



Revista Fronteiraz  
nº 7 – Dezembro/2011 – ISSN 1983 – 4373



## **Sumário:**

**1. Apresentação** por Maria Rosa Duarte de Oliveira

**2. Editores**

**3. Conselho Editorial**

**4. Pareceristas**

**5. Artigos:**

1. Literatura e psicanálise: reflexões. Yudith Rosenbaum.
2. Da crítica e da escritura: fronteiras moventes. Cristina Torres.
3. A Passagem do Tempo na Obra Poema Sujo (Ferreira Gullar). Mariana Baierle Soares.
4. Crítica: A Arte de Espantar a Arte e Segurar sua Sombra. Cid Ottoni Bylaardt.
5. O Narrador em Cidade de Deus a Partir de Adorno. Rosemari Sarmiento.
6. A jornada onírica e existencial de Fernando Vidal Olmos. Inês Skrepetz.
7. Crítica feminista: lendo como mulher. Cecil Jeanine Albert Zinani.
8. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. Greicy Pinto Bellin.
9. Sensibilidade e afetos humanos motivados em *gestalt*. Francisco de Sousa Araújo.
10. Sedução, rivalidade e danação em *Noite na Taverna*. Alessandra Accorsi Trindade.
11. A *mise-en-abyme* no romance névoa, de Miguel de Unamuno. Altamir Botoso.

**6. Territórios Contemporâneos:**

12. Pequeno manifesto de uma crítica literária para os anos 2010. Noemi Jaffe.
13. De volta a Adorno na interpretação da cultura. Fábio Durão.
14. Tecnologia da Composição ou Reflexões Oferecidas aos Críticos Literários Hoje. Alckmar Luiz dos Santos.
15. Velar Al Autor: Una Reflexión En Torno A La Autoría Literaria Y El Retrato Fotográfico. Aina Pérez Fontdevila.
16. Máquina Veloz/Máquina Voraz: Tópicos que Permitem um Cânone? Dilma Beatriz Rocha Juliano.

**7. Estudos:**

17. O pensamento crítico de Giorgio Agamben e sua contribuição para os estudos literários. Sabrina Sedlmayer.

**8. Resenhas:**

18. Crítica Literária contra a barbárie. Jaime Ginzburg.
19. O coração das pirâmides eternas como inferno barroco da potência. Ana Paula Rodrigues da Siva.



## **Apresentação:**

### **“QUE A CRÍTICA LITERÁRIA SE RECONHEÇA CADA VEZ MAIS POR AQUILO QUE ELA É NA ETIMOLOGIA: CRISE”**

Com este primeiro artigo extraído do “Pequeno manifesto de uma crítica literária para os anos 2010”, escrito por Noemi Jaffe, abrimos a apresentação deste novo número de **Fronteiraz** dedicado às tendências da crítica literária na contemporaneidade.

São 15 ensaios centrados em diferentes enfoques críticos, desde aqueles que colocam em discussão o lugar da teoria nos espaços da crítica, como o de Fabio Durão, pesquisador e docente da UNICAMP, até aqueles posicionados em outros limiares como os da psicanálise, de autoria da psicanalista, pesquisadora e docente de Literatura da USP, Yudith Rosenbaum, da crítica literária feminista, ou ainda os da própria ficção, seja o da escritura de Clarice Lispector ou o das reverberações de duplos em Hilda Hilst, Álvares de Azevedo e Unamuno, seja ainda o da poesia de Ferreira Gullar e de Henriqueta Lisboa. Além disso, há um outro *front*, que não poderia faltar em **Fronteiraz 7**: aquele trazido pelos desafios das produções literárias contemporâneas questionadoras da narratividade, como acontece com o romance **Cidade de Deus**, de Paulo Lins, ou com **Informe sobre cegos**, do argentino Ernesto Sábato, além daquelas imersas no universo das tecnologias digitais, colocando em crise a autoria e a própria recepção crítica, como demonstra o artigo de Alckmar Luiz dos Santos, no qual inscreve sua experiência como criador e pesquisador de formas literárias em interfaces com as novas tecnologias.

Há ainda a destacar a instigante palestra de Manuel da Costa Pinto, crítico literário da *Folha de São Paulo* e da *TV-Cultura*, gravada durante a *X Jornada Literária* promovida pelo Curso de Especialização em Literatura em parceria com o Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUCSP. Nela, de forma lúcida e desafiadora, o crítico traça o percurso da

atividade crítica em sua transformação histórica, destacando aquilo que está na sua raiz etimológica de “crise”, motivada, justamente, pela complexidade da produção literária, que passa a reivindicar uma “decifração”, ainda que provisória e aquém do enigma proposto.

A seção de *Estudos*, por sua vez, traz para os leitores de **Fronteiraz 7** as linhas mestras do pensamento do filósofo contemporâneo Giorgio Agamben e suas contribuições para a reflexão sobre os vínculos entre filosofia-poética-política e crítica, por meio da exposição de uma das grandes estudiosas de sua obra no Brasil, a Prof. a. Dra. Sabrina Seldmayer, da UFMG. Aí se amplifica o caráter de crise da atividade crítica, já que, para Agamben, cabe a ela não a decifração, mas a garantia da inacessibilidade do objeto, assegurando, assim, a sua liberdade.

Para finalizar, algumas palavras sobre as duas resenhas deste número, ambas dedicadas à atividade da crítica literária: a primeira, assinada por Jaime Ginzburg, Prof. Livre-docente da USP e pesquisador do CNPq, terá por objeto o livro **Nações Literárias** de Wander de Mello Miranda. Desse livro, essencial como reflexão sobre o papel da crítica literária no contexto brasileiro contemporâneo, o resenhista destaca o posicionamento singular do autor:

De que lugar falar? A cada vez que se escreve um livro de crítica, a questão se repõe. O lugar escolhido por Wander Melo Miranda permite observar o passado como catástrofe, como acúmulo de ruínas. O que ele viu, elaborou e apresentou no livro é matéria prioritária para debate intelectual no Brasil. Ele percebeu o que há de destrutivo e fantasmagórico em nossa tradição canônica.

A outra resenha, por seu lado, com um instigante título como “O coração das pirâmides eternas como inferno barroco da potência”, tem por objeto um dos livros-chaves do filósofo italiano Giorgio Agamben, **Bartleby, escrita da potência**, no qual se desenvolve um dos conceitos estruturadores de seu pensamento - o de *potência* - como estado puro de passagem e suspensão, sem necessidade de se transformar em ato, tal qual o “preferiria não” do copista do romance de Herman Melville. Nesta força avassaladora de uma aparente inoperância, está a semente deste limiar que Agamben percebe entre filosofia, poesia, crítica e política, de modo a fazer brotar a ética do coração da

estética. Nada melhor, para encerrar esta *Apresentação*, do que as palavras do filósofo italiano que servem de pórtico para esta resenha:

**Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível.**

Maria Rosa Duarte de Oliveira  
Editora de **Fronteiras 7**



O corpo editorial da Revista **FRONTEIRAZ 7** é constituído por:

**Editoras deste número:**

Maria Aparecida Junqueira

Maria Rosa Duarte de Oliveira

**Equipe técnico-editorial:**

Ana Paula Rodrigues da Silva

Mariana Faraco

Sandro Roberto Maio



**Conselho Editorial:**

Ana Luisa Amaral (Universidade do Porto)

Biagio D'Angelo (Universidade de Budapeste)

Fernando Segolin (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Jorge Fernandes da Silveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Juliana Loyola (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Ludovic Heyraud (Université Paul-Valéry – Montpellier III)

Maria Aparecida Junqueira ( Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Maria José Palo (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Maria Luisa Berwanger da Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Sul )

Maria Rosa Duarte de Oliveira (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Noemi Jaffe (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Paula Mendes Coelho (Universidade Aberta – Lisboa)

Silvia Azevedo (Universidade Estadual Paulista – UNESP/ Assis)

Vera Bastazin (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)



**Pareceristas deste número:**

Ana Lúcia Brandão (USP)

Antonio Donizeti da Cruz (UNIOEST)

Amaya Prado (UFMS)

Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ)

Cilza Bignoto (UF Ouro Preto)

Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UFMA)

Eduino José Orione (UNIFESP)

Ewerton de Freitas (UEG )

Fabiane Renata Borsato (UNESP – Araraquara)

Fabiane Verardi Burlemaque

Helena Bonito C. Pereira (Mackenzie)

Jean Pierre Chauvin (FATEC)

José Baptista de Sales (UFMS)

Lia Cupertino Duarte (FATEC)

Lilian Lopondo (Mackenzie)

Luciane Alves Santos (IFSP)

Maria Auxiliadora Fontana Baseio (Metodista e UniABC)

Maria Rebeca Ramirez (PUC-SP)

Maria Zilda Cunha (USP)

Paulo César Andrade da Silva (UNESP-Assis)

Ricardo Iannace (FATEC)

Sylvia Telarolli (UNESP- Araraquara)

Thiago Alves Valente (Univ. Estadual do Norte do Paraná)

Wilton José Marques (UFSCAR)

## LITERATURA E PSICANÁLISE: REFLEXÕES <sup>1</sup>

**Yudith Rosenbaum**

**Doutora (USP)**

**RESUMO:** Este artigo trata de alguns aspectos referentes às relações entre psicanálise e literatura. Entre eles, abordam-se: a) As ambigüidades de Freud em relação ao artista, ora saudando-o como aliado do analista, ora considerando-o como mistificador; b) Procedimentos literários e analíticos em suas analogias e afinidades; c) Comentários esparsos sobre formas de contornar a literatura a partir de um viés psicanalítico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Psicanálise, literatura, crítica

**ABSTRACT:** This article focuses on some aspects of the relationship between psychoanalysis and literature. Amongst them: a) Freud's ambiguities towards the artist, which is sometimes praised as an ally of the analyst, and sometimes viewed as a mystifier; b) the analogies and affinities between literary and analytical procedures; c) scattered commentaries about some ways of understanding literature from a psychoanalytical point of view.

**KEY WORDS:** Psychoanalysis, literature, criticism

---

<sup>1</sup> Este texto foi apresentado na forma de comunicação oral como Aula Inaugural do Curso de Especialização da Pós-Graduação em Crítica Literária na PUCSP. Agradeço novamente o convite e a oportunidade de publicação deste texto às Profas. Dras. Maria Rosa Duarte e Maria Aparecida Junqueira. Tendo sido redigido inicialmente para uma fala, resolvi manter algumas marcas de pessoalidade e de oralidade como registro da ocasião de sua apresentação.

A interface dos campos da psicanálise e da literatura é tão vasta que se torna difícil instituir um recorte ou um primeiro tempo de visitação neste território, pela riqueza e complexidade de tantos temas e procedimentos comuns à crítica literária e à prática psicanalítica. Muito deixará de ser abordado aqui, o que será reservado para uma nova oportunidade.

O que caracteriza, primordialmente, esse campo interdisciplinar é, acima de tudo, a palavra e seus múltiplos deslizamentos. E essa palavra movente, cambiante e criadora está nos textos dos escritores, está na fala dos pacientes, em seus relatos de sonhos, em seus atos falhos, seus lapsos de linguagem. A matéria-prima é, sobretudo, a palavra e o que ela carrega, como um tronco que desce o rio e no qual se fundem raízes, gravetos, pedaços de resíduos flutuantes, trazendo tudo junto em seu movimento contínuo.

Tanto na clínica como na arte, no caso a literatura, o inconsciente aflora e busca figurações que o expressem, espaço para existir para além ou aquém das amarras que nos prendem a sistemas de significação e de regulação. Mas, é essa dinâmica de revelar e ocultar as faces do desejo que aproxima a palavra poética da palavra numa análise. Ambas dizem o que na vida ordinária e comum não podemos ouvir. Elas se encontram na condição de signo desautomatizante, desalienante, inusitado, que rompe o *status quo* da língua e desafia o que teima em se acomodar. Sempre me inspiro na linda frase de Octavio Paz: “La expresión estética es irreductible a la palabra y no entanto solo la palabra la expresa.” Tanto a psicanálise como a literatura falam de algo que escapa pelas malhas da linguagem, mas que só nela pode ser flagrada (MENESES, 1995, p.15).

As correspondências entre literatura e psicanálise passam por muitas veredas comuns, mas são campos diversos e não se reduzem uma à outra, guardando inúmeras especificidades. É somente como analogia que podem se encontrar. E é, sobretudo, como alteridade ao psicanalista que a literatura interessa, justamente por não se confundir com ele. A literatura sempre forneceu metáforas, imagens, arquétipos e conceitos ao saber psicanalítico, aproveitados em várias instâncias (Édipo, narcisismo, bovarismo, entre tantos), mostrando uma anterioridade e uma supremacia da experiência literária. Como diz Leyla Perrone-Moisés, “é pelo fato de lidar sempre com metáforas, que a literatura não precisou esperar a psicanálise para dizer o inconsciente e seu complexo funcionamento” (MOISÉS, 2002, p. 211). Certamente, esta é uma relação de mão dupla, mas, na contabilidade geral, a psicanálise me parece mais devedora da literatura do que o contrário.

Quando perguntaram a Freud quais seriam seus mestres, o fundador da psicanálise teria respondido com um gesto apontando para as prateleiras de sua biblioteca, onde figuravam os monumentos da literatura mundial. Todos sabem que Freud era um grande leitor dos clássicos (o

clássico na Áustria até 1870, cabe lembrar): Homero, Hesíodo, Cervantes, Hoffman, Rabelais, Schiller, Dostoiévski, Flaubert, Thomas Mann e Zola, entre tantos.

Diz-se que Freud, como cientista, era um grande escritor. Sua doutrina nos chega pela força das palavras, cuja escrita foi reconhecida como literária em 1930, ao ganhar o prêmio Goethe, sua única premiação. Sua fala ao receber a homenagem é sintomática: “Desde a minha infância, o meu herói secreto é Goethe (...) Fui capaz de vencer o meu destino de um modo indireto e realizar o meu sonho: permanecer um homem de letras sob a aparência de um médico”.

Nesta mesma linha, é famosa a carta de Freud ao escritor austríaco Arthur Schnitzler: “Penso que o evitei a partir de uma espécie de temor de encontrar meu duplo. O senhor sabe, por intuição – realmente a partir de uma fina auto-observação – tudo o que tenho descoberto em outras pessoas por meio de laborioso trabalho”. Schnitzler, por sua vez, sabia o quanto tais afinidades eram profundas: “Na literatura, percorro a mesma estrada sobre a qual Freud avança com uma temeridade surpreendente na ciência. Entretanto, ambos, o poeta e o psicanalista, olhamos através da janela da alma” (KON, 1997, p. 140).

A relação de Freud com a literatura revela como ele tomava a arte como forte aliada no desafio de criar um novo território de sondagem da subjetividade, que era a psicanálise. Esta sempre foi, nesse sentido, uma hermenêutica, um saber interpretativo. Enquanto a psiquiatria clássica descrevia enfermidades e não escutava a totalidade do indivíduo nem o sentido dos seus atos, Freud inaugurava uma nova escuta para o sujeito do inconsciente. Por isso, Freud não poderia dialogar com a ciência da época, já que seu interesse estava em construir a gênese deste sujeito, seus desdobramentos sintomáticos, atribuindo sentidos onde até então só se via insensatez. O outro da psicanálise não poderia mesmo ser a medicina positivista ou a biologia, mas sim a poesia e suas ambivalências, desvios, disfarces, ocultamentos e revelações<sup>2</sup>. É claro que apesar disso, o *zeitgeist* da época impregnou Freud, que buscava acima de tudo ser reconhecido como cientista.

Mas, entre Freud e os artistas a relação sempre foi ambígua: ora o escritor é um precursor e aliado, um visionário das descobertas do inconsciente, ora é um manipulador, ilusionista, escapista. No primeiro caso, temos a passagem famosa do ensaio sobre **Gradiva** de Jensen, de 1906:

E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra, com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (FREUD, 1976, p. 18)

---

<sup>2</sup> Cf. PEDRAL, Camila Sampaio. “Freud e a literatura: Fronteiras e atravessamentos”. Em *Revista Brasileira de Psicanálise*. Vol. 38, n. 4, 2004

Mas, o outro lado, que critica e desconfia, que vê a arte como consolação fugidia oposta ao trabalho psicanalítico, esse sim à serviço das luzes e da realidade, é bastante presente na obra de Freud, como se vê numa passagem de **O mal estar na civilização**, de 1930: “Não obstante, a suave narcose a que a arte nos induz, não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real”. (FREUD, 1976, p.100)

Por esta frase, a arte nos faria adormecer, enquanto a psicanálise nos despertaria da anestesia que a imaginação construiu para se defender de um contato por demais nu com o real. Mistificação ou revelação de verdade? Essa dupla navegação de Freud, como a chamou Monique Schneider<sup>3</sup>, acompanha toda a obra de Freud. O artista, diz Freud, tece o véu que o psicanalista tira. Mas, em outros momentos, a arte fornece os exemplos que Freud precisa para atribuir universalidade a suas descobertas, muitas vezes inspirando o pai da psicanálise na invenção ou consolidação de conceitos, como por exemplo, o complexo de castração a partir do estudo do conto de Hoffman, *O homem de areia*, no conhecido ensaio *O estranho*.

Uma das intersecções mais importantes entre psicanálise e literatura provém justamente dos **Estudos sobre a histeria**, quando Freud mostra que a neurose histérica é antes de mais nada uma fabulação, uma invenção ficcional pela qual se permite a realização velada do desejo. O diferencial aqui é que tal fantasia convertida no corpo ruidoso da histérica tem estatuto de verdade. A famosa frase lacaniana, “a verdade tem estrutura de ficção”, está toda ela em gênese nos **Estudos sobre Histeria**, de Freud, de 1898. Seus relatos de casos clínicos começam a se confundir com narrativas, trançando desejo, fantasia, culpas em dramas familiares dos mais instigantes. Ele mesmo reconhece isso e se protege de possíveis críticas ao seu lado “criativo ficcional”, que poderia distanciá-lo dos parâmetros científicos. Ele afirma:

Nem sempre fui psicoterapeuta. Como outros neuropatologistas, fui preparado para empregar diagnósticos locais e electroprognose, e ainda me surpreende que os históricos de casos que escrevo pareçam contos e que, como se poderia dizer, eles se ressintam do ar de seriedade da ciência. Devo consolar-me com a reflexão de que a natureza do assunto é evidentemente a responsável por isso, antes do que qualquer preferência minha” (FREUD, 1974, p. 209-210).

\*\*\*\*\*

---

<sup>3</sup> Ver o artigo *La réalité et la résistance à l'imaginaire*. Topique, Paris, L'Épi, (15), 1977. Apud KON, Noemi Moritz, cit. p. 10.

Tendo comentado um pouco das relações mais gerais entre Freud e os escritores, caberia agora adentrar mais nos instrumentos que a psicanálise fornece ao crítico literário para expandir o campo de significações da obra, penetrar seus cantos mais obscuros e contribuir com um olhar que ilumine a obra em seus múltiplos sentidos. Afinal, os elementos da arte não se limitam ao mundo da arte e a crítica pode e deve se servir dos recursos das várias esferas do saber humano: filosofia, antropologia, história, economia, sociologia, psicanálise etc. Aliás, o próprio Freud construiu sua teoria a partir de três fontes principais: 1) O discurso dos pacientes (a psicanálise é uma “talking cure”, uma cura pela palavra); 2) Sua auto-análise (excetuando Jung, não conheço ninguém que tenha feito com tamanha radicalidade); 3) Recurso à cultura. Sem seus estudos sobre arqueologia, história, etimologia, literatura e outros, a psicanálise talvez não tivesse surgido.

A primeira coisa que a psicanálise nos ensina é que existe uma realidade menos visível a olho nu e que para alcançá-la devemos partir do que se manifesta em sua superfície. E o que são essas manifestações? São resíduos muitas vezes insignificantes, dados marginais, pormenores triviais, recorrências, ambigüidades, desvios da norma. Esses elementos textuais seriam pistas que conduzem a núcleos íntimos tanto da subjetividade quanto do texto em análise. O que escapa ao controle do sujeito é o caminho do analista para captar realidades mais profundas, de outra forma inatingíveis. Aprendemos, com a psicanálise, a olhar para o que está à margem, irrelevante ao olhar hegemônico. Em ensaio magistral sobre estas pistas infinitesimais, Carlo Ginzburg aproxima Sherlock Holmes, Freud e Morelli, o famoso historiador da arte e descobridor de um método (método morelliano) para identificar falsificadores de pinturas no século XIX. Tais pistas seriam os sintomas para a psicanálise, os indícios para o detetive e os ínfimos signos pictóricos para Morelli. Não é o sorriso que atesta a autoria de um quadro de Leonardo da Vinci, mas o detalhe escondido, “os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés” (GINZBURG, 1989, p144). Dizia Morelli que “é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis dos quadros” (GINZBURG, 1989, 144).

O que está latente interessa, tanto ao analista quanto ao crítico literário, apenas na medida em que é construído e revelado (ou disfarçado) pelo texto manifesto. O material extra-literário ou os resíduos diurnos de um sonho estão processados e incorporados pela matéria mesma da linguagem do texto e do sonho e só nele, com seus fios diversos tramados em tessitura complexa, é que podemos acessar outros planos interpretativos.

Uma segunda lição que aprendemos com a psicanálise é que o Eu não coincide consigo mesmo. Isso teve desdobramentos na teoria lacaniana que são muito férteis para a crítica literária.

Desde o momento em que somos expulsos de uma satisfação primária com o corpo da mãe, afastados de forma definitiva de uma plenitude imaginária, caímos no vazio da linguagem, onde não possuímos mais nada inteiramente, deslizando agora na cadeia de significantes sempre parciais. Como diz o crítico inglês, Terry Eagleton, “o mundo metafórico do espelho cedeu terreno ao mundo metonímico da linguagem” (EAGLETON, 2006, p.289). Nesta cadeia infinita produziremos significações, mas nunca poderemos nos apoderar de coisa alguma, sendo a palavra uma eterna aproximação alusiva e esquivada com a tal Coisa perdida (*Das Ding*, para os lacanianos). Como diz Schiller, “Quando a alma fala, já não fala a alma”. Esse é o jogo do desejo, movido pela falta, que nos impulsiona a uma busca vital. Daí a impossibilidade de significar e ser simultaneamente (que está na famosa frase de Lacan: “Não sou onde penso e penso onde não sou”).

As decorrências dessa nova concepção de sujeito que as ciências humanas do final do século XIX, e sobretudo a psicanálise, trouxeram para a crítica literária são vastíssimas. Para começar, o eu do enunciado da frase não coincide com o sujeito da enunciação. Quem emite a frase está em um lugar diferente do eu pronominal que é falado pela enunciação. Se desprezarmos os modos de produção de uma frase ou de um texto, teremos a ilusão de um ego pleno, sem divisões. Ainda segundo Eagleton, a literatura realista viveu deste escamoteamento do sujeito da enunciação, voltando suas atenções ao enunciado. A realidade realista coloca-se como natural e espontânea, recalcando o meio de produção do próprio texto, suas estratégias construtivas. Já a obra modernista, ao contrário, coloca em primeiro plano a enunciação, denunciando a condição de constructo de qualquer discurso. O caso Clarice Lispector é exemplar nesse sentido, como se vê nas inúmeras crônicas que focalizam a sua própria criação. Cito uma bem pequena, que se chama *Delicadeza*, justamente sobre a incompletude da escrita, a procura que é escrever e não achar, o modo inacabado com que se escreve, deixando à mostra os andaimes da construção:

Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco apenas floresce e os outros podem pegar com as duas mãos (LISPECTOR, 1979, p. 145).

É notável, neste fragmento, a consciência de que o escritor não atinge inteiramente o alvo, mas apenas o toca com a palavra. O jogo entre “realização” e “tentativa”, “pegar” e “insinuar” para que o leitor “pegue” com as duas mãos remete às tais estratégias construtivas do texto que vinha comentando.

O terceiro aprendizado que temos com a psicanálise está numa das frases do ensaio *Escritores criativos e devaneios*, de 1906, em que Freud diz: “Nunca renunciamos a nada. Apenas substituímos uma coisa por outra.” O jogo de substituições é movido pelo circuito de perda e

recuperação do objeto em novas formações. Esse processo ganhou uma configuração inédita no ensaio de 1920, *Além do princípio do prazer*, quando Freud mostra a brincadeira de seu neto com o novelo de linha. Tendo a mãe se ausentado para o trabalho, a criança repete sem parar dois movimentos com o novelo, fazendo-o ir embora (emitindo o fonema “fort”, em alemão: “ir”) e puxando-o de volta com a expressão “Da”, que significa “aqui”. De novo, recorro a uma formulação perfeita de Eagleton, que afirma ser o *fort-da* a menor estória que podemos imaginar: um objeto se perde e em seguida é recuperado. As mais complexas narrativas podem ser variantes desse modelo. Há um trecho de Eagleton muito sugestivo desse percurso de aprendizagem com a ausência e a presença dos objetos e que a linguagem tão bem encarna na sua natureza hamletiana de ser e não ser ao mesmo tempo. Diz o crítico inglês sobre a inextricável relação entre o *fort* e o *da*: “Se a mãe se afasta, isso é simplesmente um preparo para a sua volta; mas quando ela está novamente conosco não podemos esquecer do fato de ela sempre poder desaparecer, talvez para jamais retornar” (EAGLETON, 1989, p. 279).

As ressonâncias com os versos do poema *Antes o voo da ave*, de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, em **Guardador de Rebanhos** (poema XLIII), são inúmeras:

Antes o vôo da ave que passa e não deixa rasto,  
Que a passagem do animal, que fica lembrada no chão.  
A ave passa e esquece, e assim deve ser.  
O animal, onde já não está e por isso de nada serve,  
Mostra que já esteve, o que não serve para nada.  
A recordação é uma traição à Natureza,  
Porque a Natureza de ontem não é Natureza.  
O que foi não é nada, e lembrar é não ver.  
Passa, ave, passa e ensina-me a passar!<sup>4</sup>

O mesmo fenômeno se encontra na frase de Elstir, personagem da obra **Em busca do tempo perdido**, de Proust: “Só se pode criar aquilo a que se renunciou”.

Nesse mesmo sentido, o conto *Tempo da camisolinha*, do livro **Contos Novos**, de Mário de Andrade é uma notável metáfora do processo de construção subjetiva, onde está em jogo a passagem do princípio de prazer para o princípio de realidade através do estreito caminho da dolorosa castração. Ao ter seus lindos cachos cortados pela potência imperativa do pai, o protagonista do conto se vê expulso do domínio da onipotência do desejo e adentra o universo das relações partidas e fragmentadas. O retrato de época que o espelha, ao lado do irmão mais velho, mas de face mais pueril, denuncia a marca da perda, o desencanto com o mundo, a máscara do sujeito irremediavelmente dividido.

---

<sup>4</sup>Retirado do site <http://www.citador.pt/poemas/antes-o-voo-da-ave-alberto-caeirobrheteronimo-de-fernando-pessoa>

Por último, resta trazer a grande contribuição para os estudos literários, que foi a obra **A Interpretação dos Sonhos**, de 1900. Borges já dizia que os sonhos constituem o mais antigo e não menos complexo dos gêneros literários.

Freud mostrou que a mente é um produtor de poesia. Ele naturalizou a poesia. Freud descobriu na própria organização da mente os mecanismos através dos quais a arte provoca os seus efeitos, expedientes tais como a condensação e o deslocamento, associadas depois por Lacan à metáfora e à metonímia. Remeto todos, novamente, ao belo texto de Adélia Bezerra de Menezes, **Do poder da Palavra**, onde ela nos relembra que poesia em alemão é *dichtung* e condensação é *verdichtung*. Portanto, poesia é condensação, mecanismo onírico por excelência.

A matéria-prima dos sonhos, os conteúdos latentes, são os desejos inconscientes que pegam carona com nossos resíduos diurnos. Mas o que mais nos interessa como analistas literários é o trabalho do sonho, responsável pela transformação das pulsões e do desejo em narrativa. As técnicas do inconsciente, elucidadas por Freud, condensam e deslocam o material bruto em imagem, em enredos. A figurabilidade e a elaboração secundária são mais dois desses procedimentos, que dão visibilidade pictórica ao material inconsciente e um acabamento polido às arestas da cena onírica. Tudo isso encontramos na prosa e na poesia, sem dúvida, mas, diferente do sonho que age de modo não consciente, o processo criativo do artista envolve atenção, seleção, cortes, acréscimos. Quando Freud compara o sonhador com o escritor, com a criança que brinca e com o neurótico, mostra que há em todos um primeiro momento de afastamento da realidade insatisfatória, que recebe uma correção reparatória no sonho, no jogo infantil e na neurose. Mas, o artista sabe encontrar seu caminho de volta, pois dá forma às suas fantasias e o que seria um produto narcísico e associal torna-se uma comunicação com a cultura, permitindo inclusive que o público suspenda as suas próprias defesas e se gratifique com a realização do desejo alheio.

Como texto-sonho, a obra do artista pode ser lida em suas contradições, ambivalências, reiterações, intensidades, acentuações, condensações, desvios. É a atenção a esta materialidade verbal, ao corpo das palavras na dança textual, que o crítico literário de inspiração psicanalítica deve ter. A hermenêutica psicanalítica não pode prescindir de um estudo rente à linguagem e seus disfarces.

Dito tudo isso, seria prudente terminar com alguns cuidados que o crítico literário de viés psicanalítico deve ter. Como diz Davi Arrigucci Jr em **O Guardador de segredos**, “no momento em que a interpretação psicanalítica se converte em explicação, ela se afasta da interpretação literária. E a interpretação literária deve trazer o sentido vivo, não explicá-lo” (ARRIGUCCI JR, 2010, p. 230). A psicanálise como ferramenta crítica deve ir além da tradução da obra em símbolos fálicos, fechando o texto em sentidos pré-concebidos. Isso é uma das coisas que mais difama a

crítica psicanalítica. Não existe sentido último e definitivo e o que importa no texto literário é desvendar os modos como se dá a produção de sentidos, mais do que a decifração final. E, por fim, como quer Leyla Perrone-Moisés, é preciso afastar-se de um biografismo simplista, que confunde indivíduo falante com o enunciador.

Acho importante nos inspirarmos na fala de Brás Cubas em suas **Memórias Póstumas**, que “quer as vantagens do método, sem a rigidez do método; sendo como é uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensório, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor do quarteirão”. Nenhum método pode ser maior do que o objeto que estuda.

Por fim, gostaria de terminar lembrando uma frase de Bellemin-Noel, que parece sintetizar o fascínio da literatura para os psicanalistas e a ponte inextricável entre ambos: a psicanálise ajuda “a leitura a revelar uma verdade do discurso literário, a dotar este setor da estética de uma dimensão nova, a fazer ouvir uma fala diferente de maneira que a literatura não nos fale somente dos outros, mas do outro em nós” (BELLEMIN-NOEL, 1983, p. 20)

## Referências Bibliográficas

BELLEMIN-NOEL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1983.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: \_\_\_\_ **Mitos, Emblemas, Sinais**. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

KON, Noemi Moritz. **Freud e Seu Duplo. Reflexões entre Psicanálise e Arte**. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1997

MENESES, Adélia Bezerra. **Do poder da palavra. Ensaios de Literatura e Psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

PEDRAL, Camila Sampaio. Freud e a literatura: Fronteiras e atravessamentos. In: **Revista Brasileira de Psicanálise**. Vol. 38, n. 4, 2004

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Para trás da Serra do Mim. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 2002.

## DA CRÍTICA E DA ESCRITURA: FRONTEIRAS MOVENTES

**Cristina Torres**  
**Doutoranda (USP/bolsista CNPq)**

**RESUMO:** O objeto deste estudo tem foco na produção literária de Clarice Lispector, especificamente sua produção de crônicas para o **Jornal do Brasil**, entre os anos de 1967 a 1973. Trata-se de uma investigação que discute as fronteiras entre a crítica literária e a escritura clariceana a fim de problematizar o pouco espaço que as crônicas da autora ocupam dentro das investigações de sua fortuna crítica. À luz da reflexão sobre escritura-crítica investigamos a singularidade das crônicas de Clarice e a importância dessa produção para a compreensão dos modos de narrar de sua obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector; crônica; crítica; fronteiras; literatura brasileira.

**ABSTRACT:** The object of this study focuses on the literary production of Clarice Lispector, specifically the production of chronicles for the **Jornal do Brasil**, from 1967 to 1973. This is an investigation that discusses the boundaries between literary criticism and “clariciana” writing to confront the little room that the author's chronicles take up the investigations into her literary criticism. In light of critical reflection on scripture, we investigate the uniqueness of the chronicles of Clarice and the importance of this production to understand the ways of narrating in her work.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector; chronic , critical; frontiers; Brazilian literature.

Toda literatura institui uma relação ímpar com a realidade – sua voz e forma caminham em zona de fronteira, movediça, intervalar. A condição do signo, vicária e incompleta, dá ao discurso literário quase um não-lugar entre o que se diz e o que se deseja dizer – lugar de passagem, de trânsito, de possibilidades.

Rede urdida sobre a vida e a linguagem, a literatura especula a verdade, a existência humana e a demanda do homem em relação ao que ele tem de absolutamente singular: o discurso, sua palavra como assinatura no mundo.

Neste território híbrido em que a invenção dança com a criação e o impossível aponta para um possível, os escritores fundam seus mundos e a crítica cria falas outras para esses mundos. Num território que costura vozes alheias (da crítica) a vozes próprias (do autor), o discurso da teoria crítica constrói diálogos que estão sempre a pôr em questionamento o arranjo do poético. E que bom – a crítica que conhece seu fazer como uma segunda voz, espécie de canto paralelo ao texto ficcional, ilumina a escritura e enche de mais vida o universo ficcional de determinado autor. Sabemos que nem sempre é assim, pois há discursos críticos que acinzentam os textos, os engessam e demonstram uma dificuldade imensa de escutá-los e percebê-los. E, sem esquecer, muito antes da sistematização da crítica, a literatura já era voz e lugar de uma percepção consciente de seu fazer.

É sobre a importância do papel da crítica que o fio deste trabalho se faz. Recortamos um núcleo de reflexão que toma como objeto a literatura de Clarice Lispector (1920-1977) em sua produção de crônicas para o *Jornal do Brasil* entre os anos de 1967 a 1973 e depois recolhidas e editadas no volume **A Descoberta do Mundo**, pela editora Francisco Alves.

Sabemos que a obra de Clarice possui uma das fortunas críticas mais extensas do meio literário e que seria tarefa para uma reflexão de muito maior fôlego o levantamento completo (ou quase) dessa produção e os temas que ela levanta, ou o corpus que recorta. Mas, ainda que brevemente, a intenção é problematizar uma questão que, a nosso ver, se faz fundamental para o debate crítico a respeito da obra de Clarice: qual o lugar que sua produção cronística tem dentro do caudal de sua fortuna crítica? Por que poucos estudos críticos contemplam essa produção clariceana?

A autora contribui por quase sete anos com o *Jornal do Brasil* – de 1967 a 1973 – em um espaço semanal todos os sábados. Antes de colaborar com o *JB*, Clarice já colaborara com jornais e revistas cariocas, porém, com a condição de assinar suas colunas de suplementos femininos sob pseudônimos. Na verdade, Clarice transita por mais de trinta anos no meio jornalístico brasileiro. Desde 1940 a autora contribui com a imprensa carioca; de 1940 a 1941 publica, em revista

intitulada *Vamos Ler!*, traduções, contos e entrevistas. Entre as décadas de 50 e 60, assina colunas femininas; no semanário *Comício*, Clarice assina com o pseudônimo de Teresa Quadros, em coluna intitulada *Correio Feminino – Feira de Utilidades*, a autora é Helen Palmer. Além de sua contribuição sob esses pseudônimos, na década de 60 também aceitará ser *ghostwriter* da atriz Ilka Soares em uma coluna chamada *Só para mulheres*, publicada no *Diário da Noite*.

É certo que esses trabalhos tinham de seguir um formato determinado e a intenção era de pura informação e entretenimento para o público feminino; a maior parte de suas colunas lembra um breviário das notícias mais variadas, prosaicas e superficiais sobre moda, comportamento e tudo o que dizia respeito ao universo da mulher. A verdade assumida pela narradora deste tipo de texto é a daquela que observa sua época, seus costumes, captura-os e os lança em um diálogo direto com as leitoras. O texto clariceano, nesta moldura, está distante daqueles textos que Clarice publicará no *JB*, contudo, essas atividades não deixaram de ser práticas vividas pela autora e experimentadas pela escritora. Mas Clarice, artilosa, em uma crônica para o *JB* assume uma fala sobre sua nova atividade – a de cronista – como se jamais tivesse sido escritora de colunas femininas. O próprio trabalho que ela começa a fazer no *JB*, também esse ela coloca em xeque, é como se não o validasse diante da comparação com suas outras produções – contos e romances. Ouçamos a autora:

#### SER CRONISTA

Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Não verdade, eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender. Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de eu começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos. Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo...” (LISPECTOR, 1992, p.113)

Clarice é certamente uma escritora com um largo grau de consciência do fazer literário, autoral e escritural; sua obra é atravessada, todo o tempo, por um caudal de reflexões sobre o tecer criativo-reflexivo. Muitas de suas crônicas mostram um universo riquíssimo a respeito de sua visão sobre o fazer ficcional associando a expressão artística à constante indagação sobre a literatura.

Em iluminadas percepções a respeito de sua própria obra, Paul Valery (1871-1945) percorre, quase que obsessivamente, a imagem da serpente que come a própria cauda. A serpente que *perturba a vigília do pensador* (CAMPOS, 1984, P.14) aparece como uma figuração do pensar, de uma atividade intelectual incansável e em contínuo movimento reflexivo-criativo.

Nessa figuração – cujo centro é o não-lugar e cuja filigrana esboça uma espiral – parece ecoar, com singular voz e forma, a produção literária de Clarice Lispector (1920-1977). De modo nenhum propomos comparar as obras desses autores, mas acreditamos que a figura da serpente valeriana ilumina algumas problematizações e certas reflexões que desejamos tecer. A configuração

inscrita na base do texto clariceano traz um fazer que não se aproxima do virtuosismo construtivo valeriano, mas que parece estar perto daquilo que Campos chamou, no universo de Valery, de uma forma circuloviciosa de pensar, *um serpensamento*. O traçado do *serpensamento* ligado à espiral mostra o percorrer por um fio que, em abismo, não repousa, está sempre a meio caminho do início e do fim – sem que haja início e fim, pois a elasticidade da forma e do conteúdo que preenchem esse pensar, de certo modo fabrica um labiríntico terreno escritural.

O contorno de um pensamento serpenteante (aquele *serpensamento*) aparece costurando temas os mais diversos, como o cotidiano familiar, a escrita e os afazeres domésticos, os diálogos da autora com suas empregadas, com os motoristas de táxi, com alguma notícia cultural e política. Ao lado da fluidez da crônica a autora pensa uma convenção de gênero, problematiza seu modo de escrever para jornal, indaga sobre a diferença de seu discurso dentro de distintos suportes textuais – o livro e o jornal –, pensa o limite entre ficção e biografia, procura justificar seu trabalho de cronista por meio da necessidade financeira. O jornal acaba sendo um grande espaço de reflexão e eco de muitas questões já presentes no corpo de toda sua obra – as crônicas se elaboram sob a invenção de um eu que vai tecendo um jogo de ocultamento e desvelamento sobre seu construir e ver-se construindo. Completa a autora:

Um amigo que tem voz forte, convincente e carinhosa, praticamente me intimou a não ter medo. Disse: escreva qualquer coisa que lhe passe na cabeça, mesmo tolíce, porque as coisas sérias você já escreveu, e todos os seus leitores hão de entender que sua crônica semanal é um modo honesto de ganhar dinheiro. No entanto, por uma questão de honestidade para com o jornal, que é bom, eu não quis escrever tolíces. As que escrevi, e imagino quantas, foi sem perceber.

E também sem perceber, à medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo. Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem nem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna, ou uma crônica? Ser mais leve só porque o leitor assim o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou competente. E acho mesmo que vou ter uma conversa com Rubem Braga, porque sozinha não consegui entender. (LISPECTOR, 1992, p.113)

Neste chão jornalístico, nomeadamente estrangeiro àquele de sua prática – a literária – a voz dessa narradora-cronista se parece como aquela de uma estrangeira que é “obrigada” a falar a língua

de outro país, mas que vai deixando perceber, em filigrana, a marca imutável de sua língua de origem.<sup>1</sup> Para lembrar uma bela reflexão de Deleuze:

Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe. Acontece de felicitarem um escritor, mas ele bem sabe que está longe de ter atingido o limite que se propõe e que não pára de furtrar-se, longe de ter concluído seu devir. Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor. (DELEUZE, 2004, p. 16)

Nas páginas do *Jornal do Brasil* podemos ver a construção do coração especulativo de sua literatura: sua obra descortina justamente, no avesso da crítica, o que a crítica tem de mais inspirador: seu instigante reflexo de criação. Também as crônicas (ou sobretudo as crônicas?) trazem à cena literária uma escritura dilatável, *circuloviciosa*, cujo fazer se olha, se copia, se desfaz e cujo reflexo desenha uma conjunção singular entre ficção e pensamento sobre a forma. Dessa conjunção temos a marca de uma obra que solicita, do trabalho crítico, um deslocamento das convenções de gênero, do vício das leituras classificatórias e, sobretudo, uma aprendizagem do ver e do perceber a escritura como um lugar movente e de uma voz discursiva rara, tocada em zona de fronteira entre o dizível e o indizível, que nos ensina a pensar o texto e a linguagem enquanto sua invenção se faz.

Podemos dizer que a obra de Clarice, desde sempre, ilumina a crítica com a singularidade de seu fazer, pois, para além de sua contribuição na renovação da estrutura do romance devido a sua dissonância em relação à literatura que se fazia nas décadas de 30 e 40, os nomeados romances documentais, Clarice entoa uma voz sereiana cujo desvio é aquele que indica o caminho para uma nova crítica. É interessante lembrar que a produção da autora, junto à de Guimarães Rosa (1908-1967), atravessa um período da formação crítica brasileira em que a crítica aos poucos se refaz, saindo das expressões de notas de rodapé, para aquela crítica universitária com maior rigor metodológico e analítico. No contexto intelectual dos anos 40 e 50:

O que se inicia é uma mudança nos critérios de validação daqueles que exercem a crítica literária. A 'carteira de habilitação' em meados dos anos 40 não é mais a mesma das primeiras décadas deste século [XX]. E parece haver um tipo de intelectual cuja figura não cabe mais nas funções, até então supervalorizadas, do jornalista, do crítico-cronista.(...) Anunciava-se então a crescente perda de poder desse intelectual sem especialidade, deste 'leitor-que-sabe-tudo', que dominava o jornalismo literário. Em prol de um outro modelo, universitário, de crítico. (SUSSEKIND, 1993, p.15-16)

---

<sup>1</sup> Carlos Mendes de Souza, professor na Universidade do Minho, em Portugal, tem uma bela passagem sobre a posição de Clarice face a esta questão do estrangeiro e da língua : “Estar na língua como uma estrangeira pressupõe um abalar das genealogias no modo de se inscrever num lugar que, ao mesmo tempo, pretende fazer seu também”. (PONTIRERI, 2004, p. 181).

Pode-se imaginar o alarido e o *frisson* que deve ter ocorrido no calor da hora entre os críticos e suas defesas de abordagem. Em torno da literatura de Clarice, sobre o lançamento de seu primeiro livro **Perto do Coração Selvagem**, de 1944, Antonio Candido e Álvaro Lins mostram, por exemplo, a oposição exposta por Sussekind. Em seu famoso texto *No raiar de Clarice Lispector*, Candido esboça, com rigor metodológico, o elogio à singular força de uma narrativa de exceção que mostra uma “tentativa impressionante para levar nossa língua canhestra a um pensamento cheio de mistério” (CANDIDO, 1970, p.125-131). Já Álvaro Lins, grande representante da crítica jornalística, denuncia, já no título de seu artigo, o tipo de abordagem de sua leitura sobre **Perto do Coração Selvagem**. Em *A experiência incompleta: Clarisse (sic) Lispector* (1983), Lins atribui um certo comportamento feminino ao romance, reconhece-o como romance original para a literatura brasileira, mas não para a literatura universal e, sem negar a voz de uma crítica impressionista, afirma que para sua leitura “estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção.” Ao contrário de Lins, Sergio Milliet, em seu **Diário Crítico** (1945), e tal como Candido, também esboça a surpresa positiva que tem da leitura da obra por encontrar ali “uma linguagem pessoal, de boa carnação e musculatura, de adjetivação segura e aguda, que acompanha a originalidade a fortaleza do pensamento, que os veste adequadamente” (MILLIET, 1945, p.30). A crítica evocada pelo universo clariceano, assim como seus textos, precisa se fazer para além de um diletantismo estético, ou de alguns argumentos impressionistas, e dialetizar com a escrita na mesma proporção em que a investiga.

A consciência artística sobre a produção do texto marca grande parte da literatura do século XX; junto ao exercício da criação podemos entrever um lugar privilegiado para as inquietações do escritor em relação a suas concepções do fazer literário. Comenta Leyla Perrone-Moisés:

O exercício intensivo da atividade crítica pelos escritores é uma característica da modernidade. O próprio fato de que numerosos escritores de nosso século tenham acrescentado, à sua obra poética ou ficcional, uma obra paralela de tipo teórico e crítico tem a ver com o mal-estar da avaliação. (PERRONE-MOISÉS, 2003, p.10)

Aproximam-se dessa fala da autora obras como as de Ezra Pound, Paul Valery, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e, no Brasil, gosto de lembrar Mario de Andrade, com seu talento polemista e desbravador. Diferente dos nomeados autores-críticos, que produziram obras de crítica à parte sua produção ficcional, Clarice esboça sua concepção crítica em meio a sua ficção, sem ter produzido obra crítica paralela. Sua escritura mostra uma composição híbrida, repleta de volteios críticos dentro de seus romances e contos. Uma das mais citadas passagens de **A Paixão Segundo G.H.** (1964) revela essa percepção:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1994, p.180)

A noção do não capturável que a palavra guarda, essa clareza sobre o fazer do estético e a vicariedade do signo, a procura pelo lugar alhures que a linguagem não apreende do real, é voz que percorre toda a obra da autora. A aderência à escritura crítica compõe sua produção para mais além de um “mal-estar de avaliação”, podemos arriscar dizer que aparece como uma espécie de mal-estar de concepção. “Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro porque exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva.”<sup>2</sup>

### **Um não lugar ou à procura de uma forma: a crônica e a crítica.**

Como dissemos, de uma extensão não facilmente mensurável, a fortuna crítica da obra de Clarice traz sempre ao debate a percepção de uma literatura que se fia dentro do jogo do pensar a linguagem e o universo ficcional. É curioso notar que os romances e os contos clariceanos é que ganham grande parte das investigações, ficando a parte de sua produção cronística em um lugar ainda pouco privilegiado, voltamos a dizer.

Num estudo que investiga o processo construtivo do livro **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**, Vilma Arêas argumenta que o fazer clariceano é urdido sem limites classificatórios. Arêas aponta que “De antemão sabemos que a produção da escritora é de tal modo entrelaçada que seria um risco de simplificação ou furor classificatório estabelecer fronteiras ou rupturas drásticas em seu percurso.” (2005, p.21) Não é à toa que a crítica elege **Uma Aprendizagem** para falar do enlace constante entre os textos clariceanos, pois esse livro se compõe de muitos fragmentos de outros textos, sobretudo, das crônicas publicadas no *JB*. Mesmo que em um sobrevôo muito rápido que se propõe estabelecer um cotejo entre a forma de composição da obra em foco com outros textos da escritora, o texto de Arêas de algum modo lança a problemática de qual o lugar das crônicas dentro da obra de Clarice. Pergunta que faz par com a nossa inquirição central: qual o lugar das crônicas clariceanas fora de sua obra, na crítica.

Ao falar da passagem dos textos que primeiro foram publicados como crônicas e depois acabaram fazendo parte de **Uma Aprendizagem**, Arêas ora chama a atenção para as mudanças de

---

<sup>2</sup> Citação retirada do Catálogo da exposição realizada em São Paulo, em 2007 – **Clarice Lispector: a hora da estrela.**/ curadoria de Ferreira Gullar e Julia Peregrino. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007.

pontuação, ritmo e diálogos na estrutura dos textos, ora adverte para a quase ausência dessas marcas:

Ora, as crônicas, ou trecho delas, ou trechos do romance ou de cartas tornadas crônicas, são reescritas, reelaboradas, misturadas para compor os capítulos ou parte dos capítulos de *Uma Aprendizagem*. (...) Em suma, o movimento é mais ou menos o seguinte: para o jornal, textos mais diretos; para o livro, mais recursos de artifício, o que muitas vezes conta mais pontos para as crônicas, em termos de funcionalidade. Como se Clarice diagramasse a si própria, mudando de roupa (de forma) segundo a ocasião. (AREAS, 2005, p.36)

Apesar de não ser proposta de Arêas uma análise aprofundada sobre as crônicas de Clarice, há aí apontamentos que nos parecem um pouco perigosos, pois ao leitor mais desavisado fica a impressão de que o trabalho das crônicas é apenas uma parte da produção clariceana feita de restos de ficção, ou de muito de sua necessidade de ganhar dinheiro. Mais à frente Arêas comenta: “Aqui, para fazermos justiça, lembramos as condições insuportáveis sob as quais Clarice escrevia na época...”. (2005, p.37)

É certo que a própria Clarice afirmava que escrevia por necessidade financeira, que pretendia se plagiar,<sup>3</sup> que reaproveitava seus textos, mas não podemos esquecer que essas falas chegam de uma autora que se mascara e que constrói sua *persona* no contorno de um eu movente e camaleônico. Portanto, afirmar certas medidas críticas sem apontar essas facetas da autora, mesmo que em sobrevoo, não seria correr o risco de reduzir suas crônicas à herança daquele velho tom menor dado a este gênero? Cabe-nos lançar esta problematização, pois parece que o hábito de olhar esses textos de Clarice apenas como uma margem de sua produção, ou como ponte para pensar seus romances e contos, aparece em alguns desserviços da crítica – mesmo dentro de um estudo tão interessante como o de Arêas, na obra referida.

Em um texto breve e introdutório à edição de **A Descoberta do Mundo**, Vera Queiroz aborda a produção clariceana para o jornal e lança uma leitura interessante:

Trata-se de um conjunto extremamente heterogêneo de textos, quanto aos assuntos, mas sobretudo quanto aos gêneros praticados. É possível dizer-se que a descoberta do mundo por Clarice exposta ao público semanalmente nas páginas do jornal, transforma-se neste livro na descoberta, pelo leitor, de um mundo em que toda sua obra está presente: são contos, fragmentos de contos, de romances, conversas, notícias, entrevistas, divagações, recados, reflexões, confidências e, last but not least, crônicas. (LISPECTOR, 1992, p.6)

Queiroz traz uma visada crítica arejada e nos faz lembrar outro foco polêmico sobre a escritura de Clarice. Ao dizer que nas páginas do *JB* há os mais variados temas em diversos tipos de texto, lembramos que a obra clariceana foi muitas vezes criticada por não abordar temáticas sociais

---

<sup>3</sup> Interessante trabalho sobre a escritura de ‘plágio’ de Clarice é a dissertação de mestrado de Thais Torres de Souza, que faz um levantamento intrigante do movimento dos textos clariceanos como cópias e aproveitamentos. Cf. referências bibliográficas.

e não ter construído em suas personagens uma postura crítica frente ao mundo e a si mesma. Atribuem-lhe, geralmente, uma redenção ao tema social com a publicação de **A Hora da Estrela**, de 1977. Aqui a temática social é explícita e anunciada em tom alto pelo narrador, mas, nas crônicas, tantas delas publicadas muito antes de **A Hora da Estrela**, encontramos inúmeros textos que problematizam temas dos mais sérios e críticos em relação à visada social, política, cultural, enfim. Afinal, uma autora que aborda a realidade das empregadas domésticas, dos taxistas, das feiras, dos tolos, que põe em diálogo seu pensar sobre este universo e muitas vezes sua indignação sobre o mesmo, não deveria ser lembrada pela crítica como escritora que aborda o social apenas, ou quase sempre, em leituras exclusivistas sobre sua última obra. Usando um dos títulos de **A Hora da Estrela**, nos perguntamos: como não ver explícito o desejo de “O direito ao grito” na primeira crônica que abre a coletânea de **A Descoberta do Mundo**:

#### AS CRIANÇAS CHATAS

Não posso. Não posso pensar na cena que visualizei e que é real. O filho está de noite com dor e fome e diz para a mãe: estou com fome, mamãe. Ela responde com doçura: dorme. Ele diz: mas estou com fome. Ela insiste: durma. Ele diz: não posso, estou com fome. Ela repete exasperada: durma. Ele insiste. Ela grita com dor: durma, seu chato! Os dois ficam em silêncio no escuro, imóveis. Será que ele está dormindo? – pensa ela toda acordada. E ele está amedrontado demais para se queixar. Na noite negra os dois estão despertos. Até que, de dor e cansaço, ambos cochilam, no ninho da resignação. E eu não agüento a resignação. Ah, como devoro com fome e prazer a revolta. (LISPECTOR, 1992, p. 15)

A escritura de Clarice é atravessa todo o tempo pela clara percepção de uma autora afetada pelo universo do real e pelo que há de muito e de pouco humano nele. Seus textos mostram-se marcados pelo ritmo inquisitivo do pensamento sobre o mundo, a linguagem, o literário, o pacto ficcional, o silêncio e a vida. Deleuze afirma que todo escritor é um colorista, crê que “De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvidor, ‘um mal visto mal dito’, é um colorista, um músico” (DELLEUZE, p.14). Clarice pinta as passagens, colore nas entrelinhas, clareia a movência dos gêneros, entoa voz sibilante que funda, no ritmo de sua poética, aquela lógica inventiva cujo traço aponta sempre para um possível não exemplar, mas permeado de alumbramentos.

O que importa perceber é que a produção das crônicas de Clarice cria uma rede de variados matizes, desenhando uma geografia multitonal, de lugares e não-lugares que se enlaçam evidenciando a marca de um fazer que não contorna apenas sua produção de romances e contos, mas é campo de dobraduras dessa produção. Edgar Cezar Nolasco, em uma lúcida fala, contribui para este pensar a obra clariceana:

É por meio dessa movência (in)disfarçada de fatos e ficções, de restos de textos e de leituras, de cópias e de traduções de leituras, de citações sem aspas e de empréstimos textuais de si mesma e do outro, que constrói a arquitetura necessária à sua escrita e a todo o seu projeto literário. (NOLASCO, 2004, p.156)

Nolasco ajuda a pensar a literatura de Clarice, a partir das crônicas, como uma escritura que desenha claramente que seu território criativo não é o conto, o romance, ou a própria crônica, mas, sobretudo, a palavra. Diz a própria Clarice:

DELICADEZA

Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem tudo que escrevo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos. (LISPECTOR, 1992, p.145)

Ou, se quisermos lembrar um trecho do conto *A Imitação da Rosa* e parafraseá-lo “A paz de um homem era, esquecido de sua mulher, conversar com outro homem sobre o que saía nos jornais” e a tarefa de alguém como Clarice é perturbar esta paz. É colocar em xeque regras estabelecidas, é indagar a *doxa*, enfim, é nos fazer aprender de novo a escutar e a ouvir a crítica e a criação que há nela, feito área de jogo, como nos ensina Valery, na qual o prazer de dançar irradia ao seu redor o prazer de ver dançar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AREAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- CAMPOS, Augusto de. **Paul Valéry: A serpente e o pensar**. São Paulo, 1984. Ed. Brasiliense,
- CURI, Simone Ribeiro da Costa. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- IANNACE, Ricardo (org). **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp, 2001.
- LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Para não esquecer**. São Paulo: Siciliano, 1992.
- MOSER, Benjamin. **Clarice**, São Paulo, Cosac & Naif, 2009.

- NOLASCO, Edgar César. **Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector**. São Paulo: Annablume, 2004
- NUNES, Aparecida Maria. **Correio Feminino**, Rio de Janeiro:Rocco,2006.
- NUNES, Benedito (org). **A Paixão Segundo G.H. – edição crítica**. Paris/ Brasília, DF: CNPq, 1998.
- NUNES, Benedito. **O mundo imaginário de Clarice Lispector**, In: O Dorso do Tigre. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PERRONE-MOISES, Leyla. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Martins Fontes,2005.
- \_\_\_\_\_. **Crítica e Críticos**. In: **Inútil Poesia**. São Paulo: Cia das Letras: 2000.
- \_\_\_\_\_. **Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo, Cia das Letras, 1998.
- PONTIERI, Regina (org). **Leitores e Leituras de Clarice Lispector**. São Paulo, Hedra, 2004.
- RONCADOR, Sonia. **Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice**. São Paulo: Annablume, 2002.
- ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp- Fapesp, 2006.
- SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SOUZA, Thais Torres. **As crônicas de Clarice Lispector**. (Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, 2008)
- SUSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e Ensaio – a formação da crítica brasileira moderna. In: **Papéis Colados**. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 1993.
- VALERY, Paul. **Degas Dança e Desenho**. São Paulo: Cosac&Naif, 2003.
- WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: a paixão segundo CL**, São Paulo: Ed. Escuta, 1992.
- \_\_\_\_\_. Por linhas tortas. In: **Entre Passos e Rastros- presença judaica na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

## A PASSAGEM DO TEMPO NA OBRA POEMA SUJO (FERREIRA GULLAR)

**Mariana Baierle Soares**

**Mestranda (UFRGS / bolsista CNPq)**

**Professor Doutor Paulo Seben de Azevedo**

**(Orientador/ UFRGS)**

**RESUMO:** *Poema Sujo* (1976) foi escrito em Buenos Aires, onde Ferreira Gullar estava exilado. A oposição entre presente e passado é constante: o eu lírico demonstra insatisfação com o presente e nostalgia do passado. A passagem do tempo permeia todo o poema, mas é destaque em três momentos: 1) a vida, 2) o dia e a noite, 3) a cidade. A obra pode ser lida como uma crítica à ditadura através de um recuo insistente ao passado como artifício para negar e questionar o momento “sujo” do Brasil na década de 1970.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Poema Sujo*; tempo; ditadura; passado

**ABSTRACT:** *Dirty Poem* (1976) was written in Buenos Aires, where Ferreira Gullar was exiled. The opposition between past and present is constant: the speaker demonstrates displeasure with the present and nostalgia of the past. The passage of time permeates the whole poem, but it is notable in three moments: 1) life, 2) the day and the night, 3) the city. The book can be read as a critique of the dictatorship through an insistent retreat to the past as a strategy to deny and question the “dirty” moment of Brazil in the 1970s.

**KEYWORDS:** *Dirty Poem*; time; dictatorship; past

A temática existencialista e a busca pela identidade, refletidas na passagem do tempo, permeiam o **Poema Sujo**, de Ferreira Gullar – texto publicado em 1976, contexto de ditadura militar e repressão no Brasil enquanto Gullar encontrava-se em Buenos Aires. As circunstâncias em que a obra foi escrita tornam-se relevantes para sua compreensão. Em 1971, Gullar parte para o exílio, vivendo na Rússia, Chile e Argentina, de onde retorna em 1977. O livro, produzido em Buenos Aires, é enviado quase de forma clandestina ao Brasil. Carlos Nejar (2007, p. 503) o aponta como espécie de nova “canção do exílio”, acolhida com entusiasmo incomum no calor do arrefecimento político do período.

Recorrendo aos postulados de Antonio Candido (1976), ressaltamos a necessidade de estudo da obra no que diz respeito ao seu texto e ao contexto. Ou seja, cabe considerarmos todo o sistema literário (composto pelo triângulo autor, obra e leitor) como essencial para sua análise crítica. Para Candido, só é possível avaliar a produção artística a partir de uma

interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo (1976, p.4).

Assim, retomamos a trajetória de Gullar e sua participação militante e seu engajamento na vida política e literária do país, conforme destaca Alfredo Bosi:

O pós-modernismo de 45 raiado de veios existenciais, a poesia concreta e neoconcreta, a experiência popular-nacionalista do CPC, o texto de ira e protesto ante o conluio de imperialismo e ditadura, a renovada sondagem na memória pessoal e coletiva... são todos momentos de uma dialética da cultura brasileira de que Ferreira Gullar tem participado como ator de primeira grandeza. (BOSI, 2007, p. 173)

O autor destaca ainda que ao longo de trinta anos de ofício Ferreira Gullar “pode ser visto na secreta coerência de seus motivos, imagens e afetos, ou nos cortes e nas discontinuidades com que a sua poesia acompanhou a vida brasileira na segunda metade do século XX” (BOSI, 2007, p.171).

Em **Poema Sujo**, a oposição entre presente e passado é constante, refletida através de um caráter memorialista do autor – que demonstra insatisfação com o presente e nostalgia em relação ao passado. Tal artifício reflete um caráter contestador e crítico de Gullar em relação ao seu presente. Depreende-se daí que a censura e as sanções as quais os intelectuais e pensadores enfrentam durante a ditadura sejam possivelmente os principais motivos para sua insatisfação, autoexílio e banimento de seu país.

Nesse sentido, o poema é “sujo” em diversos aspectos – não apenas pelo vocabulário, mas também por ser escrito nesse contexto político de repressão, em que o autor não possui liberdade

para expressar-se no Brasil. No que diz respeito à linguagem, em alguns momentos o livro possui vocabulário de baixo calão e termos arrojados para a época, intercalados a uma linguagem poética e lírica - com a presença de onomatopéias, metáforas, jogos de linguagem, antíteses e utilização do verso livre. Carlos Nejar (2007) pontua aspectos que caracterizam o poema como “sujo”.

É um Poema sujo, apesar da beleza que surge como labaredas. Sujo por conter fezes e diarreia entre suas palavras. Sujo, porque foi escrito em tempos de chumbo e execução. Sujo pelos termos escatológicos que não o altearam, nem só pela referência à genitália ou palavrões. Sua poesia nasce das elisões de vocábulos, do equilíbrio entre o puro e o impuro (NEJAR, 2007, p. 503).

Nota-se, desse modo, em **Poema Sujo** uma fuga constante e até um escapismo da realidade em que o autor está inserido. As recordações da infância e as memórias do passado são recorrentes em diversos momentos, nos quais Gullar desvia o enfoque do contexto em que a obra é escrita. Trata-se de um recurso utilizado para revelar, de forma “suja” – velada ou indireta –, a posição crítica e a insatisfação do autor quanto à realidade política brasileira.

Através de minúcias e detalhes do cotidiano, Ferreira Gullar problematiza temas mais amplos e subjetivos a partir de especificidades e imagens objetivas da realidade. São os dias da semana, os meses do ano, o dia e a noite, as peças de uma casa, os espaços da cidade, o trem, as vozes, os vizinhos. Aspectos concretos e palpáveis da realidade material são o ponto de partida para a discussão e o aprofundamento de temas, em uma primeira leitura, subjetivos, como a fugacidade da vida e do tempo – mas que podem ser entendidos também como uma crítica à realidade política em questão.

Nos trechos a seguir, o eu lírico utiliza-se de um dado material – o tamanho e a constituição do corpo – para abordar o existencialismo, a essência humana, a busca por sua identidade: “Mas o que é o corpo?” (GULLAR, 1980, p.8). “Meu corpo de 1.70 m que é meu tamanho no mundo/ meu corpo feito de água e de cinza” (GULLAR, 1980, p.10). A interrogação sobre o corpo associa-se à busca de sua identidade. “Mas sobretudo meu/ corpo/ nordestino/ mais que isso/ maranhense/ mais que isso/ sanluiense/ mais que isso/ ferreirense” (GULLAR, 1980, p 12-13). Dando um passo adiante nessa interpretação, percebemos o autor manifestando, de forma indireta e velada, o sentimento de reprovação e contestação ao regime militar.

Considerando que a passagem do tempo perpassa todo o *Poema Sujo*, é possível percebermos três desdobramentos dessa temática geral. São eles: 1) a vida, 2) o dia e a noite e 3) a cidade.

## 1) A vida

A vida, latente, em suas diversas formas e intensidades, é reiterada através da passagem do tempo ao longo da obra. “Eu não sabia tu/ não sabias/ fazer girar a vida/ com seu montão de estrelas e oceano” (GULLAR, 1980, p.2). Eis um trecho de notório lirismo percebido já nos primeiros versos de Ferreira Gullar. “Fazer girar a vida” remete ao sentido de viver a vida. As estrelas referem-se à passagem do tempo, sequência dos dias e noites – temática recorrente no poema. Em outro trecho, a passagem do tempo é equiparada à passagem da vida de forma muito evidente. O som do tic tac, que num senso comum remete ao relógio, revela-se como as batidas do coração.

tic tac tic tac/ pulsando há 45 anos/ esse coração oculto/ pulsando no meio da noite, da neve,  
da chuva/ debaixo da capa, do paletó, da camisa/ debaixo da pele, da carne/, combatente  
clandestino aliado da classe operária/ meu coração de menino (GULLAR, 1980, p.13)

As enumerações são um recurso estilístico bastante explorado na produção do autor. Nota-se que nos trechos “da noite, da neve, da chuva”, “da capa, do paletó, da camisa”, “da pele, da carne” há um movimento de descrição que começa do ambiente externo e vai ao interior do próprio poeta - começa na “noite”, passa pelo “paletó”, “camisa” e chega à “carne”. A repetição de palavras é outro recurso frequente no poema e bem empregada por Gullar para tratar da vida e da passagem do tempo.

Bela bela/ mais que bela/ mas como era o nome dela? [...]/ mudou de cara e cabelos mudou  
de olhos e risos mudou de casa/ e de tempo, mas está comigo está/perdido comigo/ teu  
nome/ em alguma gaveta (GULLAR, 1980, p.3).

O eu lírico não lembra o nome da mulher, sabe apenas que era “bela”, “mais que bela”. Ressalta que ela mudou de cara, de casa e de tempo, situando essa recordação no passado. O nome está “perdido em alguma gaveta”, como em alguma gaveta da memória, uma lembrança vaga, algo distante e remoto. O eu lírico não recorda seu nome, embora consiga resgatar na memória traços importantes de sua identidade e fisionomia. Seu sentimento intenso pela moça parece, de certa forma, ser capaz de reconstituí-la, tornando-a viva e palpável na lembrança do autor. “Há uma personalidade poética bastante coesa no interior da obra de Gullar, que, à força de dizer-se, acaba nos dando o sentimento vivo de um tom, a visão de uma paisagem estilística, a identidade de um rosto” (BOSI, 2007, p.171).

Mais adiante, o eu lírico – confundido com o próprio Ferreira Gullar pelo viés confessional e biográfico – olha para seu tempo de criança e retoma a lembrança do dia em que foi andar de trem

com o pai que já então não está mais vivo: “Era pequena a cidade/ E como era grande o mundo/ há horas que o trem corria/ sem nunca chegar ao fim/ de tanto céu tanta terra/ de tantos campos e serras” (GULLAR, 1980, p. 24). Olhando para o passado de menino, o autor retoma as impressões que tivera ao passear com o pai. O olhar deslumbrado é típico de menino, remete à infância e ao encantamento com as pequenas coisas.

Esta mesma perspectiva memorialista – de quem olha para o passado e revive sua história – é observada na descrição das ruas da cidade, das casas, das construções urbanas. “Descendo ou subindo a rua/ mesmo que vás a pé,/ verás que as casas são praticamente as mesmas/ mas nas janelas/ surgem rostos desconhecidos/ como num sonho mau” (GULLAR, 1980, p.65). Ele olha para os rostos desconhecidos como quem olha para um “sonho mau”, um pesadelo, algo que lhe surpreende e assusta – é o passado distante que não retorna mais. É a nostalgia do período em que viveu na cidade quando os rostos eram outros. Apesar das casas serem praticamente as mesmas, seus habitantes não são mais os mesmos. Nesse sentido, o poema segue numa tentativa de conformismo e até consolação: “As casas, as cidades/ são apenas lugares por onde/ passando/ passamos” (GULLAR, 1980, p.66). E, de fato, não há solução: as pessoas do passado não retornarão mais.

A passagem do tempo é abordada também através da sequência dos meses. “Mas vem junho e me apunhala/ vem julho me dilacera/ setembro expõe meus despojos/ pelos postes da cidade” (GULLAR, 1980, p.74). O mesmo ocorre através dos dias da semana, na comparação entre o domingo e a sexta-feira. “Não tem a mesma velocidade o domingo/ que a sexta-feira com seu azáfama de compras/ fazendo aumentar o tráfego e o consumo” (GULLAR, 1980, p.78). Segundo o texto, não é no domingo o melhor dia para se ver a cidade. “Por isso não é certo dizer/ que é no domingo que melhor se vê/ a cidade/ as fachadas de azulejo, a Rua do Sol vazia/ as janelas trancadas no silêncio” (GULLAR, 1980, p.79-80). O domingo, assim, para o autor, adquire ritmo próprio, mais lento em relação à segunda-feira.

## **2) O dia e a noite**

A passagem do tempo, através das figuras do dia e da noite, é outro ponto bastante explorado no *Poema Sujo*. Para o eu lírico, o dia é constituído por diversos dias, por diversos centros ou acontecimentos distintos e que ocorrem de forma simultânea. “Muitos/ muitos dias há num dia só” (GULLAR, 1980, p. 27). Reiterando essa ideia, como um pressuposto que percorre

toda a obra, Ferreira Gullar postula: “Não se pode também dizer que o dia/ tem um único centro/ (feito um caroço/ ou um sol)/ porque na verdade um dia/ tem inúmeros centros” (GULLAR, 1980, p.85).

O eu lírico observa pela janela e vê o dia que se passa fora de casa – na rua – e outro dentro de casa – na sala. “E neste caso um dia-dois/ o de dentro e o de fora/ da sala/ um às minhas costas o outro/ diante dos olhos/ vazando um no outro/ através do meu corpo”. E admite ainda que é “difícil de penetrar/ em cada um desses muitos dias” (GULLAR, 1980, p.28-29).

O mesmo, segundo o poema, ocorre com as noites, que também podem ser diversas dentro de uma mesma noite. A passagem do tempo, da mesma forma, dá-se em um ritmo, em uma velocidade, diferente durante a noite na comparação com o dia. “Numa noite há muitas noites/ mas de modo diferente/ de como há dias/ no dia” (GULLAR, 1980, p.33). O tempo transcorre, diz o autor, com mais rapidez durante o dia do que durante a noite, pois de dia o tempo “escorre”, como sugere a passagem: “De noite, como/ a luz é pouca/ a gente tem a impressão de que o tempo não passa/ ou pelo menos não escorre/ como escorre de dia” (GULLAR, 1980, p 35-36).

A passagem do tempo persiste sendo a tensão principal do poema, tratada através da figura do dia e da noite. Há ainda a introdução de um novo elemento nessa dinâmica – a tarde. “É que a tarde tem muitas velocidades/ sendo mais lenta/ por exemplo/ no esgarçar de um touro de nuvem/ que ela agora arrasta iluminada/ na direção do Desterro/ por cima da capital” (GULLAR, 1980, p.61). Todos esses elementos – o dia, a noite e até a tarde – retomam a passagem do tempo e, de forma mais ampla, a passagem da vida.

### 3) A cidade

Os versos e estrofes que se referem à cidade também estão impregnados pela temática da passagem do tempo.

É impossível dizer/ em quantas velocidades diferentes/ se move uma cidade/ a cada instante/ [...] ou mesmo uma casa/ onde a velocidade da cozinha/ não é igual à da sala (aparentemente imóvel/ nos seus jarros e bibelôs de porcelana)/ nem à do quintal/ escancarado às ventanias da época (GULLAR, 1980, p.82).

São Luis, como cidade natal do autor – que se identifica como “sanluiense” –, é a cidade escolhida pelo eu lírico para tratar de suas lembranças da infância e da adolescência.

A matriz do seu mundo poético é a Cidade da infância e da adolescência, aquela São Luís mítica e realíssima onde o Sol irradia por um céu cruelmente azul e arde como um fogo que

é a própria figura do Tempo. [...] A voz do poema, produzida no âmago desse universo (belo e ferino como o eterno retorno), traz uma consciência alerta que capta os diferentes ritmos e as diferentes velocidades com que a chama do Tempo consome os destinos em São Luís e nas muitas cidades do poeta: Rio, Santiago, Lima, Buenos Aires... (BOSI, 2007, p.171-172)

Nota-se, conforme comenta Bosi (2007), que essa cidade é “mítica e realíssima” – duas características em um primeiro momento incompatíveis, mas que dentro da obra tornam-se possíveis. A cidade de São Luis é retomada constantemente ao longo do poema através de lembranças da infância e da adolescência vividas na capital do estado do Maranhão. Essas memórias nostálgicas são intercaladas a momentos de realismo e consciência de seu presente – momento no qual Gullar não está mais inserido nesse contexto e olha com saudosismo para os momentos do passado. Para Bosi (2007), a obra é permeada por uma “combinação de febre surrealista e hiper-realismo” (2007, p.175).

O sentimento do tempo compele o eu lírico a figurar a simultaneidade dos múltiplos modos de existir da vida íntima e pública de São Luís. As figuras do real sucedem-se em um andamento veloz, tão veloz que lembram antes visagens oníricas que fotogramas de um documentário fílmico. (BOSI, 2007, p.175)

Imaginando um hipotético viajante que observe a cidade de um avião que passa sobre o local, o eu lírico afirma que não será possível enxergar os detalhes lá embaixo e perceber a cidade como ela de fato é:

Na quitanda/ o tempo não flui/ antes se amontoa/ em barras de sabão Martins/ mantas de carne-seca/ toucinho mercadorias/ todas com seus preços e/ cheiros/ ajustados no varejo/ (o olho sujo/ do querosene/ espiava na lata debaixo do balcão)/ mas nada disso se percebe/ quando sobre a cidade a 900 quilômetros por hora (GULLAR, 1980, p.64)

Ou seja, olhando-se de cima, do avião (a 900 quilômetros por hora), o observador não percebe a monotonia da quitanda, não nota que “o tempo não flui”. Mais uma vez, surge a noção de diversos centros em um único dia: os acontecimentos dentro do avião, no varejo, na cidade, nas casas – todos ocorrendo simultaneamente. São os diversos dias acontecendo de forma paralela, os diversos centros de um único dia – variando conforme o observador e o enfoque dispensado. O poema exalta ainda a cidade, com suas imperfeições, sujeiras e problemas ordinários dos habitantes:

Ah, minha cidade suja/ de muita dor em voz baixa/ de vergonha que a família abafa/ em suas gavetas mais fundas/ de vestidos desbotados/ de camisas mal cerzidas/ de tanta gente humilhada/ comendo pouco/ mas ainda assim bordando de flores/ suas toalhas de mesa/ suas toalhas de centro/ de mesa com jarros/ - na tarde/ durante a tarde/ durante a vida -/ cheios de flores/ de papel crepom (GULLAR, 1980, p.71)

Apesar dos vestidos desbotados e das pessoas humilhadas e que comem pouco, os habitantes têm forças para bordar flores em suas mesas de centro. Os bordados, os jarros e o papel crepom representam a perseverança, a crença na solução e na superação das mazelas e dificuldades. Esses elementos remetem ainda à esperança de superação da ditadura militar e da repressão – o sonho com um regime democrático e livre da censura, em que ele possa retornar à sua pátria, à sua terra natal. Mais uma vez a passagem do tempo é o pano de fundo da situação descrita: as pessoas enfeitam suas mesas não apenas “durante a tarde”, mas “durante a vida” – numa ideia de continuidade e prolongamento da ação.

### **A vida, o dia e a noite e a cidade**

Da mesma forma como um dia tem vários dias e uma noite tem várias noites dentro de si, a cidade e a casa também surgem como constituintes de vários centros dentro de si:

É impossível dizer/ em quantas velocidades diferentes/ se move uma cidade/ a cada instante/ [...] ou mesmo uma casa/ onde a velocidade da cozinha/ não é igual à da sala (aparentemente imóvel/ nos seus jarros e bibelôs de porcelana)/ nem à do quintal/ escancarado às ventanias da época (GULLAR, 1980, p.82).

É possível, assim, constatar que se trata de um movimento sincronizado em que a passagem do tempo e a existência de diversos centros no dia e na noite equiparam-se ao que ocorre na cidade e na casa. A cidade e as peças da casa são os espaços por onde as vozes e os risos humanos ecoam como em um “labirinto”, conforme a passagem:

O que eles falavam na cozinha/ ou no alpendre do sobrado/ (na Rua do Sol)/ saía pelas janelas/ se ouvia nos quartos de baixo/ na casa vizinha, nos fundos da Moveleira/ (e vá alguém saber/ quanta coisa se falava numa cidade/ quantas vozes/ resvalam por esse intrincado labirinto/ de paredes e quartos e saguões/ de banheiros, de pátios, de quintais/ vozes/ entre muros e plantas,/ risos,/ que duram um segundo e se apagam) (GULLAR, 1980, p.89).

O eu lírico revela todos os locais por onde as conversas de dentro da casa poderiam ser escutadas na cidade, no espaço externo. A descrição do emaranhado de quartos, saguões, ruas, paredes é minuciosa. As vozes e risos percorrem esses espaços de forma desordenada e sem um rumo preciso. Além disso, “duram um segundo e se apagam”. Essa falta de rumo das vozes reforça, portanto, mais um traço de imprecisão, dúvida e questionamento da própria realidade e do contexto de produção da obra. A fugacidade do tempo estende-se à fugacidade da voz humana, que não perdura com intensidade, não resiste ao tempo, esvai-se e desaparece – o que remete ao contexto de

ditadura, em que a questão das vozes e do conteúdo das conversas escutadas na rua é observada constantemente.

Em um segundo momento, os diversos centros e acontecimentos simultâneos de uma casa podem acabar cruzando-se com os diversos centros e acontecimentos da cidade, numa intersecção de elementos que, aparentemente, estavam isolados. Nessa perspectiva, a cidade, a casa, o dia e a noite relacionam-se e constituem uma dimensão ampla, em que a passagem do tempo é o elemento comum e que perpassa a construção da obra.

A existência de diversos centros em um único dia, noite ou mesmo na cidade reitera o escapismo constante de Gullar em relação à realidade em que ele próprio está situado. Olhando para diversos acontecimentos paralelos, ele não olha para um único centro e lhe escapam, talvez, as conjeturas mais importantes – em termos políticos, sociais e históricos. Desse modo é possível entender o **Poema Sujo** como uma crítica ao regime militar através de um recuo insistente ao passado como maneira de negar e questionar o momento histórico vigente no Brasil – caracterizado pela obra como “sujo”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno: Ensaio de crítica literária e ideológica**. 2ª ed. São Paulo, 34, 2003.  
\_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. 44ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: história literária**. 5ª ed. São Paulo: Nacional, 1976.
- GULLAR, Ferreira. **Poema Sujo**. São Paulo. Circulo do Livro, 1980.
- NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2007.

## **CRÍTICA: A ARTE DE ESPANTAR A ARTE E SEGURAR SUA SOMBRA**

**Cid Ottoni Bylaardt**  
**Doutor (Universidade Federal do Ceará)**

**RESUMO:** Este texto tem como objetivo refletir sobre a fragilidade e a inconsistência dos instrumentos de aferição do gosto estético, com sua roupagem de racionalismo e cientificismo. A reflexão parte de um texto crítico sobre a poesia de Henriqueta Lisboa que circula na internet, tomado aqui como expressão de uma crítica que se apoia em verdades pretensamente eruditas, em um saber aparentemente universal e imutável, como os tristes argumentos de Lobato diante do homem amarelo malfattiano. A crítica literária legítima tem que ser fruto de uma reflexão profunda, de uma vivência intensa com o texto. Juízos de valor, se são incontornáveis, que sejam feitos com cautela, a partir de uma leitura atenta, e não de suposições fáceis e conclusões apressadas e vagas. Sobretudo, a crítica e por extensão a recepção contemporânea devem lançar um novo olhar à obra literária, além dos velhos instrumentos da crítica e da teoria. Talvez esse novo olhar não signifique propriamente desfazermos desses velhos instrumentos, mas eles devem ser necessariamente reposicionados, relativizados ao ponto de não serem mais os determinantes absolutos de uma maneira condicionada de ver.

**PALAVRAS-CHAVE:** crítica, poesia, fundamentos do gosto, novo olhar

**ABSTRACT:** This paper intends to ponder over the fragility and inconsistency of the aesthetic judgment, in spite of its appearance of rationalism and scientificism. This reflection starts from a critical text about Henriqueta Lisboa's poetry put into circulation in the web, taken here as the expression of a critical attitude that rests on pretentious truths, on an apparently universal and unchangeable knowledge, like the poor arguments of Monteiro Lobato against Anita Malfatti's yellow man. The legitimate literary criticism must be the result of a deep reflection, of an intense experience with the literary work. Aesthetic judgement, however inevitable, must be done carefully, by means of a close reading, and not through easy suppositions or quick and dubious conclusions. Above all, contemporary critic and reception must give a new look at the literary work, beyond the old critical and theoretical instruments. Maybe this new look doesn't mean to give up the old instruments, but they must necessarily be newly relocated in order that they might not be anymore the means of an absolute way of knowing the work of art.

**KEYWORDS:** critical taste, poetry, foundations of taste, new look.

Em meio a pesquisas na internet sobre a obra da poeta mineira Henriqueta Lisboa, deparei-me com um ensaio chamado *As sombras da delicadeza*, assinado por Felipe Fortuna. Folheando eletronicamente o texto, deparei-me com uma oração que inevitavelmente chama a atenção de quem lê poesia: “... sendo mesmo forçoso classificar de menor a poesia de Henriqueta Lisboa... ”. Imediatamente pensei nas declarações saudosistas de alguns críticos, de que não se faz mais crítica como antigamente, isto é, a crítica acadêmica ou jornalística atual estaria mais preocupada em estudar ou promover comercialmente as obras literárias do que propriamente atribuir-lhes um valor, como ocorria nas épocas de ouro da crítica que criticava, entendendo-se criticar principalmente como falar mal.

Retornando ao final do século XIX, encontramos o respeitadíssimo Sílvio Romero depreciando a escritura machadiana devido à gaguez do escritor: “Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da linguagem” (ROMERO, 1980, p. 1506). Não obstante, Romero teve o cuidado de não classificar a escritura de Machado como “menor”, por menos que a apreciasse. Algumas décadas depois encontramos Massaud Moisés a afirmar que no conto *O homem que sabia javanês*, de Lima Barreto, a cena em que os personagens bebem cerveja numa confeitaria constitui falha no plano de ação, já que ao leitor não interessa o que bebem ou deixam de beber os personagens. **O Guarani**, de José de Alencar, também não escapa da erudição do crítico: o final da narrativa é tido como romanticamente inconsistente, incorreto mesmo.

Antonio Candido também incorre em julgamentos de credibilidade duvidosa, quando confunde sua persistente dicotomia dialética do local e do universal e se desdiz afirmando em certo momento que **Sagarana** “nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura” (CANDIDO, 2002, p. 186), enquanto em outro momento afirma exatamente o contrário, que as obras anteriores a **Grande sertão**, o que inclui **Sagarana**, careciam de transcendência do regional (CANDIDO, 2002, p. 190). O crítico ainda se deixa levar por critérios de valor igualmente duvidosos ao questionar a qualidade da poesia brasileira dos anos 40 do século XX, afirmando que “impressiona desde logo o pouco ou nada que ela tem para dizer” (CANDIDO, 2006, p.135).

As discussões sobre o mau gosto e o bom gosto em literatura fazem lembrar a polêmica de baixo nível entre Júlio Ribeiro e o Padre Sena Freitas a propósito do romance **A carne**, do primeiro, bem como a de melhor nível entre José de Alencar e o imperador D. Pedro II sobre o poema de Gonçalves de Magalhães, **A confederação dos Tamoios**. Essa última ainda teve a virtude de proporcionar uma rica discussão sobre a narrativa do século XIX.

Vale lembrar ainda que uma banca de notáveis avaliadores do bom gosto literário “reprovou” **Sagarana** em favor de **Maria Perigosa**, de Luís Jardim, no julgamento do Prêmio

Humberto de Campos em 1938. Graciliano Ramos, um dos notáveis de 1938, reconheceu em 1946: “Afinal, os julgamentos são precários — e naquele tínhamos vacilado” (RAMOS, 1971, s/ p.).

Em seu ensaio *Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie* (1999, pp 40-51), Agamben cita os **Cursos de estética** de Hegel, em que o filósofo alemão lamenta que em sua época (século XVIII) os homens não mais tinham acesso à vitalidade profunda da obra de arte, uma vez que as reflexões e a crítica sobre ela se resumiam em transformá-la em uma representação intelectual conforme o modelo crítico utilizado. A arte era, assim, uma oportunidade para os homens exercitarem sua habilidade crítica. Para Heidegger, a arte pouco tem a ver com saberes que se acumulam sobre ela. Blanchot vai mais além e afirma que quando a reflexão imponente se aproxima da obra de arte, esta se retira.

No artigo citado, Agamben faz uma interessante associação entre a atitude do crítico diante da obra de arte e o estudante de medicina que aprende anatomia em cadáveres. Quando se vê diante do corpo vivo do paciente, ele só pode lembrar-se de seu modelo anatômico morto para orientá-lo em sua abordagem do ser vivo. Nessa linha de pensamento, vale lembrar o pequeno texto de Mario Quintana que encena a atitude de racionalismo depauperante de quem só consegue ver um saber estéril onde se manifesta a beleza:

#### A BORBOLETA

Cada vez que o poeta cria uma borboleta, o leitor exclama: “Olha uma borboleta!” O crítico ajusta os nasóculos e, ante aquele pedaço esvoaçante de vida, murmura: — Ah! sim, um lepidóptero... (2003, p. 19)

Agamben segue lembrando que os critérios utilizados para o julgamento da obra de arte formam um esqueleto de elementos mortos ao invés de um corpo vivo e pulsante. No caso do artigo de Felipe Fortuna sobre a obra de Henriqueta Lisboa, o crítico enumera alguns pressupostos que determinam sua condição de poesia menor, a saber: tradicionalismo das formas, fidelidade a um só ideário (não-evolução), mau gosto, isolamento, provincianismo, arcaísmo. Temos então alguns critérios de julgamento estético que podem dar uma certa consistência à crítica pretendida. Se forem bem utilizados, ainda que limitados e sem vida, teremos no máximo uma pequena visão do que poderia ser a obra de arte; se forem simplesmente arbitrários e não configurarem uma relação coerente com o objeto de conhecimento, teremos mais um dos inúmeros desastres críticos a que assistimos frequentemente, disfarçados de reflexão erudita. Em ambos os casos, a apreciação da arte paga-se com o esquecimento dela. Este ensaio não tem a intenção de defender a poesia de Henriqueta Lisboa nem de apontar suas virtudes em contraposição aos argumentos depreciativos do crítico; isso seria utilizar o procedimento aqui condenado, dentro do mesmo sistema binário que

permitiu a crítica. A ideia é mostrar como os instrumentos de aferição do gosto são frágeis, imprecisos, inconsistentes, quando tentam se mostrar racionais, científicos e determinados, sobretudo quando não vêm acompanhados de argumentos firmes e bem fundamentados, se se admitir que uma vez que há literatura, há crítica de juízo. Ao final, a prática da crítica negativa pode até afastar algum estudante de letras ou leitor de poesia da obra poética, que, não obstante, continua lá, intocada, inteira, a produzir sua verdade, indiferente às razões iluministas — que se revelam obscurantistas — da crítica tradicional.

Vale lembrar as palavras de Agamben sobre a atividade da crítica:

Onde quer que o crítico encontre a arte, ele a traz para seu oposto, dissolvendo-a em não-arte; onde quer que ele exercite sua reflexão, ele traz consigo não-ser e sombra, como se ele não tivesse outros meios de adorar a arte que não fosse a celebração de uma espécie de missa negra em honra do *deus inversus*, a divindade invertida da não-arte. (1999, p. 46)

O pensador italiano segue refletindo sobre o que parece ser uma crise desse tipo de instrumento de nossa apreensão estética da arte, e como essa crise pode levar a um eclipse da crítica (que possivelmente já esteja ocorrendo neste início de século XXI). Segundo ele, há ainda uma questão mais extravagante a rondar essa atividade crítica. Se o ser humano não tem necessidade de medir a beleza dos fenômenos naturais comparando-os com sua sombra, por que insistimos em fazer isso com relação aos fenômenos artísticos? Admitamos, entretanto, que quem fala sobre a arte, quem fala sobre a literatura, não pode furtar-se a emitir algum juízo crítico de valor. Se temos, forçosamente, que nos mover em torno dos fundamentos do julgamento crítico, não seria mais desafiador buscarmos parâmetros mais originais, iniciais, desprovidos dessa sobrecarga de saber que constrói uma sombra da arte julgando que fala dela?

Alguns desses elementos de não-arte, de sombra de poesia, serão aqui examinados em sua validade como fundamentos do julgamento estético, conforme aparecem no mencionado artigo sobre a poesia de Henriqueta Lisboa.

De início, a pecha de poesia menor atribuída à obra poética de Henriqueta parece ter causas bem fundamentadas e inquestionáveis: “Pois, sendo mesmo forçoso classificar de menor a poesia de Henriqueta Lisboa, tal se deve à sua monocórdica fidelidade a um só ideário, que sintomaticamente jamais evoluiu”. Como afirmei antes, não se trata aqui de refutar a relação dos fundamentos com o objeto investigado, desvelando a injustiça da análise. Nossa preocupação é de questionar os fundamentos em si, e refutá-los, sim, em sua própria formulação. O critério de julgamento artístico aqui é então a noção de evolução. Aplica-se — o verbo “aplicar” é tão oportuno quanto estranho — à arte algo que pertence ao saber racionalista, como se fosse possível atribuir à poesia alguma

determinação teleológica ligada à ideia de evolução. O articulador “tal se deve” é taxativo: a poesia é menor *porque* não evolui. Essa afirmação pode ter sido inquestionável algum dia, mas é no mínimo uma atitude anacrônica atrelar-se ao julgamento de arte o critério evolutivo. O que parece ser uma afirmação insofismável que possa conduzir o estudante de letras ou o leitor a um terreno sólido em suas apreciações poéticas se esfumaça diante da impossibilidade de se definir com segurança como esse critério de julgamento pode ser “aplicado” à poesia em questão. Essa atitude da poeta configura, na visão diacrônica do crítico, uma deficiência: “Longe de confirmar uma coerência, trata-se de um sinal de implacável conformidade.” Dentro dos padrões binários de julgamento crítico, “coerência” parece ser uma atribuição positiva, num sistema lógico-racional, enquanto “conformidade” tem uma conotação menor, de subserviência, mesmo que seja sujeição da poeta a ela mesma. Entretanto, coerência e conformidade têm valores semelhantes fora do sistema binário, opondo-se, no caso, apenas pelo desejo do crítico de estabelecer sinais confrontantes — positivo e negativo — no intuito de depreciar o objeto de análise, sem que ele possa apontar indícios consistentes dessa oposição.

A acusação seguinte é de anacronismo, vulgaridade e infantilidade. Aqui o trecho demanda sua citação em frase íntegra para que se tente perseguir a lógica do crítico:

Arcaizante, sua poesia apresenta momentos constrangedores, seja em imagens  
surradíssimas,  
*os dedos do luar partiram-se os fios do*  
*(pensamento*  
("Prisioneira da Noite")

seja em concepções lamentavelmente infantis:  
*Por que de tantas estrelas no céu ao menos uma*  
*(não se despreende*  
*para vir pousar no meu ombro como sinal de*  
*esperança?*  
("Prisioneira da Noite")

Quanto às “imagens surradíssimas”, ficamos a nos indagar como é possível emitir um juízo tão taxativo a partir de um único verso de um poema que tem dezenas deles, desprezando-se o próprio clima geral do texto, em que elementos noturnos como “estrelas”, “ventos marinhos” e “caminhos da madrugada” estabelecem uma ressonância de indeterminações com os execrados “dedos do luar”. Para agravar o pouco rigor crítico — o rigor tão reivindicado pela crítica racionalista — do acusador, o verso aparece adulterado, parecendo mais estranho do que propriamente surrado. No poema de Henriqueta, o verso está escrito da seguinte maneira: “os dedos do luar partiram-me os fios do pensamento” (LISBOA, 1958, p. 37), e de certa forma antecipa, articulado à atmosfera de indecisão do poema, elementos de uma atitude poética que floresceu na

década de quarenta, em que a linguagem literária começa a questionar sua própria insuficiência para acessar o real, para veicular uma compreensão incontestável de verdades, que começam a ser abaladas, configurando o que chamamos estética da falta, da fratura, da impossibilidade. Tal atitude ressoa em poemas inesquecíveis como *Jardim*, *Dissolução* e *Remissão*, de Drummond, e *Acidente e Esta é a graça*, da própria Henriqueta. Na sequência, o crítico fala em “concepções lamentavelmente infantis”, e mais uma vez demonstra descaso e descuido com a transcrição dos exemplos poéticos, grafando como um incrível “desprende” a forma verbal “desprende” utilizada pela poeta. Voltando às criticadas concepções infantis, o que é que se tem realmente a lamentar quanto à presença das crianças na poesia, ou mesmo de atitudes próprias dos pequenos? Que diriam dessa atitude, por exemplo, Mario Quintana, Cecília Meireles e Manoel de Barros, só para citar três artistas que não abrem mão da força poética emanada das crianças?

Para reforçar seu ponto de vista de que a poesia de Henriqueta Lisboa é “menor”, Fortuna investe na questão altamente controversa do bom gosto:

A grafia em desuso da palavra cousa e a simpatia pela idéia de musa,  
a minha musa ama precisamente  
o que não existe neste lugar  
("Singular")  
são afetações que atentam frontalmente contra o gosto poético.

Mais uma vez, o bom gosto revela-se pelo seu oposto da relação binária. Mau gosto poético é aqui simpatizar com a “ideia de musa” e usar grafias em desuso. A questão do desuso, como indício de não-bom-gosto conduz a uma pergunta singela: a própria noção de desuso, despida de suas contaminações depreciativas, não é um traço normalmente valorizado na linguagem poética, precisamente por se afastar da linguagem usual? E a ideia de musa precisa ainda ser execrada mais de um século após o auge do Parnasianismo? A simples presença da palavra basta para definir a poesia como de mau gosto? Drummond, cuide de repensar sua *Musa de outubro* e sua *Musa domingueira*. O mau gosto em questão abate-se sobre uma poesia que recusa a mesmice, que busca novas formas de expressão sem saber como encontrá-las, mas que continua em sua busca.

Sobre o poema criticado, anterior à década de 40, vale dizer que seu título, *Singular*, equivale a um adjetivo posteriormente utilizado com frequência para designar a escritura que não tem par, a literatura que não se enquadra em convenções, o texto que surge diante de um novo olhar que se debruça sobre ele. Sintomaticamente, o pequeno e belo poema de Henriqueta Lisboa antecipa a inquietação dos anos quarenta e do próprio pós-modernismo, numa atitude poética bastante ousada para a época.

Outro aspecto dessa crítica negativa que nos faz refletir a respeito dos procedimentos de juízo é a metacrítica que faz o autor do artigo daqueles ou daquelas — isso inclui Carlos

Drummond de Andrade e Mário de Andrade — que viam e veem na poesia de Henriqueta delicadeza, singeleza e musicalidade, e condena comparações — segundo ele forçadas — da poeta mineira com Cecília Meireles e Gabriela Mistral, e sobretudo com Rainer Maria Rilke, para ele um “desastroso paralelo”. Segundo Fortuna, todas essas apreciações constituem “grotescas interpretações” da poesia de Henriqueta. Quando se espera que o crítico vá justificar sua feroz contestação dos traços de singeleza, delicadeza e musicalidade da poesia de Henriqueta, depara-se com um ponto final e o texto dá início a uma nova acusação, e nada se explica. Quando se imagina que o escritor do artigo vá estabelecer os fundamentos de suas desconparações dos símiles mal feitos, permanecem ressoando no ar as acusações, sem fundamentação ou justificativa. Simplesmente, os traços apontados com sensibilidade por vários críticos e apreciadores são pulverizados com sofismas pretensamente inquestionáveis, e procede-se assim à decretação da não-singeleza, da não-delicadeza, da não-musicalidade, da não-semelhança com poetas canônicos.

Mais adiante lê-se uma nova tentativa de conceituação de poesia menor, atribuindo-lhe o traço de “renitente tradicionalismo”, e justifica simplesmente seu juízo de valor transcrevendo versos que segundo o crítico são bastante tradicionalistas:

*Na sua faina de artista  
o sol com pincéis de espiga  
é o próprio dom do amarelo.*  
("Poeminha do Amarelo")

Tentamos avidamente examinar o tradicionalismo renitente que esses versos exalam com tanta força. Estaria nos heptassílabos, tão ao gosto da literatura popular, que carrega nos ombros séculos de tradição? Ou na rima toante, a favorita de João Cabral, de “artista” com “espiga”? Ou na própria insistência no amarelo, como um Van Gogh anacrônico, cuja beleza a tradição transformou em tradicionalismo? Ou na prosopopeia do sol transformado em artista impressionista espalhando o amarelo em pinceladas aparentemente descuidadas? Enfim, o leitor fica sem poder conferir ou aferir no exemplo dado o traço atribuído. Para arrematar o argumento de que a poesia de Lisboa é teimosamente tradicionalista, o crítico acusa o poema “Beija-Flor” de nomear o animalzinho que lhe dá título de “dramazinho melífluo”. Isso é propriamente uma atitude tradicionalista? Onde? Em quê? Parece-nos inclusive que há alguma impropriedade na leitura do crítico, uma vez que dramazinho melífluo não é uma nomeação do beija-flor, mas uma sucinta descrição de uma cena que se desenrola. Transcrevemos aqui a estrofe para que se possa contextualizar a expressão condenada:

Dramazinho melífluo:  
coração em conflito  
de premência e cautela  
Beija-flor investe a custo  
e sem perder o galeio  
gira oscila dança paira  
não desiste mal se atreve  
em galanteios e escusas  
antes de colher o inseto  
que entre pétalas se oculta.

(LISBOA, 1982, pp. 61-62)

É evidente que por um processo de ampliação da imagem, do deslindamento de suas possibilidades, o epíteto de dramazinho melífluo pode, sim, ser atribuído ao beija-flor, embora a atribuição passe necessariamente pelo desdobramento da cena de tensão em que o bichinho hesita entre necessidade e desejo, de um lado, e cuidado e receio, de outro, tudo isso sem perder a pose, sem prescindir da graça e da delicada elegância. Ele encena o drama, ele atua no drama, ele é o drama.

O autor se permite tecer alguns elogios — tão pouco convincentes quanto as recriminações anteriores — aos livros **Flor da morte** e **Reverberações**, considerados “bem acabados”, novamente uma expressão vazia que designa algo vago e impreciso. **Flor da morte**, particularmente, é louvado como obra de “unidade absoluta” por sua “meditação soturna sobre a morte”. Unidade e bom acabamento são, portanto, qualidades de uma boa poesia, embora não salvem o conjunto da obra da poeta da pecha de “menor”. Quando se reflete a respeito de um olhar contemporâneo sobre a arte, fica-se a pensar se esses dois traços são realmente positivos, se eles podem salvar uma obra da mediocridade. Unidade e acabamento são, contemporaneamente, valores confiáveis para um julgamento estético? Na época em que Lobato desancou a arte de Malfatti, quando esses traços foram convocados por ele para fortalecer seus argumentos, eles já eram fortemente questionados pelas vanguardas. Isso foi há quase cem anos. Inconsistência da censura, fragilidade do elogio.

Não escapa a quem lê essa crítica descuidada a sensação de que o crítico busca seus exemplos a esmo, sem a atenção devida ao que foi escrito pela poeta, sem a preocupação de pelo menos demonstrar consideração à poesia criticada, adulterando pela terceira vez, agora de forma ainda mais grosseira, seus versos. Ao tentar fazer uma aproximação entre Henriqueta Lisboa e Hilda Hilst, possivelmente relacionando o livro **Flor da morte** a **Da morte. Odes mínimas**, o crítico estabelece a associação referindo-se à “vocalização meditativa sobre o tema” herdada por Hilst, e para ilustrar seu argumento cita um verso de *Esta é a graça* (verso que por sinal não está no poema), talvez o único poema do livro que não trate da temática da morte:

*em busca do intangente inefável.*  
("Esta é a Graça")

Henriqueta Lisboa não escreveu isso. Se não cabe aqui a transcrição completa do poema, o que seria mais recomendado, transcrevemos ao menos a estrofe em que aparece o verso citado de maneira descontextualizada e adulterada pelo autor do artigo:

No ladrido dos cães à vista da lua,  
acima do desejo e da fome,  
pervaga um longo desespero  
em busca de tangente inefável.  
(LISBOA, 2004, p. 43)

Uma leitura mais atenta da estrofe e do poema como um todo revela uma concepção de poesia, em que elementos da natureza, como os pássaros, os cães, as plantas e até a própria madrugada aparecem como metáforas da criação artística desinteressada. Por menos que queiramos restringir as possibilidades da linguagem poética, parece ser algo forçado ler nesse poema uma reflexão meditativa sobre a morte, como afirma o crítico em sua infeliz referência.

Para finalizar, o autor do artigo retoma as atribuições — segundo ele grotescas — de suavidade e delicadeza à poesia de Lisboa, e chega a admitir que elas podem estar presentes em seus textos, mas que realmente servem para “caracterizar uma poesia que, posicionando-se com um compromisso ultrapassado, acabou presa no círculo do seu próprio silêncio”. A afirmação é tão inconsistente que fica difícil detrá-la. Que relação haveria entre suavidade e delicadeza, de um lado, e compromisso ultrapassado, de outro? Aqueles seriam componentes determinantes deste? E ao comporem essa profissão de fé anacrônica, teriam forçado essa poesia a se prender no círculo de seu próprio silêncio? Supondo-se que seja, estar presa ao círculo do próprio silêncio, em si, seria algo depreciativo dessa poesia? Quando se pensa em poetas contemporâneos como Paulo Leminski, Waly Salomão, Manoel de Barros, Arnaldo Antunes, ou o português Herberto Helder, para citar alguns, constata-se que a ideia do silêncio na linguagem poética surge com tanta força como marca dessa inquietação estética própria do final do século XX e início do século XXI, com uma robustez tão tensa quanto intensa, não obstante difusa, a provocar o sentimento de beleza na contemplação da poesia pós-moderna, que fica difícil imaginar a prisão no círculo do próprio silêncio como um traço pejorativo, típico de uma poética menor. Essa tensão poética, essa intensidade de beleza emana da comovente estrofe final do poema “Esta é a graça”, citado inadequadamente pelo crítico como exemplo de meditação sobre a morte, e que na verdade nos conduz a uma reflexão sobre a

inquietação da poesia que dos anos quarenta se alastrou à contemporaneidade. Nisso, Lisboa foi mais vanguarda do que retaguarda. Os versos são os seguintes:

E minha voz perdura neste concerto  
com a vibração e o temor de um violino  
pronto a estalar em holocausto  
as próprias cordas demasiado tensas.  
(LISBOA, 2004, p. 43)

O poema do qual foi retirado o quarteto acima reflete a incerteza, a inquietude, a necessidade angustiada de fazer uma poesia mais intransitiva, mais absoluta, talvez, própria dessa época, que se pode possivelmente desdobrar em um sentimento típico de nossa contemporaneidade: a ideia de que a palavra é insuficiente para propiciar o acesso ao real, de que o sentido não é mais algo apreensível sem contestação, de que a poesia não consegue mais estabelecer as verdades que o ser humano julgava bastantes para satisfazer seus anseios e seus desejos, de que a linguagem poética não mais se sustenta pela codificação de licenças.

O poeta Lêdo Ivo, no editorial da *Revista Orfeu*, de 1947, declarava:

O modernismo e o pós-modernismo, que fixam o maior período de densidade, pesquisa e criação já atingidos no Brasil, comprovam hoje a existência de um movimento cultural, ainda incerto em sua significação e em seus objetivos. [...] Essa incerteza somos nós. O tempo não nos construiu ainda, ignoramos o que seremos — é a vertigem de vir a ser que nos tenta e nos congrega. [...] Enquanto formos novos, seremos inacabados. (1947, pp. 376-377).

Pode-se relacionar a afirmação de Lêdo Ivo ao que escreveu, muitas décadas mais tarde, Leyla Perrone-Moisés: “Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós” (1990, p. 104).

Essa estética da falta, da carência, da fratura, da impossibilidade tem muito a ver com a literatura nossa contemporânea. A poesia então deseja algo que nem ela mesma sabe o que é, fazendo-se a própria busca; ao libertar-se da velha lei da licença codificada, o texto poético parece subordinar-se a essa nova e estranha potência, que não se dá a conhecer, mas que move os poetas em seu fazer incessante.

Tal inquietação assaltou Henriqueta Lisboa, e toda sua obra poética de maneira geral a reflete, particularmente em poemas como “Esta é a graça” e “Acidente”, ambos de **Flor da morte**. Esse é o verdadeiro silêncio em que se prende a obra da poeta, um silêncio altissonante, hesitante, claudicante, e de muita beleza, uma profunda beleza.

Embora a publicação do ensaio aqui comentado seja datada de 1986, e o crítico possa ter mudado de ideia em suas concepções de poesia — ou não —, o fato é que o artigo está lá, podendo ser então tomado como expressão de uma crítica contemporânea que lamentavelmente se apoia em verdades pretensamente eruditas, em um saber aparentemente universal e imutável, como os tristes argumentos de Lobato diante do homem amarelo malfatiano. A crítica literária, para se legitimar, tem que ser fruto de uma reflexão profunda, de uma vivência intensa com o texto, principalmente se se tratar de texto poético. Juízos de valor, se são incontornáveis, que sejam feitos com cautela, a partir de uma leitura atenta, e não de suposições fáceis e conclusões apressadas e vagas. Sobretudo, a crítica e por extensão a recepção contemporânea deve lançar um novo olhar à obra literária, além dos velhos instrumentos críticos e teóricos. Talvez esse novo olhar não signifique propriamente desfazer-nos desses velhos instrumentos, mas eles devem ser necessariamente reposicionados, relativizados ao ponto de não serem mais os determinantes absolutos de uma maneira condicionada de ver.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **The man without content**. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção* (Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas). São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.
- FORTUNA, Felipe. **As sombras da delicadeza**. Disponível em <http://www.felipefortuna.com/sombrasdelicadeza.html>. Acesso em: 30 jan. 2011.
- LIMA, Luiz Costa. “O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: **Lira e antilira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- LISBOA, Henriqueta. **Flor da morte**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Lírica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- \_\_\_\_\_. **Pousada do ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivãzinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- QUINTANA, Mario. **Caderno H**. São Paulo: Globo, 2003.
- ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. vol. 5. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.

RAMOS, Graciliano. Conversa de bastidores. In: ROSA, Guimarães. **Sagarana**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

## O NARRADOR EM CIDADE DE DEUS A PARTIR DE ADORNO

**Rosemari Sarmento**  
**Doutoranda (UFRGS)**

**RESUMO:** O artigo investiga o ponto de vista do narrador na obra **Cidade de Deus** (LINS, 1997) a partir do ensaio *A posição do narrador no romance contemporâneo* de Theodor Adorno (1974), no qual o filósofo discute os contornos do romancista e de sua obra no curso do desenvolvimento que remonta ao século XIX, até chegar ao século XX. No ensaio, Adorno formula uma espécie de tipologia sobre o romance e seus procedimentos narrativos, além de explicitar o percurso e as transformações ocorridas, articulando-as com seus processos históricos, evidenciando, assim, o caráter do narrador. Situa o romance desde sua forma inicial e tradicional até a contemporânea, cujo momento específico não admitiria mais espaço para o narrador épico que, distanciado do seu objeto, seria capaz de testemunhar suas vivências. Partindo desse ponto e dessa premissa, analisa-se e constata-se, em **Cidade de Deus**, um narrador (e autor) que se encontra inserido no contexto histórico (e agudo) de sua narrativa, cujo ponto de vista é interno e embutido na matéria retratada – mas que não adere a ela – sendo, portanto, um mediador entre a realidade reportada e a matéria tratada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adorno, **Cidade de Deus**, narrativa contemporânea, posição do narrador.

**ABSTRACT:** The article investigates the views of the narrator of the book entitled **Cidade de Deus** (Lins, 1997) from the essay *The position of the narrator in the contemporary novel* of Theodor Adorno (1974), in which the philosopher discusses the contours of the novelist and his work in the course of development through the nineteenth and twentieth century. In the essay, Adorno makes a typology of the novel and its narrative procedures, and explains its route and changes, linking them to their historical processes, thus demonstrating the character of the narrator. It situates the novel from its initial and traditional form, toward its contemporary dimension, which does not allow anymore space for the epic narrator, distanced from its object, where he would be able to witness their experiences. From this premise, it demonstrated, in **Cidade de Deus**, that the narrator (author) is inserted in the historical (and acute) context of his narration, whose point of view is embedded in the domestic matter portrayed – but that does not adhere to it - and therefore, a mediator between the reality and the subject.

**KEY-WORDS:** Adorno, **Cidade de Deus**, contemporary narration, perspective of the narrator.

Esta é uma reflexão acerca do ponto de vista do narrador no romance **Cidade de Deus** escrito por Paulo Lins (1997), conduzida a partir da reflexão adorniana em seu ensaio *A posição do narrador no romance contemporâneo* (1974), no qual o filósofo discute os contornos do romancista e sua obra remetendo sua análise ao curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX até chegar ao século XX. No ensaio, Adorno formula uma espécie de tipologia sobre o romance e seus processos narrativos procurando explicitar o percurso e as transformações gradativas articuladas com seus processos históricos evidenciando o caráter do narrador.

Ao vincular o romance, representação da natureza, como uma forma literária específica da burguesia, Adorno situa o início do gênero “na experiência do mundo desencantado do **Dom Quixote**, pois até mesmo nos romances considerados fantásticos, o realismo era-lhe imanente” (ADORNO, 2006, p.55). Portanto, o romance tem na sua origem o realismo e a sugestão do real como sua essência, o que, inevitavelmente nos desdobramentos históricos e sociais em suas formas narrativas, será questionado e transformado.

Com base nessa verificação, Adorno apresenta um traçado e uma reflexão sobre as mudanças nas formas e práticas narrativas, acompanhadas das experiências humanas, nos quais propõe dois modelos narrativos e sugere um terceiro, a partir de seus sucessivos momentos históricos. Situa o romance, na sua forma inicial, como tradicional, realista e objetivo, comparado ao caráter narrativo ilusório do “palco italiano”, da “irrealidade da ilusão”, que traz a aparência rigorosamente como verdade. O romance, para Adorno (2006), é perfeitamente reconhecido, em sua forma mais legítima, nas obras de Flaubert. Nelas, o narrador, ao “erguer a cortina”, enfoca a persuasão e pretende o envolvimento e a crença total do leitor e, nesse caso, também do espectador, na veracidade da narrativa que é representada tal qual a realidade, imitativa e simulacro da sociedade.

O momento posterior, de impasse e crise em relação à objetividade literária e sua forma externa, traz o rompimento com o realismo e a criação de novas formas de linguagem. Para Adorno, “Joyce foi um autor coerente ao vincular rebelião do romance contra o realismo à revolta contra a linguagem discursiva” (2006 p. 56). Da mesma forma, em Proust e Kafka, tem-se uma nova proposta de representação da realidade sem a sugestão mimética do real. Os dois autores são casos extremamente representativos do momento antirrealista do romance. São capazes de, em suas obras, suprimir a categoria épica fundamental da objetividade e ao mesmo tempo compor obras sempre críticas da essência e reveladoras do real da sociedade. Portanto, a narrativa moderna se transforma, no início do século XX, e a concepção e apreensão da arte é outra. Não importa mais a somatória

dos momentos individuais da vida de cada um, o épico, e sim o resultado da constante transformação que se pode sofrer a qualquer instante.

Ao contrário do que ocorria no romance tradicional – no qual o leitor era passivo diante da pretensa veracidade do “palco italiano” e se mantinha a uma distância fixa e contemplativa da matéria narrada, a partir das obras de Joyce, Proust e Kafka a relação entre narrador e leitor se transforma. Quando Proust constrói, na narrativa, novas técnicas de representação – admitindo a subjetividade, o monólogo interior, o fluxo de consciência, nos quais o comentário e a ação estão entrelaçados – a “distância estética” é rompida: “Agora ela varia como as posições até da câmara do cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2006, p. 61).

Além disso, quando Kafka cria um novo padrão de representação estética de realidade, e de sua inversão – assim como a oposição dos planos de consciência, ora objetivos, ora subjetivos, e por meio de choques destrói a tranquilidade do leitor encolhendo assim completamente a distância – novas estruturas narrativas se configuram. Ou seja, Adorno aponta transformações na narrativa literária a partir da influência e incorporação de técnicas das novas linguagens, principalmente, a cinematográfica. Demonstra, portanto, que tanto Proust quanto Kafka são modernos e contemporâneos (em relação à análise de Adorno), justamente por superarem a representação realista do esquema “palco italiano” de Flaubert e incorporarem uma nova dimensão, aproximando a linguagem literária da objetividade, à representação visual, própria do cinema.

Indica o filósofo que, a partir desse momento histórico, a narrativa moderna torna-se exemplar do que virá posteriormente. O momento, para Adorno, refere-se ao subjetivismo como fator que abalou as bases do preceito épico da objetividade; ao encolhimento da distância estética e à procedente rendição do romance diante de uma matéria, sem transformá-la, como um processo intrínseco aos caminhos que a própria forma literária deve seguir.

Assim, para o nosso tempo, pode-se postular um terceiro modelo, posterior ao que viu Adorno para quem Proust e Kafka eram o que havia de mais moderno e forte. Ao observar que as mudanças na narrativa literária se deram a partir da incorporação de técnicas da indústria cultural, percebe-se uma crescente sofisticação nas técnicas de representação, além das já citadas, como traços expressivos e consequentes da modernidade: desarticulação do enredo, desaparecimento do narrador, fragmentação e descontinuidade que, paradoxalmente, repercutem numa simplificação da linguagem, aproximando a linguagem literária da objetividade da representação visual.

Muitas vezes, na literatura, o narrador é o olho por traz da câmera e a mudança do seu estatuto, a partir da narrativa realista, é indicativa das mudanças que ocorreram em todos os níveis com o advento da modernidade. Posteriormente, houve o emprego da fragmentação, a quebra da

cronologia, a união do tempo e dos planos de consciência e os deslocamentos do espaço baseados nas interpretações do real e do onírico constituindo novas estruturas narrativas. É possível, também, pensar sobre como a objetividade aparece na narrativa contemporânea. Há algo de retomada, em relação ao modelo tradicional, com a intervenção de um narrador clássico caracterizando o realismo; influência óbvia da mídia impressa. Assim, na contemporaneidade, há o romance válido, que vingou e que não apresenta um modelo específico, mas uma total abertura à diversidade de estruturas e formas narrativas; ora buscando inovar e romper, ora fazendo uso de formas tradicionais na sua estrutura.

Cabe ainda relacionar essa discussão, sobre a configuração da forma artística do contexto moderno, à proposta por Adorno na **Teoria Estética** (1982), justamente sobre a emergência de novos modelos narrativos. Ele assinala que as artes modernas, entre elas a literária, assimilam na própria estrutura uma forma de representação da realidade histórico-cultural de seu tempo. Na perspectiva do filósofo, não só as tendências temáticas como também o tratamento estético da obra de arte constituem fonte de significação. Sublinha, portanto, o teórico, a ligação da obra de arte com a realidade exterior, sendo que “A ponta que a arte volta para a sociedade é, por seu, algo de social” (ADORNO, 1982, p. 46) e a relação da obra com o dado social é mediada pela realização formal, uma vez que fatores externos são invariavelmente incorporados ao plano estético. A partir do “conteúdo estético” as obras de arte representam a realidade socio-histórica, visto que “O momento histórico é constitutivo nas obras de arte” (ADORNO, 1982, p. 207). Afirma, assim, a relação da arte com a realidade empírica, e a forma estética como um conteúdo sedimentado.

Ao pensar no narrador de **Cidade de Deus**, não se pode deixar de pensar na relação da configuração formal com o conteúdo histórico e social da obra como seu definidor. Segundo a afirmação de Adorno (2006), o narrador contemporâneo é uma figura mediadora por excelência que, por meio do encurtamento da distância estética, é capaz de retirar o leitor de um estado meramente contemplativo perante uma narrativa e uma realidade “demasiado poderosa”. Nesse sentido, ao lembrar a relação entre narrador e feição social, vale remontar à formação da cultura urbana e capitalista extremamente desigual, e conseqüentemente excludente e discriminatória em relação às camadas mais baixas. Estas são representadas na obra e decantadas de experiências vivas deste específico extrato social que, neste caso, irá desembocar em situação histórica de violência extremada.

Para Adorno, no romance contemporâneo não haveria mais espaço para o narrador épico que, distanciado do seu objeto, é capaz de testemunhar suas vivências. Além disso, “Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (ADORNO, 2006, p.56). Assim, em **Cidade de**

**Deus**, o narrador (e o autor), encontra-se inserido no contexto histórico (e agudo) de sua narrativa; e, como no antigo Naturalismo, nos lembra Schwarz (1999, p. 168), ele deve parte da sua envergadura à parceria com a enquete social, ficcionalizando do ponto de vista de quem era o objeto de estudo, no projeto antropológico de Alba Zaluar sobre “Crime e Criminalidade no Rio de Janeiro” no qual Paulo Lins teve participação. Impossível, portanto, desvincular a matéria bruta, narrada, do ponto de vista do narrador.

Tem-se então um narrador, em **Cidade de Deus**, com o ponto de vista interno, embutido na matéria retratada, porém sem adesão a ela; não panfletário, tampouco apresentando juízo de valor. Ao mesmo tempo, ele é capaz de movimentar-se constantemente, apresentando instabilidade nos pontos de vista em decorrência de diferenças que surgem a todo instante na própria condução da narrativa. Segundo Schwarz (2004), tem-se em **Cidade de Deus** um “*mix* narrativo poderoso”, em uma “mistura muito moderna e esteticamente desconfortável” capaz de desmanchar, ou impedir completamente a distância estética, não só entre narrador e matéria narrada como entre o leitor e a crua realidade da sociedade urbana atual posta no romance.

Esse “*mix* narrativo” repleto de diferenças, revelado a partir do ponto de vista de um narrador volátil pode ser percebido desde os primeiros segmentos do romance que inicia com a narração de uma cena bucólica no qual mescla o ameno momento de curtir a natureza na beira do rio, de fumar um baseado, recuperar memórias afetivas, com as alegrias pueris que passaram e os possíveis sonhos do futuro: “as pautas clássicas da vida popular brasileira, em toda a sua graça” (SCHWARZ, 1999, p. 163). Brutalmente, esse idílico momento é rompido e a realidade invade a narrativa. Por sua vez, a narrativa cinematográfica invade a literária visto que, explicitamente, as imagens adentram o imaginário do leitor com muita materialidade. Há o olho do narrador por traz da câmera – com a crua descrição de cadáveres que passam boiando:

[...] a água do rio encarnara. A vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver. As nuvens apagaram as montanhas por completo. Vermelhidão, outro presunto brotou da curva do rio. A chuva fina virou tempestade. Vermelhidão, novamente seguida de defunto. Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado e ainda quente. (LINS, 2003, p.13-14)

Ao promover este choque inicial no leitor, ele é despertado de forma brutal, não só para o que será narrado como para a própria matéria social. Ainda neste segmento, o narrador define o enunciado da trama: a trágica e famosa história da guerra do tráfico em Cidade de Deus. “Era a guerra que navegava em sua premissa”. (LINS, 2003, p. 14), inserindo assim certo caráter documental ao literário.

Além disso, as diferenças ressurgem a todo o momento. Na sequência do romance, o narrador recapitula o passado iniciando com “Antigamente a vida era outra aqui neste lugar...” (LINS, 2003, p.15). Apresenta uma mescla entre descrições físicas e poéticas da construção e primeiras transformações do Conjunto Habitacional Cidade de Deus. Ainda neste segmento, são narradas façanhas de meninos, brincadeiras de crianças, aventuras, diálogos esparsos dos primeiros moradores; até que, em determinado momento, percebendo que cede às próprias digressões, o narrador se coloca, mesclando o seu discurso ao do personagem do qual narrava determinada situação, e define a que veio: falar sobre o crime “mas o assunto aqui é crime, eu vim aqui por isso...” (LINS, 2003, p. 20). No entanto, apesar dessa fusão entre discurso do narrador e dos personagens, as diferenças entre eles são claras, o narrador não se põe à parte da violência exposta no romance, mas também não é conivente com ela. Isso é evidenciado no instante seguinte no qual introduz um texto poético:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado... Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala. (LINS, 2003, p. 21).

Essa interessante efusão lírica é um traço insolente e inconformado “frente ao peso esmagador dos condicionamentos pela miséria” (SCHWARZ, 1999, p. 169); além de marcar outra das diversas facetas dessa mobilidade discursiva, ratificando um narrador que explora fronteiras discursivas. Ao terminar esta primeira parte do romance, uma espécie de mini-capítulo, de configuração narrativa inteiramente poética e contemplativa, com as frases: “Falha a fala. Fala a bala” o narrador abandona o lírico e anuncia o caráter bruto e violento da prosa que se seguirá, conduzida pela onomatopéia, pela síntese e pela agressão.

A evidência mais clara da visão interna do narrador é o uso surpreendente da linguagem que parece concretizar em sua própria estrutura o universo limitado representado; diferente do português letrado e desconhecido das camadas cultas e/ou dominantes. O uso inventivo da gíria – rapá, bicho-solto, cumpádi, pichulé, oitão, homi... ; do apelido reduzindo o indivíduo ao estado de coisa – Cabeleira, Alicate, Acerola, Cabeção, Mosca, Pequeno, Cenoura, Galinha...; da síntese total, que beira o dialeto, altamente expressiva do Brasil contemporâneo.

E as diferenças não param aí. No plano da movimentação, há a influência explícita do estilo cinematográfico *western* americano, com cenas coletivas de coreografia apurada como superprodução hollywoodiana. A cena do assalto ao caminhão de gás do *Trio Ternura* no primeiro capítulo lembra um filme da *Metro Goldmeyer*, aproximando a linguagem literária da objetividade da representação visual do cinema:

Marreco, Cabeleira e Alicate passaram correndo pelo Lazer, entraram na praça da Loura, saíram em frente ao bar do Pinguim, onde estava parado o caminhão de gás. –Todo mundo quietinho, senão leva tiro! – ordenou Marreco com dois revólveres na mão. Cabeleira se posicionou do lado esquerdo do caminhão. Marreco no lado oposto. Alicate foi à esquina observar uma eventual chegada da polícia. Os transeuntes saíam de fininho, quando ganhavam distância apressavam o passo... Os entregadores levantaram as mãos e avisaram que o dinheiro estava com o motorista, que justamente tentava escondê-lo. Cabeleira o observava. Mandou que se deitasse com os braços estirados, revistou-o, pegou o dinheiro, deu um chute no rosto do trabalhador para ele nunca mais dar uma de esperto. Alicate anunciou a todos que o gás era por sua conta... o caminhão ficou vazio em minutos. (LINS, 2003, p. 22)

A cena do ritual de passagem de Mané Galinha, um trabalhador honrado e ético para a criminalidade não deixa *por* menos em termos de montagem cinematográfica:

[...] manuseou a pistola 45 com a agilidade que adquirira no tempo em que servira na brigada de pára-queda do Exército... as imagens do estupro, do avô ensanguentado e da casa cheia de tiros pulularam em sua mente enquanto seguia pela rua do meio... obstinado... entrou por duas vielas a passos largos, na terceira diminuiu as passadas, tirou a arma da cintura, engatilhou-a e entrou na viela de frente... avistou seu inimigo e mais três quadrilheiros, apontou a arma e atirou seguidamente. Pequeno riu fino, estridente e rápido e devolveu os tiros e procurou abrigo, os outros dois também atiraram e acompanharam o estuprador, o terceiro tentou trocar tiros francamente com o vingador e foi atingido fatalmente na testa. Galinha aproximou-se do cadáver, deu mais três tiros no peito; em seguida colocou o pé esquerdo em cima da cabeça, o direito em cima da barriga e gritou: – Esse é o meu primeiro! Quem seguir esse desgraçado vai ter o mesmo fim desse aqui! ... recarregou a arma. Agora corria. Avistou um quadrilheiro atrás do poste, foi em sua direção e sem nenhuma piedade estoporou seu crânio. (LINS, 2003, p. 314-315)

Ainda no plano da ação em relação à configuração formal com o conteúdo histórico social da obra – violência, trivialização da morte e intimidade com o horror – como seu definidor a objetividade também aparece na narrativa, assim como a necessidade de encará-la com distanciamento. No decorrer do romance vão sendo lançados registros tenebrosos de barbaridades cometidas aleatoriamente, episódios brutais de sensacionalismo jornalístico, em ritmo monótono, mas de veracidade representacional deste estrato social imerso na atmosfera banalizada pela brutalidade do crime, influência óbvia da mídia. Há uma descrição detalhada do bárbaro assassinato por desmembramento de um recém-nascido, entregue à mãe em uma caixa, por puro prazer e vingança por uma traição. Assim como há uma emboscada de outro marido traído que decepa a cabeça de seu rival com um golpe de foice e joga a cabeça ensanguentada com os olhos esbugalhados no colo da adúltera. Deste modo, ao promover um choque no leitor, ele é despertado de forma brutal não só para o que está sendo narrado como para a própria matéria social.

Assim, a ambivalência e mobilidade de ponto de vista do narrador em relação ao material tratado atinge um “dinamismo poderoso” e se revelará de maneira potente, como força estrutural, de acordo com Schwarz:

[...] colado à ação o ponto de vista narrativo lhe capta as alternativas próximas, a lógica e os impasses. O imediatismo do recorte reproduz a pressão do perigo e da necessidade a que os personagens estão submetidos. Daí uma espécie de realidade irrecorrível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento que deixa o juízo moral no chão. (SCHWARZ, 1999, p.167)

Nesse sentido o narrador, a todo instante, quebra a tranquilidade do leitor e impossibilita qualquer posicionamento contemplativo, pois “a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2006, p. 61). Tem-se em **Cidade de Deus** o narrador como mediador frente a realidade “demasiado poderosa” (ADORNO, 2006, p. 63). Ao contrário do que ocorria no romance tradicional, onde essa distância era fixa, a narrativa aqui quebra brutalmente a distância estética do leitor diante da coisa lida, chocando-o, com a forma adotada transfigurada no plano do real, tão bruta e explícita quanto a realidade reportada. Talvez, como aponta Schwarz (1999), o leitor no íntimo sintá-se em casa diante da matéria tratada; justamente isso é que o choca mais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: 34 Letras, 2003. Tradução Jorge de Almeida.

\_\_\_\_\_. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1982. Tradução de Artur Morão.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

## A JORNADA ONÍRICA E EXISTENCIAL DE FERNANDO VIDAL OLMOS

**Inês Skrepetz**  
**Mestre (UFPR/PR)**

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é analisar o *Informe sobre ciegos* de Ernesto Sabato, terceiro capítulo da obra **Sobre Heróis e Tumbas** (1961), e que posteriormente chegou a ser lançado como um romance autônomo em relação à obra original. Ele é protagonizado pelo personagem narrador Fernando Vidal Olmos, que se coloca como um investigador do Mal. Nesse sentido, buscaremos observar alguns elementos fantásticos, mágicos e/ou maravilhosos que permeiam a obra do autor argentino.

**PALAVRAS-CHAVE:** Informe sobre ciegos; Sonho; Realidade.

**ABSTRACT:** The aim of this paper is to analyze the Ernesto Sabato's *Informe sobre ciegos*, the third chapter of the book **Sobre Heróis e Tumbas** (1961), and later came to be released as a standalone novel in relation to the original work. He is played by Fernando Vidal Olmos narrator character, who poses as a researcher of Evil. In this sense, we try to observe some fantastical, magical and/or marvelous elements that permeate the work of the Argentine author.

**KEYWORDS:** Informe sobre ciegos; Dream; Reality.

*Os seres humanos oscilam entre a  
santidade e o pecado, entre a carne e o  
espírito, entre o bem e o mal.*

Ernesto Sabato

A independência estética de Sabato<sup>1</sup> fez com que ele demorasse treze anos entre escrever seu primeiro romance, **O Túnel** (1948) e o segundo, **Sobre Heróis e Tumbas** (1961). Durante esse intervalo aproveitou para se dedicar ao gênero ensaio. Sempre preocupado com o automatismo humano que se tornou reflexo da conturbada Revolução Industrial, transformando as pessoas em meras engrenagens de um sistema, em 1951 lança **Hombres y engranajes**, e, em 1953, **Heterodoxia**, voltando-se mais intensamente para um dos seus projetos mais ambiciosos: a obra **Sobre Heróis e Tumbas**, publicada somente em 1961 e que recebeu o prêmio de melhor romance argentino em sua época. Nessa obra, percebemos uma profunda *transposição poética* da realidade para a ficção, do onírico para a instigação existencial, a multiplicidade de vozes e faces que constituem o ser humano, entre o racional e o irracional, *entre las luces y las tinieblas*, como o autor sempre coloca.

O terceiro capítulo da obra **Sobre Heróis e Tumbas**, denominado *Informe sobre ciegos*, tornou-se um dos seus escritos mais polêmicos, chegando a ser lançado como um romance autônomo em relação à obra original. Nesse breve romance, **Informe sobre ciegos**, podemos identificar alguns elementos fantásticos, maravilhosos ou mágicos, porém, isso não nos permite qualificá-lo como uma obra representante da *Literatura Fantástica, Mágica ou Maravilhosa* produzida na época por autores como Borges, Casares ou Cortázar (para citar os mais expressivos dessas categorias). Todorov, a partir de Sartre, realiza uma instigação pertinente dentro da *Literatura Fantástica*, em que:

Segundo Sartre, Blanchot ou Kafka já não procuram pintar seres extraordinários; para eles, “não existe senão um objeto fantástico: o homem. Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado apenas pela metade no mundo, mas o homem dado, o homem natureza, o homem-sociedade, aquele que saúda respeitosamente um cortejo fúnebre à sua passagem, que se põe de joelho nas igrejas, que marcha dentro do compasso atrás da bandeira”. O homem “normal” é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se regra, e não a exceção. (TODOROV, 1992, p.181).

A partir dessa reflexão, percebemos que o elemento fantástico deixa de ter apenas uma delimitação sobrenatural, distante da realidade sensível, mas recebe concretamente uma conotação

---

<sup>1</sup> Como preferência do próprio autor nas últimas décadas, após escrever *Abadon o exterminador*, (in SAUTER, 2005, p. 8), o seu nome está sendo mantido sem acentuação ortográfica: SABATO.

existencial, em que, o homem “normal” é o ser fantástico. Apesar de estar inserido em contextos condicionantes, construídos culturalmente, ele é capaz de se espantar consigo mesmo.

Ao pensarmos sobre a postura de investigador do Mal, que Fernando Vidal assume desde o início, percebemos que sua pesquisa é mais onírica que realística. Ele pergunta se a realidade de todos os dias é a verdadeira realidade, por isso a sua obsessão pelo sonho e pela própria morte, enquanto uma busca angustiante de “despertar”, como se a vida cotidiana não passasse de um sono profundo e mórbido, transformando-o num personagem tão incômodo quanto sedutor:

Quem sabe – não encontremos sentido à vertigem de Fernando Vidal Olmos perante o mundo dos cegos, mas a ideia das trevas não deixa, em nenhum caso, de nos remeter ao nosso próprio ser desconhecido. (SAMPAYO, 1993, p.5).

O incômodo que gera a reflexão do próprio ser enlaça a sedução, pois os questionamentos sobre as tênues fronteiras que separam o sonho da realidade, ou poeticamente, nas palavras de Sabato (1993), os transparentes véus esvoaçantes que “os encobrem”, permitem a intensa mescla de ambos, tornando-se inerente ao ser humano essa oscilação. As mudanças de estados provocam a crise existencial do ser, que perde o seu alicerce supostamente solidificado por uma realidade que o seu profundo ser e estar, no mundo, percebe que não é o seu “eu verdadeiro”. Sabato ressalta, desde a obra **Hombres y engranajes** (1951), que atualmente temos um pensamento científico que considera o sonho e o mito uma mentira, um cientificismo que deprecia o pensamento mágico, até porque este não é regido por nenhuma fórmula matemática.

Assim, percebemos que a preocupação do autor com o “oscilar humano” entre o sonho e a realidade, mito e razão, é uma constante intranquilidade perante um sistema histórico-social e cultural que impossibilita esse transcurso. Essa reflexão, problematizada em seus romances, principalmente com Fernando Vidal, no *Informe*, perpassará muitos de seus ensaios sobre a concepção do ser e do mundo em crise.

Sabato penetra mais intensamente na “alma humana”, salientando que o homem moderno buscou proscrever, muitas vezes, o seu lado sombrio, esquecendo-se de que essas potências são invencíveis e, quando se tentou destruí-las, elas se esconderam e por fim, com maior violência e perversidade, se revelaram. Ao estabelecermos uma conexão mais cautelosa com a reflexão do autor, torna-se imprescindível enfatizarmos o pensamento de Hannah Arendt (1990), quando ela defende que o modo de vida moderna aceita a ideologia da banalização do mal, cuja utilização seduz as pessoas com uma imagem confusa e atraente da maldade. Para a filósofa, o mal é o senso crítico subtraído, que leva à alienação.

Nesse horizonte, Fernando Vidal se posiciona como um “herói ao inverso”; e o que encanta o autor, nesse período de criação, é o herói em decadência, assumindo as suas fraquezas, é o ser humano concreto, o homem em crise. Um *héroe al revés* que se confronta com o caos de seu tempo – pois se pensarmos essa obra dentro de seu contexto histórico, perceberemos que ela é também uma crítica à crise que a Argentina passava em meados do século XX (Primeiro Peronismo 1945-55, com sua crise e queda). Mas essa certa impotência de Vidal não é neutra, ela está carregada de criticidade, principalmente quando ele compara os canais subterrâneos, os esgotos de Buenos Aires com a vida das pessoas, “la innumerable basura de Buenos Aires” (2008, p.207), criando a imagem de que, assim como o lixo, as pessoas marcham até o oceano do Nada. Entre os túneis subterrâneos e secretos, como se quisessem esquecer, ou se fazer de desentendidos sobre essa parte da verdade que lhes pertence e deixando para os “heróis ao inverso”, como ele, esse destino e trabalho infernal de dar conta de toda essa realidade. No decorrer do relato, ele explicita euforicamente a sua ácida crítica: “¡Exploradores de la Inmundicia, testimonios de la Basura y de los Malos Pensamientos! Sí, de pronto me sentí una especie de héroe, de héroe al revés, héroe negro y repugnante, pero héroe.” (SABATO, 2008, p. 207).

Consciente de sua fraqueza humana, o protagonista se sente muito mais herói do que os “ditos heróis” da civilização, que estavam deixando o seu país escorrer pelos esgotos subterrâneos até o oceano do Nada. Daí a sua crítica contínua aos cegos, não no sentido físico, mas em sua metáfora para a *cegueira existencial*. Nesse processo de inconformismo, Fernando Vidal recorre aos poetas visionários, que ele denomina como “loucos visionários, os quais estão sempre extrapolando os limites da realidade e que perderam suas vidas por “enxergarem além”, assim como Artaud, Rimbaud e Lautréamont, escritores que penetraram no mundo proibido. Contudo, terminaram como loucos e suicidas, recebendo uma mescla de admiração e desdém, coisas que os adultos sentem perante as afirmações das crianças. A constatação de Vidal remete à reflexão de Bataille (1989) sobre os “poetas Malditos” (como alguns simbolistas franceses, Baudelaire, Rimbaud, e o inglês William Blake, o foco central de seu ensaio), que defendiam que a “vida exagerada”, aquela que busca os extremos para romper os limites, permite ao ser humano uma maior e mais intensa compreensão de sua própria trajetória existencial. Essa experiência permitirá que o ser humano se torne vidente e, somente atingindo o “desconhecido”, a vida será mais intensamente revelada. Rimbaud coloca em sua carta a Paul Demeny, em 15 de maio de 1871:

Tornamo-nos videntes, por um longo, intenso e raciocinado desregramento de “todos os sentidos”. Todas as formas de amor, sofrimento, loucura; é o próprio ser quem busca, é ele a esgotar em si todos os venenos, para afinal só lhes guardar a quinta essência. Inefável tortura para a qual se lhe exige toda a fé, toda a força sobre-humana, pela qual ele se torna

entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande Maldito – e o supremo sábio! – pois ele atinge o “desconhecido”! Mais do que ninguém cultivou a sua alma, já antes rica! (RIMBAUD apud BAUDELAIRE, 1972, p. 97).

Com efeito, a obsessão por atingir o “desconhecido” permitirá o “desvendar” da realidade condicionada, que servirá de matéria-prima para o escritor. A investigação das *zonas escuras* sempre será uma constante nas obras de Sabato, principalmente em seus romances. Na obra **O escritor e seus fantasmas** (1985), ele teoriza que a tarefa essencial da novelística de hoje é a indagação do Mal, é a busca pelo “desconhecido”, como uma forma de desvendar essas forças invisíveis que estão compenetradas no mundo e na alma humana. A consciência do labor investigativo e visionário do artista está conectada à continuação do relato de Rimbaud, em que cada poeta/escritor retomará o trabalho a partir dos horizontes em que o outro estagnou:

Atingido o desconhecido e quando, tomado de loucura, acabaria por então perder a inteligência das suas visões, já então as viu! Que rebente neste salto pelas coisas prodigiosas e inomináveis: outros atrozes obreiros hão-de-chegar, que retomarão o trabalho a partir dos horizontes em que o outro sucumbiu. (RIMBAUD apud BAUDELAIRE, 1972, p. 97).

A partir da carta de Rimbaud, sobre a atitude de atingir o desconhecido, podemos tecer algumas relações, não somente com Sabato, enquanto escritor, mas também com Fernando Vidal, o protagonista, personagem-escritor do *Informe*, um homem atormentado pelos crimes e fantasmas do seu passado e, ao mesmo tempo, um aguçado e implacável Investigador do Mal. Ao oscilar entre a realidade e o sonho, busca frequentemente escapar da realidade estabelecida e aceita por muitos para alcançar novos horizontes, deixando-se levar pelas sendas da loucura. Como um místico em estado selvagem, ele se esforça para se desfazer do universo que tem sido decretado como normal, resistindo em partilhar a mesma visão de mundo que a maioria das pessoas possui porque, para ele, *o louco visionário* vê as coisas que os “ditos normais” são incapazes de ver.

Na sua obra **Heterodoxia** (1953), Sabato discorre sobre o ensaio e o romance, caracterizando-os como: “[...] ensaio, diurno, romance, noturno.” (1993, p. 96). Mas a sua observação não se limita apenas aos gêneros textuais e literários, ele também desdobra a questão, investigando o ser humano que escreve e é descrito nesses mesmos gêneros. Sabato coloca que o ser diurno (no ensaio) representa o que ele pretende ser, enquanto que o ser noturno (no romance) se desnuda existencialmente e revela o que ele realmente é. Com base nessas instigações, podemos aprofundar a nossa análise do breve romance **Informe sobre ciegos**, ao identificarmos nele uma descrição noturna de Fernando Vidal. O texto narra a solidão do protagonista, que sofre toda a metamorfose e as alucinações dentro de um quarto, refletindo algumas semelhanças com Gregor

Samsa de Kafka. O quarto fica dentro de um Mirador – um ponto estratégico de Buenos Aires, permitindo a visualização de toda a cidade, mas a metamorfose de Fernando possui uma significação diferente e mais positiva que o famoso pesadelo descrito por Kafka. O estado animalizado de Samsa, conforme a estudiosa Holzapfel, simboliza a barreira inviolável que existe entre o protagonista e o resto da sociedade, enquanto:

[...] la metamorfosis de Fernando representa un desandar del tiempo por el hombre moderno, angustiado y anhelante del infinito, para encontrar-se con su destino y descubrir en un pasado misterioso y lejano un crimen que lo ha alienado permanentemente de Dios. (HOLZAPFEL apud SABATO, 2008, p. 21).

Ao pensarmos em Fernando, enquanto um ser que oscila entre o sonho e a realidade, carne e espírito, Bem e Mal, pode-se refletir, por meio de suas confissões, a densidade de sua existência angustiada, desejando o infinito para encontrar-se com seu destino. Para a surpresa do leitor, o protagonista já revela nas primeiras linhas do *Informe* que será assassinado. Nesse sentido, o que perturba não é necessariamente a sua morte ou quem irá “reter a sua vida”, e sim o que gerou essa concepção de tragédia fatalística em sua própria consciência. A problemática permite aventar para o conceito de tragédia proposto por Nietzsche, que defende uma visão ética da mesma, enquanto Schopenhauer (2001) afirma a proposição de que na passagem trágica o herói, nesse caso o protagonista, expia de uma forma inapelável o pecado de existir, expressando a máxima de Calderón de La Barca, no seu drama metafísico **A vida é sonho** (por sua vez, inspirado no texto bíblico de Eclesiastes, em que o “maior delito é ter nascido”). Nietzsche (1993) considera que o delírio do herói torna evidente a eternidade da vida, a sua mais admirável promessa. Desse modo, a existência e a morte de Vidal, acompanhadas pela sua metamorfose, possuem um significado muito forte para toda a obra **Sobre Heróis e Tumbas**. A sua presença servirá de contraponto para os outros principais personagens, como Bruno e Martín, assim, é nesse aspecto que a concepção de Nietzsche, sobre a tragédia, proposta dentro da visão ética, será relevante para os outros personagens do romance, na medida em que Fernando será guiado por uma concepção mais fatalista. Se a tragédia aproxima o homem da fugacidade de todas as coisas e da finitude da existência, para Nietzsche ela estimula e leva a humanidade a afirmar a vida e a agir. Na percepção estética, isso não acontece com Vidal, ele apenas se aproxima da finitude e da fugacidade, buscando a redenção para além desta vida, até porque ele pressente a sua morte, por meio de um sonho, mas não reage contra o intercurso do destino.

A busca por redenção, por parte de Vidal, se concretiza com a sua morte, mas é por meio de sua experiência onírica mais intensa, em que se realiza a sua metamorfose, que ele irá se encontrar com seu destino e descobrir, num passado distante e misterioso, o crime que o distanciou de um Ser

onipresente e onisciente. No mergulho em suas recordações, por meio do sonho, ele perde a noção de “realidade” e inicia sua jornada onírica.

Fernando, na confissão de sua jornada onírica, deixa transparecer a sua angustiante obsessão pelo infinito, as suas mais intensas oscilações. Por isso, Vidal se torna, dentro da obra **Sobre Heróis e Tumbas**, a figura estética do herói trágico que servirá de contraponto, dentro de uma visão ética, para os outros personagens, levando-os a afirmarem a vida e a agirem. Para ele, a concepção de destino trágico é extremamente fatalista; a vida não passa de uma paixão inútil, engendrada por motivos ilusórios num eterno sonho, em que só a morte poderá despertá-lo, como na tragicomédia de Calderón de la Barca:

Que o viver é só sonhar  
E a vida ao fim nos imponha  
Que o homem que vive, sonha  
O que é, até despertar.  
[...]  
O que é a vida? Um frenesi.  
O que é a vida? Uma ilusão.  
Uma sombra, uma ficção;  
O maior bem é tristonho  
Porque toda a vida é sonho  
E os sonhos, sonhos são.  
(LA BARCA in PALLOTTINI, 2007, p. 61).

Ao meditarmos sobre esse fragmento, podemos tecer algumas relações com a concepção de vida de Fernando, a fugacidade, finitude, ilusão, ficção, sombra, ou mais propriamente, os seus fantasmas, pois: “[...] o homem que vive, sonha o que é, até despertar.” (*idem*, p. 61). A experiência alucinada de Vidal é que possibilitará a sua investigação, não somente da *Seita secreta dos cegos*, sobretudo da sua própria alma, concretizada na sua existência. O seu pesadelo permeado pelo vaticínio de sua morte o permitirá contemplar a “furiosa magia” de sangue e fogo penetrado em sua metamorfose. Quanto ao incesto, o crime que ele procura expiar, e que é apenas insinuado ao longo do seu relato confessional, surge, então, de forma mais explícita, na sua alucinação, que manifesta o processo de metamorfose do protagonista:

Como un centauro en celo corrí por aquellas arenas ardientes, hacia una mujer de piel negra y ojos violetas que me esperaba aullando hacia la luna. Sobre su cuerpo renegrido y sudoroso veo todavía su boca y su sexo, abiertos y sangrientamente rojos. Entré furiosamente en aquel ídolo y entonces tuve la sensación de que era un volcán de carne, cuyas fauces me devoraban y cuyas entrañas llameantes llegaban al centro de la tierra. Todavía sus fauces chorreaban mi sangre cuando esperaba un nuevo ataque. Como un unicornio lúbrico corrí por los arenales ardientes hacia la mujer negra, que me esperaba aullando a la luna. Atravesé lagunas y pantanos fétidos, cuervos negros se levantaron chillando a mi paso y entré finalmente en la deidad. [...] Luego fui también pájaro de fuego hombre-serpiente, rata fálica. Y aún más, debí convertirme en nave con mástiles de carne, en campanario lúbrico. Y siempre para ser devorado. La tempestad entonces se hizo inmensa y confusa: bestias y dioses cohabitaban con la deidad, junto conmigo. El volcán de

carne fue entonces desgarrado a cornadas por minotauros, cavado ávidamente por ratas gigantes, sangrientamente devorado por dragones. (SABATO, 2008, p. 228).

No relato de sua própria metamorfose, Vidal mergulha em vários estados e condições zoomórficas, e por meio de sua confissão, percebemos uma realização onírica positiva, durante as suas transformações, porque seu relato está carregado de sensualidade, e os animais, com os quais ele se caracteriza, são descritos com certo teor de excitação, virilidade, como o unicórnio, o peixe-espada e o centauro. Todo o processo metamórfico, com características sedutoras, servirá precisamente para que Fernando possa se encontrar com o seu destino. A jornada onírica não deixa de ser a sua trajetória existencial, que desvendará, em um passado penetrado de mistérios, o crime incestuoso que sempre, inconscientemente, o perturbará. O protagonista desconfia de que a sua filha, Alejandra, também faz parte da *Seita secreta dos cegos*, porém essa é apenas uma especulação por parte dele. Portanto, resgatando a metamorfose positiva de Vidal, torna-se pertinente considerar o pensamento de Le Goff (2006, p. 118), ao refletir sobre as funções do maravilhoso, em que: “[...] a primeira função é a compensatória em um mundo de duras realidades e de violência, de penúria e de repressão [...]”. O percurso alucinante realizado pelo protagonista, durante sua jornada onírica, que ele também define como maravilhosa e mágica, torna-se uma alternativa compensatória de purificação e auto-redenção. Ela permite que Fernando, ao perder-se na realidade cotidiana, tenha outra chance, que é a realização plena do ser dentro do sonho: “[...] o maravilhoso exerce, sobretudo, uma função de realização, não de evasão.” (LE GOFF, 2006, p. 119). Dessa forma, Vidal não foge da “realidade” para o sonho, mas por meio dele busca a plenitude existencial e espiritual, ele se realiza na metamorfose engendrada pelo sonho e permeada pelo maravilhoso.

Na obra **O escritor e seus fantasmas**, Sabato faz uma reflexão sobre a incessante busca do ser humano pelo maravilhoso, ficcional, o anseio por uma realização plena que não se encontra somente na vida terrena, “dita real”: “Os homens escrevem, criam ficções porque são imperfeitos. Um deus não escreve romance. Um deus não precisa tampouco procurar “verdade e purificação”, pois dele é o reino dos céus, cabe a nós o reino da Terra.” (1985, p.161). Nesse enlace, na continuidade do relato de Vidal, sobre a sua metamorfose, ele finaliza sua investigação onírica que se encontra permeada pelo vaticínio de sua morte:

Sacudido por los rayos, temblaba todo aquel territorio arcaico, encendido por los relámpagos, barrido por el huracán de sangre. Hasta que la funesta luna radiactiva estalló como un fuego de artificio: pedazos, como chispas cósmicas, se precipitaron a través del espacio negro, incendiando los bosques; un gran incendio se desató, y propagándose con furia inició la destrucción total y la muerte. Entre oscuros clamores, sangrantes jirones de carne crepitaban o eran arrojados a las alturas. Territorios enteros se abrieron o se convirtieron en cangrejales, en que se hundieron o eran devorados vivos hombres y bestias. Seres mutilados corrían entre las ruinas. Manos sueltas, ojos que rodaban y saltaban como

pelotas, cabezas sin ojos que buscaban a tientas, piernas que corrían separadas de sus troncos, intestinos que se enredaban como lianas de carne e inmundicia, úteros gimientes, fetos abandonados y pisoteados por la muchedumbre de monstruos y bazofia. El Universo entero se derrumbó sobre mí. (SABATO, 2008, p. 228).

Fernando Vidal termina o seu *Informe sobre ciegos* e o guarda em um local secreto, onde a seita não possa achá-lo. Por volta da meia-noite vai até o Mirador, pois sabe que ela, a morte (Alejandra), estará esperando-o. Entre tempestades e raios, aparece a ferocidade do fogo, que será o elemento que desencadeará a destruição do antigo Mirador, e a última geração da família Olmos em Buenos Aires, Fernando Vidal e sua filha Alejandra.

O encadeamento meticuloso do *Informe* se torna, também, um contraponto fantástico para os demais personagens da obra completa. No decorrer do romance **Sobre Heróis e Tumbas**, personagens como Bruno e Martín irão retomar, frequentemente, a personalidade de Vidal, enquanto um homem violento, misterioso, um místico em estado selvagem, um sinistro *Anjo do Inferno*, contudo, como um ser incômodo e sedutor. Assim como medita Bruno, após a morte de Fernando, no quarto capítulo da obra original:

E até mesmo me é impossível pensar algo importante sobre minha própria vida que não tenha de alguma forma que ver com a vida tumultuosa de Fernando. Seu espírito continua dominando o meu, mesmo depois de sua morte. (...) me considero bastante justo para admitir que ele era superior a mim. (1980, p. 410).

A partir da reflexão de Bruno, podemos constatar a afirmação de Nietzsche (1993), em que a tragédia aproxima o homem da fugacidade e finitude da existência e das coisas, assim, para além do bem e do mal, leva a humanidade a afirmar a vida e a agir, permitindo que o ser humano passe a compreender que o prazer e a dor estão associados intimamente. Para Nietzsche, o declínio do herói evoca a eternidade da vida, por isso, Fernando se transforma em fenômeno estético, na concepção ética da tragédia, que servirá para os outros personagens como estímulo para a ação, mediante a superação de obstáculos decorrentes do jogo do acaso. Na visão de Benjamin

[...] a filosofia da tragédia foi construída como uma teoria da ordem ética do mundo, resultando num sistema de sentimentos, solidamente apoiados, ao que se julgava, em conceitos como os de 'culpa' e 'expiação'. (1984, p. 123-24).

A intenção de Sabato ao criar um personagem-escritor, tão complexo quanto Fernando, é motivada justamente por ele fazer da Literatura um espaço aberto para que as várias questões, e valores sociais, culturais, existenciais e espirituais penetrem o seu discurso literário, possibilitando um vasto encadeamento de análises e reflexões. Tendo em vista sempre a concepção do ser e do mundo em crise, desnuda o ser que vive em conflitos, em contínua tensão consigo mesmo e o

mundo. Nesse sentido, por sua independência estética, na obra autônoma **Informe sobre ciegos** do autor argentino confluem elementos mágicos, maravilhosos e fantásticos, contudo, ela não se define precisamente como pertencente às categorias citadas: Literatura Fantástica, Mágica e/ou Maravilhosa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BATAILLE, George. **A literatura e o mal**. São Paulo: L&PM, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. **Coletâneas: poetas malditos**. Lisboa: Verbo, 1972.
- LA BARCA, Pedro Calderón de. **A vida é um sonho**. Tradução de PALLOTTINI, R. São Paulo: Hedra, 2007.
- LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. Bauru: Edusc, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SABATO, Ernesto. **A resistência**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- \_\_\_\_\_ **Heterodoxia**. Campinas: Papyrus, 1993.
- \_\_\_\_\_ **Hombres e engranajes**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- \_\_\_\_\_ **Informe sobre ciegos**. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- \_\_\_\_\_ **O escritor e seus fantasmas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- \_\_\_\_\_ **Sobre Heróis e Tumbas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.
- SAMPAYO, Carlos. **Ensayo: informe sobre ciegos**. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- SAUTER, Silvia. **SABATO: símbolo de un siglo**. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- YUDICELLO, Lucio. **La utopia negra de Ernesto Sabato**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

## **CRÍTICA FEMINISTA: LENDO COMO MULHER**

**Cecil Jeanine Albert Zinani**  
**Doutora (UFRGS)**

**RESUMO:** O objetivo deste texto é discutir aspectos da crítica literária feminista e sua relevância no contexto da crítica moderna, considerando que o reconhecimento da produção literária feminina é um fato muito recente. O artigo, além de focalizar abordagens de Elaine Showalter e Toril Moi que resgatam textos fundadores, estabelecendo as bases para a crítica feminista, também verifica quais as relações da crítica literária feminista com a crítica literária em sentido geral. Considera-se, também, que o gênero abordado contribui para o projeto político do feminismo, uma vez que a leitura colabora para a preparação das mulheres para a intervenção social, através da criação de comunidades de leitoras capacitadas para dialogar com os meios acadêmicos de cultura patriarcal. O exercício da crítica propicia o estabelecimento de uma relação dialógica entre as instâncias autor, leitor, personagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** crítica feminista; mulher escritora; mulher leitora.

**ABSTRACT:** The purpose of this text is to discuss aspects of the feminist literary critics and its relevance in the context of modern critics, once the recognition for feminine literary production is still a very recent fact. The article, besides focusing on approaches from Elaine Showalter and Toril Moi, who rescue founding texts, establishing the basis for feminist critics, also checks on the relationship between feminist literary critics and literary critics in general. It is also taken into account that the gender being discussed contributes for the political project of feminism, once reading collaborates with preparing women for social intervention, by creating communities of readers capable of dialoguing with academic means of patriarchal culture. The exercise of criticizing and reviewing provides for the establishment of a dialogical relationship among the author, the reader, and the character.

**KEYWORDS:** feminist critics; women writers; women readers.

*A crítica feminina é um ato político cuja finalidade não é apenas interpretar o mundo mas modificá-lo por meio da transformação da consciência dos leitores e de suas relações com o texto lido. O primeiro ato de uma crítica feminista é tornar-se uma crítica de resistência e não de concordância e, mediante a recusa, exorcizar a mente masculina que foi implantada em nossa mente.*

*Judith Fetterley*

A ascensão da crítica coincidiu com a decadência da história da literatura que dominara os estudos literários até o final do século XIX. No início do século XX, a crítica, até então incipiente, experimentou um desenvolvimento significativo, desdobrando-se em múltiplas abordagens, de acordo com teorias fundamentadas em correntes de pensamento relevantes, de caráter filosófico, histórico, sociológico, psicológico, linguístico.

É possível afirmar que o grande movimento que transformou a crítica literária ocorreu em torno dos anos 20 (séc. XX) com o Formalismo russo. Centrado na experiência com a linguagem, o Formalismo preocupou-se em descobrir a “literariedade” do texto, verificando as estratégias de linguagem que promoviam o ‘estranhamento’, decorrente da desautomatização de procedimentos linguísticos, responsável pelo efeito estético. Desde então, a crítica tem-se alargado em inúmeras modalidades, de acordo com matrizes teóricas de variada procedência, iluminando, inclusive, aspectos relacionados ao discurso das minorias. Dentro dessa perspectiva, pretende-se discutir uma tendência relevante na contemporaneidade, constituída pela crítica feminista e sua contribuição na transformação do cânone e na ampliação dos estudos de gênero.

Muito embora com pouca visibilidade, é inegável a presença das mulheres nas letras, desde tempos muito antigos, não obstante tenha havido múltiplas dificuldades em seu acesso à educação formal. Se esses problemas perpassavam a Europa civilizada, no Brasil, durante o período colonial, o confinamento ao lar e a ignorância intelectual estreitaram ainda mais os horizontes das mulheres. Mesmo assim, já havia expressão poética feminina identificada ao Arcadismo, representada por Ângela do Amaral Rangel, citada no **Florilégio da poesia brasileira**, de Varnhagen, e participante da Academia dos Seletos, conforme assinala Nelly Novaes Coelho (2002). Também é notável o caso de Teresa Margarida da Silva e Orta, considerada a primeira romancista que escreveu em língua portuguesa. Nasceu em 1711, tendo vivido, porém, poucos anos no Brasil. Transferiu-se, com a família, para Portugal, onde publicou, em 1752, **Aventuras de Diófanes**, obra que teve quatro edições, sendo a última de 1790 (COELHO, 2002, p. 611). Outro caso notável, por sua exceção, é Nísia Floresta, primeira feminista do Brasil. Com uma vida atribulada, tornou-se

educadora, utilizando sua tribuna para advogar a causa de índios e escravos, defender o acesso feminino à educação, como base para a emancipação, e também manifestar-se em prol da independência econômica, posicionamento que seria patrocinado por Virgínia Woolf, em 1928, com a obra **A room of one's own**. Intelectual de ideias liberais e republicanas, Nísia Floresta adaptou à realidade brasileira o livro de Mary Wollstonecraft **Vindications of the rights of woman**, que traduziu livremente por **Direito das mulheres e injustiça dos homens**, editado em 1832, além de publicar ensaios, novelas e romances, tanto no Brasil quanto na Itália e na França (DUARTE, 2005).

Ainda enfatizando a situação brasileira, pode-se afirmar que, em meados do século XIX, com a intensificação da vida cultural, registrou-se expressiva produção feminina, principiando nos rodapés dos jornais, evoluindo, posteriormente, para a fundação de periódicos, tais como o *Escrínio*, de Andradina de Oliveira, e o *Corymbo*, das irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro. O *Corymbo* durou 60 anos e, de acordo com Norma Telles, “em 1919, saúda a fundação no Rio de Janeiro da *Tribuna Feminina* do Rio, órgão do Partido Republicano Feminino de Leolinda Daltro” (2004, p. 426). Os jornais e revistas dedicavam-se, também, à educação das mulheres, muitas vezes, valorizando as atribuições de mãe, esposa e dona de casa.

A publicação de obras de autoria feminina passou a ocorrer com frequência cada vez maior, a partir da segunda metade do século XIX, algumas, até, com várias edições, para, depois, caírem no ostracismo, uma vez que essas obras não foram referendadas pela academia. Nesse sentido, é relevante o trabalho de resgate que tem sido realizado por grupos de pesquisa, representados, no caso brasileiro, pela obra **Escritoras brasileiras do século XIX**, em três volumes, organizados por Zahidé L. Muzart, publicados, respectivamente, em 2000, 2004 e 2009.

A primeira crítica a ocupar-se com a produção literária feminina, no Brasil, foi Lúcia Miguel-Pereira, também autora de romances em que problematiza a condição das mulheres no país. São eles: **Maria Luísa** e **Em surdina**, de 1933; **Amanhecer**, de 1938; e **Cabra-cega**, de 1954. Em artigo publicado pela Revista *Anhembi*, em 1954, a renomada historiadora da literatura declara seu assombro, ao constatar o reduzido número de mulheres mencionado na renomada **História da literatura brasileira**, de Sílvio Romero, – apenas seis –, mesmo na edição revista e ampliada de 1902, ou no **Dicionário bibliográfico**, de Sacramento Blake, que registrou cinquenta e seis. Assinala que essa exclusão não foi motivada por razões estéticas, uma vez que, na história de Romero, “tiveram entrada carrancas e bonifrates, gente miúda, gente mais – ou menos – que secundária.” (MIGUEL-PEREIRA, 1954, p. 18). Considerando esse posicionamento, é, no mínimo, estranhável que, em sua célebre **História da literatura brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920** (1973), a autora também não privilegiasse as mulheres. No entanto, o alentado trabalho de

resgate que focaliza as escritoras do século XIX comprova a existência de um número expressivo de escritoras naquela época. Um exemplo interessante da posição da autora, retirado da **História da literatura**, é a comparação das observações da autora a respeito de Júlia Lopes de Almeida e Coelho Neto e o posicionamento de José Veríssimo. Enquanto Veríssimo considera Júlia Lopes de Almeida muito superior a Coelho Neto, concedendo-lhe um espaço maior em sua História da Literatura, Lúcia Miguel-Pereira procede de modo inverso, dedica sete páginas e meia a Coelho Neto e apenas duas a Júlia. Os dois autores são englobados, juntamente com Afrânio Peixoto, Artur Azevedo, Xavier Marques e João do Rio em um capítulo intitulado *Sorriso da sociedade*, o que evidencia sua opinião sobre o grupo. Outro aspecto importante é o número restrito de mulheres escritoras citado em sua obra, quer como objeto de estudo, caso limitado a Júlia Lopes de Almeida, ou mencionadas como exemplo negativo: Adelina Lopes Vieira e Georgeta de Araújo, ou em nota de rodapé: Albertina Bertha ou, ainda, citada brevemente, como ocorre com Carmen Dolores (pseudônimo de Emília Bandeira de Melo). Parece que o número seis referente às escritoras encontradas por Sílvio Romero não se amplia na obra de Miguel-Pereira.

No entanto, foi a ampliação da produção escrita feminina, ocorrida no século XX, que ensejou o desenvolvimento de ferramentas mais especializadas, assim, uma modalidade específica de crítica passou a avaliar não apenas a questão autoral, mas, também, a representação da mulher em obras escritas por autores de ambos os sexos. Essa crítica problematiza o posicionamento do gênero feminino, constituindo o que Elaine Showalter, resgatando uma expressão de Matthew Arnold, denomina de território selvagem (1994, p. 23). Tentando mapear esse território, Showalter aponta duas modalidades de crítica feminista, a primeira, de caráter ideológico, refere-se à leitura realizada pela mulher e discute a representação da figura feminina em textos literários, especialmente, os estereótipos veiculados na literatura; a segunda focaliza a mulher como escritora. As duas modalidades são, teoricamente, bastante profícuas.

A primeira dessas abordagens está centrada na leitura feminista e pode constituir-se em ato de emancipação, no momento em que a linguagem for utilizada como ferramenta libertadora e não mais como instrumento de opressão. Isso ocorre quando a mulher se apropria da linguagem e passa a nomear o mundo a partir de seu ponto de vista. Corroborando esse aspecto, podem ser lembrados estudos de Coulthard (1991), Freeman e McElhinny (1998) e outros que, entre múltiplos aspectos, chamam a atenção para a característica androcêntrica da linguagem, uma vez que a forma não marcada, correspondente ao universal, é sempre masculina, enquanto a forma marcada, considerada a exceção, é feminina. Essas pesquisas constituem elementos significativos para a eliminação dos preconceitos, pois, por meio da linguagem, estruturam-se as identidades e estabelecem-se os relacionamentos. O fenômeno denominado por Showalter de leitura feminista ou crítica feminista,

“é em essência uma forma de interpretação, uma das muitas que qualquer texto complexo irá acomodar e permitir” (1994, p. 26). No início da década de 70 (séc. XX), a crítica que Toril Moi denomina **Images of women’ criticism** foi considerada muito proveitosa, pela quantidade de ensaios e trabalhos que oportunizou. Nesse modelo,

the act of reading is seen as a communication between the life (experience) of the author and the life of the reader. When the reader becomes a critic, her duty is to present an account of her own life that will enable *her* readers to become aware of the position from which she speaks. (MOI, 1989, p. 43).<sup>1</sup>

Não se trata de realizar uma crítica biográfica, mas, considerando as condições que as mulheres detêm na sociedade, marcar o espaço de enunciação. Essa atitude, além do caráter simbólico que traz incluso, também institui um espaço de poder: o poder de dizer e de se dizer.

Outro aspecto importante, salientado por Showalter, é o cunho revisionista da crítica feminista, posto que esteja organizada sobre modelos pré-existentes, ou seja, o modelo de crítica permanece o masculino, portanto, o universal. Esse fato, na realidade, constitui-se em empecilho para o desenvolvimento da crítica feminista, porque, mesmo quando se caracteriza pela oposição, existe um atrelamento ao quadro de referências masculino, ou seja, nada de novo é construído. A autora apresenta seu posicionamento de forma contundente:

Ao postular uma crítica feminista que seja genuinamente centrada na mulher, independente e intelectualmente coerente, não pretendo endossar as fantasias separatistas de visionárias feministas radicais ou excluir da nossa prática crítica uma variedade de instrumentos intelectuais. Mas precisamos indagar muito mais minuciosamente o que queremos saber e como podemos encontrar respostas às perguntas que surgem da nossa experiência. (SHOWALTER, 1994, p. 28).

A segunda modalidade de crítica refere-se à mulher na condição de escritora. Denominada de ginocrítica por Showalter, focaliza a questão básica da diferença, cujas perguntas fundamentais consistem em: primeiro, o que particulariza esse grupo em relação aos autores homens e, segundo, o que caracteriza os escritos femininos. Nesse sentido, cabe considerar a relevância granjeada pelos escritos das mulheres em uma série de textos considerados fundamentais, de autoras como Patrícia Meyer Spacks, Ellen Moers, Gilbert e Gubar, entre outras. Afirma Showalter: “os escritos das mulheres afirmaram-se como projeto central do estudo literário feminista.” (1994, p. 30).

Toril Moi (1989), ao resgatar textos fundadores da crítica feminista, separa-os em duas grandes categorias: crítica feminista anglo-americana e crítica feminista de orientação francesa.

---

<sup>1</sup> O ato da leitura é visto como uma comunicação entre a vida (experiência) da autora e da leitora. Quando a leitora se torna uma crítica, seu dever é prestar contas de sua própria vida de modo que permita a suas leitoras tornarem-se conscientes da posição da qual ela fala.

Showalter (1994), por sua vez, aponta diferenças significativas entre a crítica norte-americana e a inglesa. A orientação norte-americana vincula-se às questões textuais, valorizando o aspecto empírico. A crítica inglesa é filiada, predominantemente, ao marxismo, muito embora utilize, também, conceitos da psicanálise e da desconstrução. Em relação à crítica anglo-americana, Queiroz aponta a “contextualização político-pragmática”, ocupando-se com “os problemas ligados à formação dos cânones, às ideologias de gênero, à legitimidade das políticas acadêmicas e de suas práticas interpretativas, às implicações das experiências culturais e intersubjetivas de leitoras e/ou autoras reais nos discursos de representação” (1997, p. 14). A crítica francesa está alinhada à psicanálise, apropriando-se de conceitos de Freud e, especialmente, de Lacan, além de utilizar noções da desconstrução, de Derrida, associando estatuto do sujeito à formação da subjetividade e à produção da escritura (QUEIROZ, 1997). Também desenvolveu o conceito de *écriture féminine*, relacionada à análise da *différance* (termo criado por Derrida com base em *différence*).

A grande questão consiste em definir o que significa a diferença, no tocante ao projeto teórico da escritura feminina, se é questão de estilo, de experiência, de gênero ou do próprio processo de leitura (SHOWALTER, 1994). De acordo com a autora, as teorias relacionadas à escrita utilizam quatro modelos: a escrita e o corpo (biológico), a escrita e a linguagem (linguístico), a escrita e a psique (psicanalítico) e a escrita e a cultura (cultural).

Ao centrar a diferença no aspecto biológico, a autora restringe a criação da textualidade ao fator anatômico, o que apresenta um caráter extremamente reducionista. O corpo é um elemento que não deve ser excluído, por se tratar de fonte de imaginação, porém, para que essa modalidade de crítica se torne operacional, é imprescindível associar inúmeros outros aspectos, uma vez que toda a expressão é mediada por estruturas linguísticas, sociais e literárias.

Em relação à linguagem, estudos comprovam que estruturas linguísticas, seleção lexical, mesmo aplicação de fórmulas de polidez e utilização de turnos de fala não são aproveitados da mesma maneira por homens e mulheres. O estudo do emprego da língua pelas mulheres faz parte de um amplo projeto que procura assinalar as marcas linguísticas características dos gêneros. É por meio da linguagem que o mundo é nomeado e categorizado, entendido e interpretado, cabendo, assim, à mulher a reinvenção e a desconstrução do discurso opressor masculino.

O modelo psicanalítico fundamenta-se em Freud e Lacan, discutindo língua, cultura e fantasias femininas com base na ausência do falo, ignorando aspectos históricos e sociais e circunstâncias culturais. Empresta particular relevância às questões relacionadas à fase edípica e ao processo de diferenciação psicossocial. Pode-se perceber certa identificação da linha francesa de crítica feminista a esse modelo, uma vez que focaliza a associação de o sujeito leitor/escritor, a formação de sua subjetividade e a produção da escritura.

Dos modelos propostos, a autora considera o cultural como o mais operacional, que identifica que raça, classe, história de vida, nacionalidade constituem elementos que particularizam a experiência das mulheres. Destruindo o conceito de um todo homogêneo, coloca em evidência modalidades de consciência e de vivência particulares, conseqüentemente, expressões literárias próprias. Nessa perspectiva, Showalter (1994) considera a diferença como “zona selvagem”.

A autora também se refere à literatura escrita pelas mulheres como um modelo polifônico, contendo duas histórias: uma aparente, outra silenciada<sup>2</sup>. Chegar à história silenciada implica um esforço dobrado de decodificação, uma vez que exige a leitura do não-dito. Essa segunda história, ao veicular o sentido latente do texto, pode ser um componente significativo no processo de emancipação feminina, na medida em que se descortina a possibilidade de a mulher não apenas se apropriar, mas, efetivamente, exercer uma prática discursiva própria, dominando o processo linguístico patriarcal.

Outro aspecto significativo, em relação à crítica literária feminista, é verificar que relações mantém com a crítica literária em sentido geral. Maggie Humm (1989) assinala a importância de a crítica contribuir para o projeto político do feminismo. Ao mesmo tempo, aponta três fatores relevantes: escrita de história da literatura, utilizando como signo o gênero; formação de uma leitora com estratégias de leitura e uma prática crítica nova; e atuação das mulheres leitoras, através de intervenção social, com a criação de comunidades de leitoras capacitadas para enfrentar os meios acadêmicos de cultura patriarcal, estabelecendo um relacionamento particular entre as instâncias autor, leitor, personagem. A autora também assinala os diferentes posicionamentos críticos, que, no entanto, confluem para o reconhecimento de que “a literatura e a crítica não são dissociáveis de sexo, classe, raça e preferência sexual” (HUMM, 1989, p. 83). Nesse sentido, reitera-se a imbricação da crítica com o projeto político.

A crítica feminista, ao se integrar ao processo cultural, contribui para proporcionar maior visibilidade à produção literária feminina, tanto resgatando obras que circularam por determinado tempo e, posteriormente, caíram no esquecimento, quanto se debruçando sobre e analisando a produção contemporânea, a fim de verificar que estratégias narrativas/poéticas são utilizadas, como se configura a linguagem e tantos outros aspectos examinados no processo hermenêutico. Essa prática crítica, aplicada a obras de autoria masculina, desnuda a ideologia do texto, possibilitando a desconstrução do modelo patriarcal na forma de representar a figura feminina e as circunstâncias a ela relacionadas.

---

<sup>2</sup> O conceito da literatura como palimpsesto, na realidade, foi desenvolvido por Gérard Genette na obra *Figures III* (1972), sendo retomado pelas pesquisadoras Sandra M. Gilbert e Susan Gubar na obra *The madwoman in the attic*, conforme referido por Toril Moi (1989).

Teresa de Lauretis, na esteira dos estudos de Foucault, considera o gênero uma tecnologia, constatando que: “o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais [...] e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana.” (1994, p. 208). Para a autora, a diferença é produto de efeitos discursivos, portanto, é construída. No entanto, como a referência é o masculino, toda a construção simbólica engendrada pelo feminino tem como ponto de partida o homem, o que torna a mulher, de certa maneira, refém de um sistema de gênero instituído *a priori*. Esses conceitos, aplicados à crítica feminista, apontam para uma possibilidade de leitura marginal, a construção de um entre-lugar ou de uma terceira margem, em que o projeto crítico valorize também as condições históricas da mulher, o que, de certo modo, inscreve “o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando as fronteiras” (LAURETIS, 1994, p. 237), ocupando espaços na academia e nos aparelhos de poder.

No entanto, acredita-se que iniciar o processo crítico a partir de um ‘marco zero’ acarreta dificuldades adicionais a uma crítica que se quer qualificada. Portanto, o projeto crítico feminista deve articular-se com a tradição crítica masculina por meio do diálogo entre o arcabouço conceitual e metodológico já construído e as premissas de uma crítica de cunho feminista, ainda em processo de formação. Esse diálogo possibilita evidenciar a ideologia do texto, desconstruindo os estereótipos da representação feminina ao mesmo tempo em que faculta a realização de experiências de leitura marcadas pelo gênero. Nesse sentido, cabe apontar que a crítica feminista não deve se desvincular das condições concretas de produção.

Uma modalidade de exercício da crítica de orientação feminista, em textos narrativos, deve centrar-se, prioritariamente, nas figuras do narrador e do leitor. O narrador é responsável pelo ponto de vista em uma narrativa, isso equivale à configuração da perspectiva que irá orientar a modalidade de leitura. O narrador tem poder demiúrgico, constrói outra realidade onde se desenrola a história ordenada por sua voz. Fernandes (1996, p. 40) considera: “O narrador expressa um conceito seja ele de que ordem for. O narrador é um ordenador que se expressa através da ficção. Ele procura dizer com a história.” O autor ainda assevera: “O narrador pertence ao condomínio da linguagem não efetiva, intercambial, valor de troca e de comunicação, mas da linguagem ritualística, religiosa mítica, criadora.” (Idem, *ibidem*). E é por meio dessa modalidade de linguagem – ação do narrador – que um novo universo é criado, as cenas desenrolam-se e o tempo é manipulado.

A distância em relação aos fatos, conseqüentemente, sua possibilidade de intervenção ou não, por sua vez, vai determinar o caráter emancipador ou não da narrativa. Em outras palavras, o narrador é responsável pela ideologia do texto, por esse motivo é imprescindível verificar que imagem de mulher está sendo veiculada por meio da voz do narrador. Descrições, metáforas,

comparações e digressões constituem estratégias de construção da figura feminina que podem ou não reproduzir o estereótipo da cultura androcêntrica e patriarcal.

Outro ângulo extremamente relevante consiste em perceber o que o narrador não diz, pois o não-dito cria um espaço de liberdade para o leitor no ato de preencher os vazios do texto. O não-dito, muitas vezes, é mais eloquente do que o discurso explícito, pois a omissão de determinadas informações constitui um componente altamente ideológico: ou o narrador pressupõe que o leitor já detenha, de alguma maneira, aquelas informações ou pretende sonegá-las, trapaceando o leitor. O exame da função do narrador, em obras escritas por mulheres, nem sempre revela caráter emancipador, como também o mesmo exercício em romances escritos por homens não se reduz à reprodução do paradigma tradicional, portanto, o exame da voz narrativa é um dos elementos básicos para a realização de uma crítica feminista qualificada e consistente.

A estética da recepção dialoga com o projeto feminista na medida em que elege o leitor como centro de sua atenção. Queiroz (1997, p. 32) traduz essa associação como uma proposta de “reler a tradição masculina [...] de um lugar marcado pelo gênero. [...] Por outro lado, reler essas obras significa dar-lhes novos parâmetros interpretativos a partir de novos horizontes de expectativas, definidos por mulheres críticas.” Essas mulheres, por sua vez, são portadoras de experiências diferentes das dos homens. Uma modalidade de intervenção constitui-se na releitura de obras, com a proposição de uma nova interpretação que consiga desvelar a ideologia do texto, através da observação e do questionamento da visão do mundo veiculada.

O ato de ler produz significação diferente, quer se trate de ação realizada por um sujeito masculino ou feminino. Sobre a leitora, Queiroz (1997, p. 58) discute se “tal categoria existe, se ela tem uma especificidade outra que a do leitor”. Para a autora, o problema reside na dificuldade de a própria crítica feminista enunciar “seus pressupostos, definir suas estratégias e recortar seu objeto.” Mas é inegável que significados diferentes, a partir da mesma leitura, são produzidos por um sujeito marcado pelo gênero e outro não. Essa leitura constitui-se a partir do feixe de relações integrantes do horizonte de vivências e experiências que é projetado no texto.

Ler como mulher, na acepção de Jonathan Culler (1997), implica desconstruir estereótipos femininos, questionando interpretações segundo sistemas de representação masculinos. Para o autor, ler como mulher “não significa repetir uma identidade ou uma experiência que é dada, mas assumir um papel que ela constrói com referência à sua identidade como mulher, que é também uma construção.” (CULLER, 1997, p. 77). Mary Jacobus (1986) considera que as mulheres tornam-se leitoras dentro de um sistema de gênero, o que demonstra que a identidade gendrada se constrói na linguagem. Essa proposição tem como desdobramento natural a identificação entre linguagem e opressão, ou seja, a linguagem pode ser utilizada tanto para a manutenção quanto para a

desconstrução do poder patriarcal, daí a necessidade, primeiramente, da apropriação da linguagem do gênero dominante, depois, a transformação dessa linguagem em elemento de emancipação. Para a autora, tanto a identidade de gênero quanto a biológica são instituídas pela linguagem, um sistema de significações que produz a diferença. A maneira como as mulheres leem tem-se constituído em preocupação recente da crítica feminista, uma vez que a produção de seus próprios significados é tão importante para o projeto político das mulheres quanto a produção da escritura.

Devido às circunstâncias históricas das mulheres, uma crítica literária feminista não pode se desvincular dos condicionantes afetivos, econômicos e sociais, ou seja, está sempre relacionada a um projeto político. Não se trata, porém, de avaliar toda e qualquer produção, com a justificativa de superar uma situação de opressão, mas, sim, de utilizar instrumentos adequados para julgar essa escrita. O que se pretende é que obras qualificadas sejam reconhecidas, não permitindo a reedição do que ocorreu no passado, quando a literatura realizada por mulheres foi, primeiramente, relegada a um plano inferior, depois, totalmente esquecida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil: - das origens medievais ao século XX*. In: COULTHARD, Malcolm. **Linguagem e sexo**. São Paulo: Ática, 1991.
- CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa. **Gênero e representação: teoria, história e crítica**. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras – (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Nísia Floresta: a primeira feminista do Brasil**. Florianópolis: Mulheres, 2005.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FREEMAN, R.; McELHINNY, B. *Language and gender*. In: McKAY, S.I.; HORNBERGER, N. H. **Sociolinguistics and language teaching**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998.

HUMM, Maggie. Pelos caminhos da crítica feminista. **Organon**, Porto Alegre, v. 16, n. 16, p. 81-97, 1989.

JACOBUS, Mary. **Reading woman: essays in feminist criticism**. London: Methuen, 1986.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero.” Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. As mulheres na literatura brasileira. **Anhembi**, v. 17, n.49, 1954. p. 15-25.

\_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920**. Rio de Janeiro: J.Olympio; Brasília: INL, 1973.

MOI, Toril. **Sexual/textual politics: feminist literary theory**. London, New York: Routledge, 1989.

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: EDUFF, 1997.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TELLES, Norma. *Escritoras, escritas, escrituras*. In: Mary Del Priore (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 401-442.

## **A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA E OS ESTUDOS DE GÊNERO: UM PASSEIO PELO TERRITÓRIO SELVAGEM**

**Greicy Pinto Bellin**  
**Doutoranda (Universidade Federal do Paraná - UFPR)**

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é fazer uma breve revisão das principais correntes dos estudos feministas e de gênero, com a finalidade de analisar e avaliar o lugar ocupado por eles na crítica literária contemporânea e discutir de que forma eles podem oferecer uma interpretação diferenciada das obras literárias. O título do artigo parte da definição, proposta por Elaine Showalter, de que a crítica feminista é um “território selvagem”, devido ao pluralismo de tendências e aos impasses gerados por elas no interior de um ambiente acadêmico quase que totalmente dominado por homens. O presente artigo procura problematizar tais impasses, que vão desde a preocupação com o gênero de autoria até o uso do gênero como categoria de análise, que começa a se difundir no debate acadêmico a partir da década de 1990. Ao realizar este percurso, será possível compreender as leituras feministas e de gênero como leituras políticas, estritamente relacionadas com as relações de poder existentes em uma sociedade. Neste sentido, o artigo procurará destacar as relações da literatura com o meio social, mostrando de que forma as representações de gênero e também as convenções estéticas se relacionam com valores, atitudes e crenças que estão enraizadas em uma sociedade.

**PALAVRAS-CHAVE:** crítica literária, crítica feminista, estudos de gênero.

**ABSTRACT:** This article aims to make a brief review of the main theoretical orientations in the field of feminist criticism and gender studies, in order to analyze and evaluate their place in contemporary literary criticism, and also to discuss how they can offer a different interpretation for literary works. The article's title is a definition proposed by Elaine Showalter, who sees feminist literary criticism as a “wild territory” due to the variety of theoretical approaches and to the discussions they arise inside an academic environment almost totally dominated by men. This article aims to problematize these discussions, that cover the questions of gender in authorship as well as the use of gender as a category of analysis, which becomes frequent in the 1990's. By analysing these issues, it will be possible to understand feminism and gender as politic readings that are closely related to power relations in a society. In this sense, this article seeks to emphasize the relations of literature with the social world, showing how gender representations and also aesthetic conventions are related with values, attitudes and beliefs that are rooted in society.

**KEYWORDS:** literary criticism, feminist criticism, gender studies

Ao discutir as tendências da crítica literária na contemporaneidade, não podemos nos esquecer do feminismo e dos estudos de gênero, que desde a década de 1970 têm abalado o cânone da crítica tradicional ao propor um modelo de análise literária que leva em consideração o gênero de autoria das obras, o gênero do leitor e as questões relativas ao papel da mulher como leitora e como escritora. Partindo destas ideias, o objetivo deste artigo é fazer uma revisão das principais correntes da crítica feminista, considerada por Elaine Showalter um “território selvagem”, questionando seus principais pressupostos e procurando contrapô-la a outros modelos de crítica, tais como o estruturalismo e a tese da morte do autor, defendida por Roland Barthes. Ao realizar esta análise, pretende-se enfatizar as relações da literatura com o mundo social, mostrando de que forma as representações de gênero estão relacionadas com valores, atitudes e crenças enraizadas em uma sociedade.

Para iniciar essa discussão, faz-se necessário apresentar um breve histórico da crítica feminista e analisar as suas duas principais vertentes. A primeira corresponde à fase inicial do feminismo e coloca ênfase no papel da mulher como leitora. A segunda corresponde a um momento posterior, no qual parte da crítica feminista, procurando limitar seu campo de estudos, passa a se concentrar no papel da mulher como escritora. A primeira fase do feminismo empreende uma crítica contundente em relação à noção de universalidade do sujeito e aos parâmetros de verdade e subjetividade, afirmando que tudo isso era, na realidade, uma construção masculina. O ato fundador da crítica feminista foi uma releitura de obras que fazem parte da tradição literária ocidental, quase em sua totalidade escrita por homens. Tal crítica se concentrava nos modos de representação das personagens femininas e continha um caráter de denúncia, afirmando que elas eram muitas vezes representadas como seres passivos, sem qualquer influência no desenrolar da ação de romances centrados na experiência masculina, tais como, por exemplo, o **Dom Quixote**, de Miguel de Cervantes. Na opinião de Rita Felski essas personagens podiam até ser complexas, mas nunca teriam os destinos morais dos personagens masculinos, uma vez que “as mulheres da ficção existem como o reflexo da lua, brilhando na projeção da luz moral do homem” (FELSKI, 2003, p. 17). Uma das obras na qual aparece a preocupação em analisar estereótipos criados por autores masculinos é **Sexual Politics**, de Kate Millett, publicada em 1970. Em tal obra, que é a precursora do feminismo anglo americano, Millett analisa textos de D. H Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer e Jean Genet considerando as relações de poder entre os sexos e denunciando o machismo nas representações do feminino.

A vertente revisionista se revelou um ramo bastante produtivo da crítica feminista, tendo gerado centenas de análises dos estereótipos e representações femininas presentes na literatura

produzida por escritores homens. Conforme dito no início, tal vertente se refere ao papel da mulher como leitora, que foi, ao longo dos séculos, predominantemente masculino, uma vez que as mulheres tinham pouco ou nenhum acesso à educação. Com o surgimento da sociedade burguesa, que ampliou a escolarização das camadas altas e médias da sociedade, e também com o início do romance sentimental no século XVIII, há uma ampliação no universo de leitores, sendo que as mulheres passam a ser as principais leitoras desses romances sentimentais, que tratavam de assuntos considerados tipicamente “femininos”, tais como o casamento por interesse, a conquista de um grande amor, as decepções amorosas, o ciúme e a infidelidade. As leitoras femininas, agora com mais oportunidades de escolarização e conseqüentemente, de desenvolvimento de hábitos de leitura, se identificavam com esses temas, o que para Rita Felski era perfeitamente compreensível, pois “os romances sentimentais preocupavam-se em tematizar as nuances da psicologia e do sentimento humanos, o que os tornava apropriados para as mulheres, vistas como *experts* em emoções e como guardiãs da vida privada” (FELSKI, 2003, p. 29). A leitura de romances sentimentais acabou por gerar uma série de estereótipos em relação à leitura feminina, que concebiam a mulher leitora como um ser isolado do mundo exterior, que se deixava levar pelos enredos dos romances e que via na literatura uma forma de fugir da realidade. Por isso, a leitura feminina, assim como os romances direcionados para mulheres, não eram considerados “sérios” por uma longa tradição literária de autoria masculina, que os marginalizava pelo fato de tratarem de temas domésticos e amorosos. A primeira fase do feminismo questiona tais posturas ao preconizar que esses romances também deveriam ser levados a sério, assim como o papel da mulher leitora. Desta maneira, o movimento feminista inaugura uma leitura de resistência, que procura desconstruir os estereótipos relacionados à leitura feminina, pois a leitora feminista, ao contrário da mulher que lê uma obra de ficção sem criticar e analisar, nunca se perde nas páginas de um romance, sempre questionando a herança cultural e literária da qual é tributária.

Judith Fetterley, em seu livro **The Resisting Reader**, de 1977, afirma que “ler o cânone do que é considerado literatura clássica americana é identificar-se com o masculino. A leitora feminina é forçada a identificar-se contra si mesma” (FETTERLEY apud FELSKI, 2003, p. 33). Para Fetterley, o fato de a literatura ser predominantemente de autoria masculina, e de abordar temas considerados masculinos, tais como as guerras, as grandes navegações e o heroísmo, teria originado um problema de identidade para a mulher leitora, que não conseguia se identificar com esses temas pelo fato de eles não fazerem parte da experiência feminina. Ao afirmar isso, a autora propõe que a linguagem “masculina” é a linguagem da exclusão e da opressão, uma vez que as mulheres seriam levadas a ler como homens, adotando um ponto de vista próprio deles. Apesar de ser uma contribuição valiosa para a primeira fase do feminismo, no sentido de que impulsionou uma

reflexão a respeito do gênero do leitor, acreditamos que o posicionamento de Fetterley deve ser problematizado por duas razões. A primeira diz respeito à existência das marcas de gênero na literatura. É fato que a grande maioria dos escritores era homem, mas é um reducionismo interpretar qualquer obra literária levando em conta apenas o gênero de autoria, pois corre-se o risco de cair em uma biologização da literatura, e essa não é a finalidade de uma leitura feminista ou de gênero. Desta forma, não devemos reduzir a literatura a uma mera representação de atitudes, crenças e valores patriarcais, e sim interpretá-la como o espaço no qual se articulam e se materializam as posições sociais de homens e mulheres ao longo dos séculos.

A segunda razão para que problematizemos o posicionamento de Fetterley se refere à criação de uma leitura feminista de resistência, que para Felski acaba sendo algo que “confina o leitor a uma instância negativa, forçando-o sempre a reagir ao que lê. Ao recusar baixar sua guarda, a leitora feminista se priva de ser inspirada, afetada ou transformada pela leitura de uma obra” (FELSKI, 2003, p. 36). Desta maneira, a autora advoga o prazer da leitura de qualquer tendência, o que leva a relativizar as ideias de Fetterley, pois, ao mesmo tempo em que a leitura crítica faz os leitores mais atentos às nuances de forma e de conteúdo de um romance, ela os pode transformar em leitores muito rígidos, que nunca são afetados pelo prazer da leitura. Além disso, ao adotar uma postura muito crítica em relação à literatura considerada “masculina”, encarando-a simplesmente como uma reprodução de valores patriarcais, estamos limitando nossa análise a uma leitura dogmática da questão de gênero, esquecendo-nos de considerar as convenções estéticas e formais que estão presentes no texto ficcional. Entretanto, o gênero do leitor influencia a forma como uma obra é recebida, uma vez que homens e mulheres trazem perspectivas e experiências muito diferentes para a leitura e a interpretação de um texto literário.

O caráter de resistência da leitura feminista foi bastante criticado por vários teóricos, entre eles Harold Bloom e John Ellis, que viam as feministas como leitoras que adotavam um ponto de vista muito pessoal ao interpretar e analisar um texto, desmerecendo com isso a grandeza das obras literárias. Ellis, por exemplo, argumenta que investigar estereótipos sexuais nas obras de escritores masculinos não produz *insights* relevantes, afirmando que a crítica feminista não consegue oferecer uma contribuição razoável para a crítica literária porque uma perspectiva que leva em consideração as configurações de raça, gênero e classe torna muito restrito o escopo de análise textual. (ELLIS, apud FELSKI, 2003, p. 10). Entretanto, para Felski a argumentação de Ellis não procede, uma vez que uma análise de cunho feminista não quer simplesmente acusar os escritores masculinos de machismo e/ou misoginia, e nem transformar os textos literários em meros reflexos de vivências de gênero, mas sim enfatizar a importância das mulheres nas obras literárias e no curso da história. (FELSKI, 2003, p. 8). Como Felski, acreditamos que esse deve ser o objetivo

de uma análise feminista, que não está somente interessada em levantar bandeiras a respeito da igualdade e/ou diferença sexual, mas em mostrar como as mulheres são representadas na literatura e como tal representação se encontra relacionada a questões históricas, sociais e culturais.

Com o passar do tempo, parte da crítica feminista mudou de foco, propondo uma extensa investigação de obras escritas por escritoras mulheres, tais como Emily Dickinson, Charlotte Perkins Gilman e as irmãs Emily, Anne e Charlotte Brontë, entre outras. Para Gilbert e Gubar, a condição da mulher na sociedade teria moldado a expressão criativa feminina, que ao longo dos séculos havia sido marginalizada e até mesmo considerada anômala. (GILBERT & GUBAR, 1979, p. 18). O poeta inglês Robert Southey fez a seguinte afirmação sobre a condição da mulher escritora em um contexto literário definido por homens: “A literatura não é assunto de mulheres, e não pode ser” (SOUTHEY, apud GILBERT & GUBAR, 1979, p. 8). Isso ocorreu em grande parte pelo fato de que, na sociedade patriarcal, operou-se uma divisão na qual o feminino era visto como algo ligado à natureza, à emoção e à esfera privada, e o masculino à esfera pública e às realizações da ciência, da arte e da tecnologia. Como consequência, o feminino existiria além da cultura, estando à margem da história e ausente do pensamento político e intelectual. Na literatura, tal divisão se manifestou em uma dicotomia entre o masculino criador, sujeito de representação, e o feminino criado, objeto de tal representação. Desta forma, o fazer literário não era feito para as mulheres, que acabaram sendo amplamente “escritas” na literatura, tornando-se, às vezes, personagens marcantes, mas não autoras.

Elaine Showalter, reconhecendo que as leituras da primeira fase do feminismo não tinham um objeto próprio, pois se concentravam predominantemente na análise dos estereótipos sexuais presentes nas obras de autores masculinos, preocupava-se com a sistematização dos estudos feministas, propondo que, ao invés de se debruçar sobre toda a literatura, era mais proveitoso se debruçar sobre a literatura escrita por mulheres. Showalter apresenta uma preocupação acadêmica de estabelecer uma forma de leitura que tivesse rigor crítico. Tal vertente da crítica feminista foi denominada ginocrítica, devido a sua preocupação em analisar e interpretar obras escritas por mulheres. Para a pensadora, a ginocrítica oferece muitas oportunidades teóricas, pois “ver os escritos femininos como assunto principal força-nos a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceptual e a redefinir a natureza do problema teórico com o qual nos deparamos” (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Dentro de tal raciocínio, a autora se pergunta como podemos considerar as mulheres como grupo literário distinto, e quais são as diferenças nos escritos de mulheres. Neste ponto, chegamos a dois impasses problemáticos, que se constituem em verdadeiras angústias para a maioria dos teóricos feministas e de gênero: a (não) existência de marcas textuais que caracterizem

um texto escrito por uma mulher, bem como a questão da representação da experiência. Showalter, por exemplo, não acredita que necessariamente exista uma linguagem diferente nos escritos femininos. Para ela, o que existe é uma *cultura da mulher*, isto é: “uma teoria que incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem” (SHOWALTER, 1994, p. 44). Concretamente, não existem marcas específicas do feminino ou do masculino na escrita, de forma que nos parece complicado considerar as escritoras mulheres como um grupo à parte. Além disso, tal separatismo, assim como a teoria cultural de Showalter, pode reforçar a ideologia patriarcal, aumentando ainda mais as diferenças entre escritores homens e escritoras mulheres. É por isso que Showalter vê a crítica literária feminista como um “território selvagem”, uma vez que as orientações teóricas são variadas e marcadas por impasses que vão desde a preocupação com o gênero de autoria até o uso do gênero como categoria de análise, que marcará o debate acadêmico a partir da década de 1990.

O conceito de gênero está presente em grande parte da atual produção teórica feminista. O gênero é definido como “toda e qualquer construção social, simbólica, culturalmente relativa, da masculinidade e da feminilidade. Ele define-se em oposição ao *sexo*, que se refere à identidade biológica dos indivíduos” (SCOTT, 1990, p. 5). Desta maneira, gênero não é sexo: ele é uma categoria que se impõe sobre o corpo sexuado, aquilo que faz do ser biológico um sujeito social, seja ele homem, mulher, heterossexual ou homossexual, branco ou negro. Para Lauretis (1994, p. 211), “as concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais”. Desta forma os sujeitos não se constituem apenas pela diferença sexual, mas por variadas representações culturais que dizem algo sobre como a sociedade os percebe. Tais representações constituem os sistemas de gênero aos quais a autora se refere, de forma que ser representado (ou se representar) como “homem” ou “mulher” já subentende a “totalidade dos atributos sociais associados a homens e mulheres” (LAURETIS, 1994, p. 212). Em uma sociedade patriarcal, por exemplo, ser representado como homem pressupõe os atributos de força, virilidade e insensibilidade, uma vez que, desde a mais tenra infância, a grande maioria dos homens é advertida de que “homem não chora”, e de que qualquer demonstração de sentimentos pode gerar dúvidas em relação à masculinidade. Por outro lado, ser representada como mulher pressupõe a existência de valores tradicionalmente considerados “femininos”, tais como a maternidade, a empatia, a sensibilidade, a solidariedade e o sentimentalismo. Tais características são socialmente construídas, inculcadas através da educação e do aprendizado de atitudes e valores ao longo da vida do

indivíduo, o que mostra que não podemos perceber as diferenças entre homens e mulheres como uma mera diferença sexual.

Segundo Lauretis, o gênero é também a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe. A noção de gênero constrói uma relação entre uma pessoa e outras pessoas previamente constituídas como classe, não se referindo a um indivíduo isolado e sim a uma relação social. E as representações do gênero, na visão da autora, são construções que se dão nas mais diversas instâncias sociais por meio da literatura, do cinema e das artes em geral. (LAURETIS, 1994, p. 209-211). Além dessas instâncias podemos apontar outras: a mídia, a religião, os currículos escolares, as relações familiares, a língua do cotidiano, diferentes ideologias, enfim, todo um aparato cultural e semiótico que ajuda a forjar identidades sexuais, sociais e raciais.

O termo *gênero* surge na década de 1980 em uma reivindicação das feministas lésbicas, que acreditavam que as relações heterossexuais, foco da crítica feminista até o momento, não davam conta da totalidade da sexualidade humana. Na primeira fase do feminismo observa-se uma forte articulação entre política de gênero e crítica literária, baseada na ideia de que a última não podia ser separada da primeira. Conforme já mencionado, em um primeiro momento a crítica feminista apresentava um tom de denúncia, afirmando que as relações sexuais seriam regidas por dinâmicas de poder baseadas no binômio dominação masculina x submissão feminina. O surgimento da categoria gênero marca uma conquista das feministas contemporâneas no sentido de estabelecer novas compreensões teóricas acerca dos questionamentos que caracterizam o feminismo, introduzindo novos debates sobre posturas e comportamentos e relativizando os postulados tradicionais de dominação e submissão entre os sexos. Tais leituras surgem com a emergência de novas abordagens teórico-metodológicas como a psicanálise, a linguística e o pós-estruturalismo, que oferecem novos elementos de investigação científica e apontam novas trilhas para a construção do conhecimento acadêmico. Em primeiro lugar, as teóricas de gênero rejeitaram a ideia de *diferença sexual* que estava no centro das primeiras análises feministas. Essa diferença representava uma simples oposição de sexo, isto é, a mera diferença entre o homem e a mulher. O conceito de diferença sexual implicava a existência da categoria *mulher*, baseada na identidade biológica e em uma “essência” feminina relacionada, por exemplo, à maternidade. Os estudos de gênero rejeitaram tais ideias essencialistas ao afirmar que as características ditas intrinsecamente “femininas” e “masculinas” não são inerentes aos sexos e sim construídas na esfera social.

Na década de 1990, conforme já dito, torna-se mais frequente o uso do termo gênero como categoria de análise. Ao considerarmos tal categoria na análise de um texto ficcional estamos pressupondo que o gênero de autoria influencia as representações de mundo contidas nesse texto, de forma que um autor não poderia produzir uma obra totalmente livre de qualquer significado

relacionado ao gênero. Felski acredita que a literatura é sobre gênero naturalmente, pois as obras sempre retrataram as vidas de homens e mulheres. E ao contrário do que muitos podem pensar a literatura não apenas reforça a existência de uma opressão feminina: ela traz ideias, mitos e símbolos relativos ao gênero. A introdução do gênero como categoria de análise no debate acadêmico foi possível graças ao impacto ideológico do feminismo, que de acordo com Felski, trouxe uma nova forma de ler e interpretar a literatura:

(...) as críticas feministas acreditam que a dimensão estética inclui tanto os temas quanto as formas, tanto os significados sociais quanto os anseios psíquicos. Elas são céticas em relação à visão de que a experiência estética possa ser completamente desinteressada, despida de qualquer referência ao mundo ou de fortes sensações prazerosas. Podemos apreciar na literatura o que não apreciaríamos na vida; a arte não é um mero espelho ou documento do mundo social. Ainda assim nossos gostos estéticos e inclinações não podem ser completamente separados de nossas vidas e interesses como seres sociais. As críticas feministas concordariam com a observação de que a experiência estética é inseparável da memória, do contexto, do significado, e também do que somos, onde estamos, e de tudo o que já aconteceu conosco. (FELSKI, 2003, p. 142)

Felski acredita que um bom crítico literário deve prestar atenção à sociedade e à literatura como arte, percebendo-a como um amálgama de interesses que incluem política, história, e é claro, o estético. De acordo com Toril Moi, a leitura feminista, além de não ser neutra nem imparcial (nenhuma leitura é), é sempre política, partindo do pressuposto de que “todos falam a partir de uma posição conformada por fatores culturais, políticos, sociais e pessoais” (MOI, 1988, p. 55). Nessa visão, todos falam a partir das perspectivas de gênero, raça e classe, que se tornam aspectos de profunda relevância a serem levados em conta na análise de uma obra literária. Desta maneira, a crítica feminista oferece novas possibilidades de interpretação de textos ficcionais ao postular que grande parte da produção e da recepção de obras literárias se organiza em torno de certas configurações de gênero, e que o gênero organiza o enredo e a construção dos personagens.

Feministas como Felski questionaram algumas teorias críticas que estavam em alta nas décadas de 1960 e 1970, tais como o estruturalismo e a tese da “morte do autor”, defendida por Roland Barthes. Os teóricos pós-estruturalistas, entre eles o próprio Barthes, afirmavam que o texto literário era um sistema coerente de signos linguísticos, devendo ser analisado sem a preocupação com questões biográficas, sociais, culturais e históricas. Roland Barthes foi mais longe em suas ideias ao afirmar que o autor não era relevante para a análise e interpretação de uma obra literária. Em seu famoso artigo “A morte do autor”, o pensador francês recusa a existência de uma voz autoral que preceda a escrita do texto, visto como algo que não precisa ser decifrado, pois não contém um “segredo” intrínseco:

Uma vez afastado o autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou suas hipóteses: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está explicado, o crítico venceu: não é de se admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido (BARTHES, 1988, p. 69).

A partir da leitura deste trecho, percebemos que Barthes questiona o modelo de crítica literária que procura no autor a explicação para todas as nuances do texto, pois para ele o autor morre assim que nasce a escrita, deixando um espaço vazio que será preenchido pelo *leitor*. De fato o leitor passa a ser considerado relevante para a análise de uma obra literária, sendo que a unidade de um texto não está mais em sua origem (o autor), e sim em seu destino (o leitor). Entretanto, mesmo centrando o foco no leitor, Barthes o desumaniza, assim como fez com o autor: “o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito” (BARTHES, 1988, p. 70). Felski e Toril Moi colocaram-se contra tais ideias afirmando que considerar o autor e sua posição sociocultural pode ser uma rica chave interpretativa, uma vez que todo autor apresenta um lugar de fala, criando a partir de identidades que influem no processo criativo. Portanto, nenhum escritor vive em um “limbo” cultural, totalmente livre de representar configurações ideológicas e sócio-culturais que estão relacionadas ao gênero, a questões raciais e à nacionalidade de quem escreve. Sendo assim, ao passo em que os pós-estruturalistas decretam o declínio e a morte do autor, a crítica feminista o faz renascer, pois o seu gênero, sua classe e sua raça não podem ser negligenciados na leitura de uma obra.

As ideias de Barthes apontam para um processo de *crise de autoria* que abala os parâmetros da crítica literária moderna, um dos fatores que originaram, entre outros modos de crítica, a estética da recepção, segundo a qual o universo ficcional é legitimado pelo ato de leitura, e todo o processo de interpretação é determinado pela bagagem cultural do leitor, que irá, por sua vez, completar o sentido do texto. Todavia, a hegemonia do autor se verifica até hoje, pois toda vez que nos deparamos com um romance ou com outros livros quaisquer nos indagamos a respeito de quem é o (a) autor (a), perdendo-nos, muitas vezes, em curiosidades relacionadas à sua vida. Todavia, não podemos negar que a teoria da recepção é de grande valia para os estudos feministas e de gênero, pois, conforme analisamos, a crítica feminista também procura desvendar de que forma o gênero do leitor influencia a leitura de um texto. Sendo assim, se não podemos validar a tese da morte do autor

em uma leitura feminista e/ou de gênero, pois um dos pressupostos de tal leitura é a análise do gênero do (a) autor (a), é possível validar a tese da estética da recepção, já que, para as críticas feministas, o (a) leitor (a) é de fundamental importância para a interpretação do texto.

Partindo de tudo o que foi exposto até aqui, podemos fazer algumas considerações sobre as relações do texto literário com a sociedade. Conforme vimos, uma leitura feminista e/ou de gênero leva em consideração, na análise de uma obra, o gênero do autor, o gênero do leitor e as configurações sociais que permeiam a vida de homens e mulheres, o que não quer dizer que o texto literário seja uma “cópia” ou um mero reflexo da realidade, pelo contrário: ele é um amálgama de dados ficcionais e reais, de forma que a realidade nunca é refletida na estrutura ficcional, e sim filtrada por fatores estéticos. Isso se torna ainda mais evidente quando concebemos o gênero como uma representação, e esta representação como sua construção, que se dá de várias maneiras nas instâncias da sociedade, de forma que não podemos dissociar uma análise de gênero das condições de vida em um dado ambiente social. Sendo assim, as representações literárias do gênero são também construções, marcadas por fatores culturais e, ao mesmo tempo, estéticos, uma vez que, mesmo fazendo uma análise sociológica, não podemos negligenciar as convenções estéticas na interpretação de uma obra.

O uso da categoria gênero na análise de um texto ficcional, conforme já dito, faz com que ele tenha um significado político, pois, ao lê-lo dentro de uma perspectiva feminista, estamos interpretando-o à luz de ações políticas, que estão estritamente relacionadas com a ideologia e com as relações de poder na sociedade. As convenções estéticas, por sua vez, são também produtos sociais, capazes de dizer muita coisa sobre a época em que foram produzidas. Exemplo disso é o movimento romântico, no qual é muito frequente a representação da amada morta, tanto na pintura quanto na literatura. Tal representação parece ser uma forma de mimetizar as condições da mulher na sociedade patriarcal do século XIX, época na qual se verificou um enorme patrulhamento da sexualidade feminina, juntamente com os manuais de conduta, que preconizavam não só a repressão sexual como também o recato, o isolamento e a submissão feminina. Assim, as figuras de morte acabam, no Romantismo, recaindo sobre o corpo feminino, como uma forma de revelar a posição da mulher em uma sociedade repressora, que silenciava seus desejos e suas vontades. Talvez esse possa ser um bom exemplo de como as representações de gênero estão estritamente relacionadas a questões sociais, assim como os fatores estéticos.

Por fim, espera-se que esse artigo, ao ter explicitado os pressupostos da crítica literária feminista e dos estudos de gênero, tenha ajudado a fazer com que eles deixem de ser um “território selvagem”, misterioso, inacessível e inexplorado, para se tornar um território acessível e explorável, capaz de oferecer contribuições ricas e valiosas para os estudos literários.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FELSKI, Rita. **Literature after feminism**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**. New Haven: Yale University Press, 1979.

LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.206-237.

MOI, Toril. **Teoria Literária Feminista**. Trad. Amaia Barcéna. Madrid: Cátedra, 1988.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, p.5-22, 1990.

\_\_\_\_\_. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.23-57.

## **SENSIBILIDADE E AFETOS HUMANOS MOTIVADOS EM *GESTALT***

**Francisco de Sousa Araújo**  
**Mestrando (PUC -SP / bolsista CAPES)**  
**Professor Doutor Fernando Segolin**  
**Orientador (PUC-SP)**

**RESUMO:** Este trabalho se propõe a analisar, a partir do método hipotético-dedutivo, o teor do conto **Gestalt**, da escritora Hilda Hilst, considerando à luz da *gestalt* os aspectos mais relevantes sob a perspectiva do desejo ou das paixões humanas, no contexto do universo familiar, e o poder do comportamento humano como apagamento do racional na *epopéia negativa*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto, Gestalt, Hilda Hilst, comportamento humano.

**ABSTRACT:** This paper proposes an analysis from the hypothetical-deductive method the content of the tale **Gestalt**, the writer Hilda Hilst, considering the light of Gestalt the most relevant aspects from the perspective of human passions of desire or, in the context of the family universe, and power of the erasure of human behavior as rational in the epic negative.

**KEYWORDS:** Tale, Gestalt, Hilda Hilst, human behavior.

Este artigo pretende contextualizar algumas questões que envolvem o conto *Gestalt*, partindo da própria sugestão desse título que costuma revelar suas imagens a uns e ocultar a outros. Assim será questionado o que a *gestalt* propõe à discussão neste conto de modo subliminar ou segundo o método da *pseudomorfose*, que esconde na camada superficial do texto o que diz veladamente nas entrelinhas. Em português, *gestalt* significa *forma ou configuração*, cuja acepção é pouco utilizada na *Psicologia*, que se utiliza do termo dando-lhe um sentido próprio ou mais específico para sua área.

Contudo, antes de darmos continuidade a análise do conto **Gestalt** hilstiano, convém traçarmos, aqui, um breve olhar sobre sua autora dentro do conjunto de sua obra (fortuna-crítica), no intuito de se compreender melhor a problemática-conteudística do texto a ser analisado, como partes dentro do seu todo. É voz corrente que a escritora e poetisa Hilda Hilst é considerada pela crítica como um dos maiores nomes da literatura contemporânea brasileira. Esse fato se deve ao seu múltiplo perfil escriturístico, a saber, o poético, dramaturgico e ficcional.

Sua obra também se destaca pela notória erudição, além de sua formação em Direito. A escritora revela ter grande conhecimento filosófico, místico e mítico, marcas essas que tornam sua escritura significativa. Sua grande atualidade está relacionada ao seu estilo peculiar, que sob a forma lírica retoma não apenas questões das mais variadas e “desconcertantes” da atualidade, mas também as remetem a questionamentos dos mais intrigantes e essenciais à vida humana (como em seu conto **Gestalt**).

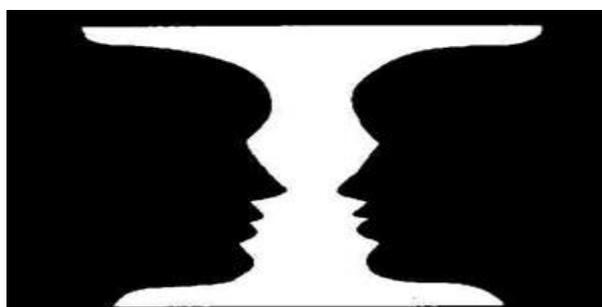
É possível que apenas essas “notas introdutórias” sobre sua obra já sejam o “suficiente” para se despertar e entender por que razão sua obra continua a ser tão lida (particularmente nas últimas décadas) e já foi com justeza traduzida para os maiores idiomas cosmopolitas da humanidade como o inglês, o francês, o italiano, o alemão (só para citar algumas das línguas modernas), sem contar os vários prêmios que a escritora Hilda Hilst recebeu em virtude de seu verificável talento literário.

Perceber-se-á com mais clareza essa sua versatilidade escriturística durante a própria análise de seu conto **Gestalt**, que mediante sua forma “anagramática” discorrerá sobre questões inconscientes e essenciais à humanidade, particularmente ao ser humano atual, como um todo em suas várias expressões implícito-explicitas de “erotismo” dentro de uma visão “feminina” que invoca a mulher a repensar sua emancipação nos tempos *ditos* modernos, uma das temáticas principais ou mais contundentes na escritura hilstiana.

Devido ao seu legado, Hilda Hilst é considerada boêmia (além do seu tempo), “romântica”, porém cotejada por seu “belo literário”, estonteante, inconformista e libertária de olhar inovador. Suas “paixões” estão subliminares em suas obras. Publica seu primeiro livro de poesia, **Presságio**,

com apenas vinte anos de idade. Sua obra ainda é pouco conhecida nacionalmente, contudo o interesse pela sua análise tem crescido em dissertações e teses universitárias nos últimos tempos. Sua fortuna crítica consta de mais de quarenta obras (1950-1995), reconhecidas pela crítica desde o ano 2006. Fazem parte de sua “tetralogia erótica” as ficções **O Caderno Rosa de Lori Lamby** (1990), **Contos de escárnio: Textos grotescos** (1992), **Cartas de um sedutor** (1992) e sua obra poético-satírica **Bufólica** (1992). Enfim, esse é um lampejo brevíssimo sobre a obra de Hilda Hilst, nascida em Jaú (SP) em 1930 e falecida em 2004 (sonhadora com o Prêmio Nobel de literatura) e eviternamente otimista em relação ao futuro da humanidade.

Dado o exposto, considera-se – em um primeiro momento – que a Psicologia da *gestalt* é uma teoria reconhecidamente coerente dentro da história da Ciência psicológica, que servirá de inspiração à análise do conto homônimo. Com suas bases no filósofo e psicólogo Christiam von Ehrenfels, a Psicologia da *gestalt* estuda as sensações (dado psicológico) de espaço-forma e tempo-forma (o dado físico). É nesta linha de pensamento que se pretende desvendar o labirinto do conto a ser analisado, estruturando a partir de seus princípios a melhor forma de percepção como fizeram, a seu tempo, nesta área, os mentores desta ciência: Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka. À luz da teoria da *gestalt*, estudar-se-á a percepção e a sensação dos movimentos dos personagens no conto, em particular, do sujeito literário principal – *Isaiah* os processos interiores que os envolvem diante dos estímulos e reminiscências de comportamentos, que os conduz à tomada de decisões, no mínimo, prenhe de estranhamento significativo e motivador de uma análise intrínseca entre o *dito e o não-dito*, como método de novo universo semântico.



**A percepção e a sensação à luz da Teoria da Gestalt**

**Figura 1:** Vaso de Rubin

**Fonte:** [www.gestaltvikopedia.com.br/2009/02](http://www.gestaltvikopedia.com.br/2009/02)

Imaginariamente, olha-se a *Gestalt* da personagem principal – *Isaiah* – segundo a voz do narrador, procurando aprender poeticamente sua figura-forma, feição-aparência, porte interior, estatura e conformação ao mundo exterior. Deste modo analisa-se seu vulto ou sua estrutura figurativa psicofísica, a configuração comportamental e passional, a representação de sua não-ação

como valorização do pensamento, sua ruptura frente à pressão do mundo exterior, seu refluxo à interioridade como escape, ou tentativa de autocrítica, tentando compreender e elucidar suas atitudes ao leitor e, por fim, não resultar em qualquer mudança da *introspecção obtusa e disforme do pensar*, conforme segue:

Absorto, centrado no nó das trigonometrias, meditando múltiplos quadriláteros, centrado ele mesmo no quadrado do quarto, as superfícies de cal, os triângulos de acrílico, suspensos no espaço por uns fios finos os polígonos, Isaiiah o matemático, sobrolho peluginoso, inquietou-se quando descobriu o porco (HILST, 2002, p. 06).

O sujeito começa sua atuação a partir de um mundo distante e solitário, conforme o fragmento textual acima, ao dizer o narrador onisciente sua postura frente ao mundo: “Absorto, centrado no nó das trigonometrias”. Envoltos neste *mundo das ideias* em que tudo em volta respira configurações de tempo e forma, ele parte para *outro mundo* concreto da vida cotidiana. O que se afirma do quadro do matemático configura suas percepções.

Há muito tempo foi iniciado o estudo dos fenômenos perceptuais do ser humano com ênfase na visão. Desde 1870, pensadores germânicos sobreditos (Kurt Koffka, Wolfgang Köhler e Max Wertheimer), encetaram a estudar os fenômenos perceptuais humanos, especialmente a visão. Como se realiza o fenômeno do conhecimento – *insight*? O que conduz um efeito pictórico em um evento científico? Na visão do filósofo grego Aristóteles (384 a.C.) a quem Dante Alighieri definiu como “o mestre daqueles que *sabem*” (ANTISERI, 2007, p. 170), nada está no intelecto que não passou pelos sentidos. O que significa que todo conhecimento humano é mediado e até certo ponto empírico.

À luz da teoria da *gestalt* não se pode ter conhecimento *do todo através das partes, senão das partes através do todo*. Logo, conhecendo o todo se conhece as suas partes. Considera-se que é necessário aprofundar a análise do todo, para se apreender o que se esconde no seu interior ou na *névoa de seu universo*, em particular, no aspecto das percepções literárias. Ainda segundo a *gestalt* “os conjuntos possuem leis próprias e estas regem seus elementos” (e não o contrário, como se pensava antes), o que significa que “somente a partir da percepção da totalidade” é que o cérebro humano pode de fato perceber, decodificar e assimilar uma imagem ou um conceito.

Por isso, para levar o leitor à compreensão desse *todo*, o conto **Gestalt** faz *jus* ao próprio título e seu narrador onisciente se revela assaz analítico ao narrar expressivamente a passagem dos episódios, deixando claro a mudança de *tensividade* que, dada a efusão de detalhes, faz com que o irreal acabe convencendo como se fosse tão concreto quanto a própria realidade narrada, mesmo que tão efêmera ou casual. Como se observa no excerto acima, o tempo e a forma caminham em

*conjunção* na descrição do quarto do matemático e das suas respectivas atividades efetuadas pela personagem Isaiah.

No termo “*Centrato*” (ativamente no particípio passado) o matemático está fixo no tempo que o absorve na lógica dos seus cálculos matemáticos até que resolve mudar das *exatas* às biológicas, do científico ao empírico, da ciência à experiência laboratorial. Subitamente, Isaiah *quebra o nó das* “trigonometrias” e parte para um tempo outro e estado de conhecimento. Ele começa a perceber o *todo e a compreender as partes*; rompe com sua rotineira concentração, “inquietou-se quando descobriu a presença do porco”. É a percepção sensorial sobre a lógica fria das teorias matemáticas que o tornavam absorto.

Considerando o que diz Von Ehrenfels, filósofo vienense, precursor da psicologia da *gestalt*, e seu expoente máximo Max Wertheimer (1880-1943), a Psicologia da *gestalt* estava certa quando disse que “as partes nunca podem proporcionar uma real compreensão do todo”, que *é diverso da soma das partes*. A arte da apreensão do todo se funda no princípio da pregnância da forma. O importante é perceber a forma por ela mesma; ver o universo analítico como todos estruturados, resultados de relações em um fazendo. O fenômeno da percepção é indispensável em quaisquer análises. Aqui, tem-se a primeira chave da interpretação de um texto de cunho *gestaltiano*: *o que acontece no cérebro não é idêntico ao que acontece na retina*. Por isso, o que a retina não percebe o cérebro assimila.

Isso não significa que os sentidos enganem; que não existe conhecimento verdadeiro, que se deve usar de ceticismo em tudo que os sentidos não captam. Pelo contrário, apenas confirma ao analista que a excitação cerebral não se dá por pontos isolados, mas por extensão. “A primeira sensação já é de forma, já é global e unificada”. Assim, todo processo consciente, toda forma psicologicamente percebida, está estreitamente relacionada com as forças integradoras do processo fisiológico cerebral.

O esforço da *gestalt* para explicar a origem dessas forças integradoras contribui na percepção de personagens digressivos e enigmáticos dando ao leitor um dinamismo auto-regulador que o estabiliza na organização de formas as mais diversas em um *todo* coerente e unificado. Já na primeira parte do conto **Gestalt** vê-se Isaiah envolto em seu idealismo abstrato, que o condiciona à passividade, à inclinação que no decorrer do conto vai configurando-se como um escape da desarmonia entre os universos interior-exterior.

Isaiah é uma personagem propensa à introspecção. Sua visão e pensamentos se voltam para si, nada fazendo em seu próprio delírio. O conto **Gestalt** quanto ao aspecto narrativa compreende um agir típico de uma *epopéia negativa* conforme a crítica de Theodor Adorno em **Notas de Literatura I** e Arturo Gouveia (2004). Isaiah encarna a personagem do desejo sem perspectiva nem

noção de futuro, imersa em intensa dispersão de memória digressiva alienante. Não é fruto do acaso a construção de *epopéias negativas do Século XX*, mas obras sob encomenda, o *ópio do povo*, no dizer do filósofo Karl Marx.

Essas poéticas são aparentemente inofensivas, um mero *hobby* literário, inclusive o conto de Hilda Hilst, contudo há um objetivo que se esconde, subliminarmente, ao texto: sob a aparente desilusão dos personagens, ao primeiro olhar, constrói no leitor uma intensa advertência à ideologia da vida sociocultural, pela falta de perfil identitário dos personagens. É uma volta à impensável educação bancária, de cuja perspectiva alienante não se pode duvidar. Parece inverossímil essa consideração, mas é ideologicamente comprovável, uma vez que em não havendo conexão entre o futuro e o presente do sujeito, a esperança é *deletada* pela autoconsciência *negativa dos personagens*.

A própria solidão das personagens ironiza a alienação capitalista que evita o diálogo, para não pensar, e usa o monólogo neutralizador da ação no leitor. Sem uma boa *gestalt*, que, inicialmente, parece supérflua e desvirtuante, a análise literária dificilmente depreenderá o que se oculta no intervalo entre o *dito e o não-dito* textual. As próprias inferências levam a isso, mas, sobretudo, o fatal *monólogo interior*, fluxo de consciência e *epifania efabulativa* de autores renomados como Hilda Hilst, Marina Colasanti e Clarice Lispector; essa última, entre tantos escritos, falando apenas de si e para si só vislumbrou um raio de consciência sócio-educativa na última obra – **A Hora da Estrela** – de sucesso, em que na personagem Macabéa trata-se dos migrantes, ágrafos, escrita e internato ou pensão estudantil, charlatanismo (esotérico) e a questão amorosa subjacente, a paixão.

Assim a *gestalt* nos desperta para essas *epopéias negativas*, que não poderiam ser definidas de outra forma, que são narrativas dominantes – próprias do século XX – plenamente estruturadas na absoluta ausência de qualquer projeto humanístico. São narrativas *objetivas* que os alemães denominam de *erbte Rede*, vulgarmente, *erva daninha*.

Essas organizações literárias preconcebidas invadem, sorratamente, a estrutura cerebral de forma espontânea e independente, visando a obliterar a vontade e a visão dos leitores.

E por que o porco efetivamente estava ali, pensá-lo parecia lógico a Isaiah, e começou pensando spinossismos: ‘de coisas que nada tenham em comum entre si, uma não pode ser causa da outra.’ Mas aos poucos, reolhando com apetência pensante, focinhez e escuros do porco, considerou inadequado para o seu próprio instante o Spinoza citado aí de cima (HILST, 2002, p. 06).

Ao dizer, “e começou pensando spinossismos”, constata-se em Isaiah a tese da *gestalt* na qual a realidade da Psicologia *gestaltiana* não integra os fatos da motivação aos fatos da percepção,

neutralizado a atuação perceptiva na leitura cursiva, própria do mundo moderno. E o que se chama de “inocente” é, inconscientemente, anulação da ação nas narrativas acima. No conto **Gestalt** a primeira percepção a que se chega é de que o enredo está deslocado à margem, tornando o leitor tão *absorto* quanto sua personagem principal. É preciso reconstruir a interiorização de Isaiah, para deprender suas sutilezas passionais.

Pode-se caracterizar a personagem principal de **Gestalt** como do romantismo da desilusão. Isaiah integra-se no *elenco (cast)* dos heróis (puramente anti-heróis) problemáticos, mas *absortos no descompasso alienante* de sua interioridade e exigências do mundo externo moderno. Eles são um *ente cósmico às avessas*, auto-suficientes, imersos no abstrato idealismo do tempo. O aquém para eles é seu real além, pois não sendo personagens de ação, não entram em conflito com a vida exterior e partem para a evasão.

O conto condiz com seu título por não dispor de uma ordenação entre os vários momentos, mesmo sendo de cunho *psico-e-físico*, o que denota uma intenção justificável pela angústia passional da personagem, que rompe a comunicação linear entre as mudanças de tensões de cada tempo. Depois de trazer o tempo da infância para si e recordar-se de momentos angustiantes, Isaiah concentra-se no “porco-porca” e identifica-se com ele em vários momentos até que se inclina à tendência da *homoafetividade* discreta, considerando a intenção do narrador. A memória de Isaiah não se constitui na categoria de depósito de felicidade, senão como um turbilhão de frustração fixa, a qual reteve as discrepâncias que havia entre si e o pai, sendo a mãe sua única referência e espelho viril. Donde se conclui que logo se revelará como alguém que não se pode controlar por muito tempo na *ociosidade ou ciosidade* do comportamento, que suplantará sua ética racional.

Immer krank parece, immer krank, sempre doente parece, sempre doente, é o que o pai dizia na sua língua. É doença não é Hilde? Hilde sua mãe, sorria, Ach nein, é pequeno, é criança, e quando ainda somos assim, sempre de alguma coisa temos medo, não é doença Karl, é medo (HILST, 2002, p. 7).

Vê-se que consumido pelos traumas, Isaiah não consegue recuperar a memória, mas apenas repetições estáticas, imagens recortadas, estéreis e sofríveis passionalmente, apagando-lhe a autoestima e a clareza da linguagem. Esse universo tensivo destrói a possibilidade de ser um verdadeiro herói, uma vez que a fonte clássica de *proficuidade* não existe: o passado consistente. *O narrador não consegue esconder o passo em falso interior e a tendência de Isaiah ao mesmo sexo*: interessou-se pelo porco até que percebeu que era porca; pensa nas partes do porco sob a visão erótica; afina a voz ao falar com o porco; por fim, transfere o nome da mãe ao *porco-porca*. Dar-se-lhe em sponsal animalesco.

Seu gesto final não é por acaso, mas um *crescendo* de seu passado em falso no mundo estranho que o narrador tenta ocultar no desfecho do conto, mas já estava manifesto sob sua paixão sem falsidade no tom de quem age como ele agiu, com estranhas atitudes ao leitor, num mundo que para Isaiah era deveras familiar. Isaiah havia se identificado com o porco e até ensaiou a possível fórmula de “enlace matrimonial: ensaiou pequenas frases tortas, memorioso: “se é que estás aqui, dentro da minha evidência, neste quarto, atuando na minha própria circunstância, e efetivamente estás” (HILST, 2002, p. 07).

Seus *fluxos de consciência* são lapsos de memória linguística, diluindo a conexão entre os momentos pensados, do distante do próprio presente, apagado pela paixão sofrível. Em verdade, quando ele contempla o porco, passa a sentir-se como tal revelando sua inclinação interior: “disparou outra vez num corre gordo, desajeitado”. Este foi seu grande dilema entre a razão e a sensibilidade incontida da emoção de velhos traumas ressurgentes. Venceu o desejo: cediam os instintos ao porco ou se voltava à razão? Logo “retomou algarismos, figuras, hipóteses, progressões, anotava seus cálculos com tinta roxa”. Mas, é vencido pela paixão suína: olha para o porco e sai “um aguado-ternura nos dois olhos”.

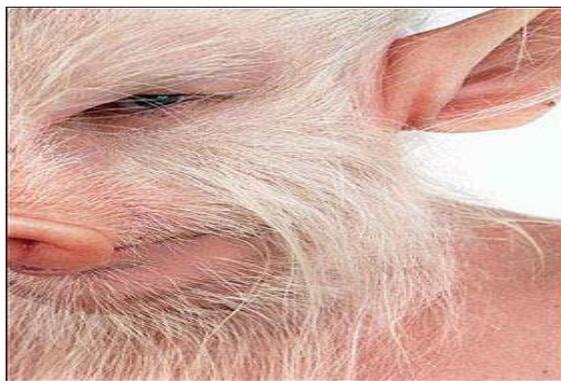
Na proporção em que a memória da infância ia se dissipando, imergia na interiorização e crescia até não suportar o veredito: Isaiah age, coerentemente, como alguém que reconhece que sua potência está se esgotando e migrando para outro estado. Tudo fica confuso para ele. Só lhe resta o monólogo interior caprichoso. “Há plena identificação com o porco com instantes de afogos eróticos”.

Isaiah foi adoçando [efeminando] a voz, vou te dar um nome, vem aqui, não te farei mais perguntas, vem, e ele veio, então descobriu que era uma porca o porco. Deu-lhe o nome da mãe em homenagem àquela frase remota: sempre de alguma coisa temos medo. E na manhã de um domingo celebrou esponsais (HILST, 2002, p. 07).

Por fim, o narrador *finje* que está dialogando com o leitor e tenta camuflar o *happy end* das paixões e os traumas de Isaiah, vindo tecer em seu favor um curioso parêntese, que funciona à luz da *gestalt* como se viesse a público desmentir tudo que havia dito até então sobre Isaiah. Contudo, acaba tendo efeito contrário, confirmando os pensamentos, paixões inaturais, crises e devaneios psicofísicos do sujeito literário Isaiah. Por isso, além de narrador onisciente, ele advoga em nome *de*, ratificando a teoria da *gestalt* que revela a arte de Hilda Hilst: *é preciso conhecer o todo para entender as partes e não vice-versa*.

As palavras finais do *narrador-advogado* são *o todo* que faltava à compreensão das partes gestaltianas: “Um parênteses devo me permitir antes de terminar: Isaiah foi plena, visceral, lindamente feliz”. Aquele que no início da narrativa era descrito como “absorto” nas contábeis:

“Isaiah, o matemático, o menino”, termina camuflado sob os advérbios de *modo* reduzidos, que por imperativo lógico e lingüístico são formados de palavras femininas e aplicáveis comumente a personagens de sexo ou tendência feminina. “Isaiah foi plena, visceral, lindamente feliz. Hilde também (sic) (HILST, 2002, p. 08). Logo, nesse desfecho, sua “gestalt” revelou-se, juntaram-se suas partes, viu-se o todo – Isaiah parece vir à luz. Eis seu *New Design*. Puro ou impuro? Corpo-porco? Quem é Isaiah? Quando a alma vira lama, o porco anagramático é corpo (psicossomático).



O *New Design* de Isaiah

Figura: Gestalt, de Hilda Hilst

Fonte: [www.revide.blogspot.com/2009/02](http://www.revide.blogspot.com/2009/02)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Ática, 2003.

AFRÂNIO, Coutinho. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

ANTISERI, Giovanni Reale-Dario. **História da Filosofia v. 1**. São Paulo: Paulus, 2007.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

BARTHES, Roland. Mario Laranjeira (trad.). **O Grau Zero da Escrita**. 2ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria Semiótica do Texto**. 4ª ed, São Paulo: Ática, 2008.

COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de gêneros textuais**. 2ª ed, Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

COSTA, Cristiane; GIANETTI, Cecília. **O legado maldito da obscena Senhora H**. Disponível:<http://www.jb.com.br/jb/papel/cadernos/ideias>. Acesso em 11 fev. 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio**. São Paulo: Nova Fronteira, 1975.

FIORIN, José Luiz (Org.). **Introdução à Lingüística II. Princípios de Análise**. 4ª ed, São Paulo: Editora Contexto, 2007.

GOUVEIA, Arturo. **A Epopéia Negativa do Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GREIMAS, A.J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

HILDA, Hilst. In: **Os cem melhores contos do século**. Ítalo Moriconi (Org). São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. **Ficções. Pequenos discursos e um grande**. São Paulo: Quíron, 1977.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

TALON-HUGON, Carole. **A Estética. História e Teorias**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

[www.gestaltvikepedia.com.br/2009/02](http://www.gestaltvikepedia.com.br/2009/02)

[www.revive.blogspot.com/2009/02](http://www.revive.blogspot.com/2009/02)

## **SEDUÇÃO, RIVALIDADE E DANAÇÃO EM NOITE NA TAVERNA**

**Alessandra Accorsi Trindade**  
**Doutoranda / UFRGS**

**RESUMO:** Pretendemos analisar no livro **Noite na Taverna**, de Álvares de Azevedo as experiências dilaceradas dos personagens, que são as mesmas vividas pelo herói Don Juan em **El Burlador de Sevilla**, de Tirso de Molina. A partir da questão do duplo no romantismo encontramos em Tirso de Molina e em Álvares de Azevedo o tema donjuanesco a partir da representação da rivalidade, da busca de identidade do herói com o rival e da sedução da mulher do opositor como algo de valor. Porém, a danação marca o destino do herói romântico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Álvares de Azevedo, **Noite na Taverna**, Don Juan, **El Burlador de Sevilla**, Tirso de Molina, Romantismo.

**ABSTRACT:** The text is an analysis of the novel **Night in the Tavern** by Álvares de Azevedo, approaching the characters' torn experiences, which are the same lived by the hero Don Juan in **El Burlador de Sevilla** by Tirso de Molina. Beginning with the issue of the duplicity in the romanticism, we find in Tirso de Molina and Álvares de Azevedo the representation of rivalry present in the donjuanesque theme, the search for the hero identity with the rival and the seduction of the wife of the rival as something valuable. However, the damnation traces the destiny of the romantic hero.

**KEY WORDS:** Álvares de Azevedo, **Night in the Tavern**, Don Juan, **El Burlador de Sevilla**, Tirso de Molina, Romanticism

Desgraçado D. João! Tu não soubeste amar!  
Menotti Del Picchia, *A angústia de D. João*

Nesse artigo, pretende-se refletir sobre as ações dos heróis em **Noite na Taverna**, de Álvares de Azevedo, identificando a simbologia literária empregada pelo autor para representar o sujeito no romantismo.

O ponto de partida do estudo é examinar a presença do tema donjuanesco no imaginário do escritor brasileiro a partir da postura dos personagens em **Noite na Taverna**. Assim, tomamos a figura de Don Juan presente no texto de Tirso de Molina, **El Burlador de Sevilla**, como fonte para refletir sobre o herói corruptor, para compreender o papel da mulher e o tema amoroso no texto, tentando revelar a dinâmica interna de suas motivações.

Don Juan é a encarnação mesma dos desejos da humanidade. A convicção que emana do corpo faz com que a ação de Don Juan se concentre nos impulsos. O desejo de transgredir os limites da realidade parte de uma atitude pessoal do personagem, que transforma sua vivência num jogo de conquista e rivalidade, revelando uma forma de vida singular. Don Juan é um personagem que se caracteriza pela ausência de individualidade, pois se apresenta como “*un hombre sin nombre*” (MOLINA, 1996, p. 11).

Segundo Santos (1988), seduzir é a arma utilizada por Don Juan na construção de seu nome. O jogo de sedução, travado entre ele, a mulher e o opositor, constitui-se como um processo de representação, no qual a figura de Don Juan ganha sentido, ao tomar o lugar do seu antagonista. Para Otto Rank, o herói donjuanesco “reivindica as mulheres como um direito que se atribui” (RANK, 1934, p. 66), por isso, coloca-se frente ao rival como um ser superior, suprimindo os obstáculos do seu desejo.

Encontramos, em **El burlador de Sevilla**, o personagem pleno em sua experiência amorosa, infringindo as imposições sociais e morais. Para seduzir Isabela, faz-se passar por Duque Octavio. Em outro momento, trai o amigo Marquês de la Mota, ao substituí-lo num encontro secreto com sua amada Dona Ana. Finalmente, seduz Aminta, na própria festa de casamento, humilhando o noivo Batricio.

Don Juan representa quem ele não é. Faz-se passar por um outro, buscando na conquista afirmar “uma nova positividade” (SANTOS, 1988, p. 29), mesmo que não seja autêntica. Assim,

segundo Rank, “em **El burlador de Sevilla**, a relação com as mulheres não é questão de amor. A ação é constituída pelo desejo ambicioso de seduzir ou de vencer o rival” (RANK, 1934, p. 84).

A rivalidade presente no tema fixa-se dentro da concepção do duplo. Ao apropriar-se da imagem do outro, Don Juan instaura um problema, que, segundo Revol, se insere no tema do duplo (REVOL, 1999, p. 338). Os conflitos representados são relacionados à problemática do herói: o duplo é símbolo da busca da identidade através de uma ação que é externa, no mundo.

A identificação de Don Juan com o rival permite-lhe a fixação dentro de um espaço repleto de sentido, já que ele é um ser “do mundo”: sem laços, sem raízes, sem identidade. Em Tirso de Molina, a presença de Don Juan é bem marcada pelas arbitrariedades do herói: ele é procurado, é odiado e seu “nome”, sua “postura” tornam-se conhecidas. Assim, é fundamental para a história de Don Juan lograr o outro, pois é sua possibilidade de afirmação (REVOL, 1999, p. 339). Ele seduz as mulheres pelo simples fato de rivalizar com o outro, a fim de apropriar-se de um lugar, num processo de reintegração com o mundo. Mas o ato transgressor resulta em punição, condenando o personagem a uma existência sofrida.

Agora aproximaremos **Noite na Taverna**, de Álvares de Azevedo do tema de Don Juan, escrito por Tirso de Molina. Esse tema traz aos personagens a motivação de agir segundo aquilo em que acreditam, sem medirem as conseqüências. O que vale são as vivências, dando um pouco de espaço ao sujeito para movimentar-se numa realidade opressora. Trataremos dos três motivos presentes em Don Juan: a sedução, a rivalidade com o outro e a idéia de danação.

O desejo de seduzir a mulher aparece em cada um dos relatos de **Noite na Taverna**. Em *Johann*, antes do duelo, Artur entrega um bilhete ao oponente, que marcava um encontro amoroso com uma mulher. Depois de vencer Artur, Johann vai “à entrevista”, substituindo-o pelo simples desejo de possuir algo que não tinha: “Tive uma idéia: era uma infâmia” (AZEVEDO, 1995, p. 79). O desejo intenso de posse faz com que ele desonre sua própria irmã. Gennaro justifica sua relação com Laura, mesmo amando Nauza, com estas palavras: “O fogo de meus dezoito anos, a primavera virginal de uma beleza, ainda inocente [...]” (AZEVEDO, 1995, p. 47). Claudius Hermann, mesmo sob o fascínio de estar apaixonado por Eleonora, decreta ao ver passar a amada: “[...]esse homem jurava que nessa noite gozaria aquela mulher[...]” (AZEVEDO, 1995, p. 59). Por sua vez, Solfieri não resiste à figura desconhecida, “a forma puríssima”. O herói possui a mulher, mesmo achando que está morta: “o gozo foi fervoroso” (AZEVEDO, 1995, p. 24). Bertram, depois de amar intensamente Ângela, desonra a filha de um fidalgo que lhe deu abrigo e seduz a mulher do capitão que salvou sua vida.

Observamos que esses homens estão a lembrar suas histórias de conquista, do envolvimento com a mulher desejada. Podemos dizer que a ligação é estabelecida: a posse é concretizada de

qualquer forma pelo personagem, que escolhe seu objeto de desejo. Na trajetória de satisfação de seus instintos, os personagens perdem qualquer parâmetro ligado à moral, transitando pelo adultério, necrofilia, antropofagia, incesto, assassinato e traição, ou seja, quebrando as leis humanas e desafiando a justiça divina.

O motivo da rivalidade (marcada na ação do herói) é fundamental no tema donjuanesco, pois está inserido na idéia de duplicidade. Segundo Revol, sempre que pactua com as mulheres, Don Juan rivaliza com o outro. Forma-se um triângulo amoroso, em que o herói é “a encarnação do impostor” (REVOL, 1999, p. 338). A vontade de possuir o que não é seu vem de uma necessidade donjuanesca de ser o outro. É preciso, então, a supressão do opositor para a liberação do espaço desejado, mesmo que momentaneamente.

No texto de Azevedo, é permanente o confronto com o opositor quando o herói deseja possuir a mulher. O rival faz parte dessa dinâmica amorosa, e talvez até aumente a motivação do herói. Mas, na verdade, ele quer conquistar a mulher, e a partir desse momento, ele dribla qualquer empecilho que obstrua seu caminho.

Em *Bertram*, observamos como o herói se define: “um desgraçado que não pode viver na terra, e não deixaram morrer no mar” (AZEVEDO, 1995, p. 32). Em sua fascinação pela mulher do comandante do navio, o desejo de seduzí-la vem de uma idéia de reconstituição do ser. Esta mulher fez com que ele reencontrasse vestígios de valores e bons sentimentos: “eu derramara uma essência preciosa e límpida que ainda não se poluíra neste mundo” (AZEVEDO, 1995, p. 34).

Mas sempre que fazia afirmações de um lado, atacava seu rival de outro: “enquanto o comandante se batia como um bravo, eu o desonrava como um covarde” (AZEVEDO, 1995, p. 36). É um movimento quase simultâneo dentro da perspectiva do tema, pois a permanência do outro é sempre ameaçadora.

Em *Gennaro*, ao mesmo tempo em que o herói mantém um relacionamento com Laura e Nauza, leva Godofredo à loucura: “o velho parecia que endoidecia. Todas as noites fechava-se no quarto onde morrera Laura: levava aí toda a noite de solidão” (AZEVEDO, 1995, p. 48). Notamos que há um certo distanciamento no envolvimento com o rival; o que importa são os sentimentos do herói em relação à amada. Este pensamento se insere na condição individualista do personagem, característica donjuanesca. Como no tema, há a criação de uma lei individual, que no caso é a importância de seu amor por Nauza. Para ele, vale rejeitar Laura e assumir todas as conseqüências possíveis desse ato (como a infâmia do mestre) por este valor, que se torna a única coisa importante na sua vida.

A honra de Don Juan, segundo Renato Janine Ribeiro, é entendida como “o das relações mais íntimas, de sexo, de amor ou seu arremedo” (RIBEIRO, 1988, p. 14.). Os elementos sociais,

como a instituição de ações corretas para um homem honrado, não servem na perspectiva donjuanesca, da mesma forma que não as reconhecemos em *Gennaro*. O que ocorre com o velho é infligido e testemunhado pelo herói, sem nenhum sentimento de culpa. Somente quando ele se vê face a face com o mestre, percebe a profundidade do conflito, não suportando mais conviver com aquela situação. A supressão de um torna-se fundamental para a sobrevivência do outro. O personagem Gennaro resiste à tentativa de assassinato protagonizada pelo mestre, mas este se suicida.

O movimento do duplo no tema de Don Juan expressa-se, na sua melhor performance, na personagem Johann. A representação da idéia de duelo entre os duplos, a oposição fundamental que se forma a partir da caracterização tanto de Artur quanto de Johann, com a vitória de um sobre o outro, remete-nos à mesma problemática de Don Juan: de um herói errante, destituído de laços sentimentais, buscando no real algum sentido. Enquanto Artur deixa um bilhete para a amada e reza pela mãe, Johann surpreende-se: “lembrei-me que eu também tinha mãe e uma irmã...e que eu as esquecia” (AZEVEDO, 1995, p. 79).

Segundo Watt, uma das características principais encontradas no mito de Don Juan é a do homem solitário, sem laços familiares que o prendam: “nenhum deles tem um pai para recordar; nem irmão, esposas ou filhos; ou têm, mas deles se desligaram” (WATT, 1997, p. 131). Johann lembra de sua família, quando se depara com uma devoção expressa por outro. Artur fala: “Quero rezar... é uma saudade por minha mãe” (AZEVEDO, 1995, p. 79). O confronto entre os dois suscita em Johann uma consciência de si através da diferença. Essa problemática é exercida no âmbito do duplo no mundo. Como típico herói donjuanesco, Johann não busca dentro si as revelações de sua vida: busca-as no outro, se possível, possuindo tudo o que este tem de valor. Essa seria a mola propulsora de Johann, que justifica o desejo de possuir a namorada de Artur.

A questão da danação aparece nos relatos de **Noite na Taverna** como ideia de destino. Clément Rosset coloca que “É certo que não se escapa ao destino” (ROSSET, 1999, p. 83). Quando o homem está ainda vinculado ao plano divino, ele aceita aquilo que foi definido para sua existência. Mas, no momento em que o sujeito decide recusar esse vínculo, o movimento de retorno é doloroso, “em virtude do antigo adágio estóico segundo o qual ‘o destino guia aquele que consente e arrasta aquele que recusa’” (ROSSET, 1999, p. 83).

O desejo de conhecer de uma maneira mais absoluta sua existência faz com que os personagens azevedianos questionem seu destino e sua significação. Ainda no episódio I - “Uma Noite do Século” – de **Noite na Taverna**, a questão do fim das ilusões nos homens que viveram suas experiências é marcante. A taverna reúne homens com um só destino, seres que desejaram algum tipo de transgressão, levando ao paroxismo suas vivências. Agora estão condenados a remoer

o fracasso dos seus ideais. Lançados na embriaguez que alivia o peso da realidade, esses homens brindam “todos os nossos sonhos que mentiram, de todas as nossas esperanças que desbotaram” (AZEVEDO, 1995, p. 17)

À medida em que os relatos dos homens vão finalizando, as exclamações de agonia e de desespero frente à situação em que se encontram nos remetem a esta ideia de fatalidade. Bertram, no meio do naufrágio, percebe que os homens morrem à sua volta enquanto ele permanece intacto: “Cada vaga que varria nossas tábuas descosidas arrastava um homem – mas cada vaga que me rugia aos pés parecia respeitar-me” (AZEVEDO, 1995, p. 36). E o herói compreende seu fado: “a morte era para os filhos de Deus – não para o bastardo do mal” (AZEVEDO, 1995, p. 37).

A crença de que o destino seria uma vida harmoniosa está presente no imaginário do personagem, a partir das promessas de Deus: “rei na terra, vive de amor e crença, de poesia e de beleza, levanta-te, vai e serás feliz!” (AZEVEDO, 1995, p. 41). Mas, segundo o próprio herói: “é a ironia mais amarga, a decepção mais árida de todas as ironias e de todas as decepções” quando a realidade surge: “[...]ilusões! a realidade é a matéria: Deus escreveu Anankhe na frente de sua criatura!” (AZEVEDO, 1995, p. 41).

No conto *Gennaro*, o retrato feito por Laura revela a falta do herói, que tenta fugir da punição. Apesar do desenrolar da história apontar para a morte de Gennaro, ele sobrevive ao assassinato do velho, mas quer reverter a condenação: “Viver com aquele remorso me parecia impossível” (AZEVEDO, 1995, p. 53). Mas ao chegar à casa do mestre, o personagem encontra todos mortos, impossibilitando modificar aquilo que lhe foi destinado, ficando a culpa eterna.

Na história de Claudius Hermann, a presença de Eleonora torna-se um “talismã irresistível” ao herói. O desespero de transgredir seu destino aqui se encontra: “Meu Deus! Meu Deus! por que tanta infâmia, tanto lodo sobre mim? Ó minha Madona! Por que maldissestes minha vida, por que deixastes cair na minha cabeça uma nódoa tão negra” (AZEVEDO, 1995, p. 67). A relação do protagonista com Eleonora torna-se um pedido de redenção: “Acerquei-me dela: ajoelhei-me como ante Deus” (AZEVEDO, 1995, p. 72). A morte da duquesa põe fim ao desejo do herói de reverter seu destino. Por fim, Johann exclama ao final de seu relato: “Na verdade sou um maldito” (AZEVEDO, 1995, p. 81).

Enfim, **Noite na Taverna** traz a marca das experiências dilaceradas de cinco homens que representam as inquietações humanas. As situações vividas pelos personagens sugerem a postura do homem romântico, afirmando sua individualidade no âmbito social, utilizando como artifício o percurso do herói Don Juan, mas que se defronta com o fracasso, o mesmo presente no tema donjuanesco.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Álvares de. **Noite na Taverna**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

MOLINA, Tirso de. **El burlador de Sevilla**. Bogotá: Oveja negra, 1996.

RANK, Otto. **A figura de Don Juan na tradição**. Rio de Janeiro: Machado & Ninitich, 1934.

REVOL, L. Double. BRUNEL, Pierre. (Org.). **Dictionnaire de Don Juan**. Paris: Robert Laffont, 1999.

RIBEIRO, Renato J. A política de Don Juan. In: \_\_\_\_\_. **A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Don Juan e o nome da sedução. In. RIBEIRO, Renato J. (Org.). **A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

## **A MISE-EN-ABYME NO ROMANCE NÉVOA, DE MIGUEL DE UNAMUNO**

**Altamir Botoso**  
**Doutor (UNESP)**  
**Universidade de Marília-SP (UNIMAR)**

### **RESUMO:**

Neste artigo, estudamos o emprego da técnica da *mise-en-abyme* no romance **Névoa**, do escritor espanhol Miguel de Unamuno. A técnica mencionada configura-se na obra quando o personagem-escriptor Víctor Goti começa a escrever um romance que, como se fosse um espelho, duplica a história de Augusto Pérez, protagonista do romance de Unamuno, problematizando o universo das criações ficcionais e enfatizando questionamentos próprios das ficções contemporâneas.

**PALAVRAS-CHAVE:** **Névoa**; Miguel de Unamuno; Mise-en-abyme; Metaficção.

### **ABSTRACT:**

In this article, we study the use of *mise-en-abyme* technique in the novel **Névoa**, by the spanish writer Miguel de Unamuno. The technique mentioned configures itself in the book when the writer-character Víctor Goti begins writing a novel that, as if it were a mirror, duplicates Augusto Pérez's story, protagonist of Unamuno's novel, discussing fictional creation universe and emphasizing own subjects from contemporary fictions.

**KEYWORDS:** **Névoa**; Miguel de Unamuno; Mise-en-abyme; Metafiction.

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

Jorge Luis Borges

## Introdução

A literatura, ao longo dos séculos, buscou sempre revitalizar-se e renovar-se. Assim, nas suas diversas formas de manifestação – romance, conto, novela e teatro – podemos verificar essa revitalização e renovação pela capacidade que ela possui de voltar-se sobre si mesma e auto-refletir-se.

O procedimento ficcional empregado pelos escritores para permitir que uma obra possa “falar sobre si mesma” recebeu a designação de *mise-en-abyme*. Esse termo foi empregado pela primeira vez pelo escritor francês André Gide (1869-1951), em sua obra intitulada **Journal 1889-1939**, mencionado por Lucien Dallenbach (1977, p. 15) em **Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme**:

Gosto sobretudo quando numa obra de arte reencontramos, transposto à escala dos personagens, o tema mesmo desta obra. Nada a esclarece melhor e nada estabelece com mais segurança todas as proporções do conjunto. Assim, em alguns quadros de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, por sua vez, o interior do quarto onde se desenvolve a cena pintada. Assim, no quadro **As Meninas** de Velázquez (embora de modo um pouco diferente). Enfim, na literatura, no **Hamlet** a cena da comédia, e em tantas outras peças. No **Wilhelm Meister** as cenas de marionetes e da festa no castelo. Na “Queda da Casa Usher” a leitura que Roderick escuta, etc. Alguns desses exemplos não são absolutamente perfeitos. O que seria muito mais, o que diria melhor aquilo que eu pretendo nos **Cahiers**, no **Narcise** e na **Tentative**, é a comparação com um procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo *en abyme* (ANTUNES, 1982, p.60-61)

Conforme se pode observar, o vocábulo *mise-en-abyme* inicialmente apareceu relacionado a uma técnica de pintura extremamente instigante. Tal técnica consiste no fato de um artista pintar dentro de um quadro, um outro menor que o repete. Além dos quadros de Memling, Metzys, Velázquez, mencionados por Gide, merece destaque o **Retrato dos Arnolfini** (1434), obra do holandês Jan Van Eyck (1390-1441), na qual o casal Arnolfini aparece em primeiro plano e, no fundo do quadro, um espelho reflete o casal e os objetos que os rodeiam (ÁLVAREZ-LOPERA, 1995, p. 91-96).

Em obras literárias, são exemplos clássicos da técnica mencionada a peça dentro da peça em Hamlet, o romance lido pelo narrador personagem, cujos trechos são transcritos no conto “A queda da casa de Usher” (POE, 1993, p. 7-27) e também o livro **Les faux-monnayeurs** (1925), do próprio Gide. Nessa obra, o personagem Édouard está escrevendo um romance que também se chama **Les faux-monnayeurs (Os moedeiros falsos)** (GIDE, 1987).

A título de ilustração é ainda relevante mencionar o conto “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar (1914-1984). Nesse conto de poucas páginas, o protagonista inicia a leitura de um romance policial e, sentado comodamente em uma poltrona, “deixava-se interessar lentamente pela trama, pelo desenho dos personagens”<sup>1</sup> (CORTÁZAR, 1970, p. 9). À medida que a sua leitura prossegue, o leitor vai conhecer os personagens do romance policial: uma mulher, seu marido assassinado numa cabana e seu amante. Tudo leva a crer que a dupla (mulher/amante) é responsável pelo crime. Em seguida, o amante vem ao encontro do protagonista para matá-lo: “A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz das vastas janelas, o encosto alto de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance” (CORTÁZAR, 1970, p. 11.).

Embora curto, o conto dá uma idéia exata do que é o procedimento narrativo da *mise-en-abyme*: o romance dentro do romance, ou a obra dentro da obra.

Uma definição mais precisa dessa técnica nos é fornecida pelo crítico Lucien Dallenbach (1970, p. 52), o qual afirma que é *mise-en-abyme* todo espelho interno que reflita o conjunto do relato por reduplicação simples, ao infinito ou paradoxal. Nara Maia Antunes (1982, p. 61) comenta que Dallenbach agrupou os três tipos de reduplicação em três categorias:

- 1) a reduplicação simples: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança simples (grau de analogia: similitude).
- 2) a reduplicação ao infinito: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança a tal ponto que ele também inclui um fragmento que o reduplica, e assim sucessivamente (grau de analogia: mimetismo).
- 3) a reduplicação paradoxal ou aporística: o fragmento reflexivo contém a obra que o inclui (grau de analogia: identidade) (1982, p. 61)

Segundo Nara Maria Antunes (1982, p. 61), deve ser considerado *mise-en-abyme* todo fragmento textual que mantenha uma relação de semelhança com a obra que o contém e, dessa maneira, todo tipo de *mise-en-abyme* funciona como um reflexo, um espelho da obra que o inclui. Portanto, o que caracteriza a *mise-en-abyme* é a reduplicação de uma narrativa. Em qualquer obra que utilize esse procedimento, observamos “a história dentro da história” (RICARDOU, 1967, p. 171), ou seja, uma narrativa primeira que engloba uma segunda e a repete.

---

<sup>1</sup> Tradução nossa.

Depois de conceituar e dar exemplos do procedimento da *mise-en-abyme*, nossa proposta é analisar o romance **Névoa**<sup>2</sup>, do escritor espanhol Miguel de Unamuno (1864-1936), enfatizando as passagens onde ocorre o emprego da técnica mencionada. Primeiramente, vamos dar uma idéia do argumento da obra, para depois nos determos em sua análise.

## 1. Névoa: o relato da vida de Augusto Pérez

No romance de Miguel de Unamuno é narrada a história de Augusto Pérez. Ele apaixonou-se por Eugenia Domingo del Arco, uma jovem órfã que reside na companhia dos tios, Ermelinda e Fermín, é professora de piano sem vocação e tem um namorado, Mauricio, o qual não gosta de trabalhar, fato que causa constantes brigas entre o casal.

Augusto é rico, solteiro, tem um cachorro, Orfeo, com o qual estabelece longos monólogos e vive numa casa enorme, com seus dois empregados, Domingo e Liduvina, além de ser amigo do escritor Victor Goti, que está escrevendo um romance. Ele passa a freqüentar a casa de Eugenia e seus tios contam-lhe que o pai dela suicidou-se e deixou a residência de Eugênia hipotecada. Augusto paga a hipoteca, mas o seu ato faz com que Eugenia fique indignada e ela lhe diz que não está a venda e passa a ignorar Augusto, que se interessa por Rosario, empregada de uma lavanderia. Contudo, o envolvimento amoroso de ambos não evolui e Rosario desaparece da vida de Augusto.

Eugenia rompe o namoro com Mauricio, quando ele sugere que ela case-se com Augusto e os dois continuem a viver como amantes. Ela finge aceitar o amor de Augusto. Ambos marcam a data do casamento. Ela pede a Augusto que arranje um emprego para Mauricio. Depois que ele está empregado, ambos fogem, deixando Augusto desolado. Então, ele decide suicidar-se.

Em seguida, numa das cenas mais expressivas e impactantes do romance, Augusto vai procurar o escritor Miguel de Unamuno, autor do romance que o leitor está lendo. Ao chegar a sua casa, em Salamanca, comunica a Unamuno que pretende suicidar-se. O escritor afirma que não permitirá que ele faça isso e, na sequência, diz a Augusto que irá matá-lo. Augusto desespera-se e implora para que ele não faça tal coisa. No entanto, irritado com a ousadia de seu personagem, Unamuno torna-se irredutível e declara que irá cumprir o que disse.

Quando regressa ao seu lar, Augusto come em demasia e vai deitar-se. Morre de indigestão e o livro termina com uma *Oração fúnebre em lugar de epílogo*, na qual o narrador informa que Orfeo ficou tão pesaroso com a morte de seu dono, que se deitou aos seus pés e também morreu.

---

<sup>2</sup> Embora o romance em apreço tenha sido escrito originalmente em espanhol, optamos por trabalhar com sua tradução, para facilitar a leitura.

## 2. O prólogo e o pós-prólogo do romance

Em *Névoa*, o prólogo fica a cargo de Víctor Goti que, além de ser personagem do romance em análise, também é escritor em suas horas vagas. Quando inicia o prólogo, Víctor enfatiza o fato de não poder desobedecer a Unamuno:

Dom Miguel de Unamuno faz questão de que eu escreva o prólogo deste seu livro, onde relata a lamentável história de meu bom amigo Augusto Pérez e sua misteriosa morte. E eu não poderia deixar de escrevê-lo, porque os desejos do senhor Unamuno para mim são ordens, na mais genuína acepção desse vocábulo. (UNAMUNO, 1989, p. 5).

A leitura do prólogo certamente intrigará o leitor, uma vez que a tarefa de prologar uma obra geralmente é destinada a um escritor de renome, ao próprio autor da obra, ou ainda, a ensaístas de grande fama. Ao utilizar um personagem da própria obra, o autor estampa o caráter metaficcional de seu romance, pois Víctor Goti reflete sobre *Névoa*, mas também faz menções a Miguel de Cervantes (1547-1616), Francisco de Quevedo (1580-1645), Antolín S. Paparrigópulos, personagem ficcional criado por Unamuno, para comentar algumas características das produções do escritor espanhol:

Outras vezes vi Dom Miguel sustentar que o que por aí se chama de humorismo, o legítimo, nem começou ainda na Espanha [...]. E não há coisa menos humorística do que a sátira áspera, porém clara e transparente, de Quevedo, na qual se vê imediatamente o sermão. Como humorista verdadeiro só tivemos Cervantes, e se ele pudesse levantar a cabeça – dizia-me Dom Miguel – como iria rir-se dos que se indignaram por eu tê-lo reconhecido talentoso, e sobretudo como iria rir-se dos ingênuos que levaram a sério algumas de suas mais sutis tiradas! [...]

Dom Miguel demonstra ter a preocupação do tragicômico, e me disse mais de uma vez não querer morrer sem ter escrito uma comédia trágica ou uma tragédia cômica, mas não com o cômico ou o grotesco e o trágico misturados ou justapostos, e sim fundidos e confundidos numa coisa só. [...]

Também é fácil encontrar quem diga que neste livro há passagens escabrosas ou, se assim se deseja, pornográficas. [...]. (UNAMUNO, 1987, p. 7-10).

O autor do prólogo exhibe uma vasta cultura literária, expõe algumas particularidades do estilo de Unamuno e exhibe juízos críticos sobre a obra prologada e, no final de suas ponderações, discorda da versão de Unamuno sobre a morte de Augusto Pérez:

Muito me ocorre, pertinente ao inesperado final deste relato e à versão que Dom Miguel dá nele sobre a morte de meu desgraçado amigo Augusto Pérez, versão que considero errônea; [...].

[...] estou profundamente convencido de que Augusto Pérez, cumprindo o propósito de suicidar-se, conforme me comunicou na última entrevista que tive com ele, de fato se suicidou, [...]. (UNAMUNO, 1989, p. 12).

Após revelar a sua discordância em relação à morte de Augusto Pérez, o prólogo encerra e, na sequência, surge um pós-prólogo assinado com as letras iniciais do nome do escritor espanhol: M. de U. Nesse texto, Unamuno censura Víctor Goti e o ameaça:

[...] Sua afirmação [de Víctor Goti], digo, de que o desgraçado, ou seja lá o que for, Augusto Pérez suicidou-se e não morreu como eu conto sua morte, isto é, por meu libérrimo arbítrio e decisão, é coisa que me faz rir. De fato, há opiniões que não merecem nada além do riso. E meu amigo e prologador Goti deve ter muito cuidado ao discutir assim minhas decisões, porque se me provoca muito acabarei fazendo com ele o que fiz com seu amigo Pérez, isto é, deixá-lo-ei morrer ou o matarei à guisa de médico. [...] (UNAMUNO, 1989, p. 13-14).

No pós-prólogo, Unamuno dialoga com seu personagem, faz-lhe reprimendas e atíça o interesse do leitor para uma narrativa que, deste seu início, revela-se bastante incomum, ao problematizar questões relacionadas ao autor e às suas criações ficcionais.

Contudo, as surpresas para o leitor não terminam com a leitura do pós-prólogo, porque aparece um terceiro texto antes de o romance iniciar-se. Esse texto tem como título “História de Névoa” e, embora ao seu final só conste o local onde foi escrito e a data – Salamanca, fevereiro de 1935 – o leitor deduz que o seu autor é Miguel de Unamuno. Novamente, o autor, tal como seu personagem Víctor Goti, revela um vasto conhecimento da literatura universal por meio de comentários e alusões a escritores como Miguel de Cervantes, Benito Pérez Galdós (1843-1920), José Maria Pereda (1833-1906), à obra **Dom Quixote** (1605-1616), a personalidades históricas: Alfonso XIII (1886-1941), Primo de Rivera (1870-1930), ao erudito espanhol Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), apresenta um levantamento da fortuna das traduções do romance **Névoa** e faz menções e comentários a suas próprias obras: **Paz en la guerra** (1897), **Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada** (1905), **Abel Sánchez** (1917), **La tía Tula** (1921), **Cómo se hace una novela** (1927), **San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más** (1933).

Nesta parte do livro, também são levantados alguns pontos sobre questões que permanentemente intrigam os escritores, leitores e críticos sobre as obras ficcionais, mais especificamente sobre os personagens e seus criadores:

Ser de ficção? Ser de realidade? De realidade de ficção, que é ficção de realidade. [...] Pensei também em continuar a biografia de meu Augusto Pérez ao contar sua vida no outro mundo, na outra vida. Mas o outro mundo e outra vida estão dentro deste mundo e desta vida. Existe a biografia e a história universal de um personagem qualquer, seja dos chamados históricos ou dos literários ou de ficção. [...].

[...] Também para uma novela, como para uma epopéia ou um drama, se faz um plano. Mas depois a novela, a epopéia ou o drama se impõem sobre aquele que se acredita seu autor. Ou se impõem os personagens, suas supostas criaturas. [...]. (UNAMUNO, 1989, p. 16-17).

Ao longo dos três textos que antecedem o romance, constatamos que se baralham ficção e realidade, autor e personagem, aspectos teóricos e ficcionais, os quais se revestem claramente de uma função metalingüística, pois se discute o modo como são concebidos os personagens e o relato romanesco, e também se polemiza a própria autonomia do autor, uma vez que, conforme fica patente pela leitura dos textos mencionados, o personagem torna-se autônomo e passa a viver independentemente de seu autor. Há, portanto, um caráter de reflexão teórica nesses textos, os quais antecipam a esfera romanesca e oferecem possibilidades de interpretação para a obra que será lida.

Dessa forma, o prólogo, o pós-prólogo e a História de Névoa conjugam-se para dar o caráter metaficcional da narrativa e servem como uma preparação para o leitor que, no percurso da leitura, encontrará um personagem-escritor que está escrevendo um romance, o qual reduplica a história de Augusto Pérez pelo emprego do procedimento da técnica da *mise-en-abyme*, conforme as considerações e ponderações que se seguem.

### 3. A história dentro da história

Víctor Goti, depois de escrever o prólogo do romance **Névoa**, ressurge no final do segundo capítulo dessa obra: “E viu-se [Augusto] diante do Cassino, onde Víctor já o esperava para jogarem a partida cotidiana de xadrez” (UNAMUNO, 1989, p. 31). Entretanto, é somente no capítulo quatorze que o narrador irá fornecer detalhes sobre a sua vida e seus laços de amizade com Augusto:

Augusto notou que havia alguma coisa insólita com seu amigo Víctor. [...] Apesar de ser o mais íntimo amigo de Augusto, Víctor era cinco ou seis anos mais velho e já fazia mais de doze que estava casado, tendo contraído matrimônio quando ainda era bastante jovem, segundo os comentários, por dever de consciência. Não tinha filhos. (UNAMUNO, 1989, p. 79).

O casamento realizou-se porque havia a suspeita de que a namorada de Víctor, Elena, estivesse grávida, mas foi um alarme falso, conforme comprova a negativa do narrador ao final do fragmento que transcrevemos. Na sequência do relato, há um diálogo entre Augusto e Víctor, no qual se esclarece a razão da alteração observada por Augusto no comportamento de seu amigo. A mulher de Víctor estava grávida, fato que passa a causar transtornos ao casal, já habituado e conformado em ter uma vida sem filhos. É a partir deste acontecimento inusitado para o casal, que Víctor Goti decide escrever um romance:

- O quê? Você se meteu a escrever uma novela<sup>3</sup>?
- E o que há de errado nisso?
- Bem, para começar, qual é o argumento da história?
- A novela não tem argumento. Ou melhor, vai ser aquele que for se desenrolando. O argumento se fará sozinho. (UNAMUNO, 1989, p. 98).

Contudo, o leitor constatará que a última afirmação de Goti não é verdadeira, uma vez que um pouco depois de afirmar que seu romance não tem argumento, revela fatos relativos ao personagem de seu relato que são idênticos aos vivenciados por seu amigo Augusto Pérez. Os dois personagens chegam até mesmo a discutir o gênero no qual se enquadra a narrativa escrita por Goti e também fazem referências ao ato de se criar personagens fictícios:

- [...] Apesar de que, no fundo, tudo o que dizem meus personagens sou eu que estou dizendo...
- Sim, até certo ponto...
- Como até certo ponto?
- Bem, você começa acreditando que leva os personagens do jeito que quer, e no fim é fácil se convencer de que são eles que o levam. É muito frequente um autor acabar se tornando um brinquedo de suas próprias ficções...
- Talvez sim. Mas o caso é que nessa novela penso colocar tudo que me acontecer, seja como for.
- Pois então acabará não sendo uma novela.
- Não, será... será... uma *novela*.
- [...] Estou inventando um gênero, e a invenção de um gênero nada mais é do que dar a ele um novo nome. E posso dar-lhe as leis que bem entender. E muito diálogo! (UNAMUNO, 1989, p. 99-100, grifo do autor).

Na passagem transcrita, como também em outras que compõem o prólogo e o pós-prólogo, está explícito o papel metaficcional do relato, o qual discute e revela dados relativos à confecção de um romance: o gênero, os personagens, o autor, a história, a utilização de diálogos. Além disso, a história escrita por Víctor Goti funciona como um espelho que duplica a vida de Augusto Pérez, convertendo-a em matéria-prima tanto do romance de Unamuno quanto da obra criada pelo personagem-escritor Goti:

- E quando um personagem estiver sozinho?
- É simples... um monólogo. E para se parecer a um diálogo, darei um jeito de inventar um cachorro ao qual o personagem possa se dirigir. (UNAMUNO, 1989, p. 100).

A passagem acima estabelece um vínculo com o romance *Névoa*, pois Augusto Pérez possui um cachorro, Orfeo, na companhia do qual se desenvolvem seus longos monólogos, nos quais os problemas, dúvidas e angústias de Augusto são expostos diretamente ao leitor, sem a interferência do narrador. Desse modo, em relação ao romance de Unamuno podemos afirmar que

---

<sup>3</sup> Vale salientar que a melhor tradução em português para o vocábulo espanhol *novela* seria romance.

A narrativa pode ser comparada com uma sala cercada por espelhos, em cujo centro está o referente principal (a obra basilar, sob o reflexo da qual se projeta a tessitura textual). Resulta daí um relato especular, em que um texto se espelha no outro, desafia-o e o coloca em xeque, provocando o efeito estético da *mise-en-abyme*. (GUIMARÃES, 2005, p. 62).

O romance que Goti está escrevendo espelha a obra **Névoa**, escrita por Unamuno, por meio da reduplicação da história de Augusto Pérez pelo emprego da *mise-en-abyme*. Claramente, portanto, pode-se verificar que “A função da *mise-en-abyme* é colocar em evidência a construção do narrador-escritor e da escrita, cuja escolha já revela a estratégia em que o escritor torna-se seu próprio interlocutor [...]” (GUIMARÃES, 2005, p.63).

A técnica da *mise-en-abyme* possibilita ao escritor mostrar ao leitor como sua obra foi feita e os procedimentos empregados para construir seu relato. Assim, a estrutura romanescas acolhe em seu centro uma réplica em miniatura de si mesma, por meio do relato de Goti.

Os problemas de Víctor e Elena cessam com o nascimento do filho. Víctor continua a escrever a sua obra, com alguns percalços, como ele mesmo deixa evidente em outra de suas conversas com Augusto: “Costumo duvidar sobre o que devem dizer ou fazer os personagens de minha *nivola*, e mesmo depois de tê-los feito dizer ou fazer alguma coisa duvido se está bem, e se é o que de fato lhes corresponde. Mas... passo por tudo! [...] (UNAMUNO, 1989, p. 144, grifo do autor).

As dúvidas mencionadas pelo escritor-personagem Víctor Goti são as mesmas que devem atormentar todos os escritores de ficção e esse fato se fortalece pelo emprego de um relato que se duplica e se volta sobre si mesmo, discutindo e trazendo à luz problemas relativos à gênese de uma obra ficcional. Isso será levado ao extremo, quando surge no romance **Névoa** um narrador em primeira pessoa, Miguel de Unamuno:

*Enquanto Augusto e Victor mantinham essa conversação nivolesca, eu, o autor dessa nivola que você, leitor, tem nas mãos e está lendo, eu sorria enigmaticamente ao ver que meus nivolescos personagens estavam advogando por mim e justificando meus procedimentos, e dizia comigo mesmo: “Como estão longe esses infelizes de pensar que não estão fazendo outra coisa a não ser justificar o que eu faço com eles! Assim quando alguém procura razões para se justificar, a rigor não faz outra coisa a não ser justificar Deus. E eu sou o Deus desses pobres-diabos nivolescos. (UNAMUNO, 1989, p. 144, grifos do autor).<sup>4</sup>*

Este novo narrador busca revelar o seu poder ilimitado sobre seus personagens, pois ele se autodenomina como Deus, o qual pode dar o destino que quiser as suas criaturas. Ao se inserir na narrativa que escreve como narrador, Unamuno também assume o papel de personagem, no momento em que Augusto Pérez, no capítulo trinta e um da obra, decide procurá-lo para comunicarlhe a decisão de suicidar-se:

---

<sup>4</sup> Esta passagem aparece em itálico no romance *Névoa*.

Aquela tempestade de alma em Augusto terminou em meio a uma calma terrível, na decisão de se suicidar. [...] Mas antes de levar a cabo sua intenção, como o náufrago que se agarra a uma pequena tábua, ocorreu-lhe conversar comigo, com o autor deste relato. [...] Então fez a viagem até aqui, a Salamanca, onde há mais de vinte anos moro, para me visitar. (UNAMUNO, 1989, p. 164-165).

Segue-se um diálogo tenso entre Unamuno e Augusto Pérez que culmina com o desabafo deste último a respeito da decisão de Dom Miguel de matá-lo:

[...] O senhor não quer me deixar viver, não quer que eu seja eu mesmo, que saia da névoa, que viva, viva! [...] Então, hei de morrer como ser de ficção? Pois bem, meu senhor e criador Dom Miguel, então o senhor também morrerá, também deixará de existir e voltará ao nada de onde saiu. Morrerá o senhor e morrerão todos aqueles que lerem minha história, todos, sem ficar sequer um de sobra! Seres de ficção como eu, iguaizinhos a mim! [...] Porque o senhor, meu criador, meu Dom Miguel, não é mais o senhor, não passa de outro ser *nivolesco*, e seres *nivolescos* são seus leitores, da mesma forma que eu, que Augusto Pérez, que sua vítima... (UNAMUNO, 1989, p. 172, grifos do autor).

Augusto Pérez enlaça sua existência à de Unamuno e à dos leitores de **Névoa** ao declarar que todos são seres “nivolescos”. Este sintagma por um lado liga-se ao título do romance de Miguel de Unamuno e, por outro, remete à ideia de que tanto os seres de ficção quanto os de existência real são feitos de uma substância volátil que condena todos ao desaparecimento através da morte: “[...] Aquele que cria acaba se criando, e aquele que se cria, morre. O senhor morrerá, Dom Miguel, e morrerão todos aqueles que me pensam! [...]” (UNAMUNO, 1989, p. 172).

Nos dois fragmentos transcritos, o destino do escritor, seus personagens e leitores de obras de ficção irmanam-se, uma vez que todos irão morrer e, paradoxalmente, todos também ressuscitarão, quando a obra voltar a ser lida por outros leitores. Sendo assim, escritor/obra/leitor/personagem são imortais, na medida em que podem ser revividos em qualquer época, bastando para isso que alguém abra as páginas do romance e inicie a leitura. Ao empregar quase que abusivamente recursos metalingüísticos, nos quais se insere a *mise-en-abyme*, Unamuno consegue tecer um relato magistral, no qual os limites de realidade e ficção se borram, confundem-se e fazem com que nós leitores duvidemos até mesmo de nossa própria existência, pois como sustenta o escritor argentino Jorge Luis Borges (1960, p. 69), “se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios”.

## Considerações finais

No romance **Névoa**, observamos que o universo ficcional é permeado por reflexões sobre o fazer literário, a construção do relato e de seus personagens e o emprego do humor e dos diálogos

numa narrativa. Assim, a obra fala de si mesma por intermédio do procedimento metalingüístico que se encontra disseminado na história de Augusto Pérez.

Soma-se a tal procedimento, o emprego da técnica da *mise-en-abyme*, através do romance que o personagem Víctor Goti está escrevendo e que reflete, como um espelho, os mesmos acontecimentos do romance **Névoa**. Trata-se de uma reduplicação simples, conforme postula Dallenbach (1977), pois é constituída por um fragmento que estabelece uma relação de similaridade com a obra que o inclui.

A reduplicação do relato é uma estratégia muito eficaz para que o narrador possa evidenciar e problematizar as noções de autoria, ficção/realidade, vida/morte, mesclando esses elementos e delegando ao leitor um papel ativo e participativo na construção e decifração da história que lê.

Portanto, os procedimentos metaficcionais empregados na elaboração de **Névoa** e, particularmente, a *mise-en-abyme*, são recursos que se prestam a questionar e borrar os limites entre realidade/ficção, leitor/personagem, sonho/realidade, corroborando questionamentos da ficção contemporânea à qual muitos teóricos passaram a denominar como ficção pós-moderna, na qual todas as histórias são incompletas, fragmentárias e onde não há espaço para certezas e posições sólidas e imutáveis. As obras contemporâneas, das quais **Névoa** seguramente faz parte, são sempre textos inacabados, que oferecem leituras plurissignificativas, convergentes ou divergentes e que sempre se renovam a cada leitura, nesse vasto e profícuo universo de autores/personagens/leitores/obras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ÁLVAREZ-LOPERA, José et al. **História geral da arte**. Madrid: Ediciones del Prado, 1995, v.1.
- ANTUNES, Nara Maia. **Jogo de espelhos: Borges e a teoria literária**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.
- BORGES, Jorge Luis. **Otras inquisiciones**. 2. ed. Buenos Aires: Emecê Editores, 1960.
- CORTÁZAR, Julio. *Continuidad de los parques*. In: \_\_\_\_\_. **Final del juego**. 10. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1970, p. 9-11.
- DALLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire – essai sur la mise en abyme**. Paris: Seuil, 1977.
- GIDE, André. **Os moedeiros falsos**. Tradução de Celina Portocarrero. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

GUIMARÃES, Lealis Conceição. **A ironia na recriação paródica em novelas de Moacyr Scliar**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis-SP, 2005, 245 f.

POE, Edgar Allan. *A queda da casa de Usher*. In: \_\_\_\_\_. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Círculo do Livro, 1993, p. 7-27.

RICARDOU, Jean. **Problèmes du nouveau roman**. Paris: Seuil, 1967.

UNAMUNO, Miguel de. **Névoa**. Tradução de José Antonio Ceschin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

## **Pequeno manifesto de uma crítica literária para os anos 2010**

**Noemi Jaffe**

Escritora e Profa. Dra. PUCSP.

1. Que a crítica se reconheça cada vez mais por aquilo que ela é na etimologia: **CRISE**. Que a crítica possa estar em crise e assumi-la no corpo de sua linguagem.
2. Que a crise da crítica se manifeste por uma linguagem de possibilidades e não de certezas.
3. Que a crítica literária também possa ser literária em alguma medida e assuma, para com seu objeto, o lugar de parceira.
4. Que a crítica aprenda a nunca ser maior nem melhor do que seu objeto. Que ela sirva para iluminar o mistério e não para desvendá-lo.
5. Que o crítico saiba que ele também tem subjetividade e, por isso, saiba dosá-la. Não ocultá-la nem escancará-la.
6. Que o crítico saiba que ele também vive em uma circunstância e que, por isso, escreve para o outro, sem facilitar nem dificultar, mas estabelecendo desafios.
7. Que o crítico desperte no leitor o desejo de ler o objeto que critica.
8. Que o crítico não queira adaptar-se aos tempos da internet e escrever em linguagem rápida e esperta.
9. Que a crítica literária não seja generalista. Tanto em termos de linguagem, evitando termos como “o tempo e o espaço na narrativa”, como em termos de análise, evitando querer abarcar a obra “como um todo”.
10. Que a crítica literária não se compraza em destruir obras e autores e nem se furte a expressar discordâncias.
11. Mas que a discordância da crítica seja feita a partir da ideia da crise crítica; uma discordância argumentada pelo e no texto, reconhecendo-se a si mesma como leitura e não como veredito.
12. Que as informações cada vez mais acessíveis sobre a vida do autor não interfiram na crítica literária.
13. Que as discussões sobre leitura historicista e formalista reconheçam seu desgaste e se abram para uma crítica que permite seu convívio, sem por isso manter-se “em cima do muro”.

14. Que a crítica assuma a ética de buscar os autores novos, não consagrados, que cada vez mais se espalham e se expressam na internet, nos saraus, nos festivais.
15. Que se extinga o nome “sarau” e se invente um novo nome, como “encontros” e que os críticos os freqüentem.
16. Que a crítica não se satisfaça nem busque criar polêmicas gratuitas, cujo maior objetivo é vender o meio em que ela é publicada e/ou aumentar a popularidade do crítico.
17. Que a crítica literária seja exclusivamente literária; ou seja, que o leitor não possa aplicar o que lê a outras linguagens e áreas do conhecimento.
18. Que o crítico busque ser autoral.
19. Que o crítico conheça a ética do novo – aquela que diz que a literatura deve fazer o leitor conhecer aquilo que ainda não conhecia, pensar o que não tinha pensado, amar o que não tinha amado. E não a anti-ética do novo, que é a que considera o velho como ultrapassado.
20. Que haja mais espaço físico para a crítica literária nos meios impressos e mais difusão nos meios eletrônicos, para que a crítica seja um incentivo para a leitura em todos os cantos do país, para que haja maior interlocução entre os críticos de várias partes do Brasil, para que o leitor exigente seja contemplado e o leitor não tão exigente procure sê-lo.
21. Que nenhum crítico literário aceite fazer resumos de livros de vestibulares, pelo preço que seja.
22. Que a crítica ame a literatura e gere amor por ela.

## De Volta a Adorno na Interpretação da Cultura<sup>1</sup>

Fabio Akcelrud Durão  
Departamento de Teoria Literária  
Universidade Estadual de Campinas, Unicamp

**RESUMO:** O presente ensaio defende a atualidade da crítica de T.W. Adorno para a interpretação da cultura hoje. Ao compará-la com a de Fredric Jameson, observa-se que ela não dissocia objeto e método, não separa o interpretante do material analisado, nem se furta a lidar com questões de valor em relação aos artefatos da cultura. A volta a Adorno não é entendida como uma investigação de uma origem que deveria ser recuperada em sua pureza, mas como o envolvimento com uma obra que muda de acordo com as tensões que o presente lhe impõe.

**PALAVRAS-CHAVE:** T.W. Adorno; Fredric Jameson; interpretação; cultura.

**ABSTRACT:** This essay argues for the actuality of T.W. Adorno's criticism for the interpretation of culture today. By comparing it with Fredric Jameson's, it becomes clear that Adorno's thought does not sever object and method, does not dissociate the interpreter from the material he or she is analyzing, nor does it refrain from dealing with questions of value in relation to cultural artifacts. Going back to Adorno is not meant to be understood as an investigation of a pristine origin that should be recuperated, but as an involvement with a work that changes according to the tensions the present imposes on it.

**KEYWORDS:** T.W. Adorno; Fredric Jameson; interpretation; culture.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi originariamente apresentado como palestra na Universidade de Minnesota. Agradeço às Professoras Silvia López e Ana Paula Ferreira pelo convite, bem como a Omar Rodovalho, pela tradução.

## I

Com a consolidação da teoria e sua penetração em diversas áreas de pesquisa nas Humanidades, a leitura sociológica de artefatos culturais redundou no que se poderia denominar, na ausência de melhor termo, uma abordagem. Manuais e seletas a respeito do que agora se tornou um “campo” quase sempre contêm um capítulo, ou ensaio, sobre a sociologia da literatura e cultura ao lado de alguma suposta tendência ou escola, como a desconstrucionista, a semiótica, a psicanalítica etc.<sup>2</sup> Este processo, pelo qual um modo de orientação marxista de leitura ossifica-se num conjunto de procedimentos interpretativos, de *modus operandi* claramente identificável, deve ser posto em questão. Talvez o lugar mais fértil, ainda que à primeira vista improvável, a fazê-lo seja na obra proeminente de Fredric Jameson, quem como nenhum outro – ao menos no mundo anglo-saxão – contribuiu para tornar conhecida a obra da teoria crítica em seu sentido estrito. **Marxismo e Forma**, sua primeira grande obra, é uma tentativa de fôlego de introduzir para um público a princípio indiferente, se não hostil, as *oeuvres* de autores exigentes como Adorno, Benjamin, Marcuse, Bloch, Lukács e Sartre. Isto foi realizado com notável elegância e um grau admirável de profundez e *insight*, o que merecidamente transformou o volume num dos clássicos da teoria contemporânea. No entanto, o sucesso aqui é impulsionado por um combustível nocivo, por assim dizer, pois existe no livro uma força motriz muito específica e, no entanto, abrangente, que necessita ser considerada e criticada. Uma citação algo longa pode funcionar como ponto de partida apropriado:

Gostaria de sugerir que a sociologia da cultura é, portanto, antes e acima de tudo, uma *forma*: não importa quais sejam os postulados filosóficos invocados para justificá-la, como prática e como operação conceitual, ela envolve sempre o salto de uma fagulha entre dois pólos, o contato de dois termos desiguais, de dois modos de ser aparentemente não relacionados. Assim, no domínio da crítica literária, o enfoque sociológico obrigatoriamente justapõe a obra de arte individual a alguma forma mais vasta de realidade social, a qual é vista, de um modo ou de outro, como sua fonte ou fundamento ontológico, seu campo *gestáltico*, e da qual a própria obra é concebida como um *reflexo* ou um *sintoma*, uma *manifestação* característica ou um simples *subproduto*, uma *conscientização* ou uma *resolução* imaginária ou simbólica, para mencionar apenas algumas das maneiras pelas quais esta relação central e problemática tem sido concebida. (JAMESON, 1985, p.12)

O que é descrito nesta passagem, eu gostaria de argumentar, é um processo de *abstração* e *formalização*, decerto absolutamente verdadeiro para com o título do livro, mas o qual viria a sublinhar muito, se não tudo, das obras subsequentes de Jameson, tais como os aclamados volumes **O Inconsciente Político** e **Pós-modernismo**, comentados abaixo. Se **Marxismo e Forma** por um

---

<sup>2</sup> O melhor local para se testemunhar a cristalização da teoria numa disciplina é em **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Para uma avaliação deste livro, ver Fabio Akcelrud Durão em **Teoria (literária) americana**. (Campinas: Autores Associados, 2011).

lado dotou a teoria crítica com a dignidade de um corpo de textos significativo e coerente, tornando-a então de mais fácil acesso, estudo e discussão no sistema universitário norte-americano e internacional (como o sucesso de Jameson na China e América Latina claramente o atestam), por outro ele representou uma limitação e empobrecimento, cujas inadequações têm passado deveras despercebidas. Há diversos inconvenientes na asserção “no domínio da crítica literária, o enfoque sociológico obrigatoriamente justapõe a obra de arte individual a alguma forma mais vasta de realidade social”. O primeiro refere-se à tendência a esta “operação” ser vista em termos de *aplicação*. Decerto, a passagem citada não é mais que a introdução a quatro capítulos cheios de conteúdo; não obstante, a maneira pela qual todo o projeto do volume é concebido favorece a disjunção entre o assunto tratado e a tecnologia interpretativa utilizada sobre ele – algo que se torna claro com uma sentença abstrata como “não importa quais sejam os postulados filosóficos”. Com isso, a teoria converte-se num objeto em si mesma e, em retrospectiva, **Marxismo e Forma** torna-se um exemplar precoce e um precursor inconsciente da Teoria (agora propriamente maiusculizada), uma formação discursiva nova e altamente contraditória nos Estados Unidos, marcada pela recusa em reconhecer fronteiras disciplinares concernentes a campos e objetos e pela tendência a fetichizar arcabouços teóricos<sup>3</sup>.

Além disso, pode-se questionar a eficácia da decantação da “forma” quando ela se converte em seu próprio conteúdo. O uso político da relação entre a literatura/cultura e a base econômica, assim que se apresente como alguma espécie de equação, é questionável. A única justificação em termos de prática coletiva e individual para se insistir na conexão entre as duas esferas reside no potencial de consciência crítica a emergir do conhecimento obtido. Em outras palavras, a justaposição da “obra de arte individual a alguma forma mais vasta de realidade social, a qual é vista, de um modo ou de outro, como sua fonte ou fundamento ontológico” faz sentido apenas na medida em que ela é concebida como parte de um debate teórico mais amplo, capaz de convencer intelectualmente os indivíduos e incitá-los a agir politicamente. Sem o horizonte – por distante que possa estar – da mudança política concreta, o esforço intelectual de conectar obra e sociedade pode ser acusado de pura ostentação mental, de jogo ineficaz. Contudo, assim que esse relacionamento tem seu conteúdo abstratizado e é condensado em fórmula, ele perde muito, se não tudo, de seu impacto. Saber sem experiência, como uma regra ou axioma, que artefatos literários ou culturais inevitavelmente se relacionam com a sociedade como seu “campo gestáltico” não implica atuar

---

<sup>3</sup> A respeito da emergência desta nova formação discursiva, ver Jonathan Culler, **Literary Theory: A very short introduction** (Oxford: O.U.P., 1997); Fredric Jameson, *Periodizing the 60s* in **The Ideologies of Theory** vol. 2. (Minneapolis, Minnesota U.P., 1988, pp. 178-208), Fabio Akcelrud Durão, **Teoria (literária) americana** op.cit..

progressivamente. Como Slavoj Žižek vem repetidamente enfatizando<sup>4</sup>, no cinismo pós-moderno saber e fazer são bem distintos. Estar cômico da conexão entre superestrutura e infraestrutura não conduz em si e por si mesmo à ação política. Ao contrário, um conteúdo de verdade determinado – p.ex., que o dinheiro é a real força motriz da sociedade, inclusive nas artes, no sistema legal etc. – pode ser amplamente encontrado numa miríade de filmes hollywoodianos *mainstream*, embora sempre a meio caminho da ação, porque no fim, é claro, qualquer conteúdo crítico que tais filmes possam exibir terá que ser contido (em ambos os sentidos) por um final necessariamente pacificador e conciliatório.

Pensando um pouco mais, percebe-se que a conexão com a sociedade é precisamente o que *não* necessita ser demonstrado hoje. É quicá oposto o caso, pois os últimos desdobramentos do capitalismo têm tornado ainda mais difícil conceber-se alguma coisa não relacionada ao mercado, incluindo a estética em seu sentido estrito – essa é uma das razões por que a arte se fez tão auto-reflexiva, e cada vez mais, nos últimos trinta anos. De novo, o fato de museus e bienais serem tão intrinsecamente afetados por interesses políticos e econômicos, de se promoverem artistas desprezíveis e deixarem os talentosos para trás, nada disso soará surpreendente a quase ninguém, e o certamente problemático gesto artístico da rendição espetacular ao mercado, incorporando-o ao material artístico, vem repetindo-se bastante desde Andy Warhol. Este é já um procedimento gasto, que a arte não mais pode indultar a si mesma, a fim de que não se dissolva e simplesmente cesse de existir. Além disso, uma geração posterior de estudos culturais tem cuidado para que a divisão alta cultura vs. cultura de massa – em si mesma já falsa, uma categoria da indústria cultural – torne-se problemática. Até agora, os defensores da assim chamada cultura popular<sup>5</sup> tiveram de algum modo que enfrentar o fato de serem heteronomicamente compostos os produtos por que advogavam. O movimento argumentativo mais comum foi postular uma maleabilidade para o lado da recepção na assim chamada *active audience theory*<sup>6</sup>, segundo a qual artefatos culturais industrialmente produzidos poderiam ser desfuncionalizados de tal forma que seriam capazes de transformar-se em instrumentos de resistência política. No entanto, a existência concreta de objetos que aspiram à autonomia e autodeterminação, objetos que sejam mais que si mesmos, geralmente produz efeitos palpáveis, mais comumente uma sensação de ressentimento e de agressividade por parte dos pesquisadores. Não é mais esse o caso. Um livro como **Global culture industry**, de Scott Lash e Celia Lury, é capaz de reivindicar que, na época de Adorno, a cultura “havia sido subsumida na

---

<sup>4</sup> Ver por exemplo suas contribuições em **Mapping Ideology** (London: Verso, 1994).

<sup>5</sup> Ver, por exemplo, entre outros, **Against Literature**, de John Beverly (Minneapolis: Minnesota U.P., 1993).

<sup>6</sup> Por uma boa bibliografia a respeito, ver David Morley, *Theoretical Orthodoxies: Textualism, Constructivism and the 'New Ethnography' in Cultural Studies*, em Marjorie Fergusson e Peter Golding (eds.), **Cultural Studies in Question** (London: Sage, 1997, pp. 121-37).

racionalidade de meios e fins da forma mercadoria. Mas a indústria cultural e o capitalismo informacional são menos uma questão da base determinando a superestrutura do que a superestrutura cultural desmoronando, por assim dizer, sobre a base material. Com isso, os bens tornam-se informacionais, o trabalho torna-se afetivo, a propriedade torna-se intelectual e a economia mais geralmente torna-se cultural.” Tal estado de destruição da cultura, no entanto, é postulado *sem qualquer afeto* a ele atrelado, como uma declaração científica, simples e neutra. Como conclusão preliminar pode-se, então, sugerir que o que tem de ser feito é não tanto ler a Cultura de forma a ligá-la à sociedade e sim interpretar internamente as obras para retirá-las, extraí-las da lógica da troca e fungibilidade, do fluxo irrefreável da significação que caracteriza o capitalismo de hoje. A ideia será mais bem discutida abaixo.

Enquanto isso, é necessário demorar-se um pouco mais na formalização proposta por Jameson. Terry Eagleton<sup>7</sup> já o criticou por dotar os objetos de suas análises com autonomia excessiva, falhando assim em politizá-los. Embora “politização” não seja a melhor palavra nesse contexto, pois pode com muita facilidade conduzir ao filistinismo de muito da teoria contemporânea, “autonomia” pode ser um termo adequado se for entendido como parte da abstração dos objetos. Em **O Inconsciente Político** ele é expresso pela mistura de utopia e distopia que agora se faz lei:

Essa demonstração poderia ser montada através de uma reversão do dito admirável de Walter Benjamin, “não existe nenhum documento da civilização que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie”, e procuraria argumentar a proposição de que o efetivamente ideológico também é, ao mesmo tempo, necessariamente utópico. [...] Neste sentido, projetar um imperativo ao pensamento em que o ideológico seria apreendido como, de certa forma, unido ao utópico, e o utópico unido ao ideológico, significa formular uma questão para a qual uma dialética coletiva é a única resposta concebível. (JAMESON, 1992, p.296)

Esta passagem é onde culmina a longa apresentação de um modelo de leitura de quatro níveis inspirado no aparato católico de exegese bíblica, que inclui o literal, o alegórico, o moral e o anagógico<sup>8</sup>. Este arcabouço teórico foi concebido para justificar o marxismo como “aquele ‘horizonte intranscendível’ que subsume essas operações críticas aparentemente antagônicas ou incomensuráveis, atribuindo-lhes uma indiscutível validade setorial em si mesmas, assim cancelando-as e preservando-as simultaneamente” (JAMESON, 1992, p.10). Poder-se-ia então dizer que o livro é mais sobre a batalha das teorias como objetos em si e de si mesmos, do que sobre obras culturais. Isto é evidente na “reversão do dito admirável de Walter Benjamin”. Posto desse

---

<sup>7</sup> Fredric Jameson: *the politics of style* in **Diacritics** vol.12, no. 3 (Autum, 1982, pp. 14-22). “In structuralist fashion, his intellectual creativity seems to inhere more in connecting than in the individual units”.

<sup>8</sup> Para uma introdução ao livro, ver William C. Dowling. **Jameson, Althusser, Marx: An Introduction to the Political Unconscious** (Ithaca: Cornell U.P., 1984).

modo, a frase de Benjamin, cunhada para ser impactante, surge como nada mais do que uma máxima neutralizada no repertório da Teoria, facilmente colocada entre outras – por exemplo, de Bakhtin, Lukács ou Guy Debord. Como antes, não se pode alegar que haja algo pontualmente errado ou impreciso nessa caracterização. E sem dúvida, para qualquer ideologia funcionar de todo como tal, ela deve mobilizar, por mais espúria que seja, anseios de um mundo melhor. O problema aqui, de novo, é a maneira pela qual tal alegação é feita, destacada como está de qualquer coisa concreta, pairando acima de entidades materiais. Se tudo é “efetivamente ideológico”, fica ainda mais difícil diferenciar a qualidade dos objetos estudados, e não é uma surpresa que a mesma formulação possa ser aplicada aos produtos da indústria cultural<sup>9</sup>. A dialética neste caso não realça uma tensão pela justaposição, pois os termos conflitantes parecem mais neutralizar um ao outro. De fato, posicionar a utopia como um *a priori* pode ser considerado, novamente em retrospecto, como um alicerce epistemológico do argumento supracitado dos Estudos Culturais, segundo, como vimos, o qual produtos simbólicos de massa podem facilmente ser desfuncionalizados. Mais do que cadeias indeterminadas de significantes privadas de qualquer substância que seja, eles seriam dotados de um poderoso, embora oculto, potencial de resistência decorrente de seu próprio conteúdo utópico. Em decorrência de tudo isso, não há espaço para a inserção do sujeito no material que interpreta: o analista não se implica no objeto que assim apenas descreve.

**Pós-modernismo; ou a lógica cultural do capitalismo tardio** é um volume ambicioso. Seu objetivo é prover um retrato completo de uma época histórica que perdeu sua capacidade de experienciar a história. Este novo *Zeitgeist* corresponde a uma terceira era de acumulação do capital após o liberalismo e o monopólio, aquela do capitalismo global. Sem dúvida, como Perry Anderson convincentemente argumentou<sup>10</sup>, a contribuição de Jameson foi decisiva para transformar um conceito estético de outro modo alienante numa problemática de conteúdo social. De fato, a riqueza de objetos e campos considerados é estonteante e muito do livro é exemplo daquilo que descreve, pois ele não pode ser situado em nenhuma categoria ou campo de estudo preexistente, exceto aquele do próprio pós-modernismo. Com isso, entretanto, ele traz para a interioridade de suas páginas a incerteza que projeta para o que lhe é exterior. O fato de o texto validar uma quantidade considerável de artefatos questionáveis, de ajudar a legitimar um discurso de análise cultural, que no final ofusca as distinções, não apenas entre as chamadas alta e baixa cultura, mas também aquelas entre não-conformismo e adaptação, denúncia de mercantilização e a acomodação da denúncia, provém da incapacidade de incorporar firmemente o valor, de asseverar a distinção entre

---

<sup>9</sup> Ver **Signatures of the Visible** (London and New York: Routledge: 1990), em especial *Reification and Utopia in Mass Culture* (pp. 9-34).

<sup>10</sup> Ver **The Origins of Postmodernity** (London and New York: Verso, 1998, pp. 47-77).

o bom e o ruim. Em tempos pós-modernos, mesmo em nossa chamada época pós-contemporânea, a contingência dos valores tornou-se de tal forma um lugar-comum que sua simples menção a sério produz o esgar involuntário do “que ingenuidade!” no ouvinte. O desaparecimento do sentido social e psicológico de história, por exemplo, que permeia a obra, é uma das ideias mais distópicas que se poderia imaginar, e no entanto isso é proposto como um atributo dos tempos com o distanciamento de alguém que dissecar um cadáver, ou com o entusiasmo de um leitor ideal de comerciais. Esse desprezo pela natureza catastrófica da perda de profundidade histórica é em si mesmo um sintoma do presentismo de Jameson e de sua incapacidade de lidar com a categoria da regressão, sem a qual o que é bárbaro no contemporâneo torna-se invisível<sup>11</sup>. Para resumir, então, nesses três livros encontram-se os impulsos subjacentes, diferentes mas relacionados, da abstração, neutralização de oposições e repressão do valor. Esta constelação será investigada adiante, mas não sem antes destacarmos que essas imperfeições não conseguem estragar o prazer e utilidade da leitura dos livros de Jameson. De fato, se neles os andaimes podem ser deficientes, a riqueza de *insights* na análise, a capacidade de formular hipóteses e de conectar ideias de esferas bem distantes fazem dos textos de Jameson uma fonte permanente de surpresas e inspiração, à revelia de si mesmos, por assim dizer, a despeito de seus objetivos patentes.

Os determinantes sociais para esses três problemas estão também inter-relacionados e não são difíceis de apontar. Já foi mencionado que a tendência para abstração e formalização era um sinal precoce da ascensão da Teoria como um campo (semi) autônomo. Essa separação das tecnologias leitoras de seus materiais é compreensível quando os últimos foram rebaixados a ponto de mal se poder lidar com eles em seus próprios termos. Quando teorias fortes não conseguem encontrar objetos robustos, elas irão facilmente converter a si mesmas em coisas independentes. Quando a produção de artefatos mercantilizados é tão abrangente e central para a vida das pessoas, torna-se impossível desprezá-los, e encontrar utopia na maioria das mercadorias culturais de produção em massa pode ser visto como assunto de vida ou morte para o sentido do existir de algumas pessoas e para o processo de socialização das mesmas. E quando tudo passa a ser tão parecido com todo o restante – porque em rigor tudo assevera a sua diferença de todo o restante – então será ainda mais complicado atribuir valores diferentes aos objetos. Mesmo que essa seja preeminentemente uma constelação americana, isso pode ser extrapolado para outros contextos, pois é possível argumentar que quanto mais poderosa for a indústria cultural num dado lugar, quanto mais a cultura como um todo estiver submersa na lógica de mercado, tanto mais difícil será diferenciar, em termos de valor, os objetos. Sob a condição da superprodução semiótica e da total

---

<sup>11</sup> Ver Robert Hullot-Kentor, *The exact sense in which the culture industry no longer exists e What barbarism is?* em F.A. Durão (ed.) **Culture Industry Today**. (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010).

penetração de artefatos culturais de produção em massa, surge a questão de o que fazer com tanta repetição, estereótipo e padrões fixos. Os Estudos Culturais desenvolveram uma tática singular, a heroicização do cotidiano. Ao identificar em receptores e usuários dos bens culturais de massa o poder de transformá-los, a resistência pôde ser exposta em todo lugar. O reverso irônico disso é o aparecimento de uma desconfiança profunda de resistência: se ela merece tanto ser sublinhada é porque deve ser difícil encontrá-la. E no entanto, dominação e resistência andam de mãos dadas e a existência de uma não impede a prevalência da outra<sup>12</sup>. Poder-se-ia argumentar, então, que o que é relevante não é a resistência em si, mas sua organização coletiva em vistas da abolição do capitalismo.

## II

Em vista disso tudo, a obra de Adorno torna-se mais valiosa do que nunca o foi, e para cada um dos três problemas mencionados acima ela fornece um contraponto convincente. Na crítica, *O ensaio como forma* é certamente sua peça mais conhecida. Nos estudos literários, é uma referência obrigatória onde quer que este gênero, agora objeto de alta estima, seja discutido ou apresentado. Seu caráter ostensivamente metodológico, se não programático, decerto explica as vezes inumeráveis em que, via de regra com aprovação, ele foi citado. Nesse sentido, *O ensaio como forma* mantém-se no lado oposto dos escritos de Adorno sobre o jazz, que quase sempre são recebidos com resistência, se não ultraje. No entanto, essa aceitação geral do ensaio normalmente ocorre pela paráfrase de ideias em louvor desta forma de escrita, de sua flexibilidade, de sua natureza anti-totalitária e de sua acomodação da imaginação. O que não é tão frequentemente levado em conta é a maneira muito estrita com que *o que é predicado sobre este tipo de composição reflete-se na própria escrita* de Adorno, gerando assim um curto-circuito que faz impossível diferenciar claramente o método e seu objeto. Isto pode ser demonstrado com facilidade. O ensaio, somos informados, não é de abrangência ilimitada; ele não é organizado de acordo com os ditados da ciência nem com o ímpeto da imaginação. Nas palavras de Adorno,

em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. (ADORNO, 2003, p.10).

---

<sup>12</sup> Talvez isso possa-se ver de forma mais exemplar no caso do *camp*, o gesto *unfunktionierende par excellence* do lado da recepção que bem rapidamente é incorporado aos próprios produtos.

Exatamente isso é posto em execução na peça de Adorno. À parte um par de importantes precursores (Nietzsche, o jovem Lukács e Max Bense), o ensaio sobre o ensaio não pesquisa seu tópico *ex nihilo*; nem imputa a si mesmo procedimentos rígidos de investigação. A linguagem pode ser figurada e a imagem de uma criança que se entusiasma com alguma coisa já feita é já em si um desvio da terminologia referencial da ciência.

Mas é na progressão argumentativa que forma e conteúdo se mesclam mais contundentemente. *O ensaio como forma* possui quinze parágrafos divididos em duas seções; o desenvolvimento de um parágrafo para o outro realiza-se pela negação, mas não de forma rígida. A transição do primeiro para o segundo é talvez a mais diametral. Isso porque, após caracterizar o ensaio com luz favorável, Adorno observa que “[s]e o ensaio se recusa a deduzir previamente as configurações culturais a partir de algo que lhes é subjacente, acaba se enredando com enorme zelo nos empreendimentos culturais que promovem as celebridades, o sucesso e o prestígio de produtos adaptados ao mercado.” (p.12). Esta observação estabelece uma forte descontinuidade dentro do ensaio; ela cria um campo de forças que permite ao tempo brotar. De fato, o leitor é levado aqui a refletir se o comentário adequado à peça de Adorno não seria, ao invés de parafrasear, explicar ou expandir seus argumentos, rearticular suas constelações. Como consequência, surge a suspeita de que a oposição real hoje não envolveria ensaio e tratado, e sim o conceito paleonômico<sup>13</sup> de “texto” e textualidade. Nesse caso, mesmo ao preservar-se sua flexibilidade e liberdade, ter-se-ia de enfatizar a lenta penetração do ensaio em seu objeto, em contraste com a inerente falta de limites no “texto”, o que muito frequentemente converte-se numa casca oca a ser preenchida com projeções de multiplicidade e abundância semiótica em vez de o ser com uma coisa por direito próprio<sup>14</sup>.

Seja como for, uma vez que se define o ensaio como contraditório, ideias podem ser justapostas pela negação: a questão do relacionamento entre ensaio e ciência (parágrafos 3 e 4), método (5 e 6) e conceitualidade (7 e 8). A segunda parte do ensaio sobre o ensaio contrasta esta forma de escrita com as quatro regras estabelecidas pelo **Discurso do Método** de Descartes (parágrafos 9, 10 e 11), retornando então a questões de exposição (12), dialética (13), retórica (14), e finalizando com considerações sobre o anacronismo do ensaio, algo que se poderia igualmente dizer de Adorno. Essa progressão de pensamento é ela mesma ensaística, pois nem mesmo as séries de negações antecedem regular, simétrica ou conformemente a um plano pré-estabelecido. O movimento de um tópico regulador a outro combina então imaginação e a construção de conceitos,

---

<sup>13</sup> Uma paleonomia é a manutenção de um nome velho para lançar um conceito novo. Cf. Jacques Derrida. **Positions** (Paris: Editions de Minuit, 1972, p.96). Ver, também, Gerhard Richter. **Thought-Images: Frankfurt School writers' reflections from damaged life** (Stanford: Stanford U.P., 2007).

<sup>14</sup> Para uma definição perfeita do “texto”, que involuntariamente o converte em um não-objeto, veja o verbete *Textuality* em **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics** (Princeton: Princeton U.P., 1993, pp. 1276-1277)

e, quando Adorno situa o ensaio fora da *Wissenschaft*, mas tampouco no domínio das artes, o mesmo é igualmente válido para a sua peça. Para concluir, a indissociabilidade entre método e objeto é o oposto exato da abstração da forma de Jameson.

*Crítica Cultural e Sociedade* é a peça inicial de **Prismas**. Nela, os opostos estão dispostos de tal forma que zonas de sentido conflitantes delineiam contradições que não se podem resolver. Após impiedosamente expor as contradições da crítica cultural, que o crítico “fala como se representasse, fosse a natureza imaculada, fosse um estado histórico superior, e no entanto é da mesma essência daquilo do que se imagina superior.” (ADORNO, 1998, p. 11); que a crítica cultural se origina na troca e continuamente se reverte nisso; que o declínio da cultura representa sua tomada de consciência; que a ideologia transformou-se de um falso véu na própria sociedade “na medida em que seu poder integral e inevitabilidade, sua sobrepujante existência em si, substitui o sentido que a existência exterminou” (ADORNO, 1998, p. 25) – após tudo isso, introduz-se a ideia de uma crítica, a qual, pode-se pensar, representaria a resposta adequada às problemas expostos. Não é, contudo, o que acontece, pois a crítica imanente não pode ser confundida com espontaneísmo ou voluntarismo, ou com uma visão que excluísse a exterioridade. Porque uma obstinação em uma posição de dentro das coisas gera “o fetichismo do objeto cego para sua gênese, que se converteu na prerrogativa do especialista” (ADORNO, 1998, p.33).

Isso engendra um efeito performativo específico, na medida em que o ato de ler cuidadosamente, de *entender* o ensaio já aponta para a maneira de sair do impasse. Alex Demirovič descreve-o bem numa passagem que vale ser citada inteira:

O crítico não critica apenas a partir de um ponto de vista objetificador, pois a sua crítica está relacionada às suas experiências acumuladas. Ela deve ser crítica como um processo discursivo e por em movimento relações reificadas. O crítico apaga a si mesmo conscientemente, por meio de sua crítica, de uma totalidade unificada; através da interpretação, adquire uma distância do sentido coletivo, ou seja, da sociedade, e a interpreta. Critica assim de tal maneira que se sabe não estar acima da sociedade e da cultura que “tem”, mas que está imerso em relações sociais, que transforma ao interpretar e criticar. (DEMIROVIC, 1999, p. 570)

Vale a pena atentar para esta citação. Interpretação não corresponde a um sopesar do positivo e do negativo, reificação e utopia, mas sim à imersão total do intérprete naquilo que se interpreta, a ponto de o que ele sabe, o que ele possui como seu, converter-se naquilo que lhe permite distanciar-se de si mesmo e pronunciar seu julgamento sobre a sociedade, na qual ele se inclui. Para resumir, então, não apenas os opostos em Adorno não se cancelam, como sua tensão

culmina num tipo de escrita que engolfa o leitor, convertendo sua interpretação já numa espécie de prática<sup>15</sup>.

**The Stars Down to Earth** (1975) é uma interpretação da coluna diária do horóscopo do *Los Angeles Times* de novembro de 1952 a fevereiro de 1953, interpretação que foi publicada em 1957. O estudo certamente envelheceu, embora demonstre um grau de conhecimento da cultura americana raramente reconhecido entre os críticos de Adorno<sup>16</sup>. O seu freudismo pode parecer hoje simples e normativo demais – p.ex., na maneira fixa com que envolve as fases oral e anal – mas ele se torna particularmente interessante quando comparado com obras correntes nos estudos culturais. Em primeiro lugar, deve-se apontar que ele está situado no campo da sociologia e não no dos estudos literários. Isto é menos importante em si mesmo do que naquilo que revela, pois os desenvolvimentos quantitativos nas ciências sociais afastaram-nas da interpretação em seu sentido enfático; ao menos no mundo anglo-saxão, a indústria cultural converteu-se num objeto a se abordar tanto pela teoria literária quanto pelas ciências sociais. A justificativa para tal é o caráter *linguístico* ou mesmo *semiótico* de todos os artefatos verbais. Mas não é este o caso com **The Stars Down to Earth**, pois a coluna do horóscopo não foi lida como um *texto*, um campo de potencialidades, de jogo livre e indeterminação; ao invés disso, ela foi concebida como um objeto numa situação concreta de produção e consumo, através do qual leitores do jornal buscavam diariamente conselho para suas vidas. Adorno não supõe que indivíduos de fato acreditam no horóscopo; como uma “superstição secundária”, a coluna promove uma postura de meia-crença, por assim dizer.

Isso é resultado da mistura de racionalidade e irracionalidade no objeto. As duas esferas, o movimento dos planetas e o conselho dado aos leitores, possuem sua própria lógica, mas a conexão entre ambas não tem como se justificar de nenhuma maneira. As órbitas das estrelas são na verdade uma desculpa para o astrólogo Carroll Righter dar recomendações diárias de conduta, sensatas da perspectiva da auto-preservação numa sociedade antagonística: “Toda a perspectiva da coluna é ‘moderada’. Há apenas manifestações isoladas de superstição óbvia ou irracionalidades evidentes. A irracionalidade mantém-se mais no segundo plano, definindo a base de toda a aproximação” (ADORNO, 1975, p.23). As recomendações do zodíaco, Adorno mostra, funcionam de forma a adaptar o leitor da coluna à sociedade e conformá-lo à posição social subalterna e repressiva que, muito provavelmente, já será a dele. Todo prazer está subordinado à utilidade; todos os

---

<sup>15</sup> Vale notar que isso não pode ser realizado por hipóstase ou reificação da teoria: a crítica cultural dialética “ist eine bestimmte Technik, die eigene Theorie durch die Kritik anderer Theorien hindurch fortzuentwickeln, ihre Bewegung, Kraft und ihren Stoß aufzunehmen und in eine Energie für Gesellschaftskritik zu transformieren. In diesem spezifischen Sinn ist es gar nicht mehr nötig, eine eigene Theorie als einen zusammenhängenden, selbständigen Text zu formulieren, denn die bürgerlichen Denker selbst sagen alles, wenn sie nur richtig gelesen werden” (Demirovič, op.cit.p.574-575).

<sup>16</sup> Chamar atenção para isso é o mérito maior de David Jenemann em seu **Adorno in America** (Minneapolis: Minnesota U.P., 2007).

relacionamentos são funcionalizados de acordo com interesses pessoais; o respeito cego pelos superiores é inculcado na precisa medida em que o narcisismo do leitor é promovido; fortalecem-se as defesas do ego ao invés de se dissolverem: dependência social e psicológica andam de mãos dadas. Na interpretação, não há o menor esforço em reconciliar, nenhuma energia utópica ocultada sob a textura verbal. Ao contrário, os efeitos potencialmente malignos da coluna do horóscopo são soletrados com todas as letras:

A ajuda e conforto oferecidos pelas estrelas impiedosas correspondem à ideia de que apenas quem se comporta racionalmente, i.e., adquire um controle completo sobre sua vida interior e exterior, tem qualquer chance de fazer frente, por meio da adaptação, às exigências irracionais e contraditórias do existente. Dessa maneira, a discrepância entre os aspectos racionais e irracionais da coluna expressa uma tensão inerente na própria realidade social. ‘Ser racional’ significa não questionar as condições irracionais, mas se aproveitar delas o mais bem possível do ponto de vista dos interesses privados. [...] Ser indulgente com a astrologia pode oferecer àqueles que se entregam a ela um substituto de caráter passivo para o prazer sexual. Isso significa primordialmente uma submissão à força desenfreada do poder absoluto. No entanto, essa força e poder, em última instância derivados da imagem paterna, tornou-se completamente despersonalizada na astrologia. (ADORNO, 1975, p. 25)

A conclusão o faz ainda mais claro: “A astrologia deve ser vista como um pequeno modelo de um muito maior, que alimenta disposições paranóicas. Nesse sentido, ela é um sintoma da regressão da sociedade como um todo, que permite que se obtenha um insight sobre a própria doença” (ADORNO, 1975, p.120). Pode-se inferir a partir disso que o mundo seria um lugar mais feliz sem a coluna do horóscopo circulando num jornal amplamente lido. Fica-se tentado a perguntar se a possibilidade de se conceber uma conclusão deste tipo não desapareceu na crítica cultural de hoje. Quantos críticos são agora capazes de se livrar de toda apologética em seus escritos? Quantos são realmente capazes de evitar o “sim, mas” que reconhece a manipulação ao mesmo tempo em que permite ao menos uma justificação restrita e parcial?

Em **The Stars Down to Earth** a função subjacente do valor como uma força motivadora é inevitavelmente visível. Alhures reconhece-se que os valores não são apresentados de maneira tão pedagógica; naqueles casos, talvez até mais interessantes do que este, pode-se perceber como em Adorno os valores não são proposicionais, mas operativos. Em outras palavras, os adjetivos “bom” e “ruim” nunca são predicados diretos, mas representam ao invés disso o resultado da argumentação em si. Os valores sublinham os ensaios de Adorno completamente; eles representam o próprio cerne de seu pensar dialético, motivando a indissociabilidade tanto entre objeto e método quanto entre objeto e pesquisador. Sem os valores, a dialética aqui não teria sentido. Sem dúvida, é bastante tentador traduzir o não-conformismo da escrita de Adorno em proposições, mas, quanto mais isso é posto em execução, mais sua filosofia parecerá não só elitista, como também moralista, e aquilo que

deveria ser exibido transforma-se num *parti pris* – este é o erro mais comum a que leituras fracas de Adorno tem levado.

Vê-se então que recuperar Adorno é uma tarefa urgente. Os três problemas identificados em Jameson, mas que sublinham hoje o grosso da crítica cultural, nomeadamente a abstração da teoria, a neutralização do objeto e a supressão do valor, justificam o retorno a um tipo de análise que não incorra em tais falhas. Decerto que, num tempo regido pela pseudo-novidade, dos “pós” e “novos”, do “repensar” todas as coisas, a figura de pensamento do voltar atrás parecerá uma das mais improváveis. Mas o retorno aqui não deve ser compreendido como um conceito estático; seu dinamismo, ao contrário, provém do fato de que o passado não é uma entidade inerte, não é uma galeria de *oeuvres* a ser contemplada ou um conjunto de eventos a ser reconstruído, mas é continuamente articulado naquilo em que o presente se desdobra. A ideia de que a obra do passado sobrevive nas camadas que abandonou ao ser interpretada e então transformada – algo que Adorno enfaticamente tomou emprestado a Benjamin –, essa ideia deve ser igualmente pensada para o contexto dos pensamentos de Adorno. Pode muito bem ser o caso que sua prática de análise cultural seja tão apropriada para o nosso tempo – talvez até mais necessária agora do que durante sua vida – na medida precisa com que se tornou bem mais difícil compreender, bem mais anacrônica e alheia a nós. Então, voltar a Adorno nada tem que ver com recuperar uma origem que estava perdida, mas com salvaguardar (no sentido do verbo alemão de *retten*) um passado que progride e o qual, sendo assim, demanda ser reinventado a fim de que seja o mesmo através de suas modificações. É neste sentido que as obras de Adorno podem ser fonte de inspiração para a interpretação contemporânea da cultura.

(Traduzido do inglês por Omar Rodovalho)

## Referências bibliográficas

ADORNO. T.W. **Notas de literatura**. Tradução brasileira de Jorge de Almeida São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

\_\_\_\_\_. **Prismas**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **The Stars Down to Earth**, em **Schriften 9.2. Soziologische Schriften II**. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975.

ANDERSON, Perry. **The Origins of Postmodernity**. London and New York: Verso, 1998.

- BEVERLY, John. **Against Literature**. Minneapolis: Minnesota U.P., 1993.
- CULLER, Jonathan. **Literary Theory: A very short introduction**. Oxford: O.U.P., 1997.
- DEMIROVIC, Alex. **Der Nonkonformistische Intellektuelle**. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- DERRIDA, Jacques. **Positions**. Paris: Editions de Minuit, 1972.
- DOWLING, William C. **Jameson, Althusser, Marx: An Introduction to the Political Unconscious**. Ithaca: Cornell U.P., 1984.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. **Teoria (literária) Americana**. Campinas: Autores Associados, 2011.
- EAGLETON, Terry. *Fredric Jameson: the politics of style*, em **Diacritics** vol.12, no. 3, Autumn, 1982, pp. 14-22.
- JAMESON, F. **Marxismo e forma**. Tradução de Iumna Simon e Ismail Xavier. São Paulo: Hucitec, 1985.
- \_\_\_\_\_. **O inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Pós-modernismo; ou, a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Periodizing the 60s* in **The Ideologies of Theory** vol.2. Minneapolis, Minnesota U.P., 1988, pp. 178-208.
- \_\_\_\_\_. **Signatures of the Visible**. London e New York: Routledge, 1990.
- HULLOT-KENTOR, Robert. *The exact sense in which the culture industry no longer exists*, em F.A.Durão (ed.) **Culture Industry Today**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- \_\_\_\_\_. *What barbarism is?* em F.A. Durão (ed.) **Culture Industry Today**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- JENEMANN, David. **Adorno in America**. Minneapolis: Minnesota U.P., 2007.
- LASH, Scott e LURY, Celia. **Global culture industry**. Cambridge: Polity Press, 2007.
- MORLEY, David. *Theoretical Orthodoxies: Textualism, Constructivism and the 'New Ethnography' in Cultural Studies*, em Marjorie Fergusson e Peter Golding (eds.), **Cultural Studies in Question**. London: Sage, 1997, pp. 121-37.
- PREMINGER, Alex et.al. **New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics** (Princeton: Princeton U.P., 1993).
- RICHTER, Gerhard. **Thought-Images: Frankfurt School writers' reflections from damaged life**. Stanford: Stanford U.P., 2007.
- ŽIŽEK, Slavoj (ed.). **Mapping Ideology**. London: Verso, 1994.

## **TECNOLOGIA DA COMPOSIÇÃO OU REFLEXÕES OFERECIDAS AOS CRÍTICOS LITERÁRIOS HOJE**

**Alckmar Luiz dos Santos**

**Doutor (Universidade Federal de Santa Catarina)**

**Pesquisador do CNPq**

**RESUMO:** Este trabalho tenta apresentar e discutir algumas relações entre a leitura da obra digital e a leitura de reflexões sobre a obra digital realizadas por seu próprio autor. O que se quer é estabelecer como fundar melhor as perspectivas com que se podem fazer leituras críticas a esse tipo de criação.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura digital, crítica, criação, tecnologia

**ABSTRACT:** This paper intends to present and discuss some relationships between the reading of the digital work and the reading of reflections on the digital work proposed by its own author. Our aim is to investigate how to establish better perspectives to critical readings of digital creations.

**KEY WORDS:** digital literature, critics, creation, technology

*I prefer commencing with the consideration of an effect.*

Edgar A. Poe - *The philosophy of composition.*

Esse ensaio de Poe é dos mais instigantes escritos que algum poeta tenha deixado aos críticos e teóricos da literatura. E isso não advém da veracidade de suas observações ou do acerto da perspectiva crítica com que teria lido seu próprio trabalho de criação. Sabemos hoje com certeza o que leitores mais perspicazes devem ter reparado desde o início: havia toda uma mistificação encenada pelo poeta norte-americano, o que o levava a falar de seu processo de criação de maneira totalmente desvinculada do exercício efetivo da escrita. Com efeito, como dar conta de derivar, daquela racionalidade exuberante e dominadora, um poema tão melancólico, de ritmo assustadoramente singelo e, ao mesmo tempo, manipulando todos os lugares-comuns do romantismo gótico?! Poe não mencionou (e nem poderia!) os diversos rascunhos do poema (já ouvi falar em quinze!), até chegar à versão supostamente definitiva de *The raven*. Isso teria sido totalmente contraditório à linha de argumentação e, sobretudo, de mistificação (como apontei acima) que animava seu escrito crítico-teórico. A importância de **The philosophy of composition** não está, na verdade, em sua pretensa capacidade de ter enganado gerações de críticos, mas em ter criado uma mitologia da escrita poética, persistente até hoje e — o que é mais interessante — em tudo oposta à mitificação romântica então corrente com que se veiculava a imagem dos poetas (que seriam bardos com inspiração e sensibilidade especiais, inspirados diretamente por alguma esfera platônica onde residiria a verdade do Ser). Ora, com esse seu escrito, Poe propôs outro mito, o da razão criadora, como que anunciando um novo *zeitgeist*, o do Positivismo ou do Realismo da segunda metade do século XIX, utilizando para isso um novo gênero literário, a crítica ficcional (o que prova que os pós-modernos realmente chegaram atrasados!). Aliás, esse esforço de associar a racionalidade à escrita poética está presente em outras reflexões suas, como **The poetic principle** e, sobretudo, **The rationale of verse**. Em resumo, o esforço crítico-teórico de Poe foi no sentido de opor esse mito de uma razão humana criadora à mitologia dominante no Romantismo, que preconizava o primado da sensibilidade e da intuição (e que também resultava numa mistificação, mas de outro teor).

Nestes nossos tempos, temos pela frente uma empreitada semelhante àquela encetada pelo poeta norte-americano. Trata-se de confrontar uma mitificação que, no mais das vezes, é também

mistificação. Agora, é a tecnologia todo-poderosa, que, pretensamente, tem a capacidade de resolver todos os nossos problemas atuais em curto prazo, produzindo incessantemente novos artefatos que deveríamos comprar ou utilizar sem hesitação. Mas esse confronto não poderia cair na facilidade do luddismo. Não há aqui recusa ingênua e simplista da tecnologia: esse confronto pode e deve ser feito pela abertura de espaços inéditos de expressão literária justamente dentro das ferramentas e dos processos da tecnologia digital. E, assim como no caso de Poe, isso pode ser feito também propondo novos modos de expressão literária. Em nosso caso, quero-me referir à criação poético-digital; poderia também ter mencionado outro possível novo gênero literário (se ainda é possível falar de gêneros literários!), uma espécie de *ficção digital literária*, mas isso já foi assunto de outro ensaiozinho meu<sup>1</sup>.

Contudo, em algo, este escrito é contrário ao sentido que Poe aponta em seu **The philosophy of composition**. Aqui se faz necessário opor-se à mistificação empulhante da tecnologia, sem criar uma automistificação ou, pura e simplesmente, qualquer tipo de mistificação que seja. De fato, é preciso pensar em minhas criações sem colocá-las a excessiva distância (sublinhe-se: **excessiva**) de minhas reflexões. Sem fazer com que os leitores destas não possam ser leitores daquelas. Se fosse assim, a entrada no espaço das reflexões obscureceria e distorceria a leitura das próprias criações. Esse efeito de distorção também ocorre com o ensaio e o poema de Poe, quando lidos juntos: não há como leitores exclusivos de um serem leitores de outro. Contudo, sua estratégia foi genial, sob todos os aspectos! Ele criou exatamente uma impossibilidade de lugar estável de leitura, para quem se dispõe a ler a ambos (poema e ensaio); de fato, tentar lê-los a partir de uma única perspectiva resulta num objeto desfocado. Nesse caso, só resta ao leitor assumir uma dinâmica instável de leitura, com o que pode obter um efeito semelhante às imagens deslocadas que, olhadas juntas, dão a sensação da visão tridimensional. Ou seja, nesse caso, não vemos nem a imagem A, nem a imagem B, mas uma terceira, espacialmente diversa das duas originais; do mesmo modo, não temos como ler distintamente o poema e o ensaio, se os examinamos em conjunto; a única possibilidade de leitura conjunta passa por uma terceira perspectiva, única, do fenômeno literário. Posso estar equivocado (e até gostaria de estar), mas, no nosso caso, penso que a heterogeneidade e a pluralidade das criações poético-digitais já trazem por eles mesmos essa (bem-vinda) instabilidade para a leitura da própria criação digital; estabelecer ainda outro nível de instabilidade, associado agora à minha escrita (auto-) crítica, teria como consequência não mais uma multiplicação das possibilidades de leitura, mas uma intensa confusão, uma obscuridade de

---

<sup>1</sup> *Novos processos de criação literária?* a ser publicado no próximo número da revista **O eixo e a roda**.

sentido tanto para as reflexões, quanto para a criação. Quero dizer com isso que este meu ensaio não busca produzir nenhum efeito de perda de foco, quando confrontado à criação poético-digital de que vou falar. Repetindo: no caso de Poe, essa perda de foco é a origem, justamente, da automistificação genial que ele propõe a seus leitores; em nosso caso, seria apenas (julgo eu!) fonte de ruído. A própria criação digital é que deve ter força suficiente para colocar-se como contraponto à mistificação tecnológica. Poe, ao contrário, necessitava de algo mais, pois apenas a criação poética, realizada nos limites relativamente clássicos em que ele ainda se movia, não seria suficiente. No nosso caso, diferente do poeta norte-americano, o efeito antimistificador não se daria na leitura conjunta de crítica e criação, mas já na leitura desta última apenas. Ao menos é o que espero que aconteça!

Assim, há condicionantes evidentes que se colocam ao poeta digital, quando vai falar de sua criação; é necessário um esforço seu para que, compondo sua mitificação criativa, não vá cair posteriormente em automistificação crítica. Isso para que não fique prejudicado um seu esforço que considero capital, o de opor sua mitificação caseira (essa da criação digital) à mistificação embusteira que os tecnólogos tentam nos fazer comprar. E, não bastassem essas perturbações e complicantes todos, há ainda outro elemento que não pode ser esquecido: de certa forma, estou falando, aqui, também por outras pessoas, ou a partir de outros criadores, embora à revelia delas! No caso das artes digitais, quase sempre se trata de criações coletivas. Pensemos bem: nesse elemento textual que é o autor suposto da obra poético-digital, quanto subsiste do conceptor do aplicativo usado para desenvolver a criação?! Impossível medir, é claro! Mas, seguramente, nunca será zero. Esse é apenas um exemplo mais radical. Ao nos fixamos em pessoas mais próximas, mais concretas, talvez fique fácil entender de que estou falando. Se é minha a responsabilidade principal pelos escritos, ela é de Wilton Azevedo no que diz respeito à composição musical e à concepção mais geral da concatenação das imagens; e estas se devem, na maior parte, à sensibilidade fílmica e aos vídeos de Rita Varlesi. Como dar conta de construir a perspectiva do autor implícito, a partir dessa pluralidade de elementos, alguns deles muito heterogêneos entre si? Essa operação é incontornável, inevitável. E é também interminável, seguramente! Mas nenhuma leitura mais profunda e mais rica se faria sem passar por ela. Mais uma vez, ficar restrito apenas à observação reduzida de uma perspectiva pretensamente privilegiada (ao afirmar, por exemplo, que o autor dos escritos seria o pólo organizador dos sentidos de todos os elementos da obra), traria distorções imensas a sua leitura! Temos aqui, então, exemplo da dinâmica incessante de leituras que a própria

criação digital já nos impõe, e que já é suficiente para opor suas técnicas (sua mitificação, enfim) ao discurso mistificador dos tecnólogos.

\* \* \*

A criação a que nos propusemos, Wilton Azevedo e eu, intitulada **Volta ao fim**, partiu de uma obra cujo plano básico já havia sido traçado e realizado, antes de que pensássemos em sua instalação no meio digital. Explico melhor: sua matéria verbal foi iniciada e, na maior parte, feita, ainda antes de projetarmos o ambiente digital em que ela seria lida. Essa concepção verbal foi relativamente simples: a ideia era narrar a história de um personagem no final da vida, passando seus últimos dias em uma casa de repouso, obcecado em recontar a própria trajetória para mudar o sentido do que havia vivido desde o nascimento até então. O mote (e foi mesmo apenas isso, um mote) estava em romances como **Leite derramado** de Chico Buarque ou **A máquina de fazer espanhóis** de Walter Hugo Mãe. Ora, se o propósito, então, era glosar esse mote (e não uso essa expressão no sentido metafórico, mas no construtivo mesmo ou poemático), era evidente que eu teria de apelar à expressão em versos. É claro que, a partir disso, se poderia invocar um sem-número de possibilidades, incluindo as metafóricas (fazendo menção aos ritmos da vida etc.). Mas o fato é que minha intenção explícita e consciente era fazer algo próximo aos romances medievais em versos (mas sem imitar também a homogeneidade de seus versos isométricos, o que poderia resultar em uma expressão extremamente árida). Como resultado, obtive uma escrita cambaleante, híbrida, de ritmo fortemente marcado (inclusive visualmente), mas abrindo-se tanto para o período da prosa quanto para o pé métrico do verso. E sem deixar de lado as repetições sonoras, usando uma marcação rimática nada homogênea, mas suficientemente forte para não deixar de ser percebida pelo leitor. Vai aqui um exemplo tirado do primeiro capítulo:

Aos domingos, e em todos santos dias,  
muito minto e faço não ver *the end*  
que a visita propõe vendo esse tempo... que bem demais se estende,  
na sua charla fria  
e surda...  
Arruma alguma ruga do lençol tropeça no urinol sob a m'ia cama diz que muito tudo o mais  
não entende e que essa espera é bom sinal enfim,  
sim!, de boa saúde, enquanto o olhar  
seu escarra a evidente contradita,  
a cobiça, a carniça,  
essa liça cheirando a proxitane...  
Adiante o passo, filho, estugue o passo... ponha suas mãos à obra e pés em rota,  
não espere mais mesmo, é que o sereno está chegando e cai o dedinegro

crepúsculo, e imenso,  
muito mais lento...  
Volte à insana espera,  
pois lhe espera a pequena morte em casa, que sua esposa se atavia e posa feito vestal de  
César — ela despe-se... e sabe onde provocar essa espécie  
de tédio...

E, aos poucos, outras referências foram sendo acrescentadas. Por exemplo, a figura da mãe do protagonista, morta logo após seu nascimento, que aparece em quase todos os capítulos sem se anunciar explicitamente, foi uma retomada de personagem (e mecanismo dramaturgicamente semelhante) do magnífico filme **O maior amor do mundo** de Cacá Diegues. E, assim como essa, muitas outras intertextualidades foram incorporadas à obra, especialmente quando ela foi passada para o ambiente digital. Diversas intratextualidades foram também arquitetadas, tanto na matéria verbal, quanto no ambiente digital de leitura: sempre um capítulo termina com a mesma expressão que inicia o capítulo seguinte; digitalmente, esse mecanismo de volteios foi pesando em termos de reiterações sonoras e imagéticas, tudo isso reenviando a um extrato da parte final da obra. No caso, vale um pequeno desvio, chamando a atenção para o fato de que esse mecanismo de produção textual — intertextualidade ou hipertextualidade, como preferirem — descreve bastante bem os mecanismos de incorporação de elementos outros a uma dada obra, ainda quando sejam semioticamente heterogêneos; e ainda que se trate de teoria (a da inter\_ ou hipertextualidade) pensada originalmente para criações apenas verbais.

Dito isto, tenho que tomar, novamente, alguma distância da **Volta ao fim**. O motivo? É que, de fato, esse romance em versos simplesmente não existe no espaço de sentidos em que ele se dá atualmente, isto é, no meio digital. Como consequência de todo o processo de criação computacional, não importa mais a leitura exclusiva das palavras escritas. Nem sei se eu mesmo ainda posso ler as linhas do romance sem ter junto comigo sua visualidade dinâmica, sem ouvir sua música tão casada ao ritmo verbal. É curioso que, durante muito tempo, desde o início dessas criações poético-digitais, em 1995, eu me preocupei se não haveria uma cisão inevitável entre os poemas que eu escrevia na e, sobretudo, para a página bidimensional e sua posterior conversão para o meio digital. Agora percebo que isso realmente não importa mais, ou nunca deveria ter importado. Era, de fato, um falso problema! Ao forjar um ambiente, um entorno, algumas estratégias digitais para uma criação verbal, ao colocar efetivamente as palavras dentro das lógicas e tecnologias do digital, essa preocupação deixa de ser pertinente. Essa é agora a maneira, a única maneira, como a criação é dada ao leitor — dentro do meio digital. Na verdade, tal preocupação se colocava apenas para mim; nunca tive nenhuma observação ou pergunta de nenhum de nossos leitores quanto à

leitura exclusiva dos versos. Nenhum deles fazia abstração da concretude direta e imediata da interface digital. Em consequência disso, os leitores de *Volta ao fim* não precisam se preocupar com isso, o que eles têm de ver é se há suficiente concatenação entre o verbal, o sonoro, o visual, o interativo etc., dentro das lógicas digitais de expressão e de leitura que associam esses estratos uns aos outros. Ou, ao contrário, se cada um deles obstina-se em suas lógicas particulares e a criação digital fica incoerente e privada de uma organicidade mínima. Em outras palavras, o que tem de ser visto é se o objeto poético-digital aponta para uma totalidade coerente (não importando ainda se rica de sentidos ou não) ou se ele é desconexo, inabilmente desconexo.

Esse processo é completamente distinto daquele em que poemas, escritos e já lidos antes exclusivamente no meio impresso, ganham nova roupagem e são adaptados (ou mesmo traduzidos) para o ambiente digital. É o caso, entre muitos outros, de algumas obras do Concretismo, de Haroldo ou de Augusto de Campos, ou de certos poemas de Paulo Leminski<sup>2</sup>. De outro lado, esses problemas de intersemioticidade (na falta de outro melhor, vá lá este termo!) não são exclusivas do meio digital ou, dizendo melhor, não derivam da incorporação de elementos da tradição impressa às lógicas do digital. Há um sem-número de exemplos, inclusive dentro do impresso, em que a criação se dá evidentemente a partir de estratos heterogêneos, mas cuja leitura não precisa e nem deve estabelecer uma separação artificial entre eles. Um caso é o de Guimarães Rosa. Em sua obra, não se ganha muito, não se aprofunda a leitura, quando se tenta separar o que vem do popular e o que vem do erudito. Claro que é perfeitamente possível fazer uma leitura assim, mas o que resulta dela? Ficamos apenas com componente inertes e silenciosos, restos frios do que foi a totalidade rica e sofisticada da obra. Ora, esta, a totalidade, se dá justamente na intersecção irreduzível, indecomponível entre um estrato e outro. Novamente: é claro que a análise pode separá-los e exibir suas partes desconexas. Todavia, quando não se perde de vista que esses estratos SÃO juntos (e não apenas que ESTÃO juntos), a leitura ganha, e ganha muito.

De modo semelhante, em Graça Aranha, no *Canaã*, o ficcional e o filosófico SÃO juntos. Separando-os, até poderíamos enxergar algumas qualidades numa obra que é defeituosa justamente pela incapacidade de seu todo (filosófico e ficcional ao mesmo tempo) funcionar adequadamente. É assim que, em certo sentido, para que qualquer procedimento analítico funcione, ele tem de ser minimamente cindido, talvez tenha que desenvolver uma estratégia aparentemente (apenas aparentemente!) esquizofrênica. Explico melhor: Merleau-Ponty fala amiúde da análise

---

<sup>2</sup> No caso, me parece extremamente útil estabelecer uma distinção clara e evidente entre criação digital e adaptação ao digital.

intelectualista. Entre muitas afirmações, ele diz que “l'analyse ne trouve dans l'objet que ce que nous y avons mis” (PONTY, 1960, p. 97). A análise, então, só nos dá algo novo, quando, ao separarmos elementos de um fenômeno único, por meio de uma reflexão intelectualista, nós pomos um pé nesses elementos separados e outro neles juntos. Com isso, fazemos com que, na análise, haja sempre uma fímbria, uma latência, uma suspeição da totalidade anterior à separação analítica artificial. É a única maneira de torná-la, a análise, possível, isto é, capaz de produzir sentidos mais profundos a partir de nossa leitura. Novamente, é Merleau-Ponty quem afirma: "Le sens même de la chose se construit sous nos yeux, un sens qu'aucune analyse verbale ne peut épuiser et qui se confond avec l'exhibition de la chose dans son évidence." (PONTY, 1989, p. 373). Esse foi o erro de Poe (se seguimos obedientemente sua encenação e lemos sua *philosophy of composition* como uma descrição crítica do poema) e estaria sendo o meu: o erro de estabelecer uma totalidade dupla (falsa, portanto), baseada apenas na análise que nos faz ver elementos heterogêneos (no caso, os que vêm do verbal e os que derivam do digital) onde deveria aparecer a totalidade do poema, sua especificidade orgânica irreduzível a uma adição desses elementos heterogêneos uns aos outros. Ora, se a criação forma uma totalidade (e é isso que deve ser perguntado), as especificidades de cada um de seus diversos elementos já foram levadas ou reduzidas às especificidades de cada um dos outros, o que inclui o verbal, o digital, o imagético, o sonoro etc.

Em suma, uma vez que essa nossa criação já tem sua totalidade instalada e funcionando no meio digital, não há sentido algum em manter uma distinção entre sua origem na matéria verbal e sua pretensa posterior adaptação ao digital. Se a matéria verbal foi associada a imagens, sons e movimentos, se ela ganhou coerência e organicidade com esses outros elementos não verbais, é essa totalidade que temos diante de nós; é dela que pretendo falar; é ela que vou ler, a meu modo, como criador não exclusivo, mas olhando-a diretamente como uma totalidade já dada, como se ela me houvesse aparecido assim desde o início (**pois é dessa maneira que ela se dará a seus leitores**). Seguir o primeiro caminho e investigar sua misteriosa origem verbal seria o mesmo que tentar encontrar uma essência na oralidade, naquele ritmo íntimo e psíquico do autor, para poemas já produzidos diretamente na escrita.

A busca por essências é sempre perigosa, sobretudo quando propõe percursos de leitura em tudo distintos e distantes de nosso contato direto, corporal, imediato com a obra sendo lida. E ainda, manter a busca por essa origem no verbal teria o desagradável inconveniente adicional de jogar para mim o impossível papel de dono da verdade essencial da obra, já que sou o único que poderia ter acompanhado essa gênese. Assim, a crítica que pode ser feita à obra não é se houve suficiente

cuidado e concatenação na passagem do verbal ao digital; essa passagem já pertence à pré-história da obra, não pode nem mesmo ser vista como um de seus hipotextos ou genotextos, pois está no mesmo plano das intenções do autor (e sabemos bem o quão distante da obra finalizada está e é a intenção inaugural de seu criador!). O que pode ser cobrado é se há coerência suficiente entre os componentes semióticos que fazem da obra esse esboço e esforço de totalidade com que ela tenta se dar a seus leitores. É claro que se poderia escolher realizar uma leitura apenas da parte verbal. Contudo, aí, teríamos outra obra e não essa de que estou falando, que se dá completa a seus leitores apenas no meio digital. Para dar um exemplo mais concreto: é possível vislumbrar um estranhamento, entranhado à obra e que se manifesta em praticamente todos os seus estratos, estabelecendo uma possível linha de coerência ou de continuidade, uma base a partir da qual se podem firmar as leituras que forem sendo feitas e que permitiria vislumbrar a organicidade da obra. Em seu estrato verbal, esse estranhamento se dá justamente pela tensão entre a expectativa do gênero anunciado (romance), de um lado, e, de outro, o ambiente (digital) em que ele está e a linguagem verbal (extremamente rítmica) que nele aparece. Na trilha sonora, está na contraposição entre o ritmo evidente e até fácil de algumas frases melódicas e, em outras, a sucessão quase atonal de pequenas células rítmicas<sup>3</sup>.

No que diz respeito à programação, tivemos que improvisar vários artifícios durante a construção do ambiente digital de leitura, para conseguir uma comunhão de esforços entre diferentes aplicativos para tratamento de som, imagem, vídeo e palavra (e quero deixar bem claro que isso se deve exclusivamente à competência tecnológica de Wilton Azevedo). No final das contas, todo esse aparato de programação fica disfarçado e a criação, por vezes, dá a impressão de uma apavorante banalidade, por ser tão próxima de nós e, aparentemente (apenas aparentemente!), tão distante do tecnológico. Assim, é o próprio tecnológico que sofre um processo de estranhamento. Quando, subitamente, tentamos entender o que é isso que estamos vendo, lendo, ouvindo, experimentando, nos sentimos impossibilitados de definir que gênero é esse, ou que arte é essa. Só aí nos damos conta de que temos diante de nós um objeto intensamente mergulhado em tecnologia digital, completamente realizado e percebido no meio digital. E que estranha tecnologia é essa, que deixa de lado sua aparência de docilidade e de conveniência, para ser a transmissora de incômodos e de impossibilidades?!

---

<sup>3</sup> Diga-se claramente: esse é juízo exclusivamente de minha responsabilidade; meu amigo e co-autor da criação digital, Wilton Azevedo, responsável pela trilha sonora, não é obrigado a compartilhar esse juízo, se ele se mostrar muito disparatado.

### **Referências bibliográficas**

MERLEAU-PONTY, M. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960.

MERLEAU-PONTY, M. **Phénoménologie de la Perception**. Paris: Gallimard, 1989.

## VELAR AL AUTOR: UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA AUTORÍA LITERARIA Y EL RETRATO FOTOGRÁFICO<sup>1</sup>

Aina Pérez Fontdevila  
Doctoranda –Universidad Autónoma de Barcelona

**RESUMEN:** Este artículo se propone indagar en uno de los aspectos menos atendidos de las relaciones entre literatura y fotografía: los significados contemporáneos del retrato de escritor/a y su relación con el texto literario. Si bien la presencia fotográfica del escritor podría leerse en términos de resurrección de una figura autorial tradicional, proponemos una interpretación del retrato de escritor que lo vincula con las problemáticas de la identidad postmoderna: de un lado, pone en evidencia la negociación del sujeto-escritor con unas posiciones autoriales preexistentes, asociadas a un intelecto y a una interioridad que excluyen precisamente ese cuerpo que la fotografía evidencia; por otro lado, la proliferación de imágenes del yo, lejos de recuperar un paradigma de autenticidad, verdad o expresividad, invitan a una lectura de la autoría y, con ella, de la subjetividad, como red textual, es decir, como representación y performance.

**PALABRAS CLAVE:** Autoría literaria; Fotografía; Autografía; Cuerpo.

**RESUMO:** Este artigo pretende analisar um dos aspectos mais negligenciados da relação entre literatura e fotografia: os significados contemporâneos do retrato do escritor e sua relação com o texto literário. Embora a presença fotográfica do escritor possa ser lida em termos de ressurreição da figura autoral tradicional, propomos uma interpretação do retrato do escritor, que o vincula aos problemas da identidade pós-moderna: de um lado, expõe a negociação do sujeito-autor com posições autorais preexistentes, associadas com um intelecto e uma interioridade que excluem justamente o corpo que a fotografia expõe; por outro lado, a proliferação de imagens de si, longe de recuperar um paradigma de autenticidade, verdade ou expressividade, convida a uma leitura da autoria e, com ela, da subjetividade, como rede textual, ou seja, como representação e performance.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autoria literária; Fotografia; Autografia; Corpo.

---

<sup>1</sup> Presento aquí algunos resultados de una investigación llevada a cabo gracias a un contrato predoctoral FI (AGAUR – Generalitat de Catalunya), Cuerpo y Textualidad (2009 SGR-0651) e inscrita en el proyecto ministerial “Corpografías de la identidad. Estudio cultural del cuerpo como lugar de representación genérico-sexual y étnica del sujeto” (FFI2009-09026). Además, es fruto de una estancia de investigación en el grupo IRIEC, de la Université Toulouse II – Le Mirail, realizada gracias a una beca BE (AGAUR – Generalitat de Catalunya)

En su célebre **Crítica y verdad**, Roland Barthes advertía que “la primera sujeción de la crítica”, esa crítica cuyo cometido no podía ser ya más el de la traducción o el desciframiento del texto sino el del engendramiento de sentido, “es que todo es significativo” (1972, p. 68). La teoría literaria se ha ocupado de erosionar, mediante conceptos como el de *parergon* derrideano, la dicotomía dentro/fuera del texto, no sólo a través de una ampliación del concepto de textualidad sino también mediante la atención a todo aquello que circunda la obra y que contribuye a ese engendramiento de sentido en que consiste toda lectura. El autor, entendido como conjunto de textos literarios, pero también críticos, biográficos, mediáticos, visuales, etc., sigue siendo, a pesar de haber(se) firmado su carta de defunción, uno de los intertextos fundamentales que el lector, y por tanto también el crítico, activará en su producción de significado. En este texto queremos explorar de qué modo esa red textual que es el autor se representa en el retrato fotográfico y cómo la proliferación de imágenes autoriales incide en nuestro modo de entender la relación entre autor y texto, en otras palabras, en el estatuto que le concedemos como elemento significativo de nuestras lecturas. Lejos de una resurrección del autor tradicional que habría encontrado la manera de hacerse presente en el texto gracias a esa indudable prueba de existencia que sería la fotografía, el retrato de escritor suscita una reflexión en torno a la escritura, la imagen, la autoría y, con ella, la identidad que, como veremos, nos invita a sustituir la expresividad por la performatividad como clave de lectura de estos conceptos. Conceptos que, con todo, son en sí interrogaciones sin fondo, generadores de discurso infinito para el que no hay palabra última, cierre textual. Los lanzo, pues, a modo de invitaciones, a modo de precarios asideros para un discurso, el mío, que va a cercar un punto ciego, un fuera de campo.

Si las relaciones entre cine y literatura son ya objeto tradicional de los estudios literarios, tal vez por esa narratividad inherente al cine clásico desde Méliès, como apunta Pere Gimferrer (1985), resulta cuanto menos sorprendente la desatención que, frente a ello, han recibido las relaciones entre fotografía y literatura. Es libro extraño, en el ámbito español, el recientemente aparecido **Las palabras y las cosas. Literatura y fotografía**, editado por Ferdinando Scianna y Antonio Ansón, un repaso a cuya bibliografía nos permite constatar la práctica ausencia de publicaciones en español dedicadas al tema. Los trabajos que allí se recogen, en consonancia con la mayor parte de aproximaciones en otras lenguas, adoptan fundamentalmente una perspectiva tematólogica –motivos literarios en la producción fotográfica, y viceversa–, reflexionan sobre la incidencia de la aparición de la fotografía en la concepción de la realidad y su representación en el medio literario o se inscriben en una reflexión más general sobre las relaciones entre imagen y texto, narratividad y fotografía, visualidad y escritura.

Pocos son los que exploran las relaciones entre fotografía, subjetividad y literatura, y si lo hacen es fundamentalmente a través de la reflexión en torno a las relaciones entre fotografía y escritura autográfica. De hecho, el paradigmático **La cámara lúcida**, de Roland Barthes, es en sí una invitación a desarrollar esta perspectiva: fotografía y autografía se dan la mano en él para señalar, bajo la apariencia especular de ambos textos, una opacidad última. Narcísico y visual, según es lugar común, nuestro universo cultural nos invita asimismo a atender a aquellos espacios en los que ambos atributos se cuestionan, se enriquecen, se dislocan mutuamente.

La mención de Roland Barthes, además, resulta inevitable en tanto la conjunción entre fotografía y autografía, y, más allá, para adentrarnos de una vez en el tema que trataré de cercar más estrechamente, la proliferación del retrato de escritor obligan a volver los ojos, nuevamente, a su ya célebre “muerte del autor”. ¿Nos encontramos ante una resurrección de la figura autorial facilitada por la proliferación imagística del productor del texto? En cualquier caso, como veremos, el autor regresa en la figura del fantasma para señalar, en última instancia, que fotografía y texto tejen sus redes alrededor de un mismo vacío.

¿Qué paradigma de lectura rige esta proliferación de retratos de autor? ¿Qué teorías de la identidad prefigura? ¿Qué papel desempeña el cuerpo en este juego de imágenes? ¿La fotografía – y el cuerpo que hace presente– representan el límite del texto o lo abisman? ¿El cuerpo del escritor, en otras palabras, impone un nuevo (viejo) seguro al texto, en expresión de Barthes (2009, p. 79), o, por el contrario, viene a liberar, a prolongar una escritura, una lectura indetenible?

Para Philippe Ortel (2002), es precisamente la naturaleza irreconciliable de ambos lenguajes lo que rige las relaciones entre texto y retrato de escritor: la fotografía como detención y como saturación, esa pura visualidad que no puede horadarse de la que habla Roland Barthes (1989, p. 161), es la antítesis de la escritura, inevitablemente simbólica, plurívoca, múltiple y por ello en incesante devenir. De ahí el extrañamiento del escritor ante la cámara: “¿cómo pasar de una pose retórica, fácil cuando se es un hombre de palabras y escritura, a una pose fotográfica, que le sitúa necesariamente bajo la dependencia de la técnica y de la imagen?” (ORTEL, 2002, p.290)<sup>2</sup>. ¿Cómo afrontar, continúa Philippe Ortel, esta doble situación en la que “un sujeto que debe encarnar la presencia del Verbo en su persona se ve sometido a una técnica que se lo impide” (2002, p. 289)? La incomodidad del escritor es señalada en términos semejantes por Chirstian Doumet cuando detecta, en el rictus del escritor fotografiado, una insolencia en su sentido etimológico, es decir, una falta de hábito, la desorientación propia de aquellos cuya “actividad permanece tan poco visible y que promocionamos de súbito a la visibilidad” (2003, p. 21). La

---

<sup>2</sup> Todas las traducciones del francés son mías, excepto en aquellos casos, indicados en la bibliografía, en que existe publicada una traducción al español.

pérdida de la voz, la pérdida del “cuerpo que escribe” (BARTHES, 2009: 75) que se fragua en la escritura, el desposeerse de poder decir yo (MATTALÍA, 2003) que ésta conlleva, la impersonalidad, la anonimia, el vacío del sujeto entorno al cual se teje la palabra... ¿pueden tener un “yo” como correlato visual? ¿Es que pueden acceder a alguna visualidad? Parece, de algún modo, que aquello que la escritura insistente, insidiosamente nos dice sobre la identidad, ese vacío que el lenguaje performa, demuele las pretensiones expresivas de la fotografía, o, al menos, las que rigen sus lecturas más habituales en lo que a este tema se refiere. No habrá foto esencial (BARTHES, 1989) que represente ni al texto ni al estilo ni al lenguaje, porque ya no se oculta tras ellos esa interioridad de la que ambos, texto e imagen, se suponen índices. El retrato de autor, por el contrario, vendrá a representar la escena por la cual el carácter performativo de la identidad se pone en evidencia, una de las escenas en la cual, por otro lado, un sujeto trata de ocupar las posiciones-autor que su cultura le ofrece.

En tanto que debe ser encarnación del Verbo, el escritor sometido a la visualidad deberá hacer uso de una retórica fotográfica que produzca precisamente ese efecto de interioridad. Nos dice Philippe Ortel: “Afrontar [aquella sumisión a la técnica que mencionábamos anteriormente consiste a veces] en mirar a la lejanía para ausentarse del ritual” (2002, p. 291). (De modo semejante, Barthes ensayará una sonrisa irónica mediante la cual dar a entender “la conciencia divertida que tengo de todo el ceremonial fotográfico” [1989, p. 38]). Se trata, continúa Ortel, “de la mirada vaga. Esa expresividad por defecto introduce una incompletud en el retrato, dando paradójicamente presencia al sujeto fotografiado, porque nos obliga a imaginar lo que la imagen no muestra: la vida interior del modelo” (2002, p. 291).

Como explica Doumet, se ha establecido una “gramática histórica de la connotación fotográfica”, en expresión de Barthes (*Apud.* DOUMET, 2003, p. 18), gracias a la cual podemos leer el retrato de autor ya no como intento de representación de una interioridad, de una esencia genuina, de un sujeto anterior al texto y a la imagen, sino como la visualización de una posición autorial, cultural y no propiamente subjetiva.

Por ejemplo la cabeza inclinada, apoyada en la mano –viniendo directamente de los clichés románticos (Hugo, Baudelaire) – marcará infaliblemente la *pensatividad*. Las gafas, más o menos ostentosas, nos reenvían a los poderes ligados a la ceguera: al *read himself blind* derivado, en la mitología de las letras, del ilustre Milton; ver a Homero en persona. (2003, p. 18-19)

La primera figura, la de la pensatividad representada en la mirada vaga de Ortel o en la cabeza inclinada de Doumet, remite a ese modelo de autoría según el cual el texto sería expresión del sujeto que lo produce; no obstante, como señalan agudamente Federico Ferrari y Jean-Luc

Nancy, lo que la mítica ceguera homérica que Doumet sitúa tras el otro cliché fotográfico nos da a ver “no es una interioridad escondida, bajo el secreto de la cual los ojos del poeta estarían cerrados”, porque los ojos del poeta “no están cerrados sino vacíos” (2005, p. 24). De este modo, en este nada decir de unos ojos ya no velados sino ausentes –en este nada decir de la obra, al lector– podemos leer la figura del autor contemporáneo, una nueva posición-autor que adquiere la fisonomía de la desfiguración que opera la escritura y que rastreamos en el texto al modo de la huella de un cuerpo ya ilocalizable, irrecuperable, irreconstruible. En palabras de Ferrari y Nancy: “de la obra se deduce a alguien, pero de ese alguien uno no obtiene más que los rasgos de una figura desprovista de personalidad y subjetividad” (2005, p. 26).

En la puesta en escena de la autoría, las posiciones-autor constituyen una suerte de “apoyacabezas”, esa “especie de prótesis invisible al objetivo” que, en las largas sesiones que requerían los primeros retratos, “[sostenían] el cuerpo en su pasar a la inmovilidad”. Como explica Roland Barthes, a propósito de la descripción de una sesión fotográfica, “ese apoyacabezas [imaginario] era el pedestal de la estatua en la que yo me iba a convertir, el corsé de mi esencia imaginaria” (1989: 41).

No obstante, como decíamos, la escena fotográfica no pone en evidencia solamente el deber encarnar una cierta idea de autoría, sino, como la escritura, el carácter performativo de esa identidad que no puede comprenderse ya a la luz de un paradigma expresivo. De la naturaleza irreconciliable de los lenguajes de la fotografía y la escritura que mencionábamos al inicio, nos habla también Roland Barthes al tematizar la angustiada inquietud que experimenta ante el objetivo. “Mi yo no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil y obstinada [...] y soy yo quien soy ligero, dividido, disperso y, como un ludión, no puedo estar quieto, agitándome en mi bocal” (1989: 39). El sujeto múltiple, disperso, discontinuo como la escritura y por la escritura, no puede representarse en la detención de la fotografía. El deseo de que la imagen represente, nuevamente en términos de Barthes, cierta “textura moral” (*ibid.*), o como expresa Philippe Ortel, “el mundo ideal de sueños y pensamientos que habitan [al escritor]” (2002, p. 291), acaba en la constatación de la imposibilidad de su consecución: “me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente como cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (BARTHES, 1989: 37): me performo. Y ello a costa de la pérdida de un doble control, de una doble autoridad, de una doble autoría: “no sé cómo intervenir desde el interior sobre mi piel” (1989: 38); “no sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella” (1989: 43). De este modo, también las pretensiones expresivas de la fotografía quedan doblemente frustradas, en tanto el sujeto a representar se constituye en la misma escena fotográfica y en tanto la circulación de la

imagen la condena al terreno de la escritura, es decir, al imprevisible trabajo de la lectura, de la proliferación de sentidos, de la imposible fijación del significado.

Aunque la fotografía exponga esta doble pérdida de autoridad del sujeto escritor respecto a los textos de su cuerpo y a los textos de sus imágenes, no es menos cierto que podemos interpretar también, con Jean-Claude Bonnet (1985), esta proliferación imagística de la autoría como un intento más de afianzar la ya irrecuperable ligazón entre sujeto-autor y escritura, como una última resistencia a abandonar una posición autorial hegemónica: mediante la escritura de diarios íntimos, como señalaba ya Barthes en “La muerte del autor” (2009, p. 75), el escritor trata de vincular sujeto y obra; mediante la transferencia de autoridad a la figura del secretario personal –Eckermann con Goethe; Olga Borelli con Clarice Lispector; Yann Andrea con Marguerite Duras–, trata de asegurar póstumamente la pervivencia, la recuperabilidad de un “querer-decir”; mediante la fotografía, señala también obstinadamente una pertenencia, una conexión umbilical, corporal. Así interpreta Claude Burgelin la buscada presencia mediática de Marguerite Duras o Christine Angot, como una “[imposición] de su persona como origen y fin último de la escritura” (2003, p. 57). Pero al hilo de sus propias reflexiones tal vez podamos ensayar otra explicación.

Especialmente desde los años 60, y en el marco de la proliferación de la llamada escritura del yo, llaman la atención ciertas propuestas textuales que el mismo Burgelin sitúa bajo el marbete de la “escritura del cuerpo” (2003, p. 47): Duras, Angot, Catherine Millet –dice Burgelin–, Pizarnik, Lispector en su última etapa... enfatizan la introducción del habla, de la voz en definitiva, en la lengua ¿impersonal? de la escritura. La tematización del cuerpo y su textualización se llevará a cabo a través del desarrollo de ciertos paradigmas retóricos que Burgelin define en los siguientes términos:

La encarnación [llama] a una escritura donde el cuerpo se ofrece de manera aparentemente muy directa, en la euforia o crudeza de lo inmediato: poca sintaxis, pocos circunstanciales, [...] un presente del indicativo omnipresente, frases breves o, por el contrario, sin cortes ni pausas, una rítmica de la intensidad. (2003, p.49)

Paradigmas que constituyen, en opinión de Burgelin, una demanda de “asistencia y mirada”: “La escritura se hace demanda [...] vehemente de escucha de mi voz, de atención prestada a mi cuerpo, de consideración de mi rostro. No me mire solamente en el espejo de la escritura, sepa verme ahí: yo-mi rostro, yo-mi rabia, yo-mi queja, yo-mi goce” (2003, p. 48).

El texto parece revelarse insuficiente para remitir a la carne, para saciar esa necesidad de “asistencia y mirada”, y deberá ser suplementado por la representación visual, cosa que, como denunciara también Christine Doumet (2003), tal vez conlleve una subversión de las jerarquías entre texto e imagen en la escena literaria. Pero no es esta subversión la que nos parece aquí más

pertinente e interesante, sino otra problematización de los límites que surge también de esta aparente mezcla, de este continuum entre cuerpo/sujeto/autor/escritura/imagen que estas autoras parecen proponer. Como dirá nuevamente Burgelin, la proliferación de imágenes “deviene un elemento esencial de un dispositivo que ya no separa más el autor de la mujer, la escritura de aquella gracias a la cual acontece” (2003, p. 51):

[V]einte años después de que se haya mitificado la muerte del autor, llegamos a este momento histórico un tanto vertiginoso: escrituras presas en una autarquía narcisista cada vez más imperiosa no pudiéndose contentar con el espejo textual. Deben añadir a eso, con estrategias más o menos subrepticias y más o menos conscientemente controladas, el espejo de una imagen infinitamente multiplicada. Y crear toda suerte de juegos de interferencias entre la puesta en palabras del personaje del autor [...] y la representación del rostro o del cuerpo del escritor en las pantallas o las páginas de las revistas. (2003, p. 52)

¿Pero se trata realmente de un nuevo intento de restaurar la hegemonía autorial, de reestablecer el vínculo entre obra y autor, de rehabilitar las jerarquías entre sujeto-autor, texto y lector? ¿O se trata, por el contrario, de una radical puesta en entredicho de la posibilidad de separación, de jerarquización del cuerpo, el texto, la imagen, el sujeto, el autor y el lector –puesto que se trata de una escritura eminentemente interlocutiva, de una demanda y de un llamado? ¿No señala esta escritura –textual y visual– un vacío común, un sin fondo del sujeto, del autor y del texto, una última frontera de la representación que se halla en el descubrimiento de que nada hay que representar porque no hay nada fuera de lo ya representado? Porque el autor, en tanto “función” (FOUCAULT, 1990) no tiene imagen; y al sujeto, en devenir precisamente merced a sus representaciones, no le detiene ninguna representación, no hay para él última palabra ni, en expresión de Duras, “imagen absoluta” (1997, p. 14). A mi parecer, la multiplicación del rostro, los insistentes intentos de inscripción del cuerpo en el texto, la proliferación de juegos autográficos que encontramos en y alrededor de estas autoras, no son, como parece opinar Burgelin, señal de la confusión ingenua entre sujeto-escritor (refugio de una personalidad y asidero de una verdad de la escritura) y autor como presencia puramente textual, sino más bien recordatorio de que no hay fuera-del-texto, de que el yo se performa y se abisma en la escritura, de que no habrá finalmente ningún espejo en el que encarar, de una vez por todas, la imagen verdadera de un escritor, ni el rostro de un sujeto representando cierta posición-autor. Al fin y al cabo, Duras describió ya en **El amante** un rostro destruido cuya fotografía certera era, como no podía ser de otro modo, aquella que nunca fue tomada (1997).

Lo que sí quisiera recuperar de las palabras de Christian Burgelin es la idea de “interferencia”. Ciertamente, la proliferación de retratos de escritor, la atención teórica que empieza a prestársele, viene a trastocar la secular “separación relativamente estricta de la escritura

y la escena visual-icónica” (2003, p. 52). Si estas autoras no vienen, en mi opinión, a reclamar la escritura como un reino, el texto como un espacio de expresión, sino más bien a desdibujar todavía más, si cabe, la noción de sujeto y, con ella, la noción de autoría, multiplicando los soportes de un secreto (ese que debía descifrarse bajo el entramado textual) y con ello denunciando finalmente su ilocalizabilidad, sí vienen a proponernos el cuerpo y la imagen como intertextos de su escritura. Textos ellos en sí, textos sexuados (cuestionando de este modo la escritura como “lugar neutro” [BARTHES, 2009: 75] que parecía instaurarse con la “muerte del autor”), que vamos a ver, que vamos a leer, en nuestro infinito, imparable, hacernos con y hacernos/las en su, nuestra literatura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Crítica y verdad**. Buenos Aires: Siglo XX, 1972.

\_\_\_\_\_. **La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía**. Barcelona: Paidós, 1989.

\_\_\_\_\_. La muerte del autor. In: **El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura**. Barcelona: Paidós, 2009. p. 75-84.

BONNET, Jean-Claude. Le fantasma de l'écrivain. **Poétique**, Paris, p. 259-277, 63, set. 1985.

BURGELIN, Claude. Donner son corps à la littérature? Brèves remarques sur l'écrivain et son image en l'an 2000. In: Jean-François Louette y Roger-Yves Roche (org.). **Portraits de l'écrivain contemporain**. Seyssel: Champ Vallon, 2003. p. 47-58.

DOUMET, Christian. De l'auteur représenté au frontispice de son livre. In: Jean-François Louette y Roger-Yves Roche (org.). **Portraits de l'écrivain contemporain**. Seyssel: Champ Vallon, 2003. p. 13-23.

DURAS, Marguerite. **El amante**. Barcelona: Tusquets, 1997.

FERRARI, Federico y Jean-Luc Nancy. **Iconographie de l'auteur**. Paris: Galilée, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Qué es un autor**. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.

GIMFERRER, Pere. **Cine y literatura**. Madrid: Planeta, 1985.

MATTALÍA, Sonia. **Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina**. Madrid: Iberoamericana, 2003.

ORTEL, Philippe. **La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible**. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002.

SCIANNA, Ferdinando y Antonio Ansón (eds.). **Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía**. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009.

## MÁQUINA VELOZ/MÁQUINA VORAZ: TÓPICOS QUE PERMITEM UM CÂNONE?

**Dilma Beatriz Rocha Juliano**  
**Doutora - UNISUL-SC**

**RESUMO:** A transformação técnica do objeto artístico, de seu caráter de culto à embalagem mercadológica, proporciona a abertura das comportas da produção e as “artes” se proliferam. E todas as suas manifestações se contagiam e incorporam os ingredientes técnicos da época, de certa forma, corporificados na expressão “indústria cultural”: principalmente no descontínuo, na fragmentação e na possibilidade de reprodução. É a indústria que produz, modula, absorve, enfim, regula a produção cultural finissecular, intensificando-se na velocidade da máquina. Sendo assim é compreensível o “mix” cultural, no qual o ritmo humano é substituído pela voracidade maquinica que quer sempre mais, e mais de tudo e não só do bom e do melhor. Este artigo pretende trabalhar na perspectiva do fluxo contínuo da produção da indústria cultural que redobra a tarefa crítica de separar o joio do trigo, ou seja, pressupõe uma revisão profunda dos paradigmas utilizados para “elevantar” uma obra ao cânone. Ou ainda, propõe-se a refletir se, neste contexto no qual o tempo da percepção humana – tanto de criação como de fruição – é suplantado pelo utilitarismo da máquina, é possível sustentar a ideia de cânone.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cânone. Crítica Literária Contemporânea. Indústria Cultural.

**ABSTRACT:** The technical transformation of the artistic object, from its erudite character to its marketing package, provides the opening of the gates of production and the “arts” proliferate. All its manifestations incorporate the technical ingredients of the period, in a certain way embodied in the expression “cultural industry”: mainly in the discontinuous, in the fragmentation, and in the possibility of reproduction. It is the industry which produces, shapes, absorbs, and ultimately regulates the end of the century cultural production, intensifying itself in the speed of the machine. Then, it is possible to understand the cultural mix in which the human pace is substituted by the machinic voracity which always wants more and more of everything, and not only of the good and the best things. This article intends to work with the perspective of the continuous flow of the cultural industry production, which redoubles the critical task of deeply revising the paradigms used to “elevate” a work to the canon. In addition, I propose to reflect whether it is possible to sustain the concept of canon, in this context in which the time of human perception of both creation and enjoyment is supplanted by the utilitarianism of the machine.

**KEYWORDS:** Canon. Contemporary Literary Critic. Cultural Industry.

*Neste momento, sob o soar de trombetas, uma dama vestida de negro-luto, com [às] pernas à mostra sob a saia curta e meias de renda, além de seios volumosos saltando fora do decote, foi introduzida no auditório, ao som dos assobios excitados da galera. E, afastando seu véu, Madame la Littérature descobriu um rosto exageradamente pintado e um pouco envelhecido, onde rolaram duas lágrimas, enxugadas teatralmente com um lenço que lhe estendeu o Promotor.*

Sérgio Sant'Anna

Na sua despretensão ao ineditismo, esse texto se insere num dilema que já faz história. Não se trata, tampouco, de uma discussão que encontra unanimidade no *campus*. Ou seja, a disposição é a de rever a tarefa crítica em suas várias interseções teóricas: historiografias, gêneros, linguagens etc., na permanente dinâmica da produção cultural. Pretende-se, neste texto, trabalhar na perspectiva do fluxo contínuo da produção da indústria cultural que redobra a tarefa crítica de separar o joio do trigo, forçando uma revisão profunda dos paradigmas utilizados para “elevar” uma obra ao cânone. Ou, por outro lado, propõe-se refletir se é possível sustentar a ideia de cânone no contexto contemporâneo no qual o tempo da percepção humana – tanto de criação como de fruição – vem sendo suplantado pelo utilitarismo da máquina.

Machado de Assis escrevia em sua crônica diária em 1859, no *Correio Mercantil*,

A lei eterna, a faculdade radical do espírito humano, é o movimento. Quanto maior for esse movimento mais ele preenche o seu fim, mais se aproxima desses polos dourados que ele busca há séculos. O livro é um sintoma de movimento? Decerto. Mas estará esse movimento no grau de movimento da imprensa-jornal? Repugno afirmá-lo. [...]. Depois, o espírito humano tem necessidade de discussão, porque a discussão é – movimento. Ora, o livro não se presta a essa necessidade, como o jornal. A discussão pela imprensa-jornal anima-se e toma fogo pela presteza e reprodução diária desta locomoção intelectual. A discussão pelo livro esfria pela morosidade, e esfriando decai, porque a discussão vive pelo fogo. O panfleto não vale um artigo de fundo.” (ASSIS, 1994, p. 943).

Este fragmento mostra que, desde metade do século XIX, esta reflexão já estava posta por Machado de Assis que, sabiamente, apontava a discussão *livro x máquina* colocando-a analogamente à oposição morosidade x rapidez. Passados quase dois séculos, o movimento que é exigido pelo espírito humano, como diz Machado, acelera-se e transforma-se em velocidade. Hoje, as forças em conflito vivem um outro momento de embate que não comporta mais discutir a adesão ou não à produção da indústria cultural, como nos tempos machadianos: “O jornal matará o livro? O livro absorverá o jornal?” (ASSIS, 1994, p.944). Trata-se, portanto, de abrir a crítica às transformações culturais pelas quais passam os objetos artísticos, de um lado atualizando os discursos teóricos e de outro operando uma análise cautelosa em relação ao “vale tudo” que, na esteira da revisão de paradigmas, acaba privilegiando as produções plenamente identificadas com as ideologias do capital.

A literatura como “forma pura”, em sua luta pela irredutibilidade às relações sociais ou aos interesses históricos de classe, vê sua queda ancorada, paradoxalmente, naquilo que alguns consideravam o caminho de autonomia das artes – o desatrelamento do mecenato. O escritor profissional, tornado “trabalhador”, adere ao sistema capitalista industrial e tem sua arte colocada em escala de produção, regida pelas leis estabelecidas por esta estrutura socioeconômica. É o que Pierre Bourdieu chama de “espaço de possíveis”, o que estabelece a diferença entre profissionais e amadores. Afirma Bourdieu (1996, p.53): “Esse espaço de possíveis é o que faz com que produtores de uma época sejam ao mesmo tempo situados, datados, e relativamente autônomos em relação às determinações diretas do ambiente econômico e social”.

A passagem da manufatura à máquina industrial é a marca fundamental para uma análise do tempo que nos separa da reflexão machadiana; essa mudança não só instaurou a diferença na produção que, no processo artesanal, dava ao autor o tempo de desdobrar-se sobre seu próprio objeto de criação “aperfeiçoando-o”, tornando-o sua “arte”, como também na recepção desse objeto que se expunha a um valor de uso em marcas singulares até que um novo estivesse disponível. Para a máquina, no uso capitalista, o ritmo de produção quer superar o vazio e o silêncio que abrem espaços “perigosos” de uma virtual crítica que ameaçaria o lucro certo, o qual ela sustenta. A velocidade dos meios de comunicação responsáveis pela difusão da informação e da cultura é, hoje, superior à capacidade humana de retenção e elaboração de conteúdos. Susan Buck-Morss, discutindo a anestesia como protetora dos sentidos humanos constantemente alterados pelos choques tecnológicos modernos, aponta alterações perceptivas que, ao mesmo tempo, protegem ao anestésicar e alienar os sujeitos. Ela afirma: “Percepções que antes suscitavam reflexos conscientes são agora fonte de impulsos de choques dos quais a consciência se deve esquivar”. (BUCK-MORSS, 1996, p. 22).

Nas artes literárias, especificamente, são os jornais que primeiro tensionam as relações no interior do campo. É a narrativa fatiada que, na dicotomia erudito/popular, vai garantir ao romance o estatuto canônico de erudição, cabendo ao folhetim o de literatura menor, ou popular.<sup>1</sup> De qualquer maneira, o romance, naquele momento (meados do século XIX), fora “manchado” pela máquina. Torna-se a máquina literária uma metáfora para a produção que, sob o impacto da máquina-matéria, faz dobrar o texto ao autor através do molde comercial em que atua.

---

<sup>1</sup> Na hierarquização dos gêneros – com suas implicações de linguagem, forma estética, público – já se instaura o debate que faz abalar a ordem simbólica da construção do cânone. Oscilam os eixos, relativizam-se as dicotomias. O que esta problematização traz de positivo não é a inversão dos polos muito menos a “modificação” dos textos para adaptá-los às teorias revisionistas, como o sugere a crítica mais formalista, mas é a incorporação à crítica das possibilidades de desconstrução, aqueles tópicos que desengessam a literatura, e impedem o anacronismo do texto literário.

Assim, as fronteiras das manifestações culturais têm sido embaralhadas na feitura de seus “produtos”; o questionamento dos limites teóricos exaspera-se no debate, dada a capitalização técnica da indústria cultural. Poderíamos afirmar, então, que o texto escrito – a literatura como forma cultural – em tempos atuais sofre deslocamentos, principalmente quanto às imagens, que fazem da palavra uma outra narrativa. O que se observa é a inserção da literatura na cadeia cultural, propulsionada pelos avanços tecnológicos, sob a forma de outros textos.

O caráter mutável do ato de ler, interpretar, valorar o estético, já tão discutido pelas teorias literárias mais recentes, estabeleceu o pressuposto de que o cânone é uma atividade profundamente dependente do momento histórico (com todas as suas implicações sociais, políticas, econômicas e culturais) da obra, do autor, do público – e da crítica. Isto numa clara contradição à função preservadora e patrimonial atribuída ao cânone. Posto que, como diz Eagleton

“Valor’ é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos.” (1994, p.12).

Na contemporaneidade, a tríade autor-obra-público, que de forma tão “arredondada” fornecia uma métrica para firmar o cânone, se rompe; o autor divide espaço com o editor, a obra é entremeadada de tantos outros textos e o público vem a ser substituído pelo mercado. Não se trata de um retorno nostálgico à busca de “pureza” ou “autenticidade” da obra literária, porém, ressalto o ingresso do texto literário num universo político-cultural que, ao invés de fornecer medida uniforme para seu reconhecimento, aponta para as dimensões proliferantes e polimorfos da crítica na atualidade.

As transformações promovidas pelos veículos de massa, pretendendo-se hegemônicos, borram as fronteiras invadindo as instâncias culturais com todo tipo de tópico, desde aqueles que não possuem significado por não terem o registro específico fornecido pela experiência (ou o antigo valor de uso), até aqueles que passam a fazer sentido como emblemáticos de outro grupo sociocultural (como é o caso do desejo de consumo representativo das classes emergentes). Na velocidade da máquina da indústria da cultura o fetiche foi deslocado do texto para o ato de consumo em si; importa menos o que é consumido do que pertencer ao círculo que consome. Benjamin assinala que “Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução” (1994, p.170).

Desta forma, as artes resvalam o sagrado da estética “aurática” e são firmemente incorporadas aos interesses ideológicos de construção e uso das massas, fazendo-as abandonarem a ilusão transcendente e colocando-as no lugar da materialidade capitalista. Os fenômenos artísticos aparecem, mais do que nunca, em seu caráter político-ideológico. Tem-se ainda em Benjamin que

“A crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação são dois lados do mesmo processo. [...] a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas” (1994, p.146). Embora ele se referisse, especificamente, ao fascismo e à estetização da guerra, sua assertiva importa em sua dimensão política. A reorganização social a partir dos processos midiáticos é o movimento que promove a mescla onde não é possível uma delimitação exata dos limites do que compõe a mistura. É o tempo da videoesfera, onde quantidade e velocidade – tópicos próprios da tecnologia que a sustenta – têm o tom ufanista da democratização da informação e da comunicação globalizada *on-line*, convivendo de perto com as massas “iletradas” e depauperadas economicamente, e localmente identificáveis nas periferias do capital.

Também a literatura, no interior da videoesfera, vive o dilema que, se de um lado, traz a exaltação dos critérios individuais de avaliação estética (relativismo estético?), de outro lado, traz a aceitação da universalidade cultural como “tom” da época. Nas relações artísticas, Beatriz Sarlo (1997) redobra a tarefa do crítico, primeiro, no reconhecimento e nomeação das diferenças dentre o “mix” existente; segundo, na incorporação das artes nas reflexões sobre a cultura, no sentido ampliado das matrizes antropológicas. Numa perspectiva gramscianiana, Sarlo trabalha a videoesfera como uma “*hegemonia em expansão*” sem desconsiderar os espaços-hiato no interior dos fenômenos, onde as lutas não se fazem totalitárias, onde sempre há frestas de atuação. Ela supõe a “*virtualidade de um espaço*” entre a “*hegemonia*” e a “*insignificância*” onde poderia atuar a crítica.

A partir do momento em que o capital tomou a esfera cultural como filão financeiro e instrumento eficaz de difusão ideológica através dos veículos de comunicação de massa, o seu impacto nos fenômenos artísticos não cessa de ser sentido, atingindo, hoje, seu momento de maior agudeza.

Por uma voracidade própria que não reconhece limites, a máquina da indústria da cultura não é saciada por fatias de produtores ou públicos consumidores, acabando por devorar sempre mais num raio global. Para isso, a máquina conta, por uma parte, com a tecnologia que se renova em ínfimos espaços de tempo e, por outra parte, com os chamados “intelectuais midiáticos” incumbidos da tarefa rastreadora da produção mais nova. Hannah Arendt (1992), ao discutir a importância social e política da crise cultural moderna, afirma que

A indústria de entretenimento se defronta com apetites pantagruélicos, e visto seus produtos desaparecerem com o consumo, ela precisa oferecer constantemente novas mercadorias. Nessa situação premente, os que produzem para os meios de comunicação de massa esgaravatam toda a gama da cultura passada e presente na ânsia de encontrar material aproveitável. Esse material, além do mais, não pode ser fornecido tal qual é; deve ser alterado para se tornar entretenimento, deve ser preparado para consumo fácil. (ARENDR, 1992, p. 259).

A velocidade estonteante – e parece ser esta sua finalidade – e a voracidade maquínica trabalham ainda sobre a “tinta fresca”, destituindo valores como tradição, estética, função, educação do gosto, ruptura, tão reconhecidamente utilizados na avaliação artístico-literária estabelecida. Nas palavras de Sarlo,

O movimento de transformação ininterrupta, a religião que cultua o “novo” e a busca de originalidade (que foram exigências da arte moderna) tiveram um efeito diluidor sobre as autoridades estéticas constituídas, enfraqueceram o peso da tradição e permitiram o estabelecimento de enfrentamentos contínuos entre aqueles que defendiam cidadelas estabelecidas no campo artístico e aqueles que iam até ele a fim de ocupá-lo (1997, p.146)

Finalizando nesta perspectiva, quais os critérios e com qual finalidade se mantém a tarefa crítica de elevar um fenômeno artístico ao estatuto de canônico? Ao preservar uma tarefa que sob velocidade incessante perde terreno em crédito e torna-se devedora, não estaríamos perdendo a possibilidade de exercer a crítica num contexto mais credencial, deslindando os usos político-ideológicos aos quais cada um dos fenômenos artísticos em si veem sendo manipulados? Sobretudo, ao nos agarrarmos, endogamicamente, ao culto da forma antiga, não estaríamos fugindo de nossa forma cultural mais atualizada?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ASSIS, Machado. O jornal e o livro. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. III.
- BENJAMIN, Walter. **Mágia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo : Brasiliense, 1994. (Obras Escolhida; v.1).
- BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**. Sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papiurus, 1996.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado. Tradução de Rafael Lopes Azize. **Travessia-Revista de Literatura**, Florianópolis, n. 33, p.11-41, ago.-dez. 1996.
- EAGLETON, Terry. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- SANT’ANNA, Sergio. **Confissões de Ralfo**. Uma autobiografia imaginária. 2.ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**. Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

## O PENSAMENTO CRÍTICO DE GIORGIO AGAMBEN E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA OS ESTUDOS LITERÁRIOS

Sabrina Sedlmayer  
Profa. Adjunta (UFMG)

Para o início de uma discussão sobre o pensamento de Giorgio Agamben e sua aproximação ao que denominamos, há algum tempo, de estudos literários, é pertinente recuperar três aspectos fundamentais que permeiam toda a *maneira* desse pensador conceber a sua experiência de escrita: primeiro, a não distinção entre o *corpus* de textos que se convencionou a denominar, desde a Idade Moderna, de literatura, de outras atividades oriundas da reflexão humana; segundo, a importância de se atentar ao movimento das vozes e referências à tradição em sua obra; e, por fim, o fato de a arte ser constitutivamente política e aí se alojar a questão aristotélica da potência.

A indiscernibilidade que aparentemente pode parecer algo por demais presente e reconhecível em inúmeras escrituras pós-estruturalistas adquire, em Agamben, contornos particulares que devem ser pontuados. O fato de recusar a literatura como um discurso específico de apreensão do objeto, guiada pelo entusiasmo ou pelo belo, o êxtase e a criação de novos sentidos, como também a definição de filosofia como lugar da ideia, da seriedade e da consciência ou “da decifração de um sentido cifrado”, verifica-se, desde os seus primeiros trabalhos, em obras que se esforçam em demonstrar que a crítica nasceu justamente no auge do divórcio entre poesia e filosofia e que tal cisão foi responsável por desastrosas consequências.

Ao tentar definir crítica, Agamben parte em defesa da negatividade, a meu ver, ponto nuclear de toda a sua obra. Para esse autor, crítica não é juízo, mas possibilidade de encontrar pensamento seja na arte ou em qualquer outro confim. O título do seu quinto livro já anuncia claramente essa visão: **Ideia da prosa**. Retirado de um dos apontamentos de Walter Benjamin para as suas célebres teses sobre a história, ideia da prosa são imagens do pensamento com toda sua carga fragmentária. Em cada pequeno ensaio, prenhe de reflexão, há interrupção, cesura, acoplada à infinita tarefa de nomear e perseguir a ideia sem nunca conseguir apreender totalmente o objeto. Toda *quête* crítica, completa Agamben, deve garantir a inacessibilidade do objeto para, assim, assegurar a sua liberdade.

Posto tal ressalva, de como poetas e filósofos compõem e coexistem no bosque da linguagem de Agamben (ou na substância lenhosa da língua que os antigos chamavam de “silva”), me deterei, no desenvolvimento deste texto, em dois outros pontos que considero importantes: primeiro, o elenco de autores que formam o repertório desse autor; segundo, a intrínseca dimensão da política e da arte em seu pensamento. Somente depois de discorrer sobre esses dois aspectos, passarei ao que considero mais uma prematura provocação teórica do que propriamente uma argumentação consolidada. Trata-se da seguinte questão: a literatura pode ser considerada um tipo especial de dispositivo? Se sim, quais seriam as formas de restituição do seu uso?

### **Por uma ciência sem nome**

A obra de Giorgio Agamben se configura como um amplo painel, animado por intensa curiosidade e erudição, tanto em relação ao tempo passado quanto ao presente. Parecida, de certa forma, com a de um italiano renascentista de outrora, sua produção intelectual mescla questões éticas, ontológicas, políticas, civis e estéticas que se movem enoveladas. Um número considerável de autores, de diferentes línguas e origens, imagens e figuras é convocado e relacionado para que se demonstre que o tempo que agora vivemos é regulado por um estado de exceção; que o “Lager” nazista, sendo produto da biopolítica, é o paradigma das sociedades modernas; que o conceito de “comunidade” deveria ser entrelaçado ao do *quodlibet*, ao qualquer, à figura da singularidade pura e, até mesmo como devemos, à fantasmagoria medieval, a ideia do amor como fantasma, o entrelaçamento do fantasma com a linguagem. Em todas essas pesquisas, amplamente difundidas, algumas com recepção polêmica e todas provavelmente conhecidas de vocês, os temas se desenvolvem, se repetem, e autores são convocados não com o objetivo de se construir um sistema de pensamento, mas para algo bem mais próximo ao que Agamben denominou, em um interessante ensaio sobre o alemão Aby Warburg, “a tentativa de se criar uma ciência sem nome”.

Warburg, que há alguns anos tem despertado interesse da crítica contemporânea, no final do século XIX percebeu que qualquer tentativa de entender o Renascimento, através do método formal e estilístico da época, era um fracasso. Deu início, então, à criação de um método próprio que se descolava totalmente dos estudos da história da arte e de seu fomentado apego aos estilos e às fontes. Sensível à forma, criou o conceito de “*pathosformel*”, no qual forma e conteúdo não se distinguem, pois o conceito possui a forma do *páthos* colada à forma iconográfica.

Segundo Agamben, esse estudioso, que sofreu em demasia com a sua esquizofrenia, conservou durante toda a sua vida uma “honesto repugnância frente à história da arte” e construiu

uma assombrosa biblioteca de mais de 60 mil volumes (número que contava na época da sua mudança, devido à Guerra, para a Inglaterra) e 15 mil imagens. Um arquivo, ou melhor, um atlas que abrigava uma enorme coleção de imagens e procurava mostrar a psicologia humana em diversas épocas. Warburg defendia que era possível reconhecer símbolos, gestos, signos que se unem para formar paradigmas, arquétipos, tempos depois, em momentos diferenciados da cultura. Percebia, assim, identificações figurativas e da ordem do *páthos* entre os índios navajos americanos do início do século XX (a sua época) com o culto dionisíaco grego da Antiguidade; motivos que migravam no tempo e que, com outra roupagem, se encontram no presente. Através de uma sobrevivência teríamos a continuidade de uma herança cultural. Tentava, a seu modo, curar o homem ocidental da “esquizofrenia” de se sentir sempre dividido entre “um pólo estático-inspirado e um pólo racional-consciente”, entre um saber que exclama e outro que interroga.

Sobre essa biblioteca de Warburg, Agamben, que foi aceito como pesquisador na década de 70 do século XX, no Instituto que leva o mesmo nome do fundador, diz:

Warburg ordenava seus livros não segundo critérios alfabéticos ou aritméticos em uso nas grandes bibliotecas, e sim segundo os seus interesses e seu sistema de pensamento, até ao ponto de mudar a ordem diante de cada variação dos seus métodos de investigação. A lei que o guiava era a do “bom vizinho”, segundo a qual a solução ao problema não estava contida no livro que se buscava, sim no que estava ao lado. Deste modo, fez da sua biblioteca uma espécie de imagem labiríntica de si mesmo, cujo poder de fascinação era enorme. (AGAMBEN, 2006, p. 110).

Nesse excerto, percebem-se claramente elementos presentes também nas investigações agambenianas: primeiro, a questão da história como memória (e a necessidade de o leitor ir colando os fios aparentemente dispersos); segundo, a noção de afinidade, a “lei do bom vizinho”, como aquilo que movimenta as vozes dos autores em sua extensa e heterogênea “biblioteca.”

O *Homo sacer*, conhecida criação de Agamben, talvez seja o exemplo mais contundente desse gesto que se assemelha, em parte, com o método warburguiano: do Antigo Direito Romano, essa figura “salta”, migra no tempo rumo à contemporaneidade. Sobrevive em seu *páthos* graças a uma complexa teoria da memória e adquire espessura histórica, cultural e, principalmente, política. Agamben efetivamente opera em termos de um renascimento, de um *nachleben*, uma das mais belas, curiosas e potentes formulações warburguianas.

Se a presença e pertinência de Aby Warburg se faz atuante na produção agambeniana como um todo, e especificamente em seu segundo livro, **Estâncias** – obra que me parece, em certa medida, ser um acerto de contas com outros “discípulos” de Warburg, Saxl e Panovsky –, há muito de Martin Heidegger nas elaborações sobre o tema da negatividade e da linguagem no que tange à

subjetividade, presente no livro **A linguagem e a morte** e semeado em outros tantos textos como os de **Ideia da prosa**.

Ainda sobre a posição desses interlocutores, é interessante fazer uma ressalva: há uma forte inclinação de certos ensaístas dividirem a obra agambeniana, iniciada com a publicação de **O homem sem conteúdo**, em 1970, a uma virada ocorrida 25 anos depois, com o projeto *Homo sacer*. “Jovem Agamben” e “Maduro Agamben”, ou “Reflexões heideggero-hegelianistas” de um lado, e “Inclinações benjaminianas” de outro, e até mesmo uma divisão entre questões estéticas relacionadas ao problema da subjetividade com a linguagem *versus* pesquisas posteriores sobre política contemporânea e os dispositivos de poder.

Tais categorizações, além de limitarem a compreensão do método agambeniano, forçosamente ignoram que o seu trabalho se move por polarizações e tensões. Não me parece haver rupturas e quebras no percurso. Um exemplo contundente é a questão ontológica da potência, cuidadosa leitura de Aristóteles, que, como veremos a seguir, perpassa, como um fio contínuo, toda a obra. Benveniste com sua teoria da enunciação é outro autor que, como Warburg, é considerado por Agamben como um pensador que também criou uma ciência sem nome. A sua contribuição no desenvolvimento do uso dos pronomes encontra-se em toda obra do pensador italiano. Vale lembrar que Agamben refuta, como vimos, os regimes disciplinares e substancializados, e parte em busca de “limiars”, algo próximo ao que Walter Benjamin defendeu durante a vida. “Método é desvio”, poderíamos endossar, em coro, também para o método de Agamben.

Limiar e não fronteira. Passagens ou *enjambement*, esse gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para adiante (prosa), ou mudanças de intensidades da presença de autores nesse repertório que se move via encontros de leitura: Aristóteles, Warburg, Benjamin, Benveniste, Heidegger, Arendt e Foucault *simultaneamente* com Dante, Valéry, Baudelaire, Kafka, Primo Levi, Caproni, Melville, Wallace Stevens, Elsa Morante, Jesi, Leopardi, Walser, Sandro Penna, Hölderlin, Paul Celan, Dragonetti.

### **Dar ouvido aos textos e aos documentos do passado no presente**

Outro ponto que gostaria de desenvolver é a constatação de como seus livros nos oferecem um mapa de descrição e análise do paradigma político-moderno, do tempo em que vivemos, e como, ao lado dessa análise, constrói-se uma poética em que o lugar da poesia, da primeira pessoa do singular, do pronome como *shifter* e tantos outros conceitos que cria ou revigora empurram e dão consistência às suas definições mais elaboradas sobre a ação política.

Como se sabe, a necessidade de “repensar todas as categorias de nossa tradição política à luz da relação entre poder soberano e vida nua” perpassa, com mais agudeza, por suas últimas obras, inclusive em **Altíssima povertà** (2011), último livro.

Mas tal observação não elimina o gesto de leitura de obras literárias no seio mesmo do desenvolvimento do projeto *Homo sacer*. Exemplo contundente é a construção do “paradoxo de Levi”. Agamben lê o escrito de testemunho do seu conterrâneo Primo Levi (eles, inclusive, se encontraram várias vezes na sede da Editora Einaudi, que havia “encomendado” a Levi a tradução de **O processo**, de Kafka) para propor uma teoria do sujeito como testemunha. É o que encontramos em **O que resta de Auschwitz**: lugar em que o estado de exceção coincide perfeitamente com a regra. Através de **É isto um homem?** e **Os afogados e os sobreviventes**, Agamben percorre a paradoxal situação ética do muçulmano, este ser que é uma espécie de umbral entre vida e morte, humano e inumano, que viu a impossibilidade de ver. Benveniste, nesse estudo, possui um lugar central (dado pouco estudado, até o momento, pelos críticos agambenianos), com a sua teoria de que a língua é o lugar do evento de uma subjetividade. Não é à toa que o último capítulo do livro de Agamben inicia assim:

4.1. Em Paris, em noite de 1969, Émile Benveniste, docente de linguística no Collège de France, foi acometido por um mal-estar em plena rua. Não tendo consigo documentos, não foi reconhecido; quando foi identificado, já estava tomado por uma afasia total e incurável que nunca mais lhe permitiu desenvolver tarefa de qualquer tipo até à morte, ocorrida em 1972. (AGAMBEN, 2008, p. 139)

Esse corpo anônimo e solitário, estendido no chão de uma grande metrópole – cena que nos lembra em demasia o primeiro capítulo de **O homem sem qualidades**, de Musil –, corrobora com toda a tese desenvolvida nesse livro: “o testemunho do sobrevivente é verdadeiro e tem razão de ser unicamente se vier a integrar o de quem não pode dar testemunho”(AGAMBEN, 2008, p. 151).

Trata-se de um paradoxo porque não pode existir nem testemunha verdadeira nem verdadeiro testemunho, uma vez que quem poderia oferecer testemunho já se encontra morto (seja o muçulmano ou os milhares de outros que não mais vivem para dizer “eu”). A semântica da enunciação benvenistiana assinala o puro autorreferir-se da linguagem à instância de discurso em ato: eu significa aquele que enuncia a presente instância do discurso que contém eu. Logo, a enunciação, para Agamben, é paradoxalmente o que há de mais singular e irrepetível e ao mesmo tempo o que há de mais vazio e genérico. Daí analisar a expressão “Eu era um muçulmano” como a cristalização mais radical do paradoxo pois “o muçulmano não é só a testemunha integral, mas ele agora fala e dá testemunho em primeira pessoa” (AGAMBEN, 2008, p. 164).

Para concluirmos esse tópico sobre voz e linguagem, assunto caro a Benveniste e Primo Levi, merece ser destacado como aqui, também, Agamben discorrerá sobre os operadores ontológicos que são capazes de “combater a gigantomaquia biopolítica”.

“O campo de luta é a subjetividade”, afirma (AGAMBEN, 2008, p. 148). Daí associarmos a figura da testemunha a *Bartleby*, de Melville, ao camponês de **Diante da lei**, de Kafka, ao *quodlibet*, aos homens comuns da literatura de Walser, à complexa arqueologia da potência. Para melhor compreensão, cito um excerto que clarifica bastante essa figura da potência:

Pensar uma potência em ato *enquanto potência*, ou seja, pensar a enunciação no plano da *langue* equivale a inscrever na possibilidade uma cisão que a divide em uma possibilidade e uma impossibilidade, em uma potência e uma impotência, e, nessa cisão, situar um sujeito. (AGAMBEN, 2008, p. 146)

Percebe-se aí a copertinência da potência e da impotência, pois, em **Metafísica**, Aristóteles enfatiza como toda potência é impotência do mesmo e a respeito do mesmo. Como em *Bartleby* e seu bordão “preferia não”, aqui também deve-se compreender que impotência não significa ausência de potência, mas potência de não.

É o que nos esclarece Agamben em uma instigante conferência realizada em Portugal, em que propõe a ideia da inoperatividade (*inoperasità*) como uma espécie de substância constitutiva da humanidade. A *práxis* do homem (eis a hipótese que ele levanta) é movida pela inoperatividade, pelo *desoeuvrement*. Inoperatividade não significa inércia, não fazer. “Trata-se, antes, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, em desativar ou des-*oeuvre* todas as obras humanas e divinas” (AGAMBEN, 2007, p. 47).

E logo depois se pergunta: “Como devemos pensar uma inoperatividade que consiste em contemplar o nosso poder, aquilo que podemos ou não podemos fazer?” (AGAMBEN, 2007, p. 48).

A resposta que Agamben oferece é que esta “operação inativa” encontra-se, em cabal exemplo, no exercício poético:

O que é, aliás, um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desativar as suas funções comunicativas e informativas, para abrir a um novo possível uso? Ou seja, a poesia é, nos termos de Espinosa, uma contemplação da língua que traz de volta para o seu poder de dizer. Assim, a poesia de Mandelstam é uma contemplação da língua russa, os *Cantos* de Leopardi são uma contemplação da língua italiana, as *Iluminações* de Rimbaud, uma contemplação da língua francesa, os hinos de Hölderlin, e os poemas de Ingeborg Bachmann, uma contemplação da língua alemã, etc. Mas em todo caso trata-se de uma operação que ocorre na língua, que atua sobre o poder de dizer. E o sujeito poético não é o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível. (AGAMBEN, 2007, p. 48)

Agamben nos convida a olhar diferente para o velho hábito (ou velho problema) entre a arte e a política. A arte é constitutivamente política por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos dos homens para que se faça um novo uso:

Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, econômicas e sociais, elas mostram o que pode um corpo humano, abrem-no a um novo uso, possível uso. (AGAMBEN, 2007, p. 49)

Concluído, então, o percurso em que tentei demonstrar aspectos da escrita agambeniana no que tange à sua concepção de arte e de política, que, como afirmei anteriormente, possui mais o aspecto de provocação reflexiva do que de uma elaboração formalizada sobre um tema. A questão pode ser resumida da seguinte forma: em que medida a literatura é vista, por Agamben, como um dispositivo? A literatura não estaria, contrariamente, ligada ao gesto de possibilitar um novo uso à linguagem, uma nova experiência da palavra, que guardaria em si um potencial profanatório?

### **Literatura: dispositivo e/ou profanação**

Em **Categorie Italiane** – até o momento o único livro exclusivo de crítica literária de Agamben e reeditado em 2010 na Itália –, Andrea Cortelezza (2010, p. 180) é autor de um posfácio que defende que a literatura, chave de sensibilidade de cada época, deve ser considerada um dispositivo. A escrita e a linguagem seriam para ele um aparato de captura pois, mesmo que a literatura não seja um dispositivo capaz de capturar a vida, esta modela, determina e interpreta a vida. Avança e afirma que a literatura captura a vida humana e a separa em um espaço protegido, codificado e fechado. E que o gesto sugerido por Agamben seria o de confronto com tais dispositivos na tentativa de liberar aquilo que foi capturado e separado para restituir-lhes um possível uso comum.

Se seguirmos essa linha de raciocínio proposta por Cortelezza, a literatura como dispositivo deveria promover, a partir desse enlace estratégico, processos de subjetivação e dessubjetivação. Caberia, entretanto, nos perguntarmos se tal leitura coincide com o que formula Agamben quando descreve que dispositivo seria “qualquer mecanismo que seja capaz de governar a vida” ou “temos assim duas grandes classes, os seres vivos (substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, os sujeitos”, ou, em outros momentos quando fala da relação especial entre “usar” e “profanar” e de como os dispositivos midiáticos têm como objetivo “neutralizar o poder profanatório da linguagem como meio puro” (AGAMBEN, 2007, p. 76).

Para ampliarmos esta discussão, dois pequenos ensaios de Agamben devem necessariamente ser convocados: *O que é um dispositivo* e *Elogio da profanação*, ambos editados no Brasil. O primeiro texto, inicialmente uma palestra proferida na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em 2005, Agamben, já leitor de Foucault, levanta a hipótese de que o termo “dispositivo” é um termo técnico decisivo na estratégia do pensamento do autor de **As palavras e as coisas**. Depois de efetivar uma cuidadosa genealogia do termo, parte para uma aproximação com seu próprio trabalho, a saber, sua pesquisa teológica sobre a economia. O que nos interessa lembrar aqui é como Agamben define dispositivo:

- 1- Na fase extrema de desenvolvimento capitalista em que vivemos, há uma proliferação de dispositivos que nos modelam, contaminam e controlam.
- 2- A estratégia que devemos adotar seria a profanação, uma espécie de contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido.
- 3- Todo dispositivo implica um processo de subjetivação. No tempo atual, os dispositivos não agem no sentido de produzir um sujeito, mas muito mais por processos de dessubjetivação.
- 4- As sociedades contemporâneas são atravessadas por processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real. Daí o eclipse da política. (AGAMBEN, 2007, p. 27-54)

Percebo, entretanto, que, de 2005 a 2007, Agamben passou a utilizar mais os termos “inoperosidade” e entrelaçá-lo à questão da potência aristotélica do que propriamente o conceito de “profanação”. Potência e inoperosidade seriam, como vimos há pouco, também um outro jeito de experienciar a linguagem e fazer um uso distinto dos processos comunicativos e informativos.

Retornando ao posfácio de Cortessa, o gesto profanatório característico de Agamben é a sua leitura: quando analisa, por exemplo, a poética da língua morta, de Pascoli, sob a luz da doutrina que permanece como fantasma ao fundo dela, sem que seja endereçada a alguém. A literatura estaria coincidente com o uso que se faz dela, logo, ao mudar o seu endereço, a destinação seria uma profanação. Gesto político, como bem diz Jean-Luc Nancy (*apud* Cortessa, 2010, p. 184) a propósito do livro **Meios sem fim**: “o político não é uma substância nem uma forma, mas antes de tudo um gesto: o mesmo gesto de amarrar, atar, e do unir, ligar (...) o sentido não é aquele que é comunicado mas que comunica alguma coisa”.

Nesse sentido, a leitura seria a profanação, o gesto político. Não a instituição “literatura”. Se, como vimos, são muitas as contribuições de Agamben para o campo dos estudos literários, talvez devêssemos sublinhar que a tarefa do leitor agambeniano seria restituir a literatura a um novo

jogo, a *relegere*, a releitura. Algo em que o pensador italiano pontua exemplarmente em “Ideia da linguagem”:

Só a palavra nos põe em contato com as coisas mudas. A natureza e os animais são desde logo prisioneiros de uma língua, falam e respondem a signos, mesmo quando se calam; só o homem consegue interromper, na palavra, a língua infinita da natureza e colocar-se por um instante diante das coisas mudas. A rosa informulada, a ideia da rosa, só existe para o homem. (AGAMBEN, 1999, p. 112)

### Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **La puissance de la pensée. Essais et conférences.** Traduit de l'italien par Joel Gayraud et Martin Rueff. Paris: Payot & Rivages, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha.** Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Crítica do contemporâneo.** Agamben. Marramo. Rancière. Sloterdijk. Política. Conferências Internacionais Serralves: 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios.** Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa.** Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

SEDLMAYER, Sabrina. O pensamento crítico de Giorgio Agamben e sua contribuição para os estudos literários.  
*Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

CORTELESSA, Andrea. Profanare il dispositivo. In: AGAMBEN, Giorgio. **Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura**. Roma: Laterza, 2010.

MIRANDA. Wander Melo. **Nações literárias**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

## CRÍTICA LITERÁRIA CONTRA A BARBÁRIE

**Nações literárias**, de Wander Melo Miranda, constitui um livro indispensável para o debate na crítica literária contemporânea. Sua abrangência é rara, contemplando um campo vasto e exigente de questões. Estão presentes no livro duas qualidades necessárias para o exercício da crítica segura: a erudição, resultante de um tempo de estudos continuados e bem articulados; e a atualização, que expõe uma capacidade de se interessar pelo que está acontecendo à sua volta. O autor, Professor Titular de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais, pesquisador reconhecido dentro e fora do Brasil, tem opiniões firmes e argumentos convictos. Está aberto à interlocução, ao debate, o que é extremamente importante.

Diferentemente do que ocorre em outras publicações da área de crítica literária no Brasil, em que a redação é monológica e hermética, neste caso, trata-se de uma escrita clara e fluente. É o que se espera de uma abertura ao debate: um intelectual de formação sólida se expressa em termos claros, com opiniões firmes, e se apresenta dentro do espaço público.

O autor tem uma série muito numerosa de publicações, tanto em livros como em artigos. É conhecido seu importante livro **Corpos escritos**, articulando Graciliano Ramos e Silviano Santiago, lançado no Brasil e no Chile. Seu trabalho em favor da memória literária no país é notável, e pode ser comparado a muito poucos.

Em **Nações literárias** encontramos, ao mesmo tempo, um conjunto diversificado de interesses por parte do autor, e também uma unidade de postura crítica, que se consolida ao longo do tempo. A diversidade diz respeito aos temas estudados. Há reflexões sobre escritores de diversas épocas e nacionalidades: José de Alencar, Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Silviano Santiago, João Gilberto Noll, Chico Buarque, Paulo Lins, Fernando Bonassi, Charles Baudelaire, Jorge Luis Borges, entre outros. Encontramos também estudos sobre artistas envolvidos em outras formas estéticas, como Ary Barroso, Jasper Johns e Rosângela Rennó. Alguns tópicos centrais, em termos teóricos, movem e integram o conjunto de trabalhos: a reflexão sobre nação, o estudo de concepções de história, a delimitação das relações entre cultura e mercado, e a interpretação de imagens em torno do conceito de latino-americano.

Um dos fatores que pode distinguir um livro de crítica, delimitado como um conjunto de ensaios, é o desafio de estabelecer a melhor maneira de escrever sobre os assuntos escolhidos, a relação entre forma e tema. Esse desafio, em larga medida, define a unidade da postura crítica, e a configuração do sujeito da enunciação no discurso crítico.

O primeiro parágrafo do livro já define, de modo preciso, uma singularidade de percepção. Cito o autor:

As histórias da literatura são como monumentos funerários erigidos pelo acúmulo e empilhamento de figuras cuja atuação histórico-artística, em ordem evolutiva, pretende retratar a face canônica de uma nação e dar a ela um espelho onde se mirar, embevecida ou orgulhosa de seu amor-próprio e pátrio. Carregam em geral esse caráter fantasmagórico que nem a solidez de pedra da letra impressa para sempre no papel consegue desfazer (p.15).

A comparação das histórias da literatura com “monumentos funerários”, por si, justifica o interesse pela leitura de todo o livro. Trata-se de romper com as atitudes mistificadoras perante a historiografia canônica, dominante no país, pautada pela categoria da identidade nacional, por um princípio de homogeneidade do gosto e por um eurocentrismo calculado. Tem enorme importância a palavra “fantasmagórico”, que remete à falta de congruência entre os valores defendidos pela historiografia tradicional e as demandas sociais do país, que se manifestam em seus conflitos históricos e em seus antagonismos internos. É um termo forte na sua polissemia e em seus diversos contextos de emprego.

Trata-se, na verdade, de um conjunto de usos de vocabulário articulados ao longo do livro: “fantasmagórico” reaparece na página 71, “fantasmas” surge na página 76. Termos afins são recorrentes, como alusões à morte (por exemplo, nas páginas 39, 70 e 181), à putrefação (p.181) e à ruína (p.52 e p.103). A presença dessa palavra tem uma força evocativa. O termo pode lembrar o modo como Karl Marx descreve as relações humanas reificadas, e remete a Mário de Andrade, que escreveu o termo “fantasmas”, ao refletir sobre as atividades dos escritores brasileiros em *O movimento modernista*. Fantasmagoria foi um tópico de interesse para o pensador alemão Walter Benjamin. Citado diretamente no livro pelo menos três vezes, esse pensador parece ser, de diversos modos, um interlocutor fundamental para Wander Melo Miranda.

A rejeição do modelo canônico de história literária associa-se, em **Nações literárias**, a uma percepção do processo histórico “em catástrofe” (p.38), expressão que remete ao núcleo das teses de filosofia da história do pensador alemão. Trata-se, nesse sentido, de recuperar uma linha de reflexão construída em confronto com o fascismo, na Europa dos anos 20 e 30, para pensar o passado e o presente do Brasil e da América Latina. De fato, de acordo com a perspectiva adotada, aceitar de bom grado a historiografia canônica tem relação com priorizar um senso de unidade nacional, que

só é possível com o “esquecimento da violência” (p.35), e com a colaboração de uma “história oficial” voltada para o “esquecimento” (p.21).

A crítica da história oficial articula-se com uma ruptura com a temporalidade linear, em concordância com os métodos ensaísticos adotados na constituição do livro, que dependem mais da intertextualidade dinâmica do que da sequência impressa; trata-se de um livro para ir e voltar, ler e reler, em que capítulos remetem uns aos outros de modo convergente e diversificado. É muito justo para o livro o conceito de afinidades eletivas: dentro de um mesmo capítulo, há partes sobre diferentes artistas, em que a montagem do ensaio é ela própria significativa como forma, sendo o capítulo “A forma vazia: cenas de violência urbana” a culminância desse procedimento.

O autor demonstra respeito por críticos anteriores a ele e pelas produções críticas recentes. Sua posição de abertura ao debate inclui a manifestação sobre intelectuais reconhecidos. No entanto, não se trata de se restringir à reprodução ou à homenagem, mas de estabelecer uma contribuição original de leitura.

Escrever uma obra sobre imagens de nações tendo como comportamento constante as referências à fantasmagoria, à morte e a tópicos afins evidencia que se trata de um trabalho que rompe com a tradição idealista de interpretação do Brasil. Nesse sentido, é um livro corajoso, e mesmo contundente. Levanta questões muito importantes para discussão, reconhecendo diversos pressupostos dessa tradição: a resistência a mudanças, o patriarcado, o autoritarismo, a unidade, a configuração de uma memória sem trauma, a normatividade.

Para questionar com inteligência esse conjunto de elementos, o autor assume com razão a necessidade de “articulação entre estética e ética”, levando a “redimensionar a natureza múltipla das práticas sociais e culturais como uma política da *forma*” (p.148-149). De fato, o livro é conduzido com essas premissas: o estético é constantemente examinado em perspectiva ética; a forma artística é avaliada em inserção política.

Desse movimento vem o componente propositivo dessa crítica. Ela não se apresenta como negatividade pura, ou como ceticismo que se entrega ao lamento sem encontrar nada no horizonte. A presença dos elementos político e ético (em larga medida associados na argumentação às ideias de Benjamin sobre narração, memória e ruína) aponta para modos não convencionais de configurar as relações entre literatura e sociedade.

O livro é exemplar em termos de recusa da barbárie (conforme, por exemplo, a página 191), e é nessa perspectiva que discute critérios de valor artístico, delimitações conceituais e problemas interpretativos. Trata-se de uma postura crítica inconformada com a violência, a catástrofe e a destruição. Portanto, de uma escrita que se desenvolve, em sua fluência e em suas

articulações intertextuais, em favor de uma ruptura com a continuação de processos destrutivos e com a consolidação de modelos de memória conservadores. Seria bom que surgissem outros livros como este, em favor da mesma ruptura.

Chama a atenção a leitura brilhante de João Gilberto Noll, pautada pela imagem do “presente perpétuo”. Noll, escritor que ainda merece maior valorização, ganha aqui um intérprete muito importante, que nele reconhece uma configuração muito complexa, e ao mesmo tempo precisa, da contemporaneidade. Não há dúvida de que a qualidade da aproximação crítica de Noll tem ligação com o olhar singular, pautado pela capacidade de lidar com a destruição na ficção e na história, em parte benjaminiano, desenvolvido com ponderação por Miranda.

O autor formula, na página 197, o dilema referente a uma busca de um lugar externo, “encontrar um fora do sistema global”, como condição de sustentação crítica do pensamento contemporâneo. Trata-se de uma “aporia”, conforme exposto. De que lugar falar? A cada vez que se escreve um livro de crítica, a questão se repõe.

O lugar escolhido por Wander Melo Miranda permite observar o passado como catástrofe, como acúmulo de ruínas. O que ele viu, elaborou e apresentou no livro é matéria prioritária para debate intelectual no Brasil. Ele percebeu o que há de destrutivo e fantasmagórico em nossa tradição canônica. O autor conhece bem a melancolia, a perda, a exclusão. E sabe como falar de literatura com excelência, fazendo com que sua fala constitua um enfrentamento da barbárie brasileira. Cada palavra do livro contraria a morte individual e coletiva.

**Jaime Ginzburg**  
**Professor Livre-Docente (USP)**  
**Pesquisador do CNPq**

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, escrita da potência**. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2007.

## O CORAÇÃO DAS PIRÂMIDES ETERNAS COMO INFERNO BARROCO DA POTÊNCIA

*“Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível.” (Agamben, 2007, p. 30)*

*“Mas uma relva aprisionada brotava macia sob meus pés. Era como no centro das pirâmides eternas do Egito onde, por estranha magia, brotavam nas fendas as sementes deixadas por passarinhos.” (Melville, 2005, p.35)*

*“Em tempo escuro  
a palavra  
(a) clara”. (José Paulo Paes)*

Com um método de investigação que se aproxima da arqueologia como proposta por Foucault, Agamben, ao estabelecer paradigmas que orientem seu pensamento, busca compreender seu objeto de estudo a partir da percepção de sua origem. Não entendemos aqui origem apenas como ponto de partida, mas como possibilidade de encontrar algo que permita, por seu caráter exemplar, compreender o passado do objeto e o presente do pesquisador. A investigação de Agamben sobre a personagem do escrivão Bartleby, de Herman Melville, recorre à etimologia, filologia, teologia e ao conhecimento apurado de literatura e filosofia na construção de uma dialética que permita construir sentidos e inteligibilidade para a obra.

Em seu processo de escrita, Agamben, frequentemente recorre ao uso de imagens não só para ilustrar seu pensamento, mas para materializá-lo.

No ensaio **O que é o contemporâneo?**, encontramos uma criatura que, para ser verdadeiramente contemporânea, deve se comportar como um ser cuja coluna vertebral está fraturada. Justamente por essa condição, seria possível realizar o movimento impossível de contemplar os olhos do passado estando firmemente posicionado no presente. Em outros termos, o homem contemporâneo de Agamben deve olhar para a escuridão do presente e ser capaz de perceber a “resoluta luz”. Em **A idéia da Prosa**, Agamben apresenta-nos ao axolotl, estranha salamandra albina que se nega a seguir o fluxo natural da evolução mantendo-se sempre em estado larval, imagem exemplar do conceito de

infância que propõe. Em **Bartleby, escrita da potência** (2007), Agamben utiliza três imagens distintas que, no decorrer do texto, dialogam e constroem uma leitura do texto de Melville.

A primeira dessas imagens é a da “tabuinha de escrever” de Aristóteles que transforma a criação do mundo em processo de escrita. Num segundo momento, o autor busca em Escoto Eriúgena (810-877), leitor de Aristóteles, a imagem do abismo como possibilidade infinita de criação. Finalmente, próximo ao término do texto, Agamben retira de Leibniz a imagem da Pirâmide dos Destinos, lugar onde estão inscritos, além do mundo atual (real), todos os mundos possíveis. Nos três casos, a reflexão que o autor propõe é sobre uma mesma questão: a potência. Termo compreendido sempre na sua forma de poder ser ou fazer algo e, simultaneamente, não sê-lo ou fazê-lo.

O autor inicia sua leitura de *Bartleby* sugerindo a pertença desta personagem a dois grupos distintos que chama de constelações. A primeira é uma constelação literária na qual habitam personagens que existem pela e para a escrita: são copistas, escrivães, leitores... Agamben nomeia como estrelas dessa constelação Akaki Akakievitch de Gogol, Bouvard e Pécuchet de Flaubert, Simon Tanner de Robert Walser, Michkin de Dostoievski, além dos chanceleres dos tribunais kafkianos.

A outra constelação, a “filosófica”, projeta Pensamento e Criação como atos de escrita. Partindo de Aristóteles, Agamben inicia um percurso - longo e de muitas ramificações possíveis - no qual uma plêiade de filósofos e teóricos medievais refletem acerca das proposições de Aristóteles sobre o conceito de potência. Para o pensador grego toda a potência de ser ou de fazer qualquer coisa é sempre uma potência de não ser ou de não fazer, sem a qual a potência já passaria sempre ao ato e se confundiria com ele. Para Agamben, esta “potência de não” é “o segredo cardeal da doutrina aristotélica sobre a potência, que faz de toda a potência, por si mesma, uma impotência” (AGAMBEN, 2007, p. 13). Surge assim a imagem da “tabuinha de escrever” encerada na qual ainda não há nada escrito, mas que justamente por isso, carrega em si a possibilidade de ter qualquer coisa grafada sobre sua superfície. A tabuinha é, como propõe Aristóteles, o intelecto em potência.

Citando os escritos do profeta Maomé e diversos filósofos do Islã que se dedicaram ao estudo de Aristóteles durante a Idade Média, Agamben apresenta a concepção de Abraham Abulafia (1240-1296) de criação divina como ato de escrita. Mais uma vez a pena e a tinta ou a tabuinha funcionam como símbolos da potência.

Ibn Arabi (1165-1240) com sua “Ciência das Letras” que “trata dos graus hierárquicos das vogais e das consoantes e das suas correspondências nos nomes divinos”, marca “no processo do

conhecimento a passagem do inexprimível ao exprimível e, no processo da criação, a passagem da potência ao ato”. Para o autor, a passagem da potência ao ato da criação é representada graficamente como o *ductus* que entrelaça num só gesto as três letras: *alif* → descida do ser em potência para o atributo; *lām* → extensão do atributo para o ato e *mim* → descida do ato à manifestação.

Avicena (980-1037), por sua vez, pondera a criação do mundo como um ato de inteligência divina que pensa a si mesma. A partir da imagem da “tábua de escrever” sem nada escrito como intelecto ou potência de Aristóteles, Avicena serve-se da imagem da escrita para ilustrar as várias espécies ou graus do intelecto: Potência material (como a criança que não sabe escrever mas que pode aprender); Potência fácil ou possível (como a criança que sabe apenas as primeiras letras) e Potência completa ou perfeita (como o escriba senhor da arte de escrever no momento em que NÃO escreve). Para Agamben, Bartleby torna-se então o paradigma da potência, pois “o escriba que não escreve é a potência perfeita, que só um nada separa agora do ato da criação” (AGAMBEN, 2007, p. 16).

Retomando Aristóteles, Agamben esclarece que para o autor grego a dificuldade em estabelecer os limites do pensamento em potência pode ser superada compreendendo-se que, se o pensamento não pensa (potência de não pensar), perde então sua dignidade ou nobreza, mas no caso de pensar em ato, fica subordinado àquilo que pensa. E que coisa pensa? Pensa o Bem assim como o Vil? A solução de Aristóteles é que o pensamento pensa a si mesmo, num ponto médio entre potência e ato

Agamben estende então sua constelação filosófica para doutrinas que, fora do Islã, tentaram conciliar a filosofia grega com o cristianismo - Alberto Magno (1193-1280), filósofo e teólogo alemão; Eriúgena, filósofo e teórico irlandês - e com o judaísmo - Maimônides (1135-1204), filósofo, religioso e médico judeu. O que Agamben propõe então como reflexão é o fato de que as três maiores religiões monoteístas apóiam-se na concepção da criação do mundo a partir do nada, ou seja, “a recusa da ideia de que alguma coisa (um ser em potência) possa preexistir a Deus” (AGAMBEN, 2007, p. 22). Assim, a criação do mundo difere do trabalho do artífice, pois este faz a partir da matéria e aquela opera a partir do nada. Para os Cabalistas e Místicos esse nada, de onde provem a criação, é Deus ele mesmo.

É em Escoto Eriúgena que Agamben encontra a outra imagem que guiará seu pensamento, a do abismo. Para Escoto o abismo refere-se às “ideias ou causas primordiais de todos os seres que são eternamente gerados na mente de Deus; e é só descendo nestas trevas e neste abismo que a Divindade cria o mundo e, ao mesmo tempo, a si mesma” (AGAMBEN, 2007, p. 23).

Agamben deixa claro que o “problema que está aqui em questão é, na verdade, o da existência em Deus de uma possibilidade ou potência”. Dado que, segundo Aristóteles, cada potência é também potência de não, os teólogos, ainda que “afirmando a onipotência divina, eram, ao mesmo tempo, obrigados a negar a Deus qualquer potência de ser e de querer.” (AGAMBEN, 2007, p. 23)

A imagem do abismo ressurgem em David de Dinant (1160-1217) na sua proposição de que matéria, intelecto e Deus são uma coisa só, um abismo indiferenciado que é “o nada de onde o mundo procede e sobre o qual eternamente se apóia”. No filósofo e místico luterano alemão Bohme (1575-1624), Agamben encontra mais uma vez o abismo: aqui o “abismo é, em Deus, a própria vida das trevas, a raiz divina do inferno, no qual o nada eternamente se gera.” Para Agamben, “o mais difícil é sermos capazes de anular este nada para fazer ser, do nada, alguma coisa” (2007, p. 24), isto é, fazer experiência da nossa própria impotência e sermos assim capazes de criar, de tornarmos-nos poetas.

Como afirma Agamben,

é a esta constelação filosófica que Bartleby, o escrivão, pertence. Como escriba que cessou de escrever, ele é a figura extrema do nada de onde procede toda a criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação deste nada como pura, absoluta potência. (AGAMBEN, 2007, p. 25)

Após unir as duas imagens propostas anteriormente na figura de Bartleby, a próxima preocupação de Agamben é investigar a fórmula exaustivamente utilizada pelo escrivão “*I would prefer not to*”. O autor discute então as categorias de potência, vontade e necessidade e afirma que “a nossa tradição ética procurou várias vezes dar a volta ao problema da potência reduzindo-o aos termos da vontade e da necessidade” (AGAMBEN, 2007, p. 25), mas que tais categorias não têm efeito sobre Bartleby (porque ele é pura potência). Por isso Bartleby renuncia ao verbo querer eliminando de sua fala todo o vestígio da vontade. A fórmula “Preferirei não” é, para Agamben, a fórmula da potência, pois estabelece a impossibilidade de construir uma relação entre potência e querer, “não é que ele não *queira* copiar ou que *queira* não deixar o escritório - somente *preferiria* não fazê-lo” (p. 26). Bartleby pode sem querer, sem que com isso a potência torne-se sem efeito, pelo contrário, é uma potência “que excede por todos os lados a vontade” e “crer que a vontade tenha poder sobre a potência é precisamente a perpétua ilusão da moral” (p. 26).

Em Gilles Deleuze, Agamben encontra uma leitura de Bartleby que analisa o caráter da fórmula “*I would prefer not to*” aproximando-o àquelas expressões que os lingüistas definem como agramaticais e que têm o poder devastador de desunir “as palavras e as coisas, as palavras e as

ações, mas também os atos lingüísticos e as palavras: ela corta a linguagem de qualquer referência, segundo a vocação absoluta de Bartleby, ser um homem sem referência” (AGABEN, 2007, p. 27). Em Jaworski, Agamben encontra a constatação de que a fórmula não é nem afirmativa nem negativa, como sugere Deleuze, ela “abre uma zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, o preferível e o não preferido”, na perspectiva de Agamben, entre a potência de ser e a potência de não ser. Assim, o *to* em “*I would prefer not to*” tem um caráter anafórico (não reenvia diretamente a um segmento de realidade mas a um termo precedente) e, na fórmula, é como se o termo “se absolutizasse, até perder toda a referência, dirigindo-se, por assim dizer, à própria frase”: *I would prefer not to prefer not to prefer...*

A investigação de Agamben volta-se, então, para a busca da origem da fórmula. É em Diógenes Laércio que o autor encontra a fórmula *ou mâllon*, o “não mais” (também traduzido como “mais que” ou “isto de preferência a isto”), o “equilíbrio entre o afirmar e o negar, a aceitação e a recusa, o por e o tirar”. Para Sexto Empírico, “a fórmula não mais diz que ela mesma é não mais do que não é” (AGABEN, 2007, p. 28). Ainda para Sexto, a fórmula pode prosseguir numa outra direção, a do mensageiro (*ángelos*), aquele “que leva simplesmente uma mensagem sem acrescentar nada”. Neste ponto apresenta-se a diferença entre o registro de uma proposição (predica algo de alguma coisa) e o anúncio (não predica nada de nada), no anúncio a “linguagem faz-se anjo do fenômeno, puro anúncio de sua paixão” (p. 28). Sob essa luz, a fórmula de Bartleby “inscreve aquele que a pronuncia na estirpe dos *ángeloi*, dos mensageiros” (p. 29).

Agamben dedica-se, então, a compreender que coisa anuncia a fórmula. Ainda citando Sexto, o autor afirma que os cépticos entendiam por potência-possibilidade (*dýnamis*) “uma qualquer contraposição dos sensíveis e dos inteligíveis”, um estar suspenso, ou seja, “uma condição em que não podemos nem pôr nem negar, nem aceitar nem recusar”. Este estado de suspensão não é uma simples indiferença, mas a experiência de uma possibilidade ou de uma potência: “Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível” (AGABEN, 2007, p. 30).

Em Leibniz, Agamben busca compreender de que modo aquilo que-é-não-mais-que-não-é conserva ainda em si alguma coisa como uma potência. Invertendo o conceito de “princípio de razão suficiente” de Leibniz, no qual há uma razão para que algo exista mais que não exista, a fórmula de Bartleby torna a por em questão este “mais forte de todos os princípios”, emancipando “a potência tanto da sua conexão a uma *ratio* como da sua subordinação ao ser” (p. 30), é uma potência que se purificou de toda a razão.

Entre o ser e o não ser de Hamlet, Agamben afirma que Bartleby propõe um terceiro termo, que transcende a ambos: “o mais que ou o não mais que”. Quando o príncipe da Dinamarca opta pelo ser, atem-se somente à sua necessária positividade, o que é difícil. Mas se opta pelo não-ser, escolhe prender-se ao nada, o que é certamente difícil. A fórmula do escrivão permite “ser capaz, numa pura potência, de suportar o ‘não mais [que]’, para lá do ser e do nada, demorar-se até ao fim na impotente possibilidade que excede a ambos - esta é a prova de Bartleby” (AGAMBEN, 2007, p. 32). O espaço de Bartleby é o do laboratório no qual a potência desliga-se “do princípio da razão, se emancipa tanto do ser como do não-ser e cria a sua própria ontologia” (p.32).

A ideia de um laboratório leva Agamben a comparar o experimento literário ao experimento científico, pois em ambos os casos preparam-se experimentos, ainda que de naturezas distintas. No caso da ciência, os experimentos concernem à verdade ou à falsidade de uma hipótese, mas nos experimentos literários a preocupação está em observar “em que condições alguma coisa poderá verificar-se e não verificar-se, ser verdadeiro não mais do que não ser” (AGAMBEN, 2007, p. 34). A esses experimentos, Agamben chama de “sem verdade”, pois não dizem respeito ao ser em ato, mas ao ser em potência. E a potência é, por definição, subtraída às condições de verdade e ao princípio de contradição. Eis a razão pela qual “ninguém sequer sonha a verificar a fórmula do escrivão” (p.35).

Agamben recorre então ao conceito filosófico de contingente: um ser que poder ser e, simultaneamente, não ser. Citando Leibniz, o contingente coincide com o espaço da liberdade humana. As dificuldades impostas por esse conceito dizem respeito principalmente a dois princípios: o da irrevogabilidade do passado, isto é, a impossibilidade de decidir sobre aquilo que aconteceu, pois não existe nenhuma potência do ter sido, somente do ser e do a ser. O segundo princípio destacado é o da necessidade condicionada, que limita a força do ser em ato. Para Aristóteles, “é necessário que o que é, enquanto é, seja, e o que não é, enquanto não é, não seja”. Refutando que sua fórmula funde-se sobre o princípio de contradição, Aristóteles afirma que “toda potência é, no mesmo momento (*háma*), potência do contrário”. Como esclarece Escoto, “nada impede que algo seja em acto e conserve, todavia, ao mesmo tempo, a *potência* de não ser ou de ser de outro modo” (AGAMBEN, 2007, p. 36). Como contingente o autor compreende “não alguma coisa que não é necessária nem eterna, mas alguma coisa cujo oposto poderia ter acontecido no exato momento em que ela advém” (p. 37). Escoto estende o carácter contingente de cada querer também à vontade divina e ao ato de criação.

Uma terceira aporia ameaça ainda a contingência: o problema dos “futuros contingentes”, segundo o qual o necessário “verificar-se ou não verificar-se de um evento futuro retroage sobre o

momento da sua previsão, cancelando-lhe a contingência” (AGAMBEN, 2007, p. 38). Nesse caso as categorias de necessidade e impossibilidade inserem-se na contingência, mas a solução proposta por Aristóteles funda-se na fórmula: “amanhã dar-se-á ou não se dará uma batalha naval”. A necessidade aqui não diz respeito ao verificar-se ou ao não verificar-se do evento entendidos disjuntamente, mas sim à alternativa “se-verificará-e-não-se-verificará” no seu conjunto: “cada um dos dois membros da alternativa é restituído à contingência, à sua possibilidade de ser e de não ser” (p. 39). A investigação sobre o contingente leva Agamben a uma “nadição da potência de não ser”, visto que a passagem da contingência ao ato só pode ocorrer “no ponto em que depõe toda a sua potência de não ser, isto é, quando nele “nada existirá de potente não ser” e ele poderá, por isto, não não-poder” (AGAMBEN, 2007, p. 39).

A terceira imagem proposta por Agamben é a da Pirâmide dos mundos possíveis ou Palácio dos Destinos retirada da *Teodicéia* de Leibniz. Neste palácio dividido em infinitas salas, os possíveis estão contidos desde sempre e cada uma das pequenas salas representa um destino possível, ao qual corresponde um mundo possível, mas que não se realizou. O topo da pirâmide contém a sala mais esplêndida, aquela que representa o melhor destino possível, o mundo que supera em perfeição todos os outros, o verdadeiro mundo atual, “aquele que é maximamente possível, porque contém o maior número de eventos entre si compostíveis” (AGAMBEN, 2007, p. 41). A construção, porém, não tem base, desce indefinidamente, alarga-se ao infinito.

Unindo a imagem da Pirâmide dos Destinos à passagem de Melville sobre as “pirâmides eternas do Egito” e à ideia de experimento discutida anteriormente, Agamben afirma que é na arquitetura egípcia deste palácio dos destinos que

Bartleby prepara o seu experimento. Ele toma à letra a tese aristotélica, segundo a qual a tautologia ‘se-verificará-ou-não-se-verificará’ é necessariamente verdadeira no seu todo, para além do realizar-se de uma ou outra possibilidade. O seu experimento diz respeito precisamente ao lugar desta verdade, tem em vista exclusivamente a verificação de uma potência enquanto tal, isto é, de alguma coisa que pode ser e, ao mesmo tempo, não ser. Mas um tal experimento é possível só pondo em questão o princípio de irrevogabilidade do passado, ou, antes, contestando a não realizabilidade da potência no passado. (AGAMBEN, 2007, p. 42)

A fórmula retroage sobre o passado não para torná-lo necessário, mas para restituí-lo à sua potência de não ser. Neste ponto, Agamben recorre a Walter Benjamin e seu conceito de recordação, algo que “não é nem o acontecido nem o não acontecido, mas o potenciamento destes, os seus re-tornarem-se possíveis” (AGAMBEN, 2007, p.43). Sob esta luz, “o ‘preferirei não’ é a

*restitutio integrum* da possibilidade que a mantém em equilíbrio entre o acontecer e o não acontecer, entre o poder ser e o poder não ser. Ele é a recordação do que não aconteceu” (p. 43).

Outro conceito de Benjamin recolhido por Agamben é o de cópia, associado ao eterno retorno proposto por Nietzsche. Para Agamben,

a infinita repetição daquilo que aconteceu abandona totalmente a potência de não ser. No seu obstinado copiar, como no contingente de Aristóteles, ‘nada existe de potente não ser’. A vontade de potência é, na verdade, vontade de vontade, acto eternamente repetido, e só deste modo potenciado. Por isso o escrivão deve deixar de copiar. (AGAMBEN, 2007, p. 45)

Ao renunciar à copia, Bartleby renuncia ao abandono da potência de não ser, ou seja, deixar de copiar é restituir a potência de não ser.

Recuperando o trecho final do conto de Melville, Agamben traz a personagem do advogado e sua tentativa de interpretação do enigma de Bartleby. Para Agamben a indicação do *Serviço de Refugos Postais* (Repartição de Cartas Mortas) como ponto de origem é correta, porém a interpretação dada pelo homem de leis é apenas trivial. Agamben encontra nas “cartas nunca entregues as cifras dos eventos afortunados que poderiam ter acontecido, mas não se realizaram” (AGAMBEN, 2007, p. 46). As cartas, mensageiros (*ángeles*) de vida, correm para a morte e anunciam justamente a possibilidade contrária àquilo que se realizou. Como ato de escrita, a carta “grafa, sobre a tabuinha do escriba celeste, a passagem da potência ao acto, o verificar-se de um contingente. Mas, mesmo por isso, cada carta grafa também o não verificar-se de alguma coisa”, é carta viva e carta morta.

Aproximando a fórmula “mensageiros de vida, estas cartas correm para a morte” da passagem bíblica “Outrora, sem a lei, eu vivia; mas, sobrevindo o preceito, reviveu o pecado, e eu morri. E o mandamento que me fora para vida, verifiquei que este mesmo se me tornou para morte”, Agamben propõe que a Lei ou a Escritura refere-se à primeira criação, “na qual Deus criou o mundo a partir da sua potência de ser, mantendo-a separada da sua potência de não ser”, assim cada palavra da Lei é dirigida tanto para a vida quanto para a morte, significa tanto o que foi como o que não pode ser. Mas Bartleby é a interrupção da escrita, movimento que “marca a passagem à criação segunda na qual Deus reclama para si a sua potência de não ser e cria a partir do ponto de indiferença de potência e impotência” (AGAMBEN, 2007, p. 47). A esse processo, Agamben chama decriação. Tanto o que foi como o que não aconteceu são “restituídos à sua unidade originária na mente de Deus e o que podia não ser e aconteceu esfuma-se no que podia ser e não

aconteceu”. A decriação acontece no ponto onde Bartleby jaz, no “coração das pirâmides eternas”, no centro da Pirâmide dos Destinos.

Ana Paula Rodrigues da Silva  
Mestre (PUCSP)

### **Referências bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, escrita da potência**. Editora Assírio & Alvim: Lisboa, 2007.

\_\_\_\_\_ **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

MAIO, Sandro. **A voz em negativo: ter infância, experiência, Agamben**. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 6, abril de 2011

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão**. Uma história de Wall Street. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.