferencia uma cópia digital de outra, os aficionados teriam encontrado nos produtos em série suas ínfimas diferenças, que lhes confere autenticidade. Consequentemente, na contemporaneidade, a multiplicação de uma foto ou película não eliminaria, necessariamente, a aura: cinéfilos e teléfilos inventam ritos como, por exemplo, a busca da cópia do autor ou a valorização de cópia recuperada em cinemateca (p.19).

Pode-se, então, afirmar, que a chamada “crise da crítica”, hoje, é tributária das tensões constitutivas da modernidade, isto é, não decorre de nenhuma ruptura, mas de um desequilíbrio, ou se quisermos, de um outro arranjo, entre as forças, os polos que balizavam a cultura moderna. Outro arranjo que, impulsionado pelos avanços da tecnologia, é fruto, sobretudo, da recusa contundente dos universais, do declínio dos grandes sonhos de emancipação do homem e da própria vocação democrática da modernidade para se contrapor às distinções, as compartimentalizações de competências que ela mesma estabeleceu. A opção pelo pequeno, pelo cotidiano, na arte contemporânea, pode ser vista como resultado de uma briga em duas frentes: como uma opção moral contra a espetacularização operada pela mídia de massa e também como uma tomada de posição contra a crença nos grandes projetos coletivos de transformação do mundo: heróis movidos pelos ideais revolucionários tendem a ser vistos como mitologias espetaculares e elitistas das gerações precedentes. Num mundo pós-utópico, no qual o desejo de atuar na história declina, o artista se exercita na epopeia do diminuto.

Neste quadro, problematiza-se a exterioridade em relação ao objeto, própria do ofício do crítico, colocando-se em dúvida a neutralidade do conhecimento do especialista. Seguindo a tendência mais ampla de contestação do papel de vanguarda atribuído ao intelectual, questiona-se o papel de sujeito universal exercido pelo crítico, seu lugar não especificado, de fora, apontando os caminhos. Em consonância com o que se convencionou chamar de virada etnográfica da cultura, surgem *os Estudos Culturais*, propondo uma ação necessariamente localizada e parcial, enfatizando os investimentos, suscetibilidades e identificações do sujeito que interroga o objeto – tomada de posição que *para alguns* teóricos, dentre eles, Martin Jay, promoveria um “nivelamento pseudo-populista de todos os valores culturais”. Tal guinada subjetiva, para usar a ex-

pressão de Beatriz Sarlo, contribuiu, para o recuo, ao longo da segunda metade do século XX, da utopia estética, isto é, da crença na capacidade da arte de contribuir com a transformação radical das condições de vida coletiva: recuo que criava a oportunidade para a postulação de uma arte modesta, não somente no que concerne à sua capacidade de transformar o mundo, mas também no que diz respeito à afirmação da singularidade de seus objetos.

Nesse sentido, não teríamos o fim da arte nem da relação entre arte e política, mas o fim do modelo teleológico da arte na modernidade: ou seja, assistiríamos ao ocaso “da tentativa desesperada de fundar o próprio da arte atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura histórica”, como afirmou Rancière (2005a, p.41) A arte contemporânea não se caracterizaria pela singularidade absoluta da forma, mas pela redistribuição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum já dado, ou pela criação de situações dirigidas a modificar nosso olhar e nossas atitudes diante do entorno coletivo: estas micros-situações apresentadas de um modo irônico e lúdico mais do que denunciador tenderiam a criar laços entre indivíduos e suscitar modos de confrontação e de participação novos. Assim, em oposição à heterogeneidade radical do choque, teríamos, por exemplo, a prática de um artista como Pierre Huyghe, fazendo aparecer sobre um painel publicitário, em vez da publicidade esperada, a fotografia aumentada do lugar e seus usuários.

Este seria o princípio da chamada arte relacional, surgida nos anos de 1990, caracterizada por Jacques Rancière pela noção de “partilha do sensível” e que proporia, em vez da revolução, formas modestas de uma micropolítica. Diz o filósofo:

As práticas da arte *in situ*, o deslizamento do cinema nas formas espacializadas da instalação museística, as formas contemporâneas de espacialização da música ou as práticas atuais do teatro e da dança vão na mesma direção: a de uma desespecificação dos instrumentos, materiais ou dispositivos próprios das diferentes artes, a da convergência até a mesma ideia prática da arte como forma de ocupar um lugar no qual se redistribuem as relações entre os corpos, as imagens, os espaços e os tempos (RANCIÈRE, 2005b, p.13)<sup>5</sup>.

Seguindo tal tendência, a arte relacional não procuraria criar objetos, mas situações e encontros. Já não se trata de tomar distância em relação às mercadorias, mas de buscar novas formas de proximidade entre as pessoas, de instaurar novas formas de relações sociais – reage-se à falta de vínculos, não tanto ao excesso de mercadorias e de signos. Como diz Bourriaud, principal teórico desta

---

5 Tradução da autora.

arte também chamada de “arte colaborativa”: “mediante pequenos serviços, o artista corrige as falhas do vínculo social”. (BOURRIAUD, 2009a, p.46) A frase de Bourriaud deixa entrever a ambiguidade entre função utilitária e função estética dos objetos subjacente à estética relacional.

Diante desta visão da arte cujo mérito não residiria na perfeição técnica, mas em seu uso social, através de pequenas intervenções no espaço urbano, qual o papel do crítico? Ou ainda, qual o papel do crítico quando o próprio artista assume tarefas que antes lhe competiam? Para Bourriaud, “a filosofia crítica tradicional (a Escola de Frankfurt em particular) não alimenta mais a arte, a não ser como folclore arcaico, esplêndida ninharia sem eficácia alguma” (p.44). Seguindo a linha de pensamento de Guattari em *A revolução molecular*, acrescenta ainda:

As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a microtopias cotidianas e a estratégias miméticas: qualquer posição crítica direta contra a sociedade é inútil, se baseada na ilusão de uma marginalidade hoje impossível, até mesmo reacionária (p.44).

Além disso, se o próprio da arte, na atualidade, continua a ser mostrar que não há verdadeiramente o próprio da arte – legado das vanguardas históricas, assumido sem o horizonte utópico que as caracterizava – agravam-se os impasses que o modernismo já havia colocado para a crítica. Em síntese, pode-se dizer que o mal-estar da crítica de arte, hoje, acompanha o mal-estar do próprio campo artístico em função da redefinição de suas relações com a cultura em geral, indissociável do declínio dos valores que deram sustentação ao ideal de autonomia. A crítica profissional se ressentida da relativização dos critérios de competência que põe em xeque a noção de autoria e, conseqüentemente a noção de obra, embaralhando os papéis do criador e do receptor. A oposição entre emissor e receptor – combatida pelas vanguardas dadás e neodadás – teria sido finalmente superada, segundo Bourriaud, por uma nova modalidade de fruidor: a do “usuário”, enquanto “operador de formas” (p. 41). O crítico francês refere-se, mais especificamente, a prática de um grupo de artistas que se utiliza de produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros, abolindo a distinção entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Nessa arte da pós-produção, noções como originalidade e criação são revistas:

O ateliê perdeu sua função inicial: ser “O” lugar de fabricação de imagens. Como resultado, o artista se desloca, vai para onde as imagens são feitas, insere-se na cadeia econômica, tenta interceptá-las. O ateliê, portanto, não é mais o lugar privilegiado da criação, ele é apenas o lugar onde se centralizam as imagens coletadas por

toda parte. Além disso, um ateliê é onde a matéria-prima é manipulada (BOURRIAUD, 2003, p.77).

Tal poética dos procedimentos, da manipulação da matéria-prima, dos chamados usuários produtores, dá lugar, na esfera da literatura, à chamada escrita não criativa, isto é, a composição de textos a partir da costura de fragmentos de obras publicadas por outros autores, num trabalho de reciclagem próximo ao das mixagens realizadas no campo da música. Ao mesmo tempo em que essa cultura da atividade desfecha um forte golpe na singularidade do estilo, um dos pilares da produção literária moderna, o culto do banal pelo campo artístico perde seu impacto a partir do momento em que a expansão das redes sociais permite que cada um erija a sua própria banalidade como história notável.

Segundo Rancière, o autor no mundo contemporâneo seria mais estritamente proprietário do que em qualquer outra época, mas essa propriedade confunde-se cada vez mais com a de uma patente de inventor, isto é, já não se refere “à expressão da vontade criadora de um autor numa materialidade específica trabalhada por ele, singularizada na figura da obra, erigida como original distinto de todas as suas reproduções” (2003). A prática dos *DJs*, mixando elementos sonoros tomados de composições existentes, a ponto de torná-las impossíveis de reconhecer, ou a transferência da originalidade para a ideia a partir da qual a obra se constituiu, independente da elaboração de sua matéria particular, como na arte conceitual, confirmariam a mudança na forma de propriedade. Mudança que, ao diluir o conteúdo mesmo da noção de obra, afetaria a crítica, contribuindo para torná-la prescindível.

Lembre-se ainda que, segundo Roger Chartier, estaríamos vivendo uma revolução sem precedentes no que diz respeito à prática da leitura/escritura. As mutações de nosso presente transformam, ao mesmo tempo, os suportes da escrita, a técnica de reprodução, de disseminação e os modos de ler:

Tal simultaneidade é inédita na história da humanidade. A invenção da imprensa não modificou as estruturas fundamentais do livro, composto, depois como antes de Gutenberg, por cadernos, folhetos e páginas, reunidos em um mesmo objeto. Nos primeiros séculos da era cristã, a forma nova do livro, a do codex, se impôs em detrimento do rolo, porém não foi acompanhada por uma transformação da técnica de reprodução dos textos, sempre assegurada pela cópia manuscrita (CHARTIER, 2010, p.8).

Segundo o autor, ao quebrar o vínculo antigo estabelecido entre textos e objetos, entre discursos e sua materialidade, a revolução digital obrigaria a uma revisão radical dos gestos e das noções que associamos ao escrito.

No campo das artes plásticas, obras se constituem como intervenção efêmera em lugares de trânsito, em locais aleatórios de encontro, o que deixa pouco espaço para a atuação da crítica institucionalizada. Criação e exposição, em muitos casos, se confundem: a arte se faz na galeria, isto é, o trabalho artístico ocorre em tempo real, na interação com os visitantes. Em muitos casos também, a ênfase recai sobre o desenvolvimento de uma ideia e não sobre a demonstração de domínio técnico: recorre-se a performances, instalações, que priorizam o conceito como antídoto ao caráter visual da obra, num gesto de resistência à apropriação pelo mercado de bens simbólicos. Trata-se de assumir formas modestas de uma micropolítica, que se realiza no âmbito dessa estética do pequeno, do cotidiano, distanciando-se do sonho moderno de fundar sua legitimidade a partir do projeto de emancipação de toda humanidade.

Ao deixar para trás o privilégio antes concedido às relações internas ao campo, à subversão da linguagem e ao novo, para priorizar seu modo de inserção na cultura e a interação com o espectador, a concepção de obra de arte altera-se significativamente, dando-se cada vez mais ênfase a uma discursividade sempre em andamento, à transitividade e, portanto, ao provisório, aos processos, à exibição dos “bastidores” como parte da própria obra. A aura do produto acabado é, desse modo, abalada e a experiência do autor torna-se parte da obra. As instâncias intermediárias do processo construtivo dão origem a produtos que se equiparam à obra final, porque esta servirá de base a uma outra obra e assim sucessivamente, num constante movimento de remissão, que reafirma a vocação para o comentário, para a metalinguagem, que caracteriza a arte contemporânea. Se, na elaboração da obra, nenhuma decisão é final, numa retomada contínua que não alcança uma conclusão, qual o ponto de partida para o trabalho crítico? Para Rancière, a saída da arte contemporânea estaria exatamente na indeterminação de seus poderes e limites, na indeterminação concernente à sua identidade mesma, condição que pode servir para perturbar a distribuição dos territórios, dos grupos e das identidades características da ordem consensual. Se a saída da arte está na indeterminação, qual o lugar da crítica?

Preocupado com a contínua redução do espaço da crítica nas sociedades capitalistas e democráticas, Boltansky, em *De la critique: précis de sociologie de l'émancipation*, propõe ir além do pragmatismo da ação contingente, resgatando a posição de exterioridade do crítico, mas sem deixar de prestar atenção nas ações ordinárias dos atores sociais. Para Boltansky, a crítica artística atuante e combativa da década de sessenta teria sido incorporada pelo capitalismo, na década seguinte, com a intromissão ideológica do neoliberalismo: o próprio capitalismo teria produzido a valorização de uma mudança contínua que põe em xeque as antigas bases nas quais a sociedade se estruturava. Nesse mundo móvel, cada vez mais fragmentado e individualizado, casos particulares não

conseguiriam se destacar do plano do privado e exprimir-se em termos mais coletivos: a crítica não conseguiria se “des-singularizar”, perdendo o vigor. Por isso, o sentimento de impotência, de ausência de alternativas.

Entre a defesa da indeterminação de limites e territórios da arte e a proposta de revalorização de uma certa distância, de recuperação da exterioridade como condição indispensável para a vitalidade da atividade crítica, os destinos tanto das modalidades modernas de produção e de circulação das obras de arte quanto da reflexão teórica sobre o campo artístico são colocados em pauta de discussão. Acrescente-se que a convergência dos meios e o conseqüente entrelaçamento das fronteiras entre as diversas esferas da produção cultural, erodindo valores que davam sustentação aos paradigmas estéticos estabelecidos pela modernidade, ampliam ainda mais o leque das indefinições.

O inventário dos contínuos abalos sofridos pelos campos da arte e da crítica nos remete para a estratégia utilizada por Arthur Danto diante da indagação, frequente em nossos dias, sobre o futuro da própria arte. Em seu último livro – *O descredenciamento filosófico da arte* – Danto reporta-se à filosofia da história de Spengler, segundo a qual toda civilização atravessa um ciclo de juventude, decadência e morte, dando lugar a um novo período cultural com vigor e características próprias. O pensamento do autor de *A Decadência do ocidente* é retomado, assinalando-se, ao contrário do que sempre se destacou, o caráter otimista de sua premissa, que, uma vez aceita, nos permitiria, de acordo com Danto, afirmar que a arte terá um futuro, embora tivéssemos, em seguida, de acrescentar: apenas a nossa arte não terá (2014, p.143). Tal leitura irônica do “otimismo” de Spengler, poderia servir também à especulação sobre o futuro da crítica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *A preparação do romance II*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOLTANSKY, Luc. *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*. Paris: Gallimard, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.
- BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)? *Arte/Ensaio* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, n. 10. Rio de Janeiro, 2003.
- CHARTIER, Roger. Revista *Estudos Avançados* v.24, n. 69, São Paulo, USP, 2010.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: CosacNaify, 2005a.

- DANTO, Arthur C. A filosofia da arte: entrevista concedida à Natasha Degen. *Novos Estudos - CEBRAP*, n. 73. São Paulo: nov. 2005b.
- DANTO, Arthur C. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: l'invention du goût à l'âge démocratique*. Paris: Grasset, 1990.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- JOST, François. *Le culte du banal: de Duchamp a la télé-réalité*. Paris: CNRS, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005a.
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005b.
- RANCIÈRE, Jacques. Autor morto ou artista vivo demais. *Folha de São Paulo*, Caderno *MAIS*, 06/04/2003.



## COLABORADORES

**Alexandre Montauray Baptista Coutinho.** Concluiu Doutorado em Letras em 2004. É professor de Literatura da PUC-Rio, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Ministra disciplinas e coordena projetos de pesquisa ligados às culturas de língua portuguesa. Os resultados parciais de suas pesquisas têm sido divulgados em artigos em periódicos da Área e em capítulos de livros. Atualmente, conta com o apoio do CNPq (PQ-2) e da FAPERJ (JCNE) para o desenvolvimento de suas pesquisas.

**Álvaro Fernández Bravo.** É pesquisador independente do CONICET (Consejo Nacional de Pesquisas Científicas e Técnicas), Argentina. Dá aulas de pós-graduação na Universidade de San Andrés e Universidade de Buenos Aires, Argentina. Obteve sua Licenciatura em Letras na Universidade de Buenos Aires, mestrado e doutorado na Universidade de Princeton, Estados Unidos, e pós-doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Tem dado aulas nas universidades de Temple (EUA), Mar del Plata, Salta e Rosario (Argentina), na PUC-Rio e na Universidade de Nova York Buenos Aires, cuja sede dirigiu entre os anos 2008 e 2013. Seu livro *El museo vacío: acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas, Argentina y Brasil, 1880-1945* vai ser publicado em 2016 pela Editorial Universitária de Buenos Aires (Eudeba).

**Ana Kiffer.** É professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, bolsista de produtividade do CNPq, foi Jovem Cientista do Estado (FAPERJ, 2009/12). Foi de 2007/2013 Directeur de Programme no Collège International de Philosophie (FRA). É especialista e tradutora da obra do escritor francês Antonin Artaud. Sua pesquisa, que desde muito debruça-se sobre as relações entre corpo e escrita, vem atualmente circunscrevendo a escrita de cadernos, tanto em seu aspecto subjetivante como nas relações e diálogos que abre entre a literatura e as práticas artísticas.

**Beatriz Resende.** É professora titular da Faculdade de Letras da UFRJ, pesquisadora 1-B do CNPq e Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ. É pesquisadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ), onde participa como orientadora de pós-doutorado. É autora, dentre outras publicações, de *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos* (2016). *Contemporâneos, expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008); *Apontamentos de crítica cultural* (2000). Organizou *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*, com Ettore Finazzi-Agrò (2014); *Cocaína, literatura e outros companheiros de viagem* (2006); *Rio Literário* (2005) e *Toda Crônica* (reunião das crônicas de Lima Barreto, 2004).

**Eneida Leal Cunha.** É professora titular de Literatura Brasileira na UFBA e atualmente professora associada da PUC-Rio. Pesquisadora do CNPq, tem atuação acadêmica e produção intelectual predominantemente em dois eixos: sobre as questões identitárias que emergem na pós-colonialidade, especialmente nas interseções Brasil/África e Brasil/Portugal, e sobre os debates epistemológicos e trânsitos disciplinares e intersemióticos atuais.

**Florencia Garramuño.** Obteve seu PhD em Romance Languages and Literatures na Princeton University e realizou seu pós-doutorado no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dirige o Programa em Cultura brasileira da Universidad de San Andrés, e é pesquisadora independente do CONICET e Fellow da John Simon Guggenheim Foundation. Publicou *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea, 1980-1990* (Beatriz Viterbo, 1997), *Modernidades primitivas: Tango, samba y nación* (Fondo de Cultura Económica, 2007; Universidade Federal de Minas Gerais, 2009; Stanford University Press, 2011) e *La experiencia opaca. Literatura y desencanto* (Fondo de cultura Económica, 2009).

**Frederico Coelho.** É professor de Literatura e Artes Cênicas do Departamento de Letras e professor do PPGLCC, da PUC-Rio. É autor, entre outros títulos, de *Livro ou livro-me - os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (EdUERJ, 2010), *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil 1960/1970* (Civilização Brasileira, 2010) e *A Semana sem fim: memória e comemorações da Semana de Arte Moderna de 1922* (2012). Publicou como organizador os livros *Aos sábados, pela manhã*, coletânea de artigos de Silviano Santiago (Rocco) e, com César Oiticica Filho, o livro *Hélio Oiticica - Newyorkaises/Conglomerado* (Azougue Editorial). Em 2014, publicou o livro *O Rappa - Lado B Lado A*, parte da coleção “O livro do disco”, da editora Cobogó, em que é também organizador ao lado de Mauro Gaspar. Também publicou artigos

em periódicos como *Zum* (Instituto Moreira Salles), *Sibila*, *Estudos Históricos*, *Margens*, *Errática*, *Grumo*, *Revista de História da Biblioteca Nacional*, *Acervo*, *Cultura Brasileira Contemporânea*, *Ramona* e *Nau*.

**Gilberto Mendonça Teles.** É professor emérito da PUC-Rio e da Universidade Federal de Goiás. *Honoris Causa* da Universidade Federal do Ceará e da PUC de Goiás. Aposentado pela UFRJ. Foi professor de literatura e cultura brasileiras no Uruguai (Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro), Portugal (Universidade de Lisboa), França (Univ. de Rennes e Nantes), Estados Unidos (Univ. de Chicago) e Espanha (Univ. de Salamanca). Conferencista em várias universidades. Poeta e crítico, com mais de 60 livros publicados nestas duas áreas. Prêmio “Machado de Assis da ABL. Seus poemas estão reunidos em *Hora aberta* (Editora Vozes, 2003). Entre seus livros de crítica se destacam *Drummond: A estilística da repetição* (4ª. ed.) e *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro* (20ª ed.).

**Heidrun Krieger Olinto.** É doutora em Ciência da Literatura e fez pós-doutorado na Universidade de Bremen (Alemanha). É professora do Programa de Pós-Graduação Literatura, Cultura e Contemporaneidade, na PUC-Rio; pesquisadora do CNPq; autora ou coautora dos livros *Ciência da literatura empírica* (Tempo Brasileiro, 1989), *Histórias de literatura* (Ática, 1996), *Novas epistemologias* (Nau, 1999), *Literatura e mídia* (Ed.PUC/Loyola, 2002), *Literatura e cultura* (Ed.PUC/Loyola, 2003), *Literatura e imagem* (Galo Branco, 2005), *Literatura e memória* (Galo Branco, 2007), *Literatura e realidade(s)* (7Letras, 2011), *Literatura e criatividade* (7Letras, 2012), *Cenários contemporâneos da escrita* (7Letras, 2014) e *Literatura e espaços afetivos* (7Letras, 2014). Lidera, junto com Karl Erik Schøllhammer, o grupo de pesquisa *Teorias contemporâneas de literatura* (CNPq).

**Italo Moriconi.** É professor associado do Instituto de Letras da UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). É autor de ensaios e artigos acadêmicos e dos livros *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX* e *Ana Cristina Cesar - O sangue de uma poeta*. Organizou antologias de contos e poemas de grande circulação, como *Destino: poesia*, reeditada em 2016. Atualmente como pesquisador trabalha com biografia e vida literária no último quartel do século XX num mapeamento permanente da cena poética literária, com particular interesse por questões de multilinguismo.

**João Cezar de Castro Rocha.** É doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1997), e em Literatura Comparada, pela Stanford University (2002). Em 2005-2006 realizou pós-doutorado na Freie Universität, Berlim, orientado pelo Prof. Dr. Joachim Küpper. Pesquisou estratégias de apropriação cul-

tural, com destaque para as obras de Oswald de Andrade e Fernando Ortiz. Con-  
tuiu com Bolsa de Pesquisa concedida pela Fundação Alexander von Humboldt.  
Atualmente é assessor ad hoc da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de  
São Paulo e participa do Conselho Consultivo de várias revistas especializadas  
no Brasil e no exterior. Presidente da Associação Brasileira de Literatura Com-  
parada (ABRALIC), eleito para o biênio 2016-2017. Tem experiência na área de  
Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Literatura Comparada, atuando  
principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura comparada,  
cultura brasileira, crítica literária, teoria literária, dependência cultural e estra-  
tégias de apropriação cultural (antropofagia e transculturación).

**Júlio Diniz.** É doutor em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade  
Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) onde, desde 1987, é Professor. Foi Dire-  
tor do Departamento de Letras de 2008 a 2011 e dirigiu o Instituto Confucius  
de 2014 a 2016. Publicou artigos em periódicos especializados, capítulos de  
livros e livros no Brasil e no exterior. Foi professor visitante na Universidad de  
Salamanca (Espanha) onde fez o Pós-Doutorado em 2000. Participa como pes-  
quisador de convênios internacionais com universidades francesas, espanho-  
las, norte-americanas, dinamarquesas e argentinas. Realizou trabalhos na área  
de cinema, música e produção cultural. Foi membro do Conselho Estadual de  
Cultura do Rio de Janeiro (2004-2006) e Vice-Presidente da ANPOLL no biênio  
2011-2012. Coordena os projetos do NELIM (Núcleo de Estudos em Literatura  
e Música) na PUC-Rio. Suas pesquisas estão relacionadas aos seguintes temas:  
Poéticas da Canção; Música Popular Brasileira e Literatura; Cultura Contem-  
porânea; Poesia Brasileira; Poesia Brasileira Contemporânea; Modernismo.

**Karl Erik Schøllhammer.** É doutor em semiótica pela Universidade de Aarhus,  
Dinamarca e professor associado em Estudos de Literatura do Departamen-  
to de Letras da PUC-Rio. É autor, coautor e editor de vários livros, entre eles:  
*Linguagens da violência* (2000), *Novas epistemologias* (2000), *Literatura e mí-  
dia* (2002), *Literatura e cultura* (2003), *Literatura e imagem* (2005), *Literatura e  
memória* (2006), *Henrik Ibsen no Brasil* (2008), *Literatura e crítica* (2009), *Lite-  
ratura e realidade(s)* (2010), *Knud Hamsun no Brasil* (2011), *Atrocity Exhibition*  
(2011), *Literatura e criatividade* (2012) e *Cenários contemporâneos da escrita*  
(2014), *Literatura e espaços afetivos* (2014). Seus livros mais recentes de autoria  
integral são *Além do visível: o olhar da literatura* (2007), *Ficção brasileira con-  
temporânea* (2009, 2011) e *Cena do crime* (2013).

**Luiz Camillo Osorio.** É professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio,  
pesquisador do CNPq, crítico de arte e curador independente. Entre 2009 e 2015

foi curador do MAM-Rio e em 2015 foi curador do Pavilhão Brasileiro na Bienal de Veneza.

**Luiz Fernando Valente.** Natural do Rio de Janeiro e educado nos Estados Unidos (A.B. Summa Cum Laude, Bowdoin College, e Ph. D., Brown University), é professor titular de Literatura Brasileira e Comparada e ex-diretor do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Brown University (2003-2012). É autor de *Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa* (2011), *Ficção e história: convergências e contrastes* (2002), e cerca de oitenta artigos e ensaios em volumes coletivos, obras de referência, e revistas acadêmicas nos Estados Unidos, Brasil e Europa. Sua pesquisa focaliza na prosa brasileira dos séculos XIX e XX, com especial atenção às obras de João Guimarães Rosa, José de Alencar e Euclides da Cunha, na poesia brasileira moderna e contemporânea, nas relações entre a ficção e a história e no romance histórico contemporâneo, na literatura inter-americana, e no pensamento social brasileiro no século 20. Serviu e continua a servir na governança de uma variedade de associações profissionais, como a Modern Language Association of America (MLA), a Brazilian Studies Association (BRASA), a Association of Departments of Foreign Languages (ADFL), e foi Presidente da American Portuguese Studies Association (APSA) entre 2011 e 2013.

**Manoel Ricardo de Lima.** É poeta e professor da Escola de Letras e do PPGMS na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO. Publicou *Falas inacabadas - objetos e um poema* (um livro-transparência com a artista visual Elida Tessler, Tomo Editorial, 2000); os livros de poemas: *Embrulho* (7Letras, 2000), *Quando todos os acidentes acontecem* (7Letras, 2009), *Geografia Aérea* [7Letras, 2014] e *Um tiro lento atingiu meu coração* (7Letras, 2015); os livros de ensaio: *Entre percurso e vanguarda - alguma poesia de P. Leminski* (Annab-lume, 2002), *Fazer, lugar - a poesia de Ruy Belo* (Lumme Editor, 2011) e *A forma-formante: ensaios com Joaquim Cardozo* (EdUFSC, 2014); *As mãos* (romance, 7Letras, 2003/2012), *Jogo de varetas* (narrativas, 7Letras, 2012) e *Maria quer o mundo* (para crianças, Edições SM, 2015). Organizou as coletâneas *A visita* (com Isabella Marcatti, Barracuda, 2006) e *A nossos pés - poemas para Ana Cristina Cesar* (Editora da Casa, 2008). Coordena a coleção *MóBILE* de mini-ensaios para a Lumme Editor, São Paulo.

**Mariana Simoni.** É doutora em Estudos de Literatura pela PUC-Rio, onde é professora do Programa de Pós-Graduação Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Pesquisadora do Programa de Auxílio ao Pós-Doutorado FAPERJ, com o projeto *Imaginação teórica nos estudos de literatura e na prática*

*teatral contemporânea*. É atriz e atua como colaboradora no Projeto de Pesquisa CNPq *Teorias Atuais de Literatura*, liderado por Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schøllhammer. Tem interesse na investigação dos seguintes temas: teorias contemporâneas de literatura e de teatro; teatro alemão contemporâneo; estética do performativo.

**Mario Cámara.** É doutor em Letras, professor adjunto de Literatura Brasileira na Universidad de Buenos Aires e pesquisador adjunto no CONICET. Publicou *El caso Torquato Neto, diversos modos de ser vampiro en Brasil en los años setenta* (2011, Lumen, Florianópolis), *Cuerpos paganos, usos y efectos en la cultura brasileña 1960-1980* (2011, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires; 2014 edição brasileira) e *A máquina performática. A literatura no campo experimental* (2016, em colaboração com Gonzalo Aguilar, Rocco, Rio de Janeiro. Desde 2003, faz parte do grupo editor da revista *Grumo, literatura e imagen* (Prêmio Ministério de Cultura, Brasil, 2007). Foi bolsista duas vezes do DAAD para realizar períodos de investigação no Instituto Iberoamericano de Berlim, e do GRUPO COIMBRA para realizar uma pesquisa na Universidade de Leiden (Holanda). Foi professor visitante na Universidade de Princeton (EUA) e ministrou cursos em nível de pós-graduação na Espanha e no Brasil.

**Miguel Jost.** É professor colaborador do Departamento de Letras da PUC-Rio, mestre e doutor em Estudos de Literatura por esta mesma instituição onde atualmente conduz a pesquisa de pós-doutorado “Coletivos de Cultura – Uma Experiência de Políticas do Comum na Cidade do Rio de Janeiro”. Pesquisador musical, organizou e assinou os prefácios dos livros *Samba Falado – Crônicas musicais de Vinicius de Moraes*, que revelou um enorme volume de textos do poeta sobre música popular ainda não publicados em livro, e *Entrevistas do Bondinho*, compilação de uma série de entrevistas publicadas pela Revista *Bondinho* nos anos 70 com personagens como Chico Buarque, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gal Costa, Luiz Gonzaga, Hermeto Pascoal, Gilberto Gil, Milton Nascimento, entre muitos outros. Publicou artigos e ensaios sobre a música popular brasileira em livros, jornais e revistas acadêmicas como a *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (IEB - USP) e a *Revista Ipotesi* (Letras - UFJF).

**Nelson H. Vieira.** É professor de Estudos Portugueses e Brasileiros e Estudos Judaicos na Brown University. É coeditor da revista internacional, *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira* (1988). Como pesquisador, participa no Programa Avançado de Cultura Contemporânea na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Algumas das suas publicações principais são: *Jewish Writing in Contemporary Brazil* (2009); *A Experiência Cultural Judaica no Brasil: Recepção, In-*

*clusão e Ambivalência*. ed. com Mônica Grin, 2004; *Jewish Voices in Brazilian Literature: A Prophetic Discourse of Alterity* (1995); *Construindo a imagem do judeu: algumas abordagens teóricas* (editor, 1994); *Brasil e Portugal: a imagem recíproca* (1991); e *Roads to Today's Portugal* (editor, 1983). As suas principais traduções são: *Jewish Writing in Contemporary Brazil: An Anthology* (2009); *Anonymous Celebrity* (Ignácio Loyola de Brandão, 2009); e *The Prophet and Other Stories by Samuel Rawet* (1998). Seus projetos atuais dedicam-se à obra de Dalton Trevisan; à literatura contemporânea 'genderqueer'; e à escrita das comunidades da periferia brasileira (Third World First).

**Paulo Henriques Britto.** É tradutor e professor de tradução, criação literária e literatura no Departamento de Letras da PUC-Rio, na graduação e na pós-graduação. É autor de dez livros (poesia, ficção e ensaio), sendo o mais recente deles *A tradução literária*. Traduziu cerca de 110 livros. De suas traduções mais recentes destacam-se *Contra o dia*, de Thomas Pynchon, *Grandes esperanças*, de Charles Dickens, *Poemas escolhidos* e *Prosa*, ambos de Elizabeth Bishop.

**Pedro Duarte.** É doutor e mestre em Filosofia pela PUC-Rio, onde é professor na graduação, na pós-Graduação e na especialização em Arte e Filosofia. Foi professor visitante nas universidades Brown (EUA) e Södertörns (Suécia). É autor dos livros *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna* (Zahar) e *A palavra modernista: vanguarda e manifesto* (Casa da Palavra). Prepara *Tropicália*, para a coleção O livro do disco (Cobogó). Publicou capítulos em livros e artigos em periódicos acadêmicos e veículos da mídia. Ênfase de pesquisa em Filosofia Contemporânea, Estética e Cultura Brasileira. Integra o GT de Estética da ANPOF.

**Pedro Erber.** Leciona no Departamento de Romance Studies em Cornell University. É bacharel em filosofia pela UFRJ, mestre em filosofia pela PUC-Rio e doutor em Estudos Asiáticos por Cornell University. Suas publicações incluem *Breaching the Frame: The Rise of Contemporary Art in Brazil and Japan* (University of California Press), *Política e verdade no pensamento de Martin Heidegger* (Loyola/PUC-Rio) e diversos artigos sobre filosofia, literatura, arte e política.

**Raúl Antelo.** É professor titular de literatura brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador 1-A do CNPq, foi Guggenheim Fellow e professor visitante nas Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Maryland, Autónoma de Barcelona e Leiden, na Holanda. Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e é Doutor honoris causa pela Universidad Nacional de Cuyo. Autor de *Potências da imagem; Crítica acéfala; Maria com*

*Marcel. Duchamp nos trópicos; Alfred Métraux: antropofagia y cultura, Archifilologías latinoamericanas, A ruínologia.* Colaborou, entre outros, em *Contatos e contágios: escrituras sobre Valêncio Xavier; Arte e política no Brasil: modernidades; Comunidades sem fim e Imágenes y realismos en América Latina.* Editou *A alma encantadora das ruas* de João do Rio; *Ronda das Américas* de Jorge Amado (traduzido ao italiano); *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, bem como a *Obra Completa* de Oliverio Girondo para a coleção Archives da Unesco. Prefaciou, entre outras, as edições recentes de *O erotismo* de Georges Bataille e *Locus Solus* de Raymond Roussel.

**Renato Cordeiro Gomes.** Doutor em Letras pela PUC-Rio, é professor associada do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio. Pesquisador 1-A do CNPq. Autor de *Todas as cidades, a cidade* (2.ed, Rocco, 2008), *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes* (Agir, 2006). Organizou com Izabel Margato várias coletâneas de ensaios, publicadas pela Ed. UFMG, dentre as quais as recentes *O intelectual e o espaço público* (2015) e *Políticas da ficção* (2015)

**Vera Lúcia Follain de Figueiredo.** Doutora em Letras, é professora associada do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, atuando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e também no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da mesma instituição. É pesquisadora do CNPq e autora, dentre outros trabalhos, dos livros: *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema* (PUC-Rio/7 letras), *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea* (UFMG) e *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana* (Imago/UERJ). Organizou os livros *Mídia e educação* (Gryphus) e *Comunicação, representação e práticas sociais* (PUC-Rio/ Ideias e Letras), este último em trabalho de equipe.