UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA BRASILEIRA

MARIO TOMMASO PUGLIESE FILHO

Presente invenção:
lendo romances brasileiros contemporâneos

versão corrigida

São Paulo, 2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

MARIO TOMMASO PUGLIESE FILHO

Presente invenção:
lendo romances brasileiros contemporâneos

versão corrigida

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira
do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Mestre em Letras.

São Paulo, 2011

RESUMO

Esta dissertação consiste em: a) um conjunto de reflexões teóricas sobre as relações entre os conceitos de literatura e história e sobre como é possível articulá-los na escrita e na leitura de romances contemporâneos; b) uma mediação que propõe a crítica como espaço para a emergência de uma literatura do presente; c) uma leitura de intervenção de três romances brasileiros contemporâneos. A dissertação investiga elementos para a discussão do valor literário como um jogo entre invenção, no plano da linguagem, e intervenção, no plano do imaginário.

Palavras-chave: Literatura, história, romance, contemporâneo, crítica literária, invenção, intervenção

ABSTRACT

This thesis consists of: a) a set of theoretical reflections on the relations between Literature and History concepts. It proposes an approach to articulate them in the writing and reading of contemporary novels; b) a mediation that proposes criticism as a space for the emergence of present day Literature; c) an interventional reading of three contemporary Brazilian novels. The thesis explores elements for discussing literary value as an interplay between invention, in language level, and intervention, in the imaginary level.

Keywords: Literature, History, novel, contemporary, literary criticism, invention, intervention

Parte deste trabalho foi desenvolvida com o apoio de uma bolsa da
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo − FAPESP.

Agradecimentos

A João Adolfo Hansen, que acolheu os riscos desta pesquisa, encorajou-me a conduzi-la com rigor e liberdade e foi seu primeiro e constante interlocutor.

E a Alcir Pécora, Ana Amelia Coelho, Ana Lúcia Lins, André Viccini, Annie Gisele Fernandes, Antônio Berguelo dos Santos, Bruna Paola Zerbinatti, Carolina Messias, Cilaine Alves Cunha, Claudia Amigo Pino, Edílson Dias Moura, Elena Giarrocco Pugliese, Ineke Steinebach, Jatyr de Souza Pinto Neto, Laura Wey Märtz, Laura Penna Alves, Leonardo de Barros Sasaki, Luiz Costa Lima, Luiz Pereira, Mânia Nascimento Borges de Pina, Maria de Lourdes Ferraz Wey Märtz, Maria Elaine Andreoti, Maria Fernanda Novo, Maria Thereza Ferreira da Costa, Mario Tommaso Pugliese, Maurício Salles de Vasconcelos, Mônica Gama, Naná de Luca, Ricardo Cardoso Pinheiro, Rogério Fernandes, Rui Harayama, Sara Albieri, Sayuri Arakawa, Sérgio Miceli, Susana Wey Märtz, Valquíria Vieira, Viviane Araújo Alves da Costa Pereira –

− presenças na vida e no texto.

Deixa ao leitor tudo o que ele pode fazer sozinho.

Wittgenstein, *Cultura e valor*

SUMÁRIO

Explicação, 8

1. Abertura: escolhas/ não escolhas, 9

1.1. Escolha e presença, 9
1.2. Qualificar a escolha e seu autor, 11
1.3. Conselhos, 14
1.4. Cânone, avaliação, controle, 17
1.5. Acaso, previsibilidade, 22
1.6. Valor, esquecimento, 27
1.7. O político, 29
1.8. A desclassificação da teoria, 31
1.9. Instituições, 36

Capítulo 1: Para ler o presente, 39

2. Nomes da presença, 39

2.1. As possibilidades de leitura, 39
2.2. Duas demandas ao paradigma: mudança e simultaneidade, 42
2.3. Duas demandas ao campo: autorreflexão e valor, 53
2.4. Jogar em demanda, 62

3. Dentro da história e da literatura, 64

3.1. Assimetrias, 64
3.1. Mas isto é histórico!, 67
3.2. Mas isto é literário!, 73
3.4. Causalidades, 81

4. Para ler o presente, 88

4.1. E por que não?, 88
4.2. Para ler o presente, 99

Capítulo 2: Espaços para a literatura, 110

5.1. Trabalho dividendo, 110
5.2. Pressupostos da crítica, 119
    5.2.1. Sete refutações à ideia de tarefa da crítica, 120
5.3. Missão, demissão e o terceiro excluído, 126
5.4. Alguns temas recorrentes sobre os espaços literários, 142
    5.4.1. A falsa categoria do cinismo, 142
    5.4.2. O predomínio da paráfrase na crítica, 145
    5.4.3. O economicismo, 145
    5.4.4. A crise da autoridade, 146
    5.4.5. A produção do consenso, 146

Capítulo 3: Crônicas de um leitor, 148

6.1. Da meta-indulgência ou Como era gostoso, 148
6.2. Da meta-indulgência ou Uso e reúso do verbo *já-saber*, 156
6.3. Um pai-eterno ou O demônio da p. 40, 167

Bibliografia, 173

Explicação

Nenhum dos capítulos desta dissertação quis, a princípio, emoldurar o seguinte. Entretanto, algumas palavras-chave que acompanharam o processo de escrita (como escolha, presença, valor, teoria) compõem uma "Abertura", cujo interesse é preparar o funcionamento reflexivo do texto. As seções que seguem se apresentam segundo a cronologia do levantamento de problemas sugeridos pela interrogação: o que o estudo da literatura presente pode confirmar ou alterar na concepção de tempo histórico em literatura? Esta foi a pergunta inicial da pesquisa e, entretanto, apenas aos poucos pôde ser formulada. Ela conduziu, inicialmente, a uma investigação teórica sobre as relações entre literatura e história, registrada em parte do capítulo 1: as seções "Nomes da presença" (em que alguns instrumentos usuais para a análise / descrição de momentos históricos foram testados uns com relação aos outros e todos com relação à pesquisa *no* presente) e "Dentro da história e da literatura" (em que supus que a relação entre os dois conceitos é um jogo de assimetrias e converge para o tema da presença). O centro deste trabalho, "Para ler o presente", consiste em uma coleção de lugares-comuns empregados para justificar a ausência do tempo presente nos estudos históricos e literários e em alguns argumentos contrários. O capítulo 2 propõe a crítica como espaço de mediação da literatura; resultou numa pequena série intitulada "Refutações à ideia de tarefa da crítica" (considerando que, se a crítica for compreendida como *mediação*, não é necessário justificá-la com nenhum finalismo exterior a ela) e em algumas leituras (negativas) de estudos sobre literatura brasileira contemporânea. Alguns temas recorrentes sobre os espaços literários são brevemente comentados. Por fim, três romances brasileiros do ano aleatório de 2007 foram escolhidos para uma leitura que propus afim ao gênero da crônica – no sentido de sua temporalidade, mas também pensando na possibilidade de articular a leitura do tempo presente e alguma invenção. Não há um capítulo conclusivo à maneira de "depois da prática, a teoria", pois as reflexões decorrentes da proposta são todo o trabalho, e um tema necessariamente lacunar como a presença supôs a impossibilidade de completude ou esgotamento. O "resultado" da pesquisa foi justamente a tentativa de elaborar leituras críticas depois de percorridas as reflexões teóricas, articulando suas exigências e ressignificações a uma interrogação efetiva dos objetos literários. É no corpo-a-corpo com os objetos presentes que a relação entre linguagem e imaginário é concebida como demanda de invenção e intervenção, caso se queira de fato presente.

1. Abertura:
Escolhas / não escolhas

1.1. Escolha e presença

Quando nos dedicamos a escrever a partir de algum tema, o trabalho de escolher se confunde com um trabalho pela escolha. Designar um tema é também parte do investimento de torná-lo justificável, realizável e o de situá-lo em um espaço que lhe dê relevo. Qualquer pessoa que tenha se ocupado de escrever pode ter tido a experiência de mobilizar sua matéria segundo o movimento dessa dupla necessidade: descrever e explicar remetem novas exigências a um objeto em vias de se compor. Podemos até observar, nesse sentido, que a palavra "escolha" designa, além do ato (e, portanto, do fato) da seleção, também o elemento selecionado. Esta é uma questão fundamental para se pensar o tema da presença: não apenas porque o presente é o tempo em que se dão as operações de escolha, mas porque ele mesmo também se apresenta como um "objeto em vias de se compor". Não é possível ler o texto da história do presente senão nos embates de escrevê-lo.

Se escrevemos então sobre textos, sobre literatura, temos de duplicar a focalização na escolha. Como não considerá-la ao falarmos de objetos fabricados por uma intervenção de linguagem que alguém propôs? E, se propôs, esse autor decidiu posicionar esse objeto num espaço de visibilidade, sugerindo que as escolhas implicadas assumem ali a condição de serem exemplares, de funcionarem para um processo construtivo de sentido. Parece pouco adequado, por isso, observar o texto literário do mesmo modo com que nos aplicamos, por exemplo, a "fenômenos da natureza" – não me refiro aqui a métodos de análise inspirados nesta ou naquela ciência, mas ao próprio *etos* discursivo de alguns leitores especializados que evitam o caráter de artefato de seu objeto, tratando-o como algo desde sempre configurado[1]. Mesmo reivindicando seu "direito à interpretação"[2], esse leitor não enunciará a partir do mesmo plano que o de seu objeto se não o situar também no plano de uma ação, e se ele imaginar que está

[1] Esta distinção não deve ser estereotipada, se dispusermos das reflexões de autores como Kuhn e Moles, para quem o ato da descoberta científica e o da invenção são como que um mesmo híbrido. Em todo caso, podemos aqui distinguir uma atitude ou expectativa que temos diante do conceito de natureza, como uma não-ficção, e ao de artefatos humanos que assumem de modo mais sério sua provisoriedade e ficcionalidade. Esse jogo entre ficção e não-ficção será pensado no item "3.1. Assimetrias".

[2] Trata-se mesmo de uma contradição performativa o procedimento que estabiliza o objeto no mesmo ato em que procura recobri-lo de uma singularidade leitora; não suponho, aqui, um intervalo entre objeto e mediação: a mediação faz seus objetos, no sentido de que os ativa segundo certa disposição.

interpretando ao supor falar de algo aquém da linguagem. Novamente, é a própria experiência de fabricar um texto que pode nos servir como equalização de autor e leitor como duas imagens de *produtores*.

As escolhas de um texto se dão numa presença pois: a) elas presentificam os elementos (materiais, formas, recorrências, sequências) escolhidos, e b) o ato que elaboram é presente, interagindo numa simultaneidade que também está sendo produzida. Vários conceitos ou modos de fornecer à presença uma imagem podem variar quanto à consideração e à intensidade atribuídas ao papel do agente (e portanto, da escolha[3]).

A escolha é também um problema colocado pela pergunta sobre a possibilidade de falar sobre o tempo presente[4], na medida em que os autores que rejeitam essa possibilidade tendem a propor uma exclusão mútua entre *ação* e *pensamento*, ou entre *vontade* e *razão*. Essa discriminação é qualificada por Chaïm Perelman como um impasse, pois é como se ela pretendesse "tirar da ação fundamentada na escolha qualquer justificação racional e, com isso, tornar absurdo o exercício da liberdade humana"[5]. Perelman também examina que tanto a postura do fanático (que adere àquilo que julga ser a verdade única) quanto a do cético (que recusa qualquer adesão) estão equivocadas diante dos problemas colocados pela escolha: o fanático ignora que ela se faz entre outras possíveis; o cético, para não excluir as demais (e talvez comportar-se como fanático), poupa-se do trabalho[6]. Leitores céticos e fanáticos, portanto, não são presentes, porque *paralisam o presente* ao recusarem-no como lugar de escolhas.

Não perguntar pela escolha (ou até mesmo pela possibilidade de que uma coerção a tenha neutralizado) é, de partida, idiotizar o seu agente, tornado um não-agente. Quando dizemos de um autor que "obviamente, ele só poderia ter escrito *isto*"; quando aplicamos o fundamento de que há homologia entre a estrutura do texto e a do mundo, designando o autor como o dispositivo transmissor dessa história-razão, submisso a ela, e não um sujeito compreensivo *e* produtor de historiografia pelo uso da razão e do afeto; ou, por fim, quando o julgamos porta-voz irreflexivo de uma corporação que o aferra, considerando *texto* um objeto idêntico às estruturas mentais de seu grupo – a escolha é apagada e, com isso, a própria condição de autor. Não atribuir a

---

3 Alguns desses conceitos, como "jogo", "paradigma", etc. serão descritos *com relação ao fator escolha e à produtividade da descrição do momento presente* nos itens 2.n deste capítulo.
4 Tema que abordaremos no item 7 deste capítulo.
5 Chaïm Perelman, *Tratado da argumentação*, p. 53.
6 Chaïm Perelman, *Tratado da argumentação*, pp. 69-70.

faculdade da escolha a alguém significa excluí-lo do próprio jogo social no qual cada um está responsavelmente envolvido. Significa, virtualmente, não chamá-lo a escolher. A existência mesma de uma situação (como *esta*) em que precisamos justificar nossas operações de leitura (em detrimento de outras) nos mostra que não podemos desconsiderar esse fator.

1.2. Qualificar a escolha e seu autor

> "Você é livre para ler o jornal que quiser. Mas, se quer liberdade, escolha-nos".

Aqui, um exemplo de apropriação do argumento da escolha comum em discursos de caráter cooptativo, como o da propaganda[7]. Tomo o enunciado como metáfora pois seu teor é semelhante ao de muitas apologias das chamadas "tarefas da crítica", que se podem criticar[8].

Parece normal que a escolha se torne objeto de uma manipulação; por outro lado, ela pode não apenas aparecer solicitada, mas descrita em si mesma como algo coercivo, negando a si mesma. Na fala acima, procura-se manobrar um misto de sedução e chantagem, que é totalmente contrário aos termos em que a fala se enraíza. Em primeiro lugar, porque não se trata de escolher entre "liberdade de opinião" e "constrangimentos de opinião": tal proposta é em si mesma um constrangimento. Se escolho, sou desde já livre e, se não sou livre, é que minha escolha está impedida. Em segundo lugar, o enunciado mascara o fato básico de que a parcialidade é função necessária da escolha e, portanto, da liberdade: estou livre para tomar uma posição e assumir sua parcialidade no confronto com outras estratégias de ação. Não se trata, portanto, como na propaganda, de conduzir da apologia da escolha à pretensão de uma universalidade que o apologeta diz representar.

Também não se trata do oposto, ou seja, de associar à escolha qualquer ideia de que ela deva ser evidente, natural, essencial e até mesmo ubíqua. É essa hipótese que tendem a fazer certos críticos e historiadores que, ao isolar o tema da escolha, para valorizá-lo, lhe conferem centralidade, da qual fazem derivar uma extensão onipresente. Em vez de procurar *onde* e *como* ela se dá numa complexidade de ações, força-se a nota

---

[7] Trata-se do jornal Folha de São Paulo. A campanha foi amplamente veiculada, no próprio meio e em *outdoors*, *internet* e outras mídias ao longo do ano de 2009.
[8] Tema a ser retomado no item 5.2.1.

e desenha-se o agente como uma espécie de super-homem, bem ou malsucedido em sua empresa[9]. Essa concepção se baseia, podemos dizer, numa espécie de causalidade da autorreferenciação, superestimando o papel do sujeito. H. Simon notou que uma hipótese como essa "atribui ao agente racional uma capacidade grotescamente irrealista de lidar com a informação"[10]; J. Jaspers questionou o equívoco de uma "completa individualização do estudo da atitude"[11]. Esses reparos buscam limitar a exigência que, por exemplo, um sociólogo ou um historiador possam dirigir aos autores estudados no sentido de que eles tenham um senso de estratégia superior às próprias possibilidades, em vez de considerar projeções estratégicas interrompidas, no mínimo, pelos fatos de sua realização concreta, em plena mobilidade dos lugares da ação.

A imagem de um indivíduo muito autônomo desfrutando um panorama claramente quantificado pode produzir no leitor uma espécie de sensação de ter o controle. Mas, tomando o ponto de vista do próprio sujeito, e cada um de nós terá algo a dizer da própria experiência, o gesto de medir-se não poderia ser anterior aos pontos de referência empregados, pois alguém que escolhe deve construir as *suas* comparações, remetidas a pares e a escalas maiores de representações. Assim é que, ao isolar um poeta de seus interlocutores e de seu próprio trabalho, e ao mesmo tempo tomá-lo como finalidade em si mesmo, à força de armar um constructo que se autolegitime, certos estudantes de literatura podemos vir a obrigar nosso autor-objeto a suportar nos ombros o peso de toda uma cadeia de causalidades históricas, atribuindo-lhe caracteres proféticos ou messiânicos. As confusões entre texto e autor, literatura e história, crítica e tarefa, interpretação como meio e como fim vêm muito a calhar para estes leitores fiéis.

Para falar da escolha é preciso perguntar pelo jogo específico em que ela se dá e pela determinação e mesmo reorientação sobre *aquilo que está em jogo*. É por isso, ainda, que Mary Douglas refuta que uma atitude humana possa ter sua complexidade descrita por meio de metáforas extraídas do pensamento biológico, empregadas nas teorias funcionalistas. Para ela, "em semelhante teoria, não existe possibilidade de explicar a mudança, a menos que ela venha de fora, como uma força coercitiva

---

9 K. Arrow, *Social choice and individual values*, *passim*. Especificamente, é chamada teoria da "escolha racional", cujo autor mais lembrado é Kenneth Arrow, a que tem recebido mais objeções nesse sentido. Sua ideia é compreender regras coletivas gerais que determinam as escolhas orientadas pelo desejo dos indivíduos. A conclusão é, mais ou menos, pela impossibilidade estrutural de que cada indivíduo se realize como estruturador de seu grupo: não há como conciliar a soma das expectativas.

10 In Mary Douglas, *Como as instituições pensam*, p. 57.

11 In Mary Douglas, *Como as instituições pensam*, p. 88.

irresistível"[12]. O autor de um ato simbólico seria visto em uma inércia, uma passividade de peça de um organismo. Sob o ponto de vista aqui construído, mesmo que constatássemos de fato um processo de coação, poderíamos considerar ao menos a situação trágica que ela proporciona a um ser humano que não está inconsciente; ou, ainda, podemos descrever um ato voluntário de obediência. O que não parece adequado é considerar que um sujeito não tenha uma posição a respeito de seus próprios atos, voluntários ou inescapáveis.

Pensar o que está em jogo, certamente, é não compreender a escolha como algo absoluto, e não atribuir ao autor um horizonte de que ele não dispõe. Mas nossa compreensão pode operar uma distinção entre as regras determinadas em uma situação e o indivíduo que joga com elas. Tomar um autor como "função" de algo seria, com Douglas: em primeiro lugar, atribuir personalidade a uma instituição, algo absurdo; em segundo, presumir uma estabilidade excessiva nas relações sociais[13].

Do ponto de vista desta argumentação, ponderar sobre as escolhas é lançar mão de um *lugar de pessoa*, na medida em que nos interessamos pela concretude da experiência e pela figura do autor da produção do sentido (*autor*, não no senso estrito de poeta ou prosador, mas de enunciador, propositor de uma hipótese, quer num registro ficcional ou historiográfico). Não é preciso recair, com isso, necessariamente na prática do argumento *ad personam*; mas não posso, justamente para evitá-lo, subsumir a pessoa ao discurso que imprimo sobre suas instâncias, ocultando-a, e falar de grupos como se falasse de sujeitos, por uma espécie de psicologia social no atacado. A ideia de se "internalizar" uma disposição institucional é muitas vezes empregada para adequar um diagrama (de ideias, de posições) em sua passagem para a "mente" de alguém. Podemos ignorar essa divisão lacunar entre ação e pensamento[14] e dizer simplesmente que, ao jogar com as instituições, o agente poderá se persuadir de *passar a escolher conforme*. Retomo aqui o nexo entre escolha e presença: a escolha se dá num *aqui-agora*, num *movimento de invenção* (e não apenas sobre um conjunto de disponibilidades previsíveis), porque necessariamente *conta com* o seu agente.

---

[12] In Mary Douglas, *Como as instituições pensam*, p. 44.
[13] In Mary Douglas, *Como as instituições pensam*, p. 44.
[14] A mesma exclusão mútua costuma ser empregada para justificar que não se fale do tempo presente, como procuro analisar, com o apoio de Hannah Arendt e Giorgio Agamben no item 4.1.

Colocar a escolha no centro da argumentação não é atribuir ao agente total lucidez, nem localizar nele a causa de um processo. As escolhas se realizam num espaço que está *entre* o sujeito e os processos[15].

1.3. Conselhos

Para falar da escolha, não se pode esperar uma conclusão sobre um "como escolher". A ideia é contraditória, não só por obrigar a algo que se supõe aberto, mas por hierarquizar no lugar do outro, antes de assumir a própria particularidade. Vários manuais de redação acadêmica (que não é preciso citar aqui, pois suas indicações se confundem com os rumores do senso comum, em cafés e corredores universitários) frequentemente se limitam, no aconselhamento sobre o que deve ser o tema de uma pesquisa, à restrição do escopo: *reduzir quantidades*. Não se prevê que um tema teórico possa mobilizar um corte mais horizontal, uma pluralidade de questões e perspectivas. Não se fala sequer sobre a política do aspecto qualitativo das escolhas. Tampouco se oferece um modo de compreender os sistemas de valores e preferências na prática de cada "jogador".

A legiferação nada diz sobre o ato de jogar ou sobre as "boas" e a "más" escolhas – no sentido da satisfação produzida no sujeito que se lança não apenas a arquitetar o seu conhecimento, mas também a habitá-lo em suas consequências práticas, "exteriores" ao produto de seu trabalho, nas redes que irão semantizá-lo, que dizem respeito aos usos de um texto. Isso porque a escolha diz também para "fora" do texto: ela será adjetivada conforme diferentes opiniões como o que confere autoridade, prestígio, excentricidade, humildade, arrogância, conservadorismo, vanguardismo, etc. – ela fornece palavras-chave para os agenciamentos de seu autor com relação a outras posições que remetem a classificações dadas por diferentes planos, elementos que serão identificados a seu nome, como fragmentos de uma máscara − mas esses agenciamentos não ocorrem de modo peremptório, eles mudam conforme muda o agenciador, particularmente.

Também não parece possível generalizar o controle que o autor possa ter na previsão dos efeitos de seu texto; mesmo Bourdieu considera exíguos os resultados obtidos pelo estudo dos manuscritos de um Flaubert por não visarem a "reconstituir

[15] A propósito disso, ver metáfora do programa de computador, no item "1.6. Valor, esquecimento".

(sem dúvida um pouco artificialmente) a lógica do trabalho de escrita entendido como busca realizada sob a sujeição estrutural do campo e do espaço dos possíveis que propõe". Flaubert, nesse caso, seria exemplar por "descobrir a passagem entre os perigos que são os *lugares-comuns*", ensaiando a partir de um "conhecimento antecipado da recepção provável"[16]. O que não seria demais enfatizar é a impossibilidade de levar às últimas consequências essa previsão-provisão do autor, personagem do texto sociológico, sob pena de se enrijecer uma obra que, *in fieri*, está sempre em aberto. "Os esforços dos escritores para controlar a recepção de sua obra estão sempre parcialmente condenados ao fracasso"[17].

Umberto Eco é um dos que já brincaram de nos ensinar como escolher. Ele permite apontar para esse tipo de "sentido" dado pela recepção de várias possibilidades de uma pesquisa, não exatamente por descrever o processo de construção dessas redes, mas por medir-se a partir de certa posição de juiz universitário, redigindo leis inscritas quase apenas no hábito. Ele se propõe, no seu *Como se faz uma tese*[18], a prestar uma espécie de consultoria para pesquisadores, fazendo falar a voz do bom-senso e da ordem. Ali tudo parece já estar no devido lugar; uma série de pesquisas virtualmente possíveis são elencadas e resumidas com começo, meio e fim, classificadas segundo o grau de exequibilidade, utilidade e valor para o progresso científico. Não por acaso, o autor insinua, sempre que possível, haver algo de risível na figura de algum estudante. Por exemplo, ele aconselha substituir um "ato de orgulho" de uma tese panorâmica por um "ato de velhacaria" ao evitar a discussão com "uma plateia menos esperta que ele"[19]; ou então, com possíveis alunos preguiçosos ou sem tempo, "é inútil continuar a discutir [...]. Copiem uma tese qualquer e pronto"[20]; "apresentar uma pseudopesquisa de trinta páginas" é "uma palhaçada" e "um autoengano para o estudante"[21], mas como se ele devesse obrigatoriamente ter sido autodidata; e por aí vai, num prazer constante de rebaixar seus prováveis leitores; ele, o coautor do *Elogio da burrice.* A graça da burrice está em que ela confirma a superioridade do seu acusador.

---

16 Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 225.
17 Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 263.
18 Embora seus conselhos se refiram a algo que entre nós seria um TCC, sabemos que são muito semelhantes ao que se predica aos pesquisadores de pós-graduação, e mesmo lidos para esta finalidade.
19 Umberto Eco, *Como se faz uma tese*, p. 8.
20 Umberto Eco, *Como se faz uma tese*, p. 17.
21 Umberto Eco, *Como se faz uma tese*, p. 27.

Inevitavelmente, a ideia de ciência em que se baseia o andamento de uma normatização, quase compulsiva, não apenas da forma mas da substância dos conhecimentos admissíveis. É a concepção que se sustenta em falas como:

→ um estudo deve se debruçar sobre "um *objeto reconhecível e definido de tal maneira que seja reconhecível igualmente pelos outros*" – mas como, sem particularizar quem são esses *outros*?;

→ "o estudo deve dizer do objeto *algo que ainda não foi dito* ou rever sob uma ótica diferente o que já se disse" – mas sem considerar que nem tudo o que é descoberto fica mantido na memória das instituições, que abandonam sistematicamente descobertas ("lembram-se e esquecem-se", diria Douglas), e que talvez tudo já tenha sido dito, como disse alguém, mas não com as mesmas consequências em outros lugares de enunciação;

→ "o estudo *deve ser útil aos demais*" para o "progresso do conhecimento humano"[22], mas quando a verdadeira questão que fundamenta uma pesquisa talvez não seja tanto sua utilidade (ideia estranha à curiosidade que o move) e sim os critérios que permitem estabelecer relações entre os elementos trazidos à baila – uma obra de divulgação pode ser útil assim como um livro premiado pode ser banal.

São subtextos semelhantes que permitem, na vida acadêmica cotidiana, que um texto seja corrigido por um colega ou professor qualquer sem sequer ter sido lido.

Acompanhando a coerência de Eco, já esperávamos que aconselhasse os leitores a não estudar literatura contemporânea. Haveria motivos variados para isto: ou pela "falsa impressão de que um autor contemporâneo é mais fácil e agradável", ou porque "sobre o autor antigo existem pelo menos esquemas interpretativos seguros aos quais podemos nos referir, enquanto para o autor moderno as opiniões ainda são vagas e contraditórias", ou porque "como ocasião para aprender a elaborar uma pesquisa, o autor antigo coloca maiores obstáculos"[23]. Todos esses argumentos são do tipo *ad hoc*, bastando notarmos que o primeiro e o terceiro protestam contra a dificuldade, e o segundo, contra a facilidade. Para comentá-los, digamos por ora que a leitura dos contemporâneos em quase nada aparenta ser agradável – ou porque o autor proponha

---

[22] Umberto Eco, *Como se faz uma tese*, pp. 21-3.
[23] Umberto Eco, *Como se faz uma tese*, p. 13.

algo novo, de onde surjam dificuldades de leitura, ou porque não proponha nada novo, tornando a intervenção crítica maçante[24]; que o desejo de segurança pode servir de muleta nos dois tipos de estudo; e que obstáculos tão consideráveis quanto os da diacronia se apresentam na contemporaneidade pelos problemas da mediação inerente a qualquer operação de leitura[25]. É verdade que Eco pondera ao sugerir que o pesquisador "trabalhe sobre um contemporâneo como se fosse um antigo, e vice-versa"[26], mas não chega a especificar que o "como", em cada caso, não se refere aos mesmos procedimentos, pois não se trata de uma oposição simétrica. Ainda voltaremos a esse tema.

1.4. Cânone, avaliação, controle

> "Quando as coisas e as disposições estão imediatamente harmonizadas, isto é, quando o olho é produto do campo ao qual se aplica, tudo aí aparece dotado de sentido e de valor."[27]

Como regra geral, o mesmo pode ser dito sobre o olhar sociológico. É válido designar um autotelismo, sobretudo quando ele se mostra indesejável – Bourdieu combatia ali a crença em uma ideia de estética pura. Por outro lado, não há olho que não seja produto do campo ao qual se aplica, pelo simples fato de que é esse mesmo olho que circunscreve, seleciona, hierarquiza e interpreta elementos que denomina *campo* ou qualquer outra metáfora espacial. O deslocamento das disposições, o seu estranhamento, está no horizonte da discussão teórica, na medida em que não há como conceber "coisas" anteriores às disposições. Não há como eliminar o fato da disposição, como quer o ponto de vista cético, mas apenas tentar torná-la mais compreensiva, menos refratária, menos plena de si mesma.

Podemos dizer que, para legitimar uma pesquisa em literatura, espera-se que haja um elemento de novidade no interior de um consenso, quer sobre a relevância de uma obra, de descrevê-la de modo inédito, de tematizar história, sociedade, autor ou de

---

[24] Registro aqui, para uso do leitor, quando necessário, esta *mea culpa*. O capítulo 3 procurará reparar, no estilo da crítica, as carências do objeto.
[25] As refutações a estes e outras denegações dos estudos sobre o contemporâneo virão esmiuçadas no item 4.
[26] Umberto Eco, *Como se faz uma tese*, p. 14.
[27] Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 323.

apreciá-la. O cânone não diz respeito apenas a objetos, mas também aos tipos de ligações entre eles. Nesse sentido, ele não é homogêneo, tem seus claros e escuros, não é inteiramente positivo, mas é também uma padronização de valores diversos, muitas vezes conferidos por contraste: o clássico, o romântico, o parnasiano, um autor, um idioma, que valem quanto pesam.

Não há nisso tudo alguma espécie de "erro" fundamental; a literatura não está fora dos livros e supõe um conjunto de procedimentos e categorias comuns a partir das quais todos aprendemos que literatura existe, nas diversas instituições e situações de sociabilidade em que à sua existência se confere uma validação social – é seu princípio educativo e de necessidade interna. Mas suposições, embora não façam parte da história como *res gestae*, coisa acontecida, fazem parte da linguagem e do trabalho do pensamento, e é disto que se trata, pois os "acontecimentos" literários, além de se reproduzirem objetivamente, permitem ser apresentados por critérios cambiantes de valor.

Pode-se legitimar o acaso para dar chão a uma pesquisa? Não se escolhe um autor do cânone por acaso, como não se escolheria negá-lo por acaso e, tampouco, a seus intérpretes; em segundo lugar, o aleatório não parece render lastro seguro quando se trata de justificar a escolha de um objeto, pois ela se confunde com a própria posição adotada em relação a ele. Escolher, *nesse caso*, é desde antes ou aderir ou censurar, o que está na base do que se espera de um crítico a balizar, normatizar ou veicular o acesso aos textos de que trata. Ter de fazer uma escolha (daquilo que alguns pesquisadores passam a chamar "meu objeto", segundo uma percepção de escolha como identificação), redunda em fazer uma não-escolha dentre os objetos que um cânone ou a própria razão para estudar uma coisa qualquer, em determinada instituição ou meio, visualizam. Parece que a imposição dessa não-escolha precede à materialidade do objeto. Não contar com o acaso supõe que haja um *quantum satis* a ser revelado, refletido ou representado no que se lê. Há, portanto, duas arbitrariedades agindo simultaneamente: a arbitrariedade de um campo de possibilidades legitimado pelo que se fala em torno de uma "obra", um autor, uma ideia, e a arbitrariedade do que é ignorado, uma vez que tudo aquilo que apenas pode restar como um aparte sobre "o que não se diz" fica aberto, como expectativa em branco, para o infinito.

O cânone, entretanto, não é apenas um sistema classificado que padroniza as escolhas do agente: ele mesmo é um conjunto fechado que leva a crer na possibilidade de controle do material a ser manipulado. *Ele permite que nos sintamos em casa*. (É

também a ilusão de controle derivada da manipulação de um cânone fechado que leva a formulações do tipo "fulano já disse isso antes" – outros também o teriam dito, talvez até de outras formas, ou operando por um desvio produtivo ao retomar algo; mesmo muitas coisas ditas são institucionalmente arquivadas ou sistematicamente ignoradas). As hipóteses de relações, nessa trilha, já são estabelecidas levando em conta esse sistema fechado. Talvez a Erich Auerbach, que escreveu o seu *Mimesis* no exílio, um número maior de obras "menores" disponíveis poderia até mesmo ter dificultado o controle da unidade cativa sob o tema do realismo na longa duração de um reduzido palco ocidental. Parece verossímil, entretanto, que toda construção teórica seja uma espécie necessária de exílio.

O que podemos questionar é a necessidade de um cânone *enquanto tal*, que suspeitamos ter sempre sido algo semelhante à voga atual dos livrinhos *for dummies* (até mesmo facilitando escrever tais manuais), aos que precisam da autorização e da hierarquização já dadas para ler. Não é difícil reconhecer trabalhos nessa linha, que são numerosos.

Um poema de Drummond é bom porque está posto no cânone ou porque seu autor produziu um conjunto consistente de trabalhos? Há vários poetas espalhados em bairros e itabiras que produzem, entre tantos, alguns versos, bons, e esses podem contar *se* trabalharmos para explicitar *como atribuímos valor* aos autores que impactam leitores críticos (pois são, eles mesmos, críticos) – esses são os grandes produtores[28]. Os objetos do "cânone", se são realmente bons, deveriam ser os mais estudados por serem os mais ricos, com maiores possibilidades de leitura, mais repletos de questões e invenção. No entanto, como são estudados não como trabalhos, mas como "cânone", o que se vê na inflação de literatura cinza a seu respeito é muita repetição dos *intérpretes canônicos*. Sobre essas figuras, ocorre o mesmo processo: cita-se o intérprete não para discutir com ele, fazer crítica conjuntamente (as tentativas costumam ser evitadas) mas para, desde antes, corroborá-los ou refutá-los em nome de territorializações. (Não são necessários aqui exemplos, quando se fala *de* e *para* a instituição).

Ao avaliar, o crítico "canonista" tende a fazer de sua avaliação um fim em si. Seus "diagnósticos" assumem um caráter epidítico se não compreendem um princípio de que o texto poderia ter sido escrito de outras formas e mesmo reescrito por seu

[28] O leitor impaciente pode se perguntar: "E o que permite dizer, então, que um verso seja *bom*?" Inicialmente, talvez duas atividades básicas em ciências humanas: uma solitária, o estudo; outra em companhia, a discussão – ambas sob o signo da provisoriedade.

próprio autor ou por outros. Parece que são invertidos os propósitos da leitura. Ao tratar de um livro, aquele crítico inseminado pela instituição falará mais de um *programa* do que dos seus meios de realização; talvez deixe entrever mais o aparato ritual da crítica do que um comentário que desdobre o ato de escrita fundador. Podemos experimentar essa sensação lendo análises e resenhas de décadas passadas, de famílias críticas ou estilos que a instituição a que pertencemos fez esquecer ou de que por ela sequer tivemos notícia.

Sabemos que nem todo programa é explicitado (ou que alguns deles podem se manifestar mais sorrateiramente, por meio de algumas palavras e ideias típicas, plantadas como insígnias, ou de certos procedimentos na montagem da argumentação). Por outro lado, o próprio valor *literário* dos textos canônicos, no qual se sustenta uma leitura movida por alguma espécie de admiração (por algum aspecto construtivo, por identificação temática, ou somente pelas expectativas nela depositadas) é subtraído quando se instrumentaliza o texto em função de um programa. Este tem sempre alguma margem de indeterminação – o leitor "programado" poderá ler quase qualquer texto através de sua lente única. Ele é o emissário de duas tarefas concomitantes: não vai ao arquivo só predisposto a ler de uma forma mas a mantê-lo (ou desmantelá-lo) em função de um projeto de configuração totalizante e grandiosa – é a forma de arquivo apropriada ao que Lyotard denominou como as velhas metanarrativas historiográficas. Essa totalização que aplica a sua forma de ordenar, cronológica e logicamente, está também sujeita à sua historicidade, ela é sempre uma atualização possível. Por construir retrospectivamente e num sistema fechado o valor, *a fixação no cânone também dificulta a intervenção sobre os objetos do presente*, este caracterizado pela simultaneidade e pela abertura.

Um crítico avalia, mas ele não está numa relação de superioridade hierárquica com relação ao escritor, como um professor que avalia o aluno. Está numa relação de lateralidade e, algumas vezes, os lugares e instituições de que participa não são coincidentes com os dos produtores que ele avalia. Mesmo um crítico universitário não escreve sobre o romance de um escritor oriundo da universidade numa relação de "ascendência" pela hierarquia interna, mas faz o comentário sobre uma atividade que é a ambos paralela, do ponto de vista de sua atividade de ensino e pesquisa. Mesmo um crítico-jornalista não escreve sobre os poemas de outro jornalista como editor ou como *ombudsman*, nem mesmo diretamente como um par, senão na medida em que este fato da "coincidência institucional" (nos dois exemplos) implicar certa tendência de

aprovação ou reprovação (a tendência de aprovação não diz respeito, de modo simplista, à pertença a um clã – até porque há disputas entre clãs no interior de categorias profissionais, bem como solidariedades entre atores de grupos distintos).

Decorre dessa relação de lateralidade que a eficácia da avaliação do crítico depende mais da sua argumentação e do alcance do público a que se dirige (e, aqui, da organização dos meios que veiculam suas comunicações, a estruturar também sua argumentação) do que do simples veredito. Esta é a situação oposta à do editor, que não precisa argumentar externamente (função delegada ao publicitário), e cujo veredito é seu instrumento efetivo: o "poder de publicar". Sua deliberação é pautada por dados diversos, a depender de sua hierarquia de valores – inclusive ouvir um crítico (e não outro), um jornalista (e não outro), uma pesquisa de mercado (ou ignorá-la em vista de outros interesses), baseando-se num complexo de negociações que atenuam aquele poder. Evidentemente, há casos raros de autoridade preponderante de um crítico em certas instâncias editoriais, de difusão jornalística e entre certos grupos universitários. Mesmo assim, esses críticos estão apenas seguros dos seus nichos específicos; contam com um alto grau de adesão de seu público, já parcialmente ganho, mas que ainda assim é preciso sustentar. Em todo caso, um crítico colabora na gestão dos fluxos na cadeia produtiva do livro, nem sempre pela autoridade própria – sua perícia é totalmente relativa aos usos, ela é *mais um* bem simbólico (qualquer que seja o grau de consciência autoatribuída sobre este processo: o antifetichista ou o iconoclasta não podem mais do que produzir outros símbolos).

Um crítico, enfim, para voltar à comparação, não é um professor quando avalia a produção de um escritor que ele, no entanto, busca de certa forma "educar", no sentido persuasivo e valorativo desta atitude. Tampouco o crítico é comparável a um aluno, como parecem sustentar aqueles que opinam que sua função é explicar aquilo que emana do texto e do escritor – pois ambos não desenvolvem o mesmo gênero (e gênero, aqui, é menos um estilo que uma tática particular). A posição lateral explica, por exemplo, porque é muito mais difícil para muitos pareceristas de periódicos acadêmicos fazer a avaliação de um texto de ficção que lhes é submetido, enquanto ficam totalmente à vontade para justificar o aceite ou a recusa de um artigo acadêmico. Decorrem da não percepção dessa posição de lateralidade, e não de autoridade verticalizada, alguns equívocos sobre a ideia de uma "tarefa da crítica" e a própria "crise" em que se vê o crítico, tanto mais intensa quanto mais a sua tática foi autoimposta e não assegurada por um trabalho fora de seu meio na disputa pelo "sentido" (ou "programa") da literatura.

Assim, se eu propuser, no item "4.2. Para ler o presente", que "fazer crítica é algo que se institui *para* fazer literatura", que a crítica pode ser uma intervenção, imagino aí que o crítico se volte para o texto e para o autor expresso no texto e naquilo que o peritexto (representações do trabalho e do etos do autor) informa sobre a produção de literatura, o que não implica nenhuma expectativa com relação a obter ascendência sobre autores em atividade. Por outras palavras, conto com reverberações no plano simbólico, ao discutir a composição e a significação de romances, esse é o espaço comum, compartilhado.

1.5. Acaso, previsibilidade

Pensar as práticas da previsibilidade é uma tentativa de superá-las, na busca por não se apressar a fornecer respostas *prêt-à-porter*. Quando o pensamento está ligado no "piloto automático"[29], só pode compreender genericamente: "Presumamos que, na ausência de uma forte demanda (isto é, na ausência de induções a uma concentração especializada), a classificação satisfará necessidades mínimas, ao seguir a trajetória do mínimo esforço"[30]. É preciso, se quisermos de fato nos desentediar, investir metodicamente num corpo-a-corpo contra os limites dos métodos.

O historiador, o crítico literário, o sociólogo, etc. (que já tiveram suas atividades opostas à das ciências "duras", na chave de autores como Dilthey, Gadamer, etc.), também se comportam, às vezes, à maneira de certos cientistas que, como anotou Wittgenstein,

> têm uma atitude curiosa: "Ainda não sabemos isso; mas é possível sabê-lo. É apenas uma questão de tempo até que o saibamos!" Como se tal fosse evidente[31].

Acredita-se tanto, em ambos os casos, nas categorias e relações pré-validadas de um "método" (que se confunde com uma concepção particular de natureza – ou de natureza humana) que mesmo onde ela falha ainda se pensa que o problema se deve a um erro subjetivo, e a verdade objetivamente dada ainda estará lá.

Ora, de fato, para o cientista das humanidades, o problema é *seu*, mas enquanto ele não abdicar de uma causalidade dada. Ele pode se comportar assim com relação a

---

29 Mary Douglas, op. cit., p. 70.
30 Mary Douglas, op. cit., p. 64.
31 Ludwig Wittgenstein, *Cultura e valor*, p. 65.

ideias como verdade ou totalidade; muitas vezes, como no seguinte exemplo de Georg Simmel, a relação de confiança que mantém com elas prescinde mesmo de que o transcorrer do tempo traga à tona os "fatos" correspondentes, segundo uma ideia de que o instante, mesmo sendo singular, é continente dessa totalidade prévia[32]:

> Só o instante (*Zeitpunkt*) fixado entre tudo que o precedeu e tudo que o seguiu, dá caráter histórico ao conteúdo em questão. Pois só assim participa da irrepetibilidade única e absoluta, por nós conhecida, precisamente a da totalidade do processo mundial (não importa quão incompleto seja nosso conhecimento desta totalidade).[33]

Assim, se a incompletude deve ser transitiva, e não justamente o modo pelo qual a atenção sobre o instante ressignifica como impossível a totalidade ao retornar a ela, o cientista humano se baseia na previsibilidade até mesmo daquilo que ele não sabe, uma espécie de presunção do método ou "hipocrisia profissional"[34]. Podemos passar a perceber, a partir disso, como esse gestual se aplica:

→ numa escala micro, a certos procedimentos em humanidades (quando causalidades são *imediatamente* supostas, ou quando há uma espécie de "fé" em que o real está à espera de ser apenas comprovado); mas também

→ numa escala macro, na própria concepção sobre o que seja o conhecimento e numa uma concepção universalista, enciclopédica, que centraliza todos os conhecimentos possíveis e já os classifica, situa, presume a sua substância e estrutura segundo a divisão departamental deste trabalho (pensemos na própria fratura instituída pela ideia de "humanidades" e, em seu rebote, na necessidade de ajustá-la a modos típicos de compreensão de *hard data* na engenharia das chamadas linhas pesquisa).

---

32 O excerto mostra que a ideia de uma presença não é por si só garantia de que nela não se projete a imagem de um futuro, de um passado ou de que ela não seja remissiva a formas de "ausência" representadas por um padrão causal ou teleológico que a instrumentaliza e dessingulariza.
33 *Apud* Luiz Costa Lima, *História. Ficção. Literatura*, p. 129.
34 A expressão é emprestada a Sándor Férenczi, psicanalista; ele se refere à sua prática e à de seus colegas quando fingem, para seus clientes, ignorar o que estes, de algum modo, sabem: que não há neutralidade do analista. Considerei-a justa aqui, se recontextualizada. (Sándor Ferenczi, "Confusão de línguas entre os adultos e a criança: a linguagem da ternura e da paixão).

"Forma e fundo", "forma e conteúdo", "tema e procedimento", "tese e exposição" são pares empregados com finalidade heurística em leituras críticas e teóricas de textos literários, mas também ritualizados como os instrumentos de uma racionalidade para a qual "a interpretação não levanta nenhum problema ou, pelo menos, os problemas por ela levantados são eliminados da teoria"[35]. Uma "teoria" é assim vista como um filtro, um estabilizador ou um simples *frame*[36]. Opõe-se a essa visão a ideia, que aqui consideraremos mais justa, de que entre dados e interpretações haveria apenas uma variação na estabilidade do acordo: sobre os dados, já não é necessário discutir, enquanto que é "na medida em que se constitui uma escolha, consciente ou inconsciente, entre vários modos de significação, que a interpretação pode ser distinguida dos dados que interpretamos e oposta a estes"[37]. Assim, os elogios da interpretação nos quais sempre redundam os trabalhos hermenêuticos sobre as obras de arte *tomam o partido* da interpretação, *como se isso fosse necessário*. O corolário é que, nessa polarização, asseguram mais ainda a estabilidade dos "fatos". Neste ponto, hermenêutica e ilusão de objetividade dão rigorosamente na mesma.

> Na medida em que as experiências futuras e a maneira de examiná-las não são inteiramente previsíveis, é indispensável conceber os temas mais bem especificados como que cercados de uma margem de indeterminação suficiente para que possam aplicar-se ao real.[38]

Como experiências futuras não se trata de considerar apenas a cronologia da duração de um objeto situado no tempo, mas as próprias experiências do sujeito produtor do conhecimento, daquele que pesquisa, que podem envolver, por exemplo, a descoberta de eventos passados. A própria pesquisa, mesmo que se paute por um trabalho de construção lógica, não se dá num tempo lógico, mas entre os seus fatos. Ela está mergulhada no acaso. Sua "gênese" implica que sua "estrutura" varie de acordo com o momento de sua passagem para um texto (que não é uma passagem equivalente a uma decodificação, mas, como já sugerimos, uma espécie de drama do sentido no processo de composição), no cotidiano da pesquisa. Se ela for um meio de descobrir o que não se sabia (como reivindica Bourdieu no seu *Homo academicus*), deve poder "contar com o acaso" na compreensão do que se estuda e também na abertura para as

---

35 Chaïm Perelman, *Tratado da argumentação*, p. 137.
36 Outra é a concepção que defendemos em "1.8. A desclassificação da teoria".
37 Chaïm Perelman, *Tratado da argumentação*, p. 137.
38 Chaïm Perelman, *Tratado da argumentação*, p. 148.

apropriações futuras das hipóteses que se lançam. Descobrir o que não se sabia, em nosso caso, não é o mesmo que render-se aos dados, mas algo que se passa num plano teórico de investigação de concepções, métodos e modos de intervir. A ideia de acaso (pense no acaso como o doador dos "dados") nada tem de mística ou de anuladora da subjetividade, ela é uma interrupção, pela materialidade, que advém à circularidade cânone → intérprete → instituição. Aqui se encontram acaso e teoria, ambos como demanda de um trabalho intervalar (um trabalho que se situa na mediação entre objetos e legibilidades e também entre esquemas de percepção, interrogando-os).

É a previsibilidade, aliás, que parece ser a ideia de metodologia que orienta o exame da escolha como simples medição de frequência[39]. Facilmente aplicada por certas correntes da ciência política, tal escolha ocorreria *entre elementos já dados* e seria (tem-se a impressão, como se fosse um caso de utopia), a partir da descoberta de suas motivações, direcionável. Esse arranjo poderia ter o seguinte subtexto: 'como capitalizar as escolhas entre *x* e *y* de modo a influir sobre elas em grande escala, a favor da posição que ocupo agora?'. Não se trata de uma concepção que inclua o tático, o singular, o que não esteja previamente em uma lista de opções.

Acontece nem sempre escolhermos entre isto e aquilo; mesmo quando é esse o caso, a própria reatualização de uma alternativa implica que o ato de escolher estabeleça por si os termos de uma nova comparação, ocasionando hibridações ou radicalizações do que será englobado pela ideia de uma preferência, e receba também os julgamentos de outros atos de escolha. A *indefinição* necessária para se reconhecer um ato de escolha como tal implica que nenhuma alternativa será autossuficiente. Toda singularidade ficaria, do contrário, reduzida a uma representação já diagramada, pois teve simplesmente a *obrigação* de reduzir-se. (É claro que há casos extremos em que a escolha *deve* se reportar à frequência, como numa votação, em que escolhas individuais se sabem de antemão traduzidas em termos de um poder institucional, numérico e suprapessoal. Mas, ao atingir tal esfera, já não estaremos falando do âmbito dos agentes.)

Escolher um tema sobre o qual escrever nos diz de uma outra espécie de política: trata-se de qualificar a escolha, não de submetê-la às apostas de um escrutínio. Por exemplo: qual pode ser o significado de um tema recorrente em vários romances do

---

39 Perelman, op. cit., p. 80, explica que mesmo uma noção como a de "normalidade" não corresponde à distribuição estatística, mas é uma representação que fazemos admitindo presunções. Uma maioria, a partir desse enfoque, pode perfeitamente ser considerada anormal.

mesmo período? E a grande porcentagem de estudos sobre um romancista em detrimento de outros? Por quê – objeto deste capítulo – se tem evitado ou muitas vezes malogrado em estudar a sério o presente da literatura? Acredito que as respostas não podem ser buscadas senão no processo de condução dos trabalhos. Qualquer investigação que atribuísse à frequência em si mesma uma "causa" não vivida pelo agente pode ser considerada suspeita de mistificação. Uma época, uma universidade, um meio profissional não escolhem, mas são lugares de adesões e disputas a partir dos quais cada um oferece seus trabalhos. Cada texto ou obra também emite opiniões sobre a produção coletiva de valores. Discordo aqui do postulado de Bourdieu segundo o qual *o campo seria o produtor do valor*, ideia que nos remete a vencedores e vencidos, a quem vai ficar com as "batatas do humanitismo", etc. Entendo que são os autores os proponentes e usuários de valores. Se ao campo competisse o valor, a *unicidade* do valor, por um totalitarismo emerso de um coletivo, eu, como agente, devo aspirar a influir sobre o campo com meu valor. Mas os valores não existem fora das falas em que funcionam de modo variável e concreto, fora de um lugar de *operação* para eles (o texto, a cena, a discussão); não pode haver unanimidade a não ser de modo falso, instituindo-se um "nós" como sujeito de textos oficiais. Não podemos atribuir às instituições a mesma potência volitiva que ridicularizamos ao ler em certos autores românticos a antiga busca do "Espírito"; procurar a norma na quantidade parece algo dessa categoria[40].)

Não é à toa, portanto, que Perelman observa que os raciocínios pela probabilidade "parecem progredir do passado para o presente"[41], ao se fixarem na busca por um padrão. Nesta concepção, o próprio passado dá forma ao presente, pois, a partir da fixidez com que se tem por hábito referir o já feito, se quer cristalizar a mobilidade de um jogo atual (e veremos como essa facilitação tem efeitos indesejáveis sobre a produção literária do presente[42]). Poderíamos pensar então a escolha nos planos em que esses grandes sistemas lhe são o acidental (a tática fica sendo um *leitmotiv* da prática, e não uma mendiga diante das leis). É sob este ponto de vista, também, que *a escolha é um dos aspectos da historicidade*.

---

40 Esse tema retornará no capítulo II: Espaços literários, durante a discussão sobre o *economicismo*.
41 Chaïm Perelman, *Tratado da argumentação*, p. 290.
42 Relembrar estas reflexões a propósito da leitura do artigo de Irene Cardoso, no item "4.1. E por que não?". Ali temos um exemplo de como esse passado normativo incide sobre o presente na esfera das identidades, como um passado credor de subjetivações representadas, já fabricadas e idealizadas, imitadas à maneira dos fãs.

Para David Wellbery, o acaso está na própria possibilidade de existir uma narrativa. O campo em que o seletor atua é o do acaso:

> a ordem narrativa apenas é possível enquanto limitada, quer dizer, limitada por uma não-narratividade que seleciona a partir de um campo de possibilidades disjuntivas exatamente essa possibilidade [a de narrar].[43]

Essa "narratividade" pode ser extensiva a qualquer modo de argumentar por meio de um texto; a este texto, por exemplo. Perelman, aliás, observa que "a escolha se dá num espaço vazio", não no sentido de uma criação a partir do nada, mas no de uma não-determinação necessária a certa fala, uma não-naturalidade ou não-autoevidência. Neste sentido, as obras de arte circulam sob um conceito oposto ao de natureza (aquilo que é, mesmo que provisoriamente, eleito como representante do estável, acordado como duro e durável), são algo não "criado", um receptáculo de opções, contendo a cada enunciado o seu não-ser, embora interagindo num plano de sentido mantido em comum com a possibilidade de ser. Por que, então, só emprestar os olhos para o determinado ao falar delas?

1.6. Valor, esquecimento

> "O papel dos valores é justificar escolhas sobre as quais não há acordo unânime."[44]

É o acaso, assim, aquilo que permite romper a unanimidade e fazer *explicitar* os valores – sobretudo aqueles que regem silenciosamente uma prática interpretativa instituída. Não pode haver uma brusca substituição de "padrões de pensamento", "paradigmas", etc., principalmente porque a experiência (se quisermos de fato opor a ela, heuristicamente, a mediação da experiência enunciada) não traz em si regras de uso, mas fica envolvida por elas. O acaso, assim, não seria algo inumano, um aquém, uma realidade hiper-empírica para exercer "pressões" no conhecimento sobre o mundo (para um acaso pensado assim, estaríamos advogando pelo tempo como revelador de uma objetividade progressiva), mas um lugar tático de estranhamento em que se pode ensaiar uma reelaboração das disposições do conhecimento. As incompatibilidades fazem, não suspender valores, pois com isso estaríamos "no domínio da força e não mais no da

---

43 David E. Wellbery, "A relevância do conceito de contingência para os estudos literários", p. 72.
44 Chaïm Perelman, *Tratado da argumentação*, p. 86.

discussão"[45], mas justamente retornar a eles, procedendo a novas combinações e preferências[46].

> "As instituições têm a patética megalomania do computador, cuja única visão de mundo é seu próprio programa."[47]

Esta é uma figura interessante e que pode ser emblemática daqueles momentos em que um integrante fala em nome da instituição: despeja regras, no sentido de que ele dá certa consistência aos seus valores, supondo que fala como um emissário de todos. Nestas situações, o uso dos valores é um confronto simples, estamos no terreno do óbvio (e frequentemente de um óbvio pouco ou nada falado até então). Mas esta é uma imagem de estabilidade; podemos considerar que a instituição, na qualidade de um ser de linguagem (uma linguagem performada, atuada, vivida), sofre também o desempenho de novas combinações – se é por sofrer mudanças que toda instituição é histórica, as mudanças não provêm delas se tomadas apenas em si mesmas, como interfaces excludentes. Seria preciso, se fosse assim, que se criassem novas instituições a partir do nada. Mas, se elas estão situadas nos hábitos e nas mentes, existe, por outro lado, algo que se passa *na cena* da computação. Podemos imaginar que elas sejam, não o *software*, mas algo que se passa *entre* ele e o operador do programa, que deve aprender, desaprender, mudar de máquina, comparar, recusar, consertar, adaptar-se, etc. Os valores não estão no programa mas na interação proposta pelo seu uso, e por isso nem sempre são explicitados, como o são ícones e legendas num monitor.

Também a respeito de um texto qualquer escrito, de um poema, de um drama, se pode dizer que ele tem a maníaca insistência de reproduzir sua versão da vida *ad infinitum* (seria uma crítica platônica dirigida ao texto), ou seja, se pode dizer que ele, esquecendo, faz esquecer. Seu êxito ou fracasso, do ponto de vista das instituições de receptores (e portanto significações socialmente propostas, que não dizem respeito a competências "naturais" para certo trabalho nem a propriedades essenciais de seus produtos) estariam ligados à quantidade ou à convergência de valores a ele atribuídos ou por ele representados. Mas a própria instituição, como um texto, esquecerá uma

---

45 Chaïm Perelman, *Tratado da argumentação*, p. 85.
46 Os valores podem ajudar a explicar a passagem entre o que se entende por "configurações" e outros conceitos da não-escolha insuficientes para explicar a mudança histórica ou mesmo a existência simultânea, como argumentarei no Cap. 2, "Espaços para a literatura".
47 Mary Douglas, *Como as instituições pensam*, p. 98.

virtualidade infinita de outros textos, pois o esquecimento tem a função de um valor negativo. A lembrança de um *outro valor* seria uma função do acaso. O acaso nem é o impensável, nem o lugar-comum.

1.7. O político

Há mais ou menos quatro décadas se começou a ventilar que não precisamos mais considerar o político como aquilo que se refere *ipsis litteris* a um poder que age num sentido apenas vertical. Com autores como Foucault, por exemplo, passamos a poder propor que "há investimentos de desejo que modelam o poder e o difundem, e fazem com que o poder se encontre tanto no nível do tira como no do primeiro-ministro, não havendo absolutamente diferença de natureza"[48] entre esses exercícios.

Se o poder assim concebido é ubíquo (talvez por ser, no texto de Foucault, tanto um operador conceitual da análise quanto um tema, um dispositivo que é analisado – ou seja, o *poder* é função tanto na sua gramática quanto nas gramáticas que ele lê), se as linhas de força válidas para localizá-lo e nomeá-lo partem de todas as direções, não se trata mais de identificar, capturar ou mesmo recusar o poder, nem sequer de assumi-lo (um adesionismo ou voluntarismo desnecessários), mas de qualificá-lo e escolher o modo pelo qual habitar esse poder.

Não se trata, portanto, de anunciar que "toda escolha é política", o que seria um truísmo (este até se faz crer "politizado" por marcar a si mesmo, pela mera presença da palavra, como uma espécie de atestado de esclarecimento). O mais justo seria perguntar: "*qual* escolha foi política *de que modo*?" (talvez, a partir disso, passássemos a reconhecer muitas delas como residuais ou acessórias, o que atenuaria a compreensão daquela ubiquidade como objeto ideal de um panoptismo total e impraticável).

A ideia tradicional do político, a que essa se opõe (e ainda hoje, são simultâneas), participa do âmbito das não-escolhas (mesmo num sistema de representação, a "antiga" concepção de poder se atualiza como vivê-lo por procuração e recebê-lo verticalmente como uma não-escolha). Por outro lado, se o poder está em toda parte, como aprendemos, fez-se a substituição de um sistema de não-escolhas por outro. A diferença incide, então, não sobre o fato abstrato de uma escolha, mas sobre a determinação do que é o âmbito do político como objeto de uma escolha, um âmbito

---

[48] Gilles Deleuze *in* Michel Foucault, "Os intelectuais e o poder", p. 45.

mais totalizado, *sem mais novidade senão um deslocamento da leitura*... Há, entretanto, uma subtração do político nessa nova compreensão do poder.

Se damos um aspecto excessivamente filosófico à política, deixamos de lado a "ausência de profundidade na qual a política está ancorada", como anotou Hannah Arendt. Onde só há semelhanças, no caso, no nível de um paradigma mental, não há política – discussão, negociação, persuasão. Recai-se no que ela denomina como a "substituição da política pela história"[49], por algo que ultrapassa as existências particulares; deste modo, portanto, esquece-se do espaço intermediário entre essas existências, onde se processam as atividades políticas[50]. É só no sentido prático da *mediação* que não há como uma escolha não ser política.

A título de exemplo, como uma pequena seção, proponho uma crítica em termos políticos da voga do confessionalismo em literatura: a identificação do *quid*, da função e do valor de produtos literários como expressões de eus, escritas de si, testemunhos. Resguardar os estudos de literatura à esfera do privado (pela unicidade da identidade, pelo gosto, pela escolha apaixonada, pela autorrepresentação com fim em si mesma, etc.) é *um tipo de* posicionamento, não há dúvida. Mas o mero fato de enunciar isto não garante que se esteja qualificando essa escolha. Dizer apenas "um tipo de posicionamento" recai num espaço vazio, em uma designação pela neutralidade; esta ainda precisa ser preenchida pela mobilização de valores, se a ideia de posicionamento implica sempre uma parcialidade. Posso dizer, por exemplo, que a privatização do literário é um equívoco ao mascarar o fato de que literatura é necessariamente algo que vai ao espaço público; inclusive porque seus procedimentos, mesmo que individualmente retrabalhados, são socialmente compartilhados; como bem cultural, a literatura é um "jogo" que se aprende para se reinventar, o que afasta sua prática de qualquer ideia de espontaneidade (o bilhete mais íntimo se serve de expedientes formulaicos para ser compreendido. O poema mais radical deve nos dar a dica de que foi feito para ser lido como poema, ou vir acompanhado de instrução para tal, ou se tornar poema quando alguém propuser uma instrução.) As hipóteses intimistas sobre a literatura, portanto, podem ser qualificadas como contraditórias e carentes de substrato teórico, por não pensarem sua prática (seu material, historicidade, recursos simbólicos e horizontes de escolha – recaem naquele já levantado problema que é superestimar seu

---

[49] Hannah Arendt, *O que é política?*, pp. 21 e 24, respectivamente.
[50] Donde, talvez, a sensação de sufocamento experimentada na leitura de textos cuja disposição tende aos paradigmas abstratizantes das ações políticas.

agente). De seu posicionamento é provável dizer que seja: a) refratário a levar em conta a própria politicidade; b) incapaz de justificar o aparecimento de uma diferença, pois esta só pode ser sustentada com relação a uma experiência comum; c) oposta a um princípio de educabilidade, ou seja, oposta a qualquer instituição que se proponha como espaço de aprendizado de sua prática específica, ou oposta à ideia de que ninguém nasce sabendo o que é literatura; d) antiintlectualista; e) possivelmente, um posicionamento conservador, de repetição do herdado ou de conceitos naturalizados por seus hábitos sociais. Tornam-se uma contradição: ao mesmo tempo epígonos e órfãos. Esta é uma hipótese de leitura[51].

1.8. A desclassificação da teoria

Por que tipo de caminhos, então, procurar se desinvestir de um modo de atuação não mais satisfatório, como aquele que entende por crítica a passagem fluente da interpretação ao dado? Nesse sentido, até mesmo alguns estudos que se voltam para a crítica não fazem a crítica do "padrão", a não ser do padrão alheio à interpretação já dada ao estudar segundo o intérprete preferido. Evitam comparações levadas a sério, elegendo antes de ler e tomando partido ao eleger. Como críticos, se servem dos mestres como o cirurgião que se apaixonasse pelo instrumentador. Mesmo que estudem um autor teórico, esses pesquisadores não arriscarão *fazer* teoria[52].

A teoria, quando se quer falar mal dela, é significada como prescrição, adequação de um elemento a um padrão, alheamento da prática, totalização prévia, obscurantismo, rigidez, ociosidade, delírio, mera declaração de intenções, falsa pureza de princípios, excesso de interpretação, conjunto de ideias que não têm lugar, falação, base para a construção de estereótipos, metafísica, sistematização precoce, e o leitor pode completar a lista com o que eventualmente já leu ou falou. Quero argumentar que ela é exatamente o contrário de tudo isto. A teoria não tem nada a ver com a atividade de solucionar um quebra-cabeças (metáfora recorrente em Thomas Kuhn para a ciência

[51] Claudia Pino, suplente presente na defesa desta dissertação, arguiu que colocar uma intervenção crítica como "uma hipótese" seria o mesmo que pretender sua neutralidade. Mas é exatamente o oposto: é apenas na assunção da particularidade como hipótese entre hipóteses que sua diferenciação exclui a neutralidade do horizonte de intenções.

[52] Alcir Pécora, em sua intervenção na banca de defesa desta dissertação, explicitou sobre esse ponto o fenômeno de autores críticos transformados em linhas de pesquisa. Sob elas, grupos se constituem para estudar Benjamin, Derrida, etc., sublimando os próprios objetos literários de tais críticos.

"normal"), desde sempre pronto para ser revelado por completo. Ora – *o lugar onde as coisas estão dadas de antemão é na inércia da prática*. Pensemos a teoria como um pensar a prática: nada mais simples na justificativa, na legitimidade; nada menos simples na vontade.

Em um agudo ensaio de 1975, Costa Lima apresenta uma coletânea de argumentos geralmente empregados para objetar a legitimidade do discurso teórico, um "produto do desdobramento da reflexão crítica": a) Contra a ideia de que ele substituiria "o prazer da própria leitura", o autor pergunta: "Quem presume que o conceito de fruta cítrica abole o sabor do limão?" A resposta é óbvia, e leva a pensar que "a ciência, a reflexão teórica não substituem coisas e objetos, mas lhe acrescentam outras dimensões". b) A teoria também não deveria ser vista como "uma atividade esotérica que separa o leitor da literatura" se temos que a própria "linguagem cotidiana nos faz esquecer que toda linguagem é cifrada"; assim, para Costa Lima, "não é a teoria que cria uma linguagem cifrada. Ela assume sim o ciframento da linguagem, com o propósito de produzir informações menos incertas." c) Quem, portanto, teme o teórico por crer que ele faria uma "concessão ao cientificismo" está preso a uma imagem da ciência como algo que "não permite a incorporação do *desejo*", como ensaiava um Freud, por exemplo, em uma "subversão do conceito tradicional de ciência". d) Também não seria adequado dizer que a teoria "mata o jogo livre da intuição, a emoção desinteressada", se compreendermos que "a formalização não é contra a intuição, mas sim um meio de testá-la ou mesmo alimentá-la". e) Há ainda os que acusam que "toda interpretação é um ato de violência contra a arte", e com humor Costa Lima supõe que para estes "a virgindade deixou de ser praticada para ser agora teoricamente valorizada" e que "quando não recorre às armas, a propriedade se defende com metáforas". f) O argumento de que "a teoria fragmenta as obras, leva à perda de organicidade do poema" pode ser problematizado na raiz, pois a "ideia de unicidade" empregada "faz parte de uma (não explicitada) teoria do poema". g) Por fim, ao argumento *ad personam* de que o crítico seria um "escritor frustrado", Costa Lima argúi que o crítico seria justamente aquele que enfrenta "a decisão de mostrar que a linguagem não é propriedade de ninguém"[53].

Só faria uma ressalva, entretanto, pois me parece que a palavra "teoria" está fortemente identificada ainda, nesse texto pertencente a seu tempo, com a ideia de

---

53 Todos os enunciados estão em Luiz Costa Lima, "Quem tem medo de teoria?", pp. 195-7.

ciência da literatura, alusivamente representada pelo estruturalismo[54]. Costa Lima identifica mesmo a atividade teórica como "procura de rigor na linguagem". Mas teorizar não é algo idêntico a erguer um sistema formal de pensamento como, digamos, o de Kant. Apesar de pressupor uma "subversão do conceito tradicional de ciência" tal como inventada por um Freud[55], o autor sugere um controle por certos limites, considerando que "a análise do discurso literário afasta-se da atividade científica porque não lhe é possível fazer *previsões* sobre o comportamento do objeto e *verificá-las*"[56], o que mantém o conceito tradicional para tornar nítida a fronteira com a literatura. Por outro lado, a teoria seria, deste ponto vista, fundada no trabalho de interpretação, como se nota na resposta à ideia de interpretação como violência – ela como que efetua uma *desapropriação* por fornecer conceitos à percepção do sujeito "atordoado"[57]. Mas como *separar* a percepção do sentido? Acreditamos, com Bergson e Deleuze, que "instalamo-nos logo 'de saída' em pleno sentido"[58]; também com Wittgenstein, que "a definição ostensiva" só "elucida o uso – e a significação – da palavra quando já é claro qual papel a palavra pode desempenhar na linguagem"[59]. Não haveria, assim, nenhuma prática, como a literatura, sem teoria. A teoria não seria então um despertar, um desvirginar, não seria mais legítima por apresentar uma visão menos inocente. A teoria não se opõe à vida ordinária. Suas investigações podem até requerer ou se basear na incompreensão típica do que é comum. Assim, hoje, a teoria não precisaria mais combater o "elogio da imprecisão"[60]. O próprio exercício teórico e a riqueza de metáforas extraídas à vida cotidiana, no ensaio "Quem tem medo da teoria?", podem servir de exemplos disso.

Se alguns dizem da atividade teórica que ela é obscurantista, o melhor seria aceitar com certa alegria a acusação. Pois o que é ser claro? Para Perelman, "o mais das vezes a impressão de clareza, vinculada à univocidade, resulta da ignorância ou de uma falta de imaginação"[61]. Ele a vê como obstáculo a outras funções da linguagem (sobretudo aquelas não determinadas pelos sistemas da lógica coercitiva); a clareza apenas seria plenamente executável "no seio de um sistema formal"[62]. Essa mudança de status da clareza nos interessa para qualificar o investimento teórico. A teoria seria

---

[54] Alcir Pécora sublinhou, na banca de defesa, o caráter *positivista* da concepção de teoria aí presente.
[55] Costa Lima, "Quem tem medo de teoria?", p. 196.
[56] Costa Lima, "Quem tem medo de teoria?", p. 197.
[57] A palavra é emprestada a Kepler. Costa Lima, "Quem tem medo de teoria?", p. 196.
[58] Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*, p. 31.
[59] Ludwig Wittgenstein, *Investigações filosóficas*, § 30.
[60] Costa Lima, "Quem tem medo de teoria?", p. 197.
[61] Perelman, *Tratado da argumentação*, p. 142.
[62] Chaïm Perelman, *Tratado da argumentação*, p. 151.

nebulosa, como querem alguns, no sentido de que ela não desempenha necessariamente certos ritos de evidenciação; ela não suporta a ideia de que uma imagem (ou a imagem de um texto, um significante) valha mais do que mil palavras (ou potencialidades de sentido não contidas apenas ali). O "manifesto" é um efeito de claridade pela suposição de que já se sabe do *que* está se falando – assim como uma imagem pode ser um recurso para distrair um auditório: as razões pelas quais ela distrai podem não ser as mesmas que se argumentam *sobre* elas, mas o fenômeno da distração pode levar a que o auditório fique persuadido[63].

Autores que opõem a teoria da literatura a uma desejável prática sobre a literatura costumam igualar "teoria" a "prescrição". O problema é que, embora "não-teóricos", esses praticantes dos ritos de evidenciação (por exemplo, em tantas apropriações da *close reading*) são geralmente prescritivos[64]. Também algumas leituras que dizem superar a dicotomia entre internalismo e externalismo (entre o "primado do texto" e o "do contexto") tangenciam o prescritivismo ao controlar o que se diz sobre o "interno" exclusivamente segundo a hipótese do "externo" que deve designar o correspondente nos dois âmbitos – ora, se a ilação estava pronta desde sempre, não ocorreu uma superação da dicotomia mas uma relação de aplicação, de tradução ou de comprovação. Seria mais útil distinguir, nesses estudos, não entre uma representação de um "fora" e outra de um "dentro" do texto, mas, no interior de um único movimento de leitura, dois repertórios discursivos, sendo que um predispõe ao que ele mesmo aponta no outro. Esse que predispõe pode ser chamado de "teoria", mas num uso do senso-comum, não no da teoria em si como lugar de ação. Mas não é nada disso – a teoria não é uma declaração: o discurso *da* prática é um discurso; o discurso *na* prática é uma prática.

Quando Chaïm Perelman observa que, na concepção dos formalistas modernos, "a interpretação não levanta nenhum problema ou, pelo menos, os problemas por ela levantados são eliminados pela teoria"[65], emprega a palavra num outro sentido. Teoria não significa aqui uma atividade, mas um sustentáculo; o ato não é de reflexão, mas de

---

[63] Este extenso capítulo teórico, por exemplo, talvez ganhasse muito mais adesões se ilustrado em *datashow*.

[64] Se, nesta dissertação, como alguns colegas me sugeriram, eu mudasse a forma de exposição e localizasse a teoria no *centro* do percurso e não no primeiro capítulo, isso significaria que o objeto (romances contemporâneos) seria o centro (porque origem, fonte) da teoria; aqui procurei situar o objeto no centro do percurso (e da *démarche*), não oriundo da teoria como categorização, norma, enquadre, etc., mas como trabalho para o método que leva a um objeto *ainda ausente* e que possibilita discutir, por isso, o seu valor.

[65] Chaïm Perelman, *Tratado da argumentação*, p. 137.

demonstração. Trata-se de uma dedução obrigatória, para garantir a um grupo que "o imprevisto foi eliminado, o futuro foi dominado, que todos os problemas se tornaram solucionáveis tecnicamente"[66]. Mas a teoria é justamente o lugar para levantar problemas. Observo, aliás, que até este ponto do texto tenho citado mais formulações teóricas de Perelman; menos procedimentos técnicos do que seus modos de intervir nas concepções dos planos da argumentação. Entretanto, tenho empregado a palavra "teoria" em um sentido diferente do seu. Não como algo a ser demonstrado, como uma hipótese, embora ela também proceda por formulação de hipóteses; estas, porém, não são remissivas a nenhuma ordem na qual não se possa "criticar a ideia de evidência", para usar as palavras de Perelman.

Outro uso da palavra, próximo ao de *esquema de hipóteses*, *linha de raciocínio* ou *pensamento padrão* é o que faz Mary Douglas ao propor que "as instituições desempenham as mesmas tarefas que a teoria"[67]. Se ficar definida assim, ela é um processo de ajustamento, e estará mais aparentada àquele obtuso programa de computador. Mas é justamente a posição teórica que permite a Douglas defender que

> a comparação das classificações como um índice de outras coisas que estão acontecendo em nossa sociedade propicia uma pequena e provisória rota de fuga do círculo de auto-referência. [...] Não existe nada autocontraditório ou absurdo em lançar um olhar sistemático nas classificações que nós mesmos operamos. [...] Não é de modo algum objetivo deste livro postular que devido ao fato de as instituições elaborarem uma parte tão grande de nosso pensamento, não possa haver comparações entre diferentes versões do mundo, e muito menos se pretende ensinar que todas as versões são igualmente certas ou erradas.[68]

Aqui se conjugam o trabalho teórico e a necessária noção de parcialidade. A teoria implica comparação, mas não a partir de um ponto livre de se comparar (como num neutralismo ou num relativismo, escolhas céticas). No polo oposto a esse, e tão equívoco quanto, estariam as concepções unívocas de teoria como completude (teorias não "igual e potencialmente certas ou erradas" mas "totalmente certas" ou "totalmente erradas"). Nada mais contrário a uma honestidade do trabalho teórico do que ideia de que um autor tem de ser completo. Ou sinal de joia ou cortem a cabeça de Marx, Freud,

---

66 Chaïm Perelman, *Tratado da argumentação*, p. 225.
67 Mary Douglas, *Como as instituições pensam*, p. 67.
68 Mary Douglas, *Como as instituições pensam*, pp. 113-4.

Nietzsche, Deleuze... Como se devêssemos ser representantes de um ou de outro (o que é uma ideia do autor como colonizador de mentes, pela qual nos tornamos decalques de outros autores). É preferível ser um "viajante" e não somente se envolver nas disputas, quando valerem a pena, mas também envolvê-las[69]. A teoria nunca é completa pois a completude é tarefa da classificação; a teoria pode brincar com as classificações. Nem por isso, por ter essa disposição interventiva, ela se aplicaria apenas ao presente e seria *menos possível* na relação com objetos do passado. Com ambos ela opera no plano da interpretação e deve reconhecer as classificações operantes como fatos (não é negar mas justamente afirmar a existência das classificações com relação ao pesquisador o que ele faz ao indagar sobre sua diferença para com elas). A teoria se interessa por essa mediação.

As fórmulas de cuidado, de hesitação, mas também, num aspecto modal, as aberturas do discurso para o que escapa à pura formalização podem ser consideradas figuras teóricas. Esses recursos pressupõem uma descontinuidade, na própria constituição daquele que fala, entre ser ele um leitor do mundo e também o autor de uma imagem do mundo e, portanto, pressupõem uma descontinuidade entre a escrita dessa imagem e seu valor para outros leitores do mundo. Ela reatualiza o ponto de partida de sua composição a cada vez que se põe a observar a escolha. A teoria já não estará, assim, apenas em textos que se dediquem mais acentuadamente a ela, mas em várias instâncias de comunicação. Pela via desse cuidado, a teoria é (não bastando o fato de ser texto) algo que se dirige à esfera do social, por se posicionar na relação com as classificações, que são um modo coletivo de pensar. Sua política é a finalidade dessa intervenção em hábitos compartilhados de leitura.

Devo acrescentar que fazer teoria não é algo bom ou ruim em si; as escolhas teóricas serão também objeto de valoração.

1.9. Instituições

As instituições regulamentam as escolhas; uma universidade, por exemplo, deve sediar, por excelência, discussões nas mais diversas áreas de conhecimento. Como uma dessas possíveis discussões, esta dissertação que escrevo é regulamentada desde a tradição em que se inscreve como um texto de não-ficção. Não me é dado apresentar um

---

[69] Foi Edílson Dias Moura quem me propôs a figura de um crítico afim à do viajante.

conjunto de poemas ou um romance ensaístico como intervenção crítica no curso de Letras, como num curso de Arquitetura poderia ser apresentado e justificado um projeto ou, no de Música, uma composição. Esta já longa tradição implica, não em realizações esparsas mas em uma grande quantidade de trabalhos, que subsista "a dificuldade evidente em aprender a falar *do* texto e não *sobre* o texto"[70]. Prevendo que fazer crítica exclui composição e teoria (enquanto gêneros e não em seus usos genéricos), o repertório conceitual acumulado muitas vezes deriva de uma atitude contemplativa, distante ou sacralizadora do objeto literário. Mesmo a noção de "prática" pode aparecer apenas como uma representação. Essa tradição também implica, como ouvi de um colega mineiro, que muitos pesquisadores paulistas sejam reconhecidos em outras instituições como "indicadores de bibliografia" mais do que debatedores, como se dissessem: "leia o que eu li em vez de discutirmos". Nisto fica patente uma relação personalista com textos e autores, o primado de uma interpretação irredutível e incomunicável, quase solipsista, uma relação de posse com os temas do conhecimento e o próprio conceito de *texto* como algo absoluto, coercitivo e irrecusável.

A margem de indeterminação dos "programas" a que aludem as leituras fortemente institucionalizadas é o que possibilita que, entre aqueles que estão de acordo, e não precisam se persuadir mas fazer a manutenção dos lugares-comuns, pareça haver uma dose maior de liberdade dos gestos e formas. Uma piada fascista produz uma boa quebra de tensão entre fascistas, mas aquele que está na pele da personagem avacalhada, embora *reconheça*, não *sente* a graça. "No interior de uma ortodoxia, todos os expedientes são utilizáveis"[71], enquanto um *outsider* pode optar por ser discreto para chocar menos o grupo constituído e evitar um rebote muito violento. Mas ele pode também preferir alguma dose de antidiplomacia no estilo para fazer jus às opiniões que defende, performando-as. Aliás, é precisamente um conjunto de falas ortodoxas o que conforta e seduz para a aplicação de didáticas conservadoras no modo de atualização de seus dogmas, além de sugerir estratégias utilitaristas de inclusão e ascensão no corpo institucional. (Devemos completar que não se pretende com isso "falar mal" das instituições, pois sem elas o sujeito fica à deriva. A algo coletivo é preciso remeter nossas práticas, algo de que dependa a mobilização delas. Mas uma instituição não é idêntica às suas máscaras, como por exemplo a burocracia; esta seria uma espécie de máscara-processo de uma coletividade – escolar, administrativa. etc. –, o meio pelo qual

---

70 Luiz Costa Lima, "Quem tem medo de teoria?", p. 198.
71 Chaïm Perelman, *Tratado da argumentação*, p. 172.

nos remetemos a esse espaço imaginário do comum. Ou seja, “instituição” não é igual a “ortodoxia”.)

É fora de um circuito fechado que se produz o seu *verdadeiro* estranhamento. Não escolhemos entre crises, particularidades, valores que se chocam, nos trilhos de uma única “tradição” mas entre modos de sediar as práticas, como por exemplo, entre alguns grupos que têm diferentes concepções sobre o que pode ser julgado legítimo como objeto de pesquisa, no trabalho intelectual. Uma teoria se coloca como o espaço ativo dessas transições. Assim, o ato de escolher é sugestionado pelo ato de propor. Não se trata de institucionalizar o estranhamento, pois “a diplomacia entre diferentes tipos de instituições geralmente fracassará” se a ideia mesma de justiça para fundar o equilíbrio é, para cada instituição, uma imagem conflitante com a da outra.

Entretanto, mesmo em plena ortodoxia não se pode confundir o dogma com a experiência. Em uma mesma instituição, como uma faculdade, há pesquisadores que seguem, cada um, um grupo ou uma linha, um repertório, um vocabulário, um gestual de pesquisa e um propósito que podem ser tão diferentes dos demais que há limitações de compreensão, julgamento e mesmo de aceitabilidade entre pares e de fluidez na heterorregulação. Ora, isto mostra que há um ponto em que a instituição não pensa pelas pessoas, não é fundamentada por um único aparato mental, não estabelece por sua simples existência enquanto tal uma harmonização semântica. Ela é objeto de um fazer, não um pensar. Podemos dizê-lo mesmo acerca de departamentos mais rígidos, sempre produzindo seus banidos e trânsfugas, senão a incompreensão silenciosa. Os “discursos dominantes”, desse modo, são representações corporativas da instituição, nomeações de lei cuja reiteração mais evidencia o quão frágil é “pensar junto”. A ideia de que todos estão pensando a mesa coisa ao mesmo tempo é beneficiada pela impossibilidade de um panóptico registrar mais do que as ações (falas, textos) visíveis. A produção do consenso é violenta em suas menores ingenuidades (pequenos julgamentos que incluem ou excluem algo da pauta ou alguém de um grupo considerado) e em suas mais performativas também, como o *agir para* tornar visível o suposto consenso, ao pronunciá-lo ou calá-lo. Parece óbvio? “Pensar junto” é mais um modo típico de representar o passado, de autorrepresentar-se como passado e denegar o presente no presente.

Capítulo 1

Para ler o presente

2. Nomes da presença

2.1. As possibilidades de leitura

Para falar da literatura do presente temos de nos perguntar o que é a sua presença. Ocorre que a ideia de presença também tem uma historicidade. Poderíamos recorrer a um trabalho genealógico e supor suas "emergências" e "redescrições". Para Jean-François Lyotard, ela estaria ligada, nos modernos, à *nostalgia da presença*[72]. Uma nostalgia intransitiva seria linha de fuga da experiência moderna do tempo, inventando seus objetos perdidos no passado ao se perguntar: como os homens do passado leram o seu próprio tempo? Se consideramos que as experiências do tempo se modificam no tempo, qual o chão no qual se apoia cada compreensão histórica da "realidade"? As aspas que impedem uma representabilidade pura do real se devem a que o mundo se torna certo modo de pensar o que ele seja; e a existência de algo, produto de uma disposição para o mundo. A ideia de uma historicidade, tal como intuível ou depreensível, não se dissocia da ideia de presença. Uma presença é geralmente descrita por meio de metáforas espaciais que buscam captá-la. São imagens mais ou menos perpassadas por uma ideia fundamental de que há um ponto de saturação, em uma ambiência de significações, daquilo que pode caracterizá-la como tal e fazer dela uma unidade refratária a padrões alheios.

É difícil considerar essas proposições historicamente sem lançar mão de conceitos formulados a partir de uma experiência temporal localizada neles mesmos. Dizer que o conceito de historicidade tem sua historicidade, que o de paradigma está sob um paradigma, que o de campo é proposto dentro de um campo não adianta muita coisa na discussão. Por isso o autotelismo que ocorre quando consideramos essas imagens, não da experiência, mas do seu espaço, decorre ele mesmo de uma visão puramente *representativa* dos conceitos, esquecendo ou fingindo esquecer que lidamos com muitos conceitos simultaneamente, e que a passagem de um a outros não é uma questão da representação em si mas do ato mesmo que seleciona.

---

[72] Jean-François Lyotard, Critique nº 419, 1982, p. 359-60.

Se perguntamos pelas condições de possibilidade de um acontecimento ou de um objeto produzido, respondemos com ao menos duas acepções de "possível":

I. isto foi [*o* possível]
II. isto foi *um* [dos possíveis]

No uso I estamos diante de um modelo segundo o qual o esgotamento sempre acontece e não há nada impensável para fora de uma positividade daquilo que foi realizado, um conjunto finito e determinado. No uso II propomos uma diferença entre o elemento ou a situação que emergiu e seus outros, da mesma espécie, que classificamos e também incluímos na positividade, mas daquilo que não se realizou, um conjunto finito e determinante. Nos dois casos, a operação de representar o possível quer capturá-lo sob os critérios do *provável*.

Seria preciso testar em conceitos produzidos na tentativa de compreensão da presença qual a quantidade de coerção e a de possibilidade que esperam encontrar. Seria preciso avançar um passo mais e perguntar a esses conceitos o quanto eles nos servem de mediação adequada para descrever o máximo da presença, aquela que se encontra no próprio momento em que utilizamos esses conceitos, nosso tempo histórico presente.

Se mudo o tempo verbal das acepções do possível:

I. isto é [o possível]
II. isto é um [dos possíveis]

É como se pudesse "opinar", "interferir", "inventar", "contornar", "lamentar", "responder", *ter uma atitude*. Mas em nenhum dos casos se parece poder alegar o esgotamento. O provável fica sendo apenas um risco que se corre ou não (a causalidade retrospectiva não existe sobre a presença).

Esse pequeno experimento linguístico implica que imediatamente outras dessimetrias se imponham. Ora, como delimitar o conceito que "possível" (todos os usos em que as palavras "possível" e "impossível", bem como na forma de tarefas e interdições silenciosas) teria recebido numa dada circunstância passada, se ela talvez não se iguale à atual? Como delimitar os conceitos da possibilidade de um tempo e espaço atuais, se a possibilidade é justamente aquilo que não para no já dado?

Conceitos de circunscrição da possibilidade vão sendo elaborados na tentativa de justificar objetos simbólicos numa dimensão temporal. São ferramentas pensadas para reconstruir a implicação de um enunciado ou constructo em seus contextos de aparição, sendo que a mesma ferramenta que designa essa implicação informa o que será compreendido como o contexto, o teor histórico, a chave de uma temporalidade específica. Para entender o passado, propõe-se reformular a alteridade de um modo de pensar, de uma técnica de empregar a linguagem e fazê-la significar, de uma ambientação que dá forma às experiências possíveis, de uma lógica de mundo. O historiador será aquele que armazena um repertório de mundos possíveis, talhados a partir de ferramentas próprias para indicar a variação das possibilidades. Estas podem se referir, constituindo a chave do contexto, à relação da linguagem com a verdade que institui (é a episteme de Foucault), ao *savoir-faire* da linguagem (são os jogos de Wittgenstein), à noção de tempo histórico (é o estar entre "espaço de experiência e horizonte de expectativa" de Koselleck), à história da filosofia (através de "vocabulários" que se "redescrevem" segundo Rorty), à história da ciência (na sucessão de "paradigmas" através de "revoluções", segundo Kuhn), etc. Na divisão do trabalho intelectual, como atualmente experimentada, tende-se a pôr no atacado ou entre parênteses as investigações vizinhas; mas é possível verificar que todos esses autores são mais ou menos perpassados por uma ideia fundamental de que há um ponto de saturação, em uma ambiência de significações, daquilo que pode caracterizá-la como tal e, por assim dizer, isolá-la. "Realidade" se torna certo modo de pensar o que ela seja; a existência de algo é produto de uma disposição para o mundo.

A nomeação de uma instituição do possível, porém, não ocorre sem que certos questionamentos ligados à presença do pesquisador que a nomeia se imponham ao seu método. A presença se desdobra em duas: em primeiro plano, a presença que apaga o intervalo entre o leitor e o documento ali presentificado, levando-o a exigir a explicação do que deve ser posto neste intervalo, qualificando a alteridade e propondo (muitas vezes pela negatividade) qual seria o modo de leitura que informou a produção daquele documento. Daí: como determinar essa leitura ótima? Obras de pensamento e de ficção muitas vezes são escritas contra o seu próprio tempo. Exemplos clássicos em filosofia são Hobbes ou Nietzsche; em literatura, podemos citar Flaubert ou Kafka. Nesse sentido, até mesmo a atenção ao presente pode vir na contramão do presente. Por exemplo, o próprio estudo da linguagem ordinária assume legitimidade como assunto filosófico argumentando contra a filosofia de uma tradição formalista e metafísica. Ou

um Drummond quer fazer do tempo presente sua matéria, pois justamente o hábito de não o fazer é que produz maus poemas, segundo esse juízo. Como tomaríamos obras assim por representantes diretas de um paradigma colado ao tempo?

Em segundo lugar, a presença do pesquisador em seu tempo, que o leva a perguntar pela validade do conceito que está empregando para os estatutos simbólicos quando aplicado a seu mundo: qual o *meu* paradigma? qual o *meu* vocabulário? E o presente assume ares de invenção, em sua historicidade radical. É aqui que os conceitos da possibilidade se revestem de um aspecto polêmico, caso suas consequências sejam conduzidas de um modo exigente, pois criticam a estabilidade a todo momento confirmada pela inércia das instituições. É cuidando da presença e, por conseguinte, do artifício do fazer historiográfico, que o pesquisador introduz certas modalizações e recuos na ativação dos próprios modelos. Foucault dirá que a filosofia "devia sempre manter-se retirada, romper com suas generalidades adquiridas e colocar-se em contato com a não-filosofia", para que assim aparecesse "o tema de uma filosofia presente"[73].

2.2. Duas demandas ao paradigma: mudança e simultaneidade

Se nossos pontos de partida *e* de chegada forem um paradigma, um *frame*, uma função estabilizadora da linguagem, pode ocorrer que a exclusão típica dos paradigmas esteja sendo simplesmente imitada ou reproduzida. Um pensamento morfológico, que veja configurada uma identidade do paradigma em seu interior, deve operar cortes – mas um corte num ponto temporal atravessa muitas morfologias, assim como um espaço qualquer de ação captura muitas temporalidades. Como saber o quanto algo muito reiterado é realmente o que conta? O que acontece durante uma mudança de paradigmas? O sentido vem em ondas sucessivas? A ideia de passagem é assim pensada num sentido linear. O próprio *frame* é situado numa coerência (que pode ser sincrônica ou diacrônica). Como se dá então uma simultaneidade de paradigmas? O que regeria suas inter-relações? São várias abrangências de técnicas de operar espacializações, e estas se confundem com as presenças. E é justamente a partir da presença de uma operação de leitura/ composição que temos uma variedade de paradigmas que se mostram não esgotáveis em si mesmos, pois nas atitudes que mantemos com relação a eles, nós os organizamos em sua coexistência e transitamos em suas instabilidades.

---

73 Michel Foucault, *A ordem do discurso*, pp. 75-6.

A filosofia de um pensamento *in actu* de Foucault (que Deleuze considera próximo do "intempestivo" ou "inatual" de Nietzsche[74]) está menos na representação analítica do arquivo ou do diagrama (formas visíveis, espacializadas) do que no declarado "humor genealógico [...] de um positivismo feliz"[75]. O objeto de Foucault é um objeto filosófico. Ele vai ao arquivo com um pergunta filosófica sobre a força coercitiva dos discursos, de uma discursividade capilar. Sabemos que os discursos têm força coercitiva; Foucault procede então a nos fazer a história *dizer* o poder coercitivo dos discursos. O historiador das mentalidades retorna do arquivo nos oferecendo uma visão da história como geração de mentalidades; o tema determina a consistência desse discurso. Quando termina sua fala em *A ordem do discurso*, retomando o tema inicial do "desejo de não começar", que afasta a possibilidade de uma ancoragem segura para autorizar a si mesmo a palavra que institui a verdade, para afirmar que havia "partido de Jean Hypollite", reintroduz o tema de uma verdade sobre uma produção historiográfica que vem a se aperfeiçoar no tempo. Há, portanto, uma batalha de Foucault no campo da filosofia, cujas armas são objetos e conceitos históricos:

> A genealogia não se opõe à história como a visão altiva e profunda do filósofo ao olhar de toupeira do cientista; ela se opõe, ao contrário, ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Ela se opõe à pesquisa da origem.[76]

A partir do conceito de genealogia de Nietzsche, Foucault combate uma filosofia da história que se baseia na "solenidade dos começos" – estes seriam, na verdade perseguida por Foucault/Nietzsche, cinza, baixos, derrisórios, irônicos. Essa humildade é uma exigência que parte mas também se dirige ao momento em que se enuncia:

> Cremos que nosso presente se apoia em intenções profundas, necessidades estáveis; exigimos dos historiadores que nos convençam disto. Mas o verdadeiro sentido histórico reconhece que nós vivemos sem referências ou sem coordenadas originárias, em miríades de acontecimentos perdidos.[77]

---

74 Gilles Deleuze, "A vida como obra de arte", p. 119.
75 Michel Foucault, *A ordem do discurso*, p. 70.
76 Michel Foucault, "Nietzsche, a genealogia e a história", p. 16.
77 Michel Foucault, "Nietzsche, a genealogia e a história", p. 29.

Deleuze relembra que a história, em Foucault, "nos cerca e nos delimita; não diz o que somos, mas aquilo de que estamos em vias de diferir; não estabelece nossa identidade, mas a dissipa em proveito do outro que somos"[78]. Assim, Foucault/Nietzsche desloca o sentido da interpretação; se a interpretação é condição da linguagem, e não um acidente nela condicionado, e a linguagem é atributiva, pois cria o mundo e não o imita, uma história verídica é história de interpretações:

> Se interpretar era colocar lentamente em foco uma significação oculta na origem, apenas a metafísica poderia interpretar o devir da humanidade. Mas se interpretar é se apoderar por violência ou sub-repção, de um sistema de regras que não tem em si significação essencial, e lhe impor uma direção, dobrá-lo a uma vontade, fazê-lo entrar em um outro jogo e submetê-lo a novas regras, então o devir da humanidade é uma série de interpretações.[79]

Como considerar cada modo histórico de interpretação? Em *A arqueologia do saber*, Michel Foucault formula e põe em jogo a figura discursiva do *enunciado*. Procurando introduzir uma nova mobília conceitual adequada às modificações ocorridas no campo da história das ideias, Foucault propõe isolar um campo discursivo autônomo em que as categorias da modernidade clássica, operantes e eficazes nos regimes discursivos das ciências humanas, tais como "autoria", "obra", "mentalidade", etc., caracterizadas por sua unidade, neutralidade e coerência, sejam postas em suspenso. Tais palavras-chave passam a ser lidas apenas como categorias funcionais dentro de séries mais amplas de práticas simbólicas e em situações particulares de uso. Assim, a análise que toma por célula básica o enunciado não se confunde com uma predicação linguística, remissiva a uma "gramática", a uma "estética" ou a qualquer outro código transcendental estável. O conjunto dos enunciados possíveis de serem sancionados por um grupo constitui o seu arquivo; a sanção é dada segundo um conjunto de regras que governam a produção dos discursos, a episteme.

Um enunciado, para Foucault, não é igual a um ato de fala. Enunciados são "coisas que se transmitem e se conservam, que têm um valor, e das quais procuramos nos apropriar; que repetimos e reproduzimos e transformamos"[80], são anteriores aos atos. Os enunciados ocorrem de modo transitório e seus atributos, para efeito descritivo,

---

78 Gilles Deleuze, "A vida como obra de arte", p. 119.
79 Michel Foucault, "Nietzsche, a genealogia e a história", p. 26.
80 Michel Foucault, *A arqueologia do saber*, p 139.

são sempre relacionais. Deve-se acrescentar, portanto, que é na operação heurística de defini-los, situá-los e relacioná-los que se produz a sua consistência. Eles não seriam como os atos de fala, portanto, pois o filósofo os situa no mapa do pensável, desenhado segundo a episteme. Daí Foucault afastar deles a cotidianeidade e a concretude das apropriações. O enunciado é um ato de fala *transposto* para a rede de relações do genealogista. Se ele mostra, como observa François Dosse, que "a instância global do real, tão cara aos historiadores, é um logro que é preciso desmistificar"[81], por outro lado, a substitui pela instância global do discurso.

Daí a própria ideia de subjetividade em Foucault ser uma decorrência das relações de poder, o seu específico, o que no sujeito não é decalaque da "língua" por oposição à "fala", uma consequência dos interstícios de poder. Há algo de um determinismo mais sutilizado, que se passa na linguagem. O sujeito aparece, eventualmente, como o "ingovernável" em uma "linha de fuga" pressionada e descrita pelos vetores do poder. Para Deleuze, o sujeito é a "terceira dimensão" em Foucault, necessária pois ele "tem a impressão de se fechar nas relações de poder, que a linha termina e que ele não consegue 'transpô-la'". Entretanto, o sujeito não é um transcendente mas "'subjetivação', no sentido de processo", é uma "relação da força consigo (ao passo que o poder era uma relação da força com outras forças), trata-se de uma 'dobra' da força". É, numa metáfora, "um campo elétrico ou magnético, uma individuação operando por intensidades (tanto altas como baixas), campos individuados e não pessoas ou identidades"[82]. A leis que atuam sobre um corpo individual são, segundo Foucault/Nietzsche, "sistemas heterogêneos que, sob a máscara de nosso eu, nos proíbem toda identidade"[83]. Toda ação física é também vista como influxo do poder; o corpo, mesmo se produtor de atos, o é como subordinado em relação ao poder. É nesta perspectiva que o filósofo vai "analisar estados mistos, agenciamentos, aquilo que Foucault chamava de dispositivos"[84].

É a ideia de vida como obra de arte tentará responder a esse impasse do sujeito como ilusão de ótica decorrente das positividades do poder. O título irônico da *Hermenêutica do sujeito* propõe que o sujeito seja também autofabricado, no "cuidado de si". Como para um objeto de arte, a instância última de transcendência que possibilitaria uma interpretação seria ela mesma objeto de uma genealogia. O

---

[81] Franlois Dosse, *A história*, p. 211.
[82] Gilles Deleuze, "Rachar as coisas, rachar as palavras", pp. 116-7.
[83] Michel Foucault, "Nietzsche, a genealogia e a história", p. 35.
[84] Gilles Deleuze, "A vida como obra de arte", p. 109.

hermeneuta diria que a genealogia é um "encontro" desse sujeito com a história, mas, como propõe Hans-Jost Frey, "se você compreende o outro, é porque nunca o encontrou"[85].

O argumento que está na base da construção de Foucault é, como explica Deleuze, que "toda formação histórica diz tudo o que pode dizer, vê tudo o que pode ver"[86]. Aqui é possível delinear um paradoxo que se impõe como radical e necessário nessa discussão: se as palavras contivessem todo o pensamento, não pareceriam insuficientes e não procederiam ao corte, à exclusão, à interdição, etc. A ideia de suficiência de uma configuração constrói sua imagem a partir de um repertório conceitual ajustado a uma ideia de suficiência, exclui da configuração a materialidade e o acaso do ato de configurar. Acusa a artificialidade da regra como originária da ação, sua positividade. Mas ainda falta a outra metade do jogo, que é o duplo artifício da ação sobre a regra. Aquele que evita o anacronismo também seleciona os índices do espaço mental configurado, necessariamente assumindo uma posição de certa continuidade e reconhecimento de saberes. Necessariamente exclui o que não pode reconhecer. É neste sentido que Michel de Certeau coloca:

> A formação final (a tecnologia observadora e disciplinar contemporânea), que serve de ponto de partida para a história regressiva pratcada por Foucault, explica a impressionante coerência das práticas que ele seleciona e examina. Mas será que se pode supor que o conjunto de procedimentos tenha a mesma coerência? A priori, não. [...] Resta ainda perguntar o que é que acontece com outros procedimentos, igualmente infinitesimais, que não foram "privilegiados" pela história, mas nem por isso deixam de exercer uma atividade inumerável entre as práticas das tecnologias instituídas.[87]

O discurso se trata de um tema estratégico (é como se visse a linguagem de longe, panoramicamente, como imaginou Wittgenstein[88], não mantendo sua granulação e todas as "articulações intermediárias" necessárias à dissipação dos chamados problemas filosóficos, mas esquematicamente) pois inclui todos os discursos (como em Bourdieu, os campos são um tema estratégico pois abrangem um todo social). Se

---

85 *Apud* David Wellbery, "A relevância do conceito de contingência para os estudos literários", pp. 70-1
86 Gilles Deleuze, "A vida como obra de arte", p. 121.
87 Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano I*, pp. 115-6.
88 Ludwig Wittgenstein, *Invetigações filosóficas*, § 122.

Wittgenstein considerou, na sua fase dos "jogos", que incorria em equívoco tomar a estrutura da linguagem como idêntica à estrutura do mundo, a proposição da linguagem como criadora dos mundos possíveis, nas concepções do "paradigma" é como se multiplicasse várias versões possíveis de "linguagem = mundo".

Os enunciados não são formalizações ou figurações de outra coisa – são os objetos da legibilidade de uma análise pragmática. Isto basta para desfazer a impressão "formalista", "estruturalista" ou "logocêntrica" que muitos fazem da ideia da capilaridade do discurso. Embora, segundo Foucault, "os que têm lacunas de vocabulário [...] digam [...] que isto é estruturalismo"[89], seria preciso mais do que introduzir um vocabulário que nossa tradição opõe à consistência: o acaso, o erro, a descontinuidade, etc. É preciso fazê-los passar da condição de uma teoria da prática (a que enuncia categoricamente que "a genealogia é cinza"[90]) para a pergunta: qual a consistência da episteme na prática? A possível aparência de estruturalismo, que ele refuta, se deve a que a ênfase é dada às estruturas das mentalidades. Os próprios operadores analíticos se tornam os temas "filosóficos" – o saber, o poder, o sujeito. Esses são seus temas presentes, aqueles que o "datam". E é, por outro lado, esse mesmo aspecto, a produção de perspectiva, a distância, os grandes encadeamentos históricos de ideias, o que subtrai por vezes as durações e as presenças que deram impulso ao trabalho do arqueólogo. Por não investigar o lugar onde se dão as escolhas, a noção de historicidade de conceitos afins ao de paradigma se aproximam da ideia de um espírito do tempo. A crítica às narrativas baseadas nos grandes projetos modernos das filosofias da história insinua, e isso fica mais claro nos foucaultianos que em Foucault, que será substituída por uma *nova narrativa*. A genealogia é, afinal, bastante categórica.

A coerência dessas novas narrativas vai diferir da antiga pois, longe de eliminar o fato das interdições na linguagem, ela traz agora uma nova interdição: *ela proíbe alguns nexos causais*. Assim é que uma descontinuidade histórica é "tão enigmática em seu princípio, em seu primitivo despedaçamento", e uma "mobilidade inesperada das disposições epistemológicas" passa a ocorrer "bruscamente". A descontinuidade não pode ser "explicada", pois o arqueólogo da linguagem "deve percorrer o acontecimento segundo sua disposição manifesta"[91]. Como dar sentido à palavra *substituição*, sem

---

89 Michel Foucault, *A ordem do discurso*, p. 70.
90 Michel Foucault, "Nietzsche, a genealogia e a história", p. 15.
91 Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, p. 231-2.

apenas adjetivá-la como "lenta", "gradual", "difusa", etc.? Quais são os dispositivos e qual o movimento da substituição?

Essa espécie de invisibilidade da passagem entre paradigmas também é tema de outro epistemólogo, Thomas Kuhn[92]. Kuhn extrapolou o campo da epistemologia especializada em ciência e atingiu o campo das humanidades – entretanto, seria preciso ainda que ele se tornasse um instrumental adaptado para a reflexão sobre as humanidades, e não a partir delas como a "sociologização" de que foi acusado, por ferir a paz epistêmica dos campos científicos. (É curioso notar como a ideia de ligar uma ação a sua circunstância pode parecer ofensiva à autonomia de quem é situado. A compreensão do aspecto persuasivo das construções teóricas não significa um encolhimento epistêmico do discurso. O cientista humano pode considerar a ciência uma adequação histórica dos conceitos de natureza a um conjunto de procedimentos apenas localmente eficazes, mas sente como um grave perigo que seus paradigmas sejam abalados se ele aplicar o mesmo princípio às suas práticas.)

A provocação sentida pelos cientistas adeptos do progresso do conhecimento científico se deve ao argumento de que o processo histórico de mudança de paradigmas não se "assemelha ao estereótipo metodológico da falsificação por meio da comparação direta com a natureza", pois "decidir rejeitar um paradigma é sempre decidir simultaneamente aceitar outro e o juízo que conduz a essa decisão envolve a comparação de ambos os paradigmas com a natureza, *bem como* sua comparação mútua"[93]. Os paradigmas seriam em si mesmos episódicos, uma vez que as mudanças não implicam necessariamente a germinação anterior, havendo uma quebra do aspecto cumulativo de confirmação da hipótese. Ao apontar historicamente para o caráter não-cumulativo do conhecimento sobre a natureza, um dos efeitos do livro de Kuhn é "desnaturalizar" a concepção de natureza do presente, que não pode mais ser tomada como ótima em si mesma e se torna virtualmente rejeitável como todo paradigma histórico. E é essa presença crítica algo difícil para a descrição dos processos de invenção científica. Assim, também em *A estrutura das revoluções científicas* o intervalo entre dois paradigmas tem algo de opaco, inaparente, misterioso:

---

92 Se Margareth Masterman apontou 24 sentidos diferentes da palavra paradigma em Kuhn, não se trata de isolá-lo das noções próximas para afirmá-lo como mais um paradigma. Estamos à vontade para verificar as semelhanças e diferenças que seu campo semântico mantém com o da episteme de Foucault, dos vocabulários de Rorty, dos *frames* de Goffman etc. Essa variedade de significados também reforça o argumento de que o conceito de um paradigma em estado puro não tem sequer internamente como buscar homogeneidade e precisa considerar sua indeterminação.

93 Thomas Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, p. 108.

> É exatamente porque a emergência de uma nova teoria rompe com uma tradição da prática científica e introduz uma nova dirigida por regras diferentes, situada no interior de um universo de discurso também diferente, que tal emergência só tem probabilidades de ocorrer quando se percebe que a tradição anterior equivocou-se gravemente. Contudo, essa observação não é mais que um prelúdio à investigação do estado da crise e, infelizmente, as perguntas às quais ela conduz requerem a competência do psicólogo, mais que do historiador.[94]

> [...] mas frequentemente tal estrutura não é percebida de antemão. Ao invés disso, o novo paradigma, ou uma indicação suficiente para permitir uma posterior articulação, emerge repentinamente, algumas vezes no meio da noite, na mente de um homem profundamente imerso na crise. Qual seja a natureza desse estágio final – como o indivíduo inventa (ou descobre que inventou) uma nova maneira de ordenar os dados, já agora coletados na sua totalidade – permanecerá inescrutável aqui e é possível que o seja permanentemente.[95]

O paradoxo da crise, sua "patologia" talvez, é seu anseio por fundar um novo modelo. A descoberta/ invenção (são um mesmo ato) é o processo *complexo* de passagem de um acontecimento da condição de anomalia à condição de previsibilidade, não é algo que, uma vez identificado em qualquer circunstância, seja validado como algo por si mesmo forçoso e universal[96]. A crise que a recusa de um paradigma ou a descoberta produz é algo como um mal-estar socializado (as respostas dos que buscam preservar um paradigma a levam em conta; a crise faz radicalizar os ritos da conservação). Somos persuadidos da insuficiência de um modelo que estava baseado numa certa concepção de natureza: se fracassa o modelo, sente-se abalada a natureza e inseguro o humano. Daí, talvez, ao contrário da facilidade que os cientistas sociais têm para "humanizar" as ciências, notamos a sua resistência a teorizar, a pensar a própria prática, no sentido de sondar a crise como afecção das metodologias, categorias, procedimentos, etc. Pois tem havido nas humanidades uma paz epistêmica não regendo a si mesma com base na "causalidade social". Não seria o caso de propor "objetivar" um "sujeito" que é o pesquisador ou o grupo. Trata-se de uma operação, não inversa à da humanização da ciência natural, porém mais radical ainda: considerar os

---

94 Thomas Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, p. 117.
95 Thomas Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, pp. 121-2.
96 Thomas Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, p. 91.

"dispositivos" da objetividade (o paradigma, o campo, o jogo, a crise, etc.) na presença da sua mobilização pelo pesquisador. Um pesquisador que não se *aliena* pelo dispositivo... [97]

Um dos extremos dos múltiplos desdobramentos que este princípio de enquadres dispara foi o argumento neopragmatista de Richard Rorty, propondo que a experiência do sentido não é mais que uma heurística transformada em estilística eficaz:

> quando os cristãos começaram a dizer "o amor é a única lei" e quando Copérnico começou a dizer que "a Terra gira em torno do Sol", estas sentenças devem ter parecido apenas "maneiras de falar". De forma similar, as sentenças "a história é a história da luta de classes" ou "a matéria pode ser transformada em energia" eram, em seus primeiros proferimentos, falsas à primeira vista [...]. Mas quando cristãos, copernicanos, marxistas ou físicos acabaram redescrevendo porções da realidade à luz dessas sentenças, começamos a falar dessas sentenças como hipóteses, que poderiam ser inteira e possivelmente verdadeiras. Com o tempo, cada uma dessas sentenças se tornou aceitável, pelo menos dentro de determinadas comunidades de investigação, como *obviamente* verdadeiras.[98]

O "pragmatismo", cujo nome eleva o radical grego de "prática" ao status dogmático de um "ismo", conclui pela proeminência teórica de todo o real. A elaboração de um conceito é precária e sua contextualização, posterior. Como uma vez ironiza Drummond, "em torno de um bordão organiza-se o espírito"[99].

A filosofia sobre a filosofia de Rorty não é diferente de sua filosofia sobre a política. A história da filosofia como sucessão de vocabulários se parece com o

---

[97] A semelhança da ideia foucaultiana de "subjetivação pelo dispositivo" com a ideia marxiana/marxista da alienação fica evidenciada na apropriação do termo feita por Giorgio Agamben. Na palestra "O que é um dispositivo?" (em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*), Agamben exemplifica o conceito de Foucault por meio de objetos da cultura de massa como o telefone celular ou a televisão, que nos assolariam: "o espectador que passa suas noites diante da televisão recebe em troca da sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do *zappeur* ou a inclusão no cálculo de um índice de audiência" (p. 48). Podemos opor a essas visões catastróficas pensamentos como o de Michel de Certeau: "Em lugar de um nomadismo ter-se-ia então uma 'redução' e um estacionamento: o consumo, organizado por esse mapeamento expansionista, assumiria a figura de uma atividade de arrebanhamento, progressivamente imobilizada e 'tratada' graças à crescente mobilidade dos conquistadores de espaço que são os meios de massa. Fixação dos consumidores e circulação dos meios. Às massas só restaria a liberdade de pastar a ração de simulacros que o sistema distribui a cada um/a. Eis precisamente a ideia contra a qual me levanto: não se pode admitir tal representação dos consumidores. [...] Supõe-se que 'assimilar' significa necessariamente 'tornar-se semelhante' àquilo que se absorve e não 'torná-lo semelhante' ao que se é, fazê-lo próprio ou reapropriar-se dele." (Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano I*, pp. 260-1). Voltaremos a esse tema no item "5.4.1. A falsa categoria do cinismo".

[98] Richard Rorty, *Objetivismo, relativismo e verdade*, p.124.

[99] "Bordão", in ANDRADE, C. D. de. *Farewell*, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 36.

princípio das leituras estruturais, que tratam cada autor em separado, na sua mínima comunicação com os demais, preservando sua "inteireza" e "totalidade" de pensamento individual – um sistema filosófico ou um "vocabulário" se comportam como e requerem os direitos de um indivíduo.

Focar-se no paradigma (ou em conceitos similares), mesmo quando o paradigma sob análise é o da compreensão da própria história, torna difícil o problema da passagem entre as sucessivas formas de estar-no-mundo, fixadas como unitárias para fins descritivos – o problema do tempo. Os objetos a serem historiados deslocam-se da narrativa das "coisas acontecidas" para a sobreposição de padrões de "coisas acontecendo". Mas cada nova geração está longe de zerar as marcas de gerações anteriores para viver uma presença intransferível. Entre dois padrões mentais excludentes é ainda necessário introduzir algo mais que um mero algoritmo disjuntivo. Além disso, o registro de um vocabulário totalmente livre de outro, exceto em caso de privação vocabular, constitui o ápice produtivo de uma autoexigência intelectual em seu estado-da-arte de controle desse vocabulário, sem correspondente na mediania dos usos individuais da língua. A realização plena de um vocabulário só pode ocorrer em função de um controle. Mais do que isso, o controle vocabular tem uma atuação tanto na pré-história do texto quanto em sua recepção.[100]

Em Rorty, a redescrição parece ser a forma de tornar o tático em estratégico. Algo que se fala aqui-agora para uma finalidade direta, restrita, acaba ressoando e propondo se ressignificada como um princípio. Na direção contrária, o uso disparatado de enunciados para argumentar pode ser uma conversão do que é estratégico, ou seja, diz respeito a um sistema de pensamento ou forma ampla e desdobrável de conceber um assunto (programaticamente, progressivamente), em tático (pragmático, utilitário, casual). No pastiche crítico, por exemplo, (o próprio texto crítico como pastiche) o procedimento parece ser a alusão imediata a princípios gerais, variáveis conforme os limitados e pontuais fins que se querem atingir. Dissimula no estilo fragmentado a totalidade suposta na interpretação já predestinada de cada citação.

A presença dificulta a narrativa armada nos termos da causalidade, e é capturada segundo parâmetros de uma espacialidade descritiva, subtraindo espessura temporal. É

[100] Alguns colegas, por exemplo, leram a palavra "modulação" em meu projeto como resquícios de um indesejável estruturalismo, enquanto eu pretendia simplesmente citar Mallarmé; ou a ideia de "memória social", que era uma tentativa de justificar os implícitos compartilhados em uma leitura, foi questionada como ideia que se aplicaria a uma sociedade de corte. Como se a palavra fosse uma marca que dissesse uma teoria inteira (para pertencer a certa instituição, bastaria dizer que algo está fora do lugar, sem considerar esse próprio enunciado como tal – uma espécie de fixação no significante).

como se as narrativas propostas por esses autores pós-modernos transferissem para o controle das durações, ao longo do tempo, *o tabu da causalidade que é próprio do presente*. Como se tratou de descrever a presença de um momento passado nos termos da sua espacialidade, de uma economia interna e, de certa forma, uma imanência (não é infundada, portanto, a aproximação com o estruturalismo), se torna difícil, inexplicável – indescritível e inenarrável – a mudança de paradigmas.

Poderíamos tentar reconstruir essas mudanças considerando-as do ponto de vista do sujeito. Exposto a paradigmas conflitantes, uma solução seria que ele "virasse a chave" para mudar de um padrão mental para outro. Aqui nos aproximamos do conceito de *frame*, aplicado por Ervin Goffman: o sujeito está fragmentado em seu cotidiano pela multiplicação de estilos cognitivos que lhe ditam suas ações a cada tipo de circunstância. O indivíduo aceita e age conforme registros diversos de comportamento: ora ouvindo música popular num táxi, ora participando de uma discussão filosófica, ora frequentando uma sala de concerto, ora em sua casa, etc.[101] O interesse da análise do indivíduo em *frames* estaria em compreender que "a retórica nos acompanha em cada situação do cotidiano". Cada convencionalidade não seria estanque, mas modulável e transitiva como na transposição de acordes musicais, da qual Goffman empresta o termo *keying*[102]. Ora, o próprio emprego do jargão musical em outro contexto, o sociológico, mostra uma transitividade que não é mera transcrição, mas uma atividade mais intensa de manipulação dos valores atribuídos a tais *frames* pelo indivíduo que deles participa. Seria preciso pensar, para cada enquadramento, a qualidade do debrum. Ou seja: a hierarquia, que destaca um quadro na parede, que seleciona o lugar, o significado, e dá ênfase. Internamente, um *frame* não é "puro", pois vem ele mesmo investido daquele que o adota; externamente, pertence a um jogo mais amplo, é objeto de um uso. O *frame* diz de um comportamento, de uma disciplina, de uma competência (linguística, gestual, etc.). Não diz da ideia de estranhamento senão a partir de outro *frame*; ele é provisório como produto de um jogo também provisório. A esse respeito, podemos argumentar com uma observação de Kuhn:

> Aquele que, tendo sido instruído para examinar fenômenos elétricos ou químicos, desconhece essas áreas, mas sabe como proceder cientificamente, pode atingir de modo legítimo qualquer uma dentre muitas soluções incompatíveis. [... mas] Que

---

[101] Os exemplos foram trazidos por Luiz Costa Lima, durante a arguição para a qualificação desta pesquisa em 17.08.2010.
[102] Luiz Costa Lima, *História. Ficção. Literatura*, p. 26-7.

> crenças a respeito de estrelas ele traz para o estudo de Química e da eletricidade? Dentre muitas experiências relevantes, quais escolhe para executar em primeiro lugar? [...] Respostas a questões como essas são frequentemente determinantes para o desenvolvimento científico, pelo menos para o indivíduo e ocasionalmente para a comunidade científica.[103]

Assim, um *frame* não explica por si mesmo a atitude que o indivíduo tem com relação a sua própria ação "emoldurada": que valor ele lhe atribui, como a situa e faz uso dela? Senão, situamos a ação recortada num *frame* de *frames*, dentro do qual cada *frame* já tem sua significação universal. Podemos acrescentar às formulações de Kuhn: que elementos ou sentidos escapam até mesmo do campo da ciência e o pesquisador aporta para seus modelos? Se Bourdieu, por exemplo, nota, em *Homo academicus*, que entre acadêmicos de medicina, direito, letras e ciências, predominam os que se declaram católicos, o que podemos perguntar é: como se dão manifestações da experiência ou do entendimento religioso no interior do discurso científico? Seria preciso avançar como um Nietzsche, para sugerir que "é sempre numa *crença metafísica* que repousa nossa fé na ciência" e que "a vontade de verdade não significa 'eu não quero me deixar enganar' mas, e não há escolha: 'eu não quero enganar, nem a mim, nem aos outros', e *eis-nos no terreno da moral*"[104]. Ou como um Deleuze: "Delira-se... O delírio é cósmico... Delira-se sobre o fim do mundo, delira-se sobre as partículas, os elétrons e não sobre papai-mamãe... é evidente"[105].

Fantasmas de máquinas – epistemes para a relação com a verdade, *frames* para os hábitos de indivíduos, vocabulários para a descrição do mundo, paradigmas para a coerência científica, são ferramentas úteis para estabelecer certos espaços ideais de trânsito, mas talvez ainda pouco para falar de uma relação presente com os objetos simbólicos. Qual é o *frame* para ler o contemporâneo? Qual sua episteme? Se eu o enunciar, já não falarei da literatura contemporânea.

2.3. Duas demandas ao campo: autorreflexão e valor

Para Pierre Bourdieu, "é sem dúvida em Michel Foucault que se encontra a formulação mais rigorosa dos fundamentos da análise estrutural das obras culturais",

---

103 Thomas Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, pp. 22-3.
104 Friederich Nietzsche, *A gaia ciência*, § 344.
105 Gilles Deleuze, ABC Deleuze, [s.p.].

permitindo tomarmos consciência de que "nenhuma obra cultural existe por si mesma, isto é, fora das relações de interdependência que a unem a outras obras". Entretanto, para Bourdieu, Foucault falharia pois "recusa explicitamente buscar em outra parte que não no 'campo de discurso' o princípio de elucidação de cada um dos discursos que se acham aí inseridos", ou seja, "transfere para o céu das ideias as oposições e os antagonismos que se enraízam (sem se reduzir a isso) nas relações entre os produtores"[106].

Com seus conceitos de campo e *habitus*, os textos de Bourdieu também são armados a partir de um pensamento da historicidade. Como assinala Roger Chartier, eles contribuem "para a definição de uma dimensão histórica de todas as ciências sociais"[107], presumindo que um estudo das categorias de uma ciência ou área de conhecimento deva ser "capaz de reconstruir, para cada momento histórico particular, como estas categorias ou outras foram definidas, de maneira que não sejam pensadas como universais, invariáveis, invariantes" e de "marcar a impossibilidade de utilizá-las retrospectivamente sem precaução e sem risco de anacronismo"[108].

Chartier refuta a tese de que Bourdieu poderia ser lido como representante de "uma forma última de marxismo, quer dizer, de uma análise das determinações sociais que definem as posturas ideológicas e as produções simbólicas"[109], uma vez que não haveria uma "adequação imediata entre a escolha de uma estética ou um enunciado ideológico e a posição social do artista, do escritor, do pensador ou do indivíduo"[110]. Pode-se dizer que Bourdieu localiza a *escolha* não apenas na posição social com relação ao todo da sociedade mas com relação às especificidades sociais de um de seus campos: "os universos de especialistas funcionam como microcosmos relativamente autônomos, como espaços estruturados"[111]. São estimulantes postulados de Bourdieu, que pressupõem justamente que, "tomando posição" a partir deles, nós os confrontemos com as possibilidades de suas realizações, no contrapelo das análises.

Para os estudantes de literatura, o livro *Regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* traz várias contribuições e provocações. Seu trabalho para contextualizar Flaubert, Baudelaire e outros autores do cânone atual acrescentam sentidos às obras, como se ele construísse um romance de não-ficção sobre os

---

106 Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, pp. 223-4.
107 Roger Chartier, "Pierre Bourdieu e a história", p. 139.
108 Roger Chartier, "Pierre Bourdieu e a história", p. 140.
109 Roger Chartier, "Pierre Bourdieu e a história", p. 140.
110 Roger Chartier, "Pierre Bourdieu e a história", p. 141.
111 Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 232.

romances, reincluídos assim num mundo que pôde ser deles mesmos deduzido. Soma-se a essa ressignificação a partir de um outro ponto de vista, que ele chama "objetivante", o brilhantismo de sua escrita e de suas análises. Suas categorias, porém, trazem alguns impedimentos se resolvermos usá-las para ler o *presente.* Algumas tentativas foram feitas, como por exemplo a dissertação "Diálogo crítico", de Flávio Rosa de Moura[112]. Entretanto, essas análises se limitam a transpor diagnósticos, já feitos por Bourdieu sobre outras situações, à nossa, ou seja, elas se limitam a *citar* Bourdieu. Como se isso já não fosse um problema para a pesquisa (conotando uma não-presença do que se está lendo através de outra análise) é preciso fazer algumas objeções mais fundamentais, discutindo alguns princípios do sociólogo.

Ao tentar recuperar a imagem de campos em emergência e auge no século XIX, Bourdieu recorre a uma forma de exposição que privilegia o conjunto de todos os intelectuais de algumas gerações, para captar traços e movimentos típico-ideais (ainda que ele possa, ao teorizar, fazer críticas a um Weber "encerrado na lógica marxista da investigação das funções"[113]). Perde-se algo fundamental da postulação do conceito-ferramenta "campo", que é a ideia de espaço social e produtivo de trânsito dos intelectuais, e que poderia ser mais proveitosamente reconstruído para os fins de uma análise menos generalista-didática (sendo um de seus últimos livros, *As regras da arte* está entre os mais "claros" ou menos "difíceis", como diz Chartier). O generalismo evita ou enquadra a narrativa de alguns casos singulares, não à maneira dos micro-historiadores, com menos ênfase na construção de um modelo. Por outras palavras, Flaubert não é Frédéric, mas um caso de "sucesso" em 1992.

Do mesmo modo, ao focalizar o processo de autonomização dos campos culturais, o autor conclui que eles se apresentam "como um mundo econômico invertido: aqueles que nele entram têm interesse no desinteresse"[114] – aqui o econômico continuaria sendo aqui a base epistemológica e o campo de autoridade para o historiador, o que significa que a duração histórica da possibilidade da emergência de tais "campos" é recente e mesmo no interior desse campo específico a tal inversão não precise ser considerada de modo absoluto.

---

[112] Flávio Rosa de Moura, *Diálogo crítico:* disputas no campo literário brasileiro (1984-2004). Cf. Bibliografia.
[113] Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 232.
[114] Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 245.

Desde o nivelamento proposto por Weber entre a sociologia e outras formas de dotação de sentido à experiência mundana, como as do campo religioso[115], o próprio campo sociológico se torna também denotativo de um *habitus* inscrito em uma particularidade de propósitos e ações: ela é subjetivada e substancializada, apresentando-se como apenas uma das formas históricas de racionalização do mundo. Nesta espécie de *mise en abyme*, a significação de inferências "científicas", "econômicas", "políticas", "ficcionais", "poéticas" seriam desierarquizadas e, assim, a categoria da *causalidade* não daria conta do sentido da experiência ao pressupor uma instância (material ou simbólica) determinante.

A suspensão do problema da causalidade, embora aparentemente subtraia ao pensamento sociológico certa herança mecanicista, arrisca ignorar que os objetos artísticos e obras de pensamento não se reduzem à condição de documentos da ação política de seus produtores. A emergência dos estudos sobre o presente apenas confirma este postulado: sem que as ideias sobrevivam a suas circunstâncias de produção, restaria apenas uma sucessão de estados-da-arte colados à vida política, como numa alegoria, em que o *modelo dos campos*, este sim, seria mantido como atemporal. Para emular a *forma* do romance, ao narrar as peripécias dos próprios agentes do campo literário, "no estilo do objeto", autores como Lepenies e Thompson observam apenas o nível da fábula. Entretanto, sabemos que a literatura inclui a narrativa como uma categoria anterior a ela, mais geral: narrar é humano. Não se pode perder de vista que o teor político de um texto literário está também nos meios específicos de sua natureza construtiva, acrescendo à fábula o trabalho de linguagem. Esta é a experiência denegada pelas análises hiperpolitizadoras.

Assim, em Bourdieu, a ideia de *campo* apresenta-se em diversos pontos como *telos* e efeito de sua própria narrativa sociológica (em que, por exemplo, não são explicitados os usos de obras já canônicas como evidências de interpretações tautológicas, e em que a própria ideia de que haja regras de constituição de um campo artístico – nesse caso, *o* campo que foi possível e não *um* entre possíveis campos – segundo o modelo explicativo, nega a singularidade que se promete resguardar aos acontecimentos). O pouco matiz na *utilização* do par heurístico posição/ tomada de posição (que remete ao marxiano situação/ posição) implica que se mantenha um forte vínculo com a tradição weberiana de reduzir o que seria uma tomada de posição aos

---

[115] Max Weber, "Considération intermédiaire", *passim*.

compromissos ideais-típicos. Mas estes só podem ser idealmente assumidos quando os agentes se autorrepresentam por meio de não-escolhas, ou seja, quando pessoas de certa profissão se parecem com aquilo que se espera que as pessoas daquela profissão se pareçam[116].

É verossímil que a segunda metade do século XIX foi "momento em que o campo literário chega a um grau de autonomia que jamais ultrapassou depois"[117] porque temos a impressão de que suas categorias nos falam mais de perto. E é isso que o faz discutir com gerações de intelectuais anteriores à dele, pois as proposições delas ainda reverberam (como as dele aqui), mas trabalhando menos para particularizá-las. Pode-se notar o tom mais combativo e um menor grau de "neutralidade axiológica" em seus diagnósticos a respeito dos formalistas russos, de Sartre, etc. Ora, só posso tratar Sartre, Adorno, Bourdieu enquanto pares diretos, por terem firmado categorias das quais eventualmente discorde, se falar *a partir* do próprio campo literário – se de fato pudéssemos assumir uma posição de "fora" do campo, deveria haver uma isenção. É neste ponto que Bourdieu, finalmente, "toma partido". Ele o faz, entretanto, justamente contra algumas tradições que permitiram críticas ao individualismo do gênio criador e ao culto da originalidade, como as empreendidas na batalha por ele encampada (ideias como a da "arte como procedimento" de um Chklóvski, que seria arrolado entre inconsistentes "internalistas"), e críticas do funcionalismo classista, como a de Sartre: "Valéry é um intelectual pequeno-burguês; quanto a isto não há dúvida. Mas nem todo intelectual pequeno-burguês é Valéry"[118]). Autores cuja contribuição poderia ser trazida à discussão como apoio, e não como contraste (por exemplo, Hans Robert Jauss) não são lembrados.

O encontro, na obra de Bourdieu, entre o ponto de vista (artificial) da nenhuma-tomada de posição e a necessidade de refutar predecessores aponta para o *telos* (da ação estratégica do sociólogo) conformado *na construção* da gênese do conceito de campo. Trabalhar "com Bourdieu", como sugere Chartier[119], talvez fosse com ele se inspirar "na convicção de que o trabalho sobre conceitos pode, também ele, ser cumulativo"[120]. Podemos cuidadosamente desdobrar tais conceitos sobre sua aplicação – mais que

---

[116] Esse tema será retomado com relação ao presente no item "5.1. Trabalho dividendo".
[117] Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 247.
[118] Jean-Paul Sartre, *Questão de método*, p. 136.
[119] Roger Chartier, "Pierre Bourdieu e a história", p. 148.
[120] Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 206. Observemos, de passagem, como era esse o termo com que Kuhn descrevia a *ciência normal* – "cumulativa" – e que é essa a função universalizante da concepção progressista de ciência (representada, na polêmica disparada por trabalhos como os de Kuhn, por um Karl Popper).

confirmá-los, citando, podemos dramatizá-los. Sobretudo nos momentos em que a argumentação desfaz seus planos de não ser relativista – Chartier observa que, com Bourdieu, "não há contradição entre descobrir, analisar as condições de possibilidade de produção do saber e considerar que este saber pode ou não ser comprovado numa epistemologia particular em um tempo e lugar"[121]. É preciso então não tratar de modo genérico os agentes de um campo que o pesquisador prolonga quando ali busca intervir. Seria preciso um *amor intellectualis rei* não apenas aos objetos de contemplação artística mas aos artefatos de pensamento, quando somos em ambos, de maneira objetivada, autores e personagens.

Daí chegamos à discussão em nosso "campo" literário. Para falar de certa realização literária em seu momento de produção, Bourdieu assume o compromisso de superar a "oposição, frequentemente descrita como uma antinomia invencível, entre a estrutura apreendida sincronicamente e a história"[122]. Assim ele propõe fazê-lo:

> A ciência da obra de arte tem então por objeto próprio *a relação entre duas estruturas*, a estrutura das relações objetivas entre as posições no campo de produção (e entre os produtores que as ocupam) e a estrutura das relações objetivas entre as tomadas de posição no espaço das obras. Armada da hipótese da homologia entre as duas estruturas, a investigação pode, instaurando um vaivém entre os dois espaços e entre as informações idênticas que aí são propostas sob aparências diferentes, acumular a informação revelada *a um só tempo* pelas obras lidas em suas inter-relações e pelas propriedades dos agentes, ou de suas posições [...].[123]

A doutrina da semelhança entre a obra de arte e a realidade econômica *in totum* deveria, segundo lemos, ser substituída pela doutrina da semelhança com uma parcela da realidade política, o que já é um caminho de particularização crescente. Para obter a homologia, porém, o sociólogo precisa recorrer a uma hermenêutica própria. Assim como para se investir do *savoir-faire* de revelar o que seria esse *mesmo* sob distintas aparências. O trecho acima confirma que não se tratou de compreender organicamente o "interno" e o "externo" da obra, mas cada um isoladamente e, em seguida, de igualá-los, por um procedimento segundo o qual tanto faz se a análise comece por um ou por outro. Nosso ponto de vista é o de que não há uma *homologia* entre as estruturas do texto e as

---

[121] Roger Chartier, "Pierre Bourdieu e a história", p. 150.
[122] Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 234.
[123] Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 264.

das relações políticas *lato* ou *stricto sensu*, mas usos e significações políticas do texto e pelo texto. Se há alguma homologia, esta não é do tipo icônico, mas de função – e a função não vem inscrita no plano icônico, além de ser contingente, mutável. Só sobre esta diferença é que poderíamos investigar como uma mesma obra adquire sentidos e efeitos distintos dentro de um mesmo grupo ou comunidade de leitores e como um mesmo texto é outro, mudado o grupo, que verá nele até mesmo diferentes estruturas (cf. o mesmo poema lido por um formalista, um *new critic*, um estilista, um estruturalista, um desconstrucionista, um jornalista).

O "mesmo" sob duas aparências distintas seria o próprio conceito de campo, seu *quid*. Ainda que não se pressuponha no *habitus* do agente algo similar à "noção de *natureza humana* que se coloca comumente sob a noção de interesse"[124], Bourdieu considera que

> O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetiche* ao produzir a crença no poder criador do artista.[125]

Essa colocação de tal modo circular é útil para mostrar que algum rei esteja nu. O efeito é o de um narrador onisciente, com a diferença de que a mente das personagens é deduzida de alguns "sintomas" que se passam na representação do social. Mas o crítico não disporia de nenhum ponto de apoio para o que pretende argumentar como os seus valores e desvalores, os que ele mesmo pode atribuir ao situar-se inevitavelmente dentro do campo. Serve-lhe para recusar o ponto de vista daqueles que veem na descrição de um hábito ou de um interdito algo que aproximaria o sociólogo do jornalista de imprensa marrom, o denuncista, o caçador de escândalos. Bourdieu o ilustra em vários textos seus, como o *Homo academicus*, por meio da figura de Tersites, o soldado indecente da *Ilíada* que Shakespeare reinventa em *Tróilo e Créssida*, aquele que faz comentários do tipo: "a causa de toda esta guerra é um corno e uma prostituta"[126]. Bourdieu considera tal posição como uma ruptura ilusória com aquilo que

---

[124] Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 258.
[125] Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 259.
[126] O chamado ponto de vista de Tersites, creio, é problemático não porque ele "faça o jogo" das ilusões do campo, pois não há como não fazer nenhum jogo, mas porque Tersites argumenta mal. Ele para de dar atenção ao objeto do jogo, por exemplo, o futuro de um país durante uma guerra, para acusar os jogadores de algo que eles estão fazendo quando jogam outros jogos, como se jogadores de futebol começassem a discutir problemas pessoais durante a partida, para além das interferências superadas em nome de um

se quer criticar, pois ela mantém uma relação de ressentimento com os outros agentes de um campo, ao invés de objetivar a coexistência de todas as relações. Para ele,

> é ao se proporcionar os meios científicos de tomar como objeto seu ponto de vista ingênuo sobre o objeto que o sujeito científico opera verdadeiramente o corte com o sujeito empírico e, ao mesmo tempo, com os outros agentes que, profissionais ou profanos, permanecem encerrados em um ponto de vista que ignoram como tal.[127]

Aqui o sociólogo abandona o ponto de vista de Tersites para instalar-se em algum ponto incrivelmente longínquo. Seu otimismo epistemológico lhe permite sugerir ao leitor que não veja "um 'ataque', uma 'crítica' no sentido ordinário, no que pretende ser uma análise, que aceite adotar sobre seu próprio ponto de vista o ponto de vista objetivador"[128]. Mas o leitor a quem pedem essa forma de generosidade gostaria de ler um texto, em troca, menos autocomplacente. É a postura de antifetichista que permite a Bourdieu ser criticado por Bruno Latour como aquele que "se crê um único lúcido num asilo de loucos"[129]. Não se trata, é evidente, de desprezar as investigações a respeito do aspecto político das práticas, como se fossem simples obviedades, como faz Gumbrecht:

> Na análise do sociólogo francês Pierre Bourdieu, o esporte serve à causa da diferenciação social: agradecidamente aprendemos com ele aquilo que sempre soubemos, que jogar tênis ou golfe é um instrumento útil para acelerar a ascensão social.[130]

Se aplicarmos com todas as suas consequências a ideia de "jogo" à crítica sociológica, poderemos deixar de dar tanta atenção à dicotomia entre "clínico" e o "cínico", os dois usos possíveis da descrição de um campo que aquele que descreve não

---

jogo. É muito tênue o limite entre esse ponto de vista e o da sociologia dos intelectuais levada a sério. O ponto de vista de Tersites está para a sociologia em Bourdieu assim como o comércio (o campo econômico, a ser "invrtido" pelos artistas puros) para a arte nos campos que ele estuda: uma sociologia impura, inautêntica. Um Wolf Lepenies nos diverte construindo figuras caricatas em seu estudo *As três culturas.* Em Bourdieu, o que atenuaria o *uso* de suas ilações por um mal-intencionado Tersites seria o fato de que ele não atribui as ações à individualidade dos agentes, mas ao seu lugar social. Mesmo aspectos morais de seus atos são decididos por esse lugar e mesmo considerações mais psicologizantes abstraem para o "típico" de certo grupo social. Decorre que o que é percebido como "normal" resvala em ser enunciado como norma.

127 Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 236.

128 Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 236.

129 Bruno Latour, *Reflexões sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*, p. 48.

130 Hans Ulrich Gumbrecht, *Elogio da beleza atlética*, p. 28.

pode controlar. Quando descrevemos, é como se nos puséssemos para fora do jogo, então somos "vaiados" por quem se "distrai" jogando. Aqui a ideia de "campo" pode ser empregada negativamente, para desvalorizar (e não apenas compreender a causalidade social do valor): digo que "Tezza ganhou vários prêmios em 2008 por um romance ruim, cujas motivações *só se explicam* pelo campo, ou seja, por relações políticas e não por uma alta realização de um valor literário". O campo me é útil para explicá-lo, mas não fornece o valor que posso atribuir, embora se diga que estou dentro do mesmo campo.

Notamos que Bourdieu faz uma leitura interessada da noção de "jogo" em Wittgenstein, frequentemente aludida. A ideia de campo *teria* efetivamente muito a ganhar com a noção de pensamento no fluxo da vida, e este só pode estar no uso da linguagem, na forma de vida preparada para a linguagem. Teria sido o próprio Bourdieu a escrever: "Não há nada além da história"[131] – o que nos permite perguntar pela historicidade (e portanto testá-la no uso e na presença) da sua ferramenta, o campo. A presença, aqui, não significa o mesmo que a imanência da qual, com Bourdieu, duvidamos (uma "singularidade irredutível" de uma obra "criada por um criador incriado").

Bourdieu também associa a ideia de jogo à de *illusio* enquanto "crença coletiva no jogo", da qual é preciso se afastar para "suspender a relação de cumplicidade e de conivência que liga todo homem cultivado ao jogo cultural"[132]. Como se a investigação sobre os jogos, que são o próprio lugar da linguagem, devesse servir instrumentalmente para acusar um fetiche – com Wittgenstein se quereria captar justamente a *graça* do jogo, uma relação diferente da de crença, e o modo como os jogos produzem *formas de vida*. A descrença que se opõe ao jogo é uma tomada de posição ontológica. Uma descrição "objetiva" do real pela designação das regras do jogo é uma contradição de termos, pois o postulado do real escapa ao âmbito por assim dizer retórico que se presume da observação de consensos e disputas. Por isso, ao misturar-se no jogo, com suas finas observações, a obra de Bourdieu, nas ocasiões em que ele encontra um *punctum*, um improviso de leitor, nos interessa mais que em seus modelos, tão geométricos. Elas aparecem quando procuramos, não por causalidades, mas por "efeitualidades".

---

[131] Roger Chartier, "Pierre Bourdieu e a história", idem.
[132] Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 261.

2.4. Jogar em demanda

A ideia de jogo (que tenho empregado com alguma margem de indeterminação e procurando desdobramentos de sua compreensão para um pensamento pragmático dos textos literários e filosóficos) me parece mais apropriada que as de "paradigma" e seus familiares "*frame*", "episteme", etc., por enfatizar o envolvimento daquele que age; e mais que a de "campo", por incluir o envolvimento daquele que descreve a ação. Isto a despeito de Wittgenstein não ter desenvolvido uma "poética" ou uma "estética" *stricto sensu*, à diferença de autores de estéticas como Adorno ou mesmo filósofos cujas teorias tiveram muitas de suas fontes na arte, como Heidegger ou Deleuze.

Aqui, como um parêntese (que em muitos textos inclui sob a aparência de resíduo aquilo que justamente articula o valor), coleto algumas descrições para o uso da palavra "jogo". Como indica Marjorie Perloff, "o conceito de 'jogo de linguagem' [...] é tão central nas *Investigations* quanto é, afinal de contas, indefinível" e ali se desenha a partir de interrogações que "não têm nenhuma 'resposta', pelo menos não uma resposta correta (ou incorreta). Elas simplesmente abrem espaços novos, que são tão 'poéticos' quanto 'filosóficos'"[133]. Interrogar pelo jogo é saber, de partida, que se vai caminhar de modo não conclusivo. Por isso não se pode instaurar esse modo de pensar a linguagem como uma base definida de remissão que determine um método sólido e seguro. Seus "lembretes" podem acompanhar a pesquisa sempre que se fizer necessário não pressupor uma generalização, por mais bem-intencionada que for. Com ele nos ocorre "suspeitar da generalização, da metalinguagem e, sem dúvida, da própria *teoria* como imposição sobre a *prática*"[134].

Para Wittgenstein, "compreender uma linguagem significa dominar uma técnica"[135]. Os jogos de linguagem são os lugares onde a linguagem pode aparecer, ou condições aprendidas (como uma criança ou alguém aprende o uso de um objeto ou palavra na ação) para que a linguagem aconteça. "A significação de uma palavra" (podemos estender à de um enunciado) "é seu uso na linguagem"[136]. Assim, não é a própria linguagem que expressa a regra. Esta não está inscrita notacionalmente, mas é antes um uso apreendido da notação: "cada interpretação, juntamente com o interpretado, paira no ar; ela não pode servir de apoio a este. As interpretações não

---

[133] Marjorie Perloff, *A escada de Wittgenstein*, pp. 41 e 44, respectivamente.
[134] Marjorie Perloff, *A escada de Wittgenstein*, p. 14.
[135] Ludwig Wittgenstein, *Investigações filosóficas*, §199.
[136] Ludwig Wittgenstein, *Investigações filosóficas*, §43.

determinam sozinhas a significação"[137]. As palavras, enfim, são formas de ação num âmbito concreto preparado para elas.

A ideia de jogo está na base tanto da filosofia quanto da arte, pois antes de mais nada está no lugar para a linguagem. Não nos interessa, por isso, eleger textos que permitam uma identidade com as investigações de Wittgenstein no sentido de prolongá-las ou dialogar diretamente com elas. Tampouco de fazer uma leitura hermenêutica de obras nas quais se pode sustentar um teor wittgensteiniano, por serem "superficialistas", por trabalharem radicalmente certos procedimentos de esvaziamento pela linguagem ou por proporem aforismos inspirados nos do filósofo. Perloff extrai de leituras assim um diálogo interessante para perceber e propor extensões do hibridismo filosofia-poesia na arte moderna e contemporânea (Beckett, Gertrude Stein, Robert Creeley e muitos outros), muitas vezes sob a ressalva de que o próprio Wittgenstein não se deixaria tocar por esses trabalhos. O que nos parece produtivo reter é a possibilidade de considerar *qualquer* enunciado como inserido num jogo de linguagem. Apontar para um jogo, assim, fará parte menos da operação de compreender uma gramática representada no enunciado pelo uso de cada palavra (a finalidade não é, como em Wittgenstein, elucidar uma gramática), mas *situar uma leitura*, ou seja, *jogar*.

Pressupondo o uso da linguagem, o jogo não se dá mentalmente, ou ainda que mentalmente, se dá como aproximação de alguém; ele não é, portanto, uma representação. A ideia de jogo de linguagem em Wittgenstein está ligada à *presença* pois pressupõe o aprendizado pelo *fazer*, em seu *uso*, impossível de ser inteiramente *descrito*. As relações entre o modelo de Wittgenstein para a linguagem ordinária e a emergência do pensamento da historicidade são assim compreendidas por Michel de Certeau:

> Raras vezes a realidade da linguagem foi tão rigorosamente levada a sério, isto é, o fato de ela definir nossa historicidade, de nos superar e envolver sob o modo do ordinário, que nenhum discurso pode portanto "sair dela" e colocar-se à distância para observá-la e dizer o seu sentido.
>
> Deste modo, Wittgenstein se mantém no presente da sua historicidade sem precisar recorrer ao "passado" do historiador. Rejeita até a historiografia porque, separando um passado do presente, de fato ela privilegia um lugar *próprio* e produtor onde pretende "dominar" os fatos linguísticos (ou "documentos") e

---

[137] Ludwig Wittgenstein, *Investigações filosóficas*, §198.

> distinguir-se do *dado*, *produzido* e provavelmente único submetido às regras comuns. Ele se reconhece "preso" na historicidade linguística *comum*.[138]

A compreensão da linguagem como ação, assim, reformula as possibilidades de descrição de enunciados do passado. É o que procurarei desenhar na próxima seção de fragmentos.

3. Dentro da história e da literatura

3.1. Assimetrias

Parece que é papel da história restituir as práticas simbólicas a sua situação de emergência. A história, por sua vez, é também uma prática simbólica, é texto. As articulações entre estes dois polos heurísticos dão margem a tensas discussões em que um polo ou outro é empregado como matriz teórica prevalente a que se atribui o lugar da *causalidade*: o texto literário pode ser lido em relação ao seu âmbito histórico, informado por textos historiográficos, que propõem suas causas; para o texto histórico visto em si mesmo, os fatos textuais que o aproximam de um discurso literário explicam uma dada conformação da realidade representada, são causas de um sentido.

A causalidade coloca um problema mais complexo do que a simples autoridade, pela qual argumenta K. J. Dover[139]. Para ele, tratar o texto historiográfico como completo e autoevidente, considerando o historiador um tipo de escritor, é reduzi-lo à ficção, e se desfazer da autoridade de *hard data* com que ele se impõe sobre os textos literários quando visto como o "exterior" destes. O problema aqui é: autoridade sobre *o quê*? Aquele que dispõe de autoridade para propor o nexo entre as duas fontes não necessariamente fará de apenas uma delas o conhecimento e o meio absoluto de sua explicação. É nada além de autoridade o que nos permite ler um texto como autoexplicativo em seu próprio parâmetro de leitura, uma autoridade investida de padrões de linguagem compartilhados (hoje em dia notas de rodapé, por exemplo, devem indicar fontes que não serão necessariamente consultadas *in loco* pelos leitores).

A comparação entre um enunciado que se presume verídico e um inverídico não se dá *apenas* entre dados mais nucleares e dados mais subordinados, mas entre planos

---

[138] Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano 1:* artes de fazer, p. 69.
[139] Citado por Luiz Costa Lima, *História. Ficção. Literatura*, pp. 33s.

que concernem ao sentido da própria exposição do pesquisador. Será preciso notar que na interseção e deslocamento recíprocos de posições, as diferenças epistemológicas entre os planos suscitam tanto questões para os métodos quanto para os sentidos que orientam essas práticas. Atribuir valor maior à veracidade ou à textualidade não é como colocar objetos diferentes nos pratos de uma mesma balança. O intervalo entre história e literatura não é um campo neutro, mas inventado segundo um ponto de vista que já dispõe de ambas na construção de um mesmo objeto. Não há balança, porque não há como isolar uma da outra segundo um arquiprincípio medidor. Procurá-lo na simples autoridade é algo como uma tautologia[140]. Não há um lugar liberado da dicotomia; se afirmo estar na verdade, já tomei um partido. Qual verdade? Como foi *julgada*? Como está presente em certo enunciado? As polêmicas entre "veristas" e "textualistas" se dão entre contendores que se preveem mas não deslizam num mesmo trilho de sentido. "Meu objeto pesa mais que a sombra que ele projeta!" – é o que ambos concluem com obviedade. Observar isto não implica nem abolir o histórico, nem aderir ao fanatismo do real.

A veracidade que almejamos não vem inscrita no enunciado em si mesmo, ela é exterior ao *discurso* historiográfico, é onde sua fala se faz. A ideia de ficção também: mesmo os enunciados ditos absurdos ou *nonsense* são julgados de modo diferente se esperamos que eles sejam ficção ou não-ficção: no primeiro caso divertem; no segundo, sofrem alguma forma de exclusão ou são preenchidas / reorganizadas pelo leitor. Por outro lado, se os fatos da linguagem bastam para fazer suspeitar da veracidade do relato, é porque a *literatura* contém em si mesma procedimentos apreendidos como denotativos de ficção. Assim, literatura e história se misturam nos usos que cada uma faz dos enunciados e sentidos da outra. Não são dedutíveis pela inversão de seus princípios. Não são meias esferas de uma unidade humana perdida que as inclui por uma necessidade constitutiva (Costa Lima chega a sugerir que seriam correspondentes de experiências antropológicas fundamentais, distintas e insubstituíveis[141]). Isso porque ambas são históricas (portanto não eternas ou essenciais) *e* são de linguagem (portanto não empíricas, não são "natureza") em sua mútua exclusão *e* incorporação. Ao mesmo tempo se opõem e se contêm, transformando-se.

---

[140] Se a autoridade é tautológica, por que o lugar no jogo não seria? Porque o jogo é móvel e porque o autor argumenta *para alguém*.
[141] Luiz Costa Lima, *História. Ficção. Literatura*, p. 140-51.

O que parece fundamental acompanhar é que história e literatura não apenas *devem* se distinguir mutuamente *para que* se construa um nexo entre elas (a historicidade de um romance, a literariedade de um relato histórico) mas que essa distinção é constitutiva, produz a identidade de cada âmbito, que constitui a si mesmo na relação de oposição e complementaridade com o outro. Pois mesmo que definidas em separado, história e ficção não são mutuamente excludentes[142].

A reciprocidade se torna mais imbricada quando podemos estabelecer um segundo postulado: minimamente, a própria relação entre ficção e não-ficção é encarada sempre como uma não-ficção. Este ponto articulador é o lugar onde se intui qual a espécie de *pacto* entre a ficção e a não-ficção que deve determiná-las.

Deveríamos concebê-las como um par simétrico se pensássemos numa lei que exigisse apenas provas do tipo coercivo para a atribuição da verdade que tange à história. Esta chave necessariamente sequestra do processo da suposta simetrização o sujeito da verdade e o espaço em que ele atua – os outros sujeitos para quem ele argumenta. Quem distingue o que realmente houve e com base em quê? Certamente a empiria e a autópsia não são os únicos critérios de validação de um fato ou presunção histórica. Caso contrário, cada geração conheceria apenas a história de algumas anteriores. A própria ideia de *autópsia* precisa ser pensada: o que é digno de ser visto? O que *pode*, *deve* ou *convém* ser visto? Um Heródoto, por exemplo, considerava o relato do oráculo. Para nós, até mesmo registros audiovisuais não falam por si, precisam ser incluídos numa narrativa histórica – *a operação de situar é sempre uma argumentação*[143]. A partir da compreensão do aspecto persuasivo – e, portanto, político – da atividade do historiador, o par de conceitos história-ficção se torna assimétrico (Costa Lima defende que é preciso recusar "seja a indevassabilidade da verdade, seja a sinonímia entre ficção e mentira"[144]).

Penso aqui a relação entre literatura e história menos em busca de definições e fronteiras categóricas do que como preparação para a prática de ler o presente. Pois são justamente essas relações que apontam para o presente como lugar de serem problematizadas. Se pensamos que há uma *literatura* do *presente*, é preciso considerar dois planos: o da literatura, como elemento que ao mesmo tempo está situado em um

---

[142] Talvez por isso, como aponta Costa Lima, a ausência de reflexão sobre o estatuto da ficção marque o pensamento ocidental (*História. Ficção. Literatura*, p. 110)

[143] Para Perelman (Op. cit. p. 69), o caráter coercivo inibe o argumentativo. Será por isso que as teorias em humanas que mais se aproximam das ciências exatas são as que menos espaço deixam, na matéria representada e não apenas na trama argumentativa, para o fator escolha?

[144] Luiz Costa Lima, *História. Ficção. Literatura*, p. 88.

presente e o constitui como um de seus *discursos*, e o do presente *como realidade de um tempo histórico* da qual o literário escolhe elementos e os valora para devolver uma imagem.

3.2. Mas isto é histórico!

Muitos historiadores e pensadores já imaginaram a história como disciplina unificadora de todas as outras, o lugar para qual todo saber deve convergir. O específico da ciência histórica seria assim uma teoria supra-científica. Esse desejo parece ter aparecido junto com o próprio conceito moderno de história, confundindo-se com ele. Segundo Reinhart Koselleck,

> Se, no século XVIII, 'a história', sua fundação terminológica e teórica tal como temos descrito até aqui, se cunhou como conceito fundamental da linguagem social e política, foi porque o conceito ascendia até se converter em um princípio regulativo de toda experiência e de toda expectativa possível. [...] 'A história' foi compreendendo todos os âmbitos da vida enquanto ascendia – ao mesmo tempo – até se converter em ciência central[145].

Essa ideia surge quando passa a haver mudanças aceleradas nos *hábitos* de grupos em coexistência, a partir da modernidade, um tempo histórico que se caracteriza, segundo Koselleck, como aquele em que começa a haver um distanciamento cada vez maior entre a *experiência*, como cabedal de conhecimento sobre o mundo, e a *expectativa*, que não pode mais ser norteada e se joga no desconhecido. A novidade vem afetar a ideia que seja válida formular acerca do próprio tempo, com o conceito de *progresso*, derivado da vivência do desenvolvimento das técnicas em ritmos desiguais sobre um globo visto numa totalidade em perspectiva: "Um grupo, um país, uma classe social tinham consciência de estar à frente dos outros, ou então procuravam alcançar outros ou ultrapassá-los"[146]. O tempo histórico, assim, é visto como uma sucessão de etapas, e cada etapa temporal é o nome recebido por uma forma de domínio da técnica, um hábito produtivo acompanhado de um estilo de experienciá-lo. A ênfase no progresso, ideia kantiana, faz de cada momento histórico uma experiência irrepetível

---

[145] Reinhart Koselleck, *historia/ Historia*, p. 82.
[146] Reinhart Koselleck, *Futuro Passado*, p. 317.

que tende a um futuro obscurecido, mas necessariamente melhor, e "História" é escrita como a narrativa desse progresso a partir de sua vanguarda. A copresença de hábitos descontínuos é linearizada retrospectivamente, e o olho que constrói o ponto de fuga é dado pelo hábito que se quer o último.

A pressuposta unidade dessa narrativa é no entanto pulverizada, no século XX, com a abertura de orientações temáticas e com a diversificação metodológica, operando-se uma série de interpenetrações e mesmo quebras disciplinares (Escola dos Annales, micro-história, histórias culturais, a história das mentalidades, do imaginário, a história da própria historiografia, a intervenção da antropologia, das teorias da linguagem e, enfim, das ciências naturais[147]). A mudança seria não apenas no sentido de que se propõe uma história sem indivíduos, sem os "grandes feitos" – sobretudo na primeira geração dos Annales, que se desdobrará no trabalho de Foucault, por exemplo, mas também na diversificação das possibilidades do que seja objeto de historioografia. Essa reivindicação de uma história mais abrangente já dataria da própria invenção moderna da história – Koselleck aponta que a ideia de uma "historia em si mesma" é justamente de uma instância que transcenda as existências individuais[148]. Pois ao mesmo tempo os Annales se voltam ou abrem espaço para uma história novamente derivada, não de indivíduos nacionais ou nações individuais, mas de produções, trocas e atitudes. A ideia de história é novamente atualizada como lugar de unificação do conhecimento. Segundo François Dosse, nessa escola "a história permaneceu a pedra angular no campo das ciências sociais", mas já aí, por força de seu projeto mais que multidisciplinar, incorporador das vizinhanças, "a preço de uma metamorfose que implicou mudança radical"[149].

François Dosse já demonstrou o intenso jogo de poder que se processou no interior da escola dos Annales e como essa disputa de individualidades vai ao encontro do subjetivismo crescente nos trabalhos, rumo ao que Duby, Chaunu e Nora intitularam ego-história. A história que recusa o político é lida por Dosse sob o prisma da inevitável política do fazer histriográfico[150]. A ideia de progresso havia gerado todas as grandes utopias do século XIX – socialismo, comunismo, liberalismo, anarquismo, os nacionalismos. Essas certezas eram anteriores à Primeira Guerra, fato que perturba a

---

[147] Devemos lembrar que não há inteira novidade em postular uma história não apenas da política, já reivindicada, por exemplo, por um Voltaire (cf. F. Dosse, *A história*, p. 64)
[148] Por ex., R. Koselleck, *história/ Historia*, p. 34.
[149] François Dosse, *A história*, p. 81.
[150] Cf. sobretudo François Dosse, *A história em migalhas*, passim.

imagem de uma civilização eurocêntrica, ao menos pensando nos meios intelectuais europeus, dos quais os nossos descendem. A um tempo, a guerra afasta essa mesma intelectualidade do fazer político, já meio distante, pois a determinação econômica emergia como assunto preferencial, equipando a descrição do mundo e a ação; a guerra também aproxima essa intelectualidade da dimensão política de sua ação, por assim dizer, culpável e "engajável". Mas se engajar suporia alguma exterioridade ao problema. É por se misturar aos problemas que trata que o historiador deve lidar com o problema da subjetividade – como aponta Luhmann, o "tempo histórico" é um "espaço de operação que surgiu para ajustar um sujeito a suas ações"[151]. Trata-se da concepção de ação de matriz weberiana da historiografia majoritária posterior à guerra, pressupondo que "os atores sociais produzem sentidos sobre suas ações e esse sentido se torna um elemento dessas ações"[152]. Entretanto, o interesse das análises de Weber recaíam mais caracteristicamente sobre o âmbito político, como articulação entre o econômico e o subjetivo, e o político perde centralidade na hierarquia dos sempre renovados objetos e temas de estudo dos Annales à nova história. Dosse também procurou localizar as pressões objetivas que estão na raiz das práticas historiográficas em mutação – para Lucien Febvre, a crise da história "foi e é um dos aspectos de uma grande crise do espírito humano"[153]. Mas a reatualização permanente de crises da cultura é justamente o que faz girar a roda imaginária do progresso. Ocorre que a própria cultura é uma ideia crítica – a crise é que inventa uma ideia de cultura que entra em crise, elas são uma mesma coisa que emerge com as disposições sociais do mundo burguês[154].

As histórias do cotidiano podem ser extensões da vivência sensorial de rápida transformação das técnicas ao sentido de um passado mental, resgatado sob a forma de camadas de ex-experiências a serem prospectadas. Obviamente, não lemos um autor como Michel de Certeau para aprender nada que diga respeito à possibilidade de uso concreto das "artes de fazer", pois não se trata de reabilitá-las senão quanto à sua legitimidade no interior de um poroso discurso historiográfico. Também não lemos Philipe Ariès com o propósito de *orientarmos* as nossas condutas privadas. Às vezes, os usos dessas antiguidades incidem no *marketing* da história-mercadoria, como é o caso das revistas de divulgação que agitam as bancas de jornal re-apresentando, sob a forma de factoides, à moda *Discovery*, eventos históricos relacionados às polêmicas atuais

---

[151] *Apud* Hans Ulrich Gumbrecht, *Em 1926*, p. 469.
[152] Apud F. Dosse, *A história*, p. 99.
[153] *Apud* François Dosse, *A história em migalhas*, p. 24.
[154] Sobre isso Koselleck escreve em *Crítica e crise: contribuição à patogênese do mundo burguês.*

acerca de identidades, conspirações e afins. Como imaginou Jean Baudrillard em pleno papel-jornal,

> dentro de cem ou mil anos (...) o museu Paul Getty, em Malibu, cópia de uma casa de Pompeia antiga, será confundido, anacronicamente, com uma casa do século 3 a.C. (incluindo as obras que estão em seu interior: Rembrandt, Fra Angelico, tudo confundido no mesmo tempo esmagado)"[155].

Mas não precisamos nivelar, dessa mesma maneira, a história *megashow* às crises departamentais dominantes, embora as duas instâncias sejam sintomáticas de seu tempo histórico. Quer como arma de guerra, "abrigo das frustrações presentes" (Hegel) ou documentação do *ritornello* de Qohélet ("tudo é vaidade"), a história tornou-se uma disciplina amplamente requerida ao desvelar que não há "essências", mas apenas *constructos*, pois qualquer objeto concreto ou abstrato pode vir a ter história desde então e, mais ainda, o trabalho historiográfico passa a ser constituído por essa dispersão temática e metodológica. Como escreve Peter Burke, "o que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma 'construção cultural', sujeita a variações, tanto no tempo como no espaço"[156]. O fato de que uma coisa qualquer tenha história, ou seja, tenha assumido posições diferentes em cada sistema em contraste, como entidade proteiforme, é metáfora e argumento poderoso em favor de sua relatividade, inconsistência e instabilidade no *presente*.

O pressuposto se estende à compreensão da própria atividade historiográfica e seus pressupostos. A historicidade desdobra-se sobre si mesma incluindo-se no plano de uma mensuração entre o crônico e o anacrônico (nossa busca por presenças é, ao mesmo tempo, a invenção do anacronismo). As operações de situar objetos no tempo são elas mesmas passíveis de serem bem ou mal situadas. Como explica Costa Lima lendo Hartog, "o conceito de 'régimes d'historicité' implica que, ao mesmo tempo, é possível escrever uma história da historiografia e levar em conta a diversidade de posições que assume a postulação da verdade"[157]. Assim, a escrita da história é em si mesma acontecimento: *rerum gestarum* se torna um acontecimento no plano da *res gestas*. Será preciso historicizar não só o passado como o presente, a ideia de presente e a ideia de historicizar.

---

[155] Jean Baudrillard, "A Disney World ilimitada".
[156] Peter Burke, *A escrita da história*, p. 11.
[157] Luiz Costa Lima, *História. Ficção. Literatura*, p. 57.

Se concordarmos com Mary Douglas, para quem devemos compreender a história em seu conjunto como "não intencional, como resultado de práticas direcionadas a fins imediatos" e com Michel de Certeau, supondo que "antes de saber o que a história diz de uma sociedade, importa saber como ela funciona nessa sociedade"[158], teremos que tanto o acontecimento como sua narrativa são parciais e embreados em seu momento e enunciação. – O fato de que tradicionalmente a história seria "do passado" e "dos outros" (mesmo que de uma alteridade surgida pela mudança no tempo), em nada elimina este aspecto subjetivo (quanto à sua produção) e pragmático (quanto à sua situação). A história não seria assim uma poupança de verdades, mas uma prática localizada de pesquisar outras práticas localizadas.

As relações entre história e pensamento são formuladas desde que se pensa a "história em si", uma disciplina filosoficamente preparada. Segundo Koselleck, na historiografia nascente do século XVIII – XIX, é um "sistema doutrinal" que permite à história não ser vista como mera sucessão de acontecimentos. A "história em si" adquire um sentido reflexivo, para além do apenas "efetivamente real"[159]. Aqui a filosofia da história é personificá-la, é dizer o seu sentido, negando a possibilidade de uma história como sucessão de acontecimentos. Dizer o nexo passa a ser o trabalho específico do historiador. Aí o horror à história crua vem da defesa de um espaço garantido para a teleologia, o sentido etc.; não significa uma recusa da posição cética.

Na historiografia do século XX, haverá por vezes uma rejeição deliberada de reflexão. Para Costa Lima, a "ausência" de teoria explícita nos Annales seria compensada pela descrença no "fato em si", ou seja, pela não identidade do conhecimento com a percepção. Sabemos que os historiadores dos Annales eram partidários de "fazer" historiografia mais que enunciar algo sobre ela – um Lucien Febvre diria que, para o historiador, "filosofar [...] é um crime capital"[160]. Mas talvez haja na ideia de uma compensação pelo método uma visão idealizada da prática desse dualismo – há mesmo uma "percepção" sem "conhecimento"? Sem mediação? Creio que não – assim como não há nenhum método sem sua teoria.

A ideia de uma história como base teórica, implicada nos partidários da "pedra angular historiográfica", vai muito além de exigir que tudo seja situado. Ela se permite pôr-se como telos das demais disciplinas porque presume o seu telos. Comparações aqui

---

[158] Apud François Dosse, *A história*, p. 86.
[159] Cf. Koselleck, *historia / Historia*, pp. 42-3.
[160] Apud François Dosse, *A história*, p. 7.

são interessantes para observar territorializações. Por exemplo, para Weber, a história e a sociologia são empíricas e o direito, a filosofia, a estética são dogmáticas. Ora, qualquer um pode experimentar o dogmatismo de seu *outro* numa disputa de repertórios deontológicos. Outra comparação: para Costa Lima, a história e a filosofia teriam em comum a ausência de um objeto próprio, à diferença de que a história buscaria seu âmbito entre as coisas do mundo e a filosofia, no ser, e de que a história necessita da aporia da verdade[161]. Ora, esta necessidade de definição de história e filosofia soa incompleta; nem a filosofia é forçosamente abstrata (há as correntes pragmatistas, há estudos de ética prática), nem a história é exclusivamente material (há história das ideias, das mentalidades, intelectual, etc.)

A história como uma disciplina não implica tanto que seja unificadora das demais, cada uma delas com sua história que não é nem "em si" nem "em geral". Podemos perguntar se precisamos de uma totalidade à qual as particulares se remetam (algo que faria lembrar uma providência divina transformada em um desencantado calendário – estranha transcendência remetida ao empírico). Podemos imaginar, como uma espécie de utopia, ser de linguagem, que todas as disciplinas fossem transformadas, cada uma, em história, na sua própria história, para depois se definirem (se repensarem, se reposicionarem ou simplesmente seguirem) no seu campo presente de ação. Então o que significa, nesse caso, *história*? Que propriedade é essa da *história como teoria* em que ela é aplicada como desestabilizadora, como recusa de uma crença imediata e portanto como recusa de uma obediência? E que formas de obediência ou submissão a um controle podem ser postas sob suspeita mas, mesmo assim, devem ser mantidas, não podem ser negadas, sob pena de impossibilitar a sobrevivência daquele que a critica por meio de uma narrativa histórica? Todos se voltarem para a história significa desnaturalizarem o presente. Pois é algo mais do que a perplexidade gratuita e sem causa aparente o que pode nos servir para desabsolutizar as próprias pretensões – creio que alguma ética pode ser extraída disso – uma ética que vem surgindo há alguns anos, travestida de catástrofe, de fim das utopias, mas que é uma espécie de ética pragmática. Não se trata de buscar na história um dogma para essa ética, pois a ética que surge dessa história implica justamente que todo dogma é histórico.

A utilidade pedagógica da história como repertório de exemplos (toda história unificadora quer ser, a seu modo, *magistra vitae*), dá lugar ao que Gumbrecht refere, a

---

[161] Luiz Costa Lima, *História. Ficção. Literatura*, pp. 134 e 62, respectivamente.

partir de Luhmann, como a "compreensão da Alteridade" que aumenta a complexidade de um sistema e o "grau de flexibilidade com que ele pode reagir a perturbações de seu ambiente"[162]. Um passado que nos desnaturaliza ou um futuro indescritível emergem como reservas de superação do olhar viciado do presente. Também diríamos dessa história: "nem sempre foi assim..." Mas é preciso reivindicar a historicidade presente. Olhar para a história é uma forma de *imaginação social*, e com algum espanto podemos dizer o mesmo das formas artísticas.

3.3. Mas isto é literário!

A ideia de uma *crise da representação* fornece o vocabulário da crise geral da condição humana, localizando o momento de perda da possibilidade de fazer corresponder a linguagem à substancialidade do mundo no fim do século XVIII e início do XIX[163]. É quando a temporalidade da história passa a ser caracterizada pela ideia de progresso que ocorre a cisão entre literatura e história, no momento mesmo da invenção romântica da literatura com seus pressupostos de autonomia, originalidade, gênio, etc. Ao se desvincularem, porém, começa a se manifestar de várias maneiras a crise de sua convergência. Erich Auerbach indica que não poderia deduzir a sociedade de corte ao submeter as peças de Molière e Racine apenas a uma análise interna. Tal dificuldade não se apresenta ao analisar Balzac: não por acaso, mas porque ele mesmo se autoproclama "doutor em ciências sociais" e passa a servir de modelo a análises sociológicas[164].

No limiar do século XX, a ideia geral das vanguardas modernas levou ao extremo o primado da historicidade condicionante do objeto artístico: sua auto-consciência ou autoinvenção elege-se como o máximo de alguma coisa na convergência entre arte e tempo, orientados para ela. Neste processo, que encontra continuidade nos dias atuais, a "universalidade" canônica de um texto é regulada por uma temporalidade sobredeterminada. A "literatura" já é inscrita na cultura letrada como projeto de contemporaneização de si mesma, ou seja com uma intencionalidade que visa à sua dimensão histórica. Se se publica um livro é porque se quer lançá-lo a uma duração. Se se publica um livro *do tempo*, um livro do tempo da crise, é porque todo livro é história.

---

[162] Hans Ulrich Gumbrecht, *Em 1926*, p. 472.
[163] Kerstin Behnke. "A crise da representação", passim.
[164] Wolf Lepenies, *As três culturas*, p. 85.

Se *Dom Casmurro* fosse apresentado como um romance escrito em 2007 (e aqui não cito o "Pierre Ménard" de Borges, que procurava de certo modo ajustar o texto à historicidade), seria considerado "adequado"? Um critério de julgamento *estético* dos textos passou a ser a sua posição numa linha temporal histórica, mesmo quando se supõe certo desenvolvimento autônomo da técnica, assim idealizada (até mesmo os concretistas, por exemplo, não são a-históricos como seus contendores acusam, pois, no mínimo, pressupõem uma *sequência* de contribuições à inventividade da forma e uma *adequação* desta às tecnologias históricas).

Essa mescla das ideias de progresso e homologia culminou com as vanguardas modernas, cada qual paradigmatizando a si mesma como meta da própria noção de desenvolvimento. *Fazer* literatura significará *dizer* literatura, para *fazer* história *da* e *na* literatura. Este movimento parece ser o oposto na crise da historiografia modernista em sua não-teorização: ao contrário das vanguardas literárias e artísticas, a opção aqui é: em vez de *dizer* a história, sua filosofia, trata-se de *fazer* historiografia, recusando *fazer* história, no sentido político, a não ser fazer a história da historiografia ao entrar para os Anais.

A historicidade aparece, desde uma cisão que é moderna, como algo que precisa de um teste: ou esperamos a abertura das caixas-pretas para a revelação tardia de um passado em estado de inconsciência (como é o caso, por exemplo, das análises genéticas, das revisões de cânone, etc.), ou a passagem do tempo é reivindicada como prova da capacidade que um objeto artístico tem de permanecer, nas concepções essencialistas da arte.

Há, portanto, diversas hipóteses, cada qual com sua temporalidade, informando o compartilhamento de um espaço, assim virtual, do presente. O fato de se poder escrever, por exemplo, um poema parnasiano num *blog*[165] permite pensar que a adequação tática da forma ao suporte e à circulação não é uma evidência, mas um ato de decisão de sujeitos produtores, como um cubista ou um concretista. Mas: o poema parnasiano no *blog* será parnasiano? Quer dizer, nesse caso, parnasiano seria uma categoria a-histórica? Ou será um uso, um hábito, um desconhecimento tanto da história quanto do ato de decisão presente? É preciso não ignorar nem a história das formas, nem da sociedade, nem da relação entre forma e sociedade, nem o ato da decisão, o tático. Em certos casos, é preciso não ignorar a ignorância de tudo isso. O ordinário, portanto, não

[165] Este tema foi sugerido por Laura Penna Alves.

deve fornecer uma norma se elevado a objeto científico, ainda mais se pensamos o *conhecimento* de literatura como necessidade para um *projeto* em literatura. No campo especificamente literário, o ordinário se mantém como ordinário pois se trata de discutir o valor.

Do ponto de vista dos estudos historiográficos, a literatura, desde os Annales, adquire um *status* diferente, quer pela deflagração dos aspectos retóricos, lingüísticos ou composicionais da escrita nas chamadas ciências sociais, quer pela nova pertinência de que ela se investe como objeto da cultura passível de maior interesse no campo científico. Mas aí ela aparece complicada por duas características: a indeterminação e o afeto. Indeterminação, pois a obra é inútil e reivindica uma unidade objetiva de sentido; afeto, pois está interessada em produzir efeito em seu leitor. Gumbrecht, ao propor como "ensaio sobre a simultaneidade histórica" a imersão por meio do objeto livro no estar-no-mundo do ano de 1926, escolhido aleatoriamente, indicou, apenas de passagem: "na média, os textos ficcionais apresentam uma densidade muito maior em relação àquelas preocupações e perspectivas que eu identifiquei como específicas do ano de 1926"[166]. Numa hipótese semelhante de Bourdieu, na literatura, "o trabalho da escrita cria [...] um universo saturado de detalhes significativos e, por isso, mais significante que o natural", o que se verifica pela "abundância de indícios que fornece à análise"[167]. A literatura é um objeto de referência para outras ciências por configurar uma realidade intencional já pronta? Há, talvez, um modo particular de persuasão. Será então uma facilitação para o historiador, em meio à opacidade dos documentos não-literários, em sua tarefa, como diz Hayden White, de compreender "de que modo *nos devemos sentir* em relação à coisa representada"[168]? Não apenas o autor como colecionador de indícios o explicaria, mas nosso próprio olhar em busca da história como o dramático, o agônico, a presença. A ideia de *presença* como força persuasiva justificaria a "abundância de indícios para a análise" (se os indícios foram ali plantados é porque o texto *já é* argumentativo; os elementos, além de selecionados, já foram relacionados). Bourdieu escolhe a propósito justamente Flaubert, escritor cujos procedimentos de linguagem primam pela "presentificação". Assim, o leitor especializado é persuadido enquanto obscurece o fato da persuasão do objeto lido, quer denegue a experiência, quer a considere superior (Bourdieu se servirá de Flaubert, sem

---

[166] Hans Ulrich Gumbrecht, *Em 1926*, p. 478.
[167] Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 19.
[168] Hayden White, "O texto histórico como artefato literário", p. 108.

explicitar a dotação de valor, pela quantidade de indícios; Gumbrecht simplesmente *valorizará* a literatura pela quantidade de experiência).

Aqui podemos perguntar finalmente: a literatura fornece indícios de quê? Podem ser de um dado social, numa chave de leitura da mimese, mas também de um dado de linguagem. Assim, até mesmo nos estudos da literatura "em si mesma", e não como ponto de passagem ou exemplo de não-ficções, o primado do objeto não assegura que aquilo que se discute seja literatura – um sociólogo, um psicólogo, um historiador, um paleógrafo e até mesmo um editor podem exigir de si mesmos que se reportem sempre ao objeto literário em questão e nem por isso deixar de falar apenas de questões não literárias[169].

O estatuto da literatura numa sociedade também estará vinculado ao tipo de teorias que se vem a formular sobre a história. Por exemplo, uma formulação que siga uma tendência contemporânea de aplicar à história conceitos da nova matemática, com os acasos e o caos, não conferirá à literatura um papel do tipo de intervenção intencional ou de missão rumo à formação de nações e nacionalidades, mas talvez o de um possível detonador ou acidente (e se a matemática, por sua vez, nisto terá sido "demissionária", será preciso debater). E apesar disto, uma teoria não é deduzida a partir da "realidade" de tal modo que lhe confira uma consistência que ela não tem, pois sabemos que científica é uma ciência, não seus objetos.

A literatura é assim disputada não apenas como repertório cultural e uma disciplina própria, mas como lugar de objetos para a evidenciação de questões. O que terá concedido essa espécie de privilégio de ser alvo de cobiças epistêmicas? Algumas hipóteses: a-) Na prática, é possível verificar o que diz ou como cada discurso emprega a literatura, ela não é um fim em si neste caso, mas modulada conforme certo jogo persuasivo; b-) Na prática, não há um discurso literário, mas um uso literário de discursos. As rimas, metáforas, metonímias, etc., são dispositivos da linguagem em geral e em si mesmas não significam ficção, *embora levem à suspeita*. "Fazer arte" com a linguagem não é privilégio da literatura e nem é o seu definidor. Mesmo os discursos da crítica literária não conquistaram completa autonomia, mas passaram a ter centralidade (à força institucional) no momento em que se pretenderam generalizantes, aplicáveis a tudo (como nas teorias textualistas ou nas do imaginário[170]), não

---

[169] Voltaremos a esta questão em 3.4.
[170] Cf., por ex., Wolfgang Iser, "Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época", sobretudo a seção inicial do capítulo.

específicos. Fatos de linguagem seriam o não específico. As ciências do simbólico e da linguagem *fazem-se* perigo. c-) Afinal de contas, ela é disputada pois ela faz e diz sentido, ela é o próprio jogo do sentido na vida prática da sociedade.

Se os antigos adeptos das filosofias da história sempre reivindicaram o poder de dizer o que há para além da história crua, Hayden White pode escrever que "nenhum conjunto de acontecimentos históricos registrados pode por si só constituir uma estória; o máximo que ele pode oferecer ao historiador são *elementos* de uma história". O próprio leitor espera uma chave que o familiarize a ocorrências tão distantes, pois o historiador lhe mostra "como os dados se harmonizam como um *ícone* de um processo finito abrangente"[171]. A provocação que White lança aos historiadores positivos é considerar a filosofia da história uma estória, e colocá-la entre aspas.

É evidente que há fatos históricos que provamos à maneira das provas jurídicas, como considerou François Hartog sobre a demanda da verdade histórica[172]. Mas ao contrário do adágio que reza entre os operadores do direito – "O que não está nos autos, não está no mundo", a história não opera apenas no nível processual. Ela é metaforicamente judiciária como *persuasão* sobre fatos e presunções. O *significado* dos fatos é que não se *prova* coercivamente. A questão não se limita à constatação de fatos ou não-fatos. Isso é relativamente fácil de resolver. (A estupidez de uma teoria como o negacionismo é transferir cinicamente ao plano dos fatos uma anulação desejada no plano da interpretação e do sentido). O historiador deve persuadir sobre *significados* culturalmente sancionados, mais que sobre fatos, e argumentar para obter uma sanção social.

"A poesia não se faz com ideias, mas com palavras", teria dito Mallarmé a Degas. Mas também o historiador competente e não-ingênuo sabe que a história se faz com palavras e sobre a base de palavras. Isto não implica que o discurso historiográfico deva ter uma poética como determinação *estrita*; só porque ele narra não precisamos deduzir que seja ficção. Em que pese o nivelamento dos discursos da literatura e da história ao exame dos modos literários e das marcas verbais operado por Hayden White, o nome mais associado a esta posição, não se incluiu entre as pré-figurações do discurso histórico, por exemplo, o gênero do *non-sense*. Mas quando a história se torna um ramo das formas narrativas sob tutela da literatura, esta aporta consigo uma alta carga de

---

[171] Hayden White, "O texto histórico como artefato literário", pp. 100 e 103, respectivamente.
[172] Apud Luiz Costa Lima, *História, Ficção. Literatura*, p. 157.

responsabilidade quanto à configuração de um estar-no-mundo, que não pode mais limitar a literatura à ficção: *aqui é a literatura que se torna teoria*.

David Wellbery e John Bender propõem que houve um retorno da retórica no modernismo e no pós-modernismo (que ele considera sua radicalização). O que teria ocorrido não é, obviamente, uma reprodução das antigas retóricas, mas práticas a partir de um interesse histórico, e quanto à retórica devemos hoje "compreender por que e de que maneira ela é descontínua em relação ao seu passado"[173]. Os autores observam que "a tendência anti-retórica da modernização", iniciada pragmaticamente no Iluminismo e transferida ao plano estético no Romantismo, se havia dado com o "desenvolvimento, em vários domínios, de uma forma de discurso concebida como neutra, sem posição e transparente"[174]. Identificam como a-retóricas várias práticas instituídas como falas de um sujeito não posicionado, como se falasse a própria natureza ou razão, dirigindo-se a uma humanidade em abstrato, num "mercado intelectual", como se lê em Kant, "ordenado por uma razão transcendental, que é de todos e de ninguém"[175]. No plano da ficção, o declínio da retórica viria depois, com a substituição da *inventio* pelo Gênio, como em Goethe, a ascensão da figura do autor criador, ficando apoiada a educação literária (e podemos dizer artística, em geral) na "autoexpressão criativa, de um lado, e [na] interpretação, de outro"[176].

Uma interessante hipótese historiográfica é por eles lançada para dar critérios à nova emergência do retórico. Se o declínio ocorre ao longo de quando o discurso científico inventa a objetividade, o discurso imaginativo inventa a subjetividade, o liberalismo adquire força de lei, as imprensas se apropriam da oralidade e o nacionalismo é o lugar para onde se remetem padrões de costumes e estéticas, a re-ascensão se deve a que todas estas instituições começam a ser reprocessadas. A objetividade pode ser pensada como ficção teórica, a subjetividade como imersa e deslocada na pura contingência, o liberalismo como falseado pela manipulação das massas, a oralidade como re-apresentada pelos meios audiovisuais, o multiculturalismo como desindividuador dos ideais nacionais.

O "retorno do retórico", que já não seria *uma* retórica mas *a* retoricidade, vai abranger vários sistemas sociais. Na filosofia, Nietzsche seria o filósofo exemplar dessa noção pois nele, "a retórica perde [...] seu caráter instrumental e se torna o nome do

---

[173] John Bender & David Wellbery, "Retoricidade: sobre o retorno modernista da retórica", p. 12.
[174] John Bender & David Wellbery, "Retoricidade: sobre o retorno modernista da retórica", p. 15.
[175] John Bender & David Wellbery, "Retoricidade: sobre o retorno modernista da retórica", p. 21.
[176] John Bender & David Wellbery, "Retoricidade: sobre o retorno modernista da retórica", p. 24.

desenraizamento de nosso ser"[177]. A retoricidade aparece também no campo das ciências (por exemplo, com Kuhn ou Feyeraband contra o progressismo da ciência cumulativa); das humanidades (com Foucault contra o pensamento positivo ou Hayden White contra a ideia de uma historiografia objetivista[178]); na invenção da psicanálise (em que figuras de linguagem seriam sintomas de operações inconscientes); na cultura de massa (na pesquisa e uso de técnicas de manipulação); na ideia de cotidiano (por exemplo, quando Goffman escreve algo como *A representação do eu na vida cotidiana*); e enfim, na crítica literária (por exemplo, com Kenneth Burke e seu método "dramatista", que insere o texto em uma cena de persuasões).

É no campo da crítica literária que compreendemos não uma relação descendente, de derivação do princípio da retoricidade, mas uma espécie de irradiação. Pois se a própria retórica havia sido substituída pela literatura, seu retorno deve ter como centro uma contaminação que parta do literário. Assim é que um Derrida estende a figura da ironia para todos os empreendimentos humanos, uma vez que todos são discursivamente constituídos. A dedução é uma via de mão dupla: a ironia se situa no campo da linguagem e do literário; as ações são feitas de discurso, linguagem; a ficção é reservada à literatura – algo da ironia literária e, portanto, de ficção é transferido para as ações humanas. Esta posição causa muitas reações adversas e é frequentemente confundida com a chamada *virada linguística*, embora me pareça o contrário[179]. O que Wittgenstein e outros pensadores como Quine ou Austin propõem é não precisamente a ação como linguagem mas a linguagem como ação. Muitos leitores viram na *linguistic turn* (que é mais uma virada da linguagem do que uma virada em linguagem) uma forma contemporânea de irracionalismo (como argumentaram Lukács ou Adorno, por exemplo), e até hoje o acusam os que, sem ler, confundem-na com um textualismo. Há também um senso comum em certos grupos acadêmicos que reza que a ideia de "mundo como texto" é uma invenção dos pós-modernos. Deve se tratar de uma vulgarização por ignorância ou má fé. O mundo como teatro ou a natureza como texto, se bem que divinamente manipulados, já eram tópicas nas letras clássicas[180].

---

[177] John Bender & David Wellbery, "Retoricidade: sobre o retorno modernista da retórica", p. 33.
[178] O próprio White considera-se continuador de uma "abordagem que é tão velha quanto o estudo da retórica e tão nova quanto a linguística moderna". In "O texto histórico como artefato literário", p. 112.
[179] Embora os autores façam referência a essa família de pensadores, a diferença que aqui argumento não é, no artigo que acompanho, considerada.
[180] Cf. em E. R. Curtius, *Literatuda europeia e Idade Media latina*, as tópicas relacionadas ao *theatrum mundi* (pp. 190s) ou aos *libri naturae* (pp. 375s).

Por que discutir questões de linguagem de um texto significaria dizer que ele mente? Isto significaria não considerar palavras como ações ou as questões de linguagem como ações. E por que considerar a linguagem como ação significaria textualizar o mundo? Porque não pressupõe talvez a linguagem como espelho do mundo. Interditar o estilo é também uma convenção. Trata-se de uma concepção *positiva* de linguagem e de retórica, para a qual o aspecto persuasivo que ela "manifesta", é um "acúmulo", uma "nota forte", um "exagero", e não considera a sua subtração como um estilo também. Tudo o que poderia ser *dito de outro modo* é uma questão *de* e *para* a linguagem; mas não só isso: o é tudo aquilo sobre o que operou uma escolha que modificaria a posição assumida ao apresentar a matéria, conferindo o próprio sentido dela.

Para Wellbery e Bender, a retoricidade "é a nossa condição e, se ela dá nome ao irredutível, caráter *a priori* dos processos retóricos, implica também a impossibilidade de um único discurso dominante que pudesse reconhecer essa condição"[181]. Os fundamentalistas do real (que somos nós, qualquer um de nossa sociedade que não tenha aprendido o aspecto retórico de nossa relação com o mundo) percebem-se despossuídos da condição única que consideravam imperativa. Entretanto, a ideia de retoricidade, se uma comparação faz sentido, ainda fica um passo atrás das proposições e consequências da virada linguística. Se a retoricidade é uma condição, algo que governa os fenômenos culturais mas ainda não é *ação*, ela tende ao paradigma. A ação pelo discurso é um passo além dessa compreensão. O que a ideia de retoricidade não traz da retórica é a *inventio*. O discurso como ação abre espaço para pensar o que fazer com o desenraizamento deflagrado pela retoricidade do mundo e das relações sociais. Se as ações perdem o caráter dogmático de coisas naturais, abre-se a possibilidade de que elas se invistam de um aspecto ético de coisas efetivas. Abre-se espaço para as escolhas.

Um lugar exemplar de operações de escolha, pois nele se declara a intenção de fazer algo significar, pela escolha de elementos significativos, é o objeto ou ação de arte. A literatura, por exemplo, o faz a partir da própria matriz das significações, que é a linguagem verbal.

---

[181] John Bender & David Wellbery, "Retoricidade: sobre o retorno modernista da retórica", p. 43.

3.4. Causalidades

O pensamento das práticas simbólicas vistas a partir de sua presença histórica recebeu uma atenção programática dos pesquisadores de Konstanz e a chamada "estética" da recepção[182]. Hans Robert Jauss é o representante que mais considera especificamente o problema das relações entre literatura e história, que nos interessam nesta dissertação. Uma fala sua de 1967, *A história da literatura como provocação à ciência da literatura*, contém em linhas gerais seu posicionamento. Por "história da literatura" ele compreende um novo modo de estabelecer os nexos entre os textos e as diversas situações simbólicas e materiais que os envolvem, na contramão das teorias "científicas" da literatura. Estas podem ser divididas em dois grandes grupos: aqueles que praticam uma história das formas e/ou temas (teorias imanentistas, Curtius, etc.) e as que praticam uma história conteudista implicando o teor sócio-econômico (teorias que se investem do materialismo dialético, como as de Lukács, Goldmann, etc.) Para falar das relações entre literatura e história, seguiremos de perto a argumentação de Jauss, acrescentando alguns outros conceitos.

A ideia tradicional das histórias da literatura teve seu apogeu no século XIX e era fortemente vinculada à ideia de nacionalidade. Jauss anota que o apogeu da carreira de um filólogo seria, por esta época, escrever uma história de sua literatura nacional. Esta estava também arraigada no imaginário de várias instituições e gozava de forte prestigio ao se afirmar como a representação e o veículo da *Bildung*, a formação. Esta prática teve duração, inclusive no Brasil, ao menos em suas formas não anacrônicas, até a década de 1950. Já em fins da década de 60, em que Jauss faz sua intervenção, havia se tornado incomum este tipo de empreitada – não se pressupunha mais um forte componente teleológico que as historiografias então dominantes haviam tornado obsoleto. A literatura não seria mais a plasmação do espírito nacional rumo ao desvelamento e à afirmação de si mesmo. Passava por um processo de "decadência", deixando de ser o lugar e a garantia de uma solidez espiritual e se tornando francamente artigo de divertimento e ostentação de classe. Paralelamente, os projetos coletivos de

[182] Ponho "estética" entre aspas porque, ao ser proposta como uma semantização a partir da experiência do leitor, o pensamento sobre a arte já não pode pactuar com os mesmos princípios regulamentadores e sublimados de qualquer estética. Isto não quer dizer que o leitor não se paute por princípios, mas que a ideia de um foco no leitor implica que a ideia de legislar sobre as obras seja substituída pela de apropriar-se delas (se a recepção necessariamente contar com regras, como no tempo das preceptivas retóricas, é porque o leitor não as determinou, mas segue um código compartilhado também pela instância da produção).

escrita e interpretação de histórias literárias passavam a ser vistos com desconfiança: pretensiosas e um tanto arcaicas.

Jauss lança a hipótese de que a historiografia clássica falha na tentativa de historicizar. Sobretudo pela aplicação de seus métodos cheios de previsibilidades: primeiro, as os poemas, romances, contos, ensaios, biografias, etc. aparecem como demonstrações de "categorias", "gêneros", "períodos" (ou como pseudoproblemas, quando são confrontados com suposições). Também a historiografia que só se ocupa dos "grandes" autores falharia ao não considerar a literatura em sua prática efetiva, na mediania de seus usos sociais, privilegiando apenas momentos de exceção que teriam surgido como que por milagre (isolar grandes autores torna-os melhores ainda, talvez até mais "brilhantes"). Além disso, privilegiar a figura dos autores obscurece questões como o desenvolvimento da literatura no interior de uma cultura material e de práticas sociais, que fica assim vista de modo não-contínuo, por espasmos.

Jauss resgata a formulação de Friederich Schiller (1789 – aula inaugural na Universidade de Jena) – "a história não fornece modelos ao homem prático nem esclarecimento ao filósofo, mas é apenas uma fonte mais nobre de *entretenimento*"[183]. É uma tentativa de resposta a uma questão colocada simultaneamente à proposição: o que significa e para que serve a história universal? É uma questão ligeiramente anterior a esta colocada por Jauss: "o que é e para que serve a história da literatura?"

As formulações de Schiller são retomadas pois nelas Jauss detectou um paradigma que já havia expirado, numa resposta a um problema historicamente posto que já havia se tornado, ela mesma, histórica. Assim, ela talvez conserve a força de ter de responder à demanda sobre a própria experiência histórica, mas a ideia da inutilidade da história parece a Jauss não mais produtiva ou ao menos carente de um novo enfrentamento. O papel de sintoma e aguilhão da nacionalidade singular atribuído à literatura alemã certamente entra em decadência após o nazismo. Um George Steiner não se cansa de lembrar o quanto toda uma literatura de esclarecimento não foi capaz de conter a barbárie do século XX e, mais do que isso, ela serviu de enfeite, colorido ou fundo musical.

---

[183] Talvez possamos compreender "entretenimento" no sentido de imaginação social, sem prejuízo do lugar entre a ficção e não-ficção no jogo da linguagem, como sugeri em 3.2.

Duas tentativas de renunciar ao "empirismo cego do positivismo, bem como à metafísica estética da história do espírito"[184] são, cada uma a seu modo, as correntes críticas derivadas do marxismo e as do formalismo.

Os críticos literários marxistas, sobretudo no campo do marxismo vulgar, também teriam na categoria da causalidade o seu calcanhar de Aquiles, no sentido de que têm por hábito buscar o nexo ou a unidade de todo o *corpus* literário em suas sucessões no tempo através da ideia de espelhamento da realidade social, sendo o trabalho do pesquisador demonstrar esse nexo por conjunções ou assíndetos causais. A base é a infraestrutura determinante que se reproduz simbolicamente na superestrutura, o que não considera as práticas simbólicas como práticas em si, dotadas de certa autonomia e também condicionantes, mas apenas na esfera das trocas econômicas. Desprezam o fato linguístico como produtor de sentido e o papel ativo da subjetividade na formulação de projetos construtivos, na seleção da matéria literária, na ordenação das significações do texto, na sua inserção em um sistema de demandas e circulação; desprezam, muitas vezes, os próprios fatos condicionantes da circulação e os usos da literatura por seus leitores. Para Jauss, mesmo autores como Werner Krauss, que acenam para a compreensão da artificialidade do estilo (algo heterodoxo dentro das correntes sociológicas) não deixam de pagar tributo ao postulado do nacionalismo e não reconsideram a hipótese do espelhamento do social.

É preciso considerar, no entanto que

> em toda a gama das formas que assume, apenas muito precariamente a literatura admite ser remontada a fatores do processo econômico, pois a mudança estrutural dá-se com muito maior lentidão na "infra-estrutura" do que na "superestrutura", e o número de determinantes verificáveis é muito menor na primeira do que na última. [185] [186]

Jauss ainda anota que a historiografia reflexológica,

> [...] vendo-se constrangida a medir o grau de importância de uma obra literária em função de sua força testemunhal relativamente ao processo social, e sendo incapaz

---

[184] Hans Robert Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p. 15.
[185] Hans Robert Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p. 16.
[186] A questão é pormenorizada num imprtante estudo de Martin Fontius, "Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte".

> de extrair daí quaisquer categorias estéticas próprias, permaneceu, de um modo geral – e sem o admitir -, presa a uma estética classicista. [...] toda a literatura moderna que não se deixava apreender segundo o princípio de identidade entre forma e conteúdo teve de ser qualificada como arte degenerada da burguesia decadente. [187]

Podemos considerar que constituição de cânones não é apenas *classicista*, mas *classista*. Hoje em dia, quando vemos a tentativa de forjar cânones a partir de identidades físicas ou sexuais imitam, em vez de subverter, os princípios da distinção de classe. A divisão econômica é posta em suspenso por uma divisão de categorias biológicas ou de usos do corpo, sem se enfrentarem os problemas e contradições da própria divisão e da disputa por privilégios, os corporativismos, etc.

Em contrapartida, o formalismo (Chklovski, Tynianov, Jakobson) daria ênfase ao caráter artístico da literatura, como objeto autônomo de investigação. Desvincularia as condicionantes históricas, propondo um imanentismo dos e nos textos. Separando a linguagem literária da ordinária, aparece aí o conceito de estranhamento. Para Jauss, a busca de racionalizar intrinsecamente a obra de arte, a partir da descrição de procedimentos construtivos, fundamentou a produção de categorias estéticas eficazes e duradouras, ou seja, o imanentismo tem ao menos a vantagem de produzir conceitos para falar especificamente de literatura, conferindo-lhe mais dignidade.

A princípio suspendendo a historicidade, a escola formalista logo retomou o problema da diacronia – as formas são herdadas antes de serem operadas e transformadas e existem em um sistema de diferenciações. Os formalistas se insurgem contra a metafísica na medida em que observam a fixação do "espírito" homogêneo de época como especulações que ignoram a dinâmica de "evolução" das formas artísticas. É, no entanto, um possível paradoxo opor teleologia a evolução. Talvez haja, no formalismo, duas diferenças básicas: o deslocamento do prisma (da especulação do espírito para a materialidade da forma) e a consideração de uma continuidade fluida (como exigência de uma concepção imanentista). Assim, o plano histórico da arte é reduzido à sucessão de procedimentos formais, não vistos como implicados nos usos sociais, como "efeitos" históricos. Jauss compara o sistema da língua (sincronia/ diacronia) na relação com uma função histórica. No Brasil, um exemplo dessa diacronização (uma temporalidade dada apenas pela sucessão de formas) são os

---

[187] Hans Robert Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, pp. 16-7.

trabalhos críticos dos poetas concretistas, que estabeleceram um cânone cujo princípio de organização seriam as contribuições das invenções formais. Eles seriam nisso muito sincrônicos, pois instrumentalizam a própria produção poética (a história da literatura se faz apenas com o que é capaz de fornecer atributos para o poema concretista), perdendo de vista a historicidade do que leem, no sentido de uma causalidade pelo uso. Jauss se interroga:

> Se, por um lado, se pode compreender a evolução literária a partir da sucessão histórica de sistemas e, por outro, a história geral a partir do encadeamento dinâmico de situações sociais, não haverá de ser possível também colocar-se a "série literária" e a "não-literária" numa conexão que abranja a relação entre literatura e história, sem com isso obrigar-se a primeira a, abandonando seu caráter artístico, encaixar-se numa função meramente mimética ou ilustrativa?[188]

O lugar dessa articulação, encontrado por Jauss, é "a dimensão de sua recepção e de seu efeito". Toda obra visa a um destinatário, que tem um papel ativo em sua existência e significação. O papel dos leitores teria duas implicações: uma estética (juízo valorativo, por comparação) e uma histórica (transformação dos juízos, efeito e permanência). Assim, nas suas "Sete teses da recepção", Jauss reivindica à historiografia literária, em linhas gerais: a compreensão da subjetividade leitora do historiador em sua reatualização do texto; a objetivação do horizonte de expectativas para se analisar de um modo não psicologista a experiência literária do leitor; a consideração das mudanças produzidas pelas obras de que rompem o horizonte de expectativa; a situação dos textos como respostas a questões que seu momento histórico colocava; neste sentido, a série de formas compreendida em seu aspecto ativo; a abordagem das mudanças estruturais em suas articulações históricas, pois um mesmo corte sincrônico apresenta uma heterogeneidade de tempos; a imagem da literatura não como um quadro tipificado, mas como uma instituição, com suas particularidades, intervindo sobre comportamentos sociais[189].

---

[188] Hans Robert Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, pp. 20-1.

[189] Gumbrecht fez, em texto de 1975, uma série de críticas aos principais postulados da Recepção: "As consequências da estética da recepção: um início postergado" (In *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*). Não os incluo no corpo do texto pois, embora lógicos, seus argumentos não nos interessam. Parece que ali Gumbrecht ainda não havia rompido inteiramente com as tarefas da hermenêutica nem de uma sociologia centrada no conceito de ideologia. Para Gumbrecht, ter posto o leitor no ponto mais destacado da cena literária, embora destitua o crítico de uma função de legislar sobre o texto, tornando seu trabalho mais racional e descritivo, é uma proposta cuja realização teria levado à

Trata-se de substituir a pesquisa dogmatizada em torno de uma *causa* já suposta (para quê, afinal, a causalidade nos serviria? para "aprender com a história"?) pela particularização dos objetos estudados em seus *efeitos*. Nessa passagem, a obra literária é vista, sim, como lugar condicionante das experiências, ações e sentidos de que ela pode ser especificamente uma causa, um disparador. Não é, claramente, um veto a qualquer hipótese causal – a noção de causa é mais complexa do que preveem tanto o mecanicismo quanto os determinismos linguísticos. Será preciso então pensar os usos do argumento da causalidade.

A literatura é objeto de uma manipulação (pelo escritor, pelo crítico, pelo editor, pelo leitor, pelo historiador, pelo filósofo, pelo sociólogo, etc., etc.). Não aqui no sentido negativo e ideologista da "mentira", da "fraude", etc., nem no sentido puramente plástico, mas no sentido de que ela é algo que interpomos entre a experiência e suas explicações. (É preciso relembrar, na chave do que já dissemos em 3.3, que ela é um espaço *exemplar* de manipulação, pela explicitação de seu caráter manipulatório – e também porque ela mesma é "arte", "técnica", "prática" de manipular dados, *endoxa*, efeitos, afetos, etc. Todas as práticas simbólicas o são, entretanto as formas artísticas, e a literatura como arte da palavra, explicitam-se como tal). Costa Lima aponta que, em oposição à escrita da história, "a poesia é a atualização do princípio do ficcional que, por sua condição de *como se*, [...] não postula uma verdade, mas a põe entre parênteses"[190]. A literatura prossegue, assim, não tendo que responder quanto a algum padrão de eficácia sobre outras práticas não-literárias. Estas, por sua vez, tomam a literatura como objeto de uma realidade, ainda que assumida sob o prisma do simbólico, como no caso de discursos sociológicos, psicanalíticos, filosóficos, historiográficos, etc. A chamada tradição do "primado do objeto" não significa tanto a necessidade positiva de se basear o estudo no texto e de que não há literatura sem realização nos textos – uma espécie de aviso que dissesse "olhe para o chão" – mas as diversas formas de argumentação e armação de explicações que procuram dissimular o uso instrumental dos textos literários.

---

estagnação do debate. O principal intento de sua crítica a Jauss, Iser e Stierle é reivindicar um retorno ao estudo das "intenções do autor", como vistas à inserção da crítica literária como um ramo da sociologia da comunicação. Mas os teóricos de Konstanz não invalidaram de tal modo o polo da produção. Em Jauss, por exemplo, a ideia da produção de rupturas com o horizonte de expectativa dos leitores não tem outro lugar se não a produção de estranhamento pelas escolhas autorais. Em Iser, o leitor implícito aponta para as expectativas do escritor.

[190] Luiz Costa Lima, *História. Ficção. Literatura*, p. 21.

Não há teste de eficácia que sirva para legitimar um texto como literário, há jogo. "Colocar a verdade entre parênteses" não é da ordem do enunciado, mas do jogo em que ele é posto. Nossa dificuldade, por isso, não é tanto definir o literário, pois esse lugar fica sempre mais ou menos preparado pela enunciação, bastando às vezes alguns ajustes no consenso, mas *atribuir um valor* pensado intrinsecamente e no seu uso. Onde procurá-lo? Não basta, por certo, a sociologia do gosto, nem a transferência de um conteúdo disciplinar a ser verificado no interior do texto literário, pois isso seria discutir um valor não-literário. A literatura sempre poderá deixar o código que a quer tiranizar entre parênteses e imaginar outros códigos possíveis. (Nesse momento em que escrevo, reparo haver aqui uma citação enviesada de Aristóteles. A literatura seria mais séria do que a história, etc... Mas aqui, não por um conteúdo filosófico de *verdade* exemplar em sua maneira de representar o possível, e sim por lhe ser permitido criticar todo sentido. É talvez o que a aproxima de uma filosofia do nosso tempo, e a direção dos vetores delineados na velha Poética se mantém. Quando Wittgenstein, por exemplo, escreve: "A filosofia deveria apenas escrever-se como *uma composição poética*"[191], podemos considerar a proposição tanto no aspecto de que ambas são construções de objetos de linguagem, quanto no de que pensar essa construção é um lembrete para a não totalização, a não transcendência.)

Uma sugestão, ainda precária, para a discussão do valor, é considerarmos as duas demandas, forma e historicidade, numa articulação que sedie as escolhas de um texto que sustente sua enunciação num jogo onde o que está em causa é o possível – a forma reimaginada para a historicidade de um presente reimaginado. Será essa proposição um ato normativo? Quero acreditar que não. "Normatividade" é o que se costuma opor a "descritividade" – e a tarefa de ser meramente descritivo quanto ao presente deve ser uma declaração digna de suspeita. O pesquisador não se comporta como um sismógrafo. Se já não somos imparciais quanto a conjuntos de acontecimentos dos quais não participamos diretamente (os do passado, por exemplo), na presença o valor é não apenas inescapável como *operante*. E é a partir desta mesma qualidade que ele pode ser considerado. Não há composição sem um projeto e não há projeto sem valor.

---

[191] Ludwig Wittgenstein, *Cultura e valor*, pp. 43-4.

4. Para ler o presente

4.1. E por que não?

Os teóricos de Konstanz, em sua pesquisa pela presença dos textos, abrem caminho para que a crítica seja pensada de um modo interativo, abandonando a estéril tarefa da contemplação. É ainda Jauss que prepara a emergência de estudar a presença do presente:

> se, comprometido com o ideal da objetividade, o historiador da literatura limita-se à apresentação de um passado acabado, deixando ao crítico competente o juízo acerca da literatura do presente inacabado e apegando-se ao cânone seguro das "obras primas", permanecerá ele o mais das vezes, em sua distância histórica, uma ou duas gerações atrasado em relação ao estágio mais recente do desenvolvimento da literatura. Na melhor das hipóteses, participará, pois, como leitor passivo da discussão presente sobre os fenômenos literários contemporâneos, tornando-se, assim, na construção do seu juízo, o parasita de uma crítica que, em segredo, ele desdenha como "não científica".[192]

Por um lado, é irrefutável que a perspectiva histórica altere de modo fundamental o olhar sobre o passado. A chamada nova história e seus desdobramentos ao longo do século XX apenas confirmam essa evidência. Entretanto, a opinião de que não se pode estudar o presente ainda é frequentemente sustentada, embora corresponda, como veremos, à antiga concepção de história (este é mais um exemplo de coexistência de regimes de historicidade). Não é preciso radicalizar a máxima croceana de que "toda história é história do presente" para assumirmos que falar sobre o passado é um modo de se fazer presente. Por que então causa maior constrangimento falar sobre o próprio presente? Ele se confunde talvez com a própria saturação contra a qual a imagem de outras "formas de vida" podem ser representadas, sem que jamais se possa realizar a mesma operação para determinar o "sentido" do presente. Ludwik Fleck sugeriu que

> o indivíduo, no contexto do coletivo, nunca, ou quase nunca, tem consciência do estilo de pensamento predominante que, quase sempre, exerce uma força

[192] Hans Robert Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, p. 8.

> absolutamente compulsiva sobre seu pensamento, e com o qual não é possível discordar.[193]

Deste ponto de vista, ao passado deveria ser restituída uma presença cuja única função é ser objeto na consciência de uma presença subjetiva e inconsciente de si mesma. Este leitor do passado irá buscar clareza no Egito, na arte gótica ou numa tribo africana, das quais pode extrair saberes que o relaxem dos "pensamentos compulsivos" de sua presença. O passado ou o longínquo seriam compensações dessa falta de saber sobre a sua presença. Mas como determinar uma mentalidade alheia se só pudermos nos considerar alienados de nossa própria mentalidade? Atribuímos ao passado, representando-o, uma condição de presença que não nos permitimos atribuir ao presente. Como representar uma presença do passado se o tempo presente, onde há maior quantidade de presença, não pode ser representado? Essa própria ideia de *representação* é que impõe a dificuldade. Ela se baseia em uma ilusão de domínio sobre o passado como fuga ao não-domínio sobre o presente. É preciso nos desiludirmos de uma e enfrentarmos a outra.

Ao mesmo tempo em que se inventa a historicidade como alinhamento mental de duas estruturas de sucessões, a das formas e a das marcações temporais, também se inventa o anacronismo, quando uma forma não é situada na marcação correta[194]. O anacrônico é aquele que opera um quiprocó com a imagem consensual do tempo. Mas por que não seria anacrônico não considerar a multiplicidade de tempos do presente? O anacronismo, portanto, tem duas faces: a não-presença do passado (necessária para que nós o ajustemos) e a desistoricização do presente. Para levar às últimas consequências a historicidade, seria preciso verificar a presença em ato, propondo uma espécie de teste da relação entre o tempo e suas representações. Estudar a presença do presente seria poder testar o que é não ser anacrônico e quais os limites de uma cronologia para a observação da não-presença do presente. Se é preciso restituir a cada momento os seus limites, sua adequação cronológica, como situar o próprio presente como espaço de improvisos, como momento de possibilidade? De que modo situar o presente como lugar da compreensão de outras temporalidades? Seria preciso, em primeiro lugar,

---

[193] *Apud* Mary Douglas, *Como as instituições pensam*, p. 26.

[194] O que é mais curioso notar é como as formas são vistas como uma espécie de manifestação de algo oculto na combinatória dos números dos calendários. É o "espírito do tempo", ideia que ressurge mesmo em apropriações leigas, nas mais banais representações ou molduras que empregamos para nos referir ao passado.

descolar o presente, não do calendário, mas da via de mão única que se cola ao calendário. O momento presente contém seu calendário particular e, nele, várias temporalidades coexistentes.

A recusa do presente também se casa com uma abordagem reificante do passado. "Representar" é o oposto de "jogar" – seria preciso pensar qual é o jogo da presença que se perde quando se tem apenas uma representação no suporte emoldurado para ela. Sobretudo seria preciso procurar momentos nessa representação em que o jogo se mostra possível, presente ou se anuncia. Ao presentificar o passado, a própria representação é um ação. Há um desajuste persistente entre o repertório do passado, como acúmulo de ex-experiências, e a mobilização desse repertório figurado. O passado é reduzido ao simbólico, ao mesmo tempo em que é chamado a finalidades pragmáticas.

A recusa do presente pode também derivar da forma com que se venha considerar o passado facilitadamente em sua suposta unidade, a princípio mais visível à distância, assim como a dispersão pode ser o mais visível de um presente que, sob o signo da modernidade, é sempre crítico. Aqui sempre se poderá de novo lançar mão do lugar-comum da "distância histórica": o presente ainda não é história, é preciso que se passe algum tempo para que as coisas se "tornem" história, para poderem ser observadas "em perspectiva", etc. Com um pouco de abstração, essa noção espacial e toda a carga de personificação do tempo que ela implica parecerá absurda. Nesse caso, a "perspectiva" pode ser pensada, simplesmente, como uma metáfora para a relação com o espaço de ação e está relacionada à quantidade de informação de que se dispõe e sua hierarquização tendo em vista as demandas por seu uso. Um dos argumentos que François Dosse recolhe dos opositores da história do presente é o de que "a proximidade não permitiria hierarquizar"[195]. Mas se a hierarquização depende justamente do ponto de vista adotado, ela poderia variar mesmo para pesquisadores contemporâneos entre si e na diacronia com relação a um mesmo objeto.

Outra razão para a recusa pode estar na identificação da história do presente como a política em si mesma, segundo o entendimento tradicional de uma história que é fundamentalmente a história da política e que se expressa, segundo Peter Burke, na "ousada frase vitoriana" do catedrático Sir John Seeley: "História é a política passada: política é a história presente"[196]. Não apenas o deslocamento dos temas historiáveis para o não apenas político mas a recusa da *ação política* foi atitude autoconsciente de

[195] François Dosse, *A história*, p. 174.
[196] Peter Burke, *A escrita da história*, p. 10.

historiadores como os da primeira geração dos Annales (sobre essa atitude, Marc Bloch, por exemplo, fez em 1940 seu *mea-culpa*, em *L´Étrange défaite*[197]). Mas não me refiro ao aspecto exclusivo de política enquanto ação política: mesmo quando já não restringimos o tema da história às situações de governo e representações de poder, não é difícil identificarmos com o presente tudo o que diz também respeito à política: o ocultamento de fatos, a especulação, a imprevisibilidade, o sigilo. (Está claro, ainda, que se trata de uma noção estrita de política. Como nota James Fallows, hoje a imagem que a sociedade faz da própria política é hiperpolitizada: a mídia tende a "apresentar qualquer questão pública como se seu significado real fosse político, no sentido mais estreito e operacional do termo – as tentativas dos partidos e de seus candidatos de ganhar vantagens sobre seus rivais"[198]). O não-político só não poderia ser história do ponto de vista "acontecimental" (*histoire événementielle* é como Braudel rejeita a mesma "espuma das coisas" que entediava Paul Valéry[199]). Entretanto, como objeto, e não apenas como a circunscrição temporal de atos, o presente não é menos fugidio que o passado, *nem requer menos mediações*.

A ideia de certo tipo de história que vê no presente "apenas" um campo de lutas pressupõe um futuro abstrato como doador de sentido, numa temporalidade "progressista". Perguntar pelo sentido no presente é necessário pois, se igualamos presente a política, separamos ação e discurso, reservando à primeira uma temporalidade que é "só" espaço e não, simultaneamente, fatura de sentido. Pode-se objetar que devido ao fato de que as ações políticas têm consequências diferentes do planejado, seria dado a um espectador e não a um ator "a chave do *significado* dos negócios humanos"[200]. Ora, o espectador está apenas em um outro lugar, apenas desempenha um outro papel. A metáfora espacial parece fraca se estamos a todo momento alternando posições nesse painel, todo agente é também observador e toda observação cria espaço potencial para a ação.

A questão do presente como política também aparece na dificuldade de "citar nomes" daqueles que disputam um mesmo espaço de ação. A existência política seria conferida pelo ato de nomear no sentido de se reconhecer um adversário ou se desnudar um colega. Mas nomear não é *apenas* conferir existência política, pois essa existência se dá independentemente do reconhecimento (o político não se reduz ao aparente ou ao

---

[197] François Dosse, *A história em migalhas*, p. 61-70.
[198] *Apud* Luís Felipe Miguel, "A mídia e o declínio da confiança na política", [s.p].
[199] Peter Burke, *A escrita da história*, p. 10.
[200] Hannah Arendt, *A vida do espírito*, p. 74, grifo nosso.

discursivo – é contexto, é pragmático). Não citá-los é conferir também uma boa dose de força política, suficiente para calar ou refratar (desviar, readequar) toda uma fala. No sentido da existência política como imperativo da equidade, a nomeação não basta para conferir esse status senão quando a argumentação se dirige a tal agente ou leva em conta seus argumentos. A existência política, portanto, é da ordem do próprio jogo – o texto está submetido a ela não o contrário. Este é um dos argumentos a favor de estudar o presente, pois acredito ser mais eficaz considerar os agentes que simular ambientes fechados, conflitos descritos como idealidades, impossibilidade ou recusa de efetiva intervenção, tudo o que não é parte necessária do que seja legítimo nomear como uma atividade crítica.

A limitação pela espera a que se condena o presente e todos os subterfúgios para tal é algo que se inclui no que podemos chamar de teorias da caixa preta. Significam dar muita importância àquilo que não se pode "saber" (visualizar, tornar presente) de modo instantâneo, lhe conferindo o status de causalidade. Só é preciso esperar pela abertura das caixas-pretas se o que está em jogo narrar é ou o estritamente político ou uma determinação causal que exclua os efeitos de um acontecimento ao representá-lo.

Elisabeth Roudisesco, historiadora da psicanálise, num conjunto de ensaios em que considera o arquivo como ponto de referência das construções historiográficas, observa que

> se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto, espelho de si. Mas se nada está arquivado, se tudo está apagado ou destruído, a história tende para a fantasia ou para o delírio, para a soberania delirante do eu, ou seja, para um arquivo reinventado que funciona como dogma.[201]

Assim, a ausência do arquivo faz hiperestimarmos o que se pode atribuir a ele como lugar da causalidade. Se a causalidade é ignorada mas pressuposta como atuante, aterroriza agindo como legitimação de uma obediência. Já o arquivamento irrestrito é um modo de neutralizar o poder daquilo que se arquiva, uma inércia quanto às possibilidades interpretativas de objetos da cultura. Não apenas o efeito de um acontecimento já é significativo, mas as coisas que são silenciadas, no presente, têm

[201] Elisabeth Roudinesco, *A análise e o arquivo*, p. 9.

consequência, eficácia: são silêncios produtivos, funcionais. Assim como o "desvelamento" do arquivo é uma produção de sentido no presente.

O arquivo, entretanto, tem recebido um tratamento diferente nas últimas décadas. Como estudou François Hartog em seu *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*, tem ocorrido de modo cada vez mais acelerado uma "produção em massa de arquivos", por sociedades que fazem valer a ideia de que quase tudo merece ser preservado sob o nome de *patrimônio*. Fabrica-se um "olhar museal" sobre o próprio presente.

A ideia de uma conservação deve estar ligada à de uma perda. Se pensarmos no regime moderno de historicidade, como invenção da ruptura entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, a sensação de que algo se esvai e é preciso ser guardado (talvez acumulado, no mesmo sentido burguês da historicidade moderna) data desta quebra de uma tradição. O patrimônio moderno é o que substitui a tradição perdida, recolhendo a experiência de uma crise contínua do tempo. Como escreve Arendt, na perda da tradição, "aquilo com que se fica, então, é ainda um passado, mas um passado *fragmentado*, que perdeu sua certeza de julgamento"[202]. É o que herdamos da modernidade. Mais recentemente, parece ter havido algo a mais na proliferação do patrimônios. Por um lado, um uso dos arquivos passados e do presente como doadores e legitimadores de identidades cada vez mais restritas, geralmente ligadas a aspectos fisiológicos ou de usos do corpo, identidades situadas no "natural" – uma transformação dos direitos humanos em uma nova forma da biopolítica de que falava Foucault. Na análise de Roudinesco, essas minorias "reproduzem um novo modelo de exclusão, subjugando-se aos princípios de uma reivindicação narcísica: culto de si ou de sua comunidade, culto do gueto, fechamento, ódio de si e do outro"[203]. Aqui o passado não é o que desnaturaliza, mas o que justifica a montagem biopolítica das identidades. Por outro lado, a categorização do meio-ambiente como patrimônio indica que, também fora da história, na estabilidade da própria natureza das coisas, se acredita que o futuro vai desaparecendo.

Arquivar tudo é uma indisposição para hierarquizar, é não discutir o que merece ou não registro e preservação. De certo modo, o trabalho do discernimento ainda é remetido ao futuro, o que parece ser uma continuidade da história moderna com seu tempo-juiz. No presente, somos ultraliberais e ultratolerantes com os registros – tudo é

---

[202] Hannah Arendt, *A vida do espírito*, p. 160.
[203] Elisabeth Roudinesco, *A análise e o arquivo*, p. 76.

digno do arquivo (ao menos é esse o discurso captado e criticado por Hartog, percebido também cotidianamente nas sociedades de hoje). Isso implica que, mesmo que suponhamos não julgar (crendo que nisto reside o ser justo) presumimos ter o controle total do que a sociedade *pode* saber sobre si mesma. Nenhum acaso e nenhuma invenção podem aparecer nessa falta de horizonte.

A mania de patrimônio é claramente um instrumento do que Hartog chama *presentismo*. O autor diagnostica como traço característico do modo de conceber a temporalidade de hoje como a experiência de um "presente multiforme e multívoco: um presente monstro. Ele é ao mesmo tempo tudo (só há presente) e quase nada (a tirania do imediato)"[204]. Esse presentismo não é por ele visto como uma novidade radical do fim do século XX, pois já seriam "fragmentos presentistas" textos como o *Manifesto futurista*, de Marinetti, para quem o futuro já é, *A náusea*, de Sartre, pois o existencialista Roquentin percebe que só há o presente, o *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss, concebendo uma história entrópica e sem progresso e nos *slogans* de maio de 1968, em seu fazer-acontecer (pensando assim, quanto à maioria destas acepções do tempo presente, não podemos ter a pretensão de enunciar nada de novo sobre ele). Até a história se transformar na espécie de panóptico que põe o observador de hoje numa posição privilegiada de acessar mundos à sua disposição, certamente a contribuição da fotografia, do cinema, do cinema documental, do fotojornalismo, do rádio, do telejornalismo foi decisiva ao acumular imagens e sons em uma progressão e "fidelidade" que vêm criar a vertigem e a opacidade da *full imersion*. Ao cidadão médio, ser "contemporâneo de seu próprio tempo" hoje é ter acesso aos meios, sobretudo eletrônicos, que o habilitam a se considerar testemunha ocular de acontecimentos-limite exauridos pela repetição. A radicalização das últimas décadas aparece, para Hartog, como o estágio avançado de um processo pelo qual "o presente se tornou o horizonte"[205] e todo acontecimento é já descrito ou percebido como dotado de um sentido. Exemplo de ato presentista seria o 11 de setembro de 2001, que, "dando-se a ver ao mesmo tempo em que está sendo feito, se historiciza imediatamente e já é para si mesmo sua própria comemoração"[206]. Se no regime antigo, a orientação vinha do passado, "mestre da vida", e, no moderno, ela vinha do futuro, lugar das remissões utópicas, agora é o próprio presente que se basta historicamente. É como se a moderna

---

[204] François Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps,* p. 217.
[205] François Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps,* p. 126.
[206] François Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps,* p. 116.

"história em si mesma" fosse não mais apenas enunciada, mas executada, e de modo espetacular. O que era até há algumas décadas um regime de historicidade que previa a revelação de um plano secreto dos acontecimentos pode agora, graças à exposição constante dos meios de massa, a um só tempo fazer, revelar e celebrar o histórico, sem mais previsão, espera nem segredo. O presentismo seria ao mesmo tempo projetivo (ávido por fazer prognósticos) e conservativo (ávido por arquivar tudo), naquilo que Hartog chama de um "duplo endividamento".

A questão que nos fica deste diagnóstico é que "historicizar o presente" se confunde com "presentificar a história": aplicar imediatamente o *telos*. Mas a ideia teleológica da filosofia da história sempre pressupôs que se negasse o presente como objeto a ser interpretado no futuro. Já não é possível retornar ao regime moderno; não se trata de reagir ao presentismo buscando uma espécie de resgate ou promessa – a própria *nostalgia* aparece como um efeito seu. O contemporâneo se volta para o passado como um fã. Um exemplo cômico é o deleuzeano que usa o mesmo chapéu característico de Deleuze enquanto diz que não devemos citar e sim ter ideias autênticas. Irene Cardoso escreveu sobre o tema da herança um ensaio fundamental, tomando como exemplo a herança mítica da geração de 1968 aos jovens de hoje. Ela percebe

> um aprisionamento das gerações mais jovens pela imagem da geração anterior. O que aprisiona, ou, mais precisamente, o que captura, é a imagem de uma identidade heróica cujo peso é desmedido para as gerações posteriores. Esse aprisionamento é indicativo da ausência de um movimento de separação entre as gerações, o que leva a pensar, no limite, que esse processo explicita as dificuldades de recebimento de uma herança, nos termos em que ela foi definida anteriormente, enquanto possibilidade de ser relançada de outra maneira, de ser interpretada. Essa dificuldade é a mesma que a geração mais jovem enfrenta ao colocar-se uma posição de herdeira, apesar de ela se ver, sobretudo nas situações de caráter político, como portadora do "espírito de 68", realizando um "novo 68", e algumas vezes encontrando reforço dessa posição nos "remanescentes" da geração anterior. Ao adotar essa postura, os jovens da geração atual oscilam entre os pólos do que seria uma mesma posição: ou se veem como representantes autorizados daquela experiência, ou medem suas atuações pelo que julgam ser os parâmetros de 1968, diante do que se sentem desvalorizados. Ao confundir herança com repetição e

> identificar-se com os traços simplificados da caricatura, essa geração, presa ao mito, recebe não a herança, mas o fardo da geração anterior.[207]

Mas não é apenas no comportamento que essa identificação com um passado idealizado se manifesta. Quando a dimensão da historicidade já é dada no ato presentista, tende-se a orientar uma ação realizada *como se* estivesse sendo contada retrospectivamente.

Olhar para esse presente é resistir a ele, como faz Hartog. O presentismo desloca a própria ideia histórica de um presente, que existiria como correspondência de uma ação a seu tempo. Destemporalizadas, as ações presentistas correspondem apenas a si mesmas. Não se deve confundir, portanto, a necessidade de se voltar ao presente com um "imediatismo". Há formas de imediatismo no trato com o passado, quando, por exemplo, ele é simplesmente deduzido a partir de hábitos e ideias feitas reproduzidas (assim como, para Wittgenstein, "os problemas filosóficos nascem quando a linguagem entra em férias"[208], no sentido de que ela se descola das ações que a originam, também a historiografia entra em férias e passa a narrar sua lógica sublimada, sem vínculos com a experiência vivida e que se reproduz indistintamente). Em historiografia literária, por exemplo, isso é muito comum na prática da classificação pelo periodismo. O imediatismo não depende da posição cronológica do objeto e seu intervalo de tempo até o observador. O que é rápido demais não é o tempo marcado pelo objeto estudado mas a qualidade das relações sugeridas pelo discurso do observador e, portanto, do seu repertório crítico, teórico e linguístico, e de seu método. Por isso, ler o presente é o contrário do presentismo: é devolver o tempo às ações. Não se trata de estudar o presente em si mesmo, neutralizá-lo pelo arquivo, torná-lo patrimônio, consagrá-lo. Isto seria transferir ao presente uma relação contemplativa que sequer faz mais sentido ter com o passado. Ler o presente é uma tentativa de ajustar o presente ao presente, para combater os usos presentistas da história.

Dosse também elencou como argumento contra o estudo do presente dizer-se que "o historiador não conhece [ainda] o destino temporal dos fatos"[209]. Tal argumento fazia sentido num história teleológica e unívoca, que não é mais, segundo penso, procedente. Mesmo ciclos de acontecimentos fechados, como um regime político

---

[207] Irene Cardoso, "A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança", [s.p.].
[208] Wittgenstein, *Investigações filosóficas*, § 38.
[209] François Dosse, *A história*, p. 174.

datado ou uma guerra que – espera-se – termina, podem apresentar redescrições quando não pressupomos que é possível fazer a história definitiva das coisas. Não apenas a história continua, mas a historiografia também. Nesse sentido, aquilo que pode ser do interesse do pesquisador não necessariamente precisa estar ou ser visto como acabado. Para Dosse, "a história do tempo presente é, neste sentido, bom laboratório para quebrar o fatalismo causal"[210]. O historiador também não precisaria ser profeta no *day after* se não o tivesse seduzido a tentativa de ser profeta, ideal que o afasta do presente (ademais, Koselleck argumenta que "a elevação da causalidade à condição de necessidade conduz por fim a enunciados historicamente tautológicos"[211]).

A causalidade é tabu no presente pois nem sempre está claro o que há para além da mera coexistência. Não poderia haver, fora da linguagem, diferença entre as pressões materiais causais do presente e as do passado. As do presente são mais "eficazes"? Sua face simbólica está mais brutalmente fincada em seus assim ditos referentes? Por que o passado é *cosa mentale* e o presente não seria? O passado não tem materialidade e o presente, por ser ostensivamente definido, dêitico, é puro ato?

Tudo se passa como se transferíssemos para a relação com os eventos do mundo a fórmula de Valéry: "*tantôt je pense, tantôt je suis*". Pautando-se por ela, analisa Hannah Arendt, é "como se ser real e pensar fossem opostos"[212]. É como se disséssemos que um mesmo sujeito não poderia ocupar o mesmo espaço espiritual desenvolvendo dois modos excludentes de vida. Ou, mais radicalmente, como se pensar excluísse a vida. A vida, nesse caso, estaria reduzida ao visível e ao imediato. Ao contrário, escreve Arendt, "não existimos apenas no espaço, existimos também no tempo, lembrando, coletando e recolhendo o que não está mais presente fora do 'ventre da memória' (Santo Agostinho), antecipando e planejando, na forma da vontade, o que ainda não é"[213].

É neste sentido também que Giorgio Agamben nos propõe buscar o contemporâneo na escuridão. Não se trata da interdição de olhar para algo que se é, nem de uma incerteza paralisante, mas da retirada necessária a todo pensamento. Arendt: "Todo pensar é um pare-e-pense", e é a "imaginação que prepara os objetos de nosso pensamento", exigindo a dessensorialização[214]. Daí Agamben escolher a metáfora

---

[210] François Dosse, *A história*, p. 175.
[211] *Apud* LIMA, Luís Costa. *História. Ficção. Literatura.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 154.
[212] Hannah Arendt, *A vida do espírito*, p. 150.
[213] Hannah Arendt, *A vida do espírito*, p. 152.
[214] Hannah Arendt, *A vida do espírito*, pp. 62 e 67, respectivamente.

neurológica das *off-cells*, células que *produzem* a sensação do escuro ao fecharmos os olhos. Ou seja, é preciso repetir na imaginação o presente experimentado, num ato de imaginação produtiva que não corta os vínculos com o vivido, mas é capaz de preparar uma intervenção e se tornar presente. Assim, o contemporâneo, para Agamben, coincide com o anacrônico, no mesmo sentido em que, para Nietzsche, ele era o inatual, o que singulariza a sua relação com o tempo[215]. Uma história do presente não é, nesse sentido, uma "reação à anacronia contemporânea"[216], como propõe Jean-Pierre Rioux, mas a produção de uma presença a partir da própria anacronia. Essa distância seria prolongada, no mínimo, pelo tempo necessário à própria seleção do material e construção do texto.

Para Arendt, "a lacuna entre passado e futuro só se abre na reflexão, cujo tema é aquilo mesmo que está ausente"[217]. Assim, para se vislumbrar algo que seja o contemporâneo, é preciso "ausentar-se" dele para refletir sobre aquilo que o delimita por contraste, que é aquilo que está ausente nele: o que não é mais e o que ainda não é. O presentismo é uma recusa dessas duas ausências: a do observador reflexivo e a dos outros tempos no presente. É recusar as negações que produzem o tempo como possibilidade de mudança.

Se a própria história passa a considerar como as pessoas dão sentido a seu próprio tempo, o historiador refreia seus impulsos judicativos anacrônicos, reportando-se ao seu objeto com uma espécie de humildade cientificamente construída. Ao mesmo tempo, essa nova demanda reabilita a memória e a oralidade como práticas da produção de sentido histórico, práticas que atenuam suas autoexigências de cientificidade no sentido empirista. É o que Dosse chama de "inversão da relação história/ memória", que tem por efeito

> compreender melhor o caráter indeterminado das possíveis aberturas para autores de um passado que foi seu presente. A história do tempo presente modifica, portanto, a realação com o passado, sua visão e seu estudo. O historiador do tempo

---

[215] Um exemplo, no calor da hora, desta ideia de contemporaneidade. Durante as reescrituras deste capítulo, em meio às dúvidas sobre a apresentação dos argumentos e a forma da exposição, escrevi inquieto a meu orientador, João Adolfo Hansen: "Relendo o material, [vi que] parecia um tratado de escolástica. Então resolvi recomeçar tudo, vou reescrever em outro tom." Sua resposta foi intempstiva, no sentido nietzscheano da palavra: "Num tempo *pop*, um tratado de escolástica até que pode ser uma coisa muito boa pra você fazer definições e *distinguos*".
[216] François Dosse, *A história*, p. 174.
[217] Hannah Arendt, *A vida do espírito*, p. 155.

> presente [...] deve fazer prevalecer uma prática consciente de si mesma, o que interdita as ingenuidades frequentes diante da operação histórica.[218]

Por isso, pensando com Arendt, o olhar para a história provém sempre de uma presença humana, que

> produz um desvio do fluxo temporal com relação a qualquer direção original ou (supondo-se um movimento cíclico) com relação a qualquer não-direção final". O desvio parece inevitável pois não se trata apenas de um objeto passivo colocado no meio da corrente, carregado por ondas que passam por cima dele, mas um lutador que defende sua própria presença e, assim, define o que de outro modo poderia ser-lhe indiferente como "seus" antagonistas: o passado, que ele pode enfrentar com a ajuda do futuro; o futuro, que ele enfrenta apoiado no passado"[219].

Quero acrescentar que no sentido de que tanto o passado quanto o presente, sendo objetos de uma construção, de uma atitude volitiva, estão situados no horizonte do pesquisador, são devires, têm uma qualidade, portanto, de algo futuro.

Nietzsche escreveu que a história é o testemunho sublime dos vencidos. Certamente a história nos sublimará, falando sua outra língua futura – seremos re-simbolizados, é a única previsão, tão segura quanto inútil. A conclusão é sempre a de que é preciso abrir cada vez mais espaço, mas nenhum espaço, uma vez aberto, pode ainda satisfazer.

4.2. Para ler o presente

Se a possibilidade no presente é um fato concreto, não um "se" rejeitado pela história (o que é em si discutível), a possibilidade de uma literatura que não existe é realizada pela indagação crítica. Assim, fazer crítica é algo que se institui *para* fazer literatura (não no sentido imediato de ficção, elaborações sonoras, metafóricas, impressionismo etc., o que seria literatice. Fazer crítica *é* fazer literatura no sentido de

---

[218] François Dosse, *A história*, p. 176.
[219] Hannah Arendt, *A vida do espírito*, p. 156.

que a literatura só faz sentido no campo de relações que mantém com a história e com ela mesma e que é seu trabalho mesma enquanto crítica e trabalho da crítica.)[220]

Também na ideia de historiar o presente deve reaparecer a ideia de justiça (assim como 'a história faz justiça ao passado...'). A injustiça seria afirmar: o presente é ilegível para mim, pois falo o idioma passado. Neste caso, o passado seria "sinônimo de morte", um arquivo para "sufocar a vida", como escreve Hartog[221]. Entretanto, corre-se o risco de traçarmos um círculo de giz em torno do presente para considerá-lo como tempo próprio, como tempo que em si esgota todo o pensável a partir dele mesmo. Essa ideia que teimamos em aplicar a épocas passadas (ver 2.2.) assume ares de presentismo, até de um totalitarismo das ideias, aplicado ao contemporâneo – mas o presente é justamente o lugar do *possível* em ação. O argumento "hoje não é mais assim" muitas vezes parte de uma impressão que se tem do de um horizonte de total ineditismo (a antecipação futurista em que "o futuro chegou"), uma autoafirmação pelo estranhamento do passado, mas raras vezes parte de uma pesquisa que incida propriamente sobre o hoje e faça a justiça de considerar sua espessura na coexistência de diversos tempos. É apenas um lugar-comum que, enquanto tal, tem o seu valor argumentativo, produz o seu sentido presentista.

Entretanto, não haveria injustiça de ler os novos com sentidos críticos aplicados aos modernos. É preciso diferenciar aqui procedimento e crítica: uma crítica interventiva deveria ler a partir de procedimentos, mas precisa atualizar a compreensão da função dos procedimentos e da própria função da crítica. Ler um poeta recente à luz de um Drummond ou de um Cabral significa se perguntar se a solução dada ou o problema colocado pelo novo não teria sido diferentemente pensada num Rosa ou num Graciliano, se o novo escritor procura reprocessá-la segundo seu entendimento ou necessidade, recusá-la, contradizê-la, parodiá-la, se comunicar com ela. No caso de ignorá-la ou de aceitá-la como dogma (ou seja, não interagir com ela, não explicitar sua

---

[220] Quando um escritor contemporâneo diz em depoimento que seu "interesse natural" sempre foi "mais pela literatura contemporânea do que pelos clássicos" e que, por isso, foi direcionado menos para a literatura mas para filósofos como Foucault ou Deleuze, que ele leu "com o olhar de quem está procurando literatura", "como se estivesse lendo romances policiais ou de mistério"[220], parece que a crítica foi lida como imitação de literatura, em sua forma, e como realidade afirmada, em sua substância, reiterando-se uma ideia de linguagem como transparência realista. Se o discurso mais "realista", o da filosofia encarada como lugar da verdade, ficou "literário", a literatura desaparece. Ela será um *suplemento* pois se assumiu sua ligação direta e submissa a com esse lastro de autoridade. Se a incerteza é uma verdade e a literatura deve ser suficiente em demonstrá-lo, temos do mesmo ideal reflexológico que fora combatido pelas filosofias da incerteza. Isto redunda no amesquinhamento da literatura promovido por um romance como *O sol se põe em São Paulo*.

[221] François Hartog, *Régimes d'historicité*, p. 123.

"intenção" de seletor) ou mesmo de desprezá-la, não há sequer uma relação histórica que permita o postulado de que cada tempo atualiza critérios próprios para uma arte nova numa história-diferença. Seria o caso de escolher entre: 1. O postulado da adequação entre literatura e história não vale mais; 2. Repor o trabalho da crítica como perquiridora da história como memória da particularidade, considerando que uma antiga particularidade não vale mais e esta sim precisa ser atualizada.

Como escolher objetos contemporâneos para ler? E se eu ignorar a imposição de que o objeto que *devo* estudar já vem descrito de antemão, quer pela empatia sem autorreflexão, quer pela necessidade que faz esse objeto decorrer de uma teoria já dada, mesmo que essa teoria se insinue como "não-teórica"? Não é possível fazer recortes de objeto para fazer rodar um sistema de reprodução de teoria (a pesquisa como lição de casa) para estudar o presente sem ignorar a presença. Isto não quer dizer que não há impossibilidade de categorização prévia porque o contemporâneo seja completamente novo e imprevisível (e ele muitas vezes é o contrário disto), mas porque ele *poderia* ter sido escrito por mim ou por meu amigo, e neste *poderia* reside uma virtual diferença dele para consigo mesmo *na* minha leitura. A única descrição prévia é totalmente superficial e diz que esse objeto necessariamente *faz* sentido: ele é o modo pelo qual seu produtor circula pelas normatividades e disputas simultâneas a ele; é também o modo pelo qual os seus leitores o estimulam e rebatem em um sistema social de experienciação. Uma interpretação na medida em que remete ao jogo dos textos[222].

A hermenêutica acadêmica, como explica Gumbrecht, instituiu-se como uma "topologia que explicita a relação de correspondência entre expressão e interpretação". Para tanto, o hermeneuta sempre irá se armar de quatro premissas: "a tarefa de atribuir sentido aos objetos cabe ao sujeito", "a possibilidade de distinção radical entre o corpo e o espírito", sendo que "o espírito conduz o sentido" e "o corpo serve apenas de instrumento que articula ou oculta o sentido"[223]. Teria sido especialmente Wolfgang Iser quem, mesmo sem recusar a atividade interpretativa, deslocou-a do centro da atividade do literato. Gumbrecht situa contribuições recentes no campo da filosofia, da historiografia e da crítica literária como sinais da emergência de postulados e

---

[222] Neste sentido, quero crer que autores como Wittgenstein, Perelman e outros não precisem ocupar neste trabalho o lugar de *autoridades* quando os cito (embora possam ter esse efeito a quem lê) é que seus enunciados têm valor para esta composição na medida em que propõem *relações* perceptíveis entre valorações, na medida em que buscam analisar os jogos em que a linguagem dota os objetos, que ela mesma instaura, de valor a partir da relação entre eles. É este modo relacional que é um tema para a compreensão da historicidade tal como procuro construir.

[223] Hans Ulrich Gumbrecht, *Corpo e forma*, p. 139.

procedimentos não-hermenêuticos, ao fazerem hipóteses de como "tematizar o significante sem necessariamente associá-lo ao significado". A hermenêutica busca a profundidade dos textos. Como observa Deleuze, "A superfície não se opõe à profundidade (voltamos à superfície) mas à interpretação"[224]. Toda profundidade encontrada será uma nova superfície por se descrever.

Assim, segundo Gumbrecht, trabalhos sobre o imaginário (sobre a "substância do conteúdo", como os de Iser ou Costa Lima), sobre a análise formal da exterioridade do discurso (que Gumbrecht denomina "forma do conteúdo", como em Foucault), sobre a materialidade do significante ("forma da expressão", a exemplo de Paul Zumthor ou Friederich Kitter) e sobre a própria possibilidade da comunicação (a "substância da expressão", cujos estudos precisariam remontar à pré-história dos sistemas de linguagem), seriam exemplares para um projeto de não-hermenêutica[225].

Minorar o papel da interpretação não significa dizer que ela não existe, o que seria absurdo. Criticar o hábito hermenêutico é criticar o uso de certa ideia de interpretação. Não é uma regressão ao positivismo. O *fato* da interpretação não é passível de receber, segundo o nosso entendimento, uma negação ontológica – ele fica evidenciado pela pluralidade das leituras de cada enunciado e pelo conjunto de enunciados (inclusive destes) e na própria existência da argumentação e da discussão (em que este trabalho se inclui). Trata-se então de considerar indesejável um uso reprodutivista do fato da interpretação, combater um modo de argumentar sobre os textos literários (já voltados para si mesmos) que reduz todas as suas características, elementos e relações visibilizados a uma apropriação cujo fim é demonstrar-se como apropriação singular. A hermenêutica, como um modo de armar um discurso, não é em si mesma verdadeira nem falsa, mas *politicamente* questionável. Uma interpretação que faça analogias improváveis pode ser ridícula ou interessante conforme a finalidade da proposta. É uma certa finalidade que pode ser posta em causa, por organizar ela mesma um espaço institucional que predestina os "resultados" dos métodos hermenêuticos. Ou estes servem a uma leitura autorizada e oficial, como no tempo das cátedras, ou à proliferação de leituras anódinas, na universidade de massa. Nesta última, a hermenêutica pode chegar a se tornar cômica e, se ora faz ver que as tais singularidades se repetem muito, ora terminam por um exercício de futilidade. Se, como no discurso

---

[224] Deleuze, *Conversações*, p. 109.
[225] Hans Ulrich Gumbrecht, *Corpo e forma*, p. 144-7.

epidítico, esse discurso voltado à singularidade intensifica valores compartilhados (cuja adesão os legitima), é o próprio valor deste autotelismo que precisa ser posto em causa.

O problema é fazer da interpretação a finalidade do trabalho sobre um texto (quase como se sua conclusão, mesmo quando não enunciada, fosse via de regra: "quis demonstrar que posso interpretar"). Levada às últimas consequências, essa interpretação seria de foro privado. "*Minha* leitura": ou é conservadora (no sentido de qualquer *status quo*, sem que se precise valorá-lo), se redunda em princípios ou axiomas do auditório (tais como "este poema, portanto, é legítimo representante de x" ou até mesmo "minha leitura prova que a leitura é subjetiva" - nos dois casos, é um princípio de autorreprodução – a variabilidade a serviço da homogeneização). Se a *tua* interpretação *me interessa*, é porque ela não é tão "singular" assim. Assim, a interpretação é afirmada na medida em que perguntamos ao intérprete: qual o valor desta interpretação, o que ela implica efetivamente no conjunto de coisas que discutimos, a que ela vem?

Além disso, fazer da interpretação uma tarefa é algo como negá-la em sua própria raiz, como se pensar não fosse algo ordinário mas alvo de um querer, e apenas para alguns. A própria ideia pedagógica da crítica como formação se baseia nessa ideia voluntarista – ela pressupõe, com toda a onipotência de quem detém o patrimônio, que se dirige a leitores que precisam desejar e ter "acesso" a sua própria "cultura". Vê-se por que a tradição hermenêutica impõe facilmente uma visão da literatura como um outro mundo, idealizado. Há várias linhas de pesquisa para isso. Reconciliadas ora com a verdade já disciplinada, ora com a subjetividade e seus arbítrios, em todo caso com seu patrimônio, com o arquivo no sentido *arcôntico* de que nos lembra Derrida – origem e comando[226] – elegem-se para fazer os corpos dos textos significarem tais espíritos. É possível percebê-lo pelo tipo de questões que levantam e o tipo de experiências enigmáticas, falsos problemas que as obsedam.

Será necessário refletir sobre o papel da interpretação. "É justamente quando interpretações incompatíveis fazem-nos hesitar sobre a maneira de conceber o dado que o problema da interpretação [se] coloca com força", escreve Perelman. Uma polêmica "passa para o último plano assim que, tendo uma das interpretações parecido ser a mais adequada, apenas ela fica presente na consciência"[227]. A ideia de hermenêutica remonta e pertence à condução de procedimentos de leitura e argumentação de disciplinas ligadas por textos – à teologia e ao direito. O literário é um texto cuja natureza não é

[226] Jacques Derrida, *Mal de arquivo*, p. 11.
[227] Chaïm Perelman *Tratado da argumentação*, p. 137.

nem jurídica nem teológica, e sim constituída *no* próprio fato da hesitação e da argumentação "epidítica". A literatura é metatexto, ela fala o texto, sua textualidade. As atividades literárias estão *voltadas* para textos e não *baseadas* neles. Elas não o *aplicam* ao mundo (se não estivermos com as hipóteses instrumentalizadoras, obviamente). A literatura não fornece *autoridade* jurídica ou teleológica, a não ser que seja percebida de modo supersticioso. Faz sentido interpretar apenas se a hesitação é indesejável, ou seja, no caso de atividades baseadas em textos, quando se deve confirmar a estabilidade desses textos pela aplicação de um só modo de usar. É o caso das leis. Mas quanto à ficção, só se trata de interpretá-la quando se lhe nega esse estatuto, ou quando se quer apenas exibir os torneios de uma possibilidade singular, assumindo o risco de ser considerado irrelevante, como algo que não é literatura.

O fato da interpretação só deveria nos interessar enquanto sua variabilidade (e não univocidade, autoridade, exclusividade) seja um *locus* produtor de aberturas, e a máxima produção de abertura só se realiza do ponto de vista do texto que a produz – ou seja, *no ato da invenção*. Parece contraditório, como já supusemos em 1.1., escolher falar de um objeto *produzido* e adotar uma teoria implícita de percepção passiva desse mesmo objeto. A busca de analogia com as ciências funda as "ciências do espírito", delimitando seu campo fora da natureza – se a hermenêutica dá atenção ao intérprete, nem sempre lhe atribui um papel necessariamente ativo. É neste sentido que, numa radicalização desta ideia, Deleuze acompanha em *Proust e os signos* (cap. III) os deslocamentos do narrador da *Recherche* entre a ilusão objetivista (a de que o signo está ligado ao objeto que o emite) e que ocasiona sucessivas frustrações, e a ilusão subjetivista, segundo a qual o signo está ligado ao sujeito que o emite. Como mostra Roberto Machado, "a perfeita unidade ou adequação entre signo e sentido que caracteriza a boa interpretação só existe na obra de arte"[228]. Talvez porque ela seja um dos últimos lugares de um sentido que só pode ser produzido como artifício, em que se cria uma ficção de autoridade sobre sua própria orientação. Em uma obra de arte produzimos uma adequação entre signo e sentido que simultaneamente é afirmada e afirma que pode não ser.

Pensemos a interpretação (perguntar-se "o que quer dizer") como algo acessório, eventual; mas em certos casos, pensemos como uma atitude oposta à da invenção. Não faria sentido que uma leitura se opusesse ao modo pelo qual o texto existe – como

[228] Roberto Machado, *Deleuze, a arte e a filosofia*, p. 199.

artefato; mas é a prática que o *destina* à interpretação. Ler um texto é inventá-lo, enquanto que "interpretá-lo para afirmar a interpretação" é dissimular a invenção do texto e da própria leitura. Como crítica efetiva, a invenção pode aderir às escolhas do texto (pode também reconhecer uma *outra* linguagem no texto e reconstituí-la para buscar compreender suas escolhas) ou pode, criticando-as, propor outras ou simplesmente questioná-las.

Como escolher, então, aquilo que vou ler, se não quero já definir no próprio objeto a causa interpretada? Uma alternativa seria não considerar que se vai estudar uma quantidade reduzida de textos e sim um *corpus* o mais extenso possível. Por exemplo, é o que Gumbrecht faz no estudo *Em 1926*: todos os textos escritos em 1926 possíveis de serem recuperados, descritos até que se chegue a um ponto no qual o mapeamento das similaridades não altera mais a consistência dos operadores descritivos. Para estudar o presente, poderíamos então escolher um ano qualquer, como o ano imediatamente anterior ao do início da pesquisa, por estar já constituído como corte no tempo e ser o menos "passado" possível. Nesta pesquisa, este ano corresponderia ao de 2007. Assim, seria possível um recorte casual, como casual é o presente.

Assim, a seleção dos textos estudados não seria feita por meio de um acordo prévio entre os pressupostos de leitura e o potencial interpretativo que os validasse. O objeto seria escolhido na medida em que consistisse em uma não-escolha, ou seja, tão-somente a partir do momento de sua eventualidade, acreditando que é possível posicionar-se na leitura especializada por um processo não-dedutivo. Esse risco traria a vantagem do desafio que é o trabalho de posicionar-se como leitor. Pensada como balizadora, normatizadora ou veículo de acesso às obras, a crítica hermenêutica supunha sempre ou adesão ou censura; ou a pesquisa, em seu significado estrito, como ciência objetiva e pura, encerraria apenas o inventário ou ambicionaria uma realidade indiscernível. A legibilidade, nesse caso, seria dada por aquilo que está implícito nos textos presentes, e que seria comum tanto ao texto quanto ao leitor, indiciável no ato da leitura. Esses elementos implícitos permitiriam à memória social, compartilhada, ser estruturada em um determinado discurso. Localizar os implícitos seria, para o pesquisador que iniciava este trabalho, "encontrar na atualidade dos acontecimentos estudados pelo trabalho historiográfico (e aqui o texto literário se inclui como acontecimento) uma maior visibilidade da literatura como elaboração ou dramatização da matéria presente, e auferir as atribuições de sentido a um mesmo tempo

compartilhado"[229]. O gênero "romance" forneceria um outro recorte, por ser aquele em que a temporalidade apareceria, provavelmente, de modo mais analítico, em sua forma narrativa mais extensiva e comunicante com as formas de compreensão do tempo histórico.

Seria possível muito bem estudar 56 romances (um conjunto já reduzido) pensando que não pretendia esgotar um sentido total emanado em cada parte e esses 56 romances (*corpus* extenso), não pretendia estudar cada obra em si como totalizante de um sentido interpretável hermeneuticamente, e sim no cinza, na platitude e no relacional. É o que ainda penso, a esta altura do trabalho. Entretanto, o objeto final no horizonte da primeira hipótese quanto às obras a serem analisadas era algo como uma linha mediana, que correspondesse a uma descrição objetiva do romance contemporâneo. Mas isto seria como querer captar a língua, o paradigma, fixar a imagem do presente. Tudo quanto neste primeiro capítulo acabo de considerar apenas metade de uma história, metade de uma presença. Nada impediria, por exemplo, que apenas pela quantidade maior de obras lidas que não se considerasse o presente no conjunto de uma linha evolutiva. A "linha mediana" poderia ser apenas um estágio no caminho sobre o círculo hermenêutico – o método indutivo em si não se opõe ao "sentido" da história.

Vamos manter, assim, a ideia de que o objeto pode emergir aleatoriamente. Para fazer crítica, é preciso ser capaz de ler qualquer texto, não apenas aqueles dos quais já se sabe que virá a origem e o comando. Permaneço, então, em 2007. A diferença é que, para desenvolver mais especificamente a questão da crítica e do valor, e não obter como resultado algo como um mero mapeamento (que ocultasse o próprio cartógrafo interessado), posso ler algumas obras de 2007 e me deter sobre elas. O gênero romance também pode se manter como forma temporalizada em si mesma e, mais ainda, como propositor de hipóteses causais em sua sequencialidade. O lugar institucional "Literatura Brasileira", que sedia a pesquisa, não implica que Brasil seja um *telos*, uma entidade revelada na literatura. Como o ano, esse espaço é um acidente. "Brasil" é a língua, é a sociedade em que os textos têm usos, e é uma instituição ou valor concreto que existe em vários discursos nesta sociedade, um lugar de compartilhamento de algumas práticas. Por brasileiro se diz "aqui" – um lugar e sua história, não um sujeito – e se diz um valor.

---

[229] Do projeto da presente pesquisa.

Se o corte é biológico mas a leitura é crítica (a segunda apura o ouvido para o primeiro e o primeiro ouve de acordo com a necessidade imposta por uma "neutralidade do acaso"), essa "neutralidade" já é um valor. Assumir, então, a parcialidade implica dar menos importância à abrangência do corte mas ao que sua indiferença implica para a pesquisa (não importa tanto a extensão dos elementos casuais, mas simplesmente o fato de que são da ordem do acaso). Não é preciso "provar" a não-escolha pelo volume de textos. Posso ler qualquer romance se não leio para afirmá-lo em si mesmo, e sim para buscar o "acaso como função do valor". Pois é justamente a "não escolha" que obriga à discussão do valor. Quando o objeto já vem dado, o valor não precisa ser discutido, apenas adjetivado, ou se encontra na própria designação.

Não enunciar um valor perante uma plateia de desconfiados é não expô-lo a ser atacado inutilmente, como sugere Perelman[230]. Soma-se que é essa mesma plateia de desconfiados (e o aprendizado da desconfiança que norteia o orador) que nos pede para particularizar todo valor; e não se pode fazer isso reduzindo-o ao sentimento pessoal ou ao "bem" coletivo, que nada dizem; nem de forma indireta e transferindo para o objeto ("isto não me interessa" ou "isto não nos interessa"). Tudo o que existe deve interessar, o que não significa nivelar tudo. O valor é particularizado pesquisando-se a sua finalidade: ação para o futuro, portanto, uma questão política. "Sentido", então, é o modo da produção do valor, designado pelas escolhas. Ele tem de ser visto, portanto, do ponto de vista de sua produção.

O ato de qualquer leitor (meu inclusive, como leitor qualquer) é o de escolher, ler e dialogar. O ato que proponho como leitor "especializado" nesta dissertação também é um ato de:

a) Escolher, mas "como se não pudesse", e nisto busco ficcionalizar ou fingir esta segunda natureza que é a historicidade, não intencional. Mas o tema da historicidade é intencional: há uma intenção de olhar a língua sendo fala, ou seja, o *possível*. Mas não deve haver nisso um desejo de real, de natural e nisso talvez de apagamento do sujeito em sua inevitável parcialidade. "Eleger para ler", como diz Valéry, mas também: "não eleger" como tática de "ler a leitura". Não eleger o que é *res gestae*: aceitar o fato; mas proceder por hierarquização à leitura; sem ignorar, no entanto, a posição do fato (enunciativo) como hierarquizador também. Escolho falar

[230] Chaïm Perelman *Tratado da argumentação*, p. 204.

sobre uma espécie de objeto, não escolho um objeto falado por um lugar de autorização que precede e fala através desse objeto.

b) Ler, mas com que aparato? Ao ler, observar o aparato: o repertório crítico e suas funções, pondo em funcionamento os valores para a leitura em questão, e lhes dando assim a condição para serem enunciados.

c) Dialogar, mas com que finalidade? Há um aspecto interventivo, mesmo que não diretamente sobre o texto lido, que tenho postulado desde o início deste capítulo como a compreensão crítica do texto como artefato e como ação. Esse diálogo não deveria ser procurado como uma espécie de ingerência no trabalho dos autores. A leitura cujo horizonte é o *possível* da realização artística supõe que seja preciso envolver-se de sua construção, pensá-la por dentro, dialogar a partir do ponto de vista da produtibilidade. É nesse plano que se localizam os significados das escolhas. Partimos do princípio de que um texto foi entregue ao espaço público no qual suscita outros textos que se posicionem com relação a ele.

Poderia se entender esse princípio-intervenção com um desejo de autoridade sobre o tema da literatura contemporânea – um campo em que, como veremos no capítulo II, há mais caciques do que índios. É evidente que há um desejo de autoridade na própria reivindicação de discutir o valor. Mas essa autoridade não se remete a uma abrangência quantitativa – não cabe, por tudo aquilo que já argumentei na exposição teórica, pretender falar nem sobre a maior quantidade de coisas, nem para a maior quantidade de pessoas. Segundo esta concepção de autoridade, a *doxa* é o que de fato importaria. O fato de considerar um romance premiado como ruim, como farei, seria, dessa perspectiva, algo estúpido, discordando do campo que tem autoridade sobre o valor. Mas isso seria justamente uma forma de presentismo! Discutir o possível, abrir espaço, presume que o intelectual não se disponha a ser orgânico, o que em 2011 se confunde com obter a hegemonia de parcelas do mercado. Quero pensar, como Wittgenstein, que "escrevo, de fato, para amigos dispersos pelos recantos do mundo"[231].

Para ler o jogo no jogo – para escrever a história do presente – é preciso reivindicar a oralidade, ler *na* oralidade. A escritura não é uma interrupção do oral, á maneira de um *tantôt je parle, tantôt j'écris*. Ela é envolvida pela oralidade, está em seu jogo e em sua presença. O presente é muitas vezes identificado como história oral, mas não pode se restringir a isso. A oralidade é certamente uma presença, mas para ser

[231] Ludwig Wittgenstein, *Cultura e valor*, p. 20.

alçada à historiografia não basta que seja reconhecida de boa-vontade. O historiador do presente, este sim, conserva uma reserva de oralidade em sua presença no texto, sendo historiador-testemunha e já reconhecendo essa mesma oralidade como mediação. Se considerarmos que algo *é* presente para ele em sua inatualidade (e não que algo simplesmente *está* presente diante dele), não se trata de inaugurar uma nova categoria temporal, e numa linha evolutiva decidir o que é *up to date* para historiar o presente, mas de enfatizar a zona cinza que irrompe entre experiência e expectativa.

Podemos comparar a história do tempo presente ao gênero da crônica. Em sua acepção substantiva, a palavra "crônica", oriunda da historiografia medieval, passou a significar, nos séculos XIX e XX, um texto que, produzido para a efemeridade do meio de jornal impresso, agregasse algum valor de interesse literário. Adjetivamente, podemos considerar que a crônica seria um texto produzido no entremeio de uma experiência que se esvai, tematizando as superfícies desse escoamento – formalmente, a escrita da crônica é frequentemente o espaço do experimentalismo, e o experimental pode ser também um dos nomes do presente. Ela resiste, de certo modo, a conceber o presente como noção evolutiva – é o cotidiano experimentado, na vivência e na demanda do possível.

Capítulo 2
Espaços para a literatura

5.1. Trabalho dividendo

Quem escreve na posição de aspirante ao meio intelectual arrisca-se em perguntas que não lhe foram feitas. Sintomática é a pergunta colocada por diversos estudantes de pós-graduação nas várias literaturas: "o que fazemos é crítica literária?" Se o assunto for a literatura contemporânea, sabe-se que já não goza de prestígio e circula entre os acontecimentos ordinários da indústria cultural, dos cadernos ilustrados e da vida presente em geral, como assinalam críticos de orientações diversas como Alcir Pécora[232], Iumna Maria Simon[233] e Silviano Santiago[234] [235]. Entretanto, a relevância que tem sido dada à literatura em meios de comunicação e em eventos de toda ordem, combinada aos índices cada vez mais altos de produtividade na indústria e no comércio dos livros[236], parece contrastar com a "irrelevância", a "decadência" e o "amesquinhamento" diagnosticados pela crítica.

Se quiséssemos nos deter nos sujeitos, numa abordagem sociológica, caberia localizar na relação entre os produtores de literatura, seus meios e os espaços por onde circulam seus produtos alguns parâmetros para descrever quais são as condições objetivas de quem se dedica a produzir literatura. "Dedicar-se" supõe uma produtividade continuada de objetos de teor e valor literários e certas atividades em torno deles, das quais geralmente provêm os necessários cabedais de custeio e legitimidade. "Literatura" pulverizou-se e não tem unidade (ou mesmo dualidade)

---

[232] "Momento crítico (meu meio século)". V. Bibliografia.
[233] "Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século". V. Bibliografia.
[234] "Outubro Retalhado". V. Bibliografia.
[235] É curioso notar como a maioria dos textos de crítica acadêmica de diagnóstico negativo sobre a literatura contemporânea brasileira tem sido publicada sob a forma de artigos em revistas, jornais ou periódicos eletrônicos e, mais raramente, de artigos reunidos em livro. Os textos de diagnóstico positivo, quer dos setores acadêmicos, quer dos não-acadêmicos, como o jornalístico, recebem mais acolhida para a publicação em livro. Tal percepção aponta mais uma vez para o caráter fragmentário e desprestigioso que ainda parece acompanhar os estudos do contemporâneo, malgrado todas as asserções sobre sua emergência.
[236] Felipe Lindoso, *O Brasil pode se tornar um país de leitores? Política para a cultura, política para o livro*; Gabriel Zaid, *Livros demais! Sobre ler, escrever e publicar;* Fábio Sá Earp & George Kornis, *A economia da cadeia produtiva do livro.*

institucional, geracional nem semântica. Seriam, de todo modo, dois grandes conjuntos de objetos a se interrogar: os *trabalhos* e os *discursos* sobre literatura[237].

Durante algum tempo planejei a divisão de um capítulo sobre os espaços da literatura por setores de enunciação, que seriam, afinal, algo como *lugares de pessoa*: as editoras, a crítica, as políticas públicas, os escritores, os livreiros, a imprensa, a academia, os leitores, a escola, em uma ordenação qualquer. Essa argumentação, típica do discurso acadêmico atual, que parte do imperativo de que é preciso considerar "o lugar a partir do qual se fala", teria o inconveniente de pouco avançar a conclusão para além do seu pressuposto: cada fala só poderia corresponder ao seu lugar de "origem", determinação de um "ponto de vista", no sentido mais espacial possível, sobre uma hierarquização de valores. A evidência do lugar, no entanto, delimita uma particularidade por oposição a outras particularidades, numa relação assimétrica que desautoriza a ideia da unidade de um campo.

Tudo se passa, nas leituras do "lugar", como se "contextualizar" ou "situar" juízos se assemelhasse a escrever um daqueles antigos livros de caracteres. A divisão operacional do trabalho pode aparecer reproduzida, confirmada, assimilada e *inventada* pelo trabalho intelectual, pautado por uma série de acomodações aos princípios da divisão. Por este procedimento, clichês armazenados desde o período formativo básico do pesquisador (alimentados muitas vezes na autorrepresentação de profissionais, falados por tais clichês) ressurgem, à maneira de: "valorizar o presente, como os jornalistas, é a causa de uma amnésia social permanente", "o escritor tem algo de mais profundo ou elevado ou universal a nos dizer", "os editores se preocupam apenas com o livro enquanto mercadoria", "o crítico é um pedante isolado do mundo social" e, mais

---

[237] Estudos hoje clássicos acerca do campo literário brasileiro realizaram o jogo das disputas entre os discursos da sociologia e das teorias literárias para afirmarem uma disparidade radical entre *discurso* e *trabalho* na literatura brasileira. Assim, nas gerações modernistas, as ligações de escritores e intelectuais com o Estado produziriam um choque semântico com declarações de intenção poética como "liberdade" ou "crítica" (por ex., Sérgio Miceli, *Intelectuais à brasileira*). Mas o pressuposto desta contradição não serve para explicar o fim da orientação negativa que marcou a literatura moderna, até meados dos anos 80, desde que se teria consolidado uma suposta profissionalização do escritor (a profissionalização teria marcado o fim da relação de cooptação do intelectual pelas classes dirigentes, segundo comunicação pessoal do Prof. Dr. Sérgio Miceli). Haveria neste caso uma divisão clara entre poder político e econômico, e até mesmo a possibilidade de isolar as esferas de poder, às quais o intelectual poderia ou não aderir. Sobre esta escolha recairia, então, o juízo (moral) de uma instância de neutralidade (?) sociológica. Essa cisão não explicaria por que, como veremos na análise dos romances no capítulo 3, "Crônicas de um leitor", o pólo do *discurso* parece hoje tão inconsistente, embora o trabalho tenha aparentemente se autonomizado. Digo "aparentemente" pois o fato de muitos escritores obterem seus dividendos de atividades decorrentes da escrita – cursos, *workshops*, palestras, entrevistas, participação em eventos de toda espécie, etc., não significa uma autonomização de seu trabalho como escritor, que seria escrever.

recentemente, "a *internet* é um lugar democratizante" ou "a *internet* é um lugar apenas de amadores", etc. Não é difícil encontrar coisas mais ou menos do gênero em textos de intelectuais dos mais consagrados e em voga.

Por outro lado, evidenciando que a divisão é *intelectual*, considerando os lugares como uma mobília de construções político-estéticas, torna-se menos "misteriosa" a aparição de formulações próximas em lugares supostamente rivais. Se, desde o início, já se mostrou possível e, em seguida, evidente que o lugar de enunciação não determina a posição assumida com relação ao objeto literário e também com relação à própria divisão das enunciações[238], classificar antes de mais nada os *lugares físicos* de enunciação, para então situar enunciados, apenas faria o leitor percorrer o lugar-comum de uma divisão, no limiar, romântica, de categorias de agentes para, a cada enunciado analisado, tropeçar em uma mescla de *lugares discursivos* ocupados por um mesmo agente da produção literária, realizando todas as exceções[239].

Não se trata, aqui, de reeditar a oposição a uma visada externalista da história das ideias, mas de questionar o dogma segundo o qual os objetos artísticos e os juízos votados a eles se reduzam a documentos da ação política de seus produtores – política entendida como luta pelo *status* social em si, destituída de linguagem.

No limite, o lugar de enunciação é tão-somente uma *metáfora* da hierarquização de valores adotada. Se coincidem *quantitativamente* – o que também é questionável – ainda não se tratará de uma naturalidade, mas de um circuito fechado, já previsto pelo senso-comum (que se autorreproduz sem constrangimentos, e estamos todos embarcados nele: há escritores, críticos, jornalistas, editores, livreiros, gráficos, leitores previsíveis e imprevisíveis) ou pelo modo de o intelectual transformar o senso-comum em objeto científico (em um projeto que inclua nas "justificativas" seus *loci*, nos "materiais" seus prováveis objetos e na "forma de análise dos resultados" a pertença e o próprio sistema da divisão, ponto de partida da pesquisa). A consequência é que aquilo que é percebido como sendo o normal se insinua, por um rápido processo de conversão, como a descoberta de uma norma[240]. Por isso, não se trata de tabular dados quando o que se quer discutir são valores e conceitos.

---

[238] Aqui retomo reflexões já iniciadas no item "1.4. Cânone, avaliação, controle".
[239] É, talvez, o que permita acontecer o uso de conceitos do arcabouço teórico de Foucualt (enunciado, episteme, etc.) no vocabulário metodológico de análises empiristas-mecanicistas.
[240] O procedimento não é diferente em análises sociológicas e em análises imanentistas de textos literários, que convertem *quantificações* resultantes de processos os mais variados (educação, oralidade, meios de acesso e difusão, convenções, inércias) em *leis* gerais e originárias.

Proponho que a necessária consideração de lugares de enunciação funcione, não como explicação e justificação de um esquema de objetos culturais determinados como segunda natureza, mas como o reconhecimento de espaços para a intervenção crítica.

Gostaria, aqui, de discutir com os bourdieuistas o uso da metáfora da *educação sentimental* por sua qualidade de processo acomodativo, apontando para a ambivalência de fazê-la funcionar com essa interpretação. Ela é ambivalente, primeiro, porque *todas* as posições sociais *envelhecem socialmente*: a acomodação se dá em todas as direções, não apenas na que faz o projeto de se tornar a mais compreensiva do complexo social como um todo. Segundo, pois, ao mesmo tempo em que se afirma o envelhecimento social como uma necessidade, mantém-se a distância precisa para conservar a dimensão de abertura nas relativizações que se fazem: o processo de fixação das escolhas aponta para o intervalo entre elas (o "campo dos possíveis") a partir de um ponto de vista em que o sociólogo, já envelhecido socialmente, segundo se espera, mantém a neutralidade de um lugar ainda não fixado no campo. Essa ambivalência da teoria de Bourdieu não se limita ao plano das figuras, mas à própria possibilidade de uso de seus conceitos e ao modo como temos acompanhado seus argumentos serem elencados em defesa de uma abertura acrítica e irrestrita da fala sobre objetos literários. Assim, culturalistas citam Bourdieu para positivar o valor literário (que Bourdieu pouco discutiu), e isso basta, pelo fato de tal texto *representar* certo grupo social; assim, a sociologia do gosto é empregada para, uma vez que não pode haver uma essência literária, Paulo Coelho ser validado como cânone em livros didáticos para o Ensino Médio[241]. Voltaremos a esse ponto ainda neste capítulo, ao discutirmos a crise de autoridade nos estudos literários.

Fugindo ao esperado, é até provável que alguém lance mão de ideias reportadas a *outro* lugar institucional, tendo em vista seus ouvintes, sua aceitação, sua visibilidade, a desejável solidariedade a outro grupo, o trânsito social, etc. Um escritor pode dizer que despreza a opinião de críticos e interpretar a "dificuldade de estabelecer parâmetros

---

[241] Para valorizar a poesia da canção popular, os autores de um importante livro didático utilizado atualmente, no capítulo "Literatura: estudo do termo", apresentam o pensamento "radical" de Bourdieu para em seguida armar um esquema inusitado para qualquer leitor bem informado do país: "[...] a pergunta se refere a um tipo particular de texto, aquele considerado literário, valorizado socialmente representativo da cultura, ensinado e destacado pela escola. Machado de Assis é literato; Paulo Coelho é literato; Carlos Drummond de Andrade é literato; Tom Jobim não. Por quê?" Para além de qualquer decisão sobre o status de cada autor, o trecho sequer considera pragmaticamente a radical ausência de consenso ou estabelecimento do nome de Paulo Coelho, ainda considerado auto-ajuda, fora dos limites da mídia massiva e o equipara, como se fosse evidente, a autores a que se faria mais jus considerando 'reprsentativos da contracultura', se assim fosse. LOPES, Harry Vieira et al. *Língua portuguesa. Material de divulgação da Editora do Brasil. Livro do Professor. Volume único. Ensino Médio. Projeto escola e cidadania para todos.* São Paulo: Editora do Brasil, 2005, pp. 285-7.

de valor literário para os textos contemporâneos" como "crise da literatura" forjada por um grupo acadêmico alienado. Um professor pode assentir que acadêmicos são mesmo fechados com seus jargões e desprezar a própria possibilidade de enunciar. Um editor independente pode assumir o discurso esperado (maniqueistamente esperado) de um homem de negócios e propor, na mesma mesa, que o valor literário é determinado pela quantidade de vendas[242]. Não é o caso, para nós, então, de setorializar opiniões antes que elas sejam publicadas.

A preocupação não me parece exagerada. A estereotipia das ocupações profissionais tem outro efeito, como também o tem a hiperespecialização da pesquisa, que é o de não esperar que pesquisas diferentes se interessem mutuamente (espera-se que nutram tolerância, mas não uma compreensão menos superficial, no registro da representação – como de um engenheiro civil não se preveem considerações humanistas ou de um pintor, administrativas). Com sua ironia, o narrador de *O homem sem qualidades* propõe algo com que talvez Bourdieu tenha identificado a figura da *educação sentimental* (sobre a qual há dúvida em Flaubert) como sendo a "falta de capacidade de estabelecer novas ligações" dos que chegam "à idade de concretizar", uma *ignorância moral* própria da fixação profissional[243]. Espero que nenhum moralismo seja lido neste breve aceno à ficção ensaística de Musil. O interesse do trecho está em nos ajudar a pensar como o observador que teatraliza tipos ideais à sua descrição incorre na mesma ignorância da ação como espaço aberto de possibilidades, investindo-se ele mesmo da máscara de *descriptor* ideal.

A preocupação não me parece menos pertinente se repararmos que o discurso econômico, da causalidade econômica, é capaz hoje de reger tanto o discurso crítico quanto as políticas públicas, o mercado editorial e até mesmo aparecer na fala de supostos *outsiders*. Esse aspecto será comentado mais adiante. Cumpre aqui antecipar uma ilação, entretanto, do que chamarei, por enquanto, *economicismo* nos discursos sobre a literatura, com o discurso crítico. Habituados a considerar como atividade acadêmica sobre o texto ou outro artefato simbólico o desvelamento de proposições estéticas quer como a) efeitos da materialidade infraestrutural da posse e do comércio de bens associados a classes sociais, nos trabalhos marxistas, b) efeitos de uma materialidade mais sutil, da produtividade política (em que se transferia ao plano

---

[242] As opiniões foram colhidas no debate de lançamento da *Opiniães: revista dos alunos de Literatura Brasileira* nº. 2, mimeo.
[243] Robert Musil, *O homem sem qualidades*, trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 31.

simbólico as operações monetárias), nos trabalhos weberianos, c) efeitos da materialidade das tecnologias do corpo, nos trabalhos foucauldianos de certa safra e similares, d) quer como efeitos da materialidade técnica sem o sentido, nos trabalhos segundo a materialidade da comunicação – em todas essas hipóteses, a *separação entre texto e materialidade* é sempre necessária à operação analítica por excelência, para articular as implicações das disposições materiais nas disposições simbólicas, pondo entre parênteses a experiência do texto (incluindo a do próprio historiador). Tudo se passa como se, respectivamente, a) o sentido fosse óbvio; b) sua associação ao texto, tarefa um tanto supérflua para filólogos; c) a materialidade exercesse alguma espécie de "pressão" do real, separado da linguagem e d) a materialidade fosse um fim em si mesma.

Todas essas tradições, ao se voltarem para falar, casualmente, sobre o contemporâneo, onde deverão buscar as *causas* de um artefato literário? Não é raro que tergiversações, tão longas quanto desinformadas, sobre edição, produção, fabricação, distribuição, comercialização ou aparelhagem técnica preencham o espaço de discussão sobre a literatura (invenção e recepção) contemporânea. Busca-se o diferencial da literatura de 2012, por um lado, no mercado, que "comanda" categorias profissionais (nas análises sociológicas da literatura contemporânea); por outro, nas identidades biológicas (nas análises herdeiras dos estudos culturais) e nas novas tecnologias (um ramo ainda pouco explorado, até porque a tradição, como sugeri, foi via de regra desintegrar o enunciado e meio).

A ausência de *discussão sobre o valor* é ainda hegemônica e não causa espanto em muitas comunidades que trabalham sobre a literatura. Deve ficar claro que o desconcerto não se deve necessariamente a erros fundamentais de nenhum autor mencionado, mas ao pouco traquejo que nos habituamos a ter para falar dos objetos enquanto presentes, o que leva a transposições ingênuas de esquemas explicativos para uma representação do contemporâneo, desprezando-se que ele talvez seja aquilo que só pode ser representado no limiar da invenção ou é, no mínimo, o único lugar preparado (ao qual cabe) a invenção (o possível, a intervenção, etc.), como "índices" da presença. Descrever as *causas* do contemporâneo com tamanho despudor é recusar ser contemporâneo. E se o contemporâneo não for o tempo do qual devemos explicar as causas, mas aquilo que devemos causar?

A pressuposição de que a discussão não interessa é um estereótipo que se tem sobre o próprio pensamento econômico. Um livro-depoimento como *O negócio dos*

livros, do editor André Schiffrin, parte de uma constatação de estudos de diferentes áreas e também da experiência efetiva em sua atuação profissional, como editor da *Pantheon* e da *The New Press*, apontando para a ocorrência de mudanças estruturais na editoras, jornais e universidades ao longo das décadas de 1970 e 1980, radicalizada na década de 1990: as administrações familiares e os laços intelectuais que determinavam as escolhas no âmbito da produção editorial, que determinavam a necessidade de prosperidade com a da intervenção na esfera cultural, foram sendo substituídas por grandes conglomerados empresariais cujo interesse exclusivo é o lucro financeiro. Schiffrin, em contrapartida, relata experiências no sentido oposto, demonstrando como políticas editoriais baseadas em pequenas tiragens para nichos em menor escala pode apresentar resultados econômicos relevantes, supondo que interesses de grupos específicos de leitores não precisam ser aniquilados por uma ideia genérica de gosto de massa e que o propriamente econômico, como *resultado* dessa relação entre leitor e editor, tem mais a ganhar com a diversificação das ofertas.

Essa tese vem a propósito pois não se trata de fazer aqui, evidentemente, análises conjunturais de mercado – não falo de um objeto do passado, para o qual seria necessário reconstituir, de modo provisório, o horizonte que seus virtuais leitores preenchiam de expectativa: falo de um objeto presente e *devo saber* quais repertórios ele mobiliza ou *devo ter meios* de ir em busca de tal repertório. Se uma tosca ideia de "mercado" como ente dotado de volição for utilizada para preencher as lacunas "contexto" e "causa" da literatura contemporânea, não haveria na base nenhuma possibilidade de escolha, autoria, invenção, artefato ou literatura. No lugar disso, em alguns livros propriamente de *economia da cultura* encontramos mais *futuro* que nas queixas de críticos literários: esses economistas não abordam o pólo que denominam "criação", a cargo do produtor de textos e objetos de arte, mas contam com ele e com a necessidade de que a cadeia produtiva o retroalimente e lhe garanta o trabalho a longo prazo; por outro lado, contrariando as teses persecutórias da indústria cultural, a produção artística é vista crescentemente como desenvolvimento e fomento à economia, não como inútil reflexo de uma infraestrutura mais "material" que ela[244].

Gostaria de dizer com isso que não é preciso saudar nem temer o chamado campo econômico (construção estereotipada de um inimigo brutal para adornianos, por exemplo); a economia adquire a forma do "como" se produz arte e é também espaço de

[244] Por ex., Paul Tolila, *Cultura e economia*, passim.

escolhas. O-que-poderia-ter-sido-mas-não-foi é matéria para se construir um outro artefato simbólico, mas não o espaço de ação do artista, do crítico, do professor, do editor, do jornalista, etc., e é neste que procuramos intervir. Voltaremos ao assunto comentando o uso da pseudocategoria do "cinismo" para qualificar o momento atual.

Se o projeto for considerar uma economia própria dos bens simbólicos no presente, satisfaria a ideia de *mapear* a produção do presente (morfologicamente, tematicamente, institucionalmente, etc.) para *representar* o todo (ou o aspecto de acúmulo de fragmentos) das possibilidades de produção literária do presente. Leda Tenório da Motta sugere, no sentido de não ser "essencialista", mas considerando que "rigorosamente, há muito mais agitação que resultados em volta de nós",

> o máximo que se pode fazer é o que se vem fazendo, com maior ou menor felicidade: mapear. A propósito, eu repito o que já disse antes, numa outra conversa na rede: o que existe aqui, em matéria de recepção dos novos, são surtos de mapeamento, listagens sazonais, classificações empenhadas, lições de casa. São práticas avulsas, que não fazem uma cultura crítica – assim como os poemas isolados a que você se refere, e mesmo os livros de poesia –, não representam, necessariamente, uma cultura poética.[245]

Há mesmo instituições inteiras devotadas a projetos do que denominam mapeamento, como o instituto Itaú Cultural (cujo programa Observatório tem por missão "refletir sobre a cultura de forma mais orgânica e propor políticas públicas plurais ao setor"[246] – como se a política de isenção fiscal que patrocina sua fundação não fosse já *política pública* da gestão de cultura desde a década de 1990, na qual se privatização via isenção fiscal que libera o campo político de fazer escolhas culturais e as entrega ao empresariado. O que de menos público se pode propor?[247]), ou alguns

---

[245] Leda Tenório da Motta, "A medíocre cultura 'cordial'", entrevista a Luís Dolhnikoff. Reeditada com o título "A poesia deve surpreender" [s.p.].

[246] Fonte: *Site* do MinC, http://www.cultura.gov.br/site/2007/10/30/links-interessantes-sobre-dados-da-cultura, acesso em 12 jul. 2011.

[247] Fonte: *Site* do MinC, http://www.cultura.gov.br/site/2007/10/30/links-interessantes-sobre-dados-da-cultura, acesso em 12 jul. 2011. Devemos admitir, certamente, que a proposta inclui estabelecer "uma mediação ativa, preocupada em estimular uma reflexão crítica sobre os dados que coleta" (idem), supondo que há "necessidade de informações confiáveis e regulares para compreender e orientar os seus processos e a construção de indicadores que possam melhor informar a formulação das políticas culturais" (Milu Villela, "Observatório Itaú Cultural", p. 7). Isto consta de seu projeto escrito, o que é frequentemente desmentido nos eventos realizados, no assédio com autores e instituições estabelecidos, na visão negativa que se cultiva sobre a academia, etc. A política cultural, já delegada à instituição filantrópica, é devolvida numa espécie de *mise en abîme* ou mesmo de uma ingerência às avessas (uma

trabalhos esparsos de grupos de estudo sobre literatura brasileira contemporânea, como a linha de pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo", desenvolvida na Universidade de Brasília sob orientação de Regina Dalcastagnè, que analisaremos adiante.

A solução cartográfica também está ligada à muito em voga síndrome de arquivamento estudada por Hartog, que já comentamos, e paradoxalmente lança ao futuro, expressamente ou não, o trabalho de dotar o mapa de um sentido ou um julgamento. No presente, tal política identifica-se na produção de dados e indicadores como informações estratégicas, muitas vezes sigilosas, como as pesquisas encomendadas pela Câmara Brasileira do Livro, ou, se muito alardeadas, como a pesquisa publicada em *Retrato da leitura no Brasil*, é porque dotadas de pouco sentido de novidade. Esse sentido já vem mais ou menos dado pelas próprias *categorias norteadoras do mapa* – aquilo que se *leva em conta* no frenesi classificatório do presente que paralisa a si mesmo.

Ora, o que tem a *propor* uma instituição cuja missão é mapear? Não posso *tomar partido* de um arquivo ou do Google, embora eles não sejam, claro, espaços neutros. Como a figura do banco de dados pode se querer interventiva, senão quando o que ela pode "revelar" já foi intencionado? Não se contabiliza que a qualidade do contemporâneo como possível é da ordem do *fazer.* A suposta neutralidade dos mapas culturais parece aspirar, pretendendo-se "engajada", ao *mainstream*. Já não interessa, nesta dissertação, flertar com a tarefa de "organizar a cultura", espelhar um estado-da-arte, diagnosticar, prognosticar ou, pior, constituir uma figura de autoridade que portasse a voz de um pensamento majoritário – como poderíamos nomeá-la "crítica"?

Voltamos então ao início deste fragmento para interrogar o trabalho da crítica literária[248]. Deixo de considerar os espaços da literatura como suas coordenadas literais para falar de espaços literários, ou de espaços para o literário, nos modos como os discursos sobre literatura a preparam, hierarquizam, situam, controlam, indefinem, etc. Não posso falar desses espaços senão a partir do "problema que se coloca para a atividade que coloca o problema": falo a partir dos pressupostos do trabalho da crítica. Para longe de uma espécie de autotelismo, buscar essa fala é o mínimo que se pode fazer na direção de uma atuação produtiva no campo: que se reconheça seus meios e

---

instituição que é concessão do estado atribui-se função de abastecê-lo ideologicamente. Estranha mediação que se baseia no arquivamento "de excelência".)

[248] Diferenciamos, para não incorrer na confusão entre o intelectual e o "do contra", a crítica da queixa. A crítica é um trabalho e a queixa é um *locus*.

objetos de trabalho. Em seguida, discuto alguns modos de situar temporalmente o literário, para então considerar alguns temas recorrentes no espaço literário.

5.2. Pressupostos da crítica

À pergunta "qual o papel da crítica literária hoje" podemos evitar responder com imperativos, estatutos, *slogans*, palavras de ordem, soluções, etc. Vivemos uma situação em que parece que os textos que não trazem em si um discurso do "dever fazer", que não vêm com manual de instruções, são pouco capazes de estimular sequer uma interpretação sobre eles mesmos, muito menos uma resposta consistente. Como se o *frame* de uma leitura (de um romance, de um poema, de um artigo, de um ensaio, de uma dissertação, de um relatório de qualificação) não fosse também ele objeto de uma construção e como se a leitura não pudesse introduzir-se nele como atividade construtiva e, em vez disso, pedisse: "diga-me o que ler ao me dizer o como ler". Um texto como o da presente dissertação, que apresenta inúmeras dificuldades em sua *invenção* e *disposição*, pela própria natureza de um tema desemoldurado – a leitura do presente – projeta necessariamente uma atividade construtiva do leitor sobre a sua própria condição estruturante. Daí a epígrafe escolhida, de Wittgenstein, que espero não seja tomada por mera constatação de questões hoje óbvias sobre o ato dialógico da leitura, nem por um descuido de não confortar o leitor. "Deixa ao leitor tudo o que ele pode fazer sozinho" – se a crítica se quer presente não deve contar com o leitor-consumidor, fêmea (Cortázar), dorminhoco (Quintana), passivo, involuntário, esperançoso, leitor-arquivo. Tampouco a abertura para as investidas do leitor precisa ser confundida com a moda da heroicização do leitor, propiciada pelo advento da *produtibilidade* técnica das novas mídias, em socorro dos discursos libertários que as antecederam, que remetem novamente o leitor à conformidade, ao autoarquivamento. Para o contemporâneo, é preciso inventar o leitor, e para isso é preciso pedir-lhe que invente. Uma presente invenção não pressupõe que o leitor usufrua uma cultura, à qual ele tenha direito[249], tornando-se portanto devedor daquele que lhe permitiu acessá-la; todo o esforço deste trabalho, bem ou mal sucedido, estará em estimular um fazer, em equipar um jogo na linguagem, em abrir alguns espaços literários).

Leia-se "crítica" não como uma tarefa, mas como um improviso.

---

[249] Cito, claro, o clássico discurso "O direito à literatura", do prof. Antonio Candido de Melo e Sousa.

5.2.1. Sete refutações à ideia de tarefa da crítica

I. A ideia de uma tarefa, de um projeto, de uma declaração de princípios, etc., incorre nos mesmos problemas das antigas vanguardas: o papel aceita tudo que ele mesmo não aceitará depois. "Erguer catedrais antes do rito", como já as revisitara Blanchot[250]. Se a crítica é vista como trabalho, fabricação, preparo, manuseio do texto, não cabe a distinção "discurso *versus* prática".

II. A pergunta "qual o papel da crítica *hoje*?" também pressupõe que antes havia um papel onde hoje há um pronome interrogativo. Esta tarefa teria sido "herdada", quer como hábito, quer como capital simbólico. Ela teria sido fundada, por exemplo, pelos "modernos", como resistência à "modernidade"; depois, ela teria sido arruinada ou pela "pós-modernidade", segundo os "pós-modernos", ou pelos "pós-modernos", segundo os "ainda modernos".

A metáfora da herança, que aparece tanto em estudos de Literatura Comparada, na linhagem francesa, quanto de Sociologia da Cultura (os herdeiros se veem diante de ter de escolher ou não "ser herdados por sua herança", explica Bourdieu[251]), não parece ser inteiramente adequada para descrever a reapropriação de objetos simbólicos (cabedais pecuniários no que implicam de estilo de vida, mas também a "posse" da interpretação de textos e obras ou mesmo a do discurso historiográfico). Quando um marxista em senso estrito, um culturalista ou um neoparnasiano falam "literatura" estão falando da mesma coisa? É evidente e necessário que não, se supomos que a teoria não é uma lente superposta a objetos imutáveis, prévios em seu valor e sentido. Por isso as metáforas da herança (como uma muiraquitã, uma Flora ou batatas disputadas por grupos rivais) não são diretamente transponíveis para explicar a relação dos diversos grupos com a literatura, pois ela não é um capital que se transporta no tempo e no espaço como se transportam dinheiro ou bens – aqui, cada apropriação a reprocessa e ressignifica parcial ou totalmente, de acordo com os usos presentes de grupos e indivíduos.

No início desta pesquisa, supus que não bastava considerar literatura um campo "em disputa" (pois isto seria reduzi-la à política em si mesma), mas esta hipótese talvez

---

[250] In *O livro por vir*.
[251] *As regras da arte*, p. 26.

tivesse uma pretensão (talvez pouco nítida) de encontrar um *quid* simbólico. Apesar dessa ponderação, continuo pressupondo que a alternativa do "campo em disputa" é insuficiente – não porque haja o *quid*, mas porque:

> a) Esse esvaziamento do simbólico pelo político não elimina o *quid*, apenas o ressitua como o campo ou a disputa – e podemos considerar a disputa como o espaço para o objeto, não o objeto.
>
> b) A disputa é uma ideia que implica vencedores e vencidos – venceria a maioria que obrigasse seus cacoetes à reprodução escolar e acadêmica – não se poderia manter o ponto de vista da contracultura ou afirmar que maioria não é igual a verdade, normal a norma ou regra a normalidade.

III. A tarefa pressupõe uma instituição da tarefa, para a designação de seu lugar. Esta instituição se ausenta das instituições-alvo de sua tarefa (algo como uma "autonomia relativa" que, paradoxalmente, rompesse os vínculos da relação com aquilo que a profecia da tarefa impôs salvaguardar ou transcender.)

O lugar de enunciação da crítica foi, no Brasil, desde o século XIX, a imprensa; isso até a década de 1970, quando ela migra para a academia, sob a promessa de se resguardar de outros campos intrusivos[252]. Na academia, sobretudo, é que se dá a legitimação da crítica por meio da ideia de tarefa. Ali (aqui) a crítica passa, porém, a ser produzida numa contradição entre a "criatividade" pressuposta do objeto "literatura" e o imperativo da reprodução (avaliação de pares, legitimação como ciência, etc.), ou entre o projeto modernista (portanto, de ruptura) que a originou e sua aspiração ao cânone.

Pensando no momento presente, essa contradição não se soluciona com a incorporação da "criatividade" como um elemento a ser designado por esses sistemas relativamente fechados, pois pressuporia que as instituições dessem um comando tal como "seja criativo!", quando a criatividade é o que poderia escapar ao controle institucional. Não há problema aqui se o ato criativo de ontem for o clichê de hoje, pois um ato inventivo é necessariamente presente e fugaz. A "permanência" do interesse de

---

[252] O tema é estudado com mais propriedade e especificidade por Laura Alves Penna, com quem tive a possibilidade de dialogar ao longo da elaboração de sua pesquisa "Polêmica, dissertação e crítica: dilemas da crítica literária na década de 1970". Também pode ser consultado o trabalho de Rachel Esteves Lima, "A crítica literária na universidade brasileira", Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 1997, 320 pp.

certas invenções talvez tenha a ver, não com a complexidade da mensagem para sua assimilação, mas com a complexidade de um tipo de assimilação para reprodução. Lamentar-se, e satisfazer-se no lamento, pela perda do valor inventivo dos modernos ou por sua "compra" pelos zeladores do patrimônio é querer estar preso ao passado; e também prender-se ao enunciado, paralisar o objeto (a obra, a frase, o ícone, o produtor), que precisaria ser novamente liberado para o *seu* atual e para o *nosso* atual da leitura. Assim, um verso como o de Leminsky: "Haja hoje pra tanto ontem" pode se liberar do peso desse "tanto" (quantitativa e qualitativamente), pois a herança é também um fazer, e não é preciso nenhuma espécie de má consciência quanto ao passado[253].

A crítica das instituições, entretanto, é muito comum entre os intelectuais que se atribuem a tarefa de criticar *qualquer coisa*, e corre o risco de cair em um tipo indesejável de dogmatismo. Não falemos em "indesejável dogmatismo" no sentido que lhe atribuem aqueles que consideram o simples ato de *tomar uma posição* como dogmático[254]. O que não se trata é de criticar as instituições "a partir de fora". Fazer isso é *se pôr* fora, assim como elogiá-las seria um servilismo qualquer de passagem. Se eu escrever que a Biblioteca Nacional é ineficiente *como instituição* se positivamente em nada pôde contribuir para uma pesquisa sobre romances contemporâneos, apesar da existência do depósito legal, ou seja, mesmo conhecendo suas graves falhas estruturais e contingentes, desconsidero que o problema é político (é presente e se deve a escolhas) e pode ser mudado. Devo dizer, entretanto, que ela contribuiu negativamente, no sentido de permitir a reflexão acerca da relação com as instituições e dos modos de significar e manipular o patrimônio.

A proporção direta entre crítica e o achatamento das instituições (algo como se quanto mais radicalmente se conhece, menos se pode libertar) é um efeito de uma

---

[253] Aqui valeria retomar a relação entre dívida e culpa proposta por Nietzsche, que ficará para uma outra oportunidade.

[254] O jornalista, colunista e curador da Flip Manuel da Costa Pinto, por exemplo, escreveu no caderno *Ilustríssima* certa vez que "generosidade, antidogmatismo, alguma dose de modéstia" não devem parecer algo "anacrônico no ambiente belicoso que, vira e mexe, se instaura no mio literário", conclamando à pacificação e à concórdia e refletindo a posição dos politicamente corretos, ou seja, defendendo abertamente a prática do corporativismo e do "excesso" que seria a crítica. No mesmo texto, ele acusa autores estabelecidos como Alcir Pécora (professor da Unicamp e muito ativo na imprensa), Miguel Sanches Neto (presidente da Imprensa Oficial do Paraná e romancista, ainda que de textos discutíveis) e Sérgio Rodrigues (colunista da maior revista semanal – e mais consevadora – do país) de serem portadores de uma "microideologia do arrivismo", num argumento simultaneamente *ad hominem*, *ad personam* e *nonsense* (uma vez que não entendemos o que pode constituir o "micro" no novo conceito de uma suposta "microideologia" senão a mera intenção maledicente do neologista, nem como podem ser arrivistas três nomes que, independente da diversidade de suas colocações profissionais, estão nelas legitimados). (Manuel da Costa Pinto, "Ideias no lugar: sobre crítica, ideologias e arrivismo", [s.p.]. Ilustríssima. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 mai. 2010. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il3005201006.htm. Acesso em 31 mai. 2010.

"retirada do jogo" para o olhar, de uma ignorância do chão político para dessubstancializar a política em forma de ciência, que produz escolhas que variam da integração cínica a um efeito de trágica lucidez: em ambos os casos, parece não haver nenhuma questão invisível, tudo é perpassado numa superfície infinita de acontecimentos e tudo pode ser descrito na linguagem dos processos, segundo a qual tudo é comunicável imediatamente (assim é que se aplicam às instituições do presente os mesmos métodos com que se usa dominar o passado). A lucidez é um efeito em ambos os casos, não de algo positivamente dado, de uma certeza sobre algo, mas da crença em uma eficácia plena pelo domínio das regras de um jogo no qual não se quer estar envolvido, simulando a escolha de não se envolver.

É preciso, portanto, em nosso caso, não tomar pelo mesmo objeto a *instituição universitária* e a ideia de uma *tarefa* porventura já sediada nela.

IV. A tarefa pressupõe uma instrumentalização da linguagem para algo fora dela, enquanto a crítica pressupõe a linguagem como um problema.

Em *Dispersa demanda*, na "Entrevista" concedida a José Luís Jobim[255], Costa Lima sugere que não defendamos mais a Estética como território legislativo da justificativa das asserções críticas, pois isso derivaria de uma confusão entre experiência e conhecimento. Ocorre que a estética existirá expressa ou não, uma poética, uma teoria sem a qual não há arte, poesia, um lugar para a experiência do trabalho artísitico, seu jogo. Ele é reconfigurável, mas não eliminável, até porque não consideraríamos que a experiência, retomando o diálogo com Wittgenstein, prescinde de conhecimento.

A crítica supõe, por certo, o devir de uma *erudição*. Isso nada tem a ver com a velha oposição entre alta e baixa cultura. As erudições são inerentes aos ofícios, tirocínios, perícias – incluem materiais, repertório, uma rede complexa de informações e relações que podem se aplicar a um gênero de arte, como a literatura. A crítica exige uma *ars*, especialização, técnica, apuro, rigor, postura, domínio, etc. Ela está na exata contramão do credencialismo (típico da pós modernidade, segundo Krishan Kumar[256]) que remete, em nosso caso, a crítica literária a um fora da literatura, o poder de falar

[255] Pp. 208 a 215.
[256] *Da sociedade industrial à pós-moderna*, passim.

(atribuído por processos corporativos) em nome de uma literatura (que se evacua) sobre outros processos corporativos (a política, por exemplo[257]).

Neste caso, se subtrai da literatura simplesmente a linguagem[258]. A propósito disso, sugiro revisarmos, sem demasiada paixão positiva ou negativa, a proposição de Walter Benjamin: "Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém." O modelo, por certo, não precisa ser agora o teatro didático de Brecht, se não se quiser, mas o princípio de que é a linguagem que está primeiro em causa para falar de questões grandes ou pequenas a uma audiência é o mínimo que se pode argumentar com a crítica. É possível me objetar, no sentido de que eu estaria subtraindo a "tarefa" benjaminiana-brechtiana para focalizar o trabalho da linguagem sem sua utopia; eu mesmo me encontro incerto ao enunciá-lo. Por ora, devolvo aquela utopia a seu tempo histórico e sugiro aos leitores que colaborem na abertura de espaço pelo trabalho de linguagem em sua *ética* particular. Não proponho substituir a dimensão utópica (nem seria tarefa de um indivíduo arbitrar sobre o jogo das massas, objeto de uma não-escolha) por uma espécie de deontologia literária. O que cabe é, em vez de supor a crítica como legisladora (em nome de uma literatura que valha por um absoluto transcendente) de campos que não lhe competem, pensar o presente da linguagem como atualização de seu princípio construtivo do mundo – uma espécie de ética que, *só então*, remeta a instituição da crítica a outras instituições.

V. O "para onde vamos?" implícito na questão pela tarefa pressupõe o enunciador da pergunta e o enunciatário dela: são o mesmo "nós"? Quem se pergunta sobre um vazio a ser ocupado pela tarefa a toma para si por desígnio de quem? E a quem o atarefado obriga como solicitante de sua missão? É na condição de profissional que o missionário o enuncia? No filme *Va savoir*[259], uma personagem, tipicamente um intelectual, retomando o tema husserliano da "Crise das ciências europeias", proclama: "Sou um cadáver a serviço do estado, de quem a sociedade espera que a liberte". Por que

---

257 A esse respeito, ver as formulações de um mestre como Antonio Candido em "Memória: Antonio Candido - A militância por dever de consciência". In Teoria e Debate nº 02 - março de 1988, publicado em 29/03/2006 no *site* http://www.fpabramo.org.br/node/314 (último acesso em 14 jul 2011).

258 Não é de estranhar que, em 2010, quando a crítica recuada na academia (à qual resta principalmente a função de distribuidora de credenciais e o incremento dos índices de produtividade) cede espaço novamente ao jornal (mas aos jornalistas como "críticos"), se capitalize a herança da tarefa como meta do trabalho sobre a literatura: é preciso, segundo o jornalista, um "ecletismo teórico responsável" que qualifique os "discursos que relacionam literatura, história e sociedade"; mas, novamente, claro, sem a linguagem, desqualificada como "entronização do erudito apegado ao tesouro retórico das Belas-Letras". (Manuel da Costa Pinto, "Ideias no lugar", op. cit. [s.p.]).

259 Dir. Jacques Rivette, 2001.

transferências um culto funcionário (da universidade pública ou privada, da imprensa, do mercado editorial ou de uma organização não-governamental) se autoproclama funcionário da humanidade? Quem depositou nele esta expectativa? A existência pública da tarefa do intelectual deveu sempre ser objeto permanente de um trabalho paralelo de convencimento de sua legitimidade. A presunção do referente para o dêitico "nós", que não se limita simplesmente a um autor e seus leitores, mas à cabeça e ao corpo de um mesmo organismo da cultura, é, de partida, anticrítica, por conclamar ao epigonismo, à reprodução dos ritos da tarefa, à identidade de pensamento entre autor (escritor, crítico) e leitor.

VI. A crítica pressupõe o seu objeto presente; a tarefa é teleológica e remete o objeto para uma ordem de necessidades trans-históricas, como numa alegoria.

Muitas falas que têm por princípio serem não-moralistas, no sentido de dizerem "a literatura contemporânea não é necessariamente ruim" ou "seja humilde, seja contemporâneo do seu próprio tempo" são, no fundo, falas moralistas, partindo do princípio de que há uma espécie de alegria de se viver no presente. Mas essas posições não leem necessariamente o presente, apenas idealizam a representação de fruí-lo. O aspecto positivo não resistiria ao contato ativo com essa literatura (por isso, mais uma vez, não estou reivindicando ler o presente porque ele seja bom ou ruim; o presente não nos redime do presente; ir ao presente não é uma tarefa, mas uma contingência; preferir a invenção à representação – na literatura e seus meios e da literatura e seus atores – não é uma reforma de missões baldadas, é uma afirmação de que a cultura só é viva se agimos na cultura. Neste caso, não há direito de acessar a cultura, não se escolhe nem se foge de sermos contingências lançadas na cultura. Todo o erro da tarefa está em supor que é melhor escolher a cultura; mas se ela não é uma escolha, e sim o próprio espaço das escolhas, ninguém precisa ser salvo da obscuridade sem-cultura. Tomemos a cultura por um fato; a discussão de escolhas nela, por um ato. A crítica é um ato na cultura, os valores a que ela se reporta não são *telos*, mas igualmente contingentes.)

VII. A tarefa continua, entretanto, servindo de exemplo, memória social de um tempo que não se passou, mote ou desfecho em dissertações, teses, artigos, *papers*, textos de divulgação, palestras, aulas inaugurais, etc. Por todos os aspectos listados não se pode evitar a pergunta sobre o que se está chamando "crítica" em cada circunstância. A crítica é algo determinado pelo meio, se considerarmos que ela existia no rodapé, desde

o século XIX, depois confinando-se na academia (a expedir resumos para a imprensa), ganhando então o espaço da *internet* e diluindo-se como tema de conversações em festas literárias? A crítica tem como *sintoma* seu suporte? Ou a crítica se define pelo alcance de pessoas "influenciáveis" por ela – é uma questão física, numérica? Não é possível responder que sim.

O argumento segundo o qual "antes havia verdadeira crítica e hoje não mais" estranha, pois nunca se presenciou consenso sobre o que avalizasse hegemonicamente uma crítica: qualquer ideia de consenso seria por definição anuladora de atos críticos. Como então ter saudade de quando o dissenso teria sido um coro em uníssono? Como se enlutar pela perda de um *paradigma* crítico? A ideia de tarefa é, enfim, desnecessária pois estereotipa um conceito insustentável de crítica.

2.3. Missão, demissão e o terceiro excluído

Os mapeamentos da literatura contemporânea (Beatriz Resende, Manuel da Costa Pinto, Karl Erik Schøllhammer, Regina Dalcastagnè, entre outros) precisariam, como resposta, de muito mais páginas do que as que ocupam para que suas contradições, mal-entendidos, distorções, atos falhos, incongruências e falta de rigor fossem desenovelados linha a linha. Não é esse o tipo a leitura que posso fazer aqui. Tampouco os mapearei (já tendo me posicionado contra a ideia de ter de ler um objeto no seu próprio estilo, no capítulo 1). O exercício de discernimento sobre alguns de seus pressupostos e enunciados problemáticos deve ser suficiente para situá-los.

A injunção de lugares-comuns da crítica como *establishment* e o projeto de panoramizar a literatura contemporânea, constituindo a figura de seus porta-vozes, conduz a resultados que só podem ser explicados pelos efeitos cômicos que produzem:

> Teremos que deixar jargões tradicionais no trato do literário e, saudavelmente, conhecer termos que vão da antropologia ao vocabulário do misterioso universo da informática, tudo isso atravessado pelas necessárias reflexões políticas, pois vivemos hoje, no Brasil e, de modo geral, em toda a América Latina, um momento em que o viés político, felizmente, tende a atravessar todas as atividades, o que é uma consequência positiva da volta à plena democracia. É importante, porém, não confundir política com ideologia ou com processos de cooptação, paternalismo ou favoritismo. Nosso velho e importante

> Antonio Gramsci reaparece, mas frequentemente vai parar ao lado de Bill Gates ou de algum grafiteiro, tudo ao som de muito funk e rap.[260]

O convite ao abandono de "jargões" pode ser considerado mais um bordão de um ensaísmo que, desde a autoexigência de clareza em certas comunidades universitárias, capitaliza o antiintelectualismo dos divulgadores enquanto o absorve, inutilizando a própria natureza intelectual de seu trabalho. O adjetivo escolhido pela autora para qualificar seu gesto é "saudável", considerando talvez doentia a compreensão intelectual dos objetos da cultura. (Termos da antropologia, ainda que anunciados, não se empregarão no restante do livro.) Não seria vetada, porém, a falta de clareza de um supostamente "misterioso" léxico da computação. Ora, o vocabulário do universo da informática nada tem de misterioso, sendo facilmente assimilado pelas comunidades de usuários, nas novas relações que mantêm com a leitura e construção de textos, fornecendo neologismos disseminados na mesma velocidade da informação em rede, como o *link*, o *blog*, o *scrap*, o *tweet*, termos que concorrem na mesma dinâmica de ascensão, ressignificação e desuso de todo lexema. Na dúvida, qualquer *site* de buscas indica a solução.

Por que seria preciso, assim, um anseio por demarcar toda novidade? Este chavão se estende da aplicação à gíria para a noção da esfera pública: que cálculo histórico absurdo leva a considerar que apenas hoje a política estaria presente nas atividades humanas, e em que isto é decorrência de período pós 1984? E por que *especificamente* no Brasil? Em suas rápidas palavras, o texto alude a modos de leitura que não sustentará, por buscar simultaneamente os imperativos da novidade, da politização e da nacionalidade. Mas a literatura do presente não é, por definição, nova; a sociedade brasileira pós 1984 não é, por definição, democrática; e aquilo que é, por sua vez, da ordem de uma definição – a condição política do humano – fica proposto pela autora como acidental.

Resende não explica por que as reflexões políticas são necessárias – elas são dadas como 'necessariamente necessárias', ou seja, uma obviedade, uma arbitrariedade. Também têm o valor de uma persignação antes de qualquer texto que pretenda falar sobre literatura. Nada é menos político do que a arbitrariedade, incluindo a arbitrariedade de que basta tão-somente mencionar a palavra "política". O texto procede, então, a uma operação de distinção, no duplo sentido da palavra: quer explicar

---

[260] Beatriz Resende, *Contemporâneos*, p. 15.

que usa "política" no sentido lato e não no de politicização do campo, que identifica como "cooptação, paternalismo ou favoritismo" (nesta asserção, o texto engana-se ou mente, se quer convencer de não haver um corporativismo no campo, de que ele mesmo é evidência), e no sentido de exibir o distintivo "Gramsci", simples evocação do nome ("velho e importante" – banalizando o próprio recurso à *auctoritas*) para que se legitime o teor político da fala (mas nesta asserção, o texto se trai, como construção de uma figura *up to date* e *reloaded* da intelectual orgânica que pretende representar a voz coletiva dos escritores contemporâneos, todos a merecer representatividade.)

O vazio continua a ser efetivamente produzido ao não se estabelecer nexo ou motivação nenhuma entre Gramsci e Bill Gates: o primeiro que "reaparece" e o segundo que "vai parar" ao seu lado, podendo ser substituído por um grafiteiro, como se a autora descrevesse o que se projeta sobre a tela num filme *pop trash*, incluindo uma aleatória trilha musical ("muito funk e rap"). Corrijo-me: a trilha não é aleatória. A autora parece compreender que a atualização da temporalidade da cultura se dá formalmente, estilisticamente, "ao som de", através de certos ícones que remetem a climas, com *flashes* e aparições. Parece entender que a significação de cada elemento seja um já-dado para o leitor e que os nexos sejam os mesmos de um *zapping*, fortuitos. Talvez o sejam. A mistura de registros variados que são etiquetas genéricas parece ansiar a uma pluralidade divergente de leitores, obtendo a autoridade de falar por todos *separadamente*; só pode, portanto, falar para aqueles que não concebem nenhum tipo de diferença entre cada generalidade.

Os procedimentos da colagem e do *ready-made*, no cubismo, no dada ou no cinema já constituem uma tradição literária, plástica e audiovisual. Mas suas mais significativas realizações nunca se furtaram de *relacionar elementos*, ainda que para habitar a não-significação do sentido da arbitrariedade (por exemplo, o poema "Isto é aquilo", de Drummond), tornando produtiva a desconexão. Talvez Resende tenha dito que o que resta da significação política da cultura se reduz ao personalismo (na associação de Gramsci a Gates) de uma indústria cultural cada vez mais capilarizada ("Gates" equivalendo a "informática"), em que novas figuras sociais não-canônicas são incluídas no rol de legitimidades (grafite, rap) numa cultura livremente pornográfica (funk). Mas ela não logrou dizer algo assim: não há nenhuma natureza de ligação entre as personalidades, figuras e gêneros mencionados. E, mesmo que assim o dissesse, teríamos uma concepção insustentável de *tempo histórico*, para a qual bastaria preencher uma ambiência com ícones, vagas materialidades como sinais de nada para

além de si mesmas, qualquer uma podendo ser aplicada como sinédoque do *contexto* da outra. (Essa visão, que pode ser descrita como um pós-modernismo vulgar, não é diferente, sob esse aspecto, de outras concepções unidimensionais de espaço social e sujeitos[261]). Ora, a "era do rap" não corresponde à "era de Gates", que não corresponde à "era dos críticos demissionários", etc., pois cada elemento se reconfigura em sua duração própria e mantém relações diferentes um com o outro por meio de representações das diferentes subjetividades que transitam entre os vários espaços e usos desses elementos, hierarquizando-os. Não há, portanto, desierarquização na simultaneidade sugerida por um texto zapeante, mas a implicitude de valores e preconceitos comprados de barato pelo autor e por alguns de seus eventuais alunos e leitores.

O aspecto cômico do texto se torna hiperbólico se não temos a presença de um narrador que se declara bufo. Ao contrário, a autora desenvolveu e publicou sua pesquisa com financiamento da Biblioteca Nacional, além de ser professora universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro com extenso currículo e bolsista de produtividade do CNPq nível 1B. Toda a acumulação disjuntiva é transferida à universidade pública do país, que Resende assim reduz a seu espetáculo *junk.*

Entre os críticos jornalistas, o mais atuante, a representar ao mesmo tempo o setor jornalístico e corporativo, é certamente Manuel da Costa Pinto.

Alcir Pécora, em um texto híbrido de resenha e ensaio ficcionalizado, que remete a gêneros como o diálogo, o simpósio, a erística ou a polêmica, "Momento crítico (meu meio século)", discute a pertinência teórica, crítica e política de uma das recentes tentativas de panoramizar a literatura brasileira contemporânea, no livro de Pinto *Folha explica literatura brasileira hoje*. O texto de Pécora é ficcional na organização da narrativa e na matéria narrada. O narrador finge não ter participado, como o autor, do debate de lançamento da obra resenhada. Como anota Paulo Franchetti, na condição de testemunha do debate,

> o fingimento que dá origem ao diálogo é justamente a confissão de que o seu autor, convidado para participar do lançamento, preferira não o fazer. Sendo o dia do seu aniversário, teria optado, com a mesma irresponsabilidade e gula com que Esaú trocara um reino por um prato de lentilhas, por substituir o compromisso intelectual por um jantar com um grupo de amigos. Na ficção do

[261] Recordar, a esse respeito, a objeção de Michel de Certeau aos frankfurtianos, citada no capítulo 1.

> autor, o debate sobre o livro da *Folha* se teria processado, sem a sua participação, em volta da mesa de um conhecido restaurante paulistano.[262]

Pécora apresenta então problemas teóricos do livro ("uma literatura tomada como reflexo, ou mesmo transcrição da realidade"[263], que "supõe e produz uma comunidade natural e homogênea" sob a designação do que seria a "nossa literatura"[264]); problemas críticos (pois o autor "ignora as questões poéticas, quase nada é dito de ritmo, métrica, figuras, disposição"[265] e "adere aos próprios pressupostos do autor [do texto de poesia ou ficção] ou àquilo que o autor diz de si" sem mais mediações); problemas de repertório (pois concebe uma "literatura de epígonos", em que nomes são legitimados como contemporâneos na medida em que tributários de poetas do fim do século XIX ou início do XX[266]; confunde conceitos como maldizer e sátira ou inversão e paráfrase[267]) e problemas políticos (agrupando autores de matrizes literárias diferentes sob o mesmo grupo ao seguir critérios como orientação sexual ou lugar de nascimento; demonstrando enfim que no livro, ausentes a explicitação e a fundamentação de escolhas, "a arbitrariedade, o corporativismo e a política literária aparecem mal disfarçados de critério crítico"[268]). Este resumo basta para situar o texto de Pécora como uma leitura arrazoada, filosófica e literariamente exigente para com o seu objeto. Parte do princípio de que "livros muito ruins podem ser muito esclarecedores"[269], no sentido de que, identificando os sintomas da desistência da crítica, seja possível aguçá-la. A polêmica se justifica como intensificação de um debate numa situação de escassez de debate. É certo que o texto, não por seu caráter propriamente ficcional, mas pela alta frequência de chistes, aparece como peça envenenada. Mas não estamos diante da polêmica no registro que se costuma reprimir pelo argumento moral (a polêmica seria um gênero moralmente baixo por tender a argumentos morais – um contrassenso do ascetismo intelectual). "Mais debochado que prudente"[270], embora não se furte de oferecer ao leitor definições e *distinguos*, o autor produz figuras de linguagem necessariamente cômicas, uma vez que o objeto

---

[262] Paulo Franchetti, "A demissão da crítica", [s.p].
[263] Alcir Pécora, "Momento crítico (meu meio século)", p. 47.
[264] Alcir Pécora, "Momento crítico (meu meio século)", p. 48.
[265] Alcir Pécora, "Momento crítico (meu meio século)", p. 49.
[266] Alcir Pécora, "Momento crítico (meu meio século)", p. 57.
[267] Alcir Pécora, "Momento crítico (meu meio século)", p. 77-8.
[268] Alcir Pécora, "Momento crítico (meu meio século)", p. 86.
[269] Alcir Pécora, "Momento crítico (meu meio século)", p. 86.
[270] É como o narrador se refere a uma de suas personagens, à p. 82.

representado é baixo – baixo enquanto contribuição ao campo de conhecimento sobre literatura. O recurso à ironia aparece aqui como contrapeso à bondade programática e estéril das panelas de *panelists* como Resende e Pinto.

Até porque a resenha não trata da pessoa Manuel, mas das estratégias retóricas e das práticas profissionais de Pinto. Assim, se lemos que a função-autor de *Folha explica a literatura...* constrói uma fala sobre literatura atual como a de "um jovem... do século XIX"[271], temos condensadas as indesejáveis características da ingenuidade, idealismo e arrivismo em um crítico contemporâneo e também a datação de conceitos como os de nacionalidade, representação, etc. Pécora não emula Tersites. Violenta seria a não explicitação de pressupostos, a banalização do conhecimento sobre literatura e o silêncio (Paulo Franchetti observava, tempos depois, que

> Do ponto de vista da recepção, ainda não li nenhum comentário de fundo ao texto publicado na *Sibila*, que foi imediatamente divulgado na internet.
> Passados quatro meses, nenhuma contestação foi feita, que eu saiba, à crítica feita por Alcir Pécora à pertinência e representatividade das escolhas, à forma de arrumar os autores sob um nome que mereceria maior atenção e aos procedimentos estilísticos e ao método crítico de Manuel da Costa Pinto.[272])

Rodrigo Garcia Lopes, mesmo também discordando de Pinto, acusa Pécora de praticar "um tipo de crítica de convescote"[273]. De fato, Pécora produz uma obra de ficção, *simulando* justamente a prática da maledicência de bastidores, numa espécie de contraponto à adulação pública praticada pelas figuras do jornalista acrítico, do escritor meteórico ou do intelectual midiático; mas, pelo ato ficcional e público, Pécora ressignifica o espaço da boca miúda e faz dela um *pretexto* para um debate aberto[274].

Os comentários de Lopes ao livro de Pinto e à tentativa de polêmica lançada por Pécora reivindicam poder falar em nome da classe dos poetas. Esse implícito é

---

[271] Alcir Pécora, "Momento crítico (meu meio século)", p. 47.
[272] Paulo Franchetti, "A demissão da crítica", [s.p.]
[273] Rodrigo Garcia Lopes, "Muito além da academídia: poesia brasileira hoje". In Zunái: revista de poesia & debates. Disponível em: http://www.revistazunai.com/materias_especiais/rodrigo_garcia_lopes_academidia.htm#_ftnref1 . Acesso em 14 jul. 2011.
[274] Franchetti faz a hipótese de que "O procedimento ficcionalizado pelo autor do texto da *Sibila* só pôde erguer-se em versão concorrente da história real porque se ajustava mais facilmente aos costumes nacionais, isto é, à prática corrente da omissão pública e maledicência privada, quando o resultado do julgamento é negativo." Op. cit., [s.p]. É de se considerar que o próprio modo da construção da resenha a muitas vozes, no sentido de que ela *encena* uma polêmica, mas não lança ou participa necessariamente de uma, ao não obter resposta, seja uma espécie de compensação para a falta de ressonância no campo desértico que a motivou (a 'Folha de S. Paulo como palco do campo literário', etc.).

discutível e, por tudo o que já argumentamos quanto à relação entre crítica e literatura (como gêneros, não como instituições) não é preciso repisá-lo. Mas o texto de Lopes apresenta ao menos um outro equívoco fundamental: ele pretende falar contra os clichês do que chama, num gracejo, a "academídia". Sugere que a prática acadêmica e jornalística formam um mesmo todo discursivo hegemônico; ignorando, por exemplo, que é na academia que jornalistas buscam legitimidade e na imprensa que certos acadêmicos buscam visibilidade; daí resulta uma diluição mútua de pressupostos, mas não, como quer fazer crer Lopes, uma mão invisível das "instâncias de poder literário"[275]. Essa concepção, que parte, como vemos, de qualquer lugar de enunciação (academia, escritores, editores e jornalistas) tem um aspecto conservador que está em, repudiando uma abstrata força controladora, supor um mais-aquém, sujeitos e projetos originais corrompidos pelo *status quo*.

Paulo Franchetti, no texto que vem sendo aqui citado, e que foi por ele lido no lançamento da revista Sibila n. 7 e publicado na edição seguinte, analisa que a escolha de Pécora é um empenho sobre "um lugar privilegiado de discussão das formas de funcionamento da indústria cultural, bem como das ligações entre ela e os meios acadêmicos. Um lugar, portanto, de reflexão sobre o que há de mais específico e preocupante no panorama literário da atualidade". O que há de preocupante, no entanto, não é a indústria cultural como um controle inescapável, mas a "autodemissão [da crítica] em favor do interesse". Aqui um aparte. Por que diagnosticar a "demissão da crítica", sem particularizar quais críticos, se somos também críticos em atividade? Ser crítico não pressupôs sempre argumentar contra o filisteísmo? A "crise da crítica" não é nenhuma novidade. É nesse sentido que o conceito d um pós-moderno seria o equivalente de um pré-moderno, como já sugerira Lyotard em *O pós-modernismo explicado às crianças*. O demissionarismo, o bom-mocismo, a irrelevância, não sendo uma questão que os organizadores e convidados de festivais coloquem para si mesmos, apenas diz respeito a uma grande parcela, é fato, da crítica universitária hoje. O crítico que responsabiliza o "sistema", que acusa uma falha sistêmica, apresenta a sua própria contradição, com a qual tem de lidar. Vamos voltar a discutir crítica e literatura entre críticos e escritores. Não há nenhum motivo para ter de prestar contas a desinteressados da ação efetivamente criativa e crítica em literatura, mas sim para convidar abertamente possíveis interessados a estudar. Ler críticas fracas e romances mal-feitos, nesse caso,

[275] Rodrigo Garcia Lopes, "Muito além da academídia: poesia brasileira hoje", [s.p.].

não é prestar um serviço ou uma satisfação, mas algo como afinar o instrumento da invenção literária.

Em literatura, o mal do corporativismo é supor que toda produção seja digna de nota e valor; ou, então, subordinar toda produção a uma medida comum apriorística e não explicitada, que elimina a questão do valor ao atribuir uma nota reproduzindo-se a si mesma como "ótima" na avaliação. É o que faz personalidades requisitadas no meio literário promoverem uma "Copa de Literatura Brasileira", página virtual onde encontramos preciosidades do gênero:

> Mas alguém tem que ganhar o jogo, né? Então, vai o João Paulo Cuenca. Por quê? *O dia Mastroianni* é melhor do que *Toda terça*? Não, não é. É que eu estive com o João Paulo Cuenca, no começo do ano, num evento literário lá em Portugal, e a gente deu umas voltas por Póvoa do Varzim e por Lisboa e batemos uns papos e ficamos amigos e tal. A Carola deve ser gente boa também, mas eu não a conheço pessoalmente.[276]

A não discussão do valor, defendida explicitamente (no exemplo acima e também por Pinto, Resende, Dalcastagnè e muitos outros) é um *fechamento* de espaço para a literatura, o exato oposto do que diz tencionar. Há um *ranking*, mas a escolha é indiferente e não se pauta pelo texto. A ideia de uma competição pública teria ao menos o propósito de fomentar uma elevação do interesse e da qualidade, pela explicitação de critérios, mas se "jogo" é entendido como banalidade, estamos diante de um daqueles casos em que o jogador se ausenta do jogo, pega a bola para si e faz qualquer outra coisa menos o que interessa. Não seria preciso sequer ler para falar do romance. Contando com o que possa haver de ironia, encenação de cinismo, etc., na fala de Sant'Anna, do ponto de vista da literatura o procedimento é um boicote. Como se não atribuir valor fosse minimamente possível em qualquer relação de autoria na qual se escreva um texto, em qualquer relação entre leitor e textos ou entre um seletor e os textos que apresenta. A desistência do valor é um alheamento do processo da escrita e da leitura.

Pinto também alega que seu livro "não pretende emitir juízos de valor". Participa, simultaneamente, da voga dos panoramas e do corporativismo (já nomeado

---

[276] André Sant'Anna. "Semifinais. Jogo 13. *O dia Mastroianni* x *Toda terça*".

como o "politicamente correto", algo que funciona como o paradoxo de se dizer que a forma mais razoável de praticar a justiça é não julgar, um *ethos* humanamente impraticável).Também Beatriz Resende lança mão desse sofisma. Ao justificar as inclusões de autores em seu *Contemporâneos*, escreve:

> Há nesta escolha uma evidente aposta – sem o temor do risco que toda aposta representa – mas, afirmo, não há uma seleção por critério de valor, ou cometeria injustiças históricas.[277]

A ideia de "risco", que a autora se atribui positivamente, pressupõe tomar posição e, portanto, pautar-se por critérios de valor, o que a autora repele. O enunciado, portanto, não faz sentido. "Injustiça histórica" é uma ideia genérica de que algo deve ser *resgatado do passado* depois de ter sido abandonado pelo trem da história oficial. Aqui aparece, novamente, a ideia de que 'é preciso não ser injusto e para ser justo é preciso não julgar', um contrassenso flagrante. Aplicar ao presente a culpabildade pela injustiça histórica é assumir que vale tudo: é não saber como, por que ou para que escolher e, portanto, não saber ler.

A legibilidade é certamente uma questão teórica, crítica, historiográfica e política. Karl Erik Schøllhammer, professor da PUC-RJ, publica em 2009 *Ficção brasileira contemporânea*. Repete, para descrevê-la, velhas dicotomias como "representação social" *versus* "intimismo" aplicadas a autores contemporâneos[278], ainda que atenuando-as como não excludentes. Considera, para espanto de leitores avisados, que a "representação social" tende à literatura do "brutal" e o "intimismo" tende à literatura das "epifanias", como se não houvesse brutalidade possível e mesmo originária na epifania como figura ou como se o aspecto construtivo não sublimasse, sempre na forma, a experiência do brutal. Depois de efetivamente aplicadas pelo autor, sugere-nos que as dicotomias não podem ser rígidas, e as substitui por uma "nova" polarização: entre "experimentos de linguagem" e "história bem contada" – a antiga querela idealista entre conteúdo e forma! Todas as suas possibilidades classificatórias já foram revividas ao menos desde os anos de 1930. É, aliás, a confusão gerada pelo par opositivo "conteúdo e forma" que leva autores como Schøllhammer e Resende a deduzirem da brevidade dos textos (de uma questionável maioria de textos breves em

---

[277] Beatriz Resende, *Contemporâneos*, p. 10.
[278] Karl Erik Schøllhammer, *Ficção brasileira contemporânea*, p. 15.

literatura brasileira contemporânea) a "urgência de falar sobre o presente"[279]. Como se houvesse alguma relação de necessidade entre a presença de um texto ou sua tematização de matérias presentes e o *tamanho* do texto. Como se um escritor não *pudesse* propor o tema da presença de modo contínuo, em um poema de 7.000 páginas, ou como se o epigrama não se tivesse cristalizado como forma poética já entre os gregos.

Se dissermos, entretanto, que *não podemos* usar uma categoria *porque* ela foi inventada em outro tempo histórico, recairemos no erro de colar o calendário a signos dispostos na forma de uma salsicha. Ignoraríamos também que categorias descritivas têm vidas úteis de duração diferente, altos e baixos, esquecimentos e reúsos. Uma categoria, no entanto é *mal usada* quando ela é *inatual*, e não por ser meramente antiga. A categoria, talvez, seja tanto mais inatual quanto mais for uma representação que sobredetermine o objeto, ou seja, quanto mais ignorar a produção do ato. As categorias da composição seriam, assim, mais atuais por indicarem a produção da presença (por exemplo, o conceito de metáfora, que ninguém inutilizará julgando ser arcaico).

Em *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, João Cezar de Castro Rocha reúne uma coletânea de resenhas publicadas inicialmente no caderno Ideias do Jornal do Brasil, voltadas para a crítica brasileira das últimas duas décadas. A defesa inicial que faz de Antonio Candido fornecerá o vocabulário moral ("generosidade", "elegância", "hábitos saudáveis" x "narcisismo" etc.) e o estético a ele associado ("clareza", "inteligibilidade", etc.) para o que Castro Rocha reivindicará ao final da reunião como a transformação do intelectual num "anfíbio" dos media[280].

Conhecido opositor de incursões reflexivas ou teóricas, Candido é elogiado por Castro Rocha como "um dos mais importantes teóricos de literatura do século XX"[281], de um modo que sequer especifica o alcance nacional do crítico e ainda apaga fontes teóricas de Candido como Wellek e Eliot.

Ao resenhar *A crítica literária no último meio século*, de Leda Tenório da Motta, Castro Rocha procura defender a posição de Candido criticada pela autora. Por exemplo, faz a velha apologia do silêncio de Candido em resposta ao *Sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira*: "Seria excessivo recordar que nem todo

---

[279] Karl Erik Schøllhammer, *Ficção brasileira contemporânea*, p. 11; também Beatriz Resende, *Contemporâneos*, pp. 28-9.
[280] João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 290.
[281] João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 58.

intelectual é obrigado a entender a polêmica como um modo necessário de atuação?"[282]. O que é necessário recordar, creio, que o que se pede de qualquer intelectual que venha ao espaço público defender suas ideias é debatê-las. O "tédio à controvérsia" faz sentido quando um lugar de autoridade está garantido.

Para Castro Rocha, Motta tem qualidades como a "lhaneza"[283], um atributo notoriamente valorizado na escola de Candido, mas também comete "deselegência"[284] e é pouco "generosa"[285] – ou seja, em ambos os casos ela deve se conformar, segundo o resenhista, ao prisma do ascetismo intelectual reivindicado pelo grupo Clima e seus sucessores na academia. É certo, porém, que no livro de Motta a defesa incondicional de Noigandres leva à "circularidade do argumento" (o que, por outro lado, se pode objetar também à *Formação*).

Castro Rocha sustenta-se num diagnóstico de Motta ("o lugar da crítica [...] é hoje, de fato, indistintamente o periodismo (aí incluída a internet), as fileiras acadêmicas, a produção cultural, os próprios ateliês de criação e inclusive de tradução"[286] para concluir que "é preciso aprender a ler livros como se seus autores não pertencessem a escola alguma"[287]. Voltemos à base de apoio para a proposta, que é justamente um argumento sem apoios: os lugares para a crítica aparecem *indistintamente*. Aqui vemos, mais uma vez, a dificuldade de críticos em discriminar, hierarquizar, situar falas, historicizar práticas produtoras de espaços, de situar o próprio trabalho (que se quer visível a todo custo, conciliando diferenças – daí ler *qualquer* livro como pertencente a prática *nenhuma*). Não se trata de recusar a diversidade de práticas literárias, mas também não deveria ser o caso de homogeneizá-las, para prejuízo de um discurso crítico que não sabe (não pode, não quer, sabe-se lá) marcar posição, pois diz estar em todas. Outro problema é que esse sutil advérbio, *indistintamente*, é significativo de todo o argumento do livro de Castro Rocha, (inclusive a revisão historiográfica que ele propõe para sublimar a diferença entre universidade e jornal) que se baseia na confusão entre meio e mensagem. Ao fazer com que a diferença entre a academia e a divulgação seja, para o mesmo crítico, apenas uma mudança na hora de "ajustar a 'voltagem' de seu discurso de acordo com a necessidade

---

[282] João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 109.
[283] João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 109.
[284] João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 110.
[285] João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 111.
[286] Apud João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 113.
[287] João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 114.

do meio"[288], o crítico considera que os lugares da crítica, os meios, são plurais, mas não põe a crítica, sua mensagem, no plural. A pluralidade começa na simples compreensão de que em lugares diferentes não se fala para os mesmos interlocutores, nem em nome da mesma finalidade. Isso sem falar nas disputas entre os críticos. A velha defesa do ideal de clareza do crítico entra mais uma vez para tentar apagar as diferenças entre o educador e seu auditório e entre correntes críticas com pressupostos conflitantes. "Ler livros como se seus autores não pertencessem a escola alguma" é, se quisermos manter a nota moral do vocabulário do autor, uma falsa generosidade; buscando agregar a virtude a seu etos, o crítico aniquila a existência ou mesmo a percepção da carência de projetos éticos, estéticos e políticos em uma dimensão que abranja os livros em geral, na dúvida diante de sua variedade, homogeneizando-os e propondo uma desistoricização irrestrita. Ora, os textos existem em rede, em jogos, em práticas herdadas e reinventadas, em repertórios de formas e modos de ler e significar – como negá-lo em nome de uma espécie de ponderação frente às controvérsias? Que padrão de legibilidade esse generoso crítico vai colocar neste lugar que esvaziou senão a sua própria? E como pode ser isto "cético e não narcíseo: exercício do saudável hábito de duvidar de si mesmo"[289]?

O ponto de chegada de Castro Rocha será a proposta de que o crítico deve ser um "esquizofrênico produtivo", ou seja, sobreviver como crítico ao mesmo tempo em que obtenha a máxima visibilidade multimidiática. A motivação dessa empreitada é retomada a partir de lugares-comuns da tradição crítica democratista: "para ser inteligente, é preciso ser inteligível. Afinal, desde que se tenha algo a dizer, é possível fazê-lo com clareza"[290]. É uma tradição que parte do pressuposto de que é preciso educar as massas; mas onde há clareza, só pode haver reconhecimento, e portanto nenhuma educação.

Castro Rocha chama a adaptação dos intelectuais à mídia de "esquizofrenia produtiva":

> minha aposta confia na proliferação de esquizofrênicos produtivos e não no advento de funcionários do contemporâneo, sempre prontos a justificar as formas e expressões do aqui e agora [...]

---

[288] João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 114.
[289] João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 114.
[290] João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 288.

> Por que não imaginar uma alternativa entre o intelectual "pop" e o hermético professor universitário, o intelectual lamuriento que mencionei na "introdução"? [...] Um número cada vez maior de jornalistas tem publicado livros de ensaio, ficção, biografia, além de dividir seu tempo entre a universidade e a redação. Jornalistas-professores e jornalistas-escritores ajudam a definir uma paisagem diferente na vida cultural brasileira. Espero que a voga das antologias anuncie uma outra figura híbrida: o professor que transita com rigor nada "pop" entre a universidade e a mídia. Neste livro, apostei as fichas de que disponho na emergência desse intelectual bifronte, anfíbio. Pois ele somente ganhará corpo se, do outro lado, um público novo também estiver surgindo. No momento em que um eventual leitor tiver esse livro sobre os olhos, a classe média internacional da cultura segue oscilando entre a ponte e o precipício, e, nesse entretempo, folheia antologias e gasta calorias em megaexposições. Qual será a direção dominante no futuro próximo: o diálogo ou a ventriloquia? Ninguém sabe. E talvez a resposta daquela capacidade de desenvolver o bate-papo que denomino *esquizofrenia produtiva*.[291]

Castro Rocha reduz o crítico a coletor de fragmentos para antologias – caçador de talentos, curador de patrimônios e modas para consumo. Ignora censuras editoriais, de mercado e jornalísticas; ignora o controle burocrático e financeiro da universidade.
Se "no universo contemporâneo, dominado pelo registro audiovisual e digital, o texto impresso deixou de ser o veículo principal de transmissão dos valores culturais"[292], o que é questionável e nem de longe um "truísmo", como pretende, o autor já erraria em publicar um livro reunindo resenhas publicadas em papel-jornal. Há, no mínimo, duas coisas que não foram ditas sobre o fato de o autor não alcançar a mídia que preza e, em livro, não publicar uma obra de mais fôlego. Como poderia "deixar de lado a idolatria da velocidade" e ao mesmo tempo "conquistar os meios audiovisuais e inclusive digitais"[293] se o tempo anda escasso mesmo na academia, graças aos programas de engenharia da pesquisa?

Castro Rocha não chega a ser, propondo-se anfíbio, nem rigoroso nem popular em seu livro. O trecho torna-se tão mais patético quanto percebemos que a "classe média internacional", que não sabemos onde se situa senão nos cadernos de cultura pop,

---

[291] João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 289-90.
[292] João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 89.
[293] João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 10.

que fabrica seus próprios intelectuais orgânico-*pop*, em nada deve se interessar pelo intelectual esquizofrênico, que julga ter algo importante a lhe ensinar.

"Adequar o discurso a diferentes situações e expectativas"[294] significaria que o *mesmo* pensamento pode ser desenvolvido em uma tese, em uma aula, em uma comunicação de 15 minutos, em um pôster num corredor, em um resumo, em *talk-show* ou em uma reportagem sob encomenda? Não significa, por exemplo, que não *interessa* ao produtor de um evento chamar um professor não tivesse já correspondido às expectativas sobre suas ideias e sua performance no espaço da sua pesquisa, ou que não estivesse disposto a abandonar as intenções contrárias. Tão olímpico ecletismo não permite produzir nenhum dissenso – e não seria isso, talvez, o mesmo que se tornar um "funcionário do contemporâneo"?

Regina Dalcastagnè, em "A personagem do romance brasileiro contemporâneo", compreendendo que literatura é representação de pessoas e grupos sociais[295] e que "a literatura reflete a realidade do país"[296], considera que a "inclusão, no campo literário talvez mais do que nos outros, é uma questão de legitimidade"[297]. Aqui há uma contradição de base pois, ao mesmo tempo que se toma "literatura" por "reprodução da realidade", cobra-se dela que não reproduza as estruturas políticas das condições para a produção literária, ao mesmo tempo em que considera que o que tem peso é o numericamente superior ("sem que haja aqui qualquer julgamento de valor literário, esta última obra [de circulação restrita, não consagrada *pelo* campo] não gera efeitos no campo literário e, portanto, não pertence a ele"[298]). Ora, ao mesmo tempo a análise, tributária de Bourdieu, entrega o valor ao *establishment*, um valor a ser simplesmente diagnosticado e descrito pelos pesquisadores (fazendo lembrar a sugestão que me fizera o gerente do SNEL - "a *casa editorial* foi entendida como fiadora da validade das obras que publica"[299] e "a decisão de escolher os romances publicados por elas [as grandes editoras, que enviaram indicações de quais seriam seus melhores livros] como *corpus* de pesquisa foi bastante segura e tranquila"[300]), enquanto quer entender a inclusão de categorias minoritárias (sociais, raciais, sexuais, etárias) como não necessariamente

[294] João Cezar de Castro Rocha, *Exercícios críticos:* leituras do contemporâneo, p. 10.
[295] Vide Regina Dalcastagnè, "Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea", além do artigo citado.
[296] Regina Dalcastagnè, "A personagem do romance brasileiro contemporâneo", p. 34.
[297] Regina Dalcastagnè, "A personagem do romance brasileiro contemporâneo", p. 20.
[298] Regina Dalcastagnè, "A personagem do romance brasileiro contemporâneo", p. 23.
[299] Regina Dalcastagnè, "A personagem do romance brasileiro contemporâneo", p. 23.
[300] Regina Dalcastagnè, "A personagem do romance brasileiro contemporâneo", p. 24.

minoritária. Qual o espanto: toma-se a literatura por reprodução do social; elegem-se para ler os livros que devem representar o sistema de reprodução do campo; os livros consagrados não representam o que não está socialmente consagrado; não há nada a acrescentar ao que já não se saiba vagamente, às palavras de ordem dos estudos culturais, além de que, numa formulação que estranhamente separa as ideias de sua materialização, estamos diante de "um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro"[301]. A pesquisa produz dados estatísticos abundantes sobre o *que* se representa (considerando a matéria de mimese do conceito de personagem, a pessoa, como dado biopolítico) mas não sobre o *como*, o *porquê* ou o *para quê* se articula. As imputações causais são todas do tipo lugar comum (por exemplo, a maioria dos autores seria de jornalistas e/ou professores universitários *por causa* da "crescente profissionalização do campo literário brasileiro"[302], uma tautologia; "as relações de amizade e inimizade [...] são mais frequentes nas personagens homens [o que] reflete um velho preconceito, que afirma que a verdadeira amizade é um privilégio masculino, enquanto as mulheres estariam sempre competindo entre si"[303], por uma outra tautologia que retira do *mesmo lugar* dois termos de comparação e infere que o imaginário é idêntico ao imaginário)[304].

Estranho seria haver 25,1% de taquígrafas, e não de donas-de-casa. Estranho seria 50% mais 1 personagens serem simultaneamente do sexo feminino, da "cor" indígena (as tabelas empregam o conceito de cor, não de etnia), da faixa etária "velhice", de orientação bissexual, mas que, bem representadas, não possuíssem doença sexualmente transmissível ou dependência química, o que significaria um preconceito que atribuísse a algum dos grupos a condição de alvo preferencial, e pertencessem simultaneamente à classe dominante integrada ao campo político.

Assim, quando conclui, por exemplo, que "a literatura segrega os negros nos segmentos de menor renda mais do que ocorre na realidade"[305] é preciso lembrarmos que por "literatura" a autora concebe "os escritores publicados pelo grupo de elite entre as editoras"; que por "segregar" ela compreende apenas o dado estatístico, e não a função das personagens na construção dos romances; que por "ocorrer na realidade" ela

---

[301] Regina Dalcastagnè, "A personagem do romance brasileiro contemporâneo", p. 62.
[302] Regina Dalcastagnè, "A personagem do romance brasileiro contemporâneo", p. 32.
[303] Regina Dalcastagnè, "A personagem do romance brasileiro contemporâneo", p. 41.
[304] Não se trata de criticar a pesquisa por um preconceito, mencionado pela autora, pelo qual "os estudos literários são, em geral, avessos aos métodos quantitativos, que parecem inconciliáveis com o caráter único de cada obra" (Op. cit., p. 27). Não se trata de voltar à hermenêutica. Os métodos quantitativos precisariam, isso sim, aperfeiçoar suas premissas, métodos e conclusões, como procuro demonstrar.
[305] Regina Dalcastagnè, "A personagem do romance brasileiro contemporâneo", p. 51.

compreende o dado demográfico também ele como representação, sem vivência, sem qualidades, sem singularização.

Ocorre, porém, que há dois grandes excluídos da pesquisa: a) tudo aquilo que está fora do campo do *mainstream,* realizado ou não, e b) os *leitores* desses romances. Para quem se escrevem tais obras? A pesquisa parece sugerir que o leitor implícito desses textos, para usar o conceito de Iser, seja idêntico ao autor provavelmente branco, heterossexual e de classe média, e que não tenha nenhuma condição de avaliar as obras que lê, sendo *formado* por elas.

A autora posiciona-se queixosamente, ao final da análise, pautando uma possível intervenção com "três problemas principais de nossa literatura, problemas, aliás, intimamente ligados entre si: falta de crítica, falta de autocrítica e falta de ambição"[306]. Entretanto, o texto se encerra (mais adequadamente) com a famigerada frase da Antonio Candido: "nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime". Confirma-se o emprego de um "nós" homogêneo e transcendente (que, à força de a todos incluir, devo testemunhar, à guisa de exemplo, me exclui); a autorrepresentação daquele que se imbui da tarefa positivando o tom condescendente e, portanto, anticrítico; a superstição segundo a qual o texto literário "exprime" um conteúdo de verdade; o recalque do valor, pois textos só podem ser assim incluídos e excluídos por meio de interditos e não-ditos; uma espécie de moral familiar aplicada à ideia de formação de uma nação; a excessiva mesura que impossibilita a abertura crítica.

Enfim, tudo o que afirmo estar ausente dessa análise não necessariamente alteraria sua conclusão, em si mesma óbvia: preconceitos amplamente arraigados se manifestam na forma de preconceitos amplamente arraigados. Longe de mim negar que vivemos em uma sociedade radicalmente preconceituosa, excludente, má distribuidora de bens e de ideias. Como supor que a pletora escriturística dessa sociedade, tratada no atacado e em sua porção mais comercial, não o manifestasse? Se a *função* da literatura fosse refleti-los e se não fosse papel de escritores e críticos afins discutir valor, como intervir no imaginário? A presença continua sendo excluída dessas formas de entender literatura.

---

[306] Regina Dalcastagnè, "A personagem do romance brasileiro contemporâneo", p. 65.

2.4. Alguns temas recorrentes sobre os espaços literários

5.4.1. A falsa categoria do cinismo

Há dificuldade de estabelecer, na literatura contemporânea, uma clara distinção operacional entre *designação* e *sintoma*, ou seja, entre o que um narrador acusa, projeta, figura, critica, satiriza e o que ele positiva, legitima, institui, representa.

Este tema aparece em chave um tanto quanto essencialista em trabalhos como o do filósofo Vladimir Safatle em *Cinismo e falência da crítica*. Para o autor, "a forma crítica esgotou-se porque a realidade internalizou as estratégias da crítica"[307]. Dentro da antiga (classicamente moderna) tópica do esgotamento, a crítica é mais uma vez esvaziada em uma espiral teleológica. A separação entre arte e mundo, linguagem e realidade, é necessária para que se proponha o esgotamento de um pólo sobre o outro. Mas como é possível que a realidade, assim vista como um fora, uma objetividade, possa internalizar algo? O "dentro" da realidade só poderia haver em uma representação de realidade; em um signo não concebido como signo; em "realidade" e "fabricação" como um *fetiche*.

A modernidade inventa o antifetichismo ao decompor objetos ilusórios, restituindo-os à "compreensão" de que são fabricados. Passado algum tempo, esse antifetichismo tornou-se objeto de culto. O princípio de realidade dos modernos seria pai dos *reality-shows*. A solução, para um ainda-moderno, seria voltar a distinguir saber de ilusão. Mas como, se a realização do projeto de desencantar o mundo encontra, na percepção midiática de toda realidade como coisa feita, a futilidade do desencanto? Cínico seria o ainda-moderno que acusa o homem comum desencantado de não se desencantar *comme il faut*. Pois o autor parece buscar uma autenticidade perdida ao combater o "retorno à experiência ordinária". Como para o jesuíta-mármore ante o indígena-murta, a subjetividade que não está predeterminada pela *forma* (por uma forma moderna entendida como *naturalmente a forma*, um contrassenso) só pode ser cínica. Ironicamente, o uso da palavra "cinismo" (pode ser *Zynismus*) se dá em sua acepção mais usual. Embora o autor argumente não ver em cinismo "um problema de ordem moral vinculado à distorção de procedimentos de justificação da ação", identifica-o como

[307] Vladimir Safatle, *Cinismo e falência da crítica*, p. 194.

> mutação das estruturas de racionalidade em operação na dimensão da práxis. *Há um modo cínico de funcionamento dessas estruturas* que *aparece normalmente* em épocas e sociedades em processo de crise de legitimação, de *erosão da substancialidade normativa da vida social*. [...] a partir de um certo momento histórico, os regimes de racionalização das esferas de valores da vida social na modernidade capitalista começaram a realizar-se (ou ao menos, começaram a ser percebidos) a partir de uma racionalidade cínica. [...] se há uma razão cínica é porque o cinismo vê a si mesmo como uma figura de racionalidade. Para o cínico, não é apenas racional ser cínico, *só é possível ser racional sendo cínico*[308]. E, enquanto processo de racionalização, o cinismo pode aparecer como posição discursiva em várias esferas da vida social (e não apenas no campo dos julgamentos morais.[309]

Grifos meus: Grifo 1) Ora, se é preciso descrever como... cínico o modo de funcionamento do conceito de cinismo enquanto racionalidade, recobri-lo constantemente com o mesmo adjetivo, ainda não escapamos da linguagem ordinária. Grifo 2) O cinismo é *normal* como uma categoria trans-histórica? Não falávamos da modernidade? Grifo 3) A ideia de uma substancialidade não está, definitivamente, na base de todas as sociedades de que temos notícia. Vai se esvaindo até mesmo desta.

Qual a diferença, enfim, entre "justificação da ação" e "racionalização na esfera social"? Parece haver uma tentativa de distinção entre um cinismo *retórico*, consciente de seu artifício, e um cinismo que *leva a sério* a si mesmo. Sem conseguir perscrutar a *interioridade* daquele que acuso ser um cínico, como estabelecer a diferença? Todo o *esforço* (até no sentido estilístico) para liberar o uso da palavra "cinismo" de sua moral implícita só faz *reforçá-la.* Não é tanto problema ser moral, mas proclamar-se "não usuário" da moral. Isto não é um verdadeiro cinismo?

Mas não se trata de devolver ao colonizador seus espelhos. É preciso dizer que todo o equívoco sobre essa razão idealista da "forma crítica" está em recusar a criticidade como situada no jogo entre formas. Não há "forma crítica" que não seja ensinada e aprendida como tal, num plano para além da forma, onde ela faz sentido enquanto tal. (Seria mais produtivo falar em forma num sentido menos alusivo: gêneros, temas, sintaxe, presença, estratégias, figuras, etc. O ensaio, por exemplo, mais que uma forma, é um gênero.) Para denunciar o cínico, seria preciso ignorar o vão entre uma

---

[308] Este é o único grifo do autor.
[309] Vladimir Safatle, *Cinismo e falência da crítica*, p. 13.

estrutura gramatical e sua utilização retórica. Seria preciso ter imaginado que a sintaxe de um poema modernista trouxesse em si mesma a promessa, a transmissão e o cumprimento de seu manifesto. A criticidade é, ao contrário, uma questão da ordem da *educação* no sentido lato: aprende-se a aprender e a manipular a significação de proposições estéticas. A arte moderna manteve desde sempre e necessariamente uma relação pragmática com o seu público: precisa ensinar a ser lida, impacta, contraria expectativas, produz estranhamento, enquanto apela para o público, necessita dele para ser arte.

Será preciso buscar alguma diferença entre o "moderno" e seu "pós" nas condições de enunciação, mais que nos enunciados. Ocorre como se a linguagem dos meios de produção e a linguagem da arte constituíssem dois vocabulários ou dois ideários que não se comunicam, sob pena de o sistema ser destruído. Brecht propôs incluir a linguagem da produção no temário do espetáculo, e absorvida pela máquina crítica da peça. O modo de produção era desnaturalizado, num gesto contrário ao registro ilusionista e sentimental. Bem. Nos modos de produção atual se dá o oposto. O que é incluído como tema não é o processo visto da perspectiva da composição artística (que o criticava) mas o dado artístico visto da perspectiva do processo, retornando ao espetáculo, ou seja, a dessignificação do valor da arte pela sua designação por dentro e uma vez já desmistificada por este processo[310].

Assim, teriam sido as mesmas vanguardas que levaram a esse impasse, como escreve Safatle? Acredito que não, pois tal ideia é por demais "internalista", atribuindo à "forma" da obra (qual obra?) o presumível "real". O que enraizou as vanguardas talvez não tenha sido uma *potência* crítica (verificável até hoje na forma de suas melhores realizações) mas uma *vontade* crítica, que articulava os interesses da ideação na objetividade de um jogo. Não há mais o jogo daquela vanguarda, embora ela nos diga sobre a vontade implicada naquele jogo. Por isso, ao leitor de hoje, não é difícil descrever a intencionalidade crítica de um poema moderno, mas parece difícil tê-la. Embora também seja possível pensar que a transformação de arte em vida não tenha passado de um delírio de papel, uma revolução linguística ou na esfera dos signos, uma readequação de convenções. Os "ainda modernos" não são mais modernos no sentido de que sua única alternativa para o mundo que criticam é recusá-lo enquanto matéria de experiência, o que os modernos não fizeram com relação ao seu "pré". É absolutamente

[310] A análise do romance *O dia Mastroianni*, no capítulo 3, voltará a esse tema.

distinto colocar o urinol para chocar o público e fazer uma peregrinação para ver o urinol – são dois momentos históricos da arte e é leviano confundi-los. Os fãs do urinol ignoram Dada. O pai de família que ainda hoje o despreza é quem pode jogar com a historicidade de Dada; ele é assimétrico em relação a Dada e essa assimetria é o que permite a historicidade de Dada; faltando-lhe justamente a historicidade, como o conhecimento do arbitrário das regras e da particularidade do preconceito desse homem elevado a universal, ele torna o princípio Dada (não determinado ícone) vivo e necessário.

5.4.2. O predomínio da paráfrase na crítica é um tema paralelo ao anterior, apontado por alguns críticos como Luís Dollhnikoff (que faz uma coletânea de trechos parafrásticos extraídos de textos de críticos como Luiz Costa Lima, Miguel Sanches Neto, Frederico Barbosa e outros em "A crítica nua") ou Alcir Pécora (que apelida o procedimento de "glosa da glosa", no texto já citado). Seria identificável em leituras nas quais que não haveria um trabalho descritivo, analítico e de juízo sobre o objeto mas a mera transposição mais ou menos seletiva de uma autoevidência do texto de ficção.

5.4.3. O economicismo parece reger tanto o domínio das políticas públicas para o livro, o mercado (segundo o qual se pauta em grande medida a crítica jornalística) e a avaliação das universidades (onde se constitui boa parte do campo literário). Consiste numa espécie de força retórica que adquiriu o argumento quantitativo, a prevalecer sobre todos os demais. Assim, um enunciado como "nunca se publicou tanto", acompanhado eventualmente de gráficos e tabelas, permite a formulação de uma pseudocategoria como "fertilidade" no âmbito da crítica universitária, confundida duplamente com vigor artístico e democratização do pensamento[311]. Emprega-se o dado numérico como adjetivo para um valor intrínseco. As economias sempre se votaram mais ou menos a fazê-lo e, nesta operação, considerar seu campo o da infraestrutura. Temporalmente, ou seja, numa posição histórica, o número é uma acumulação (um processo) e um cálculo final. Ou seja, o *aspecto* (a aparência, o texto, a máscara) da mensuração econômica é posterior aos numerosos atos que não o levam em consideração (a não ser como projeto ou remissão para o futuro)[312]. Produzir, publicar,

[311] Beatriz, Resende. *Contemporâneos.Expressões da literatura no século XXI.*
[312] Neste sentido, trago novamente o *ritornello* de um aqui-agora para buscar rever os efeitos de um cânone crítico que suspendeu ou denegou os problemas da escolha e da experiência, no afã de legitimar a

vender ou comprar cada livro implica escolhas e valores (estéticos, políticos, morais, sociais). A utopia do mercado diz que também a quantidade os autoriza, espécie de falácia democrática que torna invisíveis as regulações do discurso que aí operam, mistificadas como liberdade e apanágio da "sociedade da comunicação".

5.4.4. A crise da autoridade sobre o valor literário. Este item aparentemente destoa do tema 5, a produção do consenso, pois parte do princípio de que não haveria, como anota o crítico Tzvetan Todorov, "consenso, entre os pesquisadores no campo da literatura, sobre o que constitui o núcleo de sua disciplina". Certamente, a ideia de que este núcleo constitua um objeto de disputa é o que move a própria dinâmica do campo (no qual interagem não apenas os que se alinham sob a disciplina literatura mas também os que falam de literatura a partir de outros domínios como a sociologia, a psicanálise, a filosofia, etc.). A autoridade não sumiu – mesmo textos da *internet* recorrem a seus ritos ou referem a falta de referência. Entretanto, a partir das assim chamadas teorias do "fim das certezas", procede-se a uma série de negações (ou negociações) ontológicas que favorecem certa espécie de relativismo por muitos assumido. (A tópica do "não pretendo/ devo/ permito discutir valor", que tanto comentamos, é um dos dispositivos para essa crise.) Este relativismo disputa espaço acadêmico tanto quanto as tradições a que se opõe, mas teve o efeito de descentrar, pelo discurso, os lugares de autoridade a partir dos quais se pode falar em nome da ciência da literatura (como em leituras baseadas nos pensamentos de Foucault ou de Derrida). Decorre daí uma desierarquização ou dissolução da capacidade intrínseca de certos discursos críticos argumentarem o valor do objeto literário.

5.4.5. A produção do consenso é um efeito marcante da recepção atual e só aparentemente contradiz a crise da autoridade. O aparente fim de categorias modernas como "crítica", "negatividade", "alta e baixa cultura" não se constituiu precisamente como um corte abrupto, pois seus termos continuam fomentando a produção e a discussão de literatura, como observamos anteriormente. O que parece ter ocorrido é que tais categorias tenham sido, por um lado, capitalizadas no mercado de bens

---

literatura fora do discurso literário: como plasmação absoluta de um sentido dado pelo materialismo histórico (esta sim a verdadeira "morte do autor", nas visadas reflexológicas), ou como dispositivo e índice de uma causalidade social sem efeitos e sem outra legitimação além dos lugares de poder (nas narrativas em que a sociologia se assemelha ao ordinário da imprensa).

culturais, ao mesmo tempo em que tornadas um repertório de objetos de desestabilização no âmbito das ciências humanas.

Este esquema é visível em várias orientações de estudos literários atuais: desde o pacifismo tornado "apascentamento" nos chamados estudos culturais, passando pelos estudos sociológicos, históricos, filosóficos, psicanalíticos, parece haver uma tentativa de solucionar o que, no dizer do filósofo Michel Maffesoli, representaria o "descompasso entre a *intelligentsia*" e "a base da sociedade", retomando melancolicamente o projeto husserliano exposto na "Crise das ciências europeias". Mesmo em estudos de uma linha mais internalista, que ainda persistem, a partir de categorias como "modo de olhar", com sucessivos retornos ao "primado do objeto" e aos usos da literatura como "exemplo de", o que se reivindica é ou a fala sobre o comum, ou seja, uma universalização do particular ou a conquista de um patrimônio, de uma herança (de que não se toma posse antes que seja inventada na própria disputa).

É possível fazer a hipótese de que esta ideia seja oriunda da própria linguagem da mídia, que representa eficazmente a si mesma como a instância hegemônica à qual é dado o poder de "falar por todos". Os *media* confundem-se hoje com a própria ideia de "realidade", como se lê, por exemplo, na obra de Niklas Luhmann[313]. Ocupam, desta forma, o lugar de um imaginário anterior a qualquer "educação sentimental", tornando eficaz o desengajamento de crer nas posições e ações sociais como segunda natureza ou como o mais acabado dos mundos sociais possíveis. Têm atuação insidiosa sobre todas as esferas discursivas da sociedade, inclusive na produção literária contemporânea e na crítica literária acadêmica. Esta, como já se viu, vive regida pela relação que se estabelece entre a totalização de saberes úteis e a performance técnica de um espaço supostamente neutro, que repele toda descrição não limitada ao aspecto processual (suportes, catálogos, listas, currículos, certificados, índices, etc.). É a instituição a partir da qual esta pesquisa pode ser enunciada e na qual busca intervir.

[313] Niklas Luhmann, *A realidade dos meios de comunicação*.

Capítulo 3: Crônicas de um leitor

6.1. Da meta-indulgência ou Como era gostoso

Pensei em trazer uma leitura de algum romance de 2007 em que pudesse analisar uma ideia corrente da literatura como testemunho, como afirmação de um modo pessoal de vida, como exercício direto de realização de desejos (projeção, no texto, de 'estilemas' da intimidade), e, portanto, de afirmação da linguagem como transparência, como decalque de subjetividades, como livre dizer honesto, imediato, irrefletido, sem análise, direito inalienável à expressão de uma privacidade publicada. Exemplos havia: muitos *blogs*, ou o romance *Rato*, de Luís Capucho, em que o narrador, que se diz *gay*, escreve: "Acho uma delícia o entrepernas de Plínio ali, a um passo da minha boca"[314] ou "O que é a masculinidade? O que é um rapaz de pé, cheio de força na carne, pau, bunda, quadril?"[315]. Não irei aqui esmiuçar a semelhança que dá para traçar com o romance do naturalismo histórico e toda a planificação com que o tema do homoerotismo é tocado; nem me deter sobre os pressupostos do professor que, na orelha do livro, valoriza ser "sua visão de mundo construída unicamente a partir do exercício de sua (homo)sexualidade". É até mesmo duvidoso que as descrições excitem um leitor que se identifique com os mesmos desejos, mas, do modo óbvio e alusivo como são deitadas ao papel, talvez apenas lhe permitam *reconhecê-los*. O reconhecimento já seria o bastante para a orientação literária que dita a inclusão de dados biológicos ou sexuais como realização máxima em literatura, a possibilidade de oferecer "uma voz ao sol" (a expressão é de Dalcastagnè) às identidades pré-fabricadas, à naturalização de modos de vida ainda excluídos, mas agora na forma de novos imperativos incluidíssimos.

Ocorreu-me que outra obra, em que a questão não parecia óbvia, entretanto, se mostrou pertinente para analisar justamente um ponto de convergência entre dois pólos que poderiam passar como inconciliáveis: a opacidade e a transparência da linguagem.

Aparentemente, um texto que se dispusesse a fragmentar "significações pela semiosfera", propondo "a renúncia da unidade do 'eu' na escritura pela prosopopeia do 'ele', infinitização do 'outro'"[316], seria o contrário da escrita de si, do testemunho. Mas a armadilha do par opositivo "confissão" x "montagem" não apenas tendia reproduzir as

---

[314] Luís Capucho, *Rato*, p. 100.
[315] Luís Capucho, *Rato*, p. 31.
[316] Contracapa de *Edoardo, o ele de nós*.

categorias "formalismo" x "conteudismo", mas também em não reparar que as duas abordagens tendem ao mesmo modo de lidar com o imaginário. Escolho falar do romance *Edoardo, o ele de nós*[317] pois, a partir dele, é possível investigar a injunção desses dois pontos de vista numa realização problematizadora e problemática.

Tendo como acontecimento histórico de fundo os atentados de 11 de setembro, o romance consiste em *flashes* e elucubrações de um homem que perdeu seu companheiro na queda do World Trade Center.

Um certo Anton Kashkin, "semiólogo/ crítico russo" (que *talvez* seja uma blague de Amoreira, pois para um semiólogo com passagem por Massachusetts e conhecimento de português brasileiro, era de se esperar outra publicação, outra referência ou citação em qualquer outro lugar, o que não encontramos depois de uma relativamente exaustiva pesquisa) sugere que o estilo de Amoreira "é a 'curtição' da linguagem, genotexto em estado puro"[318]. Torna-se difícil não recordar experiências modernas como as de Mallarmé ou Joyce. O que esperamos é que Amoreira avance, mostrando a que vem seu "novo estilo".

Em um *Catatau* de Paulo Leminsky, ou em um *Galáxias* de Haroldo de Campos, lemos alguma espécie de teoria ou até de teorema transformado em uma experiência de escrita. *Catatau*, mesmo, tem por subtítulo: *um romance-ideia*, pensado a partir da hipótese do argumento 'Descartes nos trópicos'. *Galáxias* propõe uma experiência (não cabe digredir agora quanto à realização) de esgotamento da linguagem como "escritura", num ponto em que o "começo" e o "fim" desse processo coincidam com o descolamento do referente, num diálogo com Mallarmé, Pound, Beckett, etc.

De modo diferente, o que Amoreira parece propor é um "mergulho" para o leitor; uma experiência que não chaga a ser de tipo sensorial, de exploração do plano sonoro, de encantamento pelo texto. Não há, por exemplo, aliterações ou rimas, nem o exaurido procedimento das paronomásias de *Galáxias.* O "mergulho" supõe que o leitor vá lendo, como se fizesse uma *simulação* de leitura, por ler um "magma", como certo escritor e crítico descreve na segunda orelha[319]. Flutuante, esse leitor vai se deparar com enunciados:

---

[317] Embora a ficha catalográfica não classifique o livro como romance e seu próprio autor defina seus escritos como "proesia: mistura de prosa com poesia" (em entrevista na televisão a Antônio Abujamra), a editora 7Letras informa, por *e-mail*, que se trata de um romance; além disso, o texto possui enredo, personagens, a disposição dos enunciados se dá em linha contínua.
[318] Contracapa de *Edoardo, o ele de nós*.
[319] Nélson de Oliveira, orelha de *Edoardo, o ele de nós*.

> O mar chovia nitidamente na madrugosa esplanada. apeia de lirismo, amando somos mesmo tão metafísicos. Estou onde é em ti, rebentação, estou sendo mais que só ficando. Foi-se o tempo de só 'ficar'... on line animicamente destroços de almas cyber almas: penso reflito reinvejo você! é contorno da boca, a dobra da camisa alinhando a dobra do ombro, revejo por ti filigranas estelares, engolindo artigos objeto direto, 'objeito', maroto teu riso, disposto ninfa teu sexo: mais humano dos sexos, hominíssimo! deste voltado a que relo bulo açoito o desejo dentro de mim louvando o tanto dentro de ti transpirado. Viajar voltar tomo tua mão esperando ilusória unidade: a marca retida nas palmas é o desenlace; bem sabes o leitor merece saber da morada dum anjo. Todo livro escrito é um anjo em nosso ombro apascentando o indizível.[320]

O texto, para tematizar a relação homossexual, apresenta o "ser" da voz que fala, visto como um dado essencial, como metafísica união do encontro amoroso, por oposição ao "ficar", contingente, que na gíria de uma geração da qual não fazem parte as personagens (sabemos que uma delas nasceu em 1962) nem o autor, é usada para significar o descompromisso da intimidade corporal erótica em certas situações convencionadas para isso. Ocorre que o "ser" metafísico será descrito como pura fisicalidade, de modo que podemos cogitar de que "metafísica" tenha aparecido como um trocadilho de duplo sentido óbvio e, que, portanto, o sentido primeiro é ironizado. A voz que fala parece ter assumido a posição feminina do coito, pois diz ter recebido dentro de si o suor produzido dentro de seu parceiro. O ato final, que deixa marcas nas palmas das mãos, origina certa culpa cristã, pois as mãos, sendo "morada dum anjo", remetem ao lugar-comum a respeito da ligação entre a morte das crianças (pela via do "desperdício" onanista[321]) e o nascimento dos anjos. A relação que o livro pode ter com os anjos, se assim for, talvez tenha a ver com esse desperdício. Não descarto que essa leitura force a nota da interpretação. Fica ao menos evidente que seu texto pode sugerir numerosas e livres interpretações, todas possibilitadas e autorizadas pela verborragia do texto de base.

O narrador introduz algumas "pistas" de leitura:

---

[320] Flávio Viegas Amoreira, *Edoardo, o ele de nós*, p. 18.

[321] "dois homens só dois homens sabem fazer sexo para quem lança fetos enjeitados na fonte", é o que confira a hipótese à página 24. A certeza do narrador seria abalada se pesquisasse a história cultural dos métodos anticoncepcionais.

> aleatório desponta preciso dispondo esse romance de flores carnívoras: adoça moscas com mescalina. Narrador e personagem, absoluto domínio. demiurge onipresente Sísifo semiótico jogando escondido idioma lúdico: borra nonsense dação contínua. absurdo é negar possibilidade imediata do gozo: sentir é romper camada epidérmica do incompreensível. malbaratadas palavras e quando mais pensa falta um pedaço. (p. 26)
>
> paixão nenhuma é aqui. (p. 42)
>
> desespero fome de retenção como um museu apocalíptico pessoal onde guardava com cuidado extremado ciumento minhas fontes de formação permanência (p. 45)
> há uma caixa de sapatos no pensamento longa conforme uso de relicários infindáveis (p. 70)

Também não se trata de fazer a preguiçosa objeção de que o texto é "difícil", mas sim de interrogar a pertinência das dificuldades que ele propõe. *Dizer enviesado* pode ser inventivo se a) o viés interferir na possibilidade do que se diz; e b) o ato de dizer produzir a própria 'referência' como necessidade do como se diz, ou seja, se o verbo "dizer" for, nessa formulação, intransitivo[322]. Do contrário, voltamos à representação: há uma história realista e a linguagem a transmite e adorna[323]. Para essa alternativa, há estilos mais adequados que a mera complicação do estilo (aqui "a forma veste a ideia", como na Profissão de fé de Bilac, ainda que o autor de *Edoardo* saia da oficina ostentando todos os defeitos – uma espécie de parnasianismo que preza o garrancho).

Não é preciso apenas técnica para abolir a sintaxe e o referente, mas uma espécie de agudeza com os materiais que restaram (com os resíduos semânticos e com as expectativas paradigmáticas do leitor). Além disso, é preciso um aspecto programático, intencional, projetivo, tático e, nesse sentido, autocrítico. Seria preciso, no enunciado, insinuar sua motivação ou, no jogo, provocar seu alvo. Para que abolir a sintaxe? Fazer notar a arbitrariedade da palavra, desnaturalizar a causalidade, nulificar o sujeito,

---

[322] Um exemplo recente de "dizer enviesado" são os livros de Evandro Afonso Ferreira, como *Grogotó*. Apesar de sua pesquisa de aliterações, no plano fonético, e sobretudo de interjeições, no plano lexical, tem-se a impressão de que seria possível "traduzir" para uma linguagem mais trivial o que é dito, algo, por sua vez, bastante trivial.

[323] Seria, assim, uma sacada pertinente a leitura de Thiago Picchi, na segunda orelha do livro: o autor "escreve certo por vísceras tortas".

destituir o imaginário, etc., isso precisa ser elaborado nos procedimentos da linguagem e nos espaços preparados para o leitor. Uma experiência-limite com a linguagem pressupõe o conhecimento de até onde ela ia (o que já seria muita coisa) e uma insatisfação suficiente para forçá-la. Não é precisa uma experiência-limite de linguagem (ou melhor, ela inexiste) representando-se o sexo tal como já incontáveis vezes e por vozes idênticas ideado[324].

Fica notável a ausência de propósito para a desconstrução sígnica quando observamos que, no micro, na célula, o narrador é um adjetivador de imagens, afirma simulando duvidar, não é precisamente um iconoclasta:

> A vida não é de fato, mundo são perpendicularidades desses ditos fatos. (p. 21)
>
> Estranhar é encomenda embrulhada de perguntas. (p.26)
>
> (alguns são unos por serem ocos) (p. 32)
>
> sabia ter arte ela não falha nunca se se nasce verdadeiramente nela (p. 40)
>
> aquele rapaz de rosto nítido era como Desejo nele o sentido tinha contornos. (p. 54)

Se não nos dispusermos a *interpretar* esse texto, que, por outro lado, também não suportaria uma leitura que buscasse procedimentos de dessignificação, o que faríamos? Outro ponto de partida para a análise seria, por assim dizer, estatístico: verificar, por exemplo, a frequência maior de certas classes gramaticais, como o adjetivo e o advérbio, ou de certos campos semânticos, como os relativos à imagética do mar, etc. Nesse tipo de leitura, faltaria uma hipótese a ser confirmada, a função da frequência como evidência de um efeito. Não encontramos uma hipótese, a ser testada, em uma *experiência de leitura.*

Ocorre justamente que a *experiência da leitura* e da arte, de modo geral, é um dos temas do romance. Seria possível listar e situar as frequentíssimas citações de escritores, compositores, pintores, etc. Mesmo descontextualizados pelo procedimento da lista, haveria a finalidade de verificar o tipo de "gosto" que o narrador exibe, o que

---

[324] Alcir Pécora, durante a arguição, nomeou a prática exemplificada por esse romance como o *falso experimentalismo*.

talvez fornecesse uma "chave" de leitura, para além da ideia hoje gasta de 'desconstrução da linguagem'. Se minha leitura aponta, entretanto, que o autor não logra produzir a experiência a que alude, a verificação teria o mesmo tipo de interesse das listas de "Eu indico", em revistas com celebridades ou *blogs* e *sites* de relacionamento com comentários sobre "o que estou lendo/ assistindo/ ouvindo/ consumindo agora". Há, digamos, um imediatismo da voz que fala em demonstrar referências, não por sua abundância, mas por sua desnecessidade.

O narrador exibe certa habilidade em colecionar essas referências. Citemos alguns trechos:

> Propus antes do golpe uma coleção alinhando camões & campos (p. 24)
>
> Eça é raridade novecentista que nos provoca fazer da frase graciosidade, recorro a Évora para recarregar minha homepage: Eça é mandarim! (p. 25)
>
> La Rochefoucauld aguilhotinha nossos esparramares ainda aptos. (p. 28)
>
> luz noir quadro de Tintoretto um Giotto primitivo jazz sinfônico vibrato. algo assim entre La Boétie e michê pervertido eu o montava entre intenção sentimento ardor de carinho. (p. 47)
>
> Elaborava tudo esteticamente com o propósito de algum encanto uma estória que nunca acabasse suprimindo os fatos reelaborando uma atmosfera originalíssima: uma tela de Flandres, Murnau, banda inglesa, tudo é atmosfera que bom que nos toca sabe-se lá?! Clarice é tão atmosfera... (p. 56)
>
> leitor de fases, fase Mann, fase Lorca ou Kaváfis como entretenimento ia tentar Gore Vidal. ilha desterro homens Ravello. (p. 69)
>
> Dylan Thomas soprava espíritos: esses ventos que originam poemas em molde. (p. 70)
>
> um erudito ancião ecoava ''Ars Poétique" de Verlaine, drinkava aplainando solta rima. Observava desatento o sábio dizer René Char. [...] frágil Blanche Dubois sempre fui eu diante do terrificante truque de tornar simples o que

> desconcerta. São pouca vezes estamos ‘’diante” da Vida antes que ela se defronte inexorável. (p. 72)
>
> Edoardo é o símbolo com quem dito e manifesto um mito. (p. 74)
>
> fazer do romance uma saga de conquista. poderia estar m Argel Santa Monica Provence Dacar lacustre, ser Noel Coward, Scott Fitzgerald Spender ao mesmo tempo. (p. 77)
>
> só um centro aburguesado como fachada o resto eram antros ‘Dorian Gray’ com todas aberrações catalogadas pelos autores naturalistas (p. 89)
>
> tinha que ser Conrad de mim mesmo (p. 80)

Um valor do livro pode ser a *paixão* pela leitura e por alguma pintura e música, que parece ser o móvel do narrador prolixo. Nos momentos em que essa paixão não aparece, em que se tergiversa vagamente sobre o mar ou o coito, em que à própria voz é dado fazer as vezes de *objeto* de uma paixão, o domínio da composição se perde quase completamente, sendo salvo por certas citações. São curiosamente os momentos de “menções honrosas” aqueles em que a escritura se torna mais consistente. Talvez pela possibilidade de haver no *reconhecimento* do leitor (um leitor que conheça ao menos uma parte dos nomes arregimentados) a *lembrança* de efeitos estéticos e questionamentos existenciais; talvez porque se faça menção a verdadeiras obras de arte.

Percebo que cometi um ato falho, mas ele pode ser produtivo para a análise. Um texto que precisa a todo momento, para se legitimar, se reportar a fontes de *autenticidade* não reconhece a si mesmo como espaço de produção de experiência, apenas de consumo do imaginário. Ele pode ser um verdadeiro texto, pode funcionar socialmente como um texto (por categorias sociológicas funcionalistas não compreenderíamos o malogro literário), mas ele não sustenta que se considere uma verdadeira experiência (de poesia, de romance, de arte ou de crítica). Creio ter demonstrado isso pragmaticamente, ou seja, pelo modo como o próprio texto deixa de trabalhar seus subtextos, metatextos e intertextos. Não há nessa hipótese textualismo ou imanentismo se o que se espera do texto é que ele se constitua como experiência por meio de seus aspectos compositivos.

Quero estar longe de desqualificar o pastiche por acusar nele distinção, mercadoria, fetiche, opacidade e frustração pós-modernista. Embora alguns desses componentes não estejam descartados como hipótese para determinadas realizações particulares desse procedimento, não são necessariamente raiz de todo pastiche, tampouco tolhem seu uso. Descartá-lo como recurso seria um demasiado crédito à ideia de originalidade na atribuição de autoria e mesmo uma injustiça, uma vez que trabalhos consistentes na literatura moderna, desde por exemplo Proust, pressupuseram, escolheram e desenvolveram a técnica do pastiche. Além disso, a demonização do pastiche costuma ser ela mesma um pastiche de seus primeiros detratores.

O problema aqui é pensar em "literatura" como uma escrita de fã. O narrador-fã de outras obras literárias insiste tanto em se referir a uma espécie de "promessa de felicidade" estética nas obras que cita que nos perguntamos por que não parar a uma sub-leitura assumida e ir às fontes. Mas se algo a arte moderna não nos prometeu foi esse gozo.

O narrador de *Edoardo, o ele de nós* tem como diferencial entre outros narradores de romances escritos no Brasil em 2007 o fato de não tergiversar (sem convencer) sobre "por que quero ser escritor"[325]. Entretanto, as referências não são apropriadas, relidas, reinterpretadas mas servem como que para incensar o próprio texto, sendo cultuadas, citadas como modelos, referidas em suas interpretações mais óbvias, conhecidas até mesmo por quem não as leu. Ficamos em dúvida se a voz que narra é culta ou pode ser uma espécie de Quixote pós-moderno, que enlouqueceu lendo cadernos de cultura dos jornais.

Há também resquícios de um idealismo ao escrever Amor, Beleza, Ideal, Natureza, História, Tempo, Vida como entes. Onde estaria a "Vida", se suas experiências intensas são alusões a marcas, selos da "Alta Cultura"[326]? A voz que fala tem *certeza* sobre os autores que cita assim como absolutiza conceitos. Comporta-se como a figura do *crítico canonista*, de que falamos no capítulo 1, aquele que se sente em casa. Aqui, no entanto, a metáfora do "sentir-se em casa" pode admitir duplo sentido: a intimidade representada apesar da catástrofe/ a ideia de uma "Alta Cultura" representada apesar do balbucio. Mas é bobagem dizer algo como "não quero mudar o

---

[325] Exs. João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*; Adriana Lisboa, *Rakushisha*; Marcelo Backes, *Maisquememória*; Cristóvão Tezza, *O filho eterno*; Bernardo Carvalho, *O sol se põe em São Paulo*; etc.
[326] A expressão "Alta Literatura" é repetida duas vezes na segunda orelha do romance e reivindicada pelo autor em várias entrevistas.

mundo, quero mudar a vida, como disse Rimbaud"[327] pois em "Rimbaud", etiqueta, já não estamos na vida.

A propósito da "vida": é justamente quando captamos um fio narrativo, quando se depreende a situação, algum enredo (deduzimos que há um narrador e que ele se encontra obcecado, revivendo as memórias da formação de sua "identidade" homoerótica, que há um amante fugidio, uma catástrofe, uma perda, um luto, etc.) que a "curtição da linguagem", a materialidade da palavra e seus efeitos são o que menos importa. Aí o texto se torna testemunhal e a linguagem fica sendo uma pletora de amaneiramentos para dizer o mesmo. Assim um leitor (eu, por exemplo) passa a se envolver com a trama e considerar a fala sincopada um obstáculo a ser atravessado, não uma verdadeira performance, como se corrigisse o trabalho de um aluno com dificuldades, buscando adivinhar o que ele quis dizer. Em termos de um trabalho com a linguagem, tal como anunciado por um autor, se me flagro perguntando *o que ele quis dizer*, já tendo sido informado de que ali não é obrigatório dizer algo, ou sou incompetente, ou o texto não disse o seu dizer, arremedando, apenas, o que seria a "curtição".

6.2. Da meta-indulgência ou Uso e reúso do verbo *já-saber*

A ação de *O dia Mastroianni* se desenrola durante o período de um único dia, em que dois amigos saem ritualmente pela rua, mimetizando o estilo de vida das personagens representadas no cinema pelo ator italiano Marcello Mastroianni na década de 1960. As personagens decidem viver uma vida paralela de afetação *sui generis*, a partir da qual lançam um olhar relativizador à realidade urbana atual, em boa parte panorâmica. É esse o mote que ao mesmo tempo estabelece e é estabelecido pelo ponto de vista distanciado.

> Enquanto Tomás é um peão introspectivo, perdido em suposições inúteis com melancolia no arco das sobrancelhas, eu, bazófio, arroto escalas diatônicas, faço castelos neogóticos com as bolachas do chope, fanfarroneio sobre nossos ex-amigos: [...]
> Muitos tentaram a vida fora, exilando-se num exterior mitológico, dedicando-se à vera arte de lavar pratos ou trabalhar de babá, limpando com diplomas

[327] Flavio Viegas Amoreira, Provocações, entrevista a Antonio Abujamra.

> universitários de ciências humanas os perfumados restos de criancinhas caucasóides de boa estirpe. A desistência do país, no início vista com inveja e deslumbre por todos, sempre era premiada por algum vento incerto que os obrigava a voltar: falta de dinheiro, acessos de pânico, envolvimento em pequenos crimes, políticas de limpeza étnica, mortes na família, ou, ainda, tornados e enchentes que destruíam as metrópoles de vidro para onde migravam – como se houvesse uma força misteriosa que os atraísse de volta à cidade perdida em si mesma, aos bares, mesas e cadeiras de todo mundo e de ninguém, aos copos e cardápios mordidos de sempre. Desembarcavam cabisbaixos, veteranos de uma guerra perdida.
>
> A única guerra que poderiam um dia combater.
>
> Mas eu, Pedro Cassavas, jamais teria esse problema! Eu e Tomás Anselmo, periféricos eternos, *à la résistence*!
>
> − Que vida dura, Tomás! − e digo isso assoviando um hino cívico sobre o real caminho da honra: o desperdício.[328]

> Todos aqui [em uma festa] se conhecem, nem que seja plas suas quitandas virtuais, o que dá ao salão um ar opressivo de festa fechada: este é um ambiente de piadas e microcelebridades, apenas conhecidas por outras microcelebridades. Músicos incógnitos e seus futuros biógrafos, descolados gênios inéditos da raça.[329]

Observamos que os espaços deixados no texto para o leitor, pelo recurso dos subentendidos, são facilmente preenchidos, produzindo o humor rápido ao reconhecermos os alvos da troça. O leitor com algum repertório pode se comprazer no ato de tornar inteligíveis tais recursos do gênero piada, mas não terá muito *trabalho* nem precisará *dialogar* com o texto, no sentido de conjeturar, hesitar, ampliar, investir, etc. O enunciador emite opiniões e o faz por meio de gracejos. Tem algo de *stand up comedy*, mas sem a hesitação de um *clown* como Woody Allen.

O desprendimento e o desprezo do narrador também aparecem justificados pelo tema da personagem indecidida, adolescente, artista sem obra, escritor ou cineasta potencial.

> Mas a verdade é que não ambiciono nada.

---

[328] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, pp. 23-4.
[329] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 184.

> ("A diplomacia como diplomata!")
> Não estou me preparando para nada.
> ("O subsídio governamental em Paris!")
> E não conheço o prazer de um plano realizado.[330]

Descrevendo-se como "Oscar Wilde de almanaque", "dândi precoce" (pp. 46-7), "embonecado como vedete do rádio" (p. 52), "afetadíssimo" (p.199), e conclamando: "parisiaremos fidalgamente" (p. 54), o narrador chega a declarar: "Não imagino há quanto tempo não leio um jornal. Sei que, na última vez em que o fiz, o pano caiu ante meus olhos: descobri que nada acontece" (p. 55). Durante um episódio em que compra haxixe de um traficante envergonhado, ironiza: "um traficante virtuoso..." (p. 33).

A orelha não assinada descreve o livro como um "romance de geração". Chega a soar estranho, num primeiro momento, que se denomine "de geração" (e, portanto, representativo e representante) uma fábula em que jovens se travestem de dândis de 60 ou 130 anos atrás. Numa tentativa de compreender a base dessa representatividade, podemos pensar não apenas que o distanciamento propiciado pelo recurso do anacronismo permita visualizar os traços dominantes dos pares (um lugar-comum romântico), mas que a "geração" presumida seja ela mesma caracterizada pelo anacronismo.

Esse anacronismo recebe um tratamento realista: as personagens têm consciência dele, assumindo-o voluntariamente e produzindo efeitos no plano de uma *vera fictio*. O máximo do *anacronismo realista*, aqui, é o máximo da lucidez. Em certo ponto, narrador descreve um roteiro de filme que o incluísse como personagem:

> Escreveria platitudes: "Vivo uma ilusão ficcional que não é somente autobiográfica, mas cinematográfica: conto a vida a mim mesmo (o bar, a barbearia, essa *boutique*) e vivo a vida que estou contando, e vejo em 16:9 o que estou vivendo, tendo a consciência cristalina e em tempo real de que sou o 'jovem' Pedro Cassavas caminhando na rua e virando a esquina para entrar num aquário iluminado sob uma luz de néon, encontrando, num contraplano sépia, meu amigo (um grande capítulo desta biografia!) Tomás Anselmo sendo vestido por duas bem fornidas damas.[331]

---

[330] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 50.
[331] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 49.

A narrativa é intervalada por um diálogo entre o narrador e uma "VOZ", indicada pelo uso de maiúsculas, que diz ter poder sobre ele. "*TUDO O QUE VEJO É ATRAVÉS DOS SEUS OLHOS*"[332] – aqui se "concede" ao escritor a exclusividade da tarefa da imaginação (há, logo na abertura do romance, a metáfora das suposições desse narrador sobre o formato de nuvens).

Ao se posicionar com relação à atividade da escrita, o narrador exibe a mesma galhofa:

> E ainda, por nada ter a dizer, brindes inéditos (p. 26)
>
> Quem quer saber de livros, afinal? (p. 32)
>
> "Não tenho o que dizer, mas vou dizer assim mesmo!" (p. 51)

Fica claro que a voz é projetada e o gênero é satírico (não se está reivindicando autenticidade, como no romance *Edoardo, o ele de nós*). Há, diferentemente, algo como uma reivindicação de inautenticidade.

O narrador assume uma posição que um Bourdieu poderia chamar de *estetismo* de classe, o que seria uma "fase" anterior ao processo normal de envelhecimento social e de assunção dos jogos de poder. Para o sociólogo, tratar-se-ia de apontar a irresolução típica de personagens da "adolescência burguesa" que "levam a ficção a sério porque não sabem levar a sério o real"[333]. Mas já não se trata de, classificando-os desta forma, pedir que invertam os termos da proposição acusatória do empirista[334]. Seria preciso, para tanto, discutir se de fato haveria mais "realidade" em menos "estética", se "ficção" não pode ser algo "sério", se a "seridade" não merece ser objeto de "ficção" ou ser tirada do "sério", e se "maturidade social" deve coincidir com "abandono da ficção" ou "*crença* na seriedade". O estetismo, nesse romance de 2007, é simultaneamente satirizado e apontado como única saída. Trata-se até mesmo do oposto de uma "educação sentimental", no sentido flaubertiano – as fantasias adolescentes não são frustradas e superadas, mas realizadas, como no episódio em que o narrador faz sexo com a mãe das colegas de escola ou quando beija a modelo de revista masculina.

---

[332] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 15.
[333] Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, pp. 27 e 26, respect.
[334] Foi Luiz Costa Lima quem sugeriu esta correção.

A boemia, aqui, por outro lado, também não é um espaço político, mas o lugar da galhofa, do escárnio, etc. Ri-se até mesmo da ocupação missionária do espaço da boemia enquanto lugar de encontro das diferenças, do recuo de ativista, do gueto, etc.:

> − Cabe a nós fazer a nossa parte.
> − Abrir o apetite. (p. 34)

Falemos agora da figura pública do autor, que assina e prepara a recepção do livro. João Paulo Cuenca foi um dos idealizadores do polêmico projeto "Amores expressos"[335]. Atualmente, é um dos comentaristas fixos de um programa de variedades em um canal a cabo das organizações Globo, além de eventualmente repórter-cronista, como na Flip-2011. Chegou a publicar, em 2003, em coautoria, o livro de crônicas *Parati para mim*, encomendado no embalo do movimento de transformação da cidade em ponto de turismo cultural e negócio de entretenimento. Nada disso exatamente o desqualifica *como escritor*. Quando Marcelo Mirisola, questionando o projeto "Amores expressos", ironiza: "Vou reunir meus amigos de farra e pleitear uma grana da Lei Rouanet. Foi isso o que Rodrigo Teixeira e o escritor João Paulo Cuenca fizeram − e conseguiram R$ 1,2 milhão"[336], a objeção se dá em torno da não-discussão do valor literário e da determinação corporativista do uso da verba pública. Mas não presume necessariamente que o escritor cuja prática profissional é possivelmente corporativa produza textos destituídos de valor literário. São, portanto, duas discussões diferentes: embora a prática corporativa seja um fechamento de espaço para a discussão do valor (como argumentamos no capítulo 2), ela não impede que se produzam obras nas quais observemos e positivemos algum valor.

Pode-se esperar, portanto, que o autor ao menos *saiba* do que está falando ao propor um livro que satiriza toda a cadeia produtiva da literatura. Uma leitura

---

[335] No ano de 2007, a editora Cia. das Letras lançava o projeto "Amores expressos". Tratava-se de pagar a passagem e a estadia de 16 escritores para grandes capitais mundiais a fim de que escrevessem uma "história de amor". Além dos romances, o projeto também teria como produto 16 documentários, exibidos como série de TV, sobre cada uma das viagens e processos de criação dos autores. Apenas cinco romances foram publicados até agora, já havendo negociação de *royalties* para adaptações para o cinema. A imprensa, sobretudo o jornal Folha de São Paulo, promoveu o assunto nos termos de uma polêmica. Seus opositores questionaram a consequência de uma relação promíscua entre autor, editor e mercado para a não autonomia do processo de escrita, pela aceitação fácil e naturalizada das restrições de temas e tempo de trabalho, além da obrigação de se levar em conta todas as vantagens mercadológicas, demandando que escritores sejam, além de escritores, promotores eficientes de trabalhos cujo uso e o sentido já vêm prontos.

[336] "Bonde das letras", Ilustrada, 17/03.

sociológica o saudaria como o escritor competente por conhecer o campo. Por outro lado, o narrador de *O dia Mastroianni*, especificamente, *reconhece o campo como impossibilidade*. Mas, esse reconhecimento, trata-se de uma escolha ou de uma determinação para um autor em seu segundo romance? Aviso que pretendo tratar o texto como escolha; caso contrário, não posso fazer uma leitura crítica/ interventiva. Para identificar uma relação de necessidade entre o tema da *impotência do escritor* e a particularidade do *poder do autor* seria preciso recorrer, mesmo que implicitamente, a conceitos como o de "autocensura", "cooptação", "cinismo", etc., todos apontando para uma relação dentro-fora da pessoa do autor que pouco permite extrair da leitura o trabalho literário e com ele dialogar.

Creio que há dois tipos de lugares-comuns nesse romance: alguns mais relacionados às figuras sociais que dispõe, outros à forma literária e ao estatuto ficcional.

a) Tipos sociais

O romance aparece como uma alegoria das representações dos agentes do campo literário já proporcionadas pela mídia e por autorrepresentações previsíveis na *internet*. Não acrescenta informação ou desvio a elas, mas dá uma espécie de "colorido" bem executado, pinta-a em chistes.

→ Esgar Mxyzptlk . Figura do escritor ex-engajado, desiludido com o momento; diz coisas como: "Ando tão ocupado em ser escritor, que não tenho mais tempo de escrever". É configurado como o escritor melancólico, pretensamente sábio, mas decepcionado, célebre mas insatisfeito com a espetacularização da literatura, etc., e ao mesmo tempo integrado ao meio. Diz saber jogar com as expectativas de um público que o ama mas que ele despreza, não aderindo a essas expectativas. Escreve em seu diário:

> *Sou um poço de altivez disparando verdades sobre meu processo criativo de estranhas manias, minhas referências mui próprias, os gargalos do mercado editorial e as dificuldades na criação e reprodução desses bichinhos delicados e imprevisíveis, mas absolutamente necessários para a subsistência do escritor: os leitores. Todo o discurso será temperado*

por ironias e piadas ensaiadas de autodepreciação. Logo pela sala flutuarão minhas palavras, meus símbolos adestrados com carinho, minhas imagens e oxímoros de estimação, e nessa mágica hora imaginarei que minhas palavras têm força suficiente para destruir as colunas do teatro, rasgar a lona do picadeiro, transcender o palco, o fosso iluminado, e quem sabe despir as moças e os senhores, rodopiando dentro de seus ouvidos e dinamitando seus crânios numa explosão de sangue e confetes pelo salão, ou que ao menos tivessem minhas palavras o peso para abrir buracos no solo que sugassem todos ao centro da Terra, todos os meus obedientes e comportados leitorezinhos, eles e sua adulação corruptora, eles, dados a aplausos fáceis [...][337]

→ A VOZ com quem o autor e o narrador (alternam-se ou confundem-se) dialogam, responde pelo papel de algo semelhante a um editor. Há diálogos ilustrando situações como:

− Mas eu não quero contar história nenhuma. Não há história pra contar...
− É POR ISSO QUE A LITERATURA BRASILEIRA NÃO TEM FUTURO.
− Futuro? Mal tenho um passado...[338]

− TENTE LEVANTAR. ENTRETENHA-ME.
− Você não vê que não posso?[339]

− VOCÊ, COMO SEMPRE, SE ENGANA, SENHOR CASSAVAS. SEU DEUS NÃO É O MEU DEUS! NOSSOS DEUSES SÃO DIFERENTES, NÃO SE CONHECEM, NÃO FREQUENTAM O MESMO BAR.[340]

− TIRE A ROUPA E SE OLHE E SE TOQUE. QUERO VER VOCÊ NU.
[...]
− [...] É a coisa mais humilhante que já fiz na minha vida.[341]

---

[337] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, pp. 203-4.
[338] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 147.
[339] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 39.
[340] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, P. 40.
[341] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 127.

b) Forma literária e estatuto da ficção

→ O princípio construtivo do texto é diluído e tornado previsibilidade:

> *− Mas não vejo nenhuma porta.*
> *− INVENTE-A.*[342]

→ A autoconsciência e consciência da linguagem se tornam álibis para a não ação pela linguagem[343]:

> "Nunca disse nada que não houvesse sido dito antes."[344]

→ O escritor que se narcotiza *para* sê-lo ou até mesmo o narcótico como justificativa empírica da "alucinação" que é o ato ficcional (como se injustificável de outro modo):

> *− Preciso me lembrar da cara do argelino que me vendeu a bola que tomei ontem. Essa é a alucinação mais estranha!* [345]

O enunciador não se coloca numa posição de poder negar a formulação do clichê. O clichê não aparece como uma peça que se monta e desmonta, mas como a maquinismo de quem não poderia montar de outra forma (apesar de o narrador sempre listar vários gracejos possíveis diante da mesma situação) e, estando hiperconsciente (por ter construído essa consciência), ri. Ao rir, o próprio narrador se faz a objeção de ter sido previsível.

> *− O SENHOR É UM MODERNISTA DE MEIA-TIGELA. E AINDA NOS ENTREGOU UMA ESTORINHA ALIENADA E CÍNICA PARA CUMPRIR UM CONTRATO.*[346]

---

[342] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 148.
[343] Talvez o próprio pressuposto moderno de "autoconsciência", preservado no chamado pós-moderno, pudesse ser revisto em seu aspecto tautológico.
[344] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 173.
[345] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 111.
[346] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 61.

É interessante aqui notar como a figura do editor é justamente aquela que vem exigir do escritor uma ruptura, um sair da mesmice, o que, por um lado, é uma diferença que se propõe ao estereótipo daqueles que falam em nome de um previsível mercado. Por outro lado, há ao menos três atenuações para não qualificarmos essa breve diferença como um espessamento da discussão (e quase todo o romance procede por atenuações). Primeira, a exigência de novidade é característica da edição pensada em termos de justificativa de venda. Segunda, não está claro se a VOZ ocupa exclusivamente a posição de editor, se ela se alterna entre editor, crítico e leitor ou se ela é simplesmente uma fusão de uma alteridade desfocada que pressiona o escritor. Terceira, não há quase nenhuma objeção, das já conhecidas, que lhe façamos e que o romance já não tenha precavidamente incluído. (Como um daqueles vícios que percebemos e não conseguimos alterar, mas do qual falamos insistentemente antes que nos tomem por inconscientes, mas cuja inconsciência mesma não se revela e é a mola da repetição.) Não há nada que o enunciador julgue não dominar. O que podemos lhe responder? A autocrítica, que no caso é mais uma autocaricatura, emulando um vago discurso crítico, fecha-se a um diálogo efetivo.

No quadro lúcido, esquemático (mesmo que em forma de *divertissements*), não há dificuldade em reconhecer as correspondências entre enunciados ficcionais que ilustram enunciados teóricos (por exemplo, a VOZ confere ao narrador a condição de produtor e ao texto, a de acontecimento: "*NÓS SABEMOS DE TUDO QUE VOCÊ NOS DEIXA SABER*"; "*TUDO O QU VEJO É ATRAVÉS DOS SEUS OLHOS"*[347]), ou a enunciados não-ficcionais, representando figuras sociais como o escritor. Eles chegam a trocar de posição em um diálogo[348] como um jogo de máscaras, mas não como complexificação da personagem-tipo (o pândego, o intelectual-celebridade, etc.).

O *turning point* é anunciado ("O ponto de inflexão é esse"[349]) e se dá, basicamente, com a passagem do narrador da 1ª para a 3ª pessoa. Ocorre em uma meia-noite, ecoando a desventura de Cinderela. Não há, no entanto, mais que uma mudança gramatical: o foco permanece, pois o narrador já se objetivara exaustivamente descrevendo-se como corpo exótico nos cenários e auto-ironizando-se. Pedro continua perambulando. Também não ocorre mudança no desfecho, que confirma o encerramento do romance em si mesmo:

---

[347] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, pp. 127 e 15, respect.
[348] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 71-2.
[349] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 174.

> Quando terminarmos de ler e contar a história desse personagem, também desapareceremos.
> Até o dia em que Pedro Cassavas volte a olhar para algum de nós.[350]

O leitor *existe para* a personagem, num novo torneio metalinguístico que só surpreende, como diluição que é, o leitor não familiarizado com a literatura moderna (algo que também ocorre em romances recentes de Chico Buarque, como *Budapeste*). Esse leitor, se mal educado, precisa ser literal e constantemente informado de que o que presencia "é só um jogo"[351]; ou então, se bem educado, verá suas convicções ali reproduzidas para consumo e lançará logo a candidatura da obra ao cânone.

O dia Mastroianni se apresenta, em sua unidade de romance e mesmo de livro (a capa imitando um cartaz de filme *vintage*), como uma blague[352]. O livro é capaz de divertir, há domínio da composição, conhecimento do campo, trabalho sobre o ritmo, etc. O problema é: todos esses procedimentos são reconhecíveis e imediatamente explicáveis.

O clichê, por certo, não é reemitido como repetição sem diferença; não há uma paralisia da linguagem. Ele é como que razoavelmente bem glosado. Mas é, por outro lado, um limite, um impasse. Não uma aporia ou um objeto de controvérsia e interpretação, mas um é-o-que-é-e-pronto. Como se o narrador nos dissesse: 'já conheço esses lugares-comuns e vou estilizá-los com irreverência'. Sob esse ponto de vista, a escrita é bem sucedida. Mas o tipo de relação que se estabelece aqui entre "autor" e "lugar-comum" é semelhante à que se estabelece entre um fiel e as piadas que ele se permite fazer sobre a auto-imagem da própria comunidade religiosa. Sim, diverte. No chamado "humor judaico", por exemplo, isso é corriqueiro; não à toa, o narrador chega a listar essa modalidade como um dos temas para uma conversação anódina. A relação entre enunciador e clichê se assemelha mais ao tratamento da *doxa* pelo gênero satírico em uma sociedade de corte que pela intervenção literária-moderna-crítica.

Todo o já-sabido sobre as crises de produção, edição, crítica, circulação, recepção, e mesmo sobre boemia, "vida como obra", etc., está disposto sobre um tabuleiro; a improdutividade e o hedonismo como respostas são outro já-sabido. O mote do anacronismo serve a essa finalidade, não só pelo distanciamento na linguagem, mas

---

[350] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 210.
[351] João Paulo Cuenca, *O dia Mastroianni*, p. 198.
[352] Alcir Pécora sugeriu nomear o procedimento, em voga, uma *paródia da literatura*, cujo representante no mercado mundial das letras seria o espanhol Enrique Vila-Matas.

pela *recusa do tempo*. O tempo presente é considerado irrelevante e nele nada de importante acontece, senão a satisfação dos prazeres (sempre facilmente obtida), que triunfa sobre ele. Não se trata de censurar o hedonismo, mas este uso particular. O hedonismo seria mais produtivo como tática, singularidade, desvio, descontrole, etc. Mas na própria ideia de que o hedonismo seja uma imitação do *bon-vivant* do cinema, ele já está classificado e controlado; um hedonismo *prêt à porter* só servirá para controlar. Como vimos, nem por escarnecer do presente o enunciador deixa de ser presentista, na acepção de Hartog: presentista como enunciador, arquivando seu tempo (lugares-comuns de pessoas e situações sociais); presentista na linguagem, arquivando a enunciação (lugares-comuns da pragmática da forma moderna, nos diálogos que o narrador mantém com a VOZ e no desfecho).

O livro tem o mérito de trazer para a ficção o tema e os agentes da moral do espetáculo aplicada à literatura. Mas os aspectos escolhidos para falar da inutilidade da literatura, da intransigência do mercado, da ignorância do público são organizados como fatalidade, necessidade. Não direi que o romance é "cínico". Ocorre que o romance escolhe incluir a prática da *dolce vita* como linha de fuga na encenação de espaços sociais já estrategizados pelo dispositivo do lugar-comum. Nesse movimento, o que seria tático apenas configura a visão geral de uma distopia. Mas o leitor também pode responder, do início ao fim: "já-sei" que você, enunciador, "já-sabe" que não há possibilidade.

O romance me parece uma realização didática e entretenedora do imaginário distópico. O distanciamento com relação a este imaginário é o único que o narrador não obtém, entre suas tantas ironias, transformando os resíduos pós-modernos, pós-vanguardistas, pós-utópicos em totalidade. Ex-utopias são constantemente referidas no romance, como contraste necessário para se consumar a representação da distopia, seu mero avesso. A totalidade implicada em ambas paralisa o ato inventivo-interventivo. Um verdadeiro Sancho, medida do anacronismo, falta a esse romance para dizer: essas totalidades também são moinhos.

6.3. Um pai-eterno ou O demônio da p. 40

Tentei ler o romance três vezes. E paro sempre no mesmo ponto, aí pela página 40. Não porque o livro seja ruim. Ao contrário: é tão bom, tão maduro e verdadeiro que estremeço e não consigo prosseguir.

Marcelo Coelho

Há duas possibilidades mutuamente excludentes para compreender o enunciado acima: ou seu autor foi sincero e não prosseguiu a leitura, ou não quis resenhar o livro inteiro. Tendo sido sincero, como e por que resenhar um livro que se leu apenas até o primeiro *turning point*? As urgências da imprensa, da burocracia universitária, dos eventos editoriais, talvez fizessem melhor papel para justificá-lo. Estranhamente, porém, a resenha segue em tom elogioso e "adivinha" o fim do romance: "uma ligação eterna se fará, sabemos, entre pai e filho". Dentre vários possíveis, este fim é realmente previsível. Mas por que o resenhista estava tão seguro de poder contar com a previsibilidade do seu grande autor? Ou o fato de ter apenas ouvido falar por outros *releases* e resenhas o autorizou a comentar o livro todo? Não fica clara, também, a ligação entre um romance ser bom, maduro e verdadeiro (é possível supor que à grega *kalogagathia* o autor anexa a metáfora biológica da "maturação") e o estremecimento produzido no leitor. O livro é, diz o resenhista, um relato "abertamente autobiográfico" de um pai que deseja sem pudores aniquilar seu filho com síndrome de Down. O argumento sugeriu ao jornalista cultural juízos sublime-patético-sentimentais, cuja grande ambivalência consiste em não ser simples decidir se há efetiva ambivalência. Soa no mínimo curioso que uma experiência estética intensa cause repugnância em um leitor "maduro". É possível pensar, por isso, que o resenhista tenha blefado conosco. Pois ele dá como aspecto valorativo do romance isto: "É como se participássemos de um roteiro repleto de lugares-comuns, como se a ideia pré-fabricada que temos das coisas tirasse delas o seu significado mais profundo".

Para que seja percebido, o clichê é resultado de um investimento de seu ouvinte contra ele. Ele é familiar mas indesejável – consideramos sobretudo que há certo modo de dizer paralisando o valor do que é dito; recusamos simultaneamente um procedimento linguístico e um estilo de pensamento que nega a *atividade* de pensar. Não se trata de exigir do clichê em geral, por um clichê particular, que se torne profundo. O simples deslocamento de um significante o torna provocador e desfaz sua

condição de obviedade. Espacialmente, talvez, o clichê já seja profundíssimo, porque enraizado em um alto número de pessoas e instituições. Como lugar do comum, é necessário na vida cotidiana, na comunicação diária, considerando-se várias situações e gradações de uso e frequência. Mas para o trabalho simbólico da invenção, para elaborar artisticamente (intencional, propositiva, optativa, exemplarmente) os materiais da linguagem, o lugar-comum é uma negatividade; é como o chão, que recebe nossa força negativa para que nos movimentemos. O elogio do lugar-comum, na resenha de Coelho, pode a) afirmar este romance como ocasião para o crítico identificar o que o atravessa: o romance como um sintoma e, portanto, acrítico, sem autocrítica, autoindulgente, representante apenas de um "si mesmo", incapaz de discutir uma questão; ou b) supor que o lugar-comum vai apenas até a página 40, depois do que seria desconstruído. Essa última alternativa não procede. Há, como buscarei evidenciar, a substituição por outros lugares-comuns. Mas se o resenhista não avançou a leitura, como iria sabê-lo? E, se mentiu e avançou, não teria reconhecido os demais clichês?

O romance ganhou praticamente todos os prêmios possíveis no ano seguinte à publicação: Zaffari & Bourbon, Portugal Telecom, São Paulo Literatura, Jabuti, Bravo! e APCA, além de uma certa "Copa da Literatura". Foi recorde de vendas. Ao receber toda essa verba, o autor abandonou a carreira de professor universitário (como especialista em Bakhtin), declarando que ia se "dedicar mais à felicidade"[353]. Com este enunciado, despreza e desqualifica o que pode ter realizado na universidade e os seus ex-pares, que ficam. Os críticos e jurados de prêmios justificaram seus elogios apontando, para resumir, que a história autobiográfica de um pai que odiava ter um filho com síndrome de Down era narrada de modo corajoso, com distanciamento, sem ser piegas nem politicamente correta e fazendo alta literatura. Tezza declarou à revista Veja: "O personagem é uma versão exacerbada de mim mesmo. Não sou esse monstro." A mesma revista o saudava porque "o filho com síndrome de Down enterrou de vez a utopia *hippie*"[354]. Ao se posicionar assim, a Veja (mas também vários críticos – Marisa Lajolo, Cadão Volpato, Guiomar de Grammond, Marcelo Coelho, além do próprio autor

[353] STRECKER, Marcos. É campeão! Folha de São Paulo, 03 nov. 2008.

[354] TEIXEIRA, Jerônimo. Pai anti-herói. Disponível em: http://veja.abril.com.br/220807/p_125.shtml. Acesso em: 16 jul. 2010.

– não *questionam* não analisam, não problematizam, não criticam a utopia *hippie* ou o que seja o que referem como tal – que parece ser mais a "utopia" em geral).

A leitura que proponho é radicalmente estranha a essas. O texto é catártico, sim, no sentido de que acumula longos parágrafos de queixas não apenas sobre o filho, mas sobre família, política, sociedade, cultura, etc. O romance vai alternando obsessivamente imagens de convenções, padrões, estereótipos sociais e o seu oposto, uma espécie de "meu mundo caiu", detonado com a descoberta da deficiência do filho. Há também séries informativas, bastante referenciais, de gênero médico de divulgação, sobre o Down. A criança é uma exterioridade, um conjunto de aspectos e sintomas, caracteres biológicos e comportamentais do que vai significando a desgraça do "pai". O menino também recebe epítetos: "pequeno monstro" (p. 48), "pequeno Sísifo do vilarejo" (p. 53), "filho da puta" (p. 165), "paródia involuntária de um pequeno adulto" (p. 184), etc, e "lhe lembra sempre tudo o que não lhe agrada".

Quanto à questão da pessoa da enunciação do romance, seria supostamente a terceira, responsável pela parte dos elogios de que teria se distanciado para narrar coisas tão difíceis. Mas não demoramos a desconfiar desse "distanciamento", fraco o suficiente para dar todo o desconto para um crítico de peso como Silviano Santiago, que resenhou um romance "habilmente escrito na primeira pessoa"[355]. Se fosse diferente, teríamos mais elementos para a construção de personagens básicas como o próprio filho ou a mãe, que em quase nada se apresenta. O narrador está colado aos "fluxos de consciência" do pai e as ações de outras "personagens", como o filho, sempre confirmam as opiniões por ele emitidas. As demais figuras que aparecem, mesmo com o suposto narrador em terceira pessoa, são sempre vistas pelos olhos do eu-pai. E mesmo atitudes desse eu-pai que o narrador descreve como cruéis, são pelo mesmo narrador imediatamente justificadas, como se fosse ele mesmo o eu-pai autoindulgente.

Não é um narrador memorialista, dividindo entre o eu do presente da enunciação e o eu do passado enunciado; não é um narrador onisciente, que dinamize os espaços e agentes da trama em nexos causais, psíquicos, sociais, perceptivos de mais amplo escopo. Há um estilo confuso como se pudesse haver um "discurso indireto livre na primeira pessoa". É como se a primeira pessoa determinasse a regulação e o tudo-saber do narrador onisciente (por que ele só sabe intimamente algo sobre o pai e mais ninguém?).

---

[355] SANTIAGO, Silviano. Caminhos tortuosos. Folha de São Paulo, Mais!, 02 set. 2007.

Também não pareceu haver "transformação" desse "pai", com alguns apontaram, de que ele teria primeiro rejeitado o filho e no momento da enunciação se tornou afetivo. O filho é até o fim do romance descrito como corpo e mente deficientes, sempre comparado e rebaixado. Pouco ou quase nada é descrito como forma de vida e de linguagem numa chave que não quantifique suas diminuídas capacidades. Há um discurso de anulação total de qualquer outro modo de percepção, sentido, sentimento. Até o momento em que o pai "aceita" a sua condição – quando parece tolerar o filho no sentido de não mais considerá-lo origem de seu mal-estar – mesmo assim tem a necessidade de insistir nos fatores limitantes. Ele reconhece que o pai antigo é egoísta, mas faz um percurso da desilusão em direção a uma ciência que tudo explica, e funciona como uma espécie de ascese (a ascese cientificista do homem contemporâneo) que pode o liberar da culpa para reconhecer alguma tolerância. Repete várias vezes que o filho é incapaz de realizar a voz passiva (pode ser o caso para seu filho, mas ele não explica que isso não ocorre com todos os *downs*, e que problemas de linguagem como esse em muitos casos podem ser melhorados com investimento afetivo, profissional e familiar). Mas, considerando que Felipe, a personagem ou o rapaz empírico, tenha essa dificuldade, o que faz o narrador repetir tantas vezes, por oposição ao menino, que sabe construir a voz passiva? Talvez porque faça do menino o sujeito paciente, sendo o narrador o agente da voz passiva da enunciação.

O filho é imobilizado, tornado objeto científico. Priva-se o filho até mesmo de subjetividade:

> com frequência a professora faz esse trabalho por ele, o que inquieta o pai, obcecado pela ideia absoluta de "autoria", tão inacessível à cabeça do menino (toda a teia de referências culturais que definem o "sujeito", o indivíduo inalienável como uma entidade isolada numa redoma, o suposto proprietário de si mesmo) quanto qualquer outra abstração semelhante.[356]

Sendo um romance, creio não ser necessário discutir conceitualmente seu pastiche-diluição da linguagem acadêmica tradicional, mas a pertinência de compô-lo. É realmente o mais importante sobre a subjetividade do Down pensá-la e demarcá-la por subtração? E quem o faz – o pai ansioso (em fase de adaptação ao filho) ou o enunciador da "terceira pessoa"?

---

[356] Cristóvão Tezza, *O filho eterno*, p. 212.

Até no último parágrafo do romance, quando o pai já aceita o filho, faz questão de apontar sua precedência de pai (grifo meu):

> − Eles vão ver o que é bom pra tosse!
> É uma das primeiras metáforas de sua vida, *copiada de seu pai*, e o pai ri também.[357]

Este é o enterro que se propõe de uma utopia libertária: a utopia tecnicista. Posso dizer sem hesitar que há no romance um flerte nazi: a referência é sempre um Corpo-são, modelo, cujo inverso, uma realização malograda, é sempre definida pela ausência (de racionalidade, de gramática, de aptidões inatas, etc.)

Não há, movendo a escritura, nenhum dilema ético. A ausência de um narrador aberto à comunicação com as demais figuras (fosse em primeira ou em terceira pessoa) impede uma agonística entre a responsabilidade pelo filho, que implica ou é implicada pelo afeto paterno, e o pragmatismo em nome de uma utopia irrealizada (fim da adolescência, desilusões, etc.)

O pai de seu "filho eterno" se divide em três: é pai ao agir, é pai ao se justificar e é pai ao anular o filho, ocupando seu lugar ao falar por ele e ao forjar uma inverossímil identificação com ele. Na forma do romance, é o pai o eterno. Vamos até mesmo descobrindo que o filho era eterno não enquanto filho, mas em si mesmo, já que vive bloqueado em sua eternidade por não compreender o tempo.

A certo momento, o narrador desvia a agressividade do pai para si mesmo, chamando-se de idiota, autista, cretino, etc. Muitos leitores poderão aqui ficar aliviados, pois aqui o pai reconheceria que é cruel e "faria justiça" ao menino; muitos leitores podem se satisfazer por imaginar que o pai também é agredido, quando se autoflagela. Aqui também fica claro o não distanciamento, se já não era provável a separação entre narrador e personagem. Além disso, como ele também diz que a falta de agressividade do filho é "falta de sofisticação mental", há certa autovalorização implícita na *consciência* de ser idiota.

Há outros pontos a considerar, mas para resumir este livro eu gostaria de explicar que, se o considero ruim, é porque o considero literariamente mal construído. Além das dezenas de frases-feitas que pontuam o texto, evidenciando a pouca criatividade no uso da língua ("estar num fim de linha", "procurando uma saída", "no

---

[357] Cristóvão Tezza, *O filho eterno*, p. 222.

olho do furacão", "enfrentar uma nova vida", "dar um passo à frente", "ter energia de sobra", "empurrando as coisas com a barriga", "preencher aquele vazio", "tirava leite de pedra", etc.) tem sempre de *remeter* o leitor a referências literárias e cinematográficas sem *propor* uma realização literária do que alude ("clima Charles Dickens", "como num bom filme de espionagem", "um personagem de Kafka", etc.).

Há também várias redundâncias, que não parecem estilizadas, no sentido de que não são motivos que introduzem diferenças a cada repetição, mas que entendo como não confiança na capacidade de assimilação do leitor (uma vez que o "fluxo de consciência" mais naturalista ainda é literatura e, portanto, intencional). Além disso, há a questão do não-distanciamento do narrador e da ausência das demais personagens, isso num romance que se propõe como narrado em terceira pessoa. A incompetência para jogar o manejo das vozes do texto à matéria representada e mesmo ao etos do escritor (que conta para a recepção e o entendimento do texto literário) traz problemas *éticos* e *políticos* na *forma* literária. A não compreensão dessa deficiência estética, faço a hipótese, deve ter advindo de uma instrumentalização oportunista do livro para fins politicistas (daí a insistência no "enterro das utopias" etc., como se fosse necessário), restando que "literatura" se torna, nesse caso, um veículo transparente para ressentimentos que não lhe pertencem, embora se encontrem em certos romances.

BIBLIOGRAFIA

1. Textos analisados nas seções teóricas:

ACHARD, Pierre. "Memória e produção discursiva do sentido". *In:* ACHARD, Pierre *et alii*. *Papel da memória*. Trad.: José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999, pp. 11-7.
AGAMBEN, Girgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó – SC: Argos, 2009.
AMORIM, Galeno (org.). *Retratos da leitura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial; Instituto Pró-livro, 2008.
ARAÚJO, Luciana *et al*. *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2008.
ARENDT, Hannah. *O que é política?* Trad.: Reynaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
BEHNKE, Kerstin. "A crise da representação". Trad.: Luiz Costa Lima. *In: Cadernos do Mestrado / Literatura*, UERJ, Rio de Janeiro, v. 10, 1994.
BOURDIEU, Pierre. "A opinião pública não existe". *In* THIOLLENT, Michel. *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. Tradução: Ruth Joffily Dias et alii. São Paulo: Polis, 1982.
BOURDIEU, Pierre. *A distinção*: crítica social do julgamento. Trad.: D. Kern, G. J. F. Teixeira. São Paulo: Zouk: Edusp, 2007.
BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva, 2001.
BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão, seguido de A influência do jornalismo e Os jogos olímpicos.* Tradução: Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
CAMARGO, Maria Lúcia. "Revistas literárias contemporâneas". *In* LUSTOSA, Isabel (org.). *Imprensa, história e literatura.* Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008, pp. 255-78.
CANDIDO, Antonio. "Memória: Antonio Candido - A militância por dever de consciência". In Teoria e Debate nº 02 - março de 1988, publicado em 29/03/2006 no *site* http://www.fpabramo.org.br/node/314 (último acesso em 14 jul 2011). [Entrevista]
CATRÓPA, Andréa. "Escassos vasos comunicantes: a relação entre crítica e poesia brasileira contemporânea". *In* ARAÚJO, Luciana *et al*. *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2008, pp. 27-40.
CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis – RJ: Vozes, 2007.
CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história. Debate com José Sérgio Leite Lopes. *Topoi*. Rio de janeiro, mar. 2002, pp. 139-182.
COSTA, Jurandir Freire. "O sentido de 'sentido' em psicanálise". *In: O risco de cada um*: ensaios de psicanálise e cultura. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, pp. 101-23.
COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura*: corpo e consumismo na moral do espetáculo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
DALCASTAGNÈ, Regina. "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004". Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 26, jul. - dez. 2005. Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, pp. 13-71.
DALCASTAGNÈ, Regina. "Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea". Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.

20, jul./ago. 2002. Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, pp. 33-77.
DANTAS, Vinicius & SIMON, Iumna Maria. "Poesia ruim, sociedade pior". *In: Novos Estudos Cebrap n. 12, junho de 1985.*
DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*: mídia, cultura e revolução. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
DELEUZE, Gilles. "A vida como obra de arte". *Conversações*: 1972 – 1990. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2006.
DELEUZE, Gilles. "Rachar as coisas, rachar as palavras". *Conversações*: 1972 – 1990. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2006.
DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad.: L. R. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.
DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos.* Trad.: Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Trad.: Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2008.
DOSSE, François. *A história em migalhas*: dos Annales à nova história. Trad.: D. A. S. Ramos. São Paulo: Ensaio; Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.
DOUGLAS, Mary. *Como as instituições pensam*. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp. 2007.
FERENCZI, Sándor. "Confusão de línguas entre os adultos e a criança: a linguagem da ternura e da paixão". Trad.: A. Cabral. *In Psicanálise IV*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, pp. 97-108.
FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, a genealogia e a história". *Microfísica do poder.* Org. e trad.: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979, pp. 15-37.
FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das ciências humanas.Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
FRANCHETTI, Paulo. "A demissão da crítica". In Germina: revista de literatura e arte. [s.d.]. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/enc_pfranchetti_abr5.htm . Acesso em 14 jul. 2011.
GOFF, Jacques Le. *Reflexões sobre a história*. Entrevista de Francesco Maiello. Trad.: António José Pinto Ribeiro. Lisboa: Ed. 70, 2009.
GUINSBURG, Jacó e BARBOSA, Ana Mae (orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma. Ensaios para uma crítica não-hermenêutica.* Org.: João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.
GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Elogio da beleza atlética*. Trad.: Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926. Vivendo no limite do tempo.* Trad.: Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Record, 1999.
GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence*: what meaning cannot convey. Stanford, California: Stanford University Press, 2004.
HANSEN, João Adolfo. "Pós-moderno & cultura". *In* CHALHOUB, Samira (org.). *Pós- moderno*: artes plásticas, cultura, literatura, psicanálise, semiótica. Rio de Janeiro: Imago, 1994, pp. 37-81.
HANSEN, João Adolfo. "Reorientações no campo da leitura literária". *In* ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs.). *Cultura letrada no Brasil*: objetos e práticas.

Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil – ALB; São Paulo: Fapesp, 2005, pp. 13-44.
HARTOG, François. *Régimes d'historicité*: présentisme et expériences du temps. Paris: Seuil, 2003.
http://mais.uol.com.br/view/fo34eocfk8xg/beatriz-rezende-e-alcir-pecora--parte-4-04028D9B3064E0911326?types=A& . Último acesso: 15 jul. 2011.
ISER, Wolfgang. "Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época". *In* LIMA, Luiz Costa. *A teoria da literatura em suas fontes. Vol 2.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária.* Trad.: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
JURT, Joseph. "De Lanson à teoria do campo literário". Trad.: Rodrigo Lacerda e Sérgio Miceli. Tempo Social vol. 16 n. 1. São Paulo, jun. 2004.
KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*: uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Trad.: Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EdUERJ; Contraponto: 1999.
KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad.: W. P. Maas, C.A. Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.
KOSELLECK, Reinhart. *historia/ Historia*. traducción e introducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Editorial Trotta, 2004.
LATOUR, Bruno. *Reflexões sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Trad.: Sandra Moreira. Bauru – SP: Edusc, 2002.
LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. Trad.: M. C. Cescato. São Paulo: Edusp, 1996.
LIMA, Luiz Costa. "Como era gostoso o meu português". Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 18/02/2007.
LIMA, Luiz Costa. "Quem tem medo de teoria?" *Dispersa demanda*: ensaios sobre teoria e literatura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
LIMA, Luiz Costa.(org.) *A teoria da literatura em suas fontes. Vols. 1 e 2.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
LIMA, Rachel Esteves. A crítica literária na universidade brasileira. Tese de doutoramento. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 1997, 320 pp.
LINDOSO, Felipe. *O Brasil pode se tornar um país de leitores?* Política para a cultura, política para o livro. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
LOPES, Harry Vieira et al. *Língua portuguesa. Material de divulgação da Editora do Brasil. Livro do Professor. Volume único. Ensino Médio. Projeto escola e cidadania para todos.* São Paulo: Editora do Brasil, 2005, pp. 285-7.
LOPES, Rodrigo Garcia. "Muito além da academídia: poesia brasileira hoje". In Zunái: revista de poesia & debates [s.d.]. Disponível em:
http://www.revistazunai.com/materias_especiais/rodrigo_garcia_lopes_academidia.htm . Acesso em 14 jul. 2011.
LUHMANN, Niklas. *A realidade dos meios de comunicação*. Tradução: Ciro Marcondes Filho. São Paulo: Paulus, 2005.
MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
MARCUSE, Herbert; MOORE Jr., Barrington & WOLFF, Robert Paul. *Crítica da tolerância pura.* Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOTTA, Leda Tenório da. "A medíocre cultura 'cordial'" (entrevista a Luís Dolhnikoff). Reeditada com o título "A poesia deve surpreender". Sibila: poesia e cultura [s.p.]. Disponível em http://www.sibila.com.br/index.php/critica/709-a-mediocre-cultura-qcordialq. Acesso em 15 jul. 2011.
NOVAIS, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
PÊCHEUX, Michel. "Papel da memória". *In* ACHARD, Pierre *et alii*. *Papel da memória*. Trad.: José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999, p. 49-57.
PÉCORA, Alcir. "Momento crítico (meu meio século)". *In* Sibila: revista de poesia e cultura. Cotia: Ateliê, Ano 4, nº 7, novembro de 2004.
PÉCORA, Alcir; RESENDE, Beatriz. "Desentendimento". Debate mediado por Paulo Roberto Pires. Revista Serrote, Instituto Moreira Salles [vídeo]. Disponível em: Parte 1: http://mais.uol.com.br/view/fo34eocfk8xg/beatriz-rezende-e-alcir-pcora--parte-1-04024C983268E0911326?types=A ; Parte 2: http://mais.uol.com.br/view/fo34eocfk8xg/beatriz-rezende-e-alcir-pecora--parte-2-0402CC193366E0911326?types=A& ; Parte 3: http://mais.uol.com.br/view/fo34eocfk8xg/beatriz-rezende-e-alcir-pacora--parte-3-04020C9A3766E0911326?types=A& ; Parte 4:
PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYECA, Lucie. *Tratado da argumentação*: a nova retórica. Trad.: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein*: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano. Trad.: Elisabeth Rocha Leite e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Edusp, 2008.
PINTO, Manuel da Costa. "Ideias no lugar: sobre crítica, ideologias e arrivismo". Ilustríssima. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 mai. 2010, [s.p.]. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il3005201006.htm. Acesso em 31 mai. 2010.
POMPEU, Douglas. "Quatro tomadas sobre o mercado e a crítica". *In* ARAÚJO, Luciana *et al*. *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2008, pp. 57-72.
PRINGENT, Ronan. "Viva a literatura francesa!", Revista Cult, ano III, n. 28. São Paulo, Lemos Editorial, nov. 1999, pp. 26 a 29.
ROCHA, João Cezar de Castro. *Exercícios críticos*: leituras do contemporâneo. Chapecó: Argos, 2008.
RORTY, Richard. *Objetivismo, relativismo e verdade. Escritos filosóficos I.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
SANT'ANNA, André. "Semifinais. Jogo 13. *O dia Mastroianni* x *Toda terça*". Disponível em http://copadeliteratura.com/2008/jogo-13. Acesso em 29 jan. 2009.
SANTIAGO, Silviano. "Outubro Retalhado". Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 16/11/2003.
SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente:* história e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.
SILVA, Tomaz Tadeu da. "Mapeando a (complexa) produção teórica educacional". (entrevista a L. A. Gandin; J. M. Paraskeva; A. M. Hypolito). *Currículo sem fronteiras*, v. 2, n.1, pp5-14, Jan/jun 2002. Disponível em: www.curriculosemfronteiras.org.
SIMON, Iumna Maria. "Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século". *In* Revista Novos Estudos Cebrap, n. 55, pp 7-26, nov. 1999.

SOUZA, Roberto Acízelo. *Introdução à historiografia da literatura brasileira.* Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.
TORERO, José Roberto. "Liberdade total, só nos livros". Entrelivros, Duetto Editorial, outubro de 2005.
TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal*: suplementos literários franceses e brasileiros nos anos 90. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2001.
WELLBERY, David. "A relevância do conceito de contingência para os estudos literários: uma glosa sobre a discussão do pós-estruturalismo". Trad.: Johannes Kretschmer. *Neo-retórica e desconstrução.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
WELLBERY, David. "Dez perspectivas sobre a emergência". Texto de comunicação em mesa-redonda sobre a obra de Hans Ulrich Gumbrecht. Mimeo. Trad. de João Adolfo Hansen.
WHITE, Hayden. "O texto histórico como artefato literário". In *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. Trad.: José Alípio de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2001.
WHITE, Hayden. *The content of form*: narrative discourse and historical representation. John Hopkins University Press: Baltimore – Maryland, 1987.
WITTGENSTEIN, Ludwig. *Cultura e valor.* Trad.: Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70, 2000.
WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas.* Trad.: José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
WITTGENSTEIN, Ludwig. *O livro azul*. Trad.: Jorge Mendes. Lisboa: Ed. 70, 2008.

2. Textos ficcionais analisados:

AMOREIRA, Flávio Viegas. *Edoardo, o ele de nós*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
CUENCA, João Paulo. *O dia Mastroianni*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
TEZZA, Cristóvão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.