UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DTLLC - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA
LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA**

ANDRÉA CATRÓPA DA SILVA

Itinerância crítica - o ensaísmo de Flora Süssekind

(Versão corrigida)

São Paulo

2013

ANDRÉA CATRÓPA DA SILVA

Itinerância crítica - o ensaísmo de Flora Süssekind

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária
e Literatura Comparada (DTLLC – FFLCH)
da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Doutora em Teoria Literária

Área de Concentração: Teoria Literária

Orientadora: Prof^a Dr^a Viviana Bosi

(Versão corrigida)

São Paulo

2013

A Natasha,
Ravi e Sérgio

Agradecimentos

A Viviana, que foi minha paciente interlocutora durante tantos anos e, com sua generosidade, tornou-se parceira nesta aventura;

Aos amigos do Grupo de Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea e do Laboratório de Poéticas Contemporâneas, que tornaram as reflexões teóricas menos solitárias;

Aos colegas e orientadores do prêmio Rumos Literatura (2007-2008), que contribuíram para o amadurecimento de algumas questões presentes neste Doutorado;

Ao professor Roberto Zular, sempre disponível para o debate estimulante de ideias;

Aos professores Jaime Ginzburg e Marcos Siscar, cujas participações na Banca de Qualificação trouxeram sugestões que ainda ressoam.

RESUMO

Flora Süssekind constitui um exemplo ímpar na prática do nosso ensaísmo crítico, destacando-se como uma pesquisadora cujos vínculos com a Universidade, com a imprensa e com instituições de pesquisa resultaram em colaborações de natureza diversa, como artigos, resenhas e livros, entre outros. A sua reflexão - impulsionada por obras de diferentes gêneros e produzidas em épocas distintas - vem sendo constante nas últimas décadas, trazendo aos seus leitores uma visada crítica bastante particular sobre autores representativos do Romantismo, do Naturalismo, do Modernismo, da poesia concreta, da poesia marginal da década de 70 e de tantos outros fenômenos literários do país.

Dentre um universo profícuo de ensaios – muitos deles produzidos em um curto intervalo de tempo, sobretudo durante a década de 1980 – abordaremos nesta tese aqueles que, sob nosso ponto de vista, permitirão apontar os elementos de destaque em seu percurso, sob uma perspectiva do estabelecimento de uma voz crítica singular que ainda está em plena atividade e, portanto, em constante processo de construção e mudança.

O contato aprofundado com essa produção (englobando seus objetos, seus referenciais teóricos e suas reflexões) permitiu a elaboração da hipótese inicial de que Flora Süssekind não descarta a tradição que busca pensar as particularidades da literatura nacional, aproveitando-a, no entanto, de maneira cautelosa, rejeitando a ideia de origem de uma brasilidade unificadora das expressões culturais de um povo e, conseqüentemente, de uma literatura. Repercute insistentemente em sua obra, assim, uma questão de fundo: a maneira como uma determinada ideia de nacionalidade conforma a representação artística brasileira, dando destaque (por parte da crítica e dos próprios artistas) aos trabalhos que privilegiem um enfrentamento mais direto e menos

transfigurador de fatos correntes no cotidiano problemático do país.

Assim, com sua prática, defenderá caminhos teóricos que se contraponham a esse paradigma que identifica como sendo dominante em nossa literatura, de extração mimética (não no sentido de expressividade artística, mas de cópia). Acreditamos, portanto, que seu trabalho dê um sentido específico à concepção do intelectual atento à realidade local, privilegiando obras que não se circunscrevam a tal paradigma ou, ainda, que forneçam aportes para um recorte crítico que deixe aparentes as engrenagens do aparelho reprodutor desse modelo.

Para tanto, as suas referências teóricas são variadas, compreendendo a pesquisa de autores brasileiros do século XIX, da nossa tradição sociológica do século XX (em autores como Antonio Candido ou Roberto Schwarz), da teoria francesa que se projetou, sobretudo, a partir dos anos 1960 (com exemplos como Michel Foucault e Gilles Deleuze) e também intelectuais cuja relação com o marxismo se dê por vias mais reconhecidas (como Fredric Jameson e Theodor Adorno).

Interpretamos esse gesto de constante pesquisa e inquietação teórica como uma disponibilidade de acompanhar o objeto, um desejo de persegui-lo para poder comentá-lo mais adequadamente e de forma mais aprofundada, recusando-se a observá-lo de maneira distante e inflexível. O percurso e a perseguição tornam-se, nesse viés, mais importantes do que a estabilidade do ensaísta, o que nos levou a denominar esse método praticado por Flora Süssekind de *itinerância crítica*.

Palavras-chave: Crítica literária; história da crítica brasileira; crítica da crítica literária.

ABSTRACT

Flora Süssekind is a unique example in Brazilian literary criticism, especially as a researcher whose bonds with the University, the press and the research institutions resulted in a vast array of collaborations, such as articles, reviews and books, among others. Her reflection on criticism in recent decades - improved by works produced in different genres and about distinct epochs - has been bringing her readers a very particular critical point of view about representative works from Romanticism, Naturalism, Modernism, concrete poetry, 1970's *poesia marginal* ("marginal poetry") among many other Brazilian literary movements.

Among a prolific universe of essays wrote by Süssekind - many of them produced in a short period of time, especially during the 1980's - this thesis will cover the texts that, in our opinion, point out the major elements of her career, considering the perspective of a singular critical voice that is still active and, therefore, has been under construction.

The study of these essays (encompassing its objects, theoretical frames of references and reflections) support our initial hypothesis that Flora Süssekind does not put away the tradition of thinking about the particularities of a national literature, taking advantage of it. However, Süssekind cautiously rejects the idea of an original Brazilian cultural expression and does not support the concept of a unifying national literature. Therefore, it resonates strongly in her work a fundamental question: how can a certain frame of nationality shape the Brazilian artistic representation? This can be highlighted (by the critics and by the artists themselves) in works that emphasize a confrontation more direct and less transfiguring of Brazilian problematic daily events.

Thereby, Süssekind will defend theoretical paths that defy the paradigm she identifies as dominant in Brazilian literature: the paradigm of mimetic extraction (not in the sense of

artistic expression, but mere copy). We believe, therefore, that her work gives a specific meaning to the concept of intellectual attention to local realities, favoring works that do not confine themselves to such a paradigm or even to provide critical inputs for a framework that leaves apparent the gears of the reproductive system of this model.

We can also state that she applies theories of heterogeneous lines, comprising research by Brazilian authors of the nineteenth century, the sociological tradition of the twentieth century (in essayists such as Antonio Candido and Roberto Schwarz), the French theory from the 1960's (such as Michel Foucault and Gilles Deleuze) and Marxist intellectuals (as Fredric Jameson and Theodor Adorno).

We interpret this gesture of restlessness as a theoretical availability to follow the object, a desire to pursue it in order to properly comment more and more thoroughly, refusing to observe it in an inflexible manner. The route and pursuit become more important than the stability of the essayist, which led us to call this method practiced by Flora Süssekind as *critical roaming*.

Key words: Literary criticism; history of Brazilian criticism, critique of literary criticism.

SUMÁRIO

I. Introdução

<i>I.i. A itinerância crítica de Flora Süssekind</i>	11
<i>I.ii. Brasil velho em traje novo: o impacto da passagem do Império à República no pensamento crítico nacional.</i>	19
<i>I.iii. Entre o século XIX e o século XX, uma ponte</i>	29

Capítulo 1- Entre os homens de letras e a universidade, a crítica.

<i>1.1.1 Quatro décadas decisivas</i>	36
<i>1.1.2 A crítica literária e a transitoriedade de seus modelos vigentes</i>	40
<i>1.1.3 Uma digressão rumo ao ensaio</i>	54
<i>1.1.4. O fim de um panorama, a entrada em cena do observador</i>	62
<i>1.2.1 Dois críticos em quadro</i>	70
<i>1.2.2 Perseguição em zigue-zagues, o jazz</i>	72
<i>1.2.3 O ponteiro dos segundos mais lento do que o das horas</i>	74
<i>1.2.4 Dentro da tela</i>	76

Capítulo 2 - O retorno da diferença: a literatura como acesso ao real

<i>2.1.1 O lapso entre experiência e representação: o escravo no teatro brasileiro oitocentista</i>	80
<i>2.1.2 Uma via particular de materialismo: o marxismo althusseriano</i>	86
<i>2.1.3 A questão racial como limite à crítica</i>	91
<i>2.1.3.1 O caso Cruz e Souza: um exemplo de como escurecer uma voz</i>	98
<i>2.1.4 O limite temporal e a perspectiva crítica</i>	106
<i>2.2.1 Tal letra, qual lente: a ficção não está longe do fato</i>	108
<i>2.2.2 Seleção natural: o que passa na peneira do naturalismo brasileiro</i>	113
<i>2.2.3 O círculo, a linha, o labirinto</i>	117
<i>2.2.4 As duas repetições em Marx</i>	119
<i>2.2.5 A analogia e a ilusão da semelhança</i>	123
<i>2.2.6 Letras fotográficas</i>	125

2.2.7 <i>Tal argumentação, quais romances?</i>	127
2.2.8 <i>Realismo versus Naturalismo: o real mais real</i>	130
2.2.9 <i>Sucessivas lentes do real</i>	142
2.2.9.1 <i>Fronteiras apagadas, diferenças afirmadas: origem, cópia</i>	150
Capítulo 3 - Desterritorialização e itinerância – uma abordagem crítica da poesia recente	
3.1.1 <i>O temor à diversidade no imaginário urbano</i>	156
3.1.2 <i>O mundo guignolesco</i>	158
3.1.3 <i>A descodificação generalizada dos fluxos</i>	163
3.1.4 <i>O espaço autônomo das artes</i>	169
3.1.5 <i>Violência e Democracia</i>	171
3.1.6 <i>Itinerância crítica</i>	175
3.1.7 <i>A terceira margem</i>	177
3.1.8 <i>Produção no desejo: o encontro entre Freud e Marx</i>	184
3.2.1 <i>Deslocamentos na poesia de Carlito Azevedo</i>	188
3.2.2 <i>Margens: apagamentos, definições</i>	194
3.2.3 <i>Teatro de um homem só</i>	200
3.2.4 <i>O mundo como teatro</i>	206
3.2.5 <i>O que vemos, o que nos olha</i>	210
3.2.6 <i>Visível força do invisível: a figura liberta de sua história</i>	215
3.2.7 <i>A polifonia da polis: emergência dos discursos em trânsito</i>	222
IV. Conclusão	226
Bibliografia	247
Posfácio	254

I. Introdução

I.i. A itinerância crítica de Flora Süssekind

Uma perspectiva crítica contemporânea que não descartasse totalmente a utilidade metodológica do conceito de literatura nacional e, ao mesmo tempo, resistisse a uma naturalização do termo poderia eleger como objeto de estudo privilegiado a obra de Flora Süssekind. Em mais de três décadas em que vem atuando como pesquisadora, com vários livros, ensaios e resenhas publicados, é possível perceber um fio condutor em seu trabalho que, no entanto, destaca-se pela diversidade: propor uma discussão dos procedimentos literários e críticos do presente, mantendo no horizonte as manifestações das Letras no país em diferentes momentos históricos.

O contato aprofundado com seu trabalho, com seus objetos e seus referenciais teóricos – em contraste com o mapeamento crítico que fizemos ao longo deste doutorado – permitiu a elaboração da hipótese inicial de que Flora Süssekind não nega a tradição que busca pensar as particularidades da literatura brasileira, mas a utiliza de forma não restritiva, que rejeita qualquer purismo ou obsessão com fontes “legitimamente pátrias”. Por isso, em boa parte de sua obra, há um projeto de instabilização das “certezas fotográficas” dos símbolos nacionais, da ideia de origem de uma brasilidade unificadora das expressões culturais de um povo e, consequentemente, de uma literatura.

Não apenas por meio da pesquisa de fontes, abordando autores de gêneros diversos praticados no país desde o século XIX, mas também com o auxílio de instrumentos teóricos da tradição sociológica do século XX, em autores como Antonio Candido, Florestan Fernandes e Roberto Schwarz – para citar apenas três de inúmeros

¹
exemplos – a ensaísta irá perscrutar textos variados e, além de analisá-los, defenderá uma linha de pesquisa que se contrapõe a um paradigma que identifica como sendo dominante em nossa literatura, de extração mimética (termo usado aqui não com o sentido de expressividade artística, mas de cópia de uma determinada concepção da realidade).

Nossa hipótese é, portanto, que seu trabalho dê um sentido específico à concepção do intelectual atento à realidade local, pois privilegia obras que não se circunscrevam a tal paradigma ou, ainda, que forneçam aportes para um recorte crítico que deixe aparentes as engrenagens do aparelho reprodutor desse modelo.

Assim irá mesclar a essas referências que lhe permitem aprofundar um olhar sobre diversos desdobramentos da literatura nacional nos últimos dois séculos o pensamento de teóricos que ganharam força, sobretudo, a partir dos anos 60, tendo como polo irradiador a França – como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari e, mais recentemente, Georges Didi-Huberman – e também intelectuais cuja relação com o marxismo se dê por vias mais reconhecidas, como Fredric Jameson e Theodor Adorno.

Desconhecemos outro trabalho da natureza de um Doutorado voltado ao exame dos pressupostos que embasam a trajetória de Flora Süssekind como crítica teórica ². Ao considerar o estado da arte, podemos afirmar que ela constitui um exemplo ímpar na

¹

Ressaltamos que os teóricos aqui citados foram importantes nos momentos da trajetória de Flora Süssekind estudados por nós e não abarcam a totalidade de críticos que influenciaram a sua formação, dentre os quais se destacam Luiz Costa Lima e Silviano Santiago, entre tantos outros. Interessa-nos, no recorte desta tese, o enfrentamento das linhas conceituais aproveitadas por Süssekind para contruir textos que não evitam contradições e arestas, o que torna seu método um exemplo de pensamento original sobre a literatura brasileira.

²

Veremos no, **Capítulo 1**, como Süssekind (1993) irá trabalhar esse conceito, o qual acatamos.

prática do nosso ensaísmo crítico no que diz respeito à qualidade e à frequência de sua produção. Seu perfil profissional³, ainda que venha atuando como docente desde a década de 1980, define uma pesquisadora cujo vínculo não só com a Universidade, como também com a Casa de Rui Barbosa e com o Jornal do Brasil resultou em colaborações de naturezas distintas como artigos, resenhas, livros, organização de volumes, entre outros. A sua reflexão, impulsionada pelos objetos mais diversos de nossa literatura, vem sendo constante nas últimas décadas, o que nos permite estabelecer quais os parâmetros ela estabelece ao olhar para a produção de cada momento, e como propõe um modo de passar em revista a nossa história da literatura diferente de modelos consagrados por críticos tão distintos quanto Silvio Romero, Afrânio Coutinho, Antonio Candido ou Alfredo Bosi. No caso de Süsskind, existe uma estrutura atomizada, assistemática, desobediente à ordem cronológica e à estruturação enciclopédica, mas que colabora com uma visada crítica bem pessoal sobre autores representativos do Romantismo, do Naturalismo, do Modernismo, da poesia concreta, da poesia marginal da década de 70 e de tantos outros fenômenos literários do país.

Diante da complexidade formal e temática de sua obra, nos deparamos com um desafio inicial relativo à organização não só do material lido, mas dos referenciais teóricos para os quais apontava. Mais do que isso, pareceu-nos oportuno, para atuar em crítica da crítica, estabelecer inicialmente estudos mais genéricos do que aqueles que se resumiam a nosso objeto, buscando outros pontos de vista críticos que nos permitissem ter uma visão um pouco mais abrangente dos períodos literários e assuntos a que Flora Süsskind se dedicou. Ou seja, deveríamos estabelecer uma espécie de ponte que nos

3

Flora Süsskind leciona na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) desde 1985, na área de Teoria do Teatro. Atua também como pesquisadora na Fundação Casa de Rui Barbosa desde 1981 e colaborou no Jornal do Brasil, entre 1979 e 1985, como crítica, e como colunista mensal, entre 1995 e 2000.

permitisse transitar reflexivamente entre os séculos XIX e XXI.

Sentimos, portanto, necessidade de fazer um recuo no tempo e procurar saber se certas questões presentes na obra de Flora Süssekind ecoavam problemas de fato mais correntes do que aqueles que expunha em seu recorte crítico. Retornamos, portanto, ao século XIX, momento de forte impulso à institucionalização das Letras no país, sobre o qual realizamos uma detalhada pesquisa documental. Assim percebemos que um dos maiores problemas para abordar a crítica oitocentista é superar uma dificuldade inicial – que muitas vezes parece tornar muito distantes de nossas aspirações o que aqueles intelectuais almejavam para o país, para a literatura e para a própria prática – para mergulhar em seus estudos sem considerá-los mera curiosidade ou documentos de época, mas buscando compreendê-los a partir de um olhar contrastivo, que perceba rupturas e continuidades de sua prática em relação às atuais. Às vezes, ler esses ensaios era como tentar apreender um texto ouvido em uma língua estrangeira que se conhece bem, mas sem o traquejo da gíria das ruas. As palavras estavam lá, era possível ligá-las, mas seu sentido muitas vezes escapava.

Talvez, o que tenhamos ido buscar nesse pretérito fronteiro entre Brasil Imperial e Brasil Republicano tenha sido uma tentativa de historicizar o contemporâneo, amarrar os eventos voláteis do presente em um varal no qual, mesmo pendentes, os fatos examinados estivessem razoavelmente organizados e à mostra. Dessa forma, esperávamos encontrar uma possibilidade de puxar fios, estabelecer liames que organizassem a discussão de aspectos do ensaísmo de Flora Süssekind mantendo como pano de fundo algumas das questões que permearam o estabelecimento de uma tradição crítica brasileira.

Após termos nos concentrado em estudos sobre a crítica do século XIX, nos voltamos para a pesquisa de análises sobre a poesia do presente, que nos ajudaram a

compreender melhor em que contexto se insere a produção recente de Flora Süssekind. Empreendemos, então, um estudo panorâmico da crítica poética contemporânea, buscando identificar algumas de suas características e problemas⁴. Como não há um marco preciso a demarcar o seu início, consideramos como partes integrantes desse tipo de discurso textos críticos que foram elaborados a partir da década de 1980. Adotamos essa data como sendo o seu ponto de partida, visto que detectamos, desde então, a vertiginosa intensificação de traços culturais que definem a produção literária do presente. Há mais de três décadas, com o país rumando para a superação da ditadura em nível nacional, e o encaminhamento decisivo para a ascensão da hegemonia do capitalismo em nível globalizado, as formas de circulação e consumo informacional foram se alterando radicalmente. Em nossa perspectiva, isso contribuiu para a formação do cenário crítico atual.

No entanto, ao final de alguns anos de pesquisa, com todo esse material destrinchado e já tendo lido boa parte dos ensaios de Flora Süssekind, restava-nos a tarefa de propor uma delimitação do tema que expusesse os problemas encontrados. De toda forma, o exercício de alternância entre século XIX, XX e XXI mostrou-se pouco coeso. Não é inútil, no entanto, trazer algo que derivou empiricamente desse processo – uma percepção daquela alternância mencionada, que se passava na transição do estudo de uma época para outra. Uma tipologia um tanto intuitiva, que mistura cinema e literatura na nossa forma de difundir como se deu o desenvolvimento metodológico

4

Um resultado parcial do início desse estudo está em um ensaio que realizamos ao final do programa Rumos Literatura 2007/2008 – Crítica Literária, intitulado “Escassos vasos comunicantes – a relação entre crítica e poesia brasileira contemporânea”.(São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2008, pp. 27-40).

dessa pesquisa, e que aproveita algumas sugestões da pesquisadora carioca que é aqui nosso objeto central: 1) historicizar o século XIX, *plano geral*, narrativa tendendo à épica; 2) subjetivar o século XX, preservando sua relação com a historicidade, *plano americano*, drama psicológico. 3) aproximar-se milimetricamente do século XXI, perder-se nas filigranas, relação estanque com o histórico, *close-up*, lirismo objetivado. Essas notas derivam como resultado parcial, não metodologia *a priori*.

É de se esperar que a angústia do fracasso fosse um secreto título natural da tese. De alguma forma, a sua redação precisaria encontrar um trilho no qual engatar aspectos tão diversos, mas que começavam a formar um corpo que nos trazia uma feição cada vez mais clara de alguns problemas enfrentados pela crítica literária brasileira ao longo dos últimos séculos. E entre deslocamentos, vai-e-vem, cartão fidelidade na máquina do tempo, dava-nos alento perceber que não viajávamos sozinhos e que nas horas de turbulência havia ao lado outro passageiro constante, que guardava um olho de soslaio, outro de ternura para os senhores bigodudos dos oitocentos, assim como se aventurava na tentativa de buscar algo mais do que o testemunho da reificação em certas poéticas do XXI. Não por acaso, esse passageiro, em verdade, passageira, coincidentemente irá utilizar em seus ensaios diversos termos que giram em torno do campo semântico da palavra deslocamento, tais como desterritorialização, trânsito, viagem, leva-e-traz, passagem.

Essa disponibilidade para perseguir seu objeto fez com que pensássemos no título desta tese, elaborando o conceito de *itinerância crítica* – que desenvolveremos no **Capítulo 3** - para descrever os procedimentos metodológicos de Flora Süssekind. Assim, dentre um universo profícuo de ensaios – muitos deles produzidos em um curto

intervalo de tempo, sobretudo durante a década de 1980 – escolhemos comentar destacadamente aqueles que nos permitirão assinalar quais são os pontos de destaque em seu percurso – sem perder de vista o restante de sua produção - sob uma perspectiva do estabelecimento de uma voz crítica singular que ainda está em plena atividade e, portanto, em constante processo de construção e mudança.

Para tanto, estruturamos esta tese da seguinte maneira: ainda nesta introdução, teremos um panorama sobre alguns aspectos da crítica literária brasileira oitocentista. Isto porque nossos objetivos com esta tese não se resumem a acompanhar a trajetória de Flora Süssekind como ensaísta, mas entrelaçar sua obra com uma concepção do fazer crítico que passa por uma relação de conhecimento e reconhecimento de uma determinada noção de identidade nacional que se estabelece via literatura, pois esse estado de coisas repercute na questão que – segundo nossa opinião – é central em sua obra: como uma determinada ideia de nacionalidade conforma a representação artística brasileira, dando destaque aos trabalhos que privilegiem um enfrentamento mais direto e menos transfigurador de fatos correntes no cotidiano problemático (e, sob sua ótica, talvez nem sempre literariamente problematizados) do país.

Em seguida, iremos nos amparar em dois trabalhos sintéticos de crítica da crítica da própria Süssekind – comentando-os e observando como ambos permitem perceber algumas das filiações teóricas da pesquisadora, por meio das referências que elege. “Rodapés, tratados e ensaios. A formação da crítica brasileira moderna” e “Ou não? Notas sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz”, textos que fazem parte do volume *Papeis Colados* (1993), nos interessam por compreenderem uma exposição dos princípios críticos de Süssekind que, mesmo surgindo em negativo, puderam ser revelados, nos trazendo um importante material de reflexão sobre a prática da pesquisadora carioca. Embora sejam ensaios maduros, que demonstram uma utilização

mais estável e equilibrada de alguns recursos estilísticos e metodológicos que já despontavam na sua produção inaugural (a ser examinada no **Capítulo 2** desta tese), optamos por apresentá-los inicialmente ao leitor como uma forma de introduzi-lo na maneira particular que concebemos a visão de Flora Süssekind para determinada prática que estabelece como preferencial para a atuação do crítico brasileiro: produzir um ensaísmo que, não se deixando domesticar pelas simplificações da linguagem jornalística, não tome o direcionamento oposto, tendendo ao hermetismo e ao encerramento na própria especialidade.

No segundo capítulo, nos dedicaremos a analisar as particularidades do trabalho da intelectual voltado aos problemas literários e culturais localizados predominantemente no século XIX, que marcaram sua estreia na cena literária de forma destacada na década de 1980. Nesse sentido, interessaram-nos como *corpus* desta tese os seus ensaios *O negro como arlequim. Teatro & Discriminação* (1982) e *Tal Brasil, qual romance. Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo* (1984), dos quais pudemos extrair a estrutura teórico-estética inicial de sua ensaística, demonstrando quais problemas e quais linhas críticas frequentam a sua obra desde as suas configurações mais incipientes.

No terceiro capítulo observaremos como, para tratar da poesia brasileira do século XXI, haverá alterações formais em sua escrita que, segundo nossa percepção, mostram-na como uma ensaísta bastante sensível às questões de seu tempo. Escolhemos como exemplo de suas explorações mais recentes, que denotam uma preocupação constante de dialogar com a matéria contemporânea, os ensaios “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana” (2005) e “A imagem em estações – observações sobre ‘Margens’, de Carlito Azevedo” (2008). Diferentemente dos primeiros textos citados que constituem nosso *corpus*, que se

dedicam ao exame da crítica, e aos seguintes, voltados à prosa, estes tratam predominantemente da poesia. Com eles, teremos a oportunidade de verificar não só a versatilidade de Flora Süssekind no que diz respeito à abrangência de gêneros diversos entre seus objetos, como também poderemos observar algumas tendências que seu percurso crítico parece apresentar.

Na conclusão, iremos prioritariamente verificar a validade de nossa hipótese inicial sobre a obra crítica de Flora Süssekind. Secundariamente, pretendemos abordar de maneira comparativa as referências teóricas e as opções metodológicas utilizadas por ela para apreender ambos os objetos – literatura oitocentista e poesia contemporânea – a fim relacionar as possíveis diferenças com a cena literária atual e, também, para tentar delinear criticamente o percurso de Süssekind como ensaísta, ressaltando as características que o particulariza em diferentes momentos e no que concerne aos diferentes assuntos que aborda.

I.ii. Brasil velho em traje novo: o impacto da passagem do Império à República no pensamento crítico nacional.

Conforme apontamos anteriormente nesta Introdução, consideramos fundamental para justificar nossa hipótese empreendermos um recuo ao passado e observar como a questão da busca por uma identidade nacional coesa influenciou a atuação de nossos intelectuais desde o momento em que a atividade crítica no Brasil

ganhou maior impulso, com a formação de um campo favorável a sua prática a partir das décadas que antecederam a Proclamação da República.

No volume em que faz a apresentação de uma seleta de textos de Araripe Júnior (1978, p.2), Alfredo Bosi afirma: “O nacionalismo tem sido na cultura brasileira sempre um valor ou um antivalor, nunca um tema indiferente. E às vezes em um mesmo escritor é ora valor, ora antivalor (...)”. Reconhecendo o aspecto paradigmático do tema, Antonio Candido (2007) afirma em sua obra basilar que poucas literaturas têm tanta consciência de sua função histórica quanto à brasileira, ressaltando, inclusive, que a ideia de missão civilizadora das nossas letras prejudicou o exercício da fantasia dos escritores. No entanto, já em meados do século XX, observa que:

O nacionalismo crítico (...), após ter sido recurso ideológico, numa fase de construção e autodefinição, é atualmente inviável como critério, constituindo neste sentido um calamitoso erro de visão. (CANDIDO, 2007, p. 30)

Ainda que em concordância com o crítico, não é possível deixarmos de observar como a problemática da identidade nacional marca profundamente muitas das correntes artísticas e críticas que se estabeleceram no país, sobretudo a partir do Romantismo, deixando suas marcas nos trabalhos que surgem até hoje⁶. Só para citar alguns exemplos, podemos pensar nos trabalhos de nomes tão diversos quanto Mario de

⁶ Podemos nos questionar se em artistas contemporâneos como o cineasta Walter Salles, o artista plástico Vik Muniz, o fotógrafo Sebastião Salgado e a cantora e compositora Cêú, para citar alguns exemplos, essa questão da nacionalidade – ainda presente – não surge de forma mais integrada, aproveitando-se esteticamente da ideia de brasilidade ao invés de demonstrar uma fixação com temas típicos e territórios. Talvez estejamos, forçosamente – por conta do mercado globalizado entrando em uma fase que testa os limites e possibilidades de uma “arte nacional”.

Andrade e Hélio Oiticica, Tarsila do Amaral e Caetano Veloso, Tom Jobim e Zé Celso Martinez Corrêa, Haroldo de Campos e a própria Flora Süssekind.

Se a exaltação Romântica dos motivos locais relaciona-se dialeticamente com a ascensão dos clamores da Independência entre nossos intelectuais e artistas, o contexto da segunda metade do século XIX deixou claro para as elites brasileiras que oficializar a autonomia do país em relação a Portugal não seria suficiente para tornar a nação compatível ao panorama socioeconômico que se configurava internacionalmente, com a expansão da produção industrial (decorrente da Revolução Tecnológica iniciada no norte da Europa) e as conquistas do pensamento científico (como o evolucionismo, que contribuiu para desvencilhar a noção de criação humana dos elos religiosos). Uma sociedade baseada em hábitos coloniais – como a nossa – não se beneficiaria do crédito dos países estrangeiros, nem da possibilidade da expansão comercial.

Não apenas como decorrência dos interesses de uma parcela das classes privilegiadas (que impulsionaram a criação e a divulgação de veículos para fazer circular as novas ideias), mas também obedecendo ao próprio ensejo de defender um Estado laico e democrático (quiçá mais próximo da justiça social), os intelectuais que ficaram conhecidos como a “geração modernista de 1870” viram-se imbuídos da tarefa de contribuir para alterar o pensamento conservador – imperial, religioso e escravocrata – do Brasil.

(...) o caráter mais marcante dessas gerações de pensadores e artistas suscitou o florescimento de um ilimitado utilitarismo intelectual tendente ao paroxismo de só atribuir validade às formas de criação e reprodução cultural que se instrumentalizassem como fatores de mudança social. O fenômeno, aliás, não é único, e parece ser uma constante em sociedades arcaicas, assinaladas por elevadas taxas de analfabetismo e que passam por um processo vertiginoso de

transformações estruturais, alhures, nesse mesmo período.
(SEVCENKO, 2003, p.99)

No Rio de Janeiro, capital administrativa do país, diversas oportunidades de trabalho surgiram para essa geração, tanto no funcionalismo público quanto na imprensa, pois era preciso um aparelhamento estatal e o desenvolvimento de um “novo jornalismo” para estruturar a formação das jovens camadas urbanas.

Atraídos pela possibilidade de ampliar o alcance de suas atividades intelectuais, Araripe Jr., Silvio Romero e José Veríssimo têm em comum o fato de serem originários da porção Norte-Nordeste (Ceará, Sergipe e Pará, respectivamente) do país e de terem se mudado para o Rio de Janeiro em fins do século XIX, envolvendo-se na vida literária da cidade principalmente com a colaboração de artigos críticos para jornais e revistas e atuando profissionalmente em cargos públicos.

Influenciados pelas correntes filosóficas e científicas que penetraram no país no momento de sua formação, os três – caracterizados por Brito Broca (2005) como “críticos militantes” - exemplificam bem um modelo de homem de letras de seu tempo, que buscava abolir a fronteira entre o caráter reflexivo da atividade intelectual e a sua possibilidade de inserção no rumo dos acontecimentos.

Em um importante estudo sobre a ação dos críticos do século XIX no sentido de sistematizar um conhecimento próprio para abordar a literatura nacional, Roberto Ventura (1991:151) afirma que esse seria o intelectual de molde *universalista* – “que pensa e atua em nome do povo, da pátria, da nação” -, já que outro tipo de modelo - o do “intelectual *partidário*, que toma partido por interesses contraditórios no interior da

sociedade” só ganharia importância a partir da década de 30 do século ulterior.⁷ Nesse sentido, um dos principais limites à reflexão sobre nosso campo literário nas obras desses autores vem do fato de que – buscando edificar o pensamento crítico do país com vistas à comunicação com um suposto público leitor – ficavam restritos ao próprio meio, já que o Brasil carecia das condições necessárias para difundir minimamente a sua literatura.

Oriundos de uma cultura bacharelesca e retórica, exercendo a crítica sem contar com uma formação ou um público especializado, esses homens esforçaram-se por compreender as obras produzidas por poetas e prosadores nacionais, buscando as suas particularidades a partir da adaptação de conceitos advindos do naturalismo, do evolucionismo, do positivismo e do determinismo. Digno de nota é o fato de que, antes da “geração de 70”, os intentos no sentido de organizar um pensamento sobre a literatura nacional apoiados em uma metodologia científica⁸ deveram-se, sobretudo, a pesquisadores estrangeiros como, por exemplo, Ferdinand Denis e Von Martius. O primeiro, que viveu no Brasil entre 1816 e 1820, influenciado por pensadores como Humboldt, Chateaubriand e Madame Staël, defendia que a literatura brasileira deveria se pautar pelas especificidades de seu meio como forma de se libertar culturalmente do jugo colonial. Nas palavras de Candido (2007:639), ele iniciou “a longa aventura dos fatores mesológico e racial na crítica brasileira, que Silvio Romero levou ao máximo de

7

Veremos, no **Capítulo 1**, que se buscássemos uma categoria para nela inscrever o trabalho de Süsskind, seguindo uma tipologia proposta por ela, poderíamos considerá-la como “crítica-teórica”. Isso porque não se posiciona como alguém que está a serviço da nação ou de uma classe em particular, mas sem abandonar os condicionamentos individuais, seu interesse primordial seria o criticismo e a reflexão teórica.

⁸ Segundo Candido (1963), fora dessa abordagem metodológica, foram importantes para a documentação e o estudo da literatura brasileira as antologias, como o *Parnaso Brasileiro* (1831) – de Januário da Cunha – e o *Plutarco Brasileiro* (1848) – de Pereira da Silva –, tanto quanto os tratados baseados na retórica clássica, como *Lições elementares de poética nacional seguidas de um breve ensaio sobre a crítica literária* (1840) – de Francisco Freire de Carvalho.

sistematização.” Também o último, que chegou ao Brasil com a equipe de pesquisadores acompanhando a arquiduquesa austríaca Dona Leopoldina, apresentou “Como se deve escrever a história do Brasil”, em 1845, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), estabelecendo critérios que seriam posteriormente retomados nos trabalhos de Varnhagen e Romero.

Os estudos referidos afinavam-se com a rejeição da noção clássica de uma origem universal e modelar, apostando na compreensão e na valorização de cada cultura local, para observar suas particularidades e apreender os aspectos coletivos que dariam determinada feição a uma nacionalidade e às manifestações de um povo (PEDROSA, 1992). Amparados em concepções que subordinavam a noção Romântica da criação pelo gênio individual a fatores externos ao escritor, como o meio e a raça, esses propósitos de compreensão de nossa literatura produzidos a partir da segunda metade do XIX passaram a considerar a exuberância das matas e do clima tropical, e a reunião de povos distintos como fatores que – mais do que temas – se tornavam elementos conformadores de nossas manifestações artísticas⁹. No entanto, como articular um arcabouço teórico não raro atrelado a concepções racistas, ancoradas na afirmação da supremacia europeia e caucasiana em relação aos outros continentes e povos, com o desejo de autonomia e originalidade da literatura de um país jovem e mestiço?

⁹ Para não restringirmos nosso olhar ao solo nacional, apenas mencionaremos que Peter Burke (2010) realizou um estudo, sob o enfoque histórico, bastante abrangente sobre a valorização da cultura popular que ocorre na Europa entre os séculos 1500-1800. De acordo com o intelectual britânico:

(...) A descoberta da cultura popular foi, em larga medida, uma série de movimentos "nativistas", no sentido de tentativas organizadas de sociedades sob domínio estrangeiro para reviver sua cultura tradicional. (...) De maneira bastante irônica, a idéia de uma "nação" veio dos intelectuais e foi imposta ao "povo" com quem eles queriam se identificar. Em 1800, artesãos e camponeses tinham uma consciência mais regional do que nacional. (BURKE, 2010, p.37)

Ao examinarmos os elos que unem a cadeia de concepções da especificidade do nacional, desde a carta de Caminha, podemos nos questionar se a “obsessão fundante” que ronda nossa literatura não carrega também um traço perverso de alienação, que nos impele a realizar sempre os mesmos movimentos – ainda que renovados – como o bater das ondas na areia da praia. Sobre isso, o crítico Luiz Costa Lima escreve:

Ao entrarmos na história, o Ocidente já não vivia no tempo mítico, mas no de nações conquistadoras. Antes de sabermos o grau em que éramos colonizados, optamos pelo esquecimento da proveniência, preferimo-nos órfãos. Esta morte cultural da paternidade apresenta duas faces. Na primeira, regozijamo-nos com nossa orfandade; não temos legado, herança ou tradição; ao começarmos a terra é virgem; marco zero, tudo em nós e de nós principia. A esta face corresponde o incessante recomeço, a incessante descoberta do objeto encontrado seja no deslumbramento dos românticos ante o indígena, seja no alumbramento dos modernistas ante a vida primitiva, seja ainda, mais corriqueiramente nas revoluções administrativas entoadas por cada nova autoridade. Já na segunda face, maduros, olhamos para trás, procuramos localizar o que fizemos e nos regozijamos então em encontrar os que nos prepararam. (LIMA, 1981, p. 30)

Para sermos justos, e consequentes, talvez tenhamos que observar a inauguração da modernização de nossa crítica (anterior ao modernismo heroico de 1920), que busca romper com o pensamento colonial, atentando justamente para essas duas faces: uma voltada para o giro em falso, o questionamento produzido pelo complexo de ilegitimidade de uma cultura que a todo o momento busca afirmar-se; outra, para a tentativa de apreender criticamente as próprias feições, sem depender exclusivamente dos mecanismos e definições alheias.

Não podemos nos esquecer, também, que esse antagonismo entre optar pelo gesto inaugural ou pela continuidade também espelha as contradições sociais

experimentadas por esses críticos, cujo empenho transformador acabava por atingir apenas seu escasso público leitor, normalmente com raízes fincadas na aristocracia rural. Essa situação, portanto, era bastante diversa da vivida pelos críticos europeus que, ao longo do século XIX conheceram o apogeu de sua prática, contando com um público crescente e levando suas considerações à incipiente burguesia urbana.

De acordo com Ventura (1991), no Segundo Reinado, escolas de Direito, Medicina e Engenharia formaram o corpo técnico para a modernização do Estado, sem romper com os setores oligárquicos agrários. Assim a “ascensão social” do bacharel – e, na maior parte das vezes, seu passado atrelado às elites – impedia-o de superar o *status quo* que muitas vezes contestava.

(...) Apresentando-se desvinculado de qualquer classe social, o intelectual-bacharel se omite quanto aos agentes capazes de realizar as reformas pretendidas, como o fim do predomínio político das oligarquias. A atividade cultural era concebida como dotada de universalidade e imparcialidade em relação aos partidos e interesses. (VENTURA, 1991, p.123).

Dada a timidez das reformas estruturais relativas à passagem do Império para a República, o desejo de contribuir na transformação do país tornou-se uma impossibilidade, já que a necessidade de uma revolução na educação (defendida veementemente por José Veríssimo como fundamental para promover mudanças nos indivíduos e nas instituições) seria um pré-requisito para ampliar a quantidade de cidadãos alfabetizados que pudessem ser atingidos pelas discussões e teorias desenvolvidas nos jornais e revistas que circulavam na época.

Na expressão literária foi absoluta a nossa liberdade espiritual. Aliás, o mais desconfiado dos governos não acharia o que dizer da sua inocuidade. Só a poesia dos últimos anos do império inflamava em estrofes republicanas, socialistas, revolucionárias, materialistas, da

“idéia nova”, por via de regra ruins. Nem os governantes, nem o povo as liam, e os poetas catequizavam-se entre si. (VERÍSSIMO, 1978, p.55)

Em relação a esta constatação de José Veríssimo de que a poesia e sua crítica, apesar de muitas vezes presentes em meios de grande circulação, acabavam restritas ao círculo de iniciados, isto é, aos seus próprios autores, Ventura afirma:

Descrente quanto à ação ou à influência das letras, Veríssimo considerava os movimentos culturais mais *produtos* do que *fatores* dos fenômenos sociais. A cultura literária nacional seria o reflexo da sociedade com alcance reduzido ou nulo, incapaz de influenciar ou determinar os acontecimentos políticos. (...) Essa descrença quanto à eficácia da palavra escrita limitou sua compreensão das relações entre literatura e sociedade, na medida em que exclui ou pelo menos reduz a ação daquela sobre esta. Mas rompeu, a partir desse ceticismo, com a visão romântica sobre a influência das letras no progresso social e com o cientificismo missionário de Romero. Veríssimo libertou a literatura do imediatismo político e da representação nacionalista, o que tornava possível a reflexão sobre a sua singularidade. (VENTURA, 1991, p.119)

Ao contrário dessa postura desiludida de Veríssimo, Sílvio Romero saudou o novo regime cheio de esperanças, atribuindo aos escritores um papel de importância para contribuir com o progresso do país, formulando uma concepção de literatura nacional que deveria estar em harmonia com o “caráter do povo que a produzia”, encarando as obras mais como fruto de um processo social do que de uma determinação estética. Nesse sentido, o aspecto da mistura de raças no Brasil era considerado essencial para a compreensão da prosa e da poesia produzida aqui.

O ato de amparar a crítica literária também em aspectos externos às questões meramente textuais é apontado como a grande contribuição para a nossa crítica feita por Romero, ao mesmo tempo em que a obsessão com a procura de elementos “típicos” que

definiriam as obras legitimamente brasileiras é considerada um de seus maiores equívocos. Aliás, tendo sido colega de Araripe Jr. no curso de Direito do Recife, tinha em comum com este o olhar determinista no que concerne à nossa formação literária, só que este último, em lugar de privilegiar a raça, destacava o meio como sendo um dos fatores de formação da nossa especificidade de nossa literatura. Para explicar isso, chegou a formular a teoria da “obnubilação tropical”¹⁰ :

(...) fenômeno por que passavam os colonos atravessando o Oceano Atlântico e na sua posterior adaptação ao meio físico e ao ambiente primitivo. (...) Dominados pela rudez do meio, entontecidos pela natureza tropical, abraçados com a terra, todos eles se transformavam quase em selvagens; e se um núcleo forte de colonos, renovado para contínuas viagens, não os sustinha na luta, raro era que não acabassem pintando o corpo de jenipapo e urucu e adotando ideias, costumes e até as brutalidades dos indígenas. (ARARIPE JR. 1978, p. 300)

Por mais curiosa e, até mesmo, *sui generis* que essa definição possa parecer ao estudante de literatura contemporâneo, é preciso ressaltar que Araripe Jr. foi um dos poucos intelectuais do século XIX – assim como Manoel Bonfim¹¹ - a afirmar que o racismo era uma forma de justificativa engendrada pelos europeus para dominarem os

¹⁰

A título de curiosidade, assinalamos aqui que o termo “obnubilação” está registrado no Dicionário Houaiss como um vocábulo originário da medicina, cujo primeiro registro conhecido é de 1873. Seu significado é “estado de perturbação da consciência, caracterizado por ofuscação da vista e obscurecimento do pensamento”. Etimologicamente o termo deriva do latim tardio *obnubilatio* (ação de cobrir como uma nuvem). A aplicação de tal palavra por Araripe só confirma o desejo de, a um tempo, fazer crítica embasada no cientificismo vigente no XIX e, ao mesmo propor um pensamento adequado às especificidades da terra e, portanto, “tropical”.

¹¹ Essa denúncia dos interesses econômicos que sustentavam o racismo foi, aliás, motivo de discordância de Silvio Romero em relação aos dois intelectuais citados. O sergipano, ainda que tenha tido um papel pioneiro na valorização da importância da mescla entre brancos europeus e negros africanos para a criação de formas de expressão legitimamente nacional, acreditava que – uma vez adaptado ao meio pela mestiçagem – o povo brasileiro sofreria um progressivo branqueamento, adaptando o conceito darwinista de sobrevivência do mais apto.

povos africanos, americanos e orientais. Percebemos, assim, o quanto esse esforço em criar bases teóricas para a análise das letras nacionais resvalou em erros que são, contudo, parte de nossa história literária.

Nas palavras de Costa Lima (1981:31), o descaso do presente diante da produção cultural brasileira do século XIX deve-se a um “embaraço ante nossa própria paternidade cultural”, o que geraria um círculo vicioso, em que os jovens buscam incessantemente criar um “novo pensamento”, ao mesmo tempo em que os intelectuais mais velhos tendem a repudiar a inconsequência juvenil. Para romper com isso, seria necessário conhecer o passado: não só os acertos, mas também os enganos de críticos fundamentais como Araripe, Romero e Veríssimo.

Para que tais critérios grosseiros sejam superados é preciso que a reflexão teórica adquira condições de continuidade e não seja, como permanece até hoje entre nós, formada por ilhas isoladas, sem contato com a terra geral. (LIMA, 1981, p.52)

I.iii. Entre o século XIX e o século XX, uma ponte.

Talvez, não seja, então, por acaso, que Costa Lima tenha sido uma figura importante na formação intelectual de Flora Süssekind quando esta estudava na PUC-Rio e elaborou um dos trabalhos mais sugestivos de sua carreira até o momento: *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem.* (1990). Este é apenas um de seus diversos ensaios que investigam as fontes literárias do século XIX – núcleo do qual a obra mencionada faz parte – e que constituem uma das áreas na qual sua atuação apresenta maior consistência e relevância.

Süssekind logra conciliar dois posicionamentos que marcaram os debates das artes no país, sobretudo, na segunda metade do século XX, e que traz ecos das querelas entre críticos do XIX, como, por exemplo, Silvio Romero e José Veríssimo. Embora ambos manifestassem certas afinidades teóricas (como a influência do naturalismo na obra de juventude e a crítica ao positivismo na obra madura), para Romero, a análise das obras literárias não poderia ter um fim em si. Deveriam levar a uma compreensão dos seus aspectos condicionantes para atuar sobre os setores da vida coletiva, empreendendo as mudanças que contribuiriam para que o país abraçasse a ideologia liberal republicana. Já no caso de Veríssimo, após a defesa do papel das Letras na marcha progressista, houve uma retração da crença na possibilidade de uma efetiva participação política do intelectual, e ele passou a defender a especificidade do objeto literário, focando mais o fenômeno da criação individual do que sua relação com os eventos coletivos.

Resumindo uma história já bastante conhecida, podemos considerar que a oposição simplificadora entre participação social e preocupação política *versus* absenteísmo e experimentação formal, apesar de desacreditada e, muitas vezes, publicamente criticada, deixou seu lastro em nossa cultura, ressurgindo aqui e ali em diferentes ocasiões, como nas reflexões ocasionadas pelo romance realista de 30, pela poesia da geração de 45 e, depois, pela poesia concreta, pelo cinema novo, pela jovem guarda e pela tropicália, pela poesia marginal e pela recente literatura das periferias dos centros urbanos, entre inúmeras outras.

Não é de estranhar, assim, que vez por outra essa simplificação ressurja, mesmo recalçada como se encontra atualmente. Acreditamos que uma sombra de ilegitimidade ronde a atividade crítica sobre literatura no contexto nacional. Dessa premissa, encontramos evidências em nomes do passado - como o já citados Romero e Veríssimo

-, na obra de Antonio Candido e de diversos estudiosos em plena atividade, como Leyla Perrone-Moisés e Luiz Costa Lima, só para citar alguns exemplos pertencentes a gerações e formações distintas.¹²

Se considerarmos que a concepção de crítica moderna conecta-se aos desenvolvimentos do pensamento Iluminista rumo ao individualismo burguês, talvez possamos compreender as origens desse mal estar atrelado ao trabalho intelectual. Schwarz (2007) relaciona a inadequação das ideias liberais em solo nacional, adotadas no século XIX, como facilitadora de um ceticismo que expunha os limites dessa ideologia.

Assim, o que na Europa seria verdadeira façanha da crítica, entre nós podia ser a singela descrença de qualquer pachola, para quem utilitarismo, egoísmo, formalismo e o que for, são uma roupa entre outras, muito da época mas desnecessariamente apertada. Está-se vendo que este chão social é de consequência para a história da cultura: uma gravitação complexa, em que volta e meia se repete uma constelação na qual a ideologia hegemônica do Ocidente faz figura derrisória, de mania entre manias. (SCHWARZ, 2007, p.27)

Adotava-se, assim, a crença na necessidade da circulação de informações via imprensa e no fortalecimento cultural via estabelecimento de uma literatura própria, ainda que as atividades literárias – por seu caráter elitista – estivesse envolvidas num duplo véu que as descaracterizasse como atividades democráticas, tornando seus praticantes alvo de prestígio aristocrático e, ao mesmo tempo, suspeitos de absoluta falta de conexão com o todo social. Seguindo essa reflexão, pudemos observar uma tendência a cobrar um “sentido construtivo” para nossas letras, um imediatismo incaracterístico do meio, que nasceu entre os próprios produtores de literatura (o

¹²

Essa questão surge, para nós, lateralmente na obra de Flora de Süsskind. Retornaremos a ela na **Conclusão**, quando o leitor já tiver conhecimento das análises que desenvolveremos sobre sua obra.

Romantismo é um exemplo clássico, mas também encontramos esse aspecto nos dois movimentos brasileiros mais preocupados em adotar uma atitude afim às vanguardas do século XX: o modernismo e a poesia concreta) e, influenciada inicialmente pelo determinismo geográfico e social, foi moeda corrente entre nossos críticos, preocupados em consolidar as instituições culturais e difundir a leitura no país. A concepção de que somos um povo que ainda teria “tudo por fazer” não nos permitiria abandonar o potencial transformador da literatura, privilegiando obras que se fundassem na gratuidade dos jogos formais ou nos desenvolvimentos “moralmente nocivos”.

Ao longo do século XX, uma forma de recuperar textos inadequados dentro dessa perspectiva foi encontrar – por baixo de sua irreverência – uma aplicação “positiva” para a formação e a transformação do país rumo a um caminho considerado progressista ou demonstrar como a imoralidade pode ser tema de obras com fundo moralista. No primeiro caso, a fortuna crítica até hoje acumulada “absolve” a ironia de Machado de Assis e o humor de Oswald de Andrade (por encontrar ali a denúncia dos descompassos políticos e socioeconômicos nacionais) e a sátira de Gregório de Matos, assim como as tragédias urbanas de Nelson Rodrigues (encontrando nelas a expressão do idealismo maculado), mas tem dificuldade em fazer o mesmo com o erotismo místico de Piva, ou com a escatologia presente em algumas obras de Hilda Hilst porque fogem de paradigmas de nossa história literária, além de contarem com pequena fortuna crítica por serem obras recentes.

Mas, recusando uma estagnação a esses padrões, o que a análise sistemática da obra de ambos poderia nos dizer sobre nossas particularidades culturais? Elas se prestam a generalizações reveladoras da especificidade do papel de nossa nação nos rumos de capitalismo globalizado? Esse desejo de conhecimento (de fórmulas consagradas por nossa tradição literárias) e de reconhecimento (de manifestações do

corpo social em uma obra específica) são fatos afirmadores de nossa autonomia cultural, ou cicatrizes da dominação a que tentam nos submeter desde o nascimento deste país?

Ficam as perguntas, mesmo que não seja possível responder satisfatoriamente a elas. Ainda assim, funcionando como um discurso frequente (e, possivelmente, prestigiado), essa cobrança de “consequências” para a literatura, nos parece, tem prejudicado a prática crítica recente. Marcos Siscar (2010) defende que o discurso histórico pode perder, em certos trabalhos, o seu caráter interpretativo para fixar-se como dimensão meramente factual.

No contexto das atuais discussões sobre identidade e responsabilidade intelectual, tratar o regime discursivo do fato como uma estratégia única de resposta à urgência da dura realidade é um argumento que se apresenta, no fundo, como uma ruptura de diálogo, como um assentimento ao anti-intelectualismo de praxe, se não, nos piores casos, infelizmente comuns, como uma forma de censura. A pobreza econômica não é uma justificativa para que se esqueça o que já se pensou sobre o problema da identidade, nas suas diversas formas de manifestação (social, psicológica, ontológica etc.). (SISCAR, 2010, pg.209)

Concordamos com uma questão de fundo em várias das obras de Flora Süssekind, que é a observação de linhas críticas nacionais que privilegiam determinadas realizações literárias aparentemente mais comprometidas com os eventos históricos. A partir daí, afirmamos que a cobrança de uma adequação da literatura às “exigências do real” pode fazer com que a crítica, por vezes, desvie-se de uma questão que atualmente pode ser considerada tão urgente quanto àquela que dirige aos seus objetos: perscrutar sobre o próprio papel social, que nas últimas décadas tem passado por reviravoltas que demandam amplas discussões sobre a sua forma de atuação. Seja no âmbito universitário, jornalístico (independente e das grandes agências de notícias) ou de mercado (atuando diretamente para as editoras), a crítica têm sofrido os impactos do

processo de redemocratização no país, bem como das alterações econômicas e tecnológicas mundiais. As relações de trabalho, as formas de organização política, a estrutura familiar, todas essas questões têm sofrido alterações profundas nessas mais de quatro décadas que nos separam dos anos 80, que marcaram o fim da ditadura militar no Brasil e o esfacelamento do bloco comunista internacionalmente. Essas alterações, por certo, mudaram a vida profissional, assim como a própria noção de cidadania de cada crítico em atividade.¹³

Especificamente no caso da obra de Flora Süssekind, veremos como sua atuação, vista em perspectiva, propõe uma ampliação do campo teórico voltado à literatura, em uma militância contínua que se revela na própria prática, com a experimentação formal e a pesquisa de referências revelando-se a cada um de seus ensaios. Em um texto razoavelmente recente, escrito como comentário a alguns necrológicos a Wilson Martins, ela expõe o seu desconforto diante do conformismo que acabaria por, segundo nosso ponto de vista, culminar com uma atitude “acrítica” da crítica, contribuindo por anular sua capacidade de intervenção e debate:

Quando os tempos políticos se mostram outros, e uma homogeneização impositiva parece barrar as cisões necessárias à experiência crítica do próprio tempo, quando já não se constituem, com facilidade, margens articuladas de resistência e situações definidas e consequentes de conflito, talvez seja mais fácil converter a crítica em operação reativa, disfuncional, mas virulenta, cujo motivo condutor passa a ser o retorno autocongratatório a um passado de glórias, no qual os textos de intervenção podiam ainda provocar controvérsia, e o prestígio das Belas Letras enobrecia igualmente críticos e escritores.

O que parece, no entanto, nostálgico, reativo, talvez não aponte exclusivamente para um período anterior à formação da crítica

¹³

No **Capítulo 1**, veremos como Flora Süssekind tratará especificamente de seu campo e das mudanças que sofre em meados do século XX, a partir de um olhar panorâmico.

moderna no Brasil, mas para uma reprodução esvaziada de sentido, e desligada de vínculos efetivos com a experiência histórica, de comportamentos, práticas de escrita e certo culto à autodivulgação e à vida literária que parecem se expandir (em prêmios, concursos, revistas, blogs, antologias, bolsas de criação) em movimento inverso ao da restrição que se opera no campo da produção e da compreensão da literatura, ao da quase total desimportância de livros e mais livros que se acumulam sem maior potencial de instabilização, sem provocar qualquer desconforto, sem fazer pensar. Uma restrição que talvez indique uma incapacidade não só da crítica, mas do campo literário, de modo geral, de reinventar a sua sociabilidade, de produzir condições outras para a própria prática. (SÜSSEKIND, 2010).

No trecho que se segue a esse, desvela-se a sua concepção de comprometimento com o próprio campo de atuação, que passaria pelo aproveitamento estratégico desse panorama, à primeira vista desfavorável, como forma de impulsionar novas práticas críticas. Estas abandonariam a nostalgia de “dias melhores” para mergulhar no presente, tanto nos problemas e questões suscitados por este, quanto para, talvez, ocupar lugares e desempenhar papéis dos quais, até hoje, tenha se mantido distante. Talvez deixando para trás a reverência que nos faz procurar padronagens e decalques que não se ajustam bem ao que se desenha a nossa frente. Ao que nos parece, afirma-se, assim, uma responsabilidade da crítica de dialogar com as obras atuais em pé de igualdade no que concerne à capacidade de correr riscos e de se permitir não apenas a tentativa do acerto, mas também a falha, a insuficiência, o malogro.

Capítulo 1

1. Entre os homens de letras e a universidade, a crítica.

1.1.1 *Quatro décadas decisivas*

O direito de errar e de arriscar-se parece ter sido uma das balizas que nortearam os trabalhos de Flora Süssekind, desde o início de sua produção acadêmica, o que é verificável pela originalidade dos textos que publicou a partir da década de 1980. Não só pesquisando obras de criação de gêneros variados, mas também exercendo a crítica da crítica encontramos resultados singulares no ensaísmo de Süssekind. Nessa área, destacamos dois trabalhos bastante interessantes, que apresentam de maneira notavelmente sintética e clara algumas questões centrais para a crítica brasileira do século XX. Por isso, a partir daqui, iremos prosseguir nosso panorama, iniciado no capítulo anterior referindo-nos a esses trabalhos.

Ambos estão em um volume que reúne ensaios de procedência diversa, publicados esparsamente, e que se dividem em cinco temas principais: 1) “sobre a crítica”; 2) “a literatura oitocentista”; 3) “literatura e técnica”; 4) “anos 70, anos 80” e 5) “alguma poesia”. Lançado em 1993, *Papeis colados*, foi considerado por Júlio Castañon Guimarães, um livro “exemplar, tanto do que é possível em termos de uma crítica a um só tempo investigativa e criativa”, ressaltado já na orelha do volume um traço marcante em toda a obra da ensaísta, que é a mescla de rigor e inventividade. Desse trabalho, nos interessam particularmente “Rodapés, tratados e ensaios. A formação da crítica brasileira moderna” e “Ou não? Notas sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz”.

O primeiro irá deter-se, justamente, em um período no qual a crítica brasileira, passados os primeiros momentos de sua institucionalização, empreende um movimento que Sússekind identificará como sendo propriamente moderno. Em nosso ponto de vista, esse pode ser compreendido genericamente como um segundo período de modernização, complementar àquele empreendido pela “geração de 70” do século XIX, indo ao encontro de objetivos específicos, porém, do trabalho crítico em um país cujos parâmetros de produção industrial e de urbanização são crescentes, influenciando assim na tendência a uma maior divisão do trabalho e na especialização dos mais diversos campos do saber.

Flora Sússekind opta por conduzir o painel concentrando-se, primeiramente, na transferência de poder e centralidade da figura do “crítico-cronista” para o “crítico-scholar” na cultura nacional, sobretudo entre as décadas de 40 e 60 do século XX, com o impulso da criação das faculdades de Filosofia e Ciências Sociais de São Paulo e do Rio de Janeiro, respectivamente em 1934 e 1938. Tanto por essas escolhas, quanto pelos nomes em torno dos quais o ensaio gravitará, observamos o recorte que propõe, as escolhas que faz.

Nesse caso, o estabelecimento de dois campos de força balizando o trânsito que estabelece, entre a crítica compreendida como acontecimento social e a crítica alçada ao âmbito de atividade especializada: a nascente escola uspiana (em torno do embate Antonio Candido *versus* Oswald de Andrade) e o pensamento originário da UFRJ (por meio do combate de Afrânio Coutinho à crítica de rodapé, centrada na figura de Álvaro Lins). Nas décadas seguintes, observará um movimento diverso, de retração dessa valorização do crítico universitário na grande imprensa, ao passo em que também examinará alterações que ocorrem dentro dos *campi*, no próprio âmbito das faculdades

tendendo a – cada vez mais – apartar suas discussões daquelas realizadas fora de seus muros e recorrendo à instrumentalização acrítica de seus procedimentos.

Podemos fazer o exercício de considerar que, com esses textos abrangentes sobre crítica brasileira, ela prepara a cena para a sua entrada no palco. De maneira a refutar a perpetuação do “embaraço diante de nossa paternidade cultural” notado por Costa Lima (1981:31), deixando expostos os galhos de diversas árvores genealógicas a qual um futuro pesquisador possa cruzar elementos, somar filiações, propor baixas.

Já no primeiro parágrafo do texto, percebemos algo característico do ensaísmo de Flora Süssekind, frequente em vários de seus trabalhos: o uso de imagens, que define uma preocupação expressiva propriamente literária com a sua escrita.

Duas opções: saltar sobre a própria sombra ou tentar, tarefa quase impossível, retê-la num desenho único. É preparar o salto ou criar armadilha capaz de deter o que está sempre em movimento, sempre próximo da desapareição. Isto se tomarmos como verdadeira afirmação feita por Araripe Jr. há mais de um século de que ‘criticar a crítica’ seria, para um crítico, o mesmo que ‘saltar por cima da própria sombra’. (SÜSSEKIND, 1993, p.13)

Outro recurso aqui é o aproveitamento de uma reflexão feita por Araripe Jr., no século XIX, sobre a atividade que irá empreender: a crítica da crítica. Retomamos aqui nosso raciocínio de que Süssekind se esforça por estabelecer pontes entre presente-passado, o que esse gesto exemplifica.

Em seguida a essa aproximação que dá um colorido particular ao ensaio, ao mesmo tempo em que o ancora no momento de consolidação de nossa crítica, apresenta-se sua proposta *tout court*, que seria a “narração, em linhas gerais, das

transformações por que tem passado a crítica literária brasileira nas últimas quatro décadas.” (SÜSSEKIND, 1993, p.13).

E a justificativa dessa periodização, que localiza entre os anos 40 e 80 do século XX o foco do estudo, parece ser a tentativa de delinear, em traços multidirecionais, esta que define como uma figura mutante e constitui o crítico brasileiro moderno. Assim, em seu ponto de vista, são tensões e polaridades que determinam as alterações que sucedem, década a década, na nossa crítica literária.

No pequeno resumo que antecede as quatro seções do ensaio (“Do rodapé à cátedra”; “Crítica estética e crítica dialética”; “A vingança do rodapé” e “A vontade de reflexão”), Sússekkind afirma crer que a “crítica moderna” no Brasil inicia tendo como pano de fundo a atuação dos primeiros formandos das faculdades de Filosofia nos anos 40 ao lado dos críticos que já escreviam regularmente nos periódicos. Localiza aí o início da tensão “homem de letras” *versus* especialistas da academia, considerando este conflito representado de forma bastante significativa pela postura combativa de Afrânio Coutinho em relação a Álvaro Lins.

Em seguida, quando identifica uma ampliação de domínio do crítico universitário, afirmará seu interesse em examinar opções de duas personalidades paradigmáticas dos estudos literários brasileiros – Afrânio Coutinho e sua crítica estética, em contraste com o jogo dialético de Antonio Candido.

Já nos anos 60 e 70 do século XX, observará uma hesitação da crítica universitária entre dois gêneros: o tratado e o ensaio, considerando que – nesse momento específico – a dificuldade de circulação da crítica fora da universidade leva a uma utilização exacerbada da linguagem especializada, encaminhando-a, em grande parte, a optar por um “arremedo de tratado”.

Em fins dos anos 70, porém, afirmará que a escrita ensaística recuperará seu vigor. “E, com ela, se abre a possibilidade de um texto que, nem crônica, nem discurso paracientífico, discuta, também pela sua própria forma de redação, a imagem que uma crítica universitária muitas vezes autorreferente em demasia criou de si mesma.” (Süssekind, 1993, p.14).

A partir daí, segundo Süssekind, é via ensaísmo que a crítica vai se defrontar com dois antagonistas, possivelmente mais poderosos do que os críticos de rodapé: por um lado, um mercado editorial crescente (mais interessado em ações promocionais do que em discussões de padrões qualitativos) e a indústria cultural (que desqualifica o texto argumentativo em prol de atitudes afirmativas). Diante desses impasses, contradições e possibilidades irá se definir a figura mutante do crítico brasileiro moderno, alternando-se (ou repartindo-se) nos papéis de cronista, jornalista, *scholar*, professor, teórico e ensaísta.

1.1.2 A crítica literária e a transitoriedade de seus modelos vigentes

Ao final da leitura de “Rodapés, tratados e ensaios. A formação da crítica brasileira moderna”, as oscilações entre a concepção e a valorização do crítico como um especialista (dialogando predominantemente com os pares) ou como um generalista (com possibilidade de comunicação direta com o público e com o mercado) parecem determinar um primeiro impasse fundamental sobre a formação desse intelectual, sobre a sua maneira de atuar, sobre a forma de seu texto e a quem o destina. Em relação a isso, por mais divergências que houvesse entre os críticos do século XIX, pode-se dizer

que se voltavam a um mesmo público, haja vista a reduzida quantidade de meios de circulação de informação e de leitores naquele momento específico. Assim, só por se dirigirem àqueles que tinham acesso aos livros, jornais e revistas, homens como Silvio Romero, Araripe Junior e José Veríssimo atuavam como formadores de opinião dentro de um universo de ideias centralizado extremamente restrito.

Como exemplo disso, podemos citar a campanha que Romero fazia a favor da obra de Tobias Barreto, que na concepção de Araripe Jr.¹⁴ era uma estratégia para bater-se com os literatos estabelecidos que circulavam pela Rua do Ouvidor. Brito Broca (2005) observará que esse episódio, assim como o desenvolvimento de centros literários fora da capital, como a Padaria Espiritual (1892-1898), no Ceará, ou a Mina Literária (1895-1899), no Pará, estava afinado com o espírito republicano, que buscava descentralizar a vida literária no país.

No entanto, esse movimento de diversificação e ampliação de campos para esses intelectuais, cujas raízes fincam-se na República, não ocorrerá senão muito lentamente, e seus efeitos começarão a ficar mais evidentes justamente no período a partir do qual Süsskind concentrará seu panorama. Antonio Candido (2006) ressalta a importância da Revolução de 30 para consolidar mudanças no projeto educacional brasileiro e iniciar reformas que deixarão seu lastro em como se buscará compreender a “realidade local” e, mais especificamente, na maneira de se consumir literatura: “(...) depois de 1930 se generalizaria em grande escala este desejo de nacionalizar o livro e torna-lo instrumento da cultura mais viva do país.” (CANDIDO, 2006, p.232).

Outros “sintomas” derivados desse marco histórico, segundo o crítico uspiano, foram o incremento da tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, a

¹⁴ Cf. “Silvio Romero Polemista”. In: ARARIPE JR., 1978, pgs. 319-382

ampliação de acesso da população à instrução pública, ao rádio e a outros meios de difusão cultural, o que certamente contribuiu para fomentar um espaço mais amplo para o debate intelectual.

Em seu ensaio, Flora Süssekind irá tratar de alguns dos lances que estimularam esse debate durante quatro décadas, optando por enfatizar uma espécie de “dança das cadeiras”, ou melhor definindo, a transitoriedade dos modelos vigentes da crítica literária. E, conforme já havíamos afirmado anteriormente, irá se concentrar inicialmente nos embates entre Antonio Candido e Oswald de Andrade (em 1943) e entre Álvaro Lins e Afrânio Coutinho (em 1950), considerando que o que estava em jogo não era apenas a obra de ficção de um ou o destino da crítica de rodapé de outro, mas as “normas que passam a regular o exercício do comentário literário e a qualificar ou desqualificar os que se dedicam a ele, agora segundo critérios de ‘competência’ e ‘especialização’ originários da universidade.” (SÜSSEKIND, 1993, p.18).

Essa momentânea “vitória” do especialista parece definir, para Süssekind, um aspecto próprio da área de literatura que, conectado a outras esferas da sociedade, nos permite vislumbrar uma forma de articulação compartimentada dos saberes. O que talvez leve a crítica carioca a definir esse momento como moderno, se comparado, por exemplo, com aquele no qual se deram as conquistas da “geração de 70” oitocentista, já que uma das constatações que João Alexandre Barbosa (1974) faz sobre esses intelectuais é que, decididos a intervir no processo de mudanças sociais vividos pelo Brasil na fase republicana, não construíram um modelo de linguagem crítica coerente com seu desejo de reforma, muitas vezes rendendo-se ao esquematismo metodológico ou à exacerbação retórica que afastava sua dicção do discurso liberal defendido. Podemos, também, considerar que a dificuldade de transpor as oscilações entre impressionismo e cientificismo tenha contribuído para afastar a obra desses críticos de

nosso horizonte, sacrificando um aproveitamento mais profícuo de seus julgamentos na pesquisa acadêmica contemporânea.

Em nossa opinião, um exemplo que pode tornar mais claras as afirmações anteriores é o de Machado de Assis (1955) que, talvez impulsionado pela premência de criar um ambiente literário capaz de absorver a grandeza de sua prosa, exercitou-se na crítica. Meditando sobre os efeitos da necessidade de nossos literatos dividirem-se em uma diversidade de papéis que - em última instância – tornava-os importantes porta-vozes das novas ideias políticas e dos clamores por justiça, percebia essa inadequação de sua linguagem, pois com muita clareza ponderava que “entre uma aspiração social e um conceito estético vai diferença; o que se precisa é uma definição estética.” (MACHADO, 1955, P.186).

Identificamos, desde aquele período, um pedido por mais especificidade na atividade crítica, que começará a se consolidar propriamente com a sistematização do trabalho acadêmico. Em suas primeiras décadas, mesmo inaugurando uma atuação já um tanto apartada do público se comparada com aquela realizada pelo crítico generalista, a atividade desses acadêmicos pioneiros ainda contava com um tipo de difusão e possibilidade de diálogo com o leitor que é impensável hoje. Podemos estabelecer, aliás, ter uma ideia mais exata dessa diferença quando pensamos no trabalho de Heloísa Pontes (1998) sobre o grupo de *Clima*, cujos críticos estabeleciam vínculos entre imprensa e universidade, além de terem conseguido produzir não só obras, mas um trabalho de orientação acadêmica que frutificou em novos textos e inúmeros discípulos.

Cultura e política, literatura e cinema, artes plásticas e estética, música e teatro, tais são os temas que permitiram a projeção de vários dos membros do Grupo Clima e garantiram a reputação da geração como um todo, no decorrer dos decênios de 40 e 50. Juntos buscaram

se firmar no campo intelectual e cultural paulista do período, por meio do exercício da crítica e da chancela da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. O primeiro veículo que criaram para a divulgação de suas ideias foi a revista *Clima*, lançada em maio de 1941. Voltada para a cobertura do movimento cultural da cidade e da produção intelectual em geral, essa publicação ‘amarrou o destino’ de seus principais colaboradores nas seções escritas por eles. (PONTES, 1998, p. 63)

A importância do legado dessa geração e das seguintes – não só conectada a esse grupo, mas a tantos centros universitários e veículos que se abriam para a consolidação dos estudos e debates sobre a literatura brasileira nos anos 40, 50 e 60– é inestimável. O alcance que obtinham com suas obras fomentava interesse e resposta de outros intelectuais (fossem elas positivas ou negativas), contribuindo para fermentar a produção e estimular posicionamentos que evitavam a indiferença e o marasmo.

Em contraposição com aquele momento, atualmente a descontinuidade e o encerramento na própria especialidade são traços bastante marcantes do trabalho intelectual o que é só a ponta do iceberg de um problema educacional cujo enorme corpo submerso ameaça os desejos sempre ressuscitados de ampliar a quantidade de mão de obra especializada e de formação de um corpo cidadão cômico de seus direitos e deveres democráticos.

Avancemos, porém, aos anos 60, quando Flora Süssekind observa que, tendo saído vencedora da disputa por prestígio com a crítica impressionista, a própria crítica universitária vê delinear-se mais claramente em seu interior algumas diferenças: por exemplo, com Coutinho defendendo o mote das ‘Letras para o desenvolvimento’ e com Candido sustentando um papel de resistência crítica em relação a essa postura.

Aliás, mais uma vez fazendo uso de recursos estilísticos literários, Süssekind irá valer-se de uma analogia para considerar que a trajetória de Candido e Coutinho é

semelhante ao que se passa no conto “Duelo”, de Guimarães Rosa, no qual o confronto esperado entre os oponentes nunca ocorre. Apesar de ambos terem formação universitária, terem colaborado com jornais, trilharem carreira docente e demonstrarem interesse primordial pela historiografia literária, suas trajetórias culminam com um distanciamento metodológico. “No caso de Afrânio, porém, trata-se de pensar tais relações com a supressão parcial de um de seus termos (a ‘história’) e a afirmação de uma autonomia plena do literário.” (SÜSSEKIND, 1993, p.22).

Reagindo, em parte, à influência da “História da literatura brasileira”, de Romero, irá pensar uma história literária cujo desenvolvimento seja imanente, critério que irá aplicar nos volumes de *A literatura no Brasil*¹⁵, cuja equipe de redação ele coordenou. Sússekink aponta como um dos pontos altos dessa obra, que mostra o diálogo entre diferentes quadros estilísticos sucedendo-se no tempo, o fato de ser coletiva. E ampara-se na opinião de dois críticos bastante respeitáveis para elencar os elogios recebidos por Coutinho. O primeiro deles, João Alexandre Barbosa, afirmou que os critérios regendo seu trabalho evitaram as demarcações políticas de período colonial e nacional e se pautaram por uma determinante espiritual, decisiva para o estilo artístico. Haroldo de Campos também apreciava em tal opção a possibilidade de, através da periodização estilística, “resgatar o Barroco brasileiro”.

No entanto, Flora Sússekink defenderá que essa periodização apresentará também problemas, já que:

‘Evolução’ e ‘nacionalidade’ parecem ser as noções-chave, ao lado da crença numa diferença já dada entre os ‘estilos europeus’ e as ‘literaturas coloniais’ pelo simples fato de existirem aqui um ‘meio novo’ e um ‘homem novo’. Isto, em parte, desde a Conquista, desde que os europeus tomaram contato com outro ambiente. Para Afrânio a

¹⁵ Os primeiros quatro volumes da obra foram publicados entre 1955 e 1959. Ela foi ampliada para seis volumes na edição de 1968 e atualizada em 1986.

constituição de um ‘sistema literário’ não é propriamente uma questão, trata-se, na verdade, de registrar as diferentes manifestações literárias que se sucederam no Brasil. E é esta uma das trilhas em que mais se afastam Candido e Afrânio. (SÜSSEKIND, 1993, p.23)

Aproveitamos, aqui, para reforçar os elos que unem século XIX e século XX, a modernização empreendida pela adaptação do vocabulário cientificista à realidade nacional feita pela crítica oitocentista e a modernidade posterior, via pesquisa acadêmica e o contato com um mercado editorial momentaneamente mais receptivo à publicação de obras abrangendo aspectos da vida nacional. Afrânio Coutinho publicou, entre tantos outros, o volume *Euclides, Capistrano e Araripe* (1959), no qual pôde resgatar, para as novas gerações, o pensamento de escritores do passado. Especificamente no caso de Araripe Júnior, podemos dizer que a ressalva feita por Sússekind à crença de Coutinho sobre a existência de um homem novo no meio americano deve-se à influência da teoria da “obnubilação tropical” formulada pelo crítico cearense. Uma combinação exótica de *new criticism* e de uma releitura do naturalismo dão mostras da verdadeira ginástica intelectual a que se submeteu Afrânio Coutinho em seu desígnio por trazer novas linhas para a teoria literária, buscando, talvez, quebrar com um paradigma histórico-nacionalista. Mas, para dar por resolvida a questão da identidade brasileira – este é o paradoxo – sentiu-se impelido a explicá-la: como se este fosse um fator de inquestionável influência sobre o texto que produzimos (acreditamos que seja, mas apenas registramos aqui como isso poderia ser estranho para um pesquisador que justamente propunha uma leitura mais imanente e menos vinculada aos fatores contextuais). E a “obnubilação” de Araripe transforma-se, com seu arremedo de vocabulário científico e criatividade oitocentista, por vezes em algo mais próximo da ficção, ou da magia:

No Brasil as forças individuais, desamparadas na vastidão da terra novamente descoberta, aniquilavam-se, quase perdidas as origens e esquecidas de si mesmas. Nestas condições o colono e o aventureiro, quanto mais se afastavam da costa e dos pequenos núcleos de segurança, mais se animalizam, descendo a escala do progresso psicológico. (...) Foi necessário, portanto, que, alijando a bagagem do homem civilizado, os mais inteligentes para a situação se adaptassem ao novo *terrier* e se habilitassem para concorrer com os primitivos íncolas.

(...)

À proporção, pois, que esses tipos de obnubilados se foram condensando, por outro lado também se foi tornando possível a transplantação dos elementos da civilização. (ARARIPE, 1978, p.311)

A fuga ao provincianismo talvez empreenda aí o giro em falso a que já nos referimos (cf. pg. 16) e, possivelmente, por esse motivo Flora Süssekind mostre-se mais receptiva a outra forma de avaliar essa verdadeira aporia das nossas Letras: Antonio Candido irá enfrentar o problema da identidade nacional que se mescla ao problema da constituição de uma literatura própria trazendo-o para a base mesma de sua metodologia. Portanto a pesquisadora irá considerar que, desde o ponto de partida, a *Formação da literatura brasileira* (1959) é radicalmente diverso de *A literatura no Brasil*. Categoricamente, Süssekind afirmará que esse interesse na ‘genealogia’ de um sistema literário brasileiro torna essa obra de Candido “um dos trabalhos historiográficos mais importantes da crítica brasileira moderna” (SÜSSEKIND, 1993, p.23), identificando o interesse do crítico paulistano em fugir ao sociologismo de Sílvio Romero (de cujo trabalho recebeu influência) e em trabalhar dialeticamente as relações entre literatura e sociedade, nas décadas de 60 e 70.

Apesar de evocar a opinião de Roberto Schwarz - segundo a qual a análise de “Memórias de um sargento de milícias”, publicada em 1970, seria o primeiro estudo propriamente dialético do país -, Süssekind irá propor uma pequena correção a essa

afirmação, considerando que a trajetória rumo à dialética em sua obra já vinha sendo traçada desde a *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero* (1945).

Aí Candido associa o espírito crítico, proposto por Sílvio Romero como uma necessidade permanente e fundamental do pensamento, à dialética hegeliana. (...) Só que, neste livro sobre Romero, as preferências de Candido parecem recair na superação desta contradição. Como no processo dialético hegeliano, pautado numa oposição simples a dois contrários, que tem na contradição apenas um de seus momentos, a ser superado pela negação da negação, por uma nova positividade. Significativo, também, nesse momento em que a dialética hegeliana parece nortear sua reflexão sobre a contradição, é o ensaio sobre a ficção de Oswald de Andrade republicado em *Vários escritos*. (...) Na sua crítica ainda não parecia haver lugar para a contradição enquanto modo próprio de estruturação do pensamento e não só como momento a ser superado.

Vai se configurando, porém, uma passagem do modelo hegeliano para outra compreensão da contradição. Como num ‘Prefácio’ de 1978 a uma coletânea de textos de Sílvio Romero. (...) Não fala aí de conciliação. Substitui a configuração anterior, linear, do processo dialético pela de um espaço contraditório capaz de abrigar simultaneamente elementos antagônicos, de um discurso capaz de abrigar múltiplas dissensões. (SÜSSEKIND, 1993, p.24/25)

Flora Süssekind enfatiza como, assim, vai se definindo a ‘metodologia de contrários’ candidiana e uma via de pensar, via paradoxo, o externo como interno. Aponta também que não só a forma de compreender a contradição, como também de definir a própria concepção de historiografia literária vai mudando ao longo das décadas, conforme detecta em sua participação em um colóquio realizado na Unicamp (de três a seis de outubro de 1983), no qual versou sobre “História da Literatura Latino-Americana”. A pesquisadora argumenta que, se Candido recebeu críticas por estar atrelado a conceitos como continuidade e tradição na sua *Formação...*, ao fazer seus comentários nesse evento ficou claro como a essa altura seu pensamento já havia se

transformado, passando a conceber uma temporalidade complexa. Isto ela detecta nas observações que ele faz considerando diferentes ritmos temporais (por exemplo, se pensarmos comparativamente em um sistema literário de sobrevivência maia e outro, de influência neoclássica). De acordo com a compreensão de Sússekkind, essa virada já se anunciava desde o estudo “Dialética da Malandragem”:

(...) onde destacava uma vertente, em geral posta de lado pelas histórias literárias, marcada por uma ‘comicidade’ que ‘foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares.’ (...) É esta vertente-outra que permite a Candido construir uma visão mais serial e gradualista da história literária brasileira, uma contracorrente onde se mesclam o registro culto, o popular e o ‘semiculto’, heranças folclóricas, jornalismo satírico e o romance-de-invenção modernista. Demonstra-se, assim, a capacidade de Candido de refletir sobre o próprio trabalho, não sendo de estranhar o fato de, em diálogo com ele, durante os anos 60-70, se terem produzido algum dos melhores trabalhos de análise literária, no campo da crítica universitária, no país. (SÜSSEKIND, 1993, p.26/27)

No entanto, entre os anos 60 e 70, apesar da qualidade dos trabalhos produzidos, Flora Sússekkind perceberá uma redução do espaço jornalístico e uma consequente dificuldade de circulação dos *críticos-scholars*, com tendência ao seu confinamento aos *campi*. Tendência que interpretará como uma espécie de vingança do rodapé: com o decreto de regulamentação da profissão de jornalista, de 17 de outubro de 1969, a crítica ao hermetismo da linguagem do especialista culminará com seu paulatino afastamento dos jornais. “Não é de estranhar, então, que o tratado tenha se convertido em gênero preferencial para grande parte da produção universitária. Quando os leitores se tornam

cartas marcadas, a linguagem exclusiva deixa de parecer problema e vira regra geral.” (SÜSSEKIND, 1993, p.29).

Percebe-se, aí, uma dupla crítica, voltando-se contra os primórdios de uma situação que se agravará nas décadas seguintes, e que se dirige tanto à acomodação da pesquisa universitária em territórios compartimentados, estanques, quanto ao recurso dos grandes veículos de comunicação para reduzir ao mínimo seus padrões de qualidade e complexidade textual.

Quando Flora Süssekind faz suas ressalvas a respeito da busca crescente pelos cursos de pós-graduação, é justamente para o déficit de reflexão sobre a própria prática que começa a ser produzido que ela atentará, fazendo afirmação com sentido complementar àquela elaborada por Roberto Schwarz:

Nos vinte anos em que tenho dado aula de literatura assisti ao trânsito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, new criticism americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e agora teorias da recepção. (...)

Tem sido observado que a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero. O apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a consequente descontinuidade da reflexão. Conforme notava Machado de Assis em 1879, "o influxo externo é que determina a direção do movimento". Que significa a preterição do influxo interno, aliás muito menos inevitável hoje do que naquele tempo? Não é preciso ser adepto da tradição ou de uma impossível autarquia intelectual para reconhecer os inconvenientes deste panorama, em que faz falta a convicção não só das teorias, logo trocadas, mas também de suas implicações menos próximas, de sua relação com o movimento social conjunto, e, ao fim e ao cabo, da relevância do próprio trabalho e dos assuntos estudados. Percepções e teses notáveis a respeito da cultura do país são decapitadas periodicamente, e problemas a muito custo identificados e assumidos

ficam sem o desdobramento que lhes poderia corresponder. (...). Sem desmerecer os teóricos da última leva que estudamos em nossos cursos de faculdade, parece evidente que nos situaríamos melhor se nos obrigássemos a um juízo refletido sobre as perspectivas propostas por Silvio Romero, Oswald e Mário de Andrade, Antonio Candido, pelo grupo concretista, pelos Cepecês... Há uma dose de adensamento cultural, dependente de alianças ou confrontos entre disciplinas científicas, modalidades artísticas e posições sociais ou políticas sem a qual a idéia mesma de ruptura, perseguida no culto ao novo, não significa nada. (SCHWARZ, 2006, p. 30)

A citação nos interessa também por revelar uma preocupação partilhada pelos intelectuais preocupados com a reflexão teórica, já que segundo Sússekind, a alternância de metodologias e modas presenciada nos anos 60 e 70 criava a exigência de uma rapidez que não estava de acordo com o ritmo da teoria. E a referência às correntes estrangeiras, conjectura, derivam de uma busca por prestígio, convergente, de alguma forma, a um “truque retórico” equivalente àqueles utilizados pelos homens de letras antes da especialização da crítica.

Temos aqui a colocação de dois problemas distintos: por um lado, a pesquisadora apontará um traço persistente de comportamento colonizado, incidindo no campo das ideias. Se na área da produção de bens manufaturados tivemos um papel mundial reservado a fornecedores de matéria-prima durante séculos, na área de bens culturais conseguimos nos tornar “exportadores” de arte (sobretudo no meio musical) muito antes de sermos considerados cientistas e teóricos capazes de originalidade e relevância. Ainda assim, mesmo com um fortalecimento de nosso campo teórico alcançado a duras penas, Sússekind apontará – assim como Schwarz – para nossa função de consumidores de bens culturais dentro de um fluxo de cartas marcadas.

Por outro lado, além de um ponto de vista que percebe a conjuntura econômica, política e social atrelando o país a determinado ritmo de consumo de ideias, observamos

a existência de uma ressalva que, aparentemente, é de outra natureza. Se a primeira é *contextual*, podemos inicialmente nomear esta segunda de *inerente*, pois se volta a um problema interno: a ausência de uma motivação peculiar para a adoção de certas práticas, decorrente de uma aversão à teoria e à reflexão mais acurada de certos posicionamentos. Resulta, daí, que “no interior da própria crítica universitária, se cria uma divisão quase inconciliável entre um saber que se pensa e outro que se contenta com a própria reprodução.” (SÜSSEKIND, 1993, p.30).

Esses elementos já nos permitem pontuar alguns elementos importantes para observar as escolhas teóricas e metodológicas da crítica carioca, cuja obra estamos analisando. Em comparação com um trabalho mais extenso, de resultado aparentemente mais metódico e conclusivo¹⁶, como, por exemplo, é *1930: a crítica e o Modernismo*, de João Luís Lafetá (2000) - que irá concentrar-se nas figuras de Agripino Grieco, Alceu Amoroso Lima, Mário de Andrade e Octavio de Faria para demonstrar como o modernismo se desdobra na passagem de projeto estético nos anos 20 para projeto ideológico nos anos 30 -, “Rodapés, tratados...” destaca-se pelo dinamismo. Neste, ao invés de haver uma análise detalhada da característica de cada obra, bem como do perfil de atuação de cada crítico em particular para se chegar a um quadro abrangente, opta-se por uma caracterização contrastiva de seus variados objetos: além das instituições e dos intelectuais que já apontamos como sendo constituintes do ensaio (cf. pg. 29), temos ainda inúmeros outros, pertencentes a universos distintos e defendendo concepções bastante diversas do que seria literatura.

¹⁶ Ainda que Lafetá seja também um ensaísta, Arrigucci Jr. (1999) irá ressaltar em seu estilo de “traço fino e sóbrio” o “equilíbrio instável sobre um fio improvável” – trazendo o elemento apolíneo como uma força que, em certa medida, abrandava o desregramento da matéria. Assim, destacará que num trabalho como *1930: a crítica e o Modernismo*, entre os quatro críticos estudados, o mais interessante seria um quinto, aquele que se formava com a obra. Segundo Arrigucci Jr.(1999, p69), esse mostrava “na vocação para o estilete de fio agudo, o recorte preciso de que era capaz, desde os detalhes da análise até os vastos panoramas de época”.

Esses nomes vão sendo evocados à medida que Sússekind vai, ela própria, propondo uma classificação para os perfis de críticos que surgiram no Brasil no século XX. Estes se dividiriam em três modelos principais: 1) *críticos de rodapé* (por vezes, aproximando-se de um noticiarista ou de um cronista); 2) *críticos universitários* (que, sobretudo a partir dos anos 40, passam a dividir-se entre a cátedra e a atividade crítica especializada) e 3) *críticos teóricos* (uma espécie de desdobramento do especialista, que não abandona a autorreflexão e que, desconfiado da própria linguagem e de seu meio de expressão, refuta o tratado e pratica o ensaísmo).

Neste último tipo, Flora Sússekind daria como exemplos privilegiados Luiz Costa Lima (com sua teoria da ficção) e Haroldo de Campos (com sua teoria da tradução e os estudos da poética sincrônica). Além desses, acrescentará outro: a reflexão de Roberto Schwarz sobre crítica dialética, que considera percorrer indiretamente o volume *Ao vencedor, as batatas* e, diretamente, “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da Malandragem’”. Considerará ainda que o crítico-teórico atuará tanto dentro (como Antonio Candido, Silviano Santiago, Heloísa Buarque de Hollanda, Davi Arrigucci Jr., entre outros), quanto fora da universidade (entre estes, José Paulo Paes, Augusto de Campos e Sebastião Uchôa Leite), encontrando nos dois ambientes uma resistência crescente, a partir dos anos 70, em relação à teoria.

Com o início dos anos 80, Sússekind avalia que surge um novo “impressionismo” mascarando uma reação que chamará de “criticofobia generalizada”, com o crescimento editorial desestimulando a reflexão mais acurada e abrindo espaço, sobretudo, para um tratamento comercial do livro. No entanto, ressalta que nesse momento específico, quem estaria à frente desse embate não seriam mais o crítico-*scholar versus* o crítico de rodapé. De duas personalidades concorrendo por prestígio nos anos 40, teríamos passado – quatro décadas depois – a uma fase em que as disputas

de poder ficariam a cargo das instituições, no caso, da imprensa e da universidade. A autoridade intelectual passando do domínio dos indivíduos para um plano impessoal, deixando o crítico teórico na:

Terceira margem da disputa porque, de certa forma, ‘antagonista’, nos dois espaços em questão, caberia talvez ao crítico-teórico o papel de multiplicar dissensões e fortalecer um contradiscurso duplamente orientado que, de fora no duelo, jogasse por terra suas regras. E, dicção jornalística de um lado, o modelo do tratado de outro, caminha-se noutra direção: a do ensaio. A de um texto sempre em suspenso, em contínua reflexão sobre quem o escreve, sobre a própria forma, sobre seus objetos, argumentação e pressupostos. E, ameaças irracionalistas ao fundo, cuja ‘vontade de reflexão’ se impusesse, vaivém triplo, como método crítico possível. (SÜSSEKIND, 1993, p. 33)

1.1.3 *Uma digressão rumo ao ensaio*

Esta última citação talvez peça certas considerações sobre esse “texto sempre em suspenso, em contínua reflexão sobre quem o escreve, sobre a própria forma, sobre seus objetos, argumentação e pressupostos” a que Sússekkind se refere assim, agrupando brevemente algumas das características ensaísticas por excelência. Há algo de insubordinação e de recusa à conceptualização nesse tipo de texto que faz com que Jean Starobinski intitule um de seus trabalhos da seguinte forma: “É possível definir o ensaio?”. Logo em seu primeiro parágrafo, ele reforça o questionamento sobre essa possibilidade, “uma vez admitido o princípio de que o ensaio não se submete a regra alguma” (STAROBINSKI, 2011, P.13).

Assim, tanto em Starobinski (2011), como em Berardinelli (2011) e Cruz (1997), alguns dos autores que pesquisamos acerca do tema, encontraremos como recurso comum para começar a circunscrever o assunto o retorno ao passado, com o levantamento da origem etimológica do termo e com a perscrutação de algumas de suas raízes. Podemos afirmar que, entre esses intelectuais, o ensaio tem reforçados os seus elos históricos e algumas das transformações que sofreu ao longo do tempo.

É possível especular se esse tipo de recurso visa trazer para um gênero que pode ser, para o desenvolvimento teórico, um tanto volátil, algo em que ancorar o pensamento. Nesse sentido, os três autores buscam primeiro mostrar ao leitor fatos precisos que se relacionem ao ensaio para, depois, tentar começar a defini-lo.

No caso específico de “*Hacia una teoría general del ensayo: Construcción del texto ensayístico*”, de María Elena Arenas Cruz, temos um trabalho que opta por aproximar-se do ensaio apenas tematicamente, escolhendo – com muita competência e de maneira exaustiva – uma forma mais afim à do tratado para desenvolver seu texto. É, portanto, ali que haverá uma discussão mais propriamente voltada à questão da origem do gênero: seria ele um gênero derivado da antiguidade greco-latina, guardando parentesco direto com esses, ou Montaigne teria inaugurado um novo gênero, com a publicação de seus *Essais* em 1580?

Cruz (1997) pondera que, ainda que para a maioria dos teóricos Montaigne, de fato, tenha criado um novo gênero, há uma parcela da crítica especializada que concorda com Francis Bacon. Quando este publicou seus *Essays* (1597), na Inglaterra, ressaltou a atualidade histórica dos temas e de sua maneira de se expressar, considerando, contudo, que o fazia dentro de um gênero antigo. É por isso que o termo ensaio, na concepção baconiana, estaria mais próximo de uma argumentação que visa provar uma tese,

enquanto que, na concepção montaigniana, volta-se mais ao desenvolvimento subjetivo de um tema.

Assim, os críticos que têm Bacon como modelo irão colocar o ensaio na categoria das formas literárias basais, transistóricas. Ao lado da épica (regida pela objetividade), da lírica (governada pela subjetividade) e do drama (subordinado a uma tensão entre os polos da objetividade e da subjetividade), haveria gêneros regidos pela argumentação.

Essa classe de textos, importante para a comunicação do pensamento e da reflexão, não estaria ancorada apenas no elemento lógico-racional ou hipotético-dedutivo. Antes, faria uso tanto do gênio quanto da razão para justificar opiniões e valores, baseando-se na verossimilhança e na plausibilidade, sem deixar de usar recursos verbais expressivos, como a linguagem metafórica e figurada, para seduzir o leitor e expressar mais acuradamente questões existenciais para as quais não é suficiente uma expressão lógico-conceitual.

No entanto, na compreensão da pesquisadora espanhola, ainda que gêneros como a epístola familiar humanista, o prólogo e a glosa tenham deixado sua influência no ensaio moderno, este não compartilha com as formas dialéticas e retóricas antigas uma marcada intenção doutrinadora e didática dos autores. Nos próprios *Essais*, de Montaigne, percebe-se a transformação e o surgimento de um novo gênero, quando as sentenças e os exemplos vão ganhando, pouco a pouco, um tom mais subjetivo.

Ainda assim, segundo Cruz (1997), a originalidade do ensaio moderno não residiria em sua carga de subjetividade – que, em muitos casos, pode permanecer nele oculta -, mas no fato de que esse elemento acarreta em uma relatividade do olhar do autor, que se reveste de uma atitude não normativa ou reguladora. Dessa maneira, a dissertação ou reflexão argumentada sofre o acréscimo das sensações, impressões e

experiências pessoais, fazendo com que a perscrutação de um assunto torne-se, por fim, a busca pelo autoconhecimento do próprio autor.

En este proceso, lo que Montaigne busca es conocerse a sí mismo a través de un método intelectual, ensayarse a sí mismo, en el sentido de experimentarse o ejercitarse, como consecuencia, el yo pasa, poco a poco, a un primer plano y se infiltra en toda la obra, constituyendo uno de los rasgos más importantes que perdurará en el ensayo como clase de textos. (CRUZ, 1997, p.65)

Mesmo com toda essa carga subjetiva e, admitindo que o ensaio distingue-se de gêneros ficcionais como o romance e o conto ¹⁷, não é possível confundi-lo com a autobiografia, visto que esta estabelece uma narrativa que se projeta diacronicamente, enquanto no ensaio há a busca de uma individualidade que, através do percurso do próprio pensamento, irá propor um intercâmbio de valores, deixando ao leitor a liberdade de adesão ou de recusa das ideias expostas para seu livre exame.

Isso faz com Jean Starobinski afirme que:

O ensaio é o gênero literário mais *livre* que existe. Seu compromisso poderia ser a frase de Montaigne que já citei: *vou inquirindo e ignorando*.

Acrescentarei que apenas um homem livre, ou liberado, pode inquirir e ignorar. Os regimes de servidão proíbem investigar e ignorar, ou ao menos restringem essa atitude à clandestinidade. Esses

17

Nas palavras de Alfonso Berardinelli:

“(…) no ensaísmo não nos defrontaremos jamais com uma ficcionalização fundamental (como no romance ou no teatro), nem com a simples, pura e absoluta subjetividade (como na poesia). O ensaísta se atém à realidade. Pode investigá-la através da imaginação, mas não a substitui com pela imaginação. Possui um estilo, mas seu estilo não dita leis para o que quer dizer, nem pode transformá-las radicalmente.” (BERARDINELLI, 2011, p.31).

regimes tentam fazer reinar em toda parte um discurso sem falhas e seguro de si, que nada tem a ver com o ensaio. A incerteza, a seus olhos, é um indício suspeito. (STAROBINSKI, 2011, p.22)

É, portanto, a partir daí que se denota que esse tipo de argumentação pressupõe uma sociedade de indivíduos livres, cuja capacidade de reinterpretar valores e questões de natureza moral, filosófica e social se vale de técnicas racionais e afetivas, diferentes daquelas próprias das ciências exatas, sem as quais essas mesmas questões ficariam relegadas à ausência de reflexão e ao campo irracional.

Essa percepção faz com que María Elena Arenas Cruz questione-se sobre o contexto que pode ter gerado a mudança dentro do sistema de classes de textos do gênero argumentativo: uma transformação no seio do Humanismo, que passa do entusiasmo em relação à possibilidade de transformação da realidade rumo a um mundo melhor para uma desilusão que culminará em tensão do homem consigo mesmo. Nesse sentido, ela afirma que o “Eu” de Montaigne alcança, assim, ultrapassar o princípio da universalidade abstrata para atingir a ideia de subjetividade que, em sua pequenez, representa a condição humana.

O ensaio moderno marcará, portanto, uma distinção ideológica em relação aos gêneros argumentativos que se guiavam pela razão e pela exposição de fatos durante o primeiro Renascimento. Enquanto estes possuíam um caráter doutrinal e didático que se assentava na crença na possibilidade de obter uma ordem mais justa por meio da transformação moral de cada indivíduo, a partir de fins do século XVI, o Humanismo irá encaminhar-se para um posicionamento de cautela em relação aos dogmatismos religiosos e políticos.

Essa alteração no plano das ideias irá gerar uma desconfiança em relação à possibilidade de se alcançar um real conhecimento do mundo, incidindo na nova forma como o gênero se desenvolverá. Esta irá se basear no conhecimento não conclusivo,

conduzido pela reflexão como comentário ou interpretação, no qual pode incidir com maior ou menor transparência o reflexo da experiência pessoal.

Se abraçarmos as considerações de Cruz (1997), podemos afirmar que Berardinelli (2011) pensa no ensaio como gênero essencialmente moderno. Além disso, ele defenderá que:

O ensaio é acima de tudo o gênero literário do pensamento crítico e antidogmático e por isso exerceu uma função essencial no desenvolvimento da cultura ocidental. Por trás de sua forma pode-se ler o crescimento histórico do indivíduo moderno, mas também das discussões públicas e da razão crítica aplicada a temas de interesse coletivo. (BERARDINELLI, 2011, p.26)

O intelectual italiano parte dessa sentença para, posteriormente, sustentar a opinião de que a literatura europeia do século XX esteve intimamente ligada à natureza ensaística. Cita os exemplos de poetas como Baudelaire e Valéry, assim como de escritores como Mann e Proust como autores que, em sua obra, incorporam uma alta dose de reflexividade e crítica cultural.

Por outro lado, Berardinelli afirmará que a literatura contemporânea tem algo de instável e fugidio que, para ser capturado, só pode contar com a forma crítica que define como o mais “instável dos gêneros”, aquele que permite aprofundar a análise do texto literário sem reduzir-lhe a fisionomia, sem propor-lhe esquematismos e permitindo a invenção de uma estilística apropriada.

Mostrando-se cético quanto ao fato de tanto a poesia quanto a crítica – compreendida como atividade independente do meio universitário - tenham um lugar garantido no mundo atual, concluindo que perderam sua relevância, Alfonso Berardinelli parece inclinar-se para a conclusão de que o ensaísmo caminha para ser o gênero europeu mais destacado no futuro. O parágrafo final de seu texto insinua, nas

entrelinhas, o pessimismo sobre o presente. No entanto, em sua formulação, a esperança utópica desloca-se da ficção e da poesia para a forma crítica do ensaio:

O mundo social e material no qual vivemos (economia, tecnologia, sistemas políticos) é de específica responsabilidade da cultura europeia. Contribuímos direta ou indiretamente para a transformação de todo o planeta. Trata-se agora de entender melhor o que inventamos e onde nos levarão nossas invenções. Talvez também por isso, o ensaísmo, a forma literária da reflexão, é o nosso mais provável destino literário. (BERARDINELLI, 2011, p.33)

Jean Starobinski (2011), por sua vez, irá recuperar o dado de que a reputação do ensaio, por vezes, foi duvidosa, afirmando que a palavra “ensaísta” originou-se na língua inglesa, não raro adquirindo o significado negativo daquele escritor que não levou um assunto a termo ou dedicou-se a desenvolver uma ideia apenas preliminarmente. Ainda segundo o crítico suíço, o termo *essayiste* só se originou na França tardiamente, carregando-se, por vezes, do sentido pejorativo de “autor de obras sem profundidade”.

No entanto, consideramos que essa retomada de um lado mais “obscuro” do ensaio visa estabelecer, no texto de Starobinski (e ainda que sutilmente), um instrumento retórico para defender a sua liberdade. Isto fica mais claro quando, por exemplo, o crítico levanta a hipótese de que Montaigne tenha chamado seus escritos de *Essais* como maneira de diminuir o impacto de suas afirmações.

Este título revela a um só tempo uma esquivia e uma provocação: uma esquivia porque, naqueles tempos de intolerância, não seria conveniente dar ensejo, em teses demasiado afirmativas, à acusação de heresia ou de impiedade. A entrada no *Index* foi assim adiada por várias décadas. Que pretexto pode dar à censura religiosa um pensamento cujos produtos se definem, em sua pluralidade

aparentemente díspar, como esboços, tentativas, fantasias, imaginações *inconclusivas*? (STAROBINSKI, 2011, p.16)

Relembrando essa estratégia do nobre francês, e acrescentando a essa humildade o traço essencial da tentativa, do eterno recomeço como método, Jean Starobinski (2011) irá trazer à tona outros dos pontos que, para ele, são característicos do gênero, como o “ar de começo”, o “aspecto *incoativo*” que lhe dão “uma energia alegre que jamais se esgota em seu jogo”.

Além disso, ao ensaísta tanto os campos subjetivo quanto objetivo se sustentam numa relação indissolúvel, em que amplos e constantes movimentos de ida e volta (do particular para o geral e vice-versa) se seguem, fazendo com que a experiência do autor esteja à prova seguidamente na sua capacidade de analisar o mundo.

O ensaio é, portanto, carregado da subjetividade do escritor, e poderá versar sobre os mais diversos assuntos e uni-los de forma até então insuspeitada, justamente por ter esse lastro pessoal que fornece o chão em que se assenta a pluralidade de temas e abordagens escolhidas. E essa subjetividade costura esses fios soltos justamente por meio de uma linguagem mais livre e trabalhada poeticamente do que a linguagem do tratado e, assim, mais apta a captar as sutilezas e variações do pensamento do autor.

A partir daí, dessa genealogia que mostra um gênero de escrita envolvido, desde o seu início, muito mais com os percalços da busca do que com o conclusivo momento do encontro, inclinando-se mais para hipóteses e incertezas do que para as afirmativas, Starobinski encaminha-se para “questionamentos mais prementes”. Estes se voltam para o papel do ensaísta no presente e para sua dúvida sobre a capacidade dos autores contemporâneos no que concerne à manutenção de seu potencial provocador e irrequieto, de seu olhar sempre atento para o movimento dos fatos que nos rodeiam. Teríamos, ainda hoje, mantido o vigor do ensaio tal qual foi concebido por Montaigne?

A comparação, decididamente, não nos é favorável. Não haveria, de nossa parte, uma vitalidade menor, um gosto mais coercivo pela ordem e pela unidade intelectual? (...) Somos obrigados a reconhecer que o ensaio crítico de hoje deriva, em certos aspectos, da glosa, do comentário, dessa *interpretação das interpretações* das quais Montaigne já caçoava, não sem certa autoironia. Mas, é verdade, nossa paisagem é diferente. Como ignoraria o autor de um ensaio crítico, hoje, a presença massiva das ciências humanas: linguística, sociologias, psicologias (no plural), ocupando a maior parte da cena intelectual? (...) Vê-se que se trata de tirar o melhor partido dessas disciplinas, de aproveitar tudo o que elas podem oferecer, e, em seguida, tomar distância delas, uma distância de reflexão e de liberdade, para sua própria segurança e para a nossa. (STAROBINSKI, 2011, p.23)

Reforçamos aqui a nossa hipótese anterior – a de que evocar o questionamento da reputação do ensaio visava cobrar para ele uma filiação diversa à da ciência, relacionando-o a certa “impureza” ou “marginalidade” em relação aos gêneros por demais factuais ou assertivos. Jean Starobinski (2011, p.22) concluirá seu texto afirmando que “chegada a hora, o ensaio deve soltar as amarras e tentar, por sua vez, ser ele mesmo uma obra, de sua própria e vacilante autoridade”.

1.1.4. O fim de um panorama, a entrada em cena do observador.

Optamos por analisar “Rodapés, tratados e ensaios. A formação da crítica brasileira moderna” nesta etapa de nossa análise da obra de Flora Süssekind porque acreditamos que ele traz informações preciosas sobre a sua forma de posicionar-se como teórica. Além disso, ele nos dará uma base para lançarmos algumas hipóteses

sobre as mudanças tanto de abordagem do objeto como da forma de estruturação dos textos da pesquisadora ao longo de sua trajetória.

Consideramos “Rodapés, tratados...”, assim, uma espécie de *mise en abyme* crítica: uma narrativa de uma história que, ao seu fim, dá início à própria história. Ou, para fazer uso de um recurso caro à Süsskind, se tivéssemos que usar aqui uma imagem, poderíamos pensar no quadro “O Casal Arnolfini”, de Jan Van Eyck: só após analisar todas as figuras, perceberemos a custo o que está refletido – e inverso – no pequeno espelho pendurado ao fundo da cena principal: o próprio pintor, de costas, observando ou registrando aquela sala e seus detalhes e, sobre o adorno decorativo, sutil, mas inequívoca, a assinatura “*Johannes van Eyck fuit hic 1434*”¹⁸. Marca-se, assim, a própria relação com o seu tempo e com seu objeto, a sua implicação com a cena que se fixa com o próprio traço, de forma análoga àquela realizada por Süsskind com seu ensaio.

Curiosamente, essa imagem foi surgindo para nós depois de reiteradas leituras desse trabalho crítico de Süsskind, como um esboço tímido. Pois, de alguma forma, algo intrigava em um estudo que – ao mesmo tempo – era tão original e tão cuidadoso, tão perspicaz e tão aparentemente despretensioso. O tema e o recorte temporal que abarca poderiam ser perscrutados em uma longa tese ou livro, mas ali se esgota em rápidas pinceladas que, no entanto, o colocam na posição de um ensaio fundamental para o estudo da história da crítica brasileira do século XX.

Há, em nossa opinião, uma desproporção entre a importância do tema e a competência de seu desenvolvimento em relação à concisão formal, que aponta para um exercício apaixonado de estilo e síntese. Seguindo os próprios passos da ensaísta, que

¹⁸ Tradução: “Jan van Eyck esteve aqui em 1434.”.

em todos os seus trabalhos de crítica da crítica nunca se abandona a um olhar inocente ou conformado, passamos a nos perguntar o que a teria levado a se entregar àquele tipo específico de atividade, diverso de outros de seus trabalhos relacionados à atualização histórica de certos eventos literários.

Foi então que encontramos este trecho, que parece bastante adequado para nos ajudar a compreender o método utilizado por Sússekind no referido trabalho:

Desde sua advertência *Ao leitor*, não faltam declarações em que Montaigne confere papel primordial ao estudo de si, à autocompreensão, como se o “proveito” buscado pela consciência fosse o de produzir clareza sobre si, para si. **Na historia das mentalidades, a inovação é tão importante que se convencionou saudar nos *Ensaio* o advento da *pintura de si*, pelo menos em língua vulgar.** (...) Mas vale observar que Montaigne não nos oferece nem um diário íntimo, nem uma autobiografia. **Ele se pinta olhando-se ao espelho, certamente; mas, com frequência ainda maior, ele se define indiretamente, como que se esquecendo de si – exprimindo sua opinião: ele se pinta com pinceladas esparsas, a partir de questões de interesse geral: a presunção, a vaidade, o arrependimento, a experiência.**” (STAROBINSKI, 2011, p.19) [*grifo nosso*].

Essa discreta pintura de si, neste caso, delineia-se a partir das pinceladas que constroem uma paisagem de fundo abrangendo o período entre as décadas de 40 e 80 do século XX. Neste, algumas etapas são destacadas por Sússekind como sendo fundamentais para compreender as “mutações” sofridas pelo perfil do crítico brasileiro: 1) inicialmente, valorização da cultura geral e da capacidade de comunicação com o público do crítico que escreve em jornais; 2) paulatina exigência de conhecimentos técnicos e de maior especificidade na atividade profissional do crítico universitário; 3) tendência ao apagamento da concentração personalista na figura do crítico em prol de

uma atuação centrada nas instituições (sejam elas editoriais, de comunicação ou universitárias) a partir da década de 70.

Ao identificar-se com o modelo do crítico teórico e observando uma tendência à perda de autonomia, com pressão institucional incidindo fortemente sobre seu campo de atuação, percebemos uma forma de reação que é coerente com suas opções metodológicas. O ensaísta surge, assim, como sinônimo de crítico teórico, questionador, inconformado – aquele que não se encaixa totalmente nas soluções edulcoradas que o mercado possa lhe solicitar, nem na prudência que uma sólida carreira acadêmica possa sugerir. O ensaísta é o funambulo que faz de cada passo uma tentativa cujo risco de falha está sempre pressentido.

No entanto, quando fazemos o levantamento bibliográfico sobre o ensaio, lembrando-nos não só os textos já aqui citados (cf. pg.51), como também estudos clássicos como os de Adorno (2003) e Lukács (2008), algo parece contrastar bastante o que significa praticar esse gênero no contexto europeu em relação ao que significa praticá-lo no Brasil. Lembramos que Theodor Adorno inicia “O ensaio como forma” (2003) com as seguintes palavras:

Que o ensaio, na Alemanha, esteja difamado como um produto bastardo; que sua forma careça de uma tradição convincente; que suas demandas enfáticas só tenham sido satisfeitas de modo intermitente, tudo isso já foi dito e repreendido o bastante. (...) Ainda hoje, elogiar alguém como *écrivain* é o suficiente para excluir do âmbito acadêmico aquele que está sendo elogiado. (ADORNO, 2003, p. 15)

Chama-nos a atenção, em primeiro lugar, a especificidade do contexto do qual parte: dirige-se a uma situação peculiar que diz respeito ao seu país de origem, aspecto que não podemos negligenciar ainda quando suas reflexões ganham maior abrangência e vão tocar em pontos que irão atingir a produção acadêmica brasileira – em outra escala, certamente – conforme podemos inferir por alguns dos movimentos empreendidos pela crítica nacional de acordo com o panorama de Sússekind. A crescente exigência de especialização teria levado os acadêmicos do país a optarem, a partir da dos anos 1970, a optar por “arremedos” de tratado. A afirmação da pesquisadora carioca já nos permite inferir uma censura, ou uma constatação de desajuste, de falta de propriedade na adoção de uma fórmula textual que não tem sido a mais destacada em nossa tradição crítica.

Para apoiar nosso último argumento, nos remetemos a Antonio Candido (1965, p.130) quando este defende que, diferentemente do que ocorre em outros países, não seria a filosofia ou outra ciência humana o centro de nosso pensamento, mas a literatura. Para ilustrar isso, elenca alguns nomes como Sérgio Buarque de Holanda, Euclides da Cunha e Gilberto Freyre. E conclui: “Não será exagerado afirmar que esta linha de ensaio, - em que se combinam com felicidade maior ou menor a imaginação e a observação, a ciência e a arte, - constitui o traço mais característico e original do nosso pensamento”.

A própria Flora Sússekind, em seu panorama, nos apresenta uma riqueza de nomes que se dedicaram ao ensaísmo, como o próprio Candido, ou Álvaro Lins, Luiz Costa Lima, Heloísa Buarque de Hollanda e Silviano Santiago, entre tantos outros. Assim, não poderia parecer desnecessário, em uma situação cultural aparentemente favorável à prática do ensaio, prover a sua defesa, elegê-lo como terceira via crítica, instrumento privilegiado para a reflexão? Não estaria Sússekind simplesmente reforçando um traço já aceito em nosso meio acadêmico e literário?

Juntar as reflexões que surgiam diante desses dados incongruentes, por mais que seja gasta a imagem, de fato assemelhava-se a montar um quebra-cabeça (e desconfiávamos que talvez este fosse um daqueles nos quais as peças que faltam só são descobertas depois de muito esforço, deixando claro que o desenho jamais se fechará pelo simples fato de que o próprio jogo estava incompleto desde o início).

Um ponto conflitante na condução de nossa argumentação, não ignoramos, é o fato de que a proposição de Berardinelli (2011) choca-se totalmente com a de Candido (1965). É possível que o ensaio seja uma forma de expressão por excelência europeia e, ao mesmo tempo, brasileira? Temos que rejeitar completamente uma dessas visões, ou matizá-las?

Tentaremos a segunda hipótese, pois em nosso ponto de vista, ambos intelectuais ressaltam diferentes características do ensaio quando reforçam o seu caráter “típico”. Enquanto o italiano está pensando na dimensão reflexiva do ensaio, no que ele significa de autoexame e de constante avaliação dos próprios feitos; o crítico uspiano ressalta a elasticidade e a plasticidade do ensaio, que permitiriam ao homem culto brasileiro expressar-se, ainda antes mesmo de contar com sólidas instituições que amparassem seu pensamento.

Evoquemos uma importante consideração que Cruz (1997) faz a respeito da transformação dos antigos gêneros argumentativos no ensaio moderno: ela sustenta que uma profunda mudança ideológica no seio do Renascimento encaminhou-o para a forma fragmentária e avessa ao dogmatismo que passa a caracteriza-lo a partir do século XVII. Essa forma, essencialmente europeia, se insurge contra ilusões de totalidade e completude que, talvez, nunca tenham se instalado convincentemente por aqui. Ademais, quando em termos candidianos podemos considerar que se forma no Brasil um sistema literário, o ensaio já estava em seu estágio moderno. Recuperando algumas

de nossas reflexões sobre o século XIX, percebemos que nossos intelectuais, por vezes, tinham mais dificuldade em defender o método científico e uma rígida divisão entre especialidades do que as práticas híbridas e a divisão entre tarefas não especializadas.

Ainda assim, resta uma peça que não se encaixa: se é possível nos referirmos a uma tradição ensaística brasileira, ou a um ambiente literário que historicamente tem se mostrado simpático a essa forma, por que Flora Süssekind precisa posicionar-se favoravelmente a ele? Teria havido alguma modificação na situação cultural brasileira que pudesse significar uma ameaça à continuidade da posição que o ensaio ocupa em nossa produção crítica?

Observando retrospectivamente as perspectivas apontadas por Süssekind ao final de “Rodapés, tratados...”, podemos levantar a seguinte hipótese: com a abertura política no Brasil e o arrefecimento das utopias socialistas em âmbito internacional, os elos solidários e coletivos perdem destaque, assim como a discussão política. Ocorre uma ênfase na realização pessoal via esfera econômica, que muitas vezes é interpretada como sendo apenas possível dentro de estritos parâmetros do que seria especialização e profissionalismo. Além disso, os elos corporativos e institucionais ganham força, talvez como uma forma compensatória em relação à perda de outros vínculos sociais. Diante desse quadro, o ensaio pode representar um rasgo falho, aquele testemunho da condição humana que, se não pode opor-se eficazmente às instituições e a certa demanda exacerbada pela homogeneização dos indivíduos, consegue articular-se como uma tímida margem de resistência e diversidade via debate de ideias.

Por ora, seria oportuno recordar que Süssekind valoriza a virada dialética de Antonio Candido quando esta se transforma num “espaço contraditório capaz de abrigar simultaneamente elementos antagônicos, de um discurso capaz de abrigar múltiplas dissensões.” (SÜSSEKIND, 1993, p.25) Assim, dialético é, nesta acepção inspirada

pelo marxismo althusseriano (conforme veremos no próximo capítulo), o pensamento que enfrenta contradições sem buscar uma síntese conciliadora.

Flora Süssekind apresenta, como um dos aspectos caraterísticos de sua crítica, o acolhimento metódico dessas contradições vivas, abraçando-as em seu movimento incessante sendo como motivadoras de um processo que resultará na forma não conclusiva, inquieta, que é o ensaio. Gênero defendido pela pesquisadora como preferencial para registrar os percursos teóricos do crítico não pacificado pelas demandas institucionais que o cercam, mas verdadeiramente interessado em propor problemas e questionamentos a respeito da cultura e da sociedade em que se produz.

Dentro de uma perspectiva que fica a meio termo entre estar “com os pés no chão ou com a cabeça nas nuvens”, posiciona-se de maneira afim a crítica ao cientificismo empreendida pelo ensaio adorniano, que defende uma suspensão do conceito tradicional de método para que o ensaísta possa se aproximar, de fato, do texto que observa sem que esse esteja soterrado pelos conceitos e esquemas de leitura adotados rigidamente *a priori*. “O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa.” (ADORNO, 2003, p.27).

E, para nós, o fato de que o panorama termine justamente nos anos 1980, quando o trabalho de Süssekind como ensaísta começa a se consolidar, aponta também para uma forma de traçar um horizonte diante do qual ela erigirá seu pensamento. Dialético, afeito aos antagonismos e a examinar os objetos a partir de suas especificidades, muitas vezes ressaltadas pelas diferenças e contrastes. Como será em seu trabalho sobre as obras críticas de Davi Arrigucci Jr. e Roberto Schwarz.

1.2.1 Dois críticos em quadro

O ensaio “Ou não? Notas sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz”, que se atém a trazer em linhas gerais aspectos da feição crítica de dois dos mais destacados intelectuais uspianos voltados ao objeto literário, tem um ponto de partida livre e flexível, no qual são examinadas algumas cenas de leitura a partir de um repertório pictórico recolhido, segundo a própria autora, “meio ao acaso”. Entre cinco pinturas – três de Almeida Jr., do século XIX; uma de Lasar Segall, da primeira década do século XX; e outra de Arcângelo Ianelli, dos anos 1940 – Flora Süssekind encontra traços comuns, que interpreta como sendo reveladores da forma como o exercício da leitura ainda poderia ser interpretado nesse período. Ressaltamos que esse abarca desde o momento exatamente anterior àquele representado pelo período tratado no panorama “Rodapés, tratados...”.

As três primeiras cenas que observa, do pintor paulista Almeida Jr. e provenientes do fim do século XIX, mostra apenas leitoras, o que assinala para o fato de que a maioria do público das obras de ficção do século retrasado era formada por mulheres. Podemos notar, nessa percepção de Flora Süssekind, o emprego de procedimentos críticos que buscam o elemento histórico como uma ferramenta para apreender os hábitos de leitura em transformação diante das alterações dos ritmos e modos de vida atrelados à modernidade.

Ao observar outras duas pinturas, concluirá que, com a virada do século, permanecem certos hábitos de leitura (como a solidão do leitor, que lê em repouso), mas com alterações estéticas (que trazem posturas eretas, tensas e a diluição das figuras dos leitores) concernentes às artes plásticas nas obras de Lasar Segall (1910) e de Arcângelo

Ianelli (1940). Estas mudanças, no entanto, já prefiguram uma nova forma de recepção do texto, menos idílica e distraída do que aquela idealizada por Almeida Jr.

A partir dos anos 40-50, segundo Sússekind, opera-se uma cisão que irá constituir a experiência moderna da literatura e que exigirá uma redefinição da atividade crítica, em um momento no qual o leitor comum fica dividido entre ser um consumidor ou enfrentar uma literatura que o empurra à problematização e à desidentificação, e o crítico amador começa a perder seu espaço para a crítica especializada.

É como se o ritmo de uma cadeira de balanço regulado secularmente mudasse de repente. E a experiência mesma da leitura e da interpretação tivesse que se pautar não mais no repouso, nas certezas de um mundo em equilíbrio, nas impressões de uma subjetividade coesa, mas no desconcerto, no risco, na consciência da divisão pessoal e social. Elementos de uma outra cena agora problemática — de leitura, com os quais trabalharia sistematicamente Antonio Candido por meio de uma "metodologia dos contrários", referência todo-poderosa no método interpretativo de dois ex-alunos seus, Roberto Schwarz e Davi Arrigucci, cujos projetos críticos serão delineados aqui, em linhas gerais, com base não só nas coletâneas de ensaios publicadas em 1987 (*Que Horas São?* e *Enigma e Comentário*, ambos da Companhia das Letras), mas nos livros anteriores de ambos também. (SÜSSEKIND, 1993, p.37)

Tanto em Arrigucci quanto em Schwarz, Sússekind detecta a influência de Candido na preocupação que ambos demonstram ao estudar o “fato social” como fator da “construção artística”. Porém, enquanto em Arrigucci destaca-se um método crítico construído como prosa que *encanta*, a partir de uma adesão amorosa ao objeto; em Schwarz é a prosa elíptica, que opera a partir de uma desconfiança do objeto o que dá o tom.

Recuperando as cenas de leitura dos quadros observados, Sússekind irá propor que nos ensaios de ambos a consciência do fim dos momentos idílicos de leitura

solitária, relaxante e em repouso está fortemente presente. Ao ensaísta não é mais permitida nenhuma inocência e, claramente em Roberto Schwarz, mas também em Davi Arrigucci Jr., há o interesse pelo nexos social das obras, a partir de uma investigação de como se “enformam esteticamente divisão de classes, descompassos e impasses históricos.” (Süssekind, 1993, p.38). No entanto, na compreensão da pesquisadora carioca, enquanto Schwarz deixa as “relações”, as sintaxes da cena, em primeiro plano; para Arrigucci o que interessa são as “situações-limite” (no sentido daquelas narrativas que se constroem apontando para a própria destruição, ou nos casos em que experiência e literatura não parecem cindidas de maneira radical).¹⁹

1.2.2 Perseguição em zigue-zagues, o jazz.

A utopia de ir em busca de um narrar pré-burguês, avesso ao individualismo e ao isolamento que o ato da leitura pressupõe exclusivamente a partir das primeiras décadas do século XX, é o que Flora Süssekind identifica como sendo um dos motores do ensaísmo crítico de Davi Arrigucci Jr. A partir daí, irá brevemente apontar como esse motor funcionará diferentemente nos objetos de escolha de Arrigucci – Jorge Luís Borges, Julio Cortázar, Rubem Braga, Fernando Gabeira, Pedro Nava – para poder chegar ao ponto que constitui um dos pilares do seu texto: como se expressa formalmente a adesão amorosa a esses objetos em sua busca memorialista ou em sua desconstrução do narrar moderno?

19

Flora Süssekind está se remetendo, aí, nesse último caso, ao trabalho *O escorpião encalacrado* (1973), no qual Davi Arrigucci Jr. analisa a obra de Júlio Cortázar de acordo com os pressupostos benjaminianos desenvolvidos em “O Narrador - Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (1985).

A partir de uma declaração contida em *O Escorpião Encalacrado*, de 1973 - na qual Davi Arrigucci Jr. propõe que a obra de Cortázar desafia o ensaio a persegui-la, imitando os meandros e ziguezagues do jazz – afirma que observa no crítico um movimento análogo a esse. Os caminhos avessos às linhas retas, construídos pelo ensaísmo de Arrigucci, não se desdobrariam para alcançar seu objeto apenas em busca de um sentido, mas perseguindo também os princípios de construção do texto literário analisado.

Nesse exercício, o esforço por demonstrar clareza e expressar-se em uma escrita que se avizinha da narração literária acabaria, em parte, por tomar a forma daquilo que estaria observando. Segundo Sússekind, o ensaísta em alguns pontos tocaria a fronteira do narrador, e a observação do outro manteria sempre em paralelo, como um campo de equilíbrio, a observação de si. Esta perscrutação do outro que pressupõe, também, um exame íntimo em sua condução, conforme já explicitamos, é considerada uma característica basal do ensaio moderno.

Assim, quando Sússekind retoma um elemento de “Rodapés, tratados...” – afirmando que o tratado passa a ser dominante na crítica brasileira dos anos 1970 – ela deixa claro que Arrigucci contraria essa tendência, praticando o gênero ensaístico ao abraçar algumas de suas características mais salientes: como a inclusão da subjetividade do autor e a adequação estética do texto com o percurso da reflexão, zelando não só pelos recursos expressivos e estéticos da argumentação, mas também pela sua estrutura que busca envolver o autor no debate de ideias propostas.

Neste caso específico, Flora Sússekind identifica no ensaísmo de Arrigucci alguns traços ímpares, que ao lado da escolha de temas e objetos, irá definir uma voz própria. Entre esses traços, destaca a vontade de clareza que se manifesta pela variação

sinonímica e a utilização de símiles – um tatear e uma constante fuga, que se desdobram em definições conscientes de como a obra escapa na própria tentativa de sua definição. Nas repetições, identifica o desejo de encontrar a palavra exata, exprimir-se da melhor maneira possível e sem pressa, reconhecendo simultaneamente a esse processo a consciência do fracasso sempre à espreita.

Essa busca cujo fracasso está previamente anunciado definiria, em certo sentido, a crítica para Arrigucci. Segundo Flora Süssekind, ele privilegiaria a análise mais rente ao objeto, permanecendo o movimento dialético de seu método voltado à oposição entre a consciência individual e a os limites a ela impostos pela fragmentariedade da vida moderna.

1.2.3 O ponteiro dos segundos mais lento do que o das horas

Ao dedicar-se ao comentário crítico do ensaísmo de Roberto Schwarz, o primeiro fator que Flora Süssekind destacará é a questão da ironia que pontua o rigor das reflexões do intelectual uspiano. Em seguida, identifica no título de seu livro *Que horas são?* (2006) uma das imagens mais constantes em sua ensaística: o relógio. Esta estaria diretamente ligada a um de seus temas fulcrais: a hipótese de que a experiência do desconcerto e do descompasso histórico seria fundamental para quem quer compreender a prática intelectual brasileira.

A partir desse eixo, Schwarz observa outras implicações em nossa vida expressiva, desenvolvendo suas ramificações em diversos ensaios. Em “Cultura e

Política, 1964-69”, a consciência do nexos entre a postura conservadora política e a modernização tecnológica, que ganha relevo durante a ditadura militar, irá filtrar o seu olhar no que diz respeito às artes e à cultura do país.

Já em um trabalho como “As Ideias Fora do Lugar” (2007), estariam arquitetadas as reflexões sobre a necessidade de se enformar artisticamente a noção do descompasso como forma de superá-lo criticamente, assumindo na obra a coexistência de atualizações cosmopolitas sobrepostas a um passado de dependência colonial.

Esse aspecto da crítica dialética de Schwarz faz com que Sússekind identifique, como seu ponto de partida, a teoria do reflexo, que Roberto Schwarz abraçaria em alguns momentos, rejeitaria em outros, aceitaria parcialmente ainda em alguns outros, complexificando-a. Isto porque, segundo a autora, o olhar desconfiado e não aderente do ensaísta não se volta exclusivamente para os objetos literários, mas para o próprio instrumental crítico.

A partir dessas questões que definem as premissas teóricas do ensaísmo de Schwarz, a pesquisadora carioca parte para um exame de suas feições estilísticas. Oposições beirando o paradoxo, elipses, torções que movimentam o pensamento dialético: Flora Sússekind encontra aqui, ao contrário da “galanteria” formal da prosa de Arrigucci, um texto que constantemente prepara provocações e obstáculos para o leitor.

É a busca de distanciamento que dá o tom à sua prosa. A polemização interna e a impressão de um raciocínio-em-progresso o dão à sua argumentação. A exigência dialética à formação de juízo. Tom regulado simultaneamente por dois ponteiros – o da formalização precisa e o da hora histórica. Movimentados ambos por uma ‘ironização permanente’ (como a que vê em Rosenfeld), por uma escrita elíptica e por um exigente ensaísmo

praticado como paixão medida em tique-taques dialéticos. (Süssekind, 1993, p.47)

1.2.4 Dentro da tela

Ao final deste texto de Flora Süssekind, explicita-se o que em “Rodapés, tratados...” apenas se anunciava discretamente: a própria ensaísta volta a mira para si, e entra no quadro, com a ajuda da imagem encontrada na tela *La lecture*, de Berthe Morisot. “Nele se vê a representação de uma sala íntima onde uma senhora lê, absorta, enquanto num sofá, um pouco atrás, outra mulher, mais jovem, parece olhar em direção ao mesmo livro aberto, observando, de lado, a leitura alheia”. (Süssekind, 1993, p.48).

Afirma que, alterando o gênero da personagem mais velha, essa cena figura a sua tentativa de observar as leituras alheias e, a partir daí, aproveita para concluir o seu texto, assumidamente movido pelo afeto, mas sem se esquecer de apresentar as suas ressalvas aos projetos críticos de Arrigucci e de Schwarz no último parágrafo de seu ensaio. Em relação ao primeiro, essa ressalva concerne a “uma gentileza talvez excessiva nos comentários sobre os livros mais recentes de Antônio Callado.” Já no caso do segundo, Süssekind discorda de “sua abordagem da poesia de Augusto de Campos, motivada talvez muito mais pela rejeição da ideia de história literária que se depreende dos textos programáticos do concretismo do que pela própria prática poética de Augusto.”²⁰ (Süssekind, 1993, p.48).

20

Sobre a análise da autora a respeito da importância da sonoridade como presença material do poema que não se define como uma “definição figural ou identificação da voz” na obra de Augusto de

Ainda assim, a aproximação do projeto de Davi Arrigucci Jr. é confessadamente “emocionada” desde o primeiro parágrafo dedicado a examinar o seu projeto crítico no ensaio “Ou não?”. Talvez esse ponto de partida mais próximo seja um dos motivos pelos quais, em nossa opinião, o retrato de Arrigucci Jr. torna-se menos detalhado e preciso, em comparação com o projeto crítico de Roberto Schwarz que, analisado por uma perspectiva mais distanciada, surge mais claramente para o leitor.

Tal atitude assinala para um procedimento frequente no trabalho de Flora Süssekind que, sem abandonar o distanciamento crítico, por vezes estrutura-se operando uma espécie de mímica, espelhando estruturalmente alguns dos movimentos detectados no objeto investigado. Especificamente neste ensaio, identifica-se a alternância entre as duas posturas: adesão amorosa (aplicada para observar o projeto crítico de Arrigucci Jr.) e olhar “de esguelha” (para detectar os sustentáculos do ensaísmo de Schwarz), tendências que ela atribui aos próprios teóricos em seu exame.

Destaca-se, também, para nós, o fato de Süssekind valorizar em ambos os ensaístas elementos que contribuem para tornar mais complexa a sua atuação, impedindo que seus trabalhos possam ser circunscritos dentro de uma linha crítica determinada. Assim em Arrigucci Jr. valoriza a “dialética disfarçada” em projeto autoral; enquanto em Schwarz, a desconfiança em relação aos “modismos teóricos”, inclusive no que concerne ao marxismo ingênuo.

Busca, assim, um trabalho crítico que contribua de forma original para o estabelecimento de parâmetros que não sejam subservientes à tradição, ainda que dialoguem com ela. Isso está de acordo com a postura defendida por ela em “Rodapés, tratados...”, quando se mostra prevenida contra a rápida sucessão de modismos teóricos

no meio universitário entre as décadas de 1960 e 1970, porque pressupõe uma atuação do teórico que estabeleça uma contribuição para o campo intelectual afinada com o local e o momento histórico onde foi produzida. Sobre essa situação, Alfonso Berardinelli tem uma passagem interessante:

A partir da metade do século XX ocorreu por fim a sintomática situação vivida pela crítica literária, a qual, como que repentinamente despertada de um sono dogmático secular, decidiu romper com a tradição e se refazer radicalmente, passando assim das névoas do mito e do impressionismo às certezas da ciência. As duas décadas estruturalistas e semiológicas -, época amplamente marcada pelo metodologismo -, levou a pensar que toda a precedente *crítica em forma de ensaio* deveria ser de uma vez por todas, superada. A ideia de uma crítica literária como “ciência do texto poético”, a própria definição teórica de *função poética* da linguagem e de *literariedade* conduziram à separação da linguagem crítica frente à linguagem comum, ao senso comum, ao saber pré-científico. Na realidade, uma longa série de grandes críticos literários do século XX, dotados de extraordinário talento teórico-especulativo, como Spitzer, Sklovski, Benjamin, Auerbach, Edmund Wilson, Adorno não eram totalmente puros cientistas do texto literário: eles eram, antes de mais nada, ensaístas no sentido mais específico do termo.” (BERARDINELLI, 2011, p.28).

Daí, também, a defesa que Süsskind faz do ensaísta contra um perfil acadêmico preso à burocracia que vê se delinear no Brasil a partir da década de 1970, valorizando uma ação intelectual relacionada à pesquisa criteriosa, mas também à criatividade e ao risco – qualidades que, na classificação que propõe, seriam representadas pelo *crítico teórico*. Nesta categoria, irá colocar tanto Davi Arrigucci Jr. quanto Roberto Schwarz e, podemos considerar, ela própria, que em “Ou não”, na metáfora do quadro *La Lecture* é aquela que, ao observar a leitura alheia meio de lado, propõe o diálogo com uma linhagem crítica não por sua aceitação, mas justamente pelo questionamento incessante. Assim, ao avaliar um possível estreitamento de caminhos, busca ampliá-los, analisando

e abrigando em seu ensaísmo trilhas que poderiam parecer incompatíveis para um olhar mais ortodoxo. Identificamos esse movimento como um desejo de estabelecer uma continuidade, via apreciação crítica, da obra de seus pares, examinando o que se produziu de mais significativo e avaliando a pertinência dessas referências, sopesadas suas características, para utilizá-las de acordo com as demandas do objeto e da própria escrita.

Segundo Adorno (2003), “o ensaio devora as teorias que lhe são próximas, sua tendência é sempre a de liquidar a opinião, incluindo aquela que ele toma como ponto de partida.” Essa onivoridade do ensaio, na formulação do pensador alemão, lhe daria a particularidade de ser crítico em relação à própria ideologia, renunciando à ideia de verdade e de certeza para demonstrar, por meio da tessitura de suas reflexões, os fragmentos de construção de um pensamento que procede sem um rígido método pré-definido. Veremos, no próximo capítulo, como essas afirmações adornianas são iluminadoras quando se trata de pensarmos na produção inicial de Flora Süssekind, sobretudo quando observarmos os dois primeiros longos ensaios que publica.

Capítulo 2

2. O retorno da diferença: a literatura como acesso ao real

2.1.1 *O lapso entre experiência e representação: o escravo no teatro brasileiro oitocentista*

Ainda que o olhar de Flora Süssekind tenha se voltado constantemente para o pretérito, é bastante notável nesse gesto o ímpeto em dialogar com o presente, estabelecendo pontes transtemporais que permitam ressignificar elementos apreendidos diferentemente por outras gerações de críticos. Assim a sua atuação não pode ser qualificada de arqueológica, pois o seu enfoque – mais do que recuperar informações que nos esclareçam sobre detalhes do passado - está em trazer para o debate contemporâneo de literatura as suas reflexões e hipóteses.

Quando vai investigar o papel do negro em algumas peças do teatro oitocentista, engaja-se em um assunto até então pouco investigado pela crítica literária brasileira, que começará a ganhar mais destaque no âmbito acadêmico apenas uma década depois, com o aumento do prestígio dos estudos culturais. Não podemos deixar de enfatizar que *O negro como arlequim. Teatro & Discriminação*, publicado em 1982, é o primeiro ensaio de fôlego de Flora Süssekind e irá propor, conforme afirmamos, não só uma intervenção nas práticas críticas do seu momento de atuação como uma possibilidade de reexame de certas abordagens consagradas a respeito de seu objeto desde o século XIX até o século XX. Antes de nos determos em uma análise detalhada das implicações teóricas de seu texto, apresentaremos um breve resumo dos desenvolvimentos de *O negro como arlequim*.

O objetivo expresso do ensaio é:

(...) examinar como aqueles que, no Brasil, detêm os meios de produção econômica e simbólica, têm representado ficcionalmente uma parcela daqueles que dominam: os negros. E, nesse sentido, encaminhar possíveis respostas às seguintes questões: Por que o escravo ocupou um papel tão secundário na literatura dramática brasileira do século XIX, quando era um dos sustentáculos de nossa vida econômica? Quando adquiriu um lugar menos secundário em cena, que imagem coube ao personagem negro? Como se tem transformado essa representação do negro? Qual a dinâmica de tais transformações e de que maneira dão conta de modificações que se vêm operando igualmente na História brasileira? (SÜSSEKIND: 1982, p.18)

Süssekind afirma endossar a concepção de Nelson Werneck Sodré de que o negro era esquecido na ficção – enquanto sustentáculo de nossa economia colonial – ao mesmo tempo em que estava em voga o indianismo, porque se aos escravos coubesse o papel de heróis, restaria aos senhores a vilania. Acrescenta, no entanto, que havia outros motivos para diminuir o relevo dessa figura: não apenas escamotear a violência na qual se baseava a produção econômica, mas também aliviar o temor da atuação da massa escrava rumo a um levante. Isso porque, com a extinção do tráfico negreiro em meados do século XIX, a rotatividade dos escravos teria diminuído, tornando mais propícia a sua capacidade de articulação e de pressão política.

Nesse sentido, nas poucas vezes em que surgem, as personagens escravas sofrem uma descaracterização da força e da violência das relações produtivas a que estavam

submetidas. No entanto, essas marcas do escravismo, tão profundas em nossa sociedade, não poderiam ser simplesmente atenuadas em sua expressão literária e, segundo a hipótese de Sússekind, irrompem deslocadas, por exemplo, como metáfora da relação amorosa entre Aurélia e Seixas em um romance como *Senhora* (1875), de José de Alencar, ainda que, na opinião da autora, essa problemática sofra, em alguns momentos, uma deformação metafórica que a converta em um traço da condição humana.

Em outras ocasiões, Sússekind detecta que não mais em relação à escravidão do amador em relação ao ser amado, mas em relação à ideia de nação colonizada *versus* metrópole emerge o trauma da sujeição e da violência deslocada do tema da escravidão para a questão do nacionalismo, em peças como *Gonzaga* (1867), de Castro Alves e *Calabar* (1858), de Agrário de Menezes.

Transferindo-se, dessa maneira, a escravidão, de seu campo de significação econômico para um discurso amoroso ou patriótico, opera-se um duplo movimento. Se, por um lado, há um recalque das marcas desse escravismo real, encobrindo-se assim a violência senhorial e a exploração da força de trabalho escrava; por outro, é via metáfora que se consegue representar ficcionalmente aquilo que se procurava ocultar. É no deslocamento metafórico do escravismo para o campo dos conflitos amorosos ou dos sentimentos nacionalistas que se consegue entrever uma ordem escravocrata cujos antagonismos e contradições constitutivos permanecem, entretanto, encobertos. (SÜSSEKIND 1982, p.39)

Após submeter essa sua hipótese a desdobramentos teóricos amparados em pensadores como Fernandes (1987), Macherey e Balibar (1976) e Schwarz (2005) – cujas implicações comentaremos nas próximas páginas – a ensaísta dedica-se a

examinar duas obras consideradas, por figuras como Machado de Assis, José Veríssimo e Sábato Magaldi, como verdadeiros protestos contra o a escravidão: as peças de Alencar *O demônio familiar* e *Mãe*, encenadas no Rio de Janeiro, respectivamente em 1857 e 1860.

Uma particularidade que acentua, em ambas, é a centralidade das personagens negras para o desenvolvimento da trama. Mas, há algo que, de alguma forma “neutraliza” a cor da sua pele que – naquele momento, no Brasil – fatalmente remeteria à sua condição social. Um molde ligado à tipificação literária que as universaliza, eliminando qualquer particularidade que pudesse ser comprometedora. No caso da primeira peça, Flora Süssekind identifica esse elemento neutralizador como sendo uma figura tradicional da Commedia dell’Arte: os *zannis* (criados). As peripécias e trapalhadas ocasionadas pelo garoto Pedro ficam, assim, circunscritas a um contexto cômico e arlequinal. Já no caso da segunda, em que Joana serve seu filho, que desconhece a verdadeira identidade da mãe, os sacrifícios da escrava são universalizados como atitudes “de mãe”. Isso lhes rouba a especificidade das circunstâncias em que são vividos.

Não é de estranhar, nesse sentido, que o mesmo Alencar seja capaz de, em cena, dar contornos dramáticos à figura de Joana e, no Parlamento, votar contra a lei do Ventre Livre. (...) Segundo ele, a liberdade do ventre seria ‘iníqua e bárbara’. Isto não só pela criança nascida e criada à própria sorte, mas pelo abismo familiar que isso provocaria. (SÜSSEKIND, 1982, p.50).

Segundo Süssekind, imaginar que a família negra pudesse se constituir como a família branca – com seus mesmos vínculos – já era estabelecer um parâmetro irreal diante do que ocorria nas senzalas. Mesmo assim, contando com todas as limitações

ideológicas explicitadas, essas peças de Alencar foram consideradas libertárias, já que “diante da disseminação de um pensamento liberal, com sua correlata necessidade de uma igualdade jurídica formal de todos os homens; a simples visão desse simulacro negro já criava um certo mal estar.” (Süssekind, 1982, p.57).

Mas séculos de escravidão não se resolveriam burocraticamente por leis e decretos, pois mesmo após a abolição, quando juridicamente não se justifica mais a exploração e a diferença, recorre-se ao expediente de considerar o negro menos capaz – e o racismo “científico” passa a ser usado para explicar um comportamento considerado irresponsável, amoral e inescrupuloso. Muitas vezes, um olhar preconceituoso que julga o descendente de africanos como infantilizado, criminoso ou mentalmente alterado contribui para que, simbolicamente, o prestígio e a capacidade de decisão mantenham-se entre a elite branca.

Nesse sentido, Flora Süssekind observa que, mesmo com todas as mudanças históricas que acarretaram na paulatina transferência do poder das mãos de uma aristocracia rural para uma burguesia nascente, ambas as classes estavam circunscritas em um mesmo horizonte cultural geral. Isso estaria expresso na forma como, ainda que surgindo com características diversas nos trabalhos apresentados, as personagens negras nunca chegariam a adquirir densidade e consistência relativa aos problemas que enfrentavam de fato. Ou seja, interditava-se a elas a possibilidade de se verem representadas como sujeitos políticos independentes, passíveis de organização.

Por outro lado, de alguma forma, essa figura do negro, sendo sempre o “Outro” da camada dominante, permitiria a essa elite branca forjar uma unidade diante desse inimigo comum, dessa ameaça à ordem e ao progresso. Atenuariam-se as diferenças entre monarquistas e republicanos, moradores do campo e das cidades quando estes

opõem a algo que está bem identificado. “E, não é difícil concluir, desse modo, a quem trouxe maiores benefícios simbólicos e políticos o aparecimento do negro como personagem no cenário teatral e jurídico brasileiro.” (SÜSSEKIND, 1982, p.65).

Se na sociedade patriarcal a visão da classe dominadora como uma família benevolente era aceitável, na sociedade moderna e competitiva surgiria o mito da democracia racial: ilusão da igualdade de cor, já que as desigualdades sociais estariam patentes. Na década de 30, essa ilusão ganharia contornos sociológicos com o pensamento de Gilberto Freyre, mas também no mesmo período se organizaria a *Frente Negra Brasileira*, voltada à denúncia do preconceito e das dificuldades vividas pelos negros. A partir desse momento, aflorariam também as representações teatrais consideradas pela autora como sendo mais críticas dessa questão racial: *Anjo Negro* (1946), de Nélson Rodrigues, *Sortilégio (mistério negro)* (1951), de Abdias do Nascimento e *Arena conta Zumbi* (1964), de Guarnieri e Boal.

Ainda nessas peças, porém, Sússekind veria um aprisionamento a uma matriz de cultura teatral branca, que surgiria a todo o momento, mesmo como contraponto em negativo, dificultando a representação ficcional dos “setores sem voz e sem poder na sociedade brasileira. Porque essa representação rouba-lhes suas marcas características, e atenua suas carências e sua diferença segundo um ponto de vista branco e culto.” (1982, p.74).

Sua análise termina concluindo, portanto, que até a década de 60, nos objetos escolhidos pela pesquisadora dentre o universo teatral brasileiro não havia um verdadeiro rompimento com a ideologia dominante, isto é, construída a partir de um ponto de vista de matriz europeia e elitista, em detrimento de um posicionamento mais afim aos setores populares, de ancestralidade africana e escrava.

2.1.2 Uma via particular de materialismo: o marxismo althusseriano

Após esse breve resumo dos principais pontos levantados pelo ensaio, iremos nos aprofundar em algumas questões teóricas e problemas que propõe para a nossa observação de um percurso crítico tão singular quanto este. Por um lado, podemos pensar nesta publicação inaugural conjuntamente com outros trabalhos da mesma autora sobre diferentes aspectos em torno da constituição de uma cultura literária urbana brasileira, não no que se refere aos temas, mas, sobretudo, aos polos de atração e difusão de escritos e escritores, que circulavam na capital do país desde o século XIX até o início do século XX²¹. Esses trabalhos demonstram a diligência para, com a pesquisa de fontes, conhecer detalhes de eventos culturais do passado para, a partir daí, levantar hipóteses sobre traços de nossa literatura, válidos não apenas para iluminar o que passou, mas para refletir sobre o presente.

No entanto, especificamente sobre esse texto, podemos observar uma particularidade em relação a todos os seus outros escritos: aqui, a influência do marxismo é bem acentuada. Perceberemos, ao comentar outras obras, que essa influência ainda permanecerá nos ensaios escritos posteriormente, mas mesclada a referências teóricas diversas, o que trará novos contornos às suas preocupações e ao seu método analítico.

21

Não iremos tratar aqui propriamente dos anos de formação de Flora Süssekind a partir de uma perspectiva genérica. Interessa-nos observar os seus referenciais que se constroem e podem ser verificados pelos textos por ela produzidos em cada momento específico de sua trajetória.

Talvez seja pertinente ressaltar que esta publicação integrou a coleção “Textos Paralelos”²², uma coedição do SOCII/Pesquisadores Associados em Ciências Sociais – RJ e a pequena editora Achiamé, fundada em 1978. Essa coletânea editorial foi responsável pelo lançamento, entre 1979 e 1985, por dezessete títulos abordando - a partir de áreas distintas das humanidades – pesquisas sobre as construções ideológicas presentes nos discursos dominantes. Na contracapa de cada um deles, afirmava-se que:

(...) ‘o compromisso maior’ da série era com a ‘divulgação de estudos e pesquisas que aprofundem o conhecimento crítico de nossa realidade social, e contribuam para a luta mais geral do povo brasileiro por uma sociedade justa e efetivamente democrática’. (CEPEDA, 1995, p.64).

O conjunto de livros era apenas uma pequena amostra da atuação do SOCII por quase uma década de atividade, atravessando os anos de ditadura e o início da abertura política com a intenção de criar uma entidade voltada às Ciências Sociais, independente do Estado e da Igreja, promovendo cursos, grupos de estudos, publicações e atuando politicamente junto a diversos setores da sociedade, promovendo não só ações comunitárias, como debates visando ao grande público e até participação política institucional e universitária. Na ficha de inscrição destinada aos futuros associados, a entidade apresentava-se como uma:

22

Só para termos uma ideia dos eixos temáticos em torno dos quais giravam as publicações, elencamos em seguida alguns de seus títulos: *A psiquiatria como discurso político*; *Os compromissos conservadores do liberalismo no Brasil*; *Crime: o social pela culatra*; *Sexualidade na instituição asilar* e *Semiótica e ideologia*, entre outros.

(...) sociedade civil fundada em 1977, pretendendo um trabalho cooperativo e autogestionário de reflexão crítica. Tem reunido leitores, escritores, professores e pensadores numa prática de troca e de escolha. Tenta marcar seu projeto pelo afeto e pela imaginação, para se tornar um lugar de invenção e descoberta. (CEPEDA, 1995, p. 259)

De alguma forma, talvez impulsionada pelo contexto sócio-político vivido no país e pela efervescência que motivava a sociedade civil a se engajar de diversas formas pela abertura política, Flora Süssekind produziu um texto ímpar em seu extenso currículo no que diz respeito à predominância de referências teóricas afins à tradição marxista. Porém, há que se ressaltar a escolha por uma linha que foge ao marxismo ortodoxo e que se alinha às releituras althusserianas, que a partir da década de 60 do século XX trouxeram – não sem polêmica – uma visão estrutural, anti-humanista dos escritos de Marx.

Utilizando-se de conceitos da psicanálise, sobretudo dos desenvolvimentos de Freud e Lacan, Louis Althusser (1983) estabelece uma aproximação entre ideologia e inconsciente para estabelecer a sua Teoria da Ideologia em Geral, propondo um desvio na categoria do reflexo marxista. Se esta estabelece uma relação intrínseca entre história e consciência humana, considerando que a primeira determina a segunda, Althusser irá propor uma triangulação: o imaginário seria um elo entre os indivíduos e sua vida social. Nesse sentido, a ideologia seria uma relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência.

Essa digressão tem o objetivo de introduzir uma das referências teóricas de *O negro como arlequim*, o texto “Sobre a Literatura como Forma Ideológica”, de Pierre Macherey e Étienne Balibar. Ambos os autores foram alunos do filósofo franco-argelino e trabalharam com ele, ao lado também de Jacques Rancière, na formulação da obra *Ler*

o Capital, publicado em 1965. Seu artigo, escrito em regime de coautoria e citado por Sússekkind, irá aproveitar as formulações de seu mestre sobre os Aparelhos Ideológicos de Estado (Althusser, 1983) para propor uma metodologia afim àquela que considera os AIE genericamente, só que aplicada de maneira exclusiva à teoria literária. Assim, os autores afirmam que os clássicos do marxismo não apresentaram uma “estética”, mas teses sobre o que são os “efeitos literários” que podem se tornar teses para a análise histórica desses “efeitos”.

Estas teses muito gerais são suficientes para mostrar imediatamente que os dois tipos de problemas entre os quais se dividem as tentativas marxistas, são *um só e mesmo problema*: poder analisar a natureza e a forma de realização das posições de classe na produção literária e no seu resultado (os <<textos>>, as <<obras>> reconhecidas como literárias) é, ao mesmo tempo, definir e explicar a modalidade ideológica da literatura. Mas isso significa que este problema deve ser posto em função de uma teoria da história dos efeitos literários, pondo em evidência os primeiros elementos da sua relação com a sua base material, da sua constituição progressiva (porque eles não existem desde sempre) e das suas transformações tendenciais (porque eles não existem imutáveis para sempre). (BALIBAR; MACHEREY, 1976, p.26)

Esta passagem nos permite observar como o materialismo histórico inspirou os questionamentos iniciais do ensaio de Sússekkind, que vai buscar não só as representações de classe na literatura (como homens intelectuais e artistas, na categoria de homens livres, representavam indivíduos do estrato social mais desfavorecido na cadeia produtiva do século XIX brasileiro, os escravos), mas também procura acompanhar as suas transformações em determinado período histórico (que engloba o

decurso de quase cem anos). E ainda que este seja um trabalho escrito na juventude, evita-se nele a simplificação de buscar espelhar aspecto factual e elaboração textual pura e simplesmente. O amparo teórico, mesmo que trazendo certa rigidez incomum ao ensaísmo de Süsskind, tem matizes e sutilezas que irão acompanhar o olhar da pesquisadora por toda a sua trajetória, sobretudo no que concerne ao seu interesse pelos liames entre as particularidades de um momento histórico iluminando determinada produção literária (e vice-versa):

(...) seria vão pretender encontrar nos textos o discurso 'original', e como que desnudado, dessas posições ideológicas, 'anteriormente' à sua realização literária, *porque elas só podem precisamente ser formuladas na forma material de um texto literário*. Isso quer dizer que elas se enunciam sob a forma que representa ao mesmo tempo a sua solução imaginária, ou melhor, sob a forma que as desloca substituindo-as por contradições imaginariamente conciliáveis na ideologia religiosa, política, moral, estética ou psicológica.

Tentemos agarrar de mais perto ainda este fenômeno: a literatura, diremos, 'começa' com a solução imaginária das contradições ideológicas inconciliáveis, com a representação de uma tal solução: não no sentido de representar, isto é, *figurar* (por imagens, alegorias, símbolos ou argumentos) uma tal solução *realmente* preexistente (nunca é demais repetir: aquilo que produz a literatura é justamente a impossibilidade de uma tal solução real), mas no sentido da 'encenação', da apresentação como solução dos próprios termos de uma contradição insuperável, à força de deslocamentos e de substituições cada vez mais numerosas e complexas. Para que haja literatura, são os próprios termos da contradição (portanto, elementos ideológicos contraditórios) que têm de ser enunciados desde logo numa linguagem especial, numa linguagem de 'compromisso', realizando a priori a ficção da sua conciliação possível. Melhor: uma linguagem de 'compromisso' fazendo aparecer esta conciliação como 'natural' e, finalmente, como inevitável e necessária. (BALIBAR; MACHEREY, 1976, p.37)

É, portanto, no fulcro das contradições das obras analisadas em relação ao contexto em que foram produzidas que a ensaísta localiza o orifício que exala as emanções daquilo que fica represado na superfície da linguagem. Se a escravidão e o negro surgem de forma arrevesada ou suavizada em peças como *O demônio familiar* e *Mãe*, por outro lado, Sússekind observa que – pelo deslocamento metafórico– haveria uma abertura para o contato com aquilo que foi recalçado.

2.1.3 A questão racial como limite à crítica

Mas há algo que refreia uma franca possibilidade de enfrentamento do problema do negro no século XIX, que é a sua representatividade social, o seu status claudicante nos meios letrados consumidores das peças de teatro analisadas por Sússekind. A questão da Abolição era, por certo, assunto prestigiado àquela altura entre a elite esclarecida da capital, mas o negro se constituía como assunto dos salões, não sujeito da ação. Assim, os limites identificados pela pesquisadora evocam as concepções aqui abordadas a respeito do ambiente intelectual oitocentista, que pensava no porvir da nação projetando sobre as condições sociais enfrentadas naquele momento, como uma tela branca, o filme do progresso.

Produzir literatura a partir de um duplo registro – um que se volta para a realidade local, vivida no dia a dia; e outro enfocando o plano ideal, apenas imaginado – parece ser não ser traço exclusivo das obras produzidas em solo nacional. No entanto, no célebre ensaio “As ideias fora do lugar”, uma das referências para este trabalho de Sússekind, Schwarz irá arquitetar uma das bases de sua estrutura conceitual: a concepção de descompasso histórico da ideologia burguesa, a partir de seu enxerto no Brasil, na segunda metade do século XIX.

De toda forma, com a paulatina saída dos escravos da senzala, e sua transição para o status de cidadãos livres, uma contradição incontornável será cada vez mais visível a partir de fins do XIX. E, daí irá derivar tensões em mão-dupla. Para os negros, que queriam ter mais oportunidades de ascensão social, a necessidade de submeterem-se a uma cultura “branca”; para os defensores do discurso liberal, a ginástica conceitual de rapidamente apagar três séculos de desumanização de uma parcela da população dominada. E as elaborações discursivas totalizantes que projetavam um futuro de superação das mazelas coloniais permitiam criar uma utopia para unir ideologicamente setores separados por um abismo social e que, coletivamente, formariam o conceito de povo brasileiro durante a República.

No entanto, como era de se esperar e como Flora Süssekind aponta em seu ensaio, o “falar em nome de”, o ensejo de representar setores discriminados – quando estes estão (ou são) muito enfraquecidos – acaba chocando-se com limites difíceis de transpor. A autora segue, então, o pensamento de Florestan Fernandes – em “A Integração do Negro na Sociedade de Classes” – para sustentar que a desorganização social era dominante no meio escravo, o que trouxe dificuldades para a sua socialização, mesmo após a Abolição. Da mesma forma que considera que a estrutura patriarcal presente nas peças de Alencar invalidava qualquer tentativa de protesto que pudessem conter a favor dos negros, por simplesmente ignorar suas necessidades e formas de vida. Assim, afirmará que, se “não existia tal ‘família negra’ una e feliz, a discórdia e a iniquidade temidas por Alencar não poderiam trazer grandes novidades para uma população já desunida e desorganizada.” (SÜSSEKIND, 1982, p.52).²³

23

Isto porque, na compreensão da pesquisadora, a preocupação do dramaturgo e político estava mais voltada para a manutenção da ordem da sociedade escravocrata do que para os interesses da massa escrava: o que constata, por exemplo, na crítica alencariana à lei do ventre livre. Nesse caso específico, José de Alencar defendia que a brandura dos costumes brasileiros criou elos

Por outro lado, esse vazio de representação deixava para os homens livres, sobretudo os mais poderosos, um amplo campo de ação e de construção ideológica compensatória. Florestan Fernandes (1987) defenderá que, com a Independência, surgirá no Brasil uma burguesia, sem que, no entanto, haja um rompimento desse setor com a aristocracia rural. O senhor metamorfoseia-se em senhor-cidadão e, com o fortalecimento de um mercado interno, amplia-se sua influência política e o poder que essa figura passa a ter na vida social da nação.

Dele [mundo do *senhor-cidadão*] saem os defensores mais ardorosos da ‘liberdade’, da ‘justiça’, da ‘nacionalidade’ e do ‘progresso’, os campeões da luta contra o escravismo e os primeiros advogados convictos da ‘causa da democracia’.

(...)

A sociedade civil não era tão-somente o palco em que se movimentava o senhor-cidadão. Ela era literalmente, para ele, a ‘sociedade’ e a ‘Nação’. As bases perceptivas e cognitivas de semelhante representação seriam fáceis de explicar, como decorrência da identificação psicossocial do sujeito com o mundo em que transcorria sua existência e no qual suas probabilidades de ação social ganhavam significação política. (FERNANDES, 1987, p.43)

No plano específico que interessa à tese, o da crítica literária, essa homogeneização do social faz-se sentir de forma bem específica. Em todos os textos críticos do XIX a que tivemos acesso, a experiência cotidiana das diferenças de classe não se articula como reflexão teórica (embora, no caso da literatura da época, a situação

afetivos entre senhoras e escravas, e, assim, as primeiras assistiam as segundas na hora do parto. Temia, portanto, que com a referida lei esse “equilíbrio” fosse ameaçado pelo ódio e pelo rancor, semeando a discórdia entre as raças. Tal posicionamento nos permite acompanhar bem a natureza da crítica que Süsskind tece à Alencar.

seja bem diferente). Da mesma forma que o senhor-cidadão identificava-se com o todo, os intelectuais formulavam demandas utópicas, denunciavam injustiças sociais, as projeções de reformas que fariam um país mais justo, tudo isso existia no texto dos intelectuais da tríade clássica, sem, contudo, alcançar o nível de autocrítica, de percepção sistemática do próprio envolvimento em uma engrenagem. A crítica literária oitocentista dialogava, portanto, com os consumidores de literatura daquele tempo e esse era um meio tão restrito que a diversidade do que ali era produzido acabava se pautando por discussões bastante limitadas.²⁴ Apenas a partir da ótica desse meio, os críticos conseguiram propor ajustes, reflexões, reformas. Caso contrário, seus textos teriam pouco alcance e circulação naquele momento.²⁵

24

Um exemplo que complementa bem essa afirmação, ainda que um tanto deslocado de nosso objeto principal, é o relevo que as obras de Eça de Queirós tiveram na imprensa carioca. O naturalismo foi debatido com fervor durante anos nos rodapés e dividiu opiniões, provocando polêmicas acirradas, mas que no fundo acabavam por render variações de uma mesma argumentação dividida, de fundo moralista: por força de sinceridade artística e da novidade estética, pode um escritor render-se à representação das escuridões da alma, da redução do homem aos seus instintos animalescos? É claro que o papel da ciência entrava como pano de fundo das tentativas de redução moral, por parte dos defensores do movimento, mas não se avançava muito na discussão.

Sobre a centralidade dessa questão nos oitocentos, vale a pena reproduzir aqui a citação que se encontra em um livro que reúne parte da repercussão, que seguiu o primeiro ano do lançamento da polêmica obra de Eça, na imprensa brasileira:

Da publicação da crítica de Ramalho Ortigão [primeira dedicada ao livro no Brasil] até o mês de maio de 1878, *O Primo Basílio* foi o epicentro da discussão cultural na capital do Império. A Revista Ilustrada de 27 de abril elegeu a contenda sobre o romance como uma das três graves questões do momento: “Dissolução da câmara; emissão de papel-moeda e *Primo Basílio*”. (NASCIMENTO, 2008, p.17)

25

Como foi o caso da obra de Sousândrade, talvez escrita a partir da perspectiva ampliada que seus constantes deslocamentos geográficos – estes, causa e consequência de sua inquietude – que lhe deram características de incomunicabilidade com o meio literário brasileiro. De alguma forma, essa obra manteve-se à parte da história oficial de nossas letras por ter escolhido ignorar

Assim, por exemplo, no caso de uma das peças analisadas por Süsskind como *O demônio familiar*, percebemos uma questão de época que seria, aos olhos de hoje, bastante *sui generis*: o “castigo” recebido pelo escravo ao final da comédia é a sua liberdade. Esta é recebida após muitas travessuras, que ele realiza ao interferir na vida amorosa dos senhores a partir de seus critérios, inadequados para o ponto de vista esclarecido da elite da época, mas desprovidos de maldade.

O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. [A PEDRO] Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. [PEDRO beija-lhe a mão.] (ALENCAR).

O cenário nos parece absolutamente adâmico, paralelo ao momento da expulsão do paraíso. Após a queda, nascerá o homem, forçado a superar a sua inocência infantil. Ainda assim, outro aspecto é relevante. Circular em sociedade, submeter-se ao arbítrio da lei e trabalhar a partir de uma necessidade própria criarão uma consciência moral a que, submetido ao cativeiro, o negro não teria acesso.

Nesse sentido, pode-se entender as faltas de Pedro como sendo imputadas a um contexto mais amplo do que a própria malandragem ou preguiça (ainda que essas sejam

o provincianismo de sua origem: os intelectuais e escritores, na segunda metade do século XIX, em sua maioria, estavam tentando cimentar uma ideia de literatura nacional, não revolucioná-la. A respeito desse poeta, Costa Lima afirmou: “Só ele não foi mero reflexo de correntes europeias. Por isso ele se tornou o mais incompreendido dos poetas pré-modernistas.” (CAMPOS e CAMPOS, 2002, p. 477).

ressaltadas o tempo todo nos diálogos de Alencar), o que nos levaria a matizar um pouco a análise que Süsskind faz da peça, porque se o escravo tem um comportamento vicioso, esse deriva, em parte, da vida que leva. Sendo dependente dos senhores, não possuindo o livre-arbítrio, está implícito o seu condicionamento social a determinadas atitudes.

É fato que, se esses condicionamentos operavam, eles deveriam funcionar tanto para brancos quanto para negros. No entanto, é nesse momento que a parcela minoritária acaba sendo considerada como excêntrica. Assim, a “ação problemática” de manter alguém escravizado é discutida, dentro de um princípio de ajustes de conta abolicionista, como um lavar de mãos dos senhores. O erro foi cometido (e atenuado com a metáfora da queda na cena final de *O demônio familiar*, remetendo a casa senhorial ao Éden) e o erro foi reparado.

De toda forma, julgamos que a peça evita o maniqueísmo grosseiro, ainda que a família de proprietários aja sempre de boa fé, enquanto o escravo realiza mil estripulias. Isto porque, conforme a própria Süsskind ressalta, Pedro é uma figura de relevo e, além disso, das mais simpáticas. Os momentos cômicos são disparados em sua presença, que une o falar brejeiro à esperteza e à volubilidade de caráter, perfeitos para o *timing* da comédia.

Neste trecho delicioso, o menino resolve uma complexa questão dos gêneros literários com muita presteza, fazendo com que o provável fato de ser analfabeto não seja um entrave aos seus objetivos:

CARLOTINHA - E o que hei de eu responder?

PEDRO - Um palavreado, como nhanhã diz quando está no baile.

CARLOTINHA - Mas ele escreveu em verso.

PEDRO - Ah, é verso! E V.Mce. não sabe fazer verso?

CARLOTINHA - Eu não; nunca aprendi.

PEDRO - É muito fácil, eu ensino a nhanhã; vejo Sr. moço Eduardo fazer. Quando é esta coisa que se chama prosa, escreve-se O papel todo; quando é verso, é só no meio, aquelas carreirinhas. (*Vai à mesa.*) Olhe! olhe, nhanhã! (ALENCAR)

Cenas como essa não parecem deixar a Pedro, apesar do silêncio e beija-mão final, um simples papel de vítima da própria ignorância. Antes, há diversos momentos em que ele se mostra um exímio estrategista, que com pouquíssimos recursos consegue criar uma rede de intrigas bastante intrincada em um universo tão restrito como o que circulava.

Seguindo esse raciocínio, podemos nos perguntar se Pedro, além de ter sido cunhado conforme o modelo dos *zanni* da *Commedia Dell'Arte*, segundo notou Sússekind, já não teria traços que depois se tornarão bastante conhecidos em nossa literatura. Uma espécie de malandro prototípico, que não realiza inteiramente sua “vocação” pela impossibilidade de deslocar-se ao bel prazer ou, simplesmente, dedicar-se ao ócio. No ensaio sobre a “Dialética da malandragem”, Candido faz um comentário sobre a neutralidade moral que se configura na irreverência popular, e que parece bastante frequente nas atitudes do escravo em suas falas.

Esta se articula com uma atitude mais ampla de tolerância corrosiva, muito brasileira, que pressupõe uma realidade válida para lá, mas também para cá da norma e da lei, manifestando-se por vezes no plano da literatura sob a forma de piada devastadora, que tem certa nostalgia indeterminada de valores mais lídimos, enquanto agride o que, sendo hirto e cristalizado, ameaça a labilidade, que é uma das dimensões fecundas do nosso universo cultural. (CANDIDO, 1998, p.53)

Mas, ainda uma vez retomamos nossa afirmação feita logo acima: o que particulariza Pedro em relação ao modelo do criado de comédia italiana, ou o impede de ser como um Macunaíma *avant la lettre* é sua condição de indivíduo escravizado. Não responder por si, não ser responsável pelo próprio destino nem pelo alheio, nesse caso, não é metáfora. É uma realidade vivida e totalmente atrelada à cor da própria pele. Por isso, quando a personagem Eduardo dá ao escravo a alforria, seria preciso considerar que de um estandarte da desigualdade ele não se libertaria: o fato de ser negro.

A simples liberdade e até mesmo o acesso a uma educação privilegiada não garantiriam aos descendentes de africanos, como era de se esperar, a inserção sem entraves na sociedade carioca dos oitocentos. É o que nos mostra o exemplo peculiar de Cruz e Souza que, embora não seja tratado por Flora Süssekind em seu ensaio, evocaremos aqui por constituir um caso peculiar de indivíduo que mesmo possuindo uma formação e tendo oportunidades que provavelmente transcendiam àquelas almejadas por seus progenitores, não logrou ter seu trabalho julgado independentemente do fator racial. Aí, podemos dizer, para seus contemporâneos a própria voz ficou subordinada à cor da pele. Talvez, possamos considerar que, em certa medida, tanto José de Alencar quanto Cruz e Souza – de maneiras diferentes - estivessem impedidos de tratar da questão racial com mais profundidade por esbarrarem na rigidez do meio social em que circulavam como cidadãos de cores e origens sociais distintas. Seus papéis eram claros e a capacidade de instabilização do *status quo* que possuíam como artistas, limitadas, por fatores culturais e históricos que transcendiam a sua capacidade de atuação.

2.1.3.1 O caso Cruz e Souza: um exemplo de como escurecer uma voz

Quando pensamos na situação do negro nas décadas de transição, anteriores e posteriores, à promulgação da Lei Áurea, podemos ter uma ideia de quão ímpar foi a figura do poeta Cruz e Souza²⁶ em um campo restrito e conservador como o meio literário brasileiro oitocentista. É de esperar que sua imagem concentrasse, ao mesmo tempo, a esperança (de um melhor porvir) e o perigo (do fim de um passado de dominação) em potência, a vergonha (da humilhação à que sua cor de pele o submetia) e a possibilidade de redenção (pela superação das dificuldades por mérito próprio).

Ao considerarmos esse panorama, nos arriscaremos a propor que não foi por acaso que ele se tornou o expoente de um movimento literário que se opôs ao parnasianismo, encabeçando uma escola que nunca foi das mais prestigiadas pela crítica brasileira: o simbolismo. Brito Broca (2005), ao comentar os fatos da vida literária na virada do século, enfatiza o caráter pragmático dos autores parnasianos, que em muitos casos não se opunham a comercializar seu talento, realizando textos sob encomenda e “cavando posições” a partir de suas capacidades retóricas. Por outro lado, ressalta justamente o caráter aristocrático, afeito ao exotismo, aos trajes peculiares, ao desprezo pelo aburguesamento do talento literário, característico do grupo do “Cisne Negro”.

Isso nos levou ao seguinte questionamento: se Flora Süssekind percebe uma dificuldade de tratamento adequado dos problemas enfrentados pelo negro e uma tipificação das personagens atreladas a essa cor de pele no teatro de Alencar, como teria

26

Havia muitos descendentes de africanos que circulavam entre os meios prestigiados no Brasil a essa altura, como é o caso de Tobias Barreto e Machado de Assis. No entanto, o caso de Cruz e Souza é diverso, pois ambos os seus pais foram escravos e não havia mistura de sangue que, à época, pudesse desvincular a sua imagem de uma origem relacionada diretamente às senzalas.

reagido à crítica brasileira oitocentista²⁷ diante de um filho de escravos alforriados que recebeu educação privilegiada²⁸ por ter sido o protegido dos antigos senhores de seu pai?

Optamos, então, por realizar um recuo ou deslocamento de nosso objeto principal, pois acreditamos que isso possa nos auxiliar a compreender a partir de outra perspectiva os comentários de Sússekind. Como também nos interessamos por observar a trajetória da pesquisadora carioca em contraste com o pano de fundo da consolidação da crítica moderna no Brasil, ocorreu-nos comparar muito brevemente a representação de uma personagem ficcional analisada por Sússekind, como Pedro, de *O demônio familiar*, com outra não ficcional.

Silvio Romero (1978), entre os críticos da tríade clássica, foi o maior entusiasta do simbolismo, defendendo-o como antídoto à “arte pela arte” parnasiana e propondo que, de alguma forma, as suas características místicas e obscuras – além de causarem espanto por certo atraso da crítica brasileira em relação à aceleração das mudanças histórico-sociais em fins do século XIX – seriam próprias da grande poesia. Dedicando-se a comentar especificamente a poesia de Cruz e Souza, irá considera-lo o melhor representante do movimento, por apresentar composições que tem como

27

Não trataremos aqui da recepção favorável de Cruz e Sousa feita por Nestor Vitor, já que consideramos tratar-se de uma visada bastante peculiar da obra do poeta, que foge aos nossos propósitos panorâmicos a respeito do assunto.

28

Cf. SEBRÃO, Graciane Daniela. *Presença/ausência de africanos e afrodescendentes nos processos de escolarização em Desterro – Santa Catarina (1870-1888)*. Florianópolis: UDESC, 2010. 137 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina. Em um dos capítulos desse trabalho, a pesquisadora examina dados que documentam períodos da vida escolar de Cruz e Souza, concluindo pela hipótese de que – mesmo com o auxílio da família Souza – é provável que o poeta tenha abandonado os estudos antes de concluí-los, apesar de seu bom desempenho, por conta da inviabilidade financeira de permanecer como um estudante.

fundamento a sinceridade, inspirando-se nos acontecimentos da vida e em seus sentimentos para expressar-se de forma simples e espontânea.

(...) Outra qualidade da arte de Cruz e Souza é o poder evocativo de muitas de suas poesias. Ele não descreve nem narra. Em frases vagas, indeterminadas, aparentemente desalinhadas, sabe, por não sabemos que interessante e curiosa magia, atirar o pensamento do leitor nos longes indefinidos, sugestionando-lhe a imaginativa, fazendo-o perder-se nos mundos desconhecidos, sempre melhores do que aqueles em que vivemos. (ROMERO, 1978, p.160)

Mais do que um bom poeta, Sílvio Romero encontra nele uma forma de reiterar sua concepção a respeito da relação entre a conformação étnica do povo brasileiro e suas peculiaridades literárias, valorizando o fato de que, entre diversos mestiços de talento, Cruz e Souza singularizava-se por ser um negro “pur sang”. Apesar da celebração dessa mescla entre inovação e diálogo com a tradição dos primórdios da poesia, Romero faz ressalvas à “prosa abstrusa do *Missal* e das *Evocações*”, exaltando a beleza de *Faróis* e dos *Últimos Sonetos*, o que demonstra uma resistência de sua parte a aceitar que Cruz e Souza ultrapasse a fronteira de uma poética bem específica.

Mais permeável à prosa poética e também favorável às contribuições do simbolismo, considerando-o uma reação ao cerceamento da imaginação provocado pelo realismo, Araripe Jr. destaca a atuação do poeta catarinense em sua tentativa de “adaptar o decadismo à poesia brasileira” como o fato literário recente mais interessante do país, no texto “Movimento literário do ano de 1893”.

À noção de singularidade do autor, da alma de poeta que caracterizaria o escritor Romântico, vem mesclar-se, em fins do século XIX, a “correção” do cientificismo, que irá considerar a influência de fatores exógenos sobre a personalidade do criador,

buscando a gênese da obra a partir de uma relação entre a “psicologia” do poeta e algo que a transcende, no caso, a “ingenuidade” da raça negra. Assim como Romero, Araripe ressalta a condição racial do poeta como um importante ponto de referência para embasar sua crítica – também ressaltando o fato de que ele não era um mestiço e, sim, um “negro puro” - e fazendo contrapontos entre o estilo de sua escrita e a evocação de sua origem. Em relação à “Tulipa Real,”²⁹ Araripe irá afirmar:

Suprima-se deste soneto o verniz da adjetivação erudita e a repercussão do triclinio romano e ter-se-á o puro poeta astral antropomórfico das raças primitivas e que ainda encontramos no *Cântico dos Cânticos* do voluptuoso Salomão ou de algum oriental por ele. Sem embargo disto, o *Missal* é um livro singular pela cadência da frase e pela estranha combinação de dois elementos opostos, - o sentimento de um africano engastado em linguagem fim de século. (ARARIPE, 1963, p. 150)

O apego à análise do texto de Cruz e Souza a partir do critério étnico torna-se um entrave a uma percepção mais ampla dos elementos da obra do catarinense, pois se transforma em um filtro para observar todas as opções estéticas do autor. Ao afirmar o papel incontestável da sonoridade em seus poemas, remete logo à influência ancestral dos ritmos africanos, sem relacionar esse aspecto à aparente “incapacidade” para aprofundar o entendimento sobre a literatura decadentista estrangeira, que atribui ao poeta.

Se Cruz e Souza se interessava pelo aspecto sensível do texto, pelo poder

²⁹

“Carne opulenta, majestosa, fina/ De sol gerada nos febris carinhos,/ Há músicas, há cânticos, há vinhos/ Na tua estranha boca solferina./ A forma delicada e alabastrina/ Do teu corpo de lípidos arminhos/ Tem a frescura virginal dos linhos/ E da neve polar e cristalina./ Deslumbramento de luxúria e gozo/ Vem dessa carne o travo aciduloso/ De um fruto aberto aos tropicais mormaços./ Teu coração lembra a orgia dos triclinios.../E os reis dormem bizarros e sanguíneos/ Na seda branca e pulcra dos teus braços.

encantatório ritmado das palavras, é compreensível que a “abstração” literária, o significado por trás da espessura do significante figurasse para ele como elemento de somenos importância. O traço sugestivo do poema simbolista e as correspondências que estabelece fundamentam-se justamente na negação do racionalismo *tout court*, aspecto que Araripe Júnior percebe bem quando comenta o movimento de forma geral, mas ao buscar as particularidades de Cruz e Souza, acaba relacionando-o insistentemente ao seu “primitivismo”.

Esse é também um recurso utilizado por José Veríssimo ao avaliar *Últimos Sonetos* (póstuma, 1905), afirmando que esse volume mudou a opinião negativa que havia elaborado sobre a poesia de Cruz e Souza a partir de seu primeiro livro, *Broquéis* (1893).

Nunca ousei dizer que em Cruz e Souza não houvesse absolutamente matéria de poesia, nem sensações e sentimentos, ideação bastante, dons verbais, capazes de fazer um poeta. Admiti sempre que os havia, mas **o que não senti então, além da música das palavras, do dom de melodia, que é comum nos negros, era a capacidade de expressão, e essa incapacidade escondia-me a sua inspiração.** Ou ele não tinha nada de fato para dizer ou não o sabia de todo dizer, e esta sua inaptidão de expressão artística parecia-me chegar nele à inibição patológica **O caso que, com certas restrições, continua a ser exato, é curioso como fenômeno de psicologia étnica. Os seus sonetos, senão lhes vamos mais fundo que ao sentimento literal, não significam coisa alguma,** e dificilmente se lhes poderia pôr um título ou defini-los por uma epígrafe, como costumam fazer os alemães nas traduções dos poemas sem título da Renascença. (...). **É o que explica o seu processo, um verdadeiro cacoete, próprio dos primitivos, das repetições enfáticas, substituindo expressões que lhe faltam.** (VERÍSSIMO, 1978, pp.227-228) [grifo nosso].

A citação nos dá mostra de como o desejo de fundar uma especificidade da

literatura brasileira, a partir de um julgamento fundamentalmente eivado de aspectos moralizantes, amparados no determinismo científico encobriu as especificidades apresentadas na obra do simbolista. Ainda assim, Veríssimo sente-se tentado a “quase dizer” que Cruz e Souza foi um grande poeta, a partir da concepção de que conflitos interiores e com o meio social superaram as próprias “falhas técnicas” com sua força expressiva. Imitar a sua poesia, caso seus seguidores tentassem fazê-lo, seria um engano, posto que constituiu um caso único. “Ela é o que é, porque ele foi o que foi, um negro bom, sentimental, ignorante, (...)”. E nesse mesmo parágrafo, Veríssimo encaminha sua conclusão reforçando apenas o dom poético intuitivo do alvo de sua crítica, considerando que “Nem ele tinha, ainda bem, nenhuma concepção teórica de sua arte, nenhuma estética a comunicar, nem sequer, creio eu, consciência de seu estro”³⁰.

Lembramos mais uma vez, pois este é fato de suma importância, de que tanto a obra de Cruz e Souza quanto os juízos críticos emitidos deram-se quase simultaneamente à Abolição da Escravatura, o que torna muito complexa a relação entre as posições críticas de Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo. É, portanto, revelador dessa contradição profunda no seio do país a postura da “tríade clássica”: buscando valorizar o “exotismo” da poesia do “Dante Negro”, acabam revelando como o racismo – mesclado ao determinismo - estava infiltrado entre os intelectuais progressistas de seu tempo, justamente por sua atualização metodológica. Seu olhar encoberto pelo véu das ciências em voga - na tentativa dupla de ressaltar as particularidades da literatura nacional e de criar um método crítico “moderno” - chocava-se com impossibilidade que tinham, na prática, de conviver com uma ampliação dos direitos de cidadania na República nascente. Daí que revele tanto as demandas positivistas da racionalidade burguesa (inclusive na tentativa “cosmopolita”

30

VERÍSSIMO, 1978, p. 232.

de apreciar a “diferença” e a “diversidade” de manifestações culturais abrigadas pelos centros urbanos), quanto a carga de desigualdade social que se arrastava desde o Brasil Colônia.

Contudo, ainda ao considerar essa questão de época, pode-se fazer coro com Antonio Candido (1963, p.106) a respeito da valorização do negro como fator de formação do povo brasileiro empreendida por Romero: “Nunca louvaremos bastante a clarividência com que aplicou ao Brasil o estudo do fator étnico.” Isso porque, dentre as três apreciações da poética de Cruz e Souza, o sergipano é o único que consegue escapar da depreciação de seu estilo por um determinismo que opunha os pares: origem europeia - cultura civilizada, sofisticada e origem africana – cultura rústica, primitiva.

Ainda assim, se observarmos bem as características positivas ressaltadas por Romero, não deixaremos de notar a sua especificidade. Lembramo-nos de que, em na avaliação do crítico, o poder sugestivo de seus poemas, por “curiosa magia”, atira o “pensamento do leitor nos longes indefinidos (...), fazendo-o perder-se nos mundos desconhecidos, sempre melhores do que aqueles em que vivemos.” Ora, o mundo outro descrito, é, no melhor dos casos, um universo de projeção vaga para o futuro, distante da ação, do cerne dos acontecimentos³¹. Isso nos remete, indiretamente, à avaliação que Flora Süssekind faz da situação ambígua das personagens negras nas peças de Alencar.

31

Para não atenuarmos a complexidade da figura de Cruz e Souza, achamos oportuno complementar nossa reflexão com algumas palavras de Alfredo Bosi:

O aproveitamento que Cruz e Souza faz do imaginário romântico-simbolista é, às vezes, uma transposição enfática dos seus traços estéticos antiburgueses, patentes na matriz europeia; mas, outras vezes, é uma escolha drástica das expressões negativas desse repertório combinadas com o jargão naturalista e acionadas para significar a danação africana. Maldito é o poeta em conflito com a sociedade; maldita é a persona negra que a escravidão e o preconceito marcaram com ferro em brasa. (BOSI, 2002, p.180)

Calçadas em modelos europeus, que as tornariam reconhecíveis e aceitáveis para o público de teatro, deveriam enfatizar a ingenuidade do negro (para se circunscrever ao discurso liberal), mas sem exaltar demais suas qualidades (para não abalar os alicerces produtivos e sociais). Daí porque, segundo Sússekkind (1982), ao negro seriam coladas máscaras como as de “criança”, “louco” ou “criminoso”, que o deixariam sempre à custódia de outros.³² Não muito distante da máscara de talentoso nefelibata que Cruz e Souza recebe de Romero.

2.1.4 A questão temporal e a perspectiva crítica

Ao final de seu ensaio, Flora Sússekkind faz um breve acompanhamento de certas obras que tratam da questão racial até meados do século XX, pois um de seus objetos era observar as transformações da representação do negro na literatura brasileira. Como preâmbulo a nossos comentários, não podemos deixar de mencionar mudanças sociais que transcendem o campo da crítica literária e que demonstram conquistas dos negros no país, no período que vai da Abolição aos anos 1980, quando foi publicado *O negro como arlequim*. O próprio trabalho mencionado – escrito ainda antes do fim da ditadura

32

A título de curiosidade, registramos aqui algumas das impressões do cronista francês Charles Ribeyrolles, colhidas no Brasil por volta de 1859, que demonstram a naturalidade com que essa associação elaborada por Sússekkind entre negros e crianças era feita:

Os negros amam as tochas, a música, o incenso, os grandes cortejos. As crianças adoram os tiros, as bombas e os foguetes. Crianças e negros correm, pois, às procissões. Clérigos, monges, confrarias são o espírito que as anima. Eles não têm *circensis*. Sabem que os hábitos, as tradições vivem muito tempo depois da fé morta. (RIBEYROLLES, 1980, v.1: 209)

militar - é exemplo do amadurecimento da reflexão sobre a questão das heranças da escravidão em nossa história.

Em fins da década de 70, as lideranças negras já haviam avançado em diversas negociações com o Estado e ampliado o debate sobre o racismo com a sociedade civil, que já havia começado a tomar corpo desde a década de 50. O intelectual Abdias do Nascimento tinha fundado o jornal *O Quilombo*, que circulou de 1948 a 1950, e o Teatro Experimental do Negro, que promoveu, em 1950, o *I Congresso do Negro Brasileiro*. Esses foram importantes passos iniciais que culminaram com uma maior pressão dos setores governamentais e educacionais para evitar a disseminação do preconceito no tangente à ascendência africana de grande parte da população brasileira. No entanto, todo esse caminho ainda estava longe de ter conduzido à igualdade racial.

Especificamente no que concerne à literatura, a avaliação de Flora Süssekind é que o teatro produzido por dramaturgos brasileiros até fins da década de 60 – entre eles, o próprio Abdias do Nascimento - não havia conseguido romper as barreiras etnocêntricas baseadas em modelos europeus para discutir a questão do negro e da escravidão em solo nacional.

Portanto, se mesmo com uma contextualização histórica favorável, houve poucos avanços na representação do negro desvinculada de estigmas e de uma visão que o transforma sempre em “outro” do discurso dominante, é possível que escritores, críticos, jornalistas e público envolvidos na produção, na assistência e no debate das peças de teatro *O demônio familiar* e *Mãe* se sentissem parte de um universo cuja unidade precisassem defender, mesmo quando existissem divergências de opinião. Depreendemos daí que o elemento utópico, que move grande parte das obras literárias, teria uma particularidade nas obras brasileiras, que seria o seu caráter não apenas

construtor de uma realidade outra, como também reparador de uma situação que se percebe.

E os “reparos” e “remendos” à realidade desse contingente particular resultavam em obras cujas marcas Süsskind irá desentranhar, pois escreve sobre as peças do XIX em um momento no qual pode se distanciar dos seus autores e personagens, sem se confundir com os setores ali representados. Conta, portanto, não só com o filtro do tempo, como também com a especialização universitária, que contribui em alguma medida para despersonalizar sua prática em favor da metodologia adotada, escrevendo em uma sociedade na qual o seu trabalho pode se desenvolver com o amparo de instituições voltadas à educação e à pesquisa acadêmica.

Contudo, é possível observar nessa estreia de Süsskind como ensaísta uma submissão de sua capacidade analítica - que florescerá de maneira admiravelmente diversa e complexa nas publicações seguintes – a uma metodologia um tanto enrijecida. O elemento estético das peças analisadas fica em segundo plano em relação à questão sociológica, que funciona como armadura do texto. Mesmo que isto lhe dê uma clareza de princípios e referências teóricas ímpar na obra de Süsskind – onde a liberdade crítica e a insubordinação a uma única linha de pensamento são características – há algo aqui se perde (ou ainda não está formado): um olhar um pouco mais interessado nas linhas das peças do que em suas entrelinhas; um acompanhamento mais próximo das contradições que os próprios textos produzem. Esses aspectos chegam a ser abordados, mas parece que estão a serviço de comprovar algumas teses pré-fixadas. O andamento ensaístico que caracterizará um estilo bastante peculiar de construir o pensamento não se verifica completamente nesse primeiro trabalho, não obstante sua relevância.

2.2.1 *Tal letra, qual lente: a ficção não está longe do fato.*

Consideramos que, apesar do curto espaço temporal que separa a publicação de *O Negro como arlequim* (1982) de *Tal Brasil, qual romance. Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo* (1984), este último destaca-se do primeiro por significar um passo decisivo de Sússekink rumo a algumas características mais marcantes de sua ensaística: a mistura da insubordinação a uma única linha crítica e o empenho em colocar em constante exame e debate alguns temas que identifica como sendo “tabus” de nossa história literária. Nesse movimento, destacam-se, sobretudo, o aproveitamento da tradição crítica brasileira e a concomitante afirmação da necessidade de atualização metodológica, a depender do objeto analisado.

Reafirmando os pontos já aqui discutidos a respeito do ensaio moderno³³, é em total consonância com ele que Sússekink irá produzir os seus textos a partir de então, dentre os quais destacamos uma série notável de estudos tão originais quanto aprofundados em que estabelece suas reflexões partindo da produção cultural do século

XIX. Depois do já mencionado *Tal Brasil, qual romance*³⁴, publicam-se *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro* (1986), *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil* (1987) e *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem* (1990), só para citar alguns dos mais célebres exemplos.

33

Cf. pp.50-58

34

Especificamente esta obra, tem como foco temporal o século XIX, mas se espalha para o século XX, abordando também aquilo que Flora Sússekink considera serem os “surtos naturalistas” das décadas de 30 e 70. A título de curiosidade, vale a pena registrar que o ensaio recebeu o prêmio Jabuti em 1985, na categoria “Literatura Adulta (Autor Revelação)”.

Correndo o risco de nos adiantarmos em sua análise, vamos propor que este livro – cuja base foi a sua dissertação de mestrado³⁵, utiliza-se da prosa literária de forma peculiar em seu ensaísmo. Isto porque nele a autora apresenta um de seus temas centrais: a ideia de que existiu na literatura brasileira um empenho em criar uma “linhagem nacional” de viés “realista”³⁶, de maneira que as obras estranhas a esse paradigma fossem estigmatizadas ou consideradas “estereis”.

Quando se apresentam hiatos, abismos, diferenças entre um “tal” e outro, exige-se da linguagem que funcione como um tabulador. Entre o primeiro e o segundo tal não deve existir mais do que uma reduplicação. Da linguagem espera-se que se estabeleça simetrias, que crie analogias, perfeitas, que desfaça rupturas e diferenças, que se apague e funcione como mera transparência. Exige-se do literário que perca as suas especificidades, suprima opacidades, ambiguidades, conotações. Torna-se o texto mera denotação, transparência cujo significado se encontra em outro lugar. Em possíveis autoridades literárias, genealógicas ou nacionalidades. Funciona, nesse sentido, como simples canal, objetivo, especular e fotográfico, para que num filho se projete aquele que lhe deu o nome, numa obra quem a escreveu, num texto a imagem de um país de onde se origina. (...) Sem intervenções, refletir-se-ia com perfeição o modelo no seu correlato. O pai no herdeiro, o autor na obra, a nação na sua literatura. Apaga-se a linguagem e, ao mesmo tempo, procura-se “naturalizar” a aproximação de

35

Mestrado em Letras, realizado na PUC-Rio, entre os anos de 1978 e 1982. Seu orientador foi Silviano Santiago e, na defesa, participaram da banca Jorge Fernandes da Silveira e Luiz Costa Lima.

36

Aqui o termo não se aplica a escola literária, mas a uma necessidade de submissão da imaginação, da deformação e da idealização a um paradigma verossímil se comparado aos fatos. No **Capítulo 2**, retomaremos brevemente algumas das implicações e nuances que as diversas concepções dos termos *real*, *realismo* e *naturalismo* adquiriram a partir de meados do século XX, relacionados a uma concepção de teoria literária relacionada a uma visão de mundo marxista, para contrastá-la com o significado desses termos na obra de Flora Süssekind.

um *tal* a outro. Como se a pura denotação, a homologia perfeita, o reflexo sem interferências, a repetição sem a diferença, fossem possíveis. Como se a um tal pudessem suceder indefinidamente outros idênticos. E à linguagem coubesse o papel de simples ‘objetividade’, o ser apenas denotação, transparência e fissura. (SÜSSEKIND, 1984, p. 34/35)

Assim, contra esse apagamento da linguagem, contra essa utilização do texto como vitrine para o mundo, entendemos que nesse ensaio há uma proposital utilização de uma escrita que evita, a todo custo, qualquer “neutralidade” acadêmica. Ao invés de conceber a crítica como uma janela para o fato, reforçará o seu aspecto mais de filtro do que de lente, carregando de cores fortes uma determinada concepção de literatura nacional que poderia parecer um padrão “normal” ou indiscutível.

Se no ensaio de 1982, certa rigidez metodológica distinguia-o do restante da produção crítica de Flora Süssekind, podemos dizer que, neste trabalho, a balança pende justamente para a questão formal. As analogias, as repetições e variações da máxima “tal pai, tal filho”³⁷ criam uma estrutura coesa e, ao mesmo tempo, lúdica, potencializando o elemento estético do texto até a fronteira da criação literária.

A liberdade estilística está, dessa maneira, em consonância com a perseguição de um problema central: como resolver a contradição entre o horror à cópia do estrangeiro que encontra em maior parte de nossa produção literária e a exigência naturalista – portanto, importada – da cópia da realidade?

37

Flora Süssekind aponta para o fato de que teve acesso a uma obra, sobre a questão da semelhança entre pai e filho nos contos de Guy de Maupassant, que utiliza uma cadeia de analogias semelhante à que ela própria usa em seu ensaio. Eis aqui a referência: BUISINE, Alain: “Tel Fils, quel père?” Colloque de Cerisy la Salle, *les Naturalismes*, Paris, 1978.

Para investigar essa questão, irá perscrutar o processo de adaptação aos eventos históricos que a ideologia naturalista sofre, transformando-se em solo nacional. Identifica, assim, três “surto” naturalistas, que têm em comum a exigência de uma narrativa que pareça partir de uma cuidadosa observação dos fatos. No século XIX, a escrita obedeceria a uma observação de caráter fisiológico dos acontecimentos, catalogando e expondo disfunções orgânicas e patologias das personagens; nos anos 1930, entraria em cena o fator econômico como forma de exame das disfunções sociais; nos anos 1970, a observação jornalística³⁸ é que daria o tom das denúncias sobre os desmandos da ditadura.

Esse critério empirista, que não permitiria à literatura um descolamento assumido da realidade, impediria a sua visada crítica e reforçaria os padrões de autoridade do narrador, assim como de passividade do leitor.

Tanto do texto se dissimula o seu funcionamento e se nega sistematicamente o estatuto de ficção, quanto do leitor se tira a condição de intérprete. Ambos, texto e leitor, dentro da programática naturalista, parecem se definir como transparências, como satélites ou espelhos de uma significação que se encontra fora deles, numa exterioridade, num referente que lhes serve de modelo. (Süssekind, 1984, p. 107)

Acreditamos encontrar na passagem acima, mais uma vez, a visitação do tema da categoria do reflexo marxista, um verdadeiro problema conceitual para Flora

38

A este tema da ficção da década de 70 carregada de uma dicção jornalística, que ser quer “literatura-verdade”, Flora Süssekind retornará no ensaio *Literatura e Vida Literária*. Polêmicas, diários & retratos. (2004), cuja primeira edição foi publicada em 1985.

Süssekind, que em nossa tese já foi tratado lateralmente nos ensaios “Ou não?” e *O negro como arlequim*. Se no primeiro ela relativizava a forma como Roberto Schwarz o empregava em suas análises, considerando que essa utilização era heterogênea e, quase sempre, fugia de simplificações, no segundo buscou amparo nas reflexões de Macherey e Balibar (1976) para discuti-lo.

Aqui, no entanto, há uma aproximação com outras referências teóricas, que permitirão a Flora Süssekind agregar às leituras marxistas ponderações distintas, provenientes do pós-estruturalismo, que irão contestar uma determinada concepção de mundo essencialista e historicista, centrada na subjetividade, no indivíduo, na causalidade dos fatos.

2.2.2 Seleção natural: o que passa na peneira do naturalismo brasileiro

Antes de nos determos nas implicações teóricas do ensaio, vamos trazer em linhas gerais algumas de suas proposições. O que lhe interessa é, conforme já afirmamos anteriormente, o movimento de adaptação e transformação da ideologia naturalista em solo nacional. Em primeiro lugar, observa uma postura frequente em nossa crítica desde o século XIX: condenar o naturalismo como plágio de um estilo estrangeiro, sem que haja a preocupação de verificar o porquê dessa ideia “importada” justamente ter vingado no Brasil.

E ao iniciar sua análise, afirmará que essa “importação” não é aleatória, como poderia parecer, pois havia uma seleção entre autores e linhagens científicas que influenciariam nosso pensamento. Dessa forma, entre Flaubert e Zola, preferiu-se o

último, assim como entre Marx, Spencer e Comte, preteriu-se o primeiro. Portanto, Süssekind (1984, p.533) afirmará: “Não se trata de ‘plágio’ ou ‘imitação’ indiscriminados. A preferência é sempre por qualquer pensamento que ajude a estabelecer um conjunto de identidades, leis e semelhanças”.

Essa preferência se verificaria, também, como um recurso analítico das obras naturalistas, cuja recorrência à analogia seria constante, verificando-se ora a sua adequação ao “modelo europeu”, ora a sua aplicação original de acordo com um critério que – ao contrário do anterior – buscaria fundar uma estética em consonância com determinada noção de identidade nacional.

De um jeito ou de outro, a valorização fica submetida à comparação, à analogia. Seja do texto-segundo com o texto-primeiro seja do texto com a nacionalidade que procura representar. Ou tal original, tal cópia; tal Europa, tal Brasil; ou tal solo, tal fruto, tal nação, tal literatura. (SÜSSEKIND, 1984, p.54)

Süssekind constatará, nas obras que analisa, que é difícil não encontrar, em algum momento das críticas às obras naturalistas, a comparação com alguma narrativa estrangeira pertencente ao mesmo movimento, seja para demonstrar a sua semelhança ou a sua discrepância em relação ao “original”. Assim, notará como, a partir de um olhar retrospectivo, chega a ter um efeito cômico o fato de Agripino Grieco ter comparado *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, a *L'Assommoir* (1877), de Émile Zola, enquanto Olívio Montenegro considera que o mesmo texto de Azevedo seria o nosso *Germinal* (1885), do já citado autor francês. Na opinião da autora, isso assinala para uma noção implícita de inferioridade da literatura brasileira, que para ter seu valor legitimado precisaria sempre se adequar ou se diferenciar de um modelo estrangeiro.

Para tornar mais claras as suas considerações, Flora Süssekind compara esse pressuposto da crítica nacional, contrastando-o com uma análise particular que Marx e Engels elaboram no “Manifesto do Partido Comunista”. Nesta, ambos ressaltam as transformações que a literatura socialista francesa sofreu quando foi assimilada pelos literatos alemães. Não acreditando na possibilidade de uma entrada “em bruto” das ideias em um novo meio, os teóricos germânicos compreendem a adaptação do naturalismo alemão com uma “tradução” do movimento francês, que apenas aproveita as características do fenômeno adequadas à cultura local, alterando ou simplesmente rejeitando aqueles traços inconvenientes ao país onde estava ingressando.

Assim, a entrada do naturalismo no Brasil, segundo Süssekind, não só vem preencher um “vazio” existente em nossa cultura, como também recebe uma seleção de seus atributos que serão aproveitados em solo nacional. Conforme já havia notado Araripe Jr., um exemplo que nossa autora cita, o naturalismo sofre metamorfoses em relação aos paradigmas europeus quando passa a influenciar os autores brasileiros.

Ele irá meditar sobre isso em diversos artigos, entre os quais, “Estilo Tropical – A Fórmula do Naturalismo Brasileiro” (1888), no qual irá recorrer a já aqui mencionada teoria da “obnubilação tropical” (cf. pg. 22) para afirmar que a “incorreção” do estilo brasileiro converte-se numa eminente qualidade para as nossas Letras.

Em um estudo inédito que tenho, sobre a literatura brasileira, atribuo ao fenômeno da *obnubilação* do colono todas as particularidades que distinguem a vida brasileira de qualquer outra no século XVI. Esse fator, poderosíssimo então, mas que se atenuou gradualmente até dar lugar ao período consciente da Inconfidência, em que a literatura, no Brasil, chegou a ser superior à da metrópole; esse fator não se eliminou de todo, como sucede com tudo que gravita em torno do homem; e hoje como ontem, a reação do meio físico, a influência catalítica, as depressões e modificações do clima tropical, a solidariedade imposta pelas condições da vida crioula com a flora,

com a fauna, com a meteorologia da nova região são outras tantas influências que estão a invadir sorrateiramente estrangeiros e brasileiros, sem que estes disso se apercebam, certos como estão, do triunfo das suas qualidades étnicas e da propulsão civilizadora de origem. (ARARIPE JR. 1978, p.124)

A metodologia de Araripe Jr. é, ela própria, um exemplo de aclimação do naturalismo ao contexto brasileiro em que, desprovido de um instrumental teórico específico e de uma tradição acadêmica sólida, o intelectual cearense esforça-se por adequar os princípios que caracterizavam o movimento europeu a uma reflexão voltada à crítica literária nacional.

No entanto, já nos referimos como esse tatear rumo a uma teorização que levasse em conta as características de uma cultura colonial aproximou-se, muitas vezes, do exotismo, dando-lhe um aspecto *sui generis* e que, para um pesquisador contemporâneo, afasta-se da ideia do que temos hoje do que é crítica literária. Tome-se como exemplo disso o parágrafo inicial de “O Romance no Brasil. Invasão do Naturalismo.” (1888):

Há ainda uma fórmula que caberia ao naturalismo brasileiro: - *o americano embriagado pelo real*. O que certos frutos, como a mangaba, por exemplo, produzem nas vísceras, obtém-no a natureza, quando uma raça virgem ou renovada põe as suas faculdades imaginativas em contato com o fato ou ao serviço da observação, do experimentalismo. (ARARIPE JR. 1978, p.129)

Ainda assim, Flora Süssekind soube fugir do círculo vicioso a que se refere Costa Lima (1981) quando menciona uma dificuldade de parte de nossa crítica em aproveitar as reflexões do passado. Ao superar uma rejeição inicial, “tira a poeira” das reflexões de Araripe Jr. e torna-se perceptível que as suas afirmações, subterraneamente, entram em consonância com aquelas feitas por Süssekind.

Mesmo que o crítico cearense esteja temporalmente próximo dos eventos que observa e, portanto, dê-lhes um sentido diverso, mais semelhante à catalogação (de toda forma, procedimento afim ao cientificismo em voga no século XIX), enquanto a ensaísta carioca os submeta a um questionamento minucioso, existe um ponto de contato em ambas as análises do que seria a “fórmula” do naturalismo brasileiro. O que para Araripe Jr. está revestido de implicações fisiológicas ou orgânicas (a fruta, as vísceras, a raça), para Sússekkind estaria relacionado a um complexo de ilegitimidade enraizado na cultura brasileira. Conforme exposto há alguns parágrafos, isso se refletiria na necessidade de buscar analogias no exercício da observação literária, sendo que uma das faces analógicas seria justamente essa apontada por Araripe Jr.: o olhar ficcional que se quer comprometido com a realidade na qual está inserido. Mas esse comprometimento, conforme demonstra a passagem transcrita acima, não é transfigurador ou crítico, mas “embriagado”.

Em outros termos, mas denotando a mesma dificuldade de se impor criativamente diante do que observa, Flora Sússekkind irá afirmar que romances como *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, *Cacau* (1933), de Jorge Amado ou *Infância dos Mortos* (1977), de José Louzeiro negam seu estatuto de ficção, buscando afirmar seu aspecto documental.

Assim, seja pela observação do meio – a natureza tropical exuberante, com seus vapores, sua fauna e sua flora, que Araripe Jr. recorrentemente descreve em seus ensaios -, seja pelos fatores políticos e econômicos, que cria descompassos sociais e institucionais que nossos autores procuram espelhar artisticamente, segundo a percepção de Flora Sússekkind, encontramos nessas interpretações liames que subordinam a pena do escritor naturalista ao contexto extraliterário.

E, segundo a ensaísta, o enraizamento da estética naturalista em nossa literatura estaria tão arraigado que análises compreendendo o fenômeno apenas pelo viés da dependência intelectual (buscando estabelecer relações de seu desenvolvimento no Brasil com uma maior ou menor fidelidade aos padrões portugueses ou franceses) ou da dependência econômica (como a análise de Nelson Werneck Sodré, que cita, na qual o historiador interpreta o ingresso do movimento no país para responder às mudanças sociais atreladas a uma ascensão da burguesia do centro-sul) não poderiam abarcar todas as suas facetas.

2.2.3 *O círculo, a linha, o labirinto.*

Para adentrar na problemática dos recorrentes surtos naturalistas que localiza em nossa literatura, conforme já comentamos brevemente, Flora Süssekind irá associar às suas leituras de viés marxista obras de orientação diversa. Neste caso específico, terá importância fundamental para sua ampliação metodológica *Diferença e Repetição* (1988), de Gilles Deleuze, e também *Theatrum Philosophicum* (2005), de Michel Foucault. Neste último trabalho, Foucault dispõe-se a comentar dois livros que considera “grandes entre os maiores”, que seriam o já citado *Diferença e Repetição* e *Lógica do Sentido*, de Deleuze.

Pode-se considerar que Flora Süssekind irá se dedicar, a partir de então, ao arriscado e difícil exercício de propor uma visão crítica que, embora considerando diversos referenciais que estabeleçam uma visada dialética para a obra literária (como já vimos nos textos aqui analisados, ela dialoga constantemente com a obra de Antonio Candido e Roberto Schwarz, só para citar dois exemplos), procura abrir-se para uma filosofia da diferença.

É assim que irá pensar o retorno do naturalismo, a sua recorrência, como uma repetição que incide na diferença. Porém, antes de iniciar a explanação do que, para ela, ressurgue diferentemente em cada “surto” naturalista, afirma que entende o afã progressista que ronda a cultura nacional como uma reação a um estado de coisas insatisfatório. E especifica o que particularizaria a insatisfação em cada um dos momentos nos quais o naturalismo teve maior aceitação entre os literatos.

No século XIX, colhe alguns exemplos retirados dos textos de Silvio Romero para sustentar que, nesse peculiar momento histórico, uma das grandes dificuldades a serem ultrapassadas pelos intelectuais locais era a ideia de inferioridade étnica do nosso povo. Como para Romero a mestiçagem com negros e índios seria um fator positivo de adaptação do europeu em solo tropical, mas o aperfeiçoamento do homem brasileiro só ocorreria depois que o “sangue superior” (leia-se a ascendência branca) predominasse sobre o “mais fraco” (ou seja, as etnias africanas e ameríndias), Flora Süssekind interpreta que – nesse momento – a crença em uma linha evolutiva tornava-se imperativa.

Já na década de 1930, o desejo de mudanças sociais - para que fosse vencido o subdesenvolvimento - favoreceria uma concepção linear e progressiva da história, assim como essa mesma forma de compreender a marcha histórica também pode ter sido impulsionada pela esperança de superar o autoritarismo no Brasil dos anos 1970. Süssekind conclui, portanto, que o descontentamento com o presente, a detecção da necessidade de mudanças profundas e urgentes pode ter favorecido que a concepção histórica positivista não só perdurasse, mas tenha se mantido predominante em solo nacional.

A partir dessa perspectiva, avalia que a ideia de eterno retorno e de circularidade se relacionaria à impotência ou morte, pois a negação da repetição se mostraria tanto

mais veemente quanto mais desalentadora fosse a avaliação feita de nosso presente. No entanto, propõe um olhar dissociado do pessimismo ao considerarmos a concepção da história como uma linha evolucionar. Ao invés disso, sugere que poderíamos pensar a repetição como o faz Michel Foucault, em *Theatrum Philosophicum*, como labirinto, não círculo – para que a diferença não seja anulada pela identidade. Nesse caso, segundo a autora, a estrutura labiríntica pressupõe um retorno que também guarda a surpresa, ou a possibilidade de, enfim, encontrar-se uma saída.

2.2.4 As duas repetições em Marx

A ideia de repetição, pensada segundo a filosofia de Nietzsche e também de Deleuze – a partir de quem Foucault irá tecer suas considerações no referido ensaio - não corresponde a uma negação da historicidade, mas a uma recusa da História pensada de maneira progressista. Esta é uma afirmação de Flora Süssekind que julgamos ser interessante comentar mais detidamente, antes de prosseguirmos com a exposição de seu ensaio.

Já afirmamos que a categoria do reflexo marxista ronda as análises da pesquisadora carioca, porém não explicitamos, em nossa concepção, que conotações poderíamos tirar dessa presença. Pois se há, na metodologia crítica de Süssekind uma clara refutação do entendimento da arte como reflexo da sociedade, por que ela simplesmente não desconsideraria essa possibilidade de interpretação crítica da obra literária em seus ensaios? Por que a necessidade de um constante exame, de uma “graduação” que pontua sua opinião a respeito de trabalhos que utilizam a categoria do reflexo de forma mais ou menos complexa e, subentende-se, de maneira mais ou menos adequada à compreensão do texto literário?

Antes de respondermos a essa questão, voltaremos a outra de nossas asserções, feitas há algumas páginas atrás. Flora Süssekind pretende realizar uma atualização teórica, incorporar novas metodologias e possibilidades de leitura, mas sem abandonar uma tradição crítica brasileira. Como ela própria diagnostica, esta se mostra impregnada do viés historicista e, ainda antes de relacionar-se sistematicamente com outras ciências humanas, a nossa crítica literária brasileira (conforme nos mostram os trechos dedicados à análise da produção de alguns intelectuais do século XIX) já demonstrava uma preocupação decisiva em entender a literatura nacional relacionando-a com os fatos e hábitos da terra.

Esse viés compreendido por Süssekind como sendo obsessivamente analógico e que, a todo o momento, buscava compreender quem éramos em relação às especificidades locais e em relação à realidade metropolitana, definiu em grande parte o que foi, durante décadas, a crítica literária brasileira. E ao exame dessa tradição ela não se furta, portanto, não há em seu ensaísmo uma simples negação de certa linha de pensamento, para ignorá-la e partir para afirmações que considere mais consistentes. Antes de fazer as suas proposições, preocupa-se em expor e debater os pressupostos alheios, uma característica bastante notável no meio acadêmico nacional, em que há uma velada tendência para se compreender desacordos teóricos como desavenças pessoais.

Nesse empenho dialógico e até conciliador, encontramos uma afirmação subterrânea, e que transcende a liberdade teórica do ensaísta. Mais do que à “onivoridade” do ensaio a que se referiu Adorno (cf. pg.73), a conciliação de metodologias que ocorre em *Tal Brasil, Qual Romance?* parece sustentar a hipótese de que não haveria uma incompatibilidade de fundo entre as concepções marxistas e o pós-estruturalismo no que diz respeito ao desejo de se afirmar a disseminação dos direitos

humanos, o combate ao autoritarismo político e outros valores basais que – seja por meio de um ou de outro sistema de ideias – têm sua validade afirmada. É assim, de maneira até didática, que irá argumentar que a repetição não excluirá uma transformação ou uma revolução:

Abra-se, por exemplo, um dicionário no verbete “Revolução” e lá estarão, em meio a outras acepções, as seguintes: “transformação radical e, por via de regra, violenta, de uma estrutura política, econômica e social”; “Ação de mover-se em torno de uma órbita ou curso circular; retorno ou recorrência de um ponto ou período de tempo.” Transformação e recorrência combinam-se para dar sentido à palavra “revolução”. (SÜSSEKIND, 1984, p.64)

O termo revolução comporta tanto a ideia de circularidade quanto de alteração, é o que Sússekkind ressaltará, ao afirmar, ao final do parágrafo citado: *“Talvez toda mudança social também seja uma viagem ao fundo da repetição”*.

A diferença na repetição é o que constitui o novo, abre espaço para o outro, para o diferente. No entanto, não deixará de reforçar a sua colocação de que foi o aspecto conservador e documental da repetição do qual se revestiu o naturalismo ao aclimatar-se no Brasil, substituindo a fratura e a diferença por uma unidade fictícia.

Para demonstrar melhor como as revoluções (no sentido de retorno) podem apontar para sentidos diversos, a partir daí, Sússekkind irá examinar a concepção marxista de repetição histórica, que – segundo ela – oscila entre conservadorismo e mudança. Essa ambiguidade estaria em “O 18 de Brumário de Luís Bonaparte” (1852), de Karl Marx, quando, por um lado, a repetição parece condenável nas associações feitas entre Napoleão III e seu tio. O primeiro adquiriria um ar familiar para os camponeses, que veriam o sobrinho como um espectro capaz de ressuscitar a glória passada.

No entanto, Flora Süssekind encontrará no texto de Marx outras menções à repetição, com significado diverso dessa interpretação negativa associada ao segundo Dezoito de Brumário. Para ela, o teórico alemão considerava que uma “repetição assimétrica, histórica, e não mítica, literal” seria compreensível, como nos exemplos de Lutero, ao adotar a máscara do apóstolo Paulo e da Revolução Francesa, que teria evocado tanto a república quanto o império romano. “Aí, a repetição estaria realizando o jogo da história, a tarefa da transformação. Repetição não seria uma duplicata fantasmagórica da História, mas um momento necessário de sua práxis.” (SÜSSEKIND, 1984, p.68).

Essa dupla possibilidade interpretativa da repetição também seria encontrada na perspectiva da psicanálise freudiana, exemplo que Süssekind evocará em seguida. Como *compulsão*, *sintoma*, o impulso repetitivo tende a se renovar, a menos que algum deslocamento na repetição transforme-a em uma transferência capaz de libertar a mente da experiência obsessiva.

2.2.5 A analogia e a ilusão da semelhança

Após ter argumentado como não só na concepção marxista - concernente a um espectro histórico, político e social -, como na concepção psicanalítica - portanto, relativa à esfera mais íntima do ser - a repetição pode adquirir significados diversos e, assim, sugerir que aquilo que se repete é, em si, diferente, Flora Süssekind fornecerá diversos exemplos da literatura brasileira onde essa constatação se aplica. De exemplos da obra machadiana, onde o tema é tratado (como *Esaú e Jacó*, *Dom Casmurro* e o conto “Identidade”) a casos de utilização dos princípios naturalistas com diferentes

resultados estéticos (na sua compreensão, *Cacau*, de Jorge Amado propõe uma naturalidade que esconda o trabalho literário, enquanto *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, deixa aparente sua preocupação com a linguagem), ela dá início, de forma mais clara, ao seu projeto de fraturar um solo que parece contínuo e estável.

Esse projeto tem início, primeiro, com a constatação de uma permanência ou uma continuidade da estética naturalista na literatura brasileira, com a afirmação de que essa tem sido bem aceita não só pelos escritores, como também pelo público e pela crítica. Em seguida, defende que os textos identificados a essa estética tem, frequentemente, sido lidos sob o signo da analogia, seja ao receber por parte da crítica comparações em relação ao “original” estrangeiro, seja em relação a sua adequação a um determinado “grau de nacionalidade” (semelhança com as “coisas da terra”) que deles poderia ser esperado.

A fratura tem início quando Flora Süssekind começa a desconstruir as próprias constatações. Ainda que trate de continuidade, de recorrência, faz isso para mostrar ao leitor as evidências de que os “naturalismos” brasileiros apontam para a multiplicidade.

Não haveria, portanto, origem, propriedade na utilização de uma estética naturalista. Quando evoca o exemplo de como o movimento francês é “traduzido” pelos escritores alemães de acordo com sua conveniência, é importante ressaltar que estamos tratando de literatura europeia. Depreende-se daí que a mescla, a incorporação da diferença e da importação de ideias não é exclusividade do “estilo tropical”, dos territórios coloniais. Aliás, retornando a nossa reflexão sobre o ensaio como gênero da modernidade, não consideramos fortuito que justamente uma das mais célebres peças dos *Essais*, de Montaigne, seja justamente “Dos Canibais”.

Mas, voltando ao assunto, não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra.

E é natural, porque só podemos julgar da verdade e da razão de ser das coisas pelo exemplo e pela ideia dos usos e costumes do país em que vivemos. Neste a religião é sempre a melhor, a administração excelente, e tudo o mais perfeito. A essa gente chamamos selvagens como denominamos selvagens os frutos que a natureza produz sem intervenção do homem. No entanto aos outros, àqueles que alteramos por processos de cultura e cujo desenvolvimento natural modificamos, é que deveríamos aplicar o epíteto. (MONTAIGNE, 1978, p.104)

A inauguração de uma forma de estabelecer uma argumentação reflexiva dialógica, mais aberta à contribuição do leitor está absolutamente em consonância com o assunto tratado no parágrafo acima. Temos aí, justamente, Montaigne propondo um pensamento que dê conta da diferença, de um mundo novo que começa a se abrir para a realidade europeia: o continente americano. E que, ao se mostrar para o outro, também provoca um abalo, modificando-o.

Aberta a clareira da diferença entre um bosque de identidades plantadas, Flora Süssekind traça um caminho que mostre ao leitor como a semelhança pode ser compreendida não como qualidade intrínseca de certas obras, mas como um “efeito”, a partir da seleção de determinados elementos que serão relacionados no campo discursivo. Essa fragilidade da semelhança, ou a sua dependência contextual do que a determina, faz com que a pesquisadora conclua a primeira parte de seu ensaio observando que – ao submeter-se à observação da “realidade” – a ficção naturalista acaba realizando trocas sucessivas entre os modelos mais prestigiados de análise dos fatos a cada época em que ressurge. ”Repete-se a estética naturalista, mas sob a forma do *caso clínico*, na virada do século; do *ciclo*, em Trinta; do *flagrante*, na década de Setenta.” (SÜSSEKIND, 1984, p. 88).

2.2.6 Letras fotográficas

A segunda parte do ensaio, portanto, desenvolverá a hipótese de que é possível falar de um Naturalismo de “dois gumes”: um mostrando-se como diferença, outro, como identidade. Assim, um se pautaria por uma maior liberdade criadora, enquanto o outro se veria restrito a corresponder aos padrões pré-estabelecidos, mais do que a propor novas questões e problematizações estéticas. Na compreensão da autora, quando pensamos em uma ideologia estética naturalista, esta estaria mais próxima desse segundo tipo. Os problemas para pensarmos uma identidade sem fraturas, segundo Sússekind, serão motivadores desse traço conservador, produzindo ficcionalmente a nacionalidade.

Recorre mais uma vez a Deleuze para afirmar que as identidades são simuladas, efeitos óticos do jogo mais profundo da diferença e da repetição. Essa ideia de ilusão vai ancorar sua argumentação sobre o sucesso da literatura de cunho “fotográfico”, “documental”, em solo nacional. Em sua interpretação, isso levaria a uma obsessão pelo aspecto visual que constantemente seria buscado sob a literatura:

Ao literário e àquele que o escreve cumpre negar o trabalho com a e na linguagem para que o leitor, ‘dominado por um desejo irresistível de ver’, pareça estar em contato direto com ‘o’ real. É preciso que do escritor se faça película virgem em busca de impressões reais, assim como da opacidade da literatura, simples transparência, para que o público possa ver o acontecido sem nenhuma barreira e sem as ambiguidades próprias ao ficcional. Textos e escritores de ‘primeira ordem’ seriam aqueles que, por sua vez, centrassem sua concepção de literatura na ‘realidade’, esquecendo-a enquanto ficção, enquanto produção. (SÜSSEKIND, 1984, p.101).

Esse processo teria conduzido uma metamorfose da linguagem em lente, já que, nas palavras da autora, “*ler*, na estética naturalista é, em suma, *ver*”. (idem, p. 106). Isso nos permitiria pensar o texto naturalista como uma ilusão ótica, na qual durante o século

XIX a realidade seria vista por um microscópio, nos anos 1930, a realidade seria vista por um telescópio e nos anos 1970 a realidade seria radiografada ou captada como um instantâneo.

A ideia de submissão aos fatos dos textos produzidos dentro da programática naturalista é problemática para Flora Süssekind porque ela operaria uma dupla negação, tanto da responsabilidade do autor quanto do leitor. Ambos ficariam à mercê do que lhes é exterior, diminuídos diante do aspecto documental de uma realidade inexorável e que, pode-se depreender daí, não comportaria uma intervenção crítica. Acreditar na imagem, para Flora Süssekind, é o mesmo que não poder mudá-la. Da mesma maneira que crer na noção de identidade brasileira construída pelo naturalismo é não conseguir fraturar o conceito de nação criado por ele.

É preciso não ter fé cega nas ‘verdades’ do naturalismo para percebê-lo como ideologia estética. Como uma ideologia especialmente valorizada pela cultura brasileira e paradigma crítico e estético de alguns dos textos e autores de maior sucesso em nossa história literária, onde surge e³⁹ ressurge como os espectros de Morel. (SÜSSEKIND, 1984, p.119).

2.2.7 *Tal argumentação, quais romances?*

Ao assumir a tarefa crítica diante da ideologia naturalista, Flora Süssekind precisa partir de uma observação mais genérica e, em seguida (para prosseguir na metáfora das lentes), ajustar o microscópio. Encontrar particularidades nas minúcias de

39

Referência à obra *A invenção de Morel* (1940) do escritor argentino Adolfo Bioy Casares, na qual um fugitivo encontra abrigo em uma ilha habitada por simulacros dos turistas que uma vez lá estiveram e que se tornaram tais por efeito de uma máquina fantástica que dá título ao livro.

cada texto particular para, ao voltar a encará-los a olho nu, colocá-los sob outra perspectiva. Assim, associará a predominância de estudos de temperamento, no naturalismo brasileiro, com uma crescente medicalização da sociedade. E ressaltará como a histeria feminina é um ponto comum em diversos romances naturalistas – nos quais muitas heroínas neuróticas são órfãs (sobretudo de mãe) e estão impossibilitadas de casar. Não seria casual, a partir desse ponto de vista, que um traço da sociedade brasileira do século XIX, a patologização da mulher, pudesse de alguma forma estar relacionado à criação da cadeira de psiquiatria na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro.

Partindo para a análise de romances que dialogam com a temática do feminino, Sússekind afirmará que identifica um corte em diversos moldes do naturalismo, nos exemplos *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio e em *Dona Guidinha do Poço* (1951)⁴⁰, de Manuel de Oliveira Paiva. Neles, o leitor escutará a voz da sabedoria popular (e não a do discurso médico), opinando sobre as venturas e desventuras das protagonistas. Ambas, guardando suas particularidades, podem ser genericamente compreendidas como mulheres que não seguem um modelo previsto para o sexo feminino, inaugurando a analogia *tal pai, qual filha*. Assim, tanto fogem do paradigma da “normalidade” (que pressupõe o desenlace da trama com o casamento da protagonista), quanto o da “histeria” (que teria duas possibilidades de finais tranquilizadores: ou a cura e as bodas, ou a internação). Conclui, assim, que a *diferença* que elas representam na ficção acaba resultando em comportamentos para os quais não se encontra uma aprovação social. Isso resultaria em uma quebra que contaminaria a

40

Segundo Bosi (2006), ainda que Manuel de Oliveira Paiva fosse o melhor escritor do grupo de naturalistas que despontou no Ceará em fins do século XIX, tais como Domingos Olímpio, Rodolfo Teófilo e Antônio Sales, o seu romance – escrito por volta de 1891 – só veio a ser publicado sessenta anos depois de sua criação.

ideologia do naturalismo de contribuir para a unidade de uma identidade nacional e, por isso, a punição que as duas protagonistas sofrem ao final das histórias.

Na década de 30, Süssekind afirmará que saem de cena as ciências naturais e o foco biológico no temperamento para entrarem em cena as ciências sociais e a análise com foco mais voltado à coletividade do que à sintomatologia particular. Nos exemplos de *Cacau* (1933), de Jorge Amado, *Banguê* (1934), de José Lins do Rêgo e *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos rompem-se a hereditariedade e a herança, ficando a propriedade para o homem de indústria (capitalista).

Flora Süssekind observará que para a construção dos “romances dos ciclos” (tanto voltados ao cacau, no caso de Jorge Amado, quanto à cana, na obra de José Lins do Rêgo) serão importantes tanto o aspecto econômico que estava na base dessas formas de produção, quanto o viés memorialista atuará como um de seus sustentáculos. A autora observa que se Benjamin afirmou que Proust precisou de muitos volumes para construir a voz de um narrador morto, Amado (pela antipatia aos capitalistas e pela crença em um futuro socialista redentor) e Rêgo (pelo tom nostálgico e pela recuperação das memórias do engenho) precisaram de vários romances para passarem uma propriedade rural para as mãos de um capitalista. Já Graciliano rompe com isso em *São Bernardo*, fazendo com que em apenas um romance isso aconteça. Ao contrário dos outros dois escritores, ele não propõe uma linguagem transparente, mas que assume seu caráter de construção.

Partindo, enfim, para o exame das particularidades do naturalismo setentista do século XX, a pesquisadora compreende que o autoritarismo político vivido intensamente naquele momento histórico acabava por aglutinar posições, inibir as dissensões. Com a imprensa sob censura e com essa tendência entre artistas e intelectuais para unir forças contra um inimigo comum, parte dos romances escritos na

época acaba assumindo vocação jornalística. Entram em cena, assim, como figuras assertivas que permitem ao narrador se apoiar em um elemento extraliterário as ciências da comunicação e o jornalista-herói. No entanto, Sússekind propõe um olhar rigoroso para algumas das narrativas dos anos 1970, afirmando que muitas são casos policiais que figuram de maneira barateada o “acesso à verdade”, sem abalar, de fato, as questões mais pungentes do país. Uma particularização de histórias que se tornam alegorias de uma classe social, revestindo-se de naturalismo para buscar uma “realidade”.

Ainda assim, ressaltamos um procedimento crítico usual na obra de Flora Sússekind, que evitar fazer terra arrasada dos objetos analisados, buscando sempre exemplos que tragam características positivas em comparação com os trabalhos para os quais elabora uma crítica negativa. É assim que, em relação às obras dos anos 70, irá evocar *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão e *Quatro-Olhos* (1976), de Renato Pompeu como casos que, na prosa, demonstrariam um aproveitamento crítico da narrativa que dialoga com os fatos.

2.2.8 *Realismo* versus *Naturalismo*: o real mais real

Ainda que Flora Sússekind não se ocupe diretamente da polêmica lukacsiana acerca da defesa do realismo nas artes, discutindo o tema a partir das suas próprias articulações – mesclando o estudo de Luiz Costa Lima (2000) sobre a *mimesis*,⁴¹ considerações da estética da recepção⁴¹ e os estudos oitocentistas acerca do naturalismo no Brasil, entre outras fontes de reflexão - achamos útil tecer algumas considerações

41

Um dos textos citados por Sússekind em *Tal Brasil* é: STIERLE, Karlheinz. “O que significa a recepção dos textos ficcionais?”. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1979.

sobre a questão. Uma das obras que compõe a bibliografia de *Tal Brasil é O Naturalismo no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré⁴², publicada em 1965.

De acordo com Celso Frederico (2002), a recepção das ideias de Lukács no Brasil ganha relevo a partir de fins da década de 1950, conquistando espaço primeiro entre jovens intelectuais e, posteriormente, entre os próprios membros do PCB que procuravam romper com a ortodoxia stalinista.

Paralelamente, a mais significativa referência a Lukács já havia sido feita em 1960 pelo respeitável intelectual marxista Nelson Werneck Sodré, na edição atualizada de sua *História da Literatura Brasileira*, pela Editora José Olympio. O conhecido historiador incorporou explicitamente diversas ideias lukacsianas em sua interpretação de nossa história literária. Graças ao pioneirismo e ao prestígio de Nelson Werneck Sodré, Lukács ingressou, em grande estilo, nos estudos da literatura brasileira. (FREDERICO, 2002)

Ainda de acordo com o sociólogo, o pensamento do filósofo húngaro ingressou no Brasil em diversas frentes, ganhando significados diversos em cada uma dessas faces. Não só serviu como elemento de renovação no seio do marxismo, como também foi um suporte ideológico de combate ao existencialismo (em alta nas décadas de 1950-60), ao formalismo, ao estruturalismo e ao positivismo (que se tornaram mais relevantes a partir dos anos 70 do século XX). Além disso, em sua compreensão, o pensamento lukacsiano colaborou também para um novo pensamento crítico da literatura nacional, alcançando, também, a reflexão de temas da realidade brasileira.

Especificamente considerando a obra de Flora Süssekind, percebemos afinidades com suas leituras das sucessivas reformas sociais por que passou o Brasil -

42

Autor que, aliás, comparece frequentemente nas bibliografias de seus ensaios redigidos na década de 1980, o que sugere uma influência de sua leitura marxista da literatura brasileira na obra inicial de Süssekind.

relacionando-as com os movimentos literários que estudou e a compreensão do autoritarismo pairando sempre por trás dessas reformas - com o aproveitamento que Lukács faz da formulação leninista da “via prussiana”. Nas palavras de Celso Frederico:

Os leitores de Lukács também entenderam que a transição no Brasil pode ser explicada apelando-se para a via prussiana: uma forma de modernização social, feita de cima para baixo, através da conciliação das elites e da exclusão das massas nas decisões sociais e políticas. Contrariamente ao modelo clássico de transição, no qual ocorre uma ruptura entre o velho (as relações de produção no campo, as instituições políticas autoritárias etc.) e o novo (o capitalismo, a democracia política etc.), na via prussiana o desenvolvimento tardio das relações de produção capitalista é feito pela composição entre as classes dominantes, sem a democracia política e sem contar com a participação popular. (FREDERICO, 2002)

Observado criteriosamente, considerando as particularidades brasileiras de país colonizado, que dava ao conceito contornos específicos, esse modelo casa-se bem não só com o rumo da maior parte das metamorfoses políticas ocorridas internamente desde o século XIX até meados do século XX (período no qual Süsskind concentra seus estudos sobre as “ressurreições” do Naturalismo), como também se assemelha à ausência de participação popular em muitas das batalhas travadas por críticos e autores acerca de assuntos específicos da literatura. Quando nos lembramos de como muitos de nossos mais destacados críticos oitocentistas ocupavam não apenas espaço na imprensa e no debate intelectual nacional, como também eram detentores de importantes cargos públicos, alguns de alto escalão, podemos especular sobre a transição não problematizada de uma estrutura pensada autoritariamente (a política) a outra (a literária).

De alguma forma, essa situação pode ter feito com que o desejo político por progresso – e superação das marcas de país colonizado – exacerbasse as características científicas do Naturalismo aos olhos de nossos críticos, compreendendo-o como uma forma de tratar das particularidades do *meio* e da *raça* para fomentar uma literatura legitimamente nacional. José Veríssimo, um dos críticos oitocentistas mais preocupados com o estatuto da especificidade do literário em sua geração, ainda que tenha defendido a subjetividade do autor em duelo com o meio físico na determinação de sua arte, encaminha a conclusão de seu “O Naturalismo na literatura brasileira” da seguinte forma: “A coisa única que dos escritores e artistas exigimos é talento e, no ponto de vista nacional, que sejam originais e que nos deem a representação fiel do seu meio.” (VERÍSSIMO, 1978, p.209).

Em seu ensaio “De cortiço a cortiço”, Antonio Candido define o Naturalismo da seguinte maneira:

(...) para o Naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto. (CANDIDO, 2011, p.7)

Aí temos, em suma, o pressuposto naturalista mais criticado por Flora Süssekind, que é a neutralização do aspecto mediador autoral para pressupor que a obra artística possa funcionar como instância documental. No entanto, há mais aspectos do ensaio de Candido que nos interessam aqui, a saber: 1) a observação da seletividade e da adaptação de preceitos naturalistas realizada por Aluísio Azevedo em *O Cortiço*, recusando-se a compreendê-lo como mera aclimação de *L'Assommoir*, de Zola; 2) a crítica feita à concepção lukacsiana de que a alegoria seria um problema genérico das obras naturalistas. O teórico uspiano discorda duplamente dessa concepção: em

primeiro lugar, crê que a alegorização não é um traço praticado por todos os autores naturalistas, em segundo lugar, ainda que encontre esse traço em Zola e Azevedo, afirma que neles essa é uma característica positiva.

Para aprofundar nossa compreensão dessas colocações de Antonio Candido, ressaltaremos, inicialmente, que o primeiro aspecto relaciona-se intimamente com a forma como Flora Süssekind propõe que seja compreendida – em linhas gerais – a adoção da ideologia naturalista em solo nacional, a saber, refutando a ideia de cópia *tal qual* modelos estrangeiros. Para melhor aproveitarmos a crítica de Candido a Lukács, precisaremos, agora, nos dedicarmos brevemente a resumir algumas posições do célebre filósofo marxista no que diz respeito à questão da representação da realidade nas artes.

Georg Lukács escreveu *A Teoria do Romance* entre 1914 e 1915, obra em que – segundo ele próprio⁴³ – pensa o marxismo ainda vinculado ao hegelianismo. O intelectual afirma que uma crise filosófica o levou inicialmente apenas à passagem “do idealismo subjetivo ao idealismo objetivo”, vinculando a forma romance a uma construção específica de um momento histórico no qual o sentido à vida parece, cada vez mais, interditado.

Essa problematização da possibilidade de narrar no mundo moderno, regido pela fragmentariedade da experiência humana e pela extrema individualidade, será retomada como hipótese válida, adquirindo, porém, outras nuances em textos de Walter Benjamin (o já aqui mencionado “*O Narrador - Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*”, escrito em meados da década de 30 do século XX) e Theodor Adorno (“*Posição do narrador no romance contemporâneo*”, publicado originalmente em 1958).

Porém, Lukács irá se encaminhar cada vez mais para uma compreensão particular da literatura por meio da incorporação do materialismo dialético e do

⁴³
LUKÁCS, 2010, p.2

abandono do que considerou um idealismo prévio, que repudiará depois, inclusive no que diz respeito às suas conclusões em *A Teoria do Romance*. A partir desse momento, irá embasar suas concepções – que causarão polêmicas, inclusive, com destacados membros da esquerda como Brecht e Adorno – em uma defesa da arte realista, aproveitando para defender a validade da concepção da teoria do reflexo.

La recusación de la teoría del reflejo por el idealismo filosófico de la edad moderna, fundamento último de la deformación considerada de los problemas, tiene, por último, para nuestras actuales reflexiones, la consecuencia importante de que el reflejo de la realidad objetiva se identifica dogmáticamente, sin fundamentación real ni análisis, con una mecánica fotocopia de la realidad. Se comprende que la teoría de la copia mecánica de la realidad en la consciencia fuera efectivamente proclamada por el viejo materialismo adialéctico, inadvertidamente y sin documentación, con la tesis de la reproducción fotográfica de la realidad muestra sólo la categoría de las corrientes <<argumentaciones>> contra la dialéctica materialista. (LUKÁCS, 1974, p.11)

Essa defesa do reflexo e do realismo, em Lukács, conquanto não seja nosso assunto principal nesta tese, tangencia a postura contra qual Flora Süssekind se volta em sua hipótese de que em sucessivos momentos de nossa história literária - conforme veremos mais detalhadamente no subcapítulo a seguir – há uma exigência de que os autores se coloquem a serviço da representação da realidade, ao mesmo tempo em que os leitores busquem nesses textos uma maneira privilegiada (e acrítica) de acesso à verdade.

Possivelmente, no que concerne à literatura nacional, uma das influências sobre sua concepção de naturalismo foi Sodré (1965). Uma das curiosidades que este arrola sobre as comemorações de cinquenta anos da morte de Zola é a entrega que seu filho faz dos arquivos fotográficos do autor para a Biblioteca Nacional em Paris. “Tais

fotografias, cuidadosamente estudadas, mostra que Zola as utilizou como material acessório, para sua tarefa descritiva, para a representação dos cenários na preocupação absorvente da fidelidade” (SODRÉ, 1965, p.205). O historiador carioca afirma que essa revelação confirma o clichê de que o Naturalismo não passava de cópia servil de uma verdade neutra. E complementa essa ideia com a sua refutação: “Em arte literária, não há, a rigor, possibilidade de cópia servil”

No entanto, teremos que nos afastar momentaneamente do entendimento que Sússekkind tem dessa questão, para podermos nos aprofundar mais na visão lukacsiana, pois para o filósofo húngaro, apenas o materialismo vulgar, positivista, acreditaria na verdade dos fatos aparentes, visto que estes – pela própria estrutura de produção capitalista, que reifica os homens e nutre de fantasmagorias os objetos inanimados à venda – provocariam uma falsa noção do que seria a realidade. Portanto, apenas refletir ou fotografar automaticamente o que se vê seria, para Lukács, condenável.

Não obstante, igualmente condenável seria qualquer postura de deformação excessiva, que pudesse ser considerada mero abstracionismo, fuga de problemas urgentes e concretos que deveriam alimentar a arte e a filosofia. Um pensamento que revela apenas a superfície desse estado de coisas - o fetichismo inerente a todas as manifestações ideológicas capitalistas - acaba se submetendo a ele e, portando, não enfrenta a reificação de maneira que seria adequada. Lukács, portanto, ancora seu pensamento nessa base materialista para se opor a todo tipo de atitude que ele considere impotente ou mistificadora, seja em pensadores como Nietzsche ou Sartre, seja nos artistas expressionistas.

Os pontos de vista teóricos de Lênin sobre o sujeito do conhecimento iniciam o combate, tanto contra as tendências (incluindo as de Hegel) que exageram a supremacia da razão, como contra o irracionalismo moderno. A infinidade dos objetos do

conhecimento, o seu caráter inesgotável, a sua mudança contínua, assim como a natureza da aproximação do conhecimento postulam a maleabilidade das tentativas de aproximação. (...) <<A imaginação está mais próxima da realidade que o raciocínio?>>, pergunta Lênin. Sim e não. E num outro ponto, após ter explicado que ao refletir o movimento, o conhecimento dá sempre uma imagem mais grosseira que o real, acrescenta <<não só no plano do pensamento mas também no do sentimento.>>. (LUKÁCS, p. 291,1960).

Existe, assim, na concepção lukacsiana de representação da realidade eficaz, verdadeira, a necessidade da mediação de uma subjetividade que organize o *real aparente*, raciocinando e intuindo, ponderando, tomando a posição politicamente transformadora - de acordo com o seu ponto de vista – para depois ordenar os fatos que serão apresentados ao público (leitor).

Em “Narrar ou descrever” (1965), essa problemática retorna de maneira mais diretamente ligada ao nosso objeto principal. Nesse ensaio, Lukács opõe à sua concepção, positiva, de *realismo* à concepção negativa que estabelece de *naturalismo*. O primeiro seria uma forma de acesso à verdade baseada na *práxis* humana, ancorada na oposição entre descrição (associada a uma passividade pequeno-burguesa do escritor naturalista) *versus* narração (relacionada à capacidade de agir do autor que não se deixa dominar pela reificação capitalista e se orienta pela busca de um realismo que não se contenta com a superficialidade mentirosa das coisas dadas). O contraste entre narrar (participar) ou descrever (observar) não seria, assim, fortuito, mas responderia à posição que o autor assumiria frente aos problemas sociais.

Sob esse ponto de vista, os exemplos de Balzac e Tolstoi remetem a homens que são os continuadores do Iluminismo, homens que participaram das lutas políticas de seu tempo e se tornaram escritores aproveitando uma rica experiência de vida. Já os exemplos de Flaubert e Zola são evocados por Lukács (1965) como escritores

profissionais, confinados à solidão de sua grandeza que, se os impede de serem apologistas do modo de vida de seu tempo, impele-os a atuarem apenas como observadores críticos da burguesia.

Lukács prossegue afirmando que não é possível, no entanto, separar a valoração estética das condições histórico-sociais dadas, ou seja, não haveria dom ou talento determinado pela subjetividade autoral, antes, caberia ao artista aclarar aspectos da realidade que não existem independentemente de si.

É evidente que não nos defrontamos, aqui, com um reflexo exato e profundo da realidade objetiva, e sim com uma banal deformação das suas leis, devida ao influxo de preconceitos apologéticos exercido sobre a concepção do mundo adotada pelos escritores desse período. O verdadeiro conhecimento das forças motrizes do processo social e o reflexo exato, profundo e sem preconceitos da ação deste processo sobre a vida humana, assumem a forma de um movimento: um movimento que representa e esclarece a unidade orgânica que liga a normalidade à exceção. (LUKÁCS, 1965, p.57)

Assim, a verdade individual só poderia se revelar por meio da verdade do processo social, fazendo com que Lukács (1965, p. 58) afirme que é “através da *praxis*, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária.” Esse fator estaria relacionado à ideia de que toda ação conteria um esquema abstrato, mesmo que deveras oculto, da práxis humana coletiva. Seria, portanto, papel da obra literária de qualidade estabelecer o nexos entre a coletividade e a vida interior. Nesse quesito, o processo de descrição, típico do Naturalismo, seria problemático por nivelar coisas e pessoas, abdicar da seletividade e da ordenação características da narração. A representação naturalista resultaria, desse modo, em prejuízo da capacidade de estabelecer relações e sentidos essenciais por meio da arte.

O autor perde a clarividência e a onisciência que distinguem o antigo narrador. O autor se põe intencionalmente no nível dos seus personagens. Passa a saber da situação destes apenas aquilo que eles mesmos vão sabendo a cada passo. A falsa contemporaneidade do método descritivo transforma o romance em um rutilante caos caleidoscópico. (LUKÁCS, 1965, p.69)

Com essas colocações feitas, já é possível percebermos que a compreensão de que Lukács esperava, com sua defesa do realismo, uma representação artística que espelhasse a realidade “fotograficamente” é errônea. No entanto, também podemos notar onde os seus desenvolvimentos teóricos deixam um flanco aberto para críticas: se a literatura sofre formalmente a influência determinante dos movimentos sociais, como poderia resolver internamente as contradições que lhe são impostas de fora, se ele próprio considera absurdo considerarmos que a força subjetiva de um autor não o desembaraça da sua conexão com a coletividade?

É, portanto, a partir da premissa de uma interdição da narrativa no mundo contemporâneo que tanto Adorno (2003) quanto Benjamin (1985) construirão ensaios que demonstram mais afinidades com o ponto de vista de Flora Süssekind em *Tal Brasil*, sendo que este último ela chega a citar no ensaio. No que diz respeito a Adorno, ainda que à parte de suas referências teóricas diretas, quando ele se refere a um subjetivismo tão exacerbado que destrói o princípio épico da objetividade temos uma formulação abrangente de um problema que Süssekind coloca em coordenadas temporais e geográficas específicas.

Para termos uma noção mais clara dessa afinidade que estamos estabelecendo, observemos, por exemplo, esta passagem de Theodor Adorno: “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio

narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva.”. (ADORNO, 2003, p.60)

Em *Tal Brasil*, Sússekind elegerá como um exemplo positivo, em oposição ao naturalismo dos romances de *ciclo* de José Lins do Rego e de Jorge Amado, aqueles que – segundo Alfredo Bosi (2006) – constituiriam uma *série* de volumes de Graciliano Ramos, escritos em um ensejo problematizador, dialético. É por isso que a pesquisadora considera que Ramos, ao explicitar o seu trabalho com a linguagem, descarta o projeto documental naturalista, de maneira afim à crítica de Adorno na passagem acima. Ela primeiro transcreve um trecho de *São Bernardo*, no qual o narrador explicita sua imprecisão ao relatar os fatos (“Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensão, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras.”) para concluir assim sua reflexão:

Via Paulo Honório, Graciliano explicita o trabalho com a linguagem que se acha envolvido na produção romanesca. Desmente a obsessão especular do naturalismo. Paulo Honório se mostra como narrador e ao seu romance como *construção, produção* e não simples transparência por meio da qual se enxergaria a realidade. (SÜSSEKIND, 1984, p.171)

Estamos aqui falando de uma negação da pretensão de espelhamento do “real” naturalista, mas por objeções diferentes daquelas elencadas por Lukács. A “distância estética”, o “caráter de ‘palco italiano’ da narrativa” são procedimentos romanescos questionáveis, no entender de Adorno (2003), porque justamente mascaram a dificuldade contemporânea de objetivação e de uma visão de totalidade.

Em termos análogos, Walter Benjamin (1985) afirmará que a experiência de narrar está próxima de sua extinção. Além do fato de considerar que as experiências partilháveis entre indivíduos estariam escasseando, um dos obstáculos para a formação de narradores e a recepção de seus contos é o interesse do homem moderno apenas pelo que lhe parece próximo e imediatamente identificável.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. (BENJAMIN, 1985, p.201)

O trecho seguinte permite considerar possível que Sússekind esteja dialogando com Benjamin quando critica a obsessão de parte da ficção setentista pelo relato policial, traço que irá relacionar com uma resposta superficial à questão da censura à imprensa durante a ditadura militar. Mas veremos como a ensaísta preocupa-se sempre em pontuar bem as particularidades de seu objeto, estabelecendo um fio condutor para identificar as determinantes em cada “retorno” do naturalismo na literatura nacional:

Uma história convertida em alegoria, um jornalista que se torna herói, um romance que é sinônimo de reportagem, fazem da literatura brasileira nos anos Setenta instrumento muito mais de compensação, do que de corte. Nessa aproximação à objetividade jornalística, nessa heroização do repórter e na alegorização da violência e das contradições que marcam a sociedade brasileira, o romance-reportagem mais parece um calmante. Nele se produz um “efeito” especial: a ilusão de que se está recebendo informações importantes. Quando, na verdade, as notícias veiculadas em suas páginas são de bem pouca monta. Parecem importantes apenas. (SÜSSEKIND, 1984, p.184)

Podemos, portanto, afirmar que a maneira como Flora Süssekind compreende o papel problemático e, necessariamente, problematizador da narrativa entra em confluência com os pontos de vista de Adorno e Benjamin, sem que, no entanto, seja possível afirmar uma submissão de seus desenvolvimentos aos conceitos alheios. No caso específico de Lukács, ainda que ele não defenda um espelhamento ingênuo, que se quer direto, da realidade, pode-se dizer que a sua visão “reparadora” da arte de narrar, que propõe a superação da fragmentariedade do mundo burguês por meio de uma subjetividade autoral organizadora não parece encontrar respaldo nos romances considerados como mais representativos de nossa história literária por parte de Süssekind. Veremos, em seguida, como a questão da representação documental via literatura retornará em outros ensaios da pesquisadora, e como ela pode ser pensada por referências teóricas bem diversas dessas que acabamos de explorar.

2.2.9. *Sucessivas lentes do real*

Antes de nos dedicarmos às considerações finais sobre *Tal Brasil*, qual *romance*, achamos oportuno explicar nosso objetivo ao examinar esse ensaio. Como neste Doutorado estamos nos dedicando a uma visada sobre a obra de Flora Süssekind que contemple elementos substanciais para a formação de sua voz crítica, não nos interessa neste momento em particular assinalar minúcias na condução de sua argumentação no que diz respeito especificamente à abordagem dos livros e autores que ela examina.

Isto porque, em nossa interpretação, o fio condutor de sua análise é o elemento mais significativo tanto para compreender o significado de seu projeto dentro de um

panorama da crítica brasileira quanto para pensarmos em seus movimentos específicos. Para ambas as esferas, é importante a incorporação das leituras relacionadas à filosofia da diferença a outros referenciais de uma tradição crítica brasileira, assim como de um pensamento marxista não ortodoxo, conforme já havíamos assinalado nos comentários relativos ao ensaio *O negro como arlequim* e, também, conforme ponderamos nas últimas páginas.

Essa abertura irá se configurar, no entanto, de um modo sempre cauteloso, que evita uma submissão completa a um sistema de pensamento alheio, antes operando como um aproveitamento de possibilidades aberto pelas leituras do que uma adoção irrestrita desse sistema a fim de aplica-lo a todo custo em suas análises. Do mesmo modo que a pesquisadora ressalta que há um filtro na seleção de certos pressupostos naturalistas ao serem incorporados à cultura nacional, há um crivo na sua forma de aproveitar e expor teorias alheias em sua própria teorização.

Dessa maneira temos um tratamento da questão da diferença e da repetição a partir de uma incorporação estrutural do tema: as repetições que diferem surgem por meio de analogias em que se trocam os termos e mantém-se a base da frase. Em um plano ainda mais fundamental, podemos perceber uma estrutura espiralada na composição do ensaio, o que traz uma dificuldade substancial para quem tenta parafraseá-lo, pois ater-se apenas ao *leitmotiv* parece simplificador demais, enquanto que embrenhar-se nos labirintos de suas diferenças pode tornar prolixa uma tarefa de síntese.

Outro aspecto de seu trabalho que se relaciona com esse retorno de determinados temas com variações significativas, relacionado a todas as considerações teóricas que acabamos de realizar, é a crítica da busca por um texto que se configure como instantâneo do “real”, e que se apresente como instância neutra por onde desfilam

as paisagens, os tipos e os fatos típicos ou circunscritos a determinado momento histórico ou a determinada região geográfica do país.

A esse problema retornará em diversos textos, com maior ou menor ênfase. Em *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. (1987) - aquele que consideramos o ensaio cuja inspiração benjaminiana é mais evidente no trabalho de Flora Süssekind - essa questão surge com menos destaque. Em nossa opinião, desde seu ponto de partida, este dialoga com “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1975a), de Walter Benjamin⁴⁴, ao propor uma análise sobre as particularidades da produção literária do período entre fins do século XIX e início do século XX, a partir de seu confronto com uma paisagem tecno-industrial em formação. Esta será observada pela ensaísta sob dois ângulos: primeiro via representação explícita (por meio da temática, da sintaxe, do léxico etc.) e, também, indiretamente, por meio da transformação da própria técnica literária derivada da apropriação de procedimentos provenientes de outras áreas (como o cinema, a fotografia, a publicidade etc.).

Ecos da questão relativa à busca de uma forma artística que se reporte ao “real” estarão presentes, de forma mais altissonante nesse trabalho, em seu comentário sobre *Filosofia da caixa preta* (1985), de Vilém Flusser. Ela parte da afirmação do autor, para quem o caráter aparentemente não simbólico, objetivo das imagens técnicas faz com que o observador confie nelas como se fossem janelas, para registrar como considera ímpar na utilização tradicional da técnica fotográfica brasileira um trabalho

44

O diálogo com as ideias de Benjamin seria um ponto de interesse para um estudo aprofundado em um único tema na obra de Flora Süssekind. As menções textuais explícitas ao teórico alemão são mais escassas do que se poderia esperar em ensaios que possuem tantas afinidades com o trabalho benjaminiano. Em relação à problemática apresentada em “A obra de arte na era...”, seria particularmente interessante comparar as convergências e divergências de conceitos deleuzianos e benjaminianos, tais como *aura* e *fantasma*, *cópia* e *original*, *diferença* e *repetição*.

como “Os trinta Valérios”, de Valério Vieira. A fotomontagem (1901) traz um sarau musical no qual todos os participantes, e até mesmo os itens de decoração, como retratos pendurados na parede e um busto que decora a sala, têm o mesmo rosto. O caráter lúdico dessa composição, na compreensão de Sússekind (1987), construiria uma visão mais crítica do próprio processo fotográfico. No entanto, considera que esse viés experimental foi exceção e o deslumbramento com a fotografia como evidência, mais usual. Situação que se complica face à supremacia do fotojornalismo. Nesse caso, a legenda funcionando como mera explicação das imagens, passando a ser subserviente a elas. Para o leitor dos jornais ilustrados, o texto servia como confirmação do que estava sendo visto.

Assim, nesse breve exemplo de um interessante ensaio, que traz novas e complexas questões críticas para a obra de Flora Sússekind – e que podem ser descritas muito brevemente como uma percepção de efeitos bem diversos da influência indireta das inovações tecnológicas da virada do século XIX para o XX nas técnicas literárias operando ora por sua assimilação, ora por sua negação (por exemplo, com efeitos como a utilização de uma linguagem superornamentada, como a de Olavo Bilac, ou a naturalização proposital de João do Rio; ou ainda a superaceleração temporal da linguagem telegráfica de Oswald de Andrade ou a desaceleração absoluta de um regionalista como Simões Lopes neto) – há uma transcendência da questão literária e uma abertura para o diálogo entre o literário e outras formas de expressão.

Essa é uma característica de Flora Sússekind que nos faz pensar em um desejo de atingir, por vezes, algo mais amplo do que a crítica literária, alcançando a esfera de crítica cultural, que se despoja de uma especificidade excessiva e consegue estabelecer vínculos com outras áreas expressivas e com públicos leitores diversos.

Assim, só a título de comentário, não são raros os seus textos que trazem exemplos e análises de obras de artistas plásticos ou dramaturgos, pois tanto o teatro quanto as artes plásticas são fontes de inspiração para seus ensaios, funcionando como campos de ampliação do âmbito de suas reflexões literárias. Esse movimento está em consonância com a censura que faz, em “Rodapés, tratados...”, a uma tendência que identifica em parte da crítica. Segundo ela, a partir dos anos 70, o confinamento do crítico especialista ao meio acadêmico seria algo pouco produtivo. Nesse sentido, os ensaios que produz na década de 80 do século XX, que aliam rigor acadêmico e clareza expositiva e foram publicados por uma grande editora como a Companhia das Letras, facilitando o acesso ao público leitor, se aproximariam de um momento de realização dos próprios pressupostos críticos⁴⁵.

Agora, iremos nos remeter a um texto no qual da literatura concebida a partir de uma exigência da representação do “real”, assim como em *Tal Brasil, qual romance*, é central: *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. (1990).⁴⁶ Apesar desse texto se referir a um momento histórico anterior àquele no qual começam as reflexões de Süsskind em *Tal Brasil*, podemos considerá-lo como uma espécie de continuação do trabalho anterior. É possível até fazermos um exercício lúdico: criar uma pequena narrativa imaginária buscando relacionar as duas obras.

O fato de que o primeiro foi baseado em sua dissertação de mestrado, em cuja banca esteve presente Luiz Costa Lima, que posteriormente foi o orientador do

45

No entanto, veremos como esse panorama tende a se alterar com os ensaios que selecionamos para analisar logo em seguida e que se voltam para a produção poética do início do século XXI.

46

Livro baseado em sua tese de Doutorado, que conclui em 1989, sob orientação de Luiz Costa Lima, no programa de Letras da PUC-Rio.

Doutorado do qual se originou o segundo texto, nos faz pensar em uma trajetória no qual o amadurecimento intelectual da pesquisadora é verificável no produto final *O Brasil...* Eis aí um livro publicado por uma grande editora, sem as ousadias estilísticas e as experimentações evidentes do trabalho prévio, mas que volta a mesma problemática da dificuldade da configuração de uma voz narrativa diante da hipótese de uma preferência estabelecida por uma prosa que escamoteie o seu caráter mediador e funcione como acesso direto ao fato.

No entanto, curiosamente, se há esse jogo entre repetição e diferença na semelhança do tema e na diversidade de tom do ensaio, observamos, também, uma “inversão” temporal em uma investigação que caminha para trás, apesar de desconfiar da ideia de origem e da necessidade constante de se refundar que encontra na literatura brasileira e na nossa cultura em geral.⁴⁷ Esse caminho inverso rumo para a prosa romântica, em um autointitulado exercício de história literária que obedece a dois movimentos (novamente, os objetivos que se bifurcam). Investigar e datar a constituição de um narrador de ficção na prosa brasileira e, também, responder a:

(...) uma questão específica da historiografia literária: a do começo histórico, da origem entendida como processo de emergência e singularização, em meio a escolhas, repetições e diferenciações, figurações e recomposições diversas. Manteve-se neste caso, porém, para o sujeito ficcional, perfil geralmente próximo, nesse seu período de formação histórica na literatura brasileira, ao do narrador de viagens. (SÜSSEKIND, 1990, p.7)

47

Flora Süssekind concorda com a afirmação de Octavio Paz (2012) de que os latino-americanos, com sua orfandade, estariam condenados à busca da origem, o que seria igual a imaginá-la.

Propõe-se, assim, a pesquisar nos primeiros românticos os traços de um “progressivo abasileiramento literário”. Identifica-os como sendo a descrição da natureza tropical, a presença de heróis regidos por um código de honra peculiar e a afirmação da unidade nacional. A partir da localização desse eixo comum, erigirá a hipótese de que as obras que escapassem dessa tradição recém-fabricada seriam rejeitadas, tanto no âmbito literário nacional quanto internacional. A esse respeito, demonstra como havia uma cobrança de que fosse “pintada” a “realidade brasileira” pelos poetas nacionais, por parte de estrangeiros como Almeida Garrett e Ferdinand Denis, que censuravam os árcades por não se adequarem a uma noção de exotismo atrelada às Letras do país.

Assim, ao comentar a atuação de escritores e intelectuais do período romântico brasileiro, afirmará:

Não interessa a esses caçadores de origens observar diferenças, lacunas, retornos, cortes. E, ao descreverem essa procura de uma ‘nacionalidade, de uma identidade sem rachaduras, de uma linha reta, cheia, sem descontinuidades ou rasuras, segredo particularmente defeso: que isso que definem como ponto um, a semente, a origem da literatura brasileira é, na verdade, quimera que constroem passo a passo, a cada novo traço que acrescentam ao seu mapa de pesquisas. (SÜSSEKIND, 1990, p.18)

Não será excessivo, imaginamos, apontar aqui o incômodo com a busca a todo custo de uma aparente unidade identitária que contaminaria a prosa de ficção brasileira e seria determinante para a sua configuração, na compreensão de Flora Süssekind, nem lembrar como essa mesma atitude dialoga com aquela apresentada no ensaio publicado seis anos antes desse, mostrando uma persistência no tratamento dessa questão de fundo.

Isso traz novas evidências para nossa hipótese genérica de que, ao pesquisarmos a crítica brasileira a partir de uma perspectiva histórica, encontramos diversos exemplos que corroboram a noção de uma ilegitimidade da prática literária em solo nacional, ficando essa sempre em débito com algum elemento extraliterário que a justifique (contribuição para a criação de uma identidade nacional, meio de conhecimento de realidades geográficas ou socioculturais do país, veículo de conscientização política, instrumento paradidático etc.) e que dificulta o conhecimento de seu valor *per se*.

Acreditamos que a visada crítica de Flora Süssekind enfatize esse obstáculo ao estabelecimento de uma autonomia do literário, não no sentido de imanência da obra, mas de seu direito de existir como um elemento tão significativo quanto outros componentes das manifestações culturais de um povo, conceptualizado em sua diversidade. Assim, no ensaio publicado originalmente em 1990, irá se questionar: como adquire perfil próprio o narrador, quando tudo o empurrava a um papel secundário (fosse por causa dos modelos advindos do folhetim e da novela histórica, comumente adotados no país, fosse pela obsessão pela cor local, da qual o narrador brasileiro teria que ser um mero “registrador”)?

Não é, pois, a qualquer lugar que se pode chamar de Brasil, a qualquer literatura de brasílica. É necessário que se submetam à malha fina da ‘originalidade’, da ‘natureza exuberante’, dos ‘costumes peculiares’. E, se no que se vê ou no que se lê não se acha exatamente a paisagem esperada, a reação não tarda, assim como a sensação de que, ou aquilo não é tipicamente brasileiro, ou, bem mais inquietante, que há um descompasso entre o que se define como Brasil e o que se vive como tal. (SÜSSEKIND, 1990, p.24)

2.2.9.1 Fronteiras apagadas, diferenças afirmadas: origem, cópia.

Estes excertos e comentários acerca de *O Brasil* já são suficientes para que possamos pensar em que medida a recorrência à crítica deleuziana à ideia de um retorno do Mesmo, rejeitando o modelo de reconhecimento cartesiano - que pressupõe a coincidência de senso comum (apreensão empírica de um objeto) e bom senso (valores que refletem o que um corpo sente e pensa diante da apreensão daquele objeto determinado) – irá abrir um território fértil de reflexão para Flora Süssekind, que não se manifesta apenas teoricamente.

É por demais tentador, conforme já sugerimos anteriormente, observar o valor performativo que os conceitos de diferença e repetição ganham na própria maneira como os ensaios de 1984 e 1990 dialogam e aproximam-se, sempre diferindo. Ler ambos os textos seria, em certa medida, como levar o narrador de ficção brasileiro para passear em uma sala de espelhos de um parque de diversões e observar as formações e deformações sucessivas de sua figura a partir de uma perspectiva em que elas pudessem ser apreendidas na sua simultaneidade.

O retorno à crítica da subordinação do narrador brasileiro à “realidade”, que ocorre em *Tal Brasil...* e *O Brasil...*, dá o exemplo de uma vivência teórica que ultrapassa o âmbito abstrato e toma forma, concretizando-se como algo que se soma às hipóteses e argumentações textuais, figurando-se na recorrência de palavras, imagens, obsessões. Pensando-se, como exemplo, apenas na comparação dos títulos (*Tal Brasil, qual romance. Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo; O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*), verificamos aí uma riqueza de movimentos, deslizando no espaço entre o espelhamento e a assimetria. E, de toda forma, uma assertividade (do “*tal...*, *qual...*”) transforma-se na sutil ironia de “*aqui não é longe daqui*”. A exigência de uma semelhança no primeiro caso desdobra-se em afirmação da pura diferença no segundo, fazendo com que na própria frase a menção ao país Brasil

perca sua evidência geográfica mais imediata (nação de onde se fala), deslocando-se para um mais além.

Nesse mesmo exemplo, pensamos, também, em como a questão deleuziana da diferença – que é o substrato teórico do ensaio publicado em 1984 por Süsskind - pressupõe a compreensão da ideia da multiplicidade temporal, de uma contemporaneidade entre passado e presente (como duas séries coexistentes) que os “eus contemplativos” contraem, estabelecendo a síntese de instantes vivos. O filósofo Roberto Machado resume assim a questão:

O instante atual é um instante que passa e só pode passar porque é ao mesmo tempo presente, passado e futuro. Há uma relação sintética do instante consigo mesmo como presente, passado e futuro e é essa relação que funda ou determina a relação do instante atual com os outros instantes. (MACHADO, 1990, p. 85)

Vamos explicar o percurso de nossa reflexão, porque partimos de uma observação relativa a ideias tanto de marcação quanto de deslocamento geográfico contidas nos títulos dos ensaios de Süsskind e, logo em seguida, passamos a abordar a questão temporal. Recorremos a esse expediente porque, ao tratarmos da diferença em Deleuze, precisamos considerar que o filósofo subordina o movimento ao tempo, ou seja, aquilo que move e se altera está contido no tempo. E este se constitui como forma imutável de toda a mudança e de todo o movimento – concepção esta (da imutabilidade do tempo) tomada de empréstimo à “estética transcendental” kantiana (MACHADO, 1990).

Deleuze (1988), em outro ponto de sua argumentação, usa a mesma premissa da multiplicidade temporal quando faz considerações específicas sobre o sistema literário, questionando a pertinência de se considerar a experiência psíquica estruturada como

linguagem. O que o preocupa nessa investigação é o fato de que as séries da expressão linguística e a série da experiência psíquica só podem ser compreendidas como divergentes e simultâneas.

Ainda que cientes de estarmos caminhando a passos largos, pois nossa intenção principal é a de relacionar estes desenvolvimentos com a produção ensaística de Flora Süssekind, consideramos que já podemos chegar a um ponto que nos interessa particularmente: a refutação deleuziana da concepção de que um fantasma ou simulacro derive de uma falta originária. Essa reflexão nos remete a uma passagem bastante emblemática de Deleuze: consideramos que, portanto, vale a pena transcrevê-la aqui, seja como complemento aos nossos desenvolvimentos sobre como podemos compreender o olhar da ensaísta carioca para a questão do narrador em busca do “real”, seja como arremate de nossas considerações sobre a diferença.

Se não é mais possível, no sistema do inconsciente, estabelecer uma ordem de sucessão entre as séries [divergentes], se todas as séries coexistem, também não é mais possível considerar uma como originária e a outra como derivada, uma como modelo e a outra como cópia. É ao mesmo tempo que as séries são apreendidas como coexistentes, fora da condição de sucessão no tempo, e como *diferentes*, fora de toda condição segundo a qual uma gozaria da identidade de um modelo e, a outra, da semelhança de uma cópia. Quando duas histórias divergentes se desenvolvem simultaneamente, é impossível privilegiar uma com relação à outra; é o caso de dizer que tudo se equivale, mas “tudo se equivale” se diz da diferença, só se diz da diferença entre as duas. Por menor que seja a diferença interna entre as duas séries, entre as duas histórias, uma não reproduz a outra, uma não serve de modelo para a outra, mas semelhança e identidade são apenas efeitos do funcionamento desta diferença, a única originária no sistema. Portanto, é justo dizer que o sistema exclui a designação de um originário e de um derivado, assim como de uma primeira e de uma segunda vez, porque a diferença é a única origem, fazendo que coexista, independentemente de

toda semelhança, o diferente que ela relaciona com o diferente. (DELEUZE, 1988, p.182)

Se a noção de original e de cópia perde seu sentido face à concepção filosófica na qual Sússekind irá amparar as proposições de *Tal Brasil*⁴⁸, torna-se possível, a partir daí, desvelar o caráter a um só tempo fictício e conservador de diversos problemas que retornam (e, agora, podemos afirmar, retornam diferentemente) em diversos momentos na literatura brasileira, salientando o quanto essas construções ideológicas não decorrem de uma “inclinação natural”, mas de um esforço seletivo que – bem examinado – demonstra a sua coesão.

Paternidade, autoria e nacionalidade parecem ser, portanto, coisa que não se discute. São princípios a que se obedece com um pedido de benção, um elogio da “personalidade literária”, e um texto documental e de onde estejam ausentes o humor, o fragmento e a ambiguidade. O patriarca costuma funcionar como princípio de identidade para a família, a figura do autor como fundamento e origem das significações de um texto, a nacionalidade como justificativa e limite às inquietantes ambiguidades e rupturas da ficção. (SÜSSEKIND, 1984, p.32)

A tríade elencada acima nos faz lembrar de nossos estudos sobre o cenário da crítica literária brasileira no século XIX. Entre ensaios, peças e romances produzidos no Brasil oitocentista, como já afirmamos anteriormente, encontramos a figura do autor girando em torno de um perfil muito marcado. O homem de letras (e o substantivo aí

48

Apesar de termos proposto a leitura tanto de *Tal Brasil...* quanto de *O Brasil...* a partir de uma filosofia da diferença, este último ensaio não traz em sua bibliografia nenhuma obra de Deleuze (ao contrário do primeiro ensaio citado), privilegiando nessa lista, sobretudo, livros e documentos extraídos da literatura brasileira. Aliás, dentre aqueles que Elisabeth Roudinesco (2007) chama de “filósofos na tormenta”, só comparece Michel Foucault, com sua *Microfísica do Poder* (1979).

não se aplica genericamente a indivíduo humano, mas marca seu gênero) historicamente se firmou no Brasil como figura demiúrgica apta a criar mitos de origem da pátria, em seu aspecto positivo, enquanto sub-repticiamente pairava sobre ele a nuvem negra da inutilidade.

Considerando-se que o acesso à educação, necessário para formar um intelectual, ou era privilégio de alguém oriundo das classes mais abastadas, ou um facilitador da ascensão social, podemos afirmar que, via de regra, o homem de letras tinha sua circulação facilitada entre as elites. Acrescendo-se a isso o fato de que a disseminação do ensino público gratuito é fato recente na história do país, temos aí uma situação que favoreceu a disseminação de práticas autoritárias e pouco tolerantes no meio literário. Os debates, as ideias científicas, as novas escolas literárias, os assuntos propostos por críticos e escritores não encontravam uma sociedade preparada para discuti-los amplamente, o que tornava o debate um jogo de cartas marcadas. Nesse sentido, aproximando-nos da proposição de Flora Süssekind sobre o narrador naturalista, não fica difícil imaginar o porquê dessa facilidade em tantos autores colocarem-se como uma “voz neutra”, que propunha paisagens, tramas e composições a partir de um lugar aparentemente estável e confortável.

Aliás, encarando a mesma questão, mas dando um giro a mais, saindo do problema nacional, encontraremos Luiz Costa Lima (2000)⁴⁹ afirmando que, ao esvaziar a possibilidade de representação simbólica, o próprio regime capitalista precisa encontrar elementos que preencham o ponto *religioso*, transcendente, que fica vago com

49

Ainda que não haja menção à *Mimesis e Modernidade* na bibliografia dos ensaios que analisamos neste capítulo, na “Nota prévia à 1ª edição” podemos ler os agradecimentos a Luiz Costa Lima “pela oportunidade de acompanhar, como aluna, seus estudos sobre mimesis, por dois cursos sobre o Romantismo na pós-graduação da PUC-RJ, para mim muito importantes” (1990, p.8).

a sua ascensão. É assim que Lima afirmará uma convergência estranha, de todos os utopistas – de esquerda ou de direita, moderados ou radicais – que clamam ao literato para ser o sacerdote secularizado dos novos tempos⁵⁰. É assim, também, que podemos pensar nessa voz límpida e firme, que evita instabilizar-se, como uma estratégia poderosa para adiar o próprio questionamento e a autocorrosão. O escritor funda a pátria em modelos sólidos, como Deus entregou seus mandamentos a Moisés bem gravados em pedra.

Dessa estabilidade Flora Süssekind desconfia, desse chão ela quer descobrir suas fissuras e o faz, a partir de procedimentos críticos e de instrumentais teóricos adequados a esses objetivos. Veremos, no próximo capítulo, como o movimento afirmado por Luiz Costa Lima irá se radicalizar no cenário da poesia brasileira contemporânea, quando a possibilidade de contato entre os múltiplos universos de significação parecem divergir de forma ainda mais radical, o que torna o problema da criação poética e de sua análise um desafio ainda maior. Quais estratégias nossa ensaísta utilizará para dar conta dessa situação?

50

Nesta obra, Lima (2000) irá mencionar a questão da elaboração de diversas hagiografias de escritores na modernidade. Localizamos a coincidência desse tema em ensaio desenvolvido por Süssekind em 2008 intitulado “Hagiografias”, publicado na Revista Inimigo Rumor nº 20 (p.28-65).

Capítulo 3

3. Desterritorialização e itinerância – uma abordagem crítica da poesia recente

3.1.1 O temor à diversidade no imaginário urbano

Em um ensaio publicado em 2005⁵¹, Flora Süssekind propõe-se a refletir sobre os impactos de uma realidade urbana crescentemente violenta na recente produção literária do país. A crítica carioca observa que, se em boa parte da prosa temos um desenvolvimento narrativo quase documental dialogando com essa realidade, na poesia há vários exemplos de uma reconfiguração imagética mais sutil e oblíqua do ambiente cotidiano, conforme se observa nas obras de quatro poetas por ela destacados. Trata-se de um ensaio de pouco mais de vinte páginas, no qual há um esforço de articulação de planos distintos, estabelecendo uma hipótese interpretativa para certos traços da literatura do presente em um âmbito panorâmico, para depois deter-se mais especificamente na obra de quatro poetas: Sebastião Uchoa Leite, Ítalo Moriconi, Ângela Melim e Duda Machado.

51

A nossa datação segue a sua publicação na revista *Literatura e Sociedade*. No entanto, sobre a confecção do artigo, a autora esclarece em nota de rodapé:

Este ensaio, que procura retrabalhar, em perspectiva mais ampla, alguns artigos publicados originalmente como colaboração mensal ao caderno *Idéias*, do *Jornal do Brasil*, foi apresentado, parcialmente, em encontro realizado em março de 2001, a convite de César Braga Pinto e do Departamento de Português e Espanhol da Universidade de Rutgers e, em versão ampliada, em seminário realizado em 21 de maio de 2002 no Centre for Brazilian Studies em Oxford, a convite de Leslie Bethell. (SÜSSEKIND, 2005, p. 60)

O texto começa afirmando que, ainda que seja predominantemente urbana a imaginação literária no Brasil, nem sempre esse fator tem resultado em obras em que se dê conta da complexidade histórica dos fenômenos citadinos ou em que surjam propostas formais interessantes. Em alguns títulos como *Capão Pecado*, de Ferréz, ou *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, Sússekind localiza um inegável valor documental, mas observa que as fotos que acompanham o texto contribuem para neutralizar o processo narrativo, que acaba reproduzindo tipologias correntes e estandartizadas de determinados segmentos da população.

Nesse sentido, mesmo apresentando algumas exceções, o mais comum a essa literatura urbana não seria desdobrar perspectivas, mas operar uma catalogação “patológico-criminal” de lugares e pessoas, corroborando o temor à diversidade. Além disso, a pesquisadora também observa que a paranoia urbana que espalha o temor em proporções avassaladoras se intensificou paralelamente à popularização crescente da ficção policial dos anos 80 e 90 do século XX, da qual Rubem Fonseca seria o grande expoente. Assim o imaginário do medo e da violência organizaria a paisagem urbana corrente nessa literatura, refletindo um processo de “criminalização do social” relacionado ao aumento de crimes sangrentos ocorridos desde a redemocratização do país.

Em seguida afirma que seu objeto será, no entanto, outro: privilegiará o exame de obras que respondam ao presente de forma crítica, quiçá operando para provocar no leitor uma desautomatização da percepção de seu entorno.

Não se limitam, no entanto, a operações literárias de reterritorialização etnográfica ou criminal essas tematizações urbanas na produção cultural recente do país. Funcionando, nesse sentido, como interlocutores particularmente críticos de uma experiência citadina de violência, instabilidade e segregação alguns

dos processos de desfiguração e desterritorialização, estruturais à literatura brasileira contemporânea, que se passam a examinar em seguida. (SÜSSEKIND, 2005, p.66).

Ao utilizar o termo “desterritorialização”, coloca em nota de rodapé a seguinte observação:

Emprego aqui expressão cunhada, como se sabe, por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O anti-édipo*, e retrabalhada por Fredric Jameson em *The Cultural Turn*, mas submetida a desdobramentos bastante distintos e a um contexto particular, o das relações entre imaginário literário urbano e processo cultural no Brasil contemporâneo.

3.1.2. *O mundo guignolesco*

Precisaremos continuar, agora, um pouco mais, ainda que a nota anterior peça desdobramentos que serão feitos posteriormente. Isto porque nem todos os aspectos de “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana” foram exploradas em nossa breve paráfrase, nem todas as implicações de seus embasamentos teóricos foram por nós explicitadas.

Após afirmar que a desfiguração e a desterritorialização podem configurar experiências dialógicas especialmente críticas entre forma artística e experiência urbana brasileira recente, Flora Süssekind elegerá um procedimento que considera frequente nas manifestações culturais desde os anos 1980: a exposição cruenta de corpos. No entanto, diferentemente da “realidade fotográfica”, que a desagrada por aparentemente prescindir da mediação e do labor estético, os casos que examinará operam uma desfiguração por mutilação, deformação e decomposição física.

Em exemplos retirados da literatura (como o poema “Os vivos”, de Ferreira Gullar ou o romance *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll) e da dramaturgia (como *O livro de Jó*, com o grupo “Teatro da Vertigem” ou *As Bacantes*, com o “Teatro Oficina”), encontra ecos do Grand-Guignol, casa francesa aberta entre 1897 e 1962 que, por apresentar invariavelmente peças curtas, com enredos violentos e que recorriam a efeitos ostensivos de carnificina, acabou nomeando uma estética. Assim, nas produções de Gerald Thomas ao longo da década de 1990, como as peças *The Flash and the Crash Days* e *O império das meias-verdades*, encontrará um aumento de traços guignolescos tais como “sinais de sangue, mutilação, tormento físico, acompanhado da explicitação autoirônica de se estar trabalhando, aí, muitas vezes com alguns dos truques mais característicos do gênero.” (SÜSSEKIND, 2005, p.68).

No entanto, a pesquisadora não sugere, com isso, que essa referência seja transplantada diretamente de fins do século XIX e início do século XX para nosso meio cultural. Primeiro, empreende um breve resumo de como relaciona o gênero Grand-Guignol com o momento histórico de seu surgimento, depois, afirma que na transição da arte moderna para a pós-moderna, a experiência da subjetividade instável e da fragmentação do sujeito surge em figurações tormentosas do corpo, como nos exemplos das obras plásticas de Louise Bourgeois ou de Francis Bacon.

Ao lado dessas referências de fundo artístico, Flora Süssekind aponta outras que podem ter contribuído para essas figurações da violência extrema em algumas obras produzidas após 1990. Segundo a crítica carioca, uma consulta ao noticiário jornalístico acumulado da década demonstra uma tendência à exposição e à banalização da violência, com a repercussão e o registro fotográfico de chacinas e massacres realizados sob o comando de traficantes de drogas ou das forças policiais, eventos que, de fato, tiveram um aumento em sua ocorrência a partir de fins da década de 1980.

Parecem combinar-se, então, desse ponto de vista, na refiguração em pedaços, em agonia, de personagens, retratos e narradores, na produção cultural brasileira recente, três ordens de fatores contextuais. De um lado, o diálogo com a fragmentação corporal característica à arte moderna e a um de seus pastiches, o Guignol. De outro lado, o registro indireto da experiência da tortura, das execuções, e da vivência política dos anos 1970. E, de outro lado, ainda, a convivência com o aumento do crime violento, das zonas de domínio do tráfico, e da violência também por parte das forças de segurança pública, durante as décadas de 1980 e 1990 no Brasil. Chamando a atenção, no entanto, o fato de, nessas tentativas de identificação cruenta dos sujeitos ficcionais, sua exposição não se ancorar em idealizações subjetivas, imagens corporais coesas, de o processo mesmo de figuração e subjetivação envolver uma espécie de consciência necessária de sua instabilidade, um impulso concomitante, impositivo, de desfiguração, de guignolização. (SÜSSEKIND: 2005, p.69)

Podemos notar, aí, um movimento crítico que irá aproveitar referências teatrais⁵² que, de alguma forma, nos remetem à sua experiência como docente de dramaturgia e história do teatro na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) – talvez as muitas referências às artes plásticas que pontuem seus textos também conversem com esse viés de sua formação, visto que a encenação de um texto exige, por princípio, o diálogo entre várias linguagens artísticas.

A indeterminação de fronteiras surge não só no aproveitamento interdisciplinar de temas, mas também na própria forma como Flora Süssekind observará o estatuto ambivalente das desfigurações que surgirão nos textos, muitas vezes a partir de

52

Recomendamos ao leitor que se interessar pela atuação teórica de Süssekind na área, o ensaio *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, no qual comenta a ascensão e a queda desse gênero teatral específico, relacionando-o com as rápidas mudanças que ocorreram no cenário urbano carioca entre as últimas décadas do século XIX e início do século XX.

personagens que mais se assemelham a seres híbridos, monstros que ora assumem a feição de vítimas, ora de algozes. Esses casos não apresentariam um simples rechaço da diferença, como ela localiza nas obras de viés mais documental, mas demonstram uma instabilização da subjetividade organizadora do texto, que em parte se identifica com o entorno, em parte se sente oprimida por ele. Ela assinala essa ambiguidade como sendo exemplarmente traduzida pela poética “à espreita” produzida por Sebastião Uchoa Leite, encontrando nessa expressão a reunião de dois movimentos contraditórios: aquele que observa espera para dar o bote ou apenas está buscando abrigo?

E, ao contrário da territorialização etnográfico- classificatória operada em geral pela ficção neodocumentalista dos anos 1990, a produção de uma zona transicional entre dentro e fora, poeta e paisagem, na poesia de Sebastião Uchoa Leite, parece reduzir distâncias hierárquicas de observação entre sujeito e matéria urbana. Mesmo porque os papéis entre observador e observado, na sua obra, sempre podem se inverter. Não há um movimento de catalogação de figuras urbanas, excluídos, desabrigados, criminosos, como na literatura de testemunho, na prosa quase fotográfica das últimas décadas. (SÜSSEKIND, 2005, p.73)

Assim, enquanto na obra de Sebastião Uchoa Leite a pesquisadora apontará para uma instabilização identitária operando via desterritorialização do cenário urbano, em poetas como Ítalo Moriconi, Ângela Melim e Duda Machado ela irá identificar a mesma problematização do espaço citadino emergindo em seus livros *Quase sertão* (1996), *Mais dia menos dia* (1996) e, da autoria de Duda Machado, Sússekink apontará diversas publicações desde *Zil* (1977). No entanto, como não poderia deixar de ser em uma pesquisadora que defende justamente a emergência das singularidades, em sua análise o que interessa é como esse problema irá influenciar diferentemente a forma como cada um desses autores irá trabalhar o seu poema, gerando uma multiplicidade de vozes em

que o lirismo e os problemas contemporâneos relativos aos grandes centros urbanos se tensionam sem buscar a representação exata, universalizante.

É, assim, a partir de uma relação da poética desses autores com o espaço geográfico que Sússekind irá propor a interpretação de suas obras, nos fazendo lembrar de que Roberto Machado (1990) afirmará que o pensamento de Deleuze – referência nuclear para o ensaio da pesquisadora - seria mais geográfico do que histórico. E constrói uma geografia deleuziana a partir de dois espaços. O primeiro deles, o **espaço da imagem do pensamento** seria ortodoxo, metafísico, moral e racional. O outro, o **espaço do pensamento sem imagem**, pluralista, heterodoxo, ontológico, ético, trágico.⁵³

Percebemos, ao longo de todo este ensaio, como há uma defesa desse segundo espaço na crítica de Flora Sússekind, ainda que o conceito não emergja nominalmente. A importância do pensamento sem imagem, não representacional, será abordada quando estivermos analisando a ideia da figuração deleuziana em “A imagem em estações...”.

53

Analogamente ao que ocorre nas artes plásticas, que buscam a abstração como uma via possível para libertar-se da figuração, Deleuze propõe um **espaço do pensamento sem imagem** para propiciar uma filosofia da diferença, desviando-se de uma “filosofia da representação” de origem platônica. Nas palavras do professor de filosofia Ovídio de Abreu:

Ao subtrair do pensamento as transcendências (Deus, o eu e o mundo) e seus efeitos (as significações, as manifestações e as designações), este procedimento constitui um plano de imanência no qual o pensamento, confrontando seu limite em conexão com o seu fora (*dehors*), cria os conceitos que lhe conferem consistência. (HADDOCK-LOBO, 2010, p.291)

3.1.3 A descodificação generalizada dos fluxos

Feitas essas observações mais panorâmicas, iremos agora nos deter no conceito central para o referido ensaio, a “desterritorialização”, mas com as particularidades apontadas pela autora. Precisamos, portanto, tentar nos aproximar de algumas de suas aplicações em *O anti-Édipo* para examinarmos a retomada que Jameson faz desse conceito em “A virada cultural” e, depois, observar como Flora Süssekind o utiliza no contexto da literatura brasileira contemporânea.

Apesar da abrangência que o termo sugere na obra de Deleuze e Guattari, os autores propõem que a primeira grande desterritorialização reveste-se, sobretudo, de um sentido geográfico e é promovida com o surgimento do Estado despótico:

Longe de ver no Estado o princípio duma territorialização que inscreve as pessoas segundo a sua residência, devemos ver no princípio de residência o efeito dum movimento de desterritorialização que divide a terra como um objeto e submete os homens à nova inscrição imperial, ao novo corpo pleno, ao novo *socius*. (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p.258)

Ao lado desse movimento relativo ao território, os teóricos apontam a abolição de pequenas dívidas como outro pilar da estatização. Assim, as alianças locais e as pequenas dívidas das sociedades primitivas vão sendo paulatinamente substituídas pela divisão e submissão da terra pelo soberano, que as distribui de acordo com suas conveniências. Além disso, o aparelho do Estado acaba se tornando o grande credor da população, que passa a ter em relação a ele uma “dívida de gratidão” forçada e interminável, que se faz pagar por meio de decretos e leis, impostos e regimes de trabalho forçado.

Há sempre um monoteísmo no horizonte do despotismo: a dívida devém dívida de existência, dívida de existência dos próprios sujeitos. Vem o tempo em que o credor nada emprestou ainda, ao passo que o devedor não para de pagar, porque pagar é um dever, mas emprestar é uma faculdade: como na canção de Lewis Carrol, longa canção da dívida infinita: *Um homem, decerto, pode exigir o que lhe é devido,/mas quando se trata de empréstimo,/decerto ele pode escolher /o tempo que melhor lhe convém.* (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 262)

As relações antes pautadas por convenções coletivas e, talvez, mais concretas, rumam para a obediência a uma hierarquia fortemente horizontalizada e tendendo à abstração: seja ela da monetarização, seja ela da escrita que separa o significado do significante⁵⁴. Aliás, em relação à criação da escrita alfabética, talvez valha a pena fazermos um pequeno desvio para abordar algumas considerações de Deleuze e Guattari sobre ela. Isto porque os autores apoiam-se em alguns estudos antropológicos e também na filosofia de Nietzsche para afirmarem que a sociedade, antes de se basear nas relações de troca, privilegia a marca. Assim, nas organizações primitivas, o movimento da cultura se inscreveria nos corpos (por meio de cicatrizes, mutilações, tatuagens, danças rituais...) e só esse sistema cruel de signos teria levado o homem à linguagem e memória que se baseia em palavras.

Seguindo as sugestões do antropólogo francês Leroi-Gourhan, ambos sustentam que, nas sociedades orais, o grafismo não está ausente, mas opera de forma independente da voz, marcando nos corpos os signos que reagem, mas não se ajustam a ela. Já nas civilizações bárbaras, o sistema gráfico perderia sua dimensão própria,

⁵⁴ Fica aqui apenas menção às críticas que os referidos autores direcionam à linguística saussuriana, atribuindo a ela uma falha por não apontar como “a transcendência do significante” seria a própria expressão da dominação, já que “as operações de assentamento que constituem a linguagem escrita supõem duas inscrições que não falam a mesma língua, duas linguagens: a dos senhores e a dos escravos.” (ibidem, p. 275).

extraindo da voz um fluxo abstrato desterritorializado, que se manifestaria linearmente pela escrita. O que constituía, portanto, um “triângulo mágico” (com cada um dos seus lados assentados nos pares *voz-audição*, *grafismo-corpo*, *olho-dor*) e permitia considerar o *socius* primitivo como sendo caracterizado pela crueldade (“festa do olho”), transforma-se na base de uma pirâmide em que os elementos vocais, gráficos e visuais convergem em nome da unidade do déspota no Estado bárbaro, que passa a ser regido pelo terror (“lei da vingança”). Assim, a subordinação da voz à escrita pressupõe uma lacuna entre grafismo e oralidade, a expressão de algo que transcende o próprio ato de escrever, a manifestação do que não se restringe à mão que rabisca ou à boca que fala: uma ideia advinda “das alturas”, que faz com que os autores identifiquem um traço autoritário na origem do significante.

O assentamento da grafia sobre a voz, portanto, faz saltar para fora da cadeia do sentido um objeto transcendente, espécie de voz muda da qual toda cadeia parece assim depender.

A subordinação do grafismo à voz induz uma voz fictícia das alturas que já não se exprime, inversamente, a não ser pelos signos da escrita que emite (revelação). [...] Talvez comece aí a questão ‘o que isto quer dizer?’, assim como os problemas de exegese começam a prevalecer sobre os do uso e da eficácia. [...] O significante é o signo que deveio signo do signo, é o signo despótico que substituiu o signo territorial, que atravessou o limiar de desterritorialização; *o significante é tão somente o próprio signo desterritorializado*. O signo que deveio *letra*. O desejo já não ousa desejar, deveio desejo do desejo do déspota. (...) O corpo não mais se deixa gravar como a terra, mas se prosterna diante das gravuras do déspota, o além-terra, o novo corpo pleno. (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p.272-273).⁵⁵

A abstração e a sobrecodificação, elementos essenciais ao Estado, empreendem tanto um movimento de continuidade quanto um de ruptura com os fluxos codificados dos agrupamentos primitivos. A divisão de tarefas, algumas crenças e tabus, a atribuição de diferentes papéis sociais aos indivíduos são exemplos de códigos ancestrais que, ao mesmo tempo em que são modificados, mantêm-se sob o corpo estatal, admitindo uma nova inscrição que os sobrecodifica. Esse erguer-se sobre uma estrutura anterior, sobrepujando-a, ocorreu da passagem do *socius* primitivo ao Estado despótico. Ou seja, dentro de cada sistema, a metamorfose de elementos também contribui para seu fim, mesmo que seja no sentido de se associar e dar suporte a um elemento que vem de fora para alterar radicalmente a ordem de coisas.

No entanto, para Deleuze e Guattari, mesmo que um país como a China – no decorrer do século XII - reunisse condições hipotéticas para passar de um regime imperial para outro, capitalista, isto não ocorreu por uma característica ímpar deste último em relação aos eventos sociais precedentes.

Sempre houve desejos descodificados, desejos de descodificação – a história está cheia deles. Mas acontece que os

porque tanto este último teórico, quanto Deleuze e Guattari (2010, p. 272) preocupam-se em estabelecer os princípios de criação de um complexo cultural no qual se insere a valoração de um “regime da representação numa máquina social”.

No entanto, precisamos enfatizar que, no trabalho mencionado, Foucault tem objetivos menos abrangentes do que Deleuze e Guattari em *O anti-édipo*, preocupando-se, sobretudo, em observar a construção complexa de um ser racional a que chamamos de “autor”, a partir do século XVIII, como um foco de expressão modelar que se funda na cisão entre “eu empírico” e “narrador” (ou “voz poética”).

As afinidades entre a forma de compreender a origem despótica do significante – como um signo que salta da cadeia ordinária da experiência da fala para remeter a alguma transcendência – e a construção da função autor, quando este se torna proprietário de seu discurso (tanto para responsabilizar-se por suas transgressões quanto para receber suas benesses) fica mais clara quando Michel Foucault (2002, p. 51) afirma que a crítica usa procedimentos semelhantes à “exegese cristã quando esta queria provar o valor de um texto através da santidade do autor.”

fluxos descodificados só formam um desejo – desejo que produz em vez de sonhar ou faltar, máquina ao mesmo tempo desejante, social e técnica – pelo seu encontro num lugar, pela sua conjugação num espaço, o que demanda certo tempo. Eis por que o capitalismo e seu corte não se definem simplesmente por fluxos descodificados, mas pela descodificação generalizada dos fluxos, pela nova desterritorialização maciça e pela conjugação de fluxos desterritorializados. É a singularidade desta conjugação que fez a universalidade do capitalismo. (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p.297)

Ao empreender a descodificação geral, o capitalismo não só promove uma “tradução” dos códigos preexistentes, como os destrói, atribuindo-lhes uma função arcaica, residual. Por conta desse aspecto, Deleuze e Guattari afirmaram que essa forma de organização social se distingue de qualquer outra por valer diretamente como instância econômica, assentando-se na produção sem intervenção de fatores extraeconômicos codificados. No entanto, a conjugação de fluxos descodificados e desterritorializados, que é sua pré-condição, necessita de uma axiomática que regula e controla esses fluxos, já que há uma gigantesca máquina de repressão-recalcamento para controlar essa realidade.

Se é verdade que a função do Estado moderno é a regulação de fluxos descodificados, desterritorializados, um dos principais aspectos desta função consiste em reterritorializar, de modo a impedir que fluxos descodificados fujam por todos os cantos da axiomática social. (...) No limite, é impossível distinguir a desterritorialização e a reterritorialização, que estão presas uma na outra ou são como o avesso e o direito de um mesmo processo. (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p.343)

Chegaremos, após este breve resumo de alguns dos desenvolvimentos sobre os quais se assenta a ideia de desterritorialização em *O anti-Édipo*, ao ponto que conecta as

reflexões desenvolvidas no livro ao aspecto do termo que Fredric Jameson retomará em seu ensaio. Deleuze e Guattari dedicam-se a pensar a dualidade do dinheiro, considerando que não há medida entre o valor de uma empresa e o valor da força de trabalho de seus empregados. Isso faz com que o capitalismo não tenha um limite externo, somente interno, já que mais-valia depende de um fluxo de produção e de um fluxo de trabalho do qual a variação é impossível de ser calculada a partir de um quociente de diferencial, dada a sua diferença de natureza.

Consideram, assim, que seu limite interno é reproduzido pelo deslocamento, em um processo de desterritorialização que vai do centro (países desenvolvidos) à periferia (países em desenvolvimento). No entanto, ressaltam que o próprio centro tem suas reservas interiores, seus enclaves de subdesenvolvimento, que ajudam a diminuir a neutralização da taxa de lucro e a segurar uma alta taxa da mais-valia internamente.

Outro movimento que observam nessa desterritorialização capitalista é a descodificação de fluxos na periferia que desarticula e arruína seus setores de produção tradicionais, favorecendo o desenvolvimento de circuitos econômicos voltados à exportação, a uma hipertrofia do setor terciário e a uma desigualdade extrema na distribuição dos rendimentos obtidos.

Deleuze e Guattari concluem que é característico do capitalismo, portanto, manter a anti-produção no seio da produção e a imbecilidade na própria fonte do conhecimento, o que permite reproduzir e recomeçar sempre um mesmo modelo sem uma crítica que consiga se exteriorizar a ele. É por isso que afirmam, concordando com

⁵⁶
Samir Amin, que como o capitalismo soube “interpretar, por sua vez, o princípio geral

56

Influenciado pelo marxismo, o economista Samir Amin (nascido no Cairo, em 1931) – atualmente diretor do Fórum do Terceiro Mundo – tem produzido diversas obras, desde a década de 1970, nas quais reflete sobre o capitalismo e seu papel nos países em desenvolvimento.

segundo o qual as coisas só funcionam bem com a condição de desarranjar-se, sendo a crise ‘um meio imanente ao modo de produção capitalista’”. (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p.306)

3.1.4 O espaço autônomo das artes

No artigo intitulado “Cultura e capital financeiro”, Fredric Jameson se propõe a articular a questão estética e a questão econômica pelo viés dos fluxos produtivos capitalistas, visto que, em sua opinião, a crítica literária marxista teria analisado seus objetos em termos de divisão classista, deixando para segundo plano as suas relações com o capital e com o valor.

O crítico marxista pondera que a questão genérica da abstração (problema no qual também está envolvido o capital financeiro) tem como um de seus “efeitos colaterais” o surgimento do modernismo nas artes. Jameson inspira-se no livro *O longo século XX* (1994), de Giovanni Arrighi para propor uma compreensão da sequência cultural “realismo, modernismo, pós-modernismo” ao nível dos modos específicos de produção de cada fase do capitalismo, ao invés de se ater ao aspecto das classes sociais em sua relação com as formas artísticas.

Segundo ele, um dos traços mais salientes da crítica marxista foi privilegiar o estudo do realismo em seus laços com a burguesia, tendendo a analisar negativamente o “desvio” progressivo do modernismo em relação à expressão realista.

Nessa narrativa, a superação do modernismo pelo pós-moderno é lida, sem muitas objeções, segundo o mesmo raciocínio, ou seja, como uma outra intensificação das forças de reificação, que

agora têm, finalmente, resultados dialéticos e inesperados para os modernismos, agora eles mesmo hegemônicos. (JAMESON, 2006, p.236)

Jameson considera que, para abordar as expansões capitalistas, o conceito elaborado por Deleuze e Guattari é bastante relevante. O que lhe interessa são os movimentos do capitalismo, desterritorializando-se e reterritorializando-se em novos locais, em uma sequência espiralada, que pressupõe diversos ciclos em cada ciclo específico do capital. Isso o faz ponderar que, se no ápice do moderno, livros como “Ulisses” ou “Em busca do tempo perdido” apresentavam uma fragmentação artística que poderia remeter à divisão do trabalho (taylorização) na esfera social, no pós-fordismo essa lógica parece não mais vigorar. Por isso, Jameson irá considerar que as formas radicalmente novas da circulação monetária na contemporaneidade (com aproveitamento do espaço virtual para seu deslocamento imediato, e, por outro lado, com reflexos marcantes na questão da especulação urbana) devem ter consequências na esfera artística.

Essa hipótese o leva a procurar em que medida os conteúdos desterritorializados pós-modernos poderiam estar relacionados com uma antiga autonomização modernista. Para isso, se propõe a analisar alguns filmes baseados em uma estética fragmentária e produzidos em momentos distintos: “Um cão andaluz” (1928) e “A idade do ouro” (1930), de Luis Buñuel; “Dog Star Man” (1965), de Stan Brakhage e “Last of England” (1987), de Derek Jarman.

Nos dois primeiros, afirma a eficácia da verve surrealista expressando-se em uma linguagem ímpar, que não poderia ser traduzida por nenhuma outra, explicitando estruturalmente os seus elos com a incompletude e com a ausência. Esta mesma relação

com uma falta de sentido fundamental, que não é escamoteada, ele observa no filme de Brakhage.

Já no trabalho de Jarman, ao qual elabora diversas críticas, encontra um excesso de sentido, em que os fragmentos parecem ter sido abastecidos por significados midiáticos que o tornam um exemplo do processo de renarrativização. Se no estágio do acúmulo de capital o dinheiro em si parecia pouco interessante, remetendo para além dele próprio (como no modernismo, apresentando partes que remetiam para fora de si), no estágio atual, o capital não necessita mais de produção ou consumo, mostrando-se completo e dotado de sentido. Assim, os fragmentos de imagem que são narrativizados em uma linguagem estereotipada sugerem um:

(...) âmbito ou dimensão cultural independente do antigo mundo real, não porque, como no período moderno (ou mesmo no Romântico), a cultura se retirou daquele mundo real para um espaço autônomo da arte, mas, antes, porque o mundo real já foi tomado e colonizado por ele [capital financeiro], de modo que não lhe resta nenhum exterior em termos do qual lhe poderia ser atribuída uma falta. (JAMESON, 2006, p.254)

3.1.5. Violência e democracia

Na outra ponta dessa conversa que une estética, filosofia e economia em um plano geral/internacional, há uma voz que remete a um plano sócio-histórico específico/nacional e que vai relacionar a forma artística com os eventos de seu entorno. No ensaio de Süsskind, há também a contextualização de um ambiente urbano

crescentemente violento nas maiores cidades brasileiras, amparado em três referências principais, entre as quais destacamos o estudo de Angelina Peralva (2000).⁵⁷

O trabalho de Peralva parte daquilo que considera ser um paradoxo brasileiro: o fato de que a abertura política no país foi acompanhada pelo aumento sem precedentes da criminalidade⁵⁸, incluindo aí os homicídios, cuja taxa que era de 11,68 por 100 mil habitantes em 1980 aumentou mais de duas vezes em menos de duas décadas, chegando a 25,37 por 100 mil habitantes em 1997.

Observando as transformações sofridas pelo sindicalismo e por outros movimentos sociais e urbanos nas décadas imediatamente anteriores e seguintes à democratização, faz um balanço de sua influência na Constituição de 1988 e em ações posteriores do Legislativo, como o estabelecimento do Estatuto da Criança e do Adolescente (1990). Também se dedica ao exame de questões referentes ao urbanismo, dando ênfase ao problema das favelas e suas diferentes significações dentro do imaginário carioca e paulistano, bem como acompanhando o auge da mobilização das comunidades e seu declínio entre fins dos anos 1980 e início de 1990, quando o crime organizado passa a comandar essas zonas habitacionais.

57

As outras duas obras são: a) Teresa Pires do Rio Caldeira. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. Editora 34, 2000; b) Carlos Alberto Messeder Pereira. *Linguagens da violência*. Rocco, 2000.

58

Recomendamos uma leitura interessante – que serve como termo de comparação e de contraste - para quem se interessa pelo tema da violência urbana: SARLO, Beatriz. *Tempo presente*. Notas sobre a mudança de uma cultura. (Trad. Luís Carlos Cabral) Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

No livro, há um item no qual, justamente, Sarlo examina o aumento da sensação de insegurança dos argentinos nas grandes cidades após o fim da ditadura militar, relacionando isso com uma “nova violência” cujas raízes foram ignoradas durante as décadas em que a principal preocupação política dos partidos mais progressistas era lutar contra a repressão institucionalizada, ignorando questões graves como o narcotráfico.

A partir de um amplo estudo que acompanha, desde questões do operariado paulistano a partir de fins da década de 1970 até as transformações políticas internas que ocorreram no Morro Santa Marta, no Rio de Janeiro, com a criação da associação de moradores, em 1966, até o domínio das negociações coletivas pelo narcotráfico, que traz novas alianças com carteis internacionais e com policiais corruptos, Angelina Peralva examinará como as próprias noções de engajamento, participação e dever sofrem alterações nessas décadas.

As antigas formas de recusa do crime, expressas na oposição entre o malandro e o trabalhador, baseavam-se na identificação de cada uma dessas figuras a um papel, cujo significado era claro. O trabalhador identificava-se aos valores do esforço, da pobreza, da honra. Boêmio, o malandro por seu lado identificava-se de forma transgressiva aos princípios do prazer e da liberdade. Hoje, o significado dos valores ligados ao trabalho transformou-se profundamente. Nem por isso se pode dizer que aqueles que definiam a experiência do malandro se generalizaram. É ilusão pensar que o caráter menos excepcional do banditismo se explicaria por uma adesão mais ampla, e sob formas ainda mais extremas, aos valores libertários e hedonistas que informavam o comportamento dos malandros. (PERALVA, 2000, p. 184).

O crescimento da violência não pode ser, assim, enfocado sob um único viés ou ser explicado por conceitos que, alheios ao complexo de fenômenos socioculturais vividos pelos brasileiros desde a sua democratização política, venham resolvê-lo por meio de uma equação simples, exógena. Na compreensão da socióloga, explicações unívocas que visem dar conta dessa situação, tais como a continuidade autoritária (atuando pela herança do regime militar que teria impedido uma efetiva reforma da polícia), a fragilidade das instituições legais, a pobreza ou o impacto das transformações da vida social acabam por fracassar. Para começar a se aproximar de uma compreensão

do aparente paradoxo brasileiro, deve-se observar tanto a desorganização das instituições responsáveis pela manutenção da ordem pública (sobretudo no que diz respeito aos casos de violência policial contra civis e também no comprometimento de elementos da corporação com a criminalidade), quanto às transformações sociais rumo ao individualismo de massa, com conflitos socioculturais originados pela integração social. Na compreensão da pesquisadora, principalmente em meio à população jovem vem acrescentar-se a ideia de que viver agora implica “uma dimensão de risco mais importante que no passado. Antecipar o risco tornou-se uma forma de reagir a ele.” (PERALVA, 2000, p.87).

É, portanto, considerando esses fatos e essas interpretações que a socióloga se encaminha para, na conclusão de seu trabalho, fazer uma afirmação tão polêmica quanto contundente. Em sua pesquisa, teria percebido que as condutas da juventude brasileira não podem ser definidas em termos de exclusão e retraimento, mas sim, por meio da dinâmica da participação e da inclusão, devida à influência dos meios de comunicação de massa e do acesso à escolaridade. Isso fez com que aumentasse uma sensibilidade igualitária que, no entanto, não se concretiza no que diz respeito à distribuição de renda.

Com uma nova configuração social e urbana hiperindividualista, esse tipo de conflito não encontra uma vazão política adequada. O sujeito sente-se, assim, impotente diante da decomposição de um velho sistema de ação: “faltam” os mecanismos de regulação baseados numa sociedade regida pelo trabalho e pelo Estado autoritário, ao mesmo tempo em que as novas instituições e valores não têm a força de coesão necessária para organizar uma situação previamente difícil. Assim, Peralva (2000; p.180) afirma que “a generalização da violência é o risco próprio à democracia, quando as regras de um jogo coletivo reconhecido como tal não são suficientemente afirmadas”.

Para evitar essa ameaça, a socióloga propõe que é preciso equilibrar igualdade, liberdade e referência a uma lei comum, construção histórica que inexiste no Brasil até hoje. A lei, sendo tradicionalmente relacionada ao poder e à opressão, torna-se anacrônica em um país democrático, contribuindo para a extensão dos conflitos sociais que vivemos atualmente.

3.1.6. Itinerância crítica

Após esse mergulho nas referências teóricas de “Desterritorialização e forma literária”, vamos nos deter por algumas linhas em comentários sobre uma atitude importante para compreender a metodologia crítica de Flora Süssekind, que se estrutura de forma eminentemente ensaística. Retomaremos agora a reflexão que deixamos em suspenso quando fazíamos a paráfrase do seu texto, logo após termos transcrito a sua nota que acompanhava a explicitação de como usaria o termo “desterritorialização”. Ao lado das referências apontadas por Süssekind – Deleuze e Guattari; Jameson – que entre si já são bem diversas, há a afirmação de que ambas não serão retomadas de maneira rígida, de forma a esgotar as acepções do termo, mas servirão a sua argumentação na medida em que forem aplicadas ao contexto cultural do Brasil contemporâneo.

Essa estratégia, também observada em outros de seus textos, propõe uma forma interessante de estímulo ao leitor – uma referência teórica é apontada sucintamente, às vezes de forma quase críptica. Seguir essa pista e buscar a obra referida mostra-se como uma forma de estabelecer um diálogo metacrítico com o texto de Süssekind. Na medida em que ela não se propõe a esmiuçar os conceitos citados, cabe ao leitor conhecê-los e, assim, por conta própria, voltar ao ensaio original, ampliando os seus significados e ressonâncias. As sugestões serão, portanto, aspecto fundamental desse método, que

parece assim furtar-se de assumir um papel autoritário tantas vezes associado à atividade crítica. Não se produz, assim, uma chancela ou uma censura, mas uma tentativa de ressaltar particularidades da obra literária analisada, sempre em relação com a esfera social onde esta se produz. Ou seja, sua atividade transcende o objetivo de levantar traços específicos de um trabalho, procurando ler as manifestações culturais em sua relação com determinado momento histórico e determinado fenômeno social.

Poderíamos chamar esse método, talvez com alguma impropriedade, de itinerância crítica⁵⁹ : um ensaísmo que se desloca e que provoca deslocamentos, de acordo com o objeto literário e com as referências teóricas adotadas: seja em relação ao século XIX, à literatura produzida na década de 70 ou às manifestações contemporâneas, percebemos que seu crivo não se confunde com uma luneta, promovendo uma observação criteriosa, mas que não se produz à distância. A sua relação com o texto que analisa é horizontal, colocando-se “ao lado de”, não “acima”. Também no nível de sua estruturação (ou formalização) esse deslizamento ou deslocamento é fundamental, porque não propõe linhas exaustivas de interpretação, mas pequenos fragmentos iluminadores que se unem em uma hipótese mais abrangente.

No caso do texto que aqui examinamos, há uma espécie de moldura – o desejo de compreender determinadas soluções literárias que se produzem em um imaginário citadino da violência e da segregação – que irá organizar pinceladas mais livres, quase abstratas, mas que mantém uma relação dialética com a sugestão da figuratividade (no sentido de uma imagem direta de sua hipótese). Assim, ao sairmos do texto seguindo as

59

O termo se aplica a uma ideia oposta à fixidez, como no sentido dicionarizado “atividade que se exerce com deslocamentos sucessivos de lugar em lugar” (HOUAISS) utilizado de forma figurada, mostrando uma predisposição ao abandono do conforto e do conhecido para perseguir o objeto. Não confundir o conceito, no entanto, com uma aderência às obras analisadas, visto que o *crítico itinerante* sempre leva a sua bagagem nas viagens que empreende para encontrar um texto.

referências apontadas, nos deslocamos para um território amplo e muito diverso da origem de onde partimos. Ao voltarmos, porém, iremos perceber as conexões possíveis de todo aquele universo teórico, enriquecendo o ensaio de Sússekind de ponta a ponta.

Isso torna possível afirmar que o conceito de “desterritorialização” elaborado por Deleuze e Guattari guarde muitas afinidades com o próprio método crítico de Sússekind, por evitar uma fixação homogeneizadora de seus sentidos e aplicações. Nesse aproveitamento peculiar, as referências teóricas funcionam mais como as anotações de um percurso da construção de suas percepções do que como um recurso comprobatório, que com citações precisas referendariam o argumento sustentado. Acreditamos, assim, que o trabalho dessa pesquisadora é de suma importância para a crítica da poesia contemporânea brasileira, constituindo um exemplo de como essa pode contornar alguns de seus impasses e dificuldades, por sustentar uma atitude intemorata diante de um objeto cuja dificuldade de circulação e reconhecimento o torna, quase sempre, um assunto arriscado para um crítico que compreenda a sua atividade mais como uma obrigação do que uma tentativa do acerto.

3.1.7. A terceira margem

No entanto, a abertura ao risco e à experimentação pode também trazer também problemas, em um ensaio que comete a ousadia de voltar-se para o presente e refletir sobre diversos autores e obras, a partir de referências teóricas diferentes. Assim, o seu leitor precisará não só exercitar-se na compreensão de temas propostos conjuntamente, quanto na percepção de recuos particularizadores de cada obra, em comentários bastante sucintos.

Se comparado com todos os ensaios de Flora Süssekind analisados anteriormente nesta tese, aqui temos uma espécie de tumulto, uma urgência que, por vezes, resulta em um deslizamento entre temas e argumentos que parecem abandonados antes de estarem totalmente desenvolvidos.

É interessante observar que a autora faz uma nota à segunda edição de *Literatura e Vida Literária – Polêmicas, diários & retratos*, na qual se refere ao livro como um “panorama escrito com certa rapidez e bem no calor da hora”. Relaciona a esse texto saltos e omissões como sendo características obrigatórias “nesse tipo de texto de intervenção”. (SÜSSEKIND, 2004, p.10)

No parágrafo seguinte, estabelece afinidades entre esse texto e outros panoramas como “Escalas e Ventriloquos” e “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”. Sobre isso, afirmará que estes partilham com o primeiro a dificuldade de dimensionar criticamente o próprio presente, contando com a dificuldade extra de uma desconfiança geracional em relação ao reducionismo crítico que atribui às exigências analíticas mais detalhadas que se espera dos críticos com trânsito no meio acadêmico.

(...) Mas é, de certo modo, nesse risco, e na tensão entre perspectiva histórica e visualização da própria contemporaneidade, entre exposição e juízo, análise metódica e intervenção imediata, público restrito ou mais amplo, que, de fato, se define, a meu ver, a crítica. (SÜSSEKIND, 2004, p.10)

Assim Flora Süssekind irá fazer – em uma despretensiosa nota – uma definição que, de certa maneira, pode ser ampliada para todo o seu projeto crítico. Pretende, de acordo com suas palavras no parágrafo seguinte a esse que transcrevemos, criar uma margem de atuação que não seja aderente, tampouco refratária à produção

contemporânea; que não se defina pela linguagem jornalística, nem pelo encerramento acadêmico. Esta busca, nós a compreendemos como uma demarcação conceitual, espécie de terceira margem crítica, em que as outras duas estão à vista, mas em relação às quais mantêm certa liberdade.

Essa forma de observar a crítica, constituindo dualidades, analisando posições distintas para, então, instituir uma triangulação – colocando-se em um dos vértices, no qual se mantém ligada, mas diferente dos outros – já foi examinada anteriormente, tanto no ensaio “Rodapés, tratados...”, quanto em “Ou não?...”. No primeiro, há o exame do crítico de rodapé *versus* o crítico *scholar*, depois, da crítica dialética de Antonio Candido e da crítica estética de Afranio Coutinho para, no final, Sússekind propor a categoria do crítico teórico, na qual acreditamos que se inclua. No segundo, há o estudo de dois ex-alunos de Candido, que enveredaram por diferentes projetos críticos, ainda que fique sugerida uma identidade de fundo, via formação. Ao término da análise de ambos, a pesquisadora carioca afirma seu afeto e respeito por ambos os projetos, assim como seu olhar oblíquo que não os aprova completamente.

A menção ao pensamento dual que, no entanto, busca uma terceira margem, nos permite recuperar a nossa afirmação de que vemos aí uma conexão entre esse projeto crítico e a geografia deleuziana. Roberto Machado (1990) constata que, na filosofia de Deleuze, não há pensamento *sobre*, mas *a partir, com*. Por isso, ainda que o teórico considerasse que a história da filosofia desempenhou sempre um papel de agente de poder em relação ao pensamento, ele não achava contraditório ter se dedicado a elaborar tantas monografias a respeito de filósofos do passado (de forma analógica, Sússekind faz parte do setor de filologia da Casa de Rui Barbosa há décadas, empreendendo diversas pesquisas que tem como ponto de partida o nosso passado literário).

Na opinião de Machado (1990), a genealogia da filosofia empreendida por Deleuze se assemelha mais a uma geografia do que a uma história porque não elabora uma linha progressiva de seu desenvolvimento, mas dois espaços antagônicos para a sua prática. Aliás, na sua visão, esse seria um problema do qual Deleuze se mostrava consciente: como livrar-se dos antagonismos e dualismos para aproximar-se, de fato, de uma filosofia da multiplicidade?

Carregando esse limite, buscando superá-lo, irá se aproximar de outros filósofos de uma maneira que guarda algumas semelhanças com a forma como Flora Süssekind irá examinar o pensamento de outros críticos. Lembrando-nos da relação da pesquisadora com a dramaturgia, é curioso, inclusive, que essa maneira de atuar tenha sido vista por Foucault (2005) como um teatro filosófico, no qual Deleuze estuda Hegel, Platão, Descartes, entre outros, tentando construir, a partir do pensamento de cada filósofo, um novo pensamento.

(...) Deleuze não pode ser considerado propriamente um historiador da filosofia. Para ele, repetir um texto não é buscar sua identidade, mas afirmar sua diferença. A leitura dos filósofos – e não apenas dos filósofos – que ele realiza age, atua, interfere com o objetivo de produzir um duplo. (...) Sua leitura é claramente organizada a partir de um ponto de vista, de uma perspectiva que faz o texto estudado sofrer pequenas ou grandes torções a fim de ser integrado a suas próprias interrogações. (MACHADO, 1990, p. 15).

Aquilo que para Foucault é uma espécie de teatro que faz os filósofos revirem à cena como máscaras de suas próprias máscaras, para Machado ilustra o procedimento da colagem de Deleuze, que modifica o texto produzindo seu duplo, transformando o real em imaginário, fingido ou inventado. Um conceito filosófico pode ser apropriado por Deleuze, que o desembaraça de seu sistema de origem para criar um novo sistema, talvez oposto àquele originário.

Essa liberdade faz de Deleuze um filósofo criador, não meramente reflexivo. Da mesma forma que Flora Süssekind cobra uma postura de criação e conceptualização para o crítico, não podendo ser classificada como uma crítica unicamente alinhada com o marxismo, o esteticismo ou o pós-estruturalismo em nenhuma fase de sua produção. Isso também vale para a maneira como usa as suas referências teóricas, evitando jargões ou termos específicos demais, o que nos impede, por exemplo, de a considerarmos uma “deleuziana”. A afinidade entre o pensamento desse filósofo e a sua forma de construir a própria crítica existe e foi importante ao mesclar-se a outra referência fundamental para a metodologia de Süssekind, que é o marxismo não ortodoxo. No entanto, ela sempre evita purismos e o embasamento teórico surge na medida do objeto, sem sobrepor-se a ele.

A crítica de Deleuze à representação, que se espraia por diversas de suas obras e é um dos pilares de sua filosofia, vem ao encontro do rechaço de Süssekind à literatura que se quer documental e, portanto, torna-se, assim, “referendada” pela experiência. Ainda assim, enganar-se-ia quem pensasse que na concepção crítica de Süssekind não há uma cobrança de um diálogo das obras literárias com o contexto sócio histórico no qual estão inseridas. Em “Desterritorialização e forma literária” sugere-se a existência de uma situação paradoxal: se é predominantemente urbana a “imaginação literária” brasileira recente, por que encontramos tantas obras incapazes de incorporar formalmente a crítica aos problemas citadinos?

O reiterado movimento de reduplicação entre texto e imagem, relato e ilustração (ao lado de uma espécie de exigência de adaptabilidade potencial ao cinema ou à televisão) funcionando, em geral, ao contrário, nesses livros ilustrados (como os de Férrez e Dráuzio Varella), nesses livros-roteiros potenciais (*Cidade de Deus*, por exemplo), como afirmação da própria fidedignidade por meio do deslocamento da atenção do leitor do processo narrativo em direção a

imagens que se apresentem como vias diretas de acesso ao contexto, ao referente extraliterário desses testemunhos e ficções. Mas o que se observa é que nessa aparente captura documental do referente urbano, para aproximá-lo do leitor, com frequência, quando se observam essas imagens, verifica-se que operam com clichês, com reimpressões de um repertório previsível de figuras e situações citadinas, que, ao contrário do que se afigura à primeira vista nessas obras, acentuam (ao invés de criticá-las) as distinções sociais já demarcadas, com precisão, no cotidiano. A ampliação da área de visibilidade urbana, ao contrário do que sugere, então, a rigor, a inclusão do catálogo fotográfico, parecendo corresponder, em parte, nesses casos, a uma restrição narrativa e crítica, a uma reafirmação da distância entre observador e matéria documentada, a um controle e uma imobilização da perspectiva histórica. (SÜSSEKIND, 2005, p.63)

Está claro, portanto, que Flora Süssekind espera da arte alguma proposta, diferente de uma ânsia de representação apenas factual diante dos conflitos urbanos⁶⁰. E define o que seria essa proposta: uma complexificação dos recursos formais e do enfoque da prática literária para as vivências históricas recentes, o que tem encontrado em algumas reconstruções literárias não explícitas da urbanidade, com a figuração de espaços não representacionais e de zonas liminares da subjetividade.

A desconfiança em relação ao potencial crítico de uma literatura que se volta para uma tentativa “realista” de apreensão de aspectos que caracteriza a vida contemporânea acaba sendo, em sua opinião, bastante redutora dessa diversidade, operando um olhar estabilizador, confirmador de diferenças bem marcadas. Conforme já desenvolvemos, quando esse mesmo problema havia surgido anteriormente, aplicado

60

Além disso, apenas para recuperarmos nossos desenvolvimentos acerca da defesa do realismo lucaksiano, talvez essa passagem torne mais clara a divergência da concepção de Süssekind do que seja uma literatura de interesse na contemporaneidade com os pressupostos do filósofo húngaro, pois ela justamente desconfia do narrador que seja um organizador “distanciado” dos fatos.

a outros objetos, a tentativa de espelhamento da “realidade” eximiria o autor da responsabilidade em relação ao que foi escrito. Ele seria, nesse caso, apenas o fiel registrador de uma experiência objetiva, alheia a ele. A ideia de literatura como construção de um determinado universo ficaria, assim, subsumida a uma concepção documental que, indiretamente, valida o literário por ser um testemunho histórico de determinada situação ou fato.

Inegavelmente, a literatura e as artes em geral tem ocupado o papel de contribuir para que estudiosos possam reconstruir certas práticas e costumes, ou como se deu a apreensão de determinados eventos ao longo dos tempos. Isso implica que, de fato, qualquer obra literária seja alimentada por um contexto social mais amplo - e incontrolável – do que o universo criativo do autor ou de sua relação com a tradição literária. No entanto, o que nos parece estar em jogo aqui, implicitamente, é uma concepção de autoria renovada que – após as discussões sobre a questão do autor (Barthes, 1988; Foucault, 2002) – propõe uma revitalização (e uma reformulação) dessa função. Não para propor a volta de uma ideia centralizadora de autoria, como defensora de um sentido único, originário para determinado texto. Antes, como uma forma de organização que, ainda condicionada por uma configuração psicológica e por um momento histórico, seja capaz de reagir a esses condicionantes.

Parece-nos, portanto, que Süsskind valoriza uma opacidade que a consciência da autoria traz ao texto, refutando a transparência documental como procedimento de composição literária. Na contrapartida, é lícito ressaltar que não há indícios, em seus textos, de uma defesa da “dificuldade” como fator de qualidade literária, somente uma demanda de particularização, uma rejeição ao olhar neutro que apenas “registra” fatos. Daí o interesse que lhe provocam as aberrações, os híbridos, os pastiches de Guignol nas obras analisadas neste ensaio. É o olhar de soslaio, a palavra que deforma, o

exagero ou o minimalismo que denunciam ao leitor que – a cada linha – há um outro que o espera: esse autor, tão passível de erro quanto de cálculo e, assim, tão humano quanto ele.

3.1.8. Produção no desejo: o encontro de Freud e Marx

Já nos referimos aqui ao fato de que um leitor pode encontrar dificuldade para conseguir organizar e processar a quantidade de informações que são apresentadas, por vezes bem sucintamente, em “Desterritorialização e forma literária”. Acrescente-se a isso uma dificuldade que não vale só para os autores, mas também para o público – como manter um distanciamento crítico do presente estando mergulhado nele? Como saber se nossa recepção de uma crítica contemporânea não se turva justamente por acreditarmos que um outro quer dar voz a nossa experiência?

De toda forma, superados esses entraves e depois de organizarmos criticamente as camadas do texto, após leituras e releituras, perceberemos que ele está sustentado teoricamente em quatro pilares: 1) **filosófico** (remetendo a toda discussão proposta por Deleuze e Guattari em *O anti-Édipo*); 2) **econômico** (no que concerne à retomada que Jameson propõe do termo “desterritorialização” sob o foco das expansões capitalistas); 3) **histórico-social** (pensando nos trabalhos que relacionam violência urbana e democracia brasileira) e 4) **estético** (nas articulações que a própria Flora Süssekind propõe entre o conceito de “desterritorialização” e uma literatura não documental que enfrente os problemas contemporâneos elencados com base nos outros pilares teóricos).

Isso faz com que busquemos uma confluência entre os pares “desterritorialização” / “reterritorialização” entre todas essas inspirações teóricas que

permitiram a Sússekind elaborar a sua própria concepção, ainda que a sua forma de usar conceitos alheios siga em caminho semelhante àquele da colagem deleuziana, apontada por Machado (1990).

Por um lado, recuperando as ressalvas que faz às tentativas de ocultação da mediação autoral verificada por ela na literatura brasileira desde o século XIX - conforme pudemos explicitar em nossos comentários sobre os ensaios *Tal Brasil, qual romance* e *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem* – Flora Sússekind utilizará a “desterritorialização” com um significado positivo de não ocultação da reificação vivida pelos homens em tantas situações da experiência urbana.

Por outro lado, podemos supor que a sua própria concepção de “desterritorialização” tenha pontos de convergência com os desenvolvimentos dos autores que escolheu para criar aqueles pilares a que nos referimos: Deleuze e Guattari (2010), Jameson (2006) e Peralva (2000). Mas o que guardam em comum entre si? Acreditamos que o que perpassa todas as reflexões seja um aproveitamento atualizado dos postulados de Marx, buscando atualizá-los de forma que possam superar as aporias do presente, contribuindo para a sua crítica de uma forma engajada na compreensão e não na simples negação dos eventos contemporâneos.

Enquanto Deleuze e Guattari (2010) e Jameson (2006) o fazem de forma direta, Peralva (2000) irá pensar os movimentos sociais e urbanos relacionando-os à questão econômica, mas não subordinando-os inteiramente a esta. A sua forma de compreender a sociologia é, portanto, bastante atenta aos fatores culturais e geográficos, propondo uma visada complexa sobre o efeito das desterritorializações/territorializações capitalistas nas populações pobres dos centros urbanos.

Nós nos perguntamos se existe uma incompatibilidade na análise estética que Jameson (2006) faz das obras escolhidas em seu ensaio, e a concepção crítica de Flora Süssekind especificamente no momento da composição de “Deterritorialização...”, quando sua escrita está mais livre e experimental do que nunca. Talvez, em “O negro como arlequim...” houvesse alguma afinidade no movimento de partir de um imperativo econômico buscando seus efeitos na arte entre ambos os críticos, mas acreditamos que agora não. Mas, como já afirmamos, a leitura do texto de Jameson (2006) pode ter sido mencionada apenas como uma referência estimulante para o debate, não para a sua integral aceitação.

Na passagem abaixo, encontramos um comentário de Fredric Jameson que se segue às críticas que faz ao trabalho de Derek Jarman (cf. pg. 149). Nesta citação, contudo, encontramos uma ressalva que podemos relacionar com aquela que Flora Süssekind faz ao procedimento de reterritorialização que alguns textos literários empreendem.

(...) Tornou-se autônomo, não no sentido formal que atribuí aos processos modernistas, mas ao contrário, em sua capacidade, recentemente adquirida, de absorver conteúdo e de projetá-lo em um tipo de reflexo instantâneo, de onde se explica o desaparecimento do afeto no pós-moderno: a situação de contingência ou de falta de significado, de alienação, foi superada por essa renarrativização cultural dos pedaços quebrados do mundo da imagem. (JAMESON, 2006, p.253)

Ainda assim, há no tom da análise de Jameson algo que parece tornar autônomo e externo aos sujeitos produtores e consumidores da obra artística esse processo de

renarrativização, como se ele não surgisse de uma escolha que passa simultaneamente pelo indivíduo e pelo corpo social. Há um olhar, na passagem de Jameson (2006), que parece desaprovar o “reflexo instantâneo” por captar imagens e rapidamente rearranjá-las, escamoteando algo que nos arriscamos a propor que seja uma falta originária que o crítico americano atribui ao mundo capitalista. No entanto, *O anti-Édipo* é justamente um livro no qual a ideia do desejo como falta do objeto real que se torna objeto fantasmático é contestada.

Não há, de um lado, uma produção social de realidade, e, de outro, uma produção desejante de fantasma. Entre essas duas produções apenas se estabeleceriam liames secundários de introjeção e de projeção, como se as práticas sociais se duplicassem em práticas mentais interiorizadas, ou então como se as práticas mentais se projetassem nos sistemas sociais, sem que nunca chegassem a penetrar umas nas outras. Enquanto nos contentarmos em pôr o dinheiro, o ouro, o capital e o triângulo capitalista em paralelo com a libido, o ânus, o falo e o triângulo familiar, dedicamo-nos a um agradável passatempo, mas os mecanismos do dinheiro continuam totalmente indiferentes às projeções anais daqueles que o manejam. O paralelismo Marx-Freud permanece totalmente estéril e indiferente enquanto puser em cena termos que só se interiorizam e se projetam uns nos outros sem deixarem de ser mutuamente estranhos, como na famosa equação dinheiro = merda. Na verdade, a *produção social é unicamente a própria produção desejante em condições determinadas*. Dizemos que o campo social imediatamente percorrido pelo desejo, que é o seu produto historicamente determinado, e que a libido não tem necessidade de mediação ou sublimação alguma, de operação psíquica alguma, e de transformação alguma, para investir as forças produtivas e as relações de produção. *Há tão somente o desejo e o social, e nada mais.* (Deleuze e Guattari, 2010, p.46).

Assim a crítica aos conteúdos pacificados, obedientes à realidade na compreensão de Süsskind, ganha um novo tônus se levarmos em consideração as

afirmações feitas acima. O conformismo de artistas e literatos, diante de tempos difíceis, também por essa ótica será injustificável de outra forma que não a partir da compreensão de que toda derrota presuma, talvez, uma parcela de vontade.

3.2.1 *Deslocamentos da poesia de Carlito Azevedo*

Passaremos, agora, ao último ensaio que analisaremos nesta tese, que é “A imagem em estações – observações sobre ‘Margens’, de Carlito Azevedo” (2008). Em comparação com o texto que acabamos de observar – panorâmico, voltado a uma profusão de temas e objetos -, este propõe o mergulho na produção recente do poeta carioca, que é uma das vozes mais proeminentes da poesia brasileira pós-1990, com uma produção consistente e enxuta⁶¹. É, portanto, um instrumento ao mesmo tempo complementar e contrastivo no que concerne à “Desterritorialização e forma literária”, pois enquanto neste procuramos mostrar algumas de suas inclinações mais genéricas no que diz respeito à crítica da arte contemporânea, naquele iremos ter uma amostra mais clara de como se aplicam movimentos apenas esboçados em seu panorama.

Mais uma vez, será evocada uma referência teatral como recurso de compreensão de procedimentos literários, neste caso, já na primeira linha do ensaio, o

61

Collapsus Linguae (1991), *As Banhistas* (1993), *Sob a Noite Física* (1996) e *Versos de Circunstância* (2001) - produção selecionada e agrupada na antologia *Sublunar* (1991-2001). Seu último volume de poesia é *Monodrama* (2009), no qual reuniu a maior parte dos poemas a que Flora Süssekind se referirá como ainda inéditos em livro em seu ensaio, pois este foi redigido antes do lançamento dessa mais recente publicação de Azevedo.

“drama de estação”⁶² será considerado útil para que o leitor possa compreender as recentes mudanças pelas quais vêm passando a poesia de Azevedo. Nesse mesmo parágrafo, Sússekind fará uma breve explicação do gênero e, então, esclarecerá que o poeta não traz marcas de influência expressionista em seus textos, já que neles, só há menção direta às peças de Gertrude Stein (conforme veremos mais adiante na transcrição do poema “Margens”).

Em seguida, Sússekind explicitará e justificará os objetivos que pretende alcançar com seu ensaio: buscar contextualizar e compreender a transformação ocorrida na poética de Carlito Azevedo, sobretudo a partir de *Versos de Circunstância* (2001) – que define como a manifestação de uma “teatralidade relutante”, resultando em um “método crescentemente conflituoso e dilatatório de composição no trabalho do poeta.” (SÜSSEKIND, 2008, p. 63).

Em sua opinião, esse conflito entre expansão e fragmentação do poema dá-lhe um traço particular, que é tirar da imagem o que, normalmente, o define: a sua capacidade ilustrativa.

Seus exercícios de figuração se recusam a funcionar assim, no sentido da captura de imagens-síntese que funcionem como chaves interpretativas internas, que se mostrem capazes de totalização, de apresentação de determinado sentido essencial, único, central, para o poema. É em direção oposta (a da indeterminabilidade, a da diferenciação) que parece se encaminhar, na poesia de Carlito Azevedo, o acúmulo de imagens-em-sucessão que se desdobram, por vezes sem maiores analogias, umas das outras. Exercícios de figuração que trabalham, com frequência, múltiplas formas de adiamento ou de indefinição da imagem, que se vê barrada pela

62

Faremos considerações sobre esse gênero no subcapítulo 3.2.3.

neblina, pela fumaça, por portas de ferro batidas na cara, por formas várias de fluxo, ou pela dificuldade mesma de encontrar qualquer método aceitável de fixação ou de inteligibilidade. (SÜSSEKIND, 2008, p. 64)

Um exemplo que considera significativo desse procedimento é o poema “Uma tentativa de retratá-la”, que faz parte de *Monodrama* (2009), e que transcrevemos abaixo:

Num *dancing* é mais difícil
pela chuva de ouro nos cabelos,
e a viagem circular absoluta pela
pista. Mas o século 21 preservou
ainda as bibliotecas, sistema de
sistemas que nos permite pressupor
que em sua bolsa convivam,
como dois faunos se encarando,
Lancôme e *La Celestina*.
Mas bibliotecas são também
esforços infinitos, fluxos imparáveis,
luminescentes, olhos em
zigueague, vibração de mãos
pousando em páginas antigas,
com mandíbulas de bolor, e
todos os relâmpagos que há nisso.
Um derradeiro “motivo” seria o da
Jovem Em Um Carro Veloz
Falando Ao Celular; clausura
móvel onde soletrar palavras de
amor e perder tudo, manipular
as intermitências do desejo (e
perder tudo), imolar violetas
retardatárias. O planeta também
imola seus retardatários. Entre
operários na calçada, no frio,
aguardando a sirene da mudança
de turno? Talvez, talvez. De
certo modo ela se parece cada
vez mais com o que escreveu
o seu poeta favorito:
“Piccolo, sempre piú piccolo.
Pigmeo, sempre piú pigmeo.
Por isso nem *dancings*, nem
bibliotecas nos bastam. Nem

a balada do automóvel insone.
Isso, e nem a cama alta onde
agora, contudo, sorri
esse shakespeariano animal
que logo existe.

No poema, Sússekind irá identificar uma sucessão de cenários possíveis para o exercício de figuração, que antes de levá-lo a termo, vão sendo abandonados. Isto faz com que haja, a seu ver, a definição de um *teatro*: as contradições possíveis entre ver e ouvir, que criariam um campo de ação. Posteriormente, a pesquisadora vai desenvolver linhas breves, mas bastante significativas para tentarmos compreender quais são os recursos que utilizará para analisar o trabalho de Azevedo. Estendendo o comentário anterior, vai abordar uma:

(...) necessidade da clara explicitação, no poema, de seu modo narrativo e a ampliação da sua extensão de modo diretamente proporcional à intensidade de sua composição imagética (em diferentes planos figurais contrastantes), e a um movimento de flexibilização semântica realizado por meio de recorrente justaposição e interferência de zonas de sentido diversas e ressonantes. (SÜSSEKIND, 2008, p. 64)

O seu olhar crítico privilegia, nessa abordagem inicial da obra de Carlito Azevedo em profundidade, a composição estrutural de sua poesia, submetendo a esse elemento todos os outros que, a nosso ver, vão surgindo de forma mais ou menos explícita ao longo do poema: o contraste entre perenidade e fugacidade (temática da passagem do tempo), o léxico que performatiza esse conflito temporal, trazendo elementos do pop (“*dancing*”, “Lancôme”, “Celular”) e do erudito (“faunos”, “La

Celestina”, “shakespeariano”) e a manutenção de um lirismo que faz pairar uma “subjetividade”, a despeito das mudanças de cenário⁶³.

Na sequência da leitura desse poema, Flora Süssekind irá fazer uma retrospectiva de como a problematização de procedimentos narrativos e dramáticos já vinha sendo utilizada por Carlito Azevedo desde 1991, considerando que seus poemas frequentemente apresentam quadros urbanos nos quais se desenham percursos raramente descritivos. Segundo a crítica carioca, é como relance que se avista a cidade na sua poética ou, ainda, como lugar de trânsito, que funciona como uma coordenada geográfica, indicação de possíveis itinerários a se percorrer.

Isso leva Süssekind a evocar o ensaio de Antonio Candido (1998) sobre Mario de Andrade para contrastar o tipo de “poeta itinerante” que é Azevedo com os perfis levantados por Candido em seu trabalho. Nessa leitura “em negativo”, observa que o poeta contemporâneo constrói formas diversas de trânsito e instabilização com seus versos, não se inclinando para uma subjetivação em diálogo com a paisagem. Assim, para ela, a “itinerância” de Carlito Azevedo apresenta uma orientação diferente daquela que Candido identifica em Mario de Andrade: ainda que dialogando com a tradição

63

Quando mais adiante nos dedicarmos a comentar sucintamente o gênero “drama de estação”, essa relação entre subjetividade em contraste com um mundo em movimento talvez fique mais clara. No entanto, só para especificar o que pensamos em relação a esse poema especificamente, há recursos coesivos no texto (tais como “mas”, “também”, “contudo”, “nem... nem...”) que tornam razoável que o leitor se imagine diante de uma voz construída como um monólogo ou fluxo de pensamento, um tanto entrecortado, é fato. Outro elemento que transmite certa coesão é a utilização, quando o poema vai chegando ao final, aos pronomes “ela” e “nós”, o que pode levar o leitor a assumir que as reflexões anteriores tomaram contorno a partir de certo conflito entre “eu” e “tu”, que só se descortina, afinal, na cama, diante do misterioso e shakespeariano animal que existe. Ele seria ela, que desde o título tenta-se retratar? Essa forma pouco usual de mostrar o retratado será recuperada pelo termo “figuração”, utilizado por diversas vezes no trabalho de Flora Süssekind e que em Deleuze (1981) ganha um sentido bem específico na análise da obra de Francis Bacon, aspecto ao qual iremos retornar posteriormente.

moderna, evita a interiorização desencadeada pelas andanças, buscando, por vezes, um deslocamento do foco do poema entre sujeito e objeto.

E, voltando a “Uma tentativa de retratá-la”, parece se constituir, por vezes, uma espécie de porosidade negativa na passagem de um espaço a outro. Do *dancing* às bibliotecas, de dentro do carro aos operários na calçada, não parecendo haver mais lugar, na cidade, para qualquer tipo de repouso figural. Apenas para algo que, fugindo da identificação, mais parece extraído de um outro plano, o da mutação teatral. (SÜSSEKIND, 2008, p. 69)

A instabilização dos papéis, a perda das funções tradicionais para cada elemento faz com que a poesia de Carlito Azevedo acabe por transformar a cidade, de itinerário, em imagem: uma trava do percurso, que o despoja de sua temporalidade e o congela em figura. Assim, Flora Süssekind identificará no “poema-percurso” de Carlito Azevedo tanto exercícios narrativos de dicção mais meditativa, quanto exemplos de problematização desse modelo: percursos forjados como tensionamento à própria poética, forçando “dobras” internas e apresentando uma demanda pelo que “difere”⁶⁴.

Associará essa autocrítica que se produz na própria escrita a uma desconfiança no que diz respeito à circulação dos próprios textos e à eficácia dos métodos particulares de composição, o que a levará a se referir ao escasseamento da publicação de livros inéditos de Azevedo nos últimos anos, se comparados com o ritmo de lançamento de seus primeiros anos como poeta.

64

Mais uma vez, acreditamos que os termos se remetem à obra de Deleuze, tanto ao termo “diferença”, de que já tratamos aqui, quanto à ideia de “dobra” que o filósofo irá examinar em seu livro dedicado à Leibniz e o Barroco.

O escrever a contragosto de Carlito Azevedo vai, no entanto, em direção oposta à de qualquer tipo de descaso com a forma. Pois é nela que essa má-vontade se transforma em exigência fundamental de uma poética sombreada pela perda de lugar social e de potencial crítico da literatura que é produzida hoje no Brasil, e pela vontade de imbricar sua prática exatamente na difícil convivência com a experiência contemporânea de desencanto político e de aparente desnecessidade histórica da poesia. A exigência interna a que submete o seu trabalho funciona como resposta corrosiva a essa situação, como criação de uma margem para o exercício literário. (SÜSSEKIND, 2008, p. 71)

3.2.2 *Margens: apagamentos, definições.*

Flora Süssekind segue seu ensaio optando por fazer uma leitura fracionada de cada uma das doze seções do poema “Margens” (*Monodrama*, 2009), “para retornar, por fim, ao modo como (em tensão com uma construção imagética em estações) se redefinem figuração e itinerância no poema.” (Süssekind, 2008, p.74).

Segundo a pesquisadora, o título do poema dialoga com o fato de que ele foi solicitado ao poeta para ser publicado na revista *Margens/Márgenes*, edição da Universidade Federal de Minas Gerais em colaboração com a Universidade de Buenos Aires. Para Süssekind, a manutenção do título e sua posterior publicação em livro acenam para uma afinidade mais profunda com a publicação do que se poderia inicialmente imaginar, o que a faz evocar um artigo publicado previamente por Josefina Ludmer no mesmo periódico, “Temporalidades do Presente” (2002). Nele, a ensaísta argentina questiona-se sobre a possibilidade de uma resistência crítica diante da

dificuldade de se encontrar espaços para se posicionar fora do neoliberalismo, da globalização e do mercado. “São margens como essas, no âmbito da prática poética, que o texto de Carlito se esforça em definir.”. (SÜSSEKIND, 2008, pg. 74)

Antes de apresentarmos a análise que Sússekink fará do poema, iremos transcrevê-lo aqui:

MARGENS

1.

Nem procurar, nem achar: só perder.
Como o tremulante cachecol florido de Andi
a flutuar no céu por alguns segundos
antes de desaparecer completamente na
noite escura da Marina da Glória, onde,
por causa da névoa, os barcos ancorados,
com nomes como Estrela-Guia e Celacanto,
também pareciam querer fugir de si mesmos.

2.

"De modo que a lanterna deste aqui por um instante
deixa de brilhar para como que reaparecer mais adiante,
mais fulgurante, na popa daquele outro
ali. Olhe ao redor, estamos no Rio de Janeiro
ou fomos lançados na paisagem complexa
de um conto tradicional chinês?"

3.

(O cachecol, ainda)

Ele rodopiou
no ar e desenhou com uma das extremidades
vários círculos dourados, uma espécie de hélice.
Parecia seguir para o mar, mas uma lufada o
lançou para o outro lado: uma seta acesa e
maleável sobre o canteiro de gerânios, na
direção das pistas de alta velocidade
do Aterro do Flamengo. Batemos uma foto
e prometemos voltar amanhã. Não à Marina,
mas ao Museu de Arte Moderna, e ver a
"Biblioteca sem nome", o Monumento
do Holocausto da Judenplatz,
de Rachel Whiteread.

4.

Por isso esse poema não começa com um menino,
com um menino cantor sobre uma barca,
com uma barca cortando a água e o nevoeiro,
com um nevoeiro adensado por árias do folclore polonês
e refrões militares prussianos na voz de um menino cantor.

5.

"Quando chegamos ao nosso acampamento,
comemos alguma coisa, e nossas garotas logo
foram se deitar. Nós ainda nos demoramos um pouco
vendo tevê, fumando, e pela janela não cessávamos
de ver o fantástico fundo de chamas
de todas as cores imagináveis:
vermelho, amarelo, verde, violeta,
e de repente..."

6.

Vai ficar mais difícil estacionar carros
aqui na Judenplatz e não é um monumento bonito
e eu teria preferido que tivessem por fim se decidido
a utilizar aquela solução anti-spray pois ninguém também
vai gostar de ver suásticas pintadas sobre ele, eu não
gosto dele, mas já que está aí eu e ninguém vai
querer ver suásticas pintadas sobre ele.

7.

"Ele me pergunta se minha garota já foi casada
e eu: 'Não. Mas esteve muito apaixonada antes.
Aquele que ela amava foi ferido, gravemente,
seus órgãos saíram-lhe do corpo. Ela os
recolocou com suas próprias mãos, levou-o
para o hospital. Ele morreu. Puseram-no na
vala comum, ela o exumou, deu-lhe uma
sepultura.' Para ele, este simples
episódio é o cúmulo da virtude."

8.

"Ele me perguntou: 'e se ela começa a gritar
muito alto você usa as mãos para cobrir
sua boca ou deixa que ela grite o quanto
tiver para gritar?' Depois ele me perguntou:
'E o que ela faz da vida?', e eu: 'Trabalha numa
editora alpina'. E ele: 'Ah, sim?', e eu: 'Sim, sim.
Ela escreveu e publicou guias de montanha. Ela
editou uma revista alpina.'"

9.

Rachel Whiteread
(ao ver seu monumento

finalmente inaugurado):
- Foram cinco anos de inferno.

10.

Estou falando de dias ensolarados,
estou falando de dias escuros, quer dizer,
estou falando de flores, sim, de lombadas
de livros, portanto de douraduras, isso quer
dizer, de crianças brincando e nadando na água
da inundação, de queimar as cartas do escritor famoso,
da fumaça subindo e deixando aquela mancha
no teto, eu não estou falando das colinas de Berkeley
mas dos entregadores de pizza porto-riquenhos de
Berkeley, dos entregadores de pizza húngaros de
Santiago, dir-se-iam livros que não se abrem, de
portas que não se abrem, de sonhos que não,
de um pesadelo recorrente, de uma resina,
um cavalo correndo, não são livros de areia.

11.

*Con frecuencia, en artículos publicados
en la prensa o en los mismos
intercambios de la calle, los vienenses
cuestionaban tanto la "oportunidad"
como la misma "necesidad" de recordar
el Holocausto. Tras el estudio de los
distintos proyectos, el jurado seleccionó
la propuesta de la joven escultora
británica Rachel Whiteread. En el
camino quedaban múltiples
obstáculos: des-
de la insistente oposición de la
ultraderecha (ahora sumada a la
coalición gobernante), hasta las mismas
organizaciones de
sobrevivientes (insatisfechos con el
diseño de Whiteread por
su contenido excesivamente
"abstracto"). Ellos argumentaban
que las víctimas del exterminio "no
murieron en abstracto".*

12. (epílogo, à maneira do teatro de Gertrude Stein)

Dir-se-iam pétalas.
Aqueles?
Estas.
Antes profusão.
Dir-se-iam montes de merda.
Dir-se-iam céus.
Camuflagens.
O que é a Legião Condor?
Dir-se-ia fixo? fúcsia?

Dir-se-ia farpado?
Figuração.
Troncos.
Cepos.
Minas terrestres
(mas aqui, aos teus pés,
crescem agora essas
florezinhas azuis e roxas).
Dir-se-iam maiúsculas.
Toda a tarde?
Entre lobo e cão.
Dir-se-iam pescadores.
Nada assemelha.
Um chamado à ordem,
e no entanto trovões.
Hematomas no lago,
dir-se-ia entrever.
Dir-se-ia chuva de ouro?
Eram vagões?
Ali, hipoglicêmico.

Em um poema longo, com uma considerável variação de tons e núcleos temáticos em torno dos quais gira cada estrofe, Flora Süssekind se preocupará inicialmente em destrinchar para o leitor alguns dos possíveis elos que se possa estabelecer entre suas partes que, à primeira leitura, podem soar bem desarticuladas.

Não faremos aqui um inventário de todas as referências levantadas por Süssekind, pois nosso objeto é justamente o seu método crítico e, não, a poesia de Azevedo. Para nós, basta assinalar nessa atitude um traço recorrente a alguém habituado a trabalhar com a filologia, que é a leitura criteriosa de um texto e o levantamento detalhado de dados. E é curioso esse movimento de buscar sentidos e referências para um trabalho do qual se afirma que é justamente uma espécie de ausência que o caracteriza, encadeando os seus elementos rumo a uma espécie de desaparecimento que ensaia a própria figuração.

Assim, a partir da perda inicial do cachecol florido, iniciam-se percursos e derivas, demarcações geográficas e históricas que atualizam uma questão crucial para a

poesia contemporânea. Porque entre menções ao monumento da artista plástica britânica Rachel Whiteread⁶⁵, ao documentário do cineasta francês Claude Lanzmann⁶⁶ e a discussão do desencanto pós-II Guerra, que fica aí subentendida, Flora Süssekind vai encontrar tanto a especificidade dos procedimentos de composição de um poeta, quanto o questionamento a respeito da pertinência de se fazer poesia, hoje. “E, nesse deslocamento, em meio às imagens do horror, o poeta se permite até mesmo sonhar de novo com a flor azul. Aquela com a qual não se pode sonhar mais, como diz Walter Benjamin nas suas primeiras notas sobre o surrealismo.” (Süssekind, 2008, p.80).

No entanto, a ensaísta nos lembrará de que há um movimento de antagonização do belo no poema, perceptível, por exemplo, quando percebemos que as cores, no poema, vêm predominantemente dos corpos incendiados (seção 5). Contradição que chamará mais uma vez de teatralização, antes de concluir a análise do poema com um tema de fundo que já é nosso conhecido: a defesa da relevância de uma literatura que não seja explicitamente referencial.

E é quase uma provocação, em meio à violência das imagens do Holocausto e da marginalização social nos grandes centros urbanos, em meio ao compromisso mimético da literatura brasileira, que Carlito Azevedo aponte como interlocutores, nesse poema, trabalhos como o de Claude Lanzmann, que recusa as imagens de arquivo, em prol de “restos de restos”, e o de Rachel Whiteread, que busca a tangibilidade do que não está lá e que

65

Holocaust Memorial (2000), obra que fica na Judenplatz (Viena) e é dedicada aos judeus austríacos sacrificados durante a II Guerra.

66

Shoah (1985), em sua edição final, conta com mais de nove horas de entrevistas e visitas a locais importantes para abordar a questão do Holocausto, como os campos de extermínio Treblinka e Auschwitz-Birkenau.

tenta capturar essa ausência com seus moldes de resina. Nos dois casos, é o que está à margem que passa a ocupar a atenção. Agindo como se não houvesse centro – vide Gertrude Stein. Ou melhor: multiplicando os núcleos de focalização. (SÜSSEKIND, 2008, p. 80)

Com todo o movimento de “escavação de referências” feito por Sússekind, podemos pensar num gesto quase didático de demonstração, passo-a-passo, do desenho de um caderno de coordenadas a partir do qual a escrita de “Margens” se orienta. Implícito, depreende-se daí, não é o mesmo que inexistente. Sua crítica se constrói em torno de um objeto que esvanece, nubla as referências que ela explicita como se dissesse: não mimético, aparentemente desconexo, esse poema ainda assim foi construído em cima de reflexões, temas que se despojam de sua referencialidade por demais explícita nos processos mesmos de decisão da escrita. A ausência não é prévia, o deslizamento não é uma falha, o vazio não estava lá originalmente. Deslocamentos, apagamentos e, também, as quase-epifanias, as margens que se criam, são construções do poema, no poema.

3.2.3 Teatro de um homem só

Ao pensarmos que quase todos os poemas de Carlito Azevedo ainda inéditos na época da redação do ensaio de Flora Sússekind foram reunidos posteriormente em *Monodrama* (2009), o primeiro elemento que se destaca, para nós, é o título do livro. Este já aponta para uma confirmação do aspecto teatral que Sússekind havia detectado nos poemas. Aliás, o termo – que significa texto dramático escrito para uma única

personagem – recupera a centralidade de um único sujeito que está presente no “drama de estação”.

No "drama de estação", o herói, cuja evolução se descreve, é distinguido com máxima clareza das personagens que encontra nas estações de seu caminho. Elas só aparecem na medida em que encontram com o protagonista, na perspectiva dele e em relação com ele. E, uma vez que a base do "drama de estação" não é constituída por um grande número de personagens colocados até certo ponto no mesmo nível, mas sim por um eu central, seu espaço não é, portanto, dialógico a priori, e inclusive o monólogo perde aqui o caráter excepcional que necessariamente possui no drama. Mas só assim a abertura ilimitada de uma "vida psíquica oculta" recebe uma fundamentação formal. A dramaturgia subjetiva leva, além disso, à substituição da unidade da ação pela unidade do eu. A técnica da estação dá conta dessa substituição dissolvendo o continuum da ação em uma série de cenas. As diferentes cenas não estão em uma relação causal, não engendram, como no drama, umas às outras. Antes, elas parecem pedras isoladas, enfileiradas no fio da progressão do eu. (SZONDI, 2001, p. 60)

Desse gênero, o que Sússekind aproveitará essencialmente para estabelecer a sua estratégia de leitura da poesia recente de Carlito Azevedo é a relação que propõe um contraste entre quadros estacionários e deslocamento, a perspectiva subjetiva e seu desdobramento em outras vozes e uma forma de construção não linear ou unificada, traços verificáveis não apenas nos dois poemas que transcrevemos aqui anteriormente, como também, em um exemplo como “O tubo”⁶⁷, que faz parte do mesmo livro e divide-se em três seções que contem os subtítulos: *Paraíso, Purgatório, Inferno*.

67

Ainda que este poema só seja evocado brevemente no ensaio de Sússekind, resolvemos comentá-lo para explicitar melhor o elo que encontramos entre certas características do “drama de estação” e a poesia recente de Azevedo.

Neste último poema, já percebemos como ironicamente se inverte a arquitetura da *Divina Comédia*, de Dante. Assim, em um mundo sem deus, o conhecimento não eleva ou purifica, mas assombra, espelhando-se na primeira e última seções a visão que precipita a queda: “o rosto/ da jovem / que se picava junto / à mureta do Aterro, / a camiseta salpicada, / a seringa suja.”. Essa face que se mostra na primeira parte do poema e, aparentemente, precipita um deslocamento dos dois sujeitos que, juntamente com ela, compõem a cena, ressurgem no *Inferno* “como sendo a menina/ coreana da Central / de Fotocópias do Catete”.

Entre as duas imagens aparentemente banais e comuns nos grandes centros urbanos, intromete-se o *Purgatório*, seção longa, que figura uma caminhada em meio à natureza – que surge em flashes como a “queda da água/ tão fria que explodia/ rochedo abaixo”, ou “ (...) os lagartos/ que, assustados, / disparavam espavoridos/ rochedo acima, / espessura a dentro.” Nesse percurso, o que se ressalta é o “monólogo à maneira de diálogo” em que o “eu” vai registrando as lembranças de um passeio e de coisas ditas, sensações que permaneceram, mas das quais não há certeza de que sejam comuns (“bem, talvez/você não se lembre”).

O “eu” do poema se dirige a um “você” que nunca responde, o que nos faz supor que estejamos em contato com uma pura reflexão de alguém que se recrimina por ter se distraído em certo momento, não se lembrar de algo importante que o outro disse (ainda que, paradoxalmente, essa fala esteja registrada nos versos). Até que surge o momento da quase-epifania, que modifica totalmente a percepção que um leitor possa ter do título à primeira leitura.

(...)
acho que se então
acabei me distraindo,
me distraí, foi

porque algum tempo
depois – você lembra?
tínhamos dado no
máximo uns vinte
passos sobre o morro –
se abriu um buraco
no meio das nuvens,
um tubo ou coisa assim,
que trouxe até nós,
de cima:
o sol, brilhando
com os seus cem sóis,
e de baixo:
o fundo do abismo,
a cidade,
o torvelinho,
o renque de palmeiras
de alguma rua
irreconhecível
ao menos para mim,
mas que eu gostaria
de ficar olhando por
um longo, indeterminado
tempo de uma tarde
de verão, e por um segundo
fez todo o sentido do mundo
o nosso absurdo ir e vir
por entre atletas,
gramíneas,
quedas d'água e
cães malabaristas,
foi mesmo como se
de repente se rompessem
as cordas podres da
percepção, mas só
porque junto com a
visão daquele sol
e daquele deslumbrante
mundo inferior
com trânsito pesado
e renque de palmeiras
vinha a melodia
pigarreada das
nossas vozes dizendo
o que diziam e como
e os rumores de tudo ali:
os atletas, os lagartos,
as quedas d'água, os

cães malabaristas e
tudo o que então
poderia
num zeptossegundo
ter sua escala
de grandeza modificada
e sua existência posta
em dúvida num acidente
colossal

O “tubo” que surge é o raio de luz entre nuvens – representação vulgar e até paródica da divindade, halo de luz que surge repentinamente unindo céu e terra nos levando a experimentar a sensação do sublime – e que aqui, dialogando com fontes literárias e sendo um momento intermediário, não da ascensão espiritual do sujeito, mas de sua queda, ganha outro peso. Além das referências à *Divina Comédia*⁶⁸, podemos pensar também numa interlocução borgiana ou drummondiana, transformando o breve momento epifânico em um encontro com aquela perspectiva estranhamente totalizante que está no conto “O Aleph” (1949), ou ainda, aquele ponto-de-vista que põe a nu o sistema de engrenagens universais em “A máquina do mundo” (1951).

Mas, como não poderia deixar de ser em um poema contemporâneo, tudo aí está num tom menor, mais baixo. A capacidade de organização da subjetividade por trás do poema de Carlito Azevedo é absolutamente precária, nos fazendo pensar em outro trecho de Peter Szondi dedicado a comentar o “drama de estação”:

68

Existe o “(...) sol frio, belo/ que furou as nuvens” criando a ambientação inicial do trecho *Purgatório* do poema de Carlito Azevedo, assim como o sol é mencionado diversas vezes na praia do Purgatório de Dante. Também temos, em “O tubo”, “ela” espécie de Beatriz que, de alguma forma, conduz a voz do poema em suas visões infernais e alumbramentos: “Nenhum poema/é mais difícil/do que sua época”, / você disse/ em meu ouvido”. Já Beatriz se dirige assim a Dante, pouco depois de encontra-lo: “Vem pra mais perto”, disse, “pra o que digo/poderes escutar melhor disposto”. (ALIGHIERI, 1998, p. 216).

De modo paradoxal, a dramaturgia expressionista do eu não culmina na configuração do homem isolado, mas sobretudo na revelação chocante da cidade grande e de seus locais de divertimento. Mas é aí que parece se manifestar um traço essencial da arte expressionista como um todo. Visto que sua limitação ao sujeito leva ao esvaziamento dele, esta linguagem do subjetivismo extremo aí representada torna-se incapaz de enunciar algo de essencial sobre o sujeito. Ao contrário, o vazio formal do eu precipita e converte-se no princípio expressionista, na 'deformação subjetiva' do objetivo. Eis porque o expressionismo alemão conseguiu nas artes figurativas o que tem de melhor e talvez de imortal, principalmente nas artes gráficas (penso por exemplo nos artistas do grupo *Brücke*, de Dresden). Essa relação se reflete no interior das obras dramáticas: embora a técnica de estação defina de maneira formalmente válida o isolamento do homem, não é o eu isolado que alcança nela a expressão temática, mas sim o mundo alienado a que ele se contrapõe. Só na auto-alienação, por meio da qual o eu coincide com a objetividade estranha, o sujeito conseguiu se expressar, apesar de tudo. (SZONDI, 2001, p. 125).

Assim, se no poema de Alighieri há uma crítica social que – imbrincada numa visão de mundo religiosa e, também, embebida na cultura clássica– irá nos levar a paisagens míticas, no caso do texto do poeta carioca, há um passeio cujas coordenadas geográficas (ao menos, em sua maioria) são demarcadas como pertencentes ao Rio de Janeiro (“Aterro”, “Ilha Rasa”, “Paineiras”, “Catete”) e, pelo vocabulário, pressupomos que contemporaneamente (a presilha de cabelo fluo, a latinha de cerveja, o carro 4 X 4 são itens de consumo incorporados pelo brasileiro em um cotidiano recente).

Esse momento e esse lugar, marcados um tanto displicentemente no poema narram, ainda que de forma esgarçada, o encontro de uma subjetividade com o espetáculo do entorno: estranho, vibrante, incontrolável. O “tubo” de luz, que surge na parte central da composição, tanto nos faz pensar na possibilidade de ascensão quanto da descida e, diante de sua aparição, por instantes, a cidade que se vê do mirante, com

aquela iluminação, e com seus ruídos, ali parece fazer sentido. O mundo como polifonia, em que nenhuma história está em seu centro, mas tudo parece adquirir veios fantásticos pelo olhar em perspectiva que agrupa “os atletas, os lagartos,/ as quedas d’água, os/ cães malabaristas (...)”.

No entanto, é preciso deixar o mirante e a natureza, voltar à cidade, e reconhecer no rosto do outro, um movimento ordinário, que para a transfiguração de um cotidiano dispensa as metáforas: a menina coreana da loja de fotocópias e suas drogas. É só isso o que o poema nos dá: a sua condição (imigrante), o seu trabalho (assalariado), o seu vício. É o avesso da passante baudelairiana (Süssekind assinalará como as passantes se transfiguram na obra de Azevedo) que, com seu garbo e beleza, marca porque encanta. Esta aqui, a garota oriental, é lembrada porque fere e sugere que “alguma coisa está fora da ordem”, como repete aquela canção de Caetano Veloso.

E se em “Margens”, assim como em toda a poética recente de Azevedo, Süssekind encontrará exemplos de uma resistência à reificação do sujeito no mundo contemporâneo, irá fazê-lo também na sua recusa aos métodos tradicionalmente utilizados pela arte mais imediatamente identificada ao engajamento e ao protesto. É por meio do conflito entre estetização e coloquialidade, beleza e corrosão, expressão e incomunicabilidade – totalmente aparentes em *Monodrama* - que a ensaísta vai localizar aí o parentesco com um exercício dramaturgico. Encenado no teatro de um homem só.

3.2.4 *O mundo como teatro*

Ao nos aprofundarmos nas referências teóricas do ensaio, precisamos retomar outra importante menção que Flora Süssekind faz a termos extraídos da dramaturgia. Já exploramos alguns desdobramentos do “drama da estação”, mas faltou esclarecer algo

que deixamos apenas indicado rapidamente em nossa paráfrase: a compreensão do teatro como “algo que envolve formas de ver e ouvir” (SÜSSEKIND, 2008, p.64).

Sua definição, assim, desvia-se do drama lírico”⁶⁹ que pressupõe uma inclusão de diálogos nos versos ou a criação de diversas *personae* poéticas. Isto porque a pesquisadora está em interlocução com referências que transcendem a teoria literária, ainda que tenham contato com ela, já que vai buscar a significação de teatralidade que é ilustrativa do que encontra no poema de Azevedo em um texto de Marjorie Perloff (2006) sobre John Cage.

Portanto, ainda que Perloff tenha uma produção da maior relevância sobre a literatura contemporânea, constantemente dedica-se a pensar sobre a arte de vanguarda, sem se restringir às fronteiras do literário, como a própria Sússekind o faz por diversas vezes. Assim, a pesquisadora irá se basear nos depoimentos que Perloff recolhe do artista norteamericano para revelar a concepção dramática em que está apoiando a análise dos procedimentos de composição do poeta carioca.

Acreditamos que o parágrafo acima ilustra, em parte, o que já chamamos aqui de prática criativa da crítica, acenando para a inquietação na procura de referências que lhe pareçam mais adequadas a cada objeto. Esse direcionamento, que já se verificava desde o primeiro ensaio que analisamos, torna-se mais saliente nos dois ensaios voltados à

69

Estamos nos referindo aqui à forma como Michael Hamburger (2007, p.86) nomeia alguns poemas de Hugo von Hofmannsthal. No livro *A verdade da poesia*, Hamburger faz várias outras menções a poetas que aproximam – de formas bem distintas - lírica e drama ao investirem na criação de variadas *personae*, a que chama de “máscaras poéticas”. De forma bem genérica e resumida, podemos afirmar que o crítico britânico considera que essas máscaras permitiram ao poeta moderno tentar se livrar do solipsismo de uma poesia com influências românticas, centrada no sujeito, assim como da abstração objetificante da poesia pura, buscando, assim, dar conta da pluralidade cultural do modernismo.

70
produção contemporânea⁷⁰ que estamos estudando. Isso ocorre pela dificuldade de se lidar com a matéria do presente, que acaba por exigir – de uma crítica cujo método é sempre “itinerante”⁷¹ e, por isso, inquieto na sua perseguição do objeto - uma busca constante por referências mais adequadas para contribuir com uma apreensão mais adequada de um assunto cuja opacidade é evidente por sua proximidade.

Feita essa observação, vamos resumir qual seria a posição defendida pelo músico estadunidense a respeito da linguagem dramática, para podermos retomar com mais clareza a análise que Sússekind faz da obra recente de Azevedo.

O texto de Perloff (2006) tem início com uma declaração de Cage de que não considerava que seu trabalho fosse “antiteatral” no mesmo sentido da obra de Jasper Johns e, ao contrário, achava que havia um aspecto profundamente teatral na sua produção. No entanto, invariavelmente sentia-se decepcionado com as peças que assistia, fossem elas interpretadas dentro de uma tradição naturalista ou “mimética”, fossem elas uma tentativa de quebra desse paradigma.

Isso leva Marjorie Perloff a se questionar, então, em que medida Cage poderia considerar seu próprio trabalho “teatral”? *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet*⁷² (1982) seria a sua única “peça” propriamente dita, a qual a crítica

70

Mantemos nessa passagem a definição de literatura contemporânea elaborada na introdução desta tese.

71

Pensamos no conceito de itinerância crítica para definir o trabalho de Flora Sússekind, de acordo com nosso recorte, ainda antes de ter contato com o texto “Margens”. Ainda que neste, ela trabalhe com a ideia de uma poesia itinerante que caracteriza a obra recente de Carlito Azevedo, optamos por não alterar a forma como nomeamos a metodologia de Sússekind. Enquanto o nosso conceito remete-se a uma inquietação teórica e uma disposição de acompanhar os movimentos do objeto para melhor compreendê-lo, a pesquisadora carioca refere-se, de fato, a um deslocamento geográfico que surge nos poemas de Azevedo.

72

Escrita originalmente como uma peça de rádio (*Hörspiel*) para o programa *Studio Akustische*

radicada nos Estados Unidos se dedicará, doravante, a examinar detidamente. No entanto, não será essa análise o que interessará Süsskind, senão a própria perseguição desse conceito singular de teatralidade definido por Cage.

Perloff irá se basear em uma declaração do artista a Richard Kostelanetz sobre *An Alphabet*, considerando que a peça tem um problema: todas as cenas possuem um começo e um fim muito demarcado, fazendo com que cada personagem fique excessivamente submissa à voz do narrador. Para ele, isso incomodava, já que o teatro interessava na medida em que era capaz de desfazer a polaridade estabelecida pelo destaque dado a cada coisa em foco no prosaetrio. Ao contrário, uma "pluralidade de centros", em que um plano não fosse dominante, sobrepondo-se aos outros é o que lhe pareceria mais estimulante.

Assim, segundo Cage, pensar a vida cotidiana como teatro seria o mais interessante, com obras que envolvam, sobretudo, os dois sentidos humanos voltados ao exterior, à esfera pública, que são a audição e a visão. Para ele, paladar, tato e olfato remetem às esferas íntimas da vida, enquanto os outros dois sentidos são suficientes para produzir uma experiência teatral.

Something to see, something to hear and a public occasion: Cage's definition of the *theatrical* is curiously postmodern in that, in a text like "Jasper Johns," as in *Roaratorio*, speaking and hearing don't coincide. When hearing Cage read the piece, the italic sections don't stand out as separate. (...) When the work is read on the page, on the other hand, the shift in voices, which Cage can accomplish orally, is not marked. (...) The prescription should thus be: "Something to hear *or* something to see." The public occasion, moreover, can just as well be private, in keeping with

Kunst, da WDR (*Westdeutscher Rundfunk*), Rádio da Alemanha Ocidental da cidade de Colônia, *An Alphabet* apresenta um encontro imaginário entre o narrador e algumas personalidades criativas, dentre as quais se destacam aquelas cujo nome consta no título.

Jasper Johns's adage (or is it Cage's?), "The situation must be Yes-and-No not either-or. *Avoid a polar situation*".

What, then, about the knotty "character" issue? **The disjunction between speaking and hearing not only undercuts the audience's ability to distinguish between the senses but also its notion of what a person, as seen on stage, really is. For Cage**—and for him this is a comic, not at all a tragic, fact of postmodern existence—**individuals**—say, the characters in an Ibsen or Chekhov play—**are no longer at center stage**. Rather, in works like *Roaratorio* and *Jasper Johns*, identity quite literally merges as if to carry to its logical extreme Samuel Beckett's question in *The Unnamable* "What matter who's speaking?" As Cage liked to put it, citing *Finnegans Wake*, "Here Comes Everybody." (PERLOFF, 2006, p. 144-145) [*grifo nosso*].

3.2.5 *O que vemos, o que nos olha*

Ao trabalhar com duas concepções diferentes de teatro, o "drama de estação" e a definição de Cage - a primeira, representando um gênero moderno cujas raízes remontam às representações do Calvário de Cristo que eram esculpidas em diversas "cenas" nas igrejas católicas; a segunda, esforçando-se por experimentar uma concepção de dramaturgia adequada à contemporaneidade – percebemos o esforço de Flora Süssekind para tentar acompanhar o seu objeto, criando aparatos teóricos que possam aproximar-se de sua criação.

Nesse esforço, nem sempre as disjunções e incompatibilidades que um leitor possa imaginar que existam entre um e outro referencial teórico serão explicitadas, bem como muitas sugestões interessantes surgem rapidamente, como é o caso da menção à obra de Georges Didi-Huberman (1998), extremamente sucinta: "É ele o 'objeto visível' que parece mostrar 'a perda, a destruição, o desaparecimento dos objetos ou dos

corpos'. (SÜSSEKIND, 2008, p.75) A ensaísta usará apenas esse trecho da obra complexa e intrigante do teórico francês para tratar da perda inicial figurada pelo cachecol florido, no poema "Margens".

Todo o embasamento do texto surge como apontamentos de teoria que o leitor poderá aprofundar depois. O foco está nas conexões e nas sugestões que estabelece o ensaio, numa perseguição tensa, que parece ser ameaçada pela mesma possibilidade de perda que ronda o objeto. A forma, assim, contamina-se pela itinerância que se verifica na estruturação dos poemas: de uma referência à outra, de um poema a outro, certos *topoi*, certos procedimentos são examinados e reexaminados, sem que se interrompa um fluxo ágil de pensamento e construção textual.

Pedimos ao leitor um pouco de paciência, pois estamos cientes do quão distantes os últimos desenvolvimentos podem parecer da teoria literária e de nosso objeto: um ensaio sobre poesia contemporânea, que enfoca com mais precisão o poema "Margens" de Carlito Azevedo. Se nosso leitor se encontra um tanto surpreso com a estrutura labiríntica desta exposição, argumentamos que pretendemos tão somente dar-lhe índices de alguns caminhos que percorremos para acompanhar os percursos críticos de Flora Süssekind no ensaio em questão. Confessamos, também, que fomos tomados de certo desconcerto na perseguição dessas referências teóricas que surgiam tão sucintamente no texto e que, depois de destrinchadas, não pareciam apontar para uma simples corroboração ou decifração das afirmações da pesquisadora carioca. Esperamos ser capazes, ao final deste capítulo, de explicitar a que conclusões essa metodologia de trabalho de Süssekind nos levou.

Dessa forma, atrevendo-nos a aproveitar um pouco mais a companhia e, imaginamos também, a atenção daquele que tem nos seguido até aqui, iremos nos

demorar um pouco em uma referência teórica que Süsskind cita tão brevemente, para estabelecer alguns nexos entre a configuração deste seu trabalho e a poesia recente de Azevedo, a partir do olhar de Didi-Huberman (1998).

O teórico parte de uma discussão que ganhou relevo na história da arte francesa, sobretudo a partir da década de 1970, na qual a submissão da imagem ao discurso é contestada na Historiografia tradicional, a partir de conceitos psicanalíticos como o sintoma, o sonho e o aspecto *figural* imagético para propor uma insubordinação da *graphia* ao *logos*. Especificamente na obra citada, o crítico enfrenta a arte minimalista norte-americana (a partir de exemplos tirados das obras de artistas como Tony Smith e Robert Morris) para abordar o problema de uma cisão fundamental provocada pelo olhar. “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29).

Segundo o crítico francês, uma situação exemplar em que a questão do volume e do vazio se colocaria ante nosso olhar seria quando nos deparamos com a visão tumular; situação esta diante da qual é possível contornar a angústia latente a partir de duas atitudes básicas: *tautológica*, que recusa a ‘ficção do tempo’, a ideia de uma possível transcendência e entrega-se à melancolia do vazio (“o que vejo é o que vejo”) e *crente*, que reelabora a ‘ficção do tempo’ a partir de um processo fantasmático, fazendo da experiência um exercício da crença em uma verdade superlativa, invocante e autoritária.

Buscando localizar historicamente a predominância de uma ou outra atitude, podemos afirmar, de forma bem sucinta, que Didi-Huberman (1998) nos traz uma longa tradição da crença – a qual, inferimos, sustentou uma arte representativa, *figural* – que teria sofrido uma demolição recente. Enquanto o episódio da Ressurreição de Cristo

inaugura uma atitude de crença no que concerne ao enfrentamento do vazio – a partir de uma dialética que traz não só o esvaziamento da tumba, como também as ameaças, esperanças e punições decorrentes dela – a arte de vanguarda, sobretudo desde os *ready-made* de Duchamp até às obras minimalistas norte-americanas dos anos 60, têm sido encaradas pela crítica como traços de um processo de destruição da crença, que resultou em peças áridas de apelo ou conteúdo.

Esse enfrentamento teórico do minimalismo, aliás, teria sido autorizado por alguns artistas do movimento como Donald Judd e Robert Morris, que redigiam textos reivindicando um olhar específico para as obras que produziam, eliminando detalhes e ilusões e compreendendo-as como totalidades indecomponíveis. Seus objetos artísticos seriam formas autônomas, estáveis, imediatamente perceptíveis, livres da temporalidade e das nuances produtoras de aura.

No entanto, o filósofo problematiza tanto a atitude da tautologia quanto à da crença no que se refere à compreensão da obra de arte. Ambas ignorariam que o “ver” é uma operação aberta, fendida, ao inventarem o mito de um olho puro, perfeito. Na compreensão do autor, não é preciso optar por nenhum dos extremos desse binarismo simplificador, mas apenas inquietar-se com o *entre* e olhar para o “motor dialético de todas as contradições” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77).

A partir daí, entraremos em contato com a parte mais original da proposição desse ensaio de teoria da arte: há obras minimalistas que refutam a tautologia reivindicada pelos seus próprios autores/produtores, permitindo que pensemos para além da oposição canônica entre visível e invisível.

Só podemos dizer tautologicamente “vejo o que vejo” se recursarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.105).

Entrarão em cena, para complementar esta ideia, o exemplo do jogo do Fort-Da, de Freud, em “Além do Princípio de Prazer” (1920) e as reflexões de Walter Benjamin acerca das “imagens dialéticas”. Ambos suportes teóricos para que, desvinculando na contemporaneidade o conceito de aura de seu valor de culto, o teórico francês proponha a sua definição de um objeto aurático, que seja simultaneamente próximo e distante e que supõe, assim, “uma forma de varredura ou de ir e vir incessante” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.148).

Propõe, então, que seria necessário secularizar (ou re-secularizar) a noção de aura para compreendermos como tantas obras modernas inventaram formas de desconstruir valores culturais tradicionais, propondo outros valores a partir de sua presença. Isso possibilitaria que refutássemos uma vinculação excessiva da aparição com o mundo religioso da epifania, já que, segundo Didi-Huberman, quando brincam com seus objetos (como cubos, bonecas, carrinhos...), as crianças não cessam de ver “aparições” sem que isso as torne devotas. A aura, não seria, portanto, apanágio do divino, mas um atributo historicamente incorporado pela religião e que lhe serviu admiravelmente. E, justamente, esse lugar de culto e divindade teria uma relação direta com a origem da arte.

Isso não impede que entre Dante e James Joyce, entre Fra Angelico e Tony Smith a modernidade tenha precisamente nos permitido romper esse vínculo, abrir essa relação fechada. Ela re-simbolizou inteiramente, agitou

em todos os sentidos, deslocou, perturbou essa relação. Ora, fazendo isso, nos deu acesso a algo como sua fenomenologia fundamental. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.159).

A imagem crítica seria, portanto, teatral, aurática por lançar uma ponte entre a dupla distância dos *sentidos* (sensoriais) para os *sentidos* (semióticos). Esse conceito, relacionado à imagem dialética benjaminiana, oferece uma possível superação do dilema da crença e da tautologia, recusando tanto a razão absoluta quanto o total devaneio. Na compreensão do filósofo, isso levaria a imagem dialética a empreender uma leitura crítica de seu presente no contraste simultâneo com seu passado.

Produz uma leitura crítica, portanto um efeito de ‘recognoscibilidade’ (*Erkennbarkeit*) em seu movimento de choque, no qual Benjamin via “a verdade carregada de tempo até explodir”. Mas essa leitura, porque explosiva, portanto fascinante, permanece ela mesma ilegível e ‘inexprimível’ enquanto não se confrontar com seu próprio destino, sob a figura de uma outra modalidade histórica que a colocará como *diferença*. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.183).

3.2.6. *Visível força do invisível: a figura liberta de sua história*

Amparar-se em uma teoria da arte que perscruta novas formas de compreensão do estatuto imagético na contemporaneidade passa a fazer sentido quando nos lembramos de que, ao abordar a literatura recente, percebemos uma estratégia crítica comum nos dois ensaios aqui analisados: Flora Süssekind dá um tratamento mais específico à questão da maneira como as obras literárias se relacionam com a questão da

representação da realidade, observando esse seu viés pelo aspecto da *figuração*. Em “Desterritorialização e forma literária”, o par *figuração X desfiguração* parece ser um dos pilares de suas análises dos trabalhos de literatura que elege para observar em seu ensaio. Já em “A imagem em estações...”, a questão da *figuração* conflituosa na poesia de Carlito Azevedo é lida sob a trama de suas confluências dramáticas.

(...) se os itinerários e quadros urbanos se multiplicam, emprestando motivo temático para a narratividade poética, eles parecem se achar dotados, simultaneamente, de dobras (ou travas) imagéticas efetivas ou potenciais. E o que, neles, é fundamentalmente da ordem do percurso **pode subitamente se destemporalizar e se deter em figura. E figura capaz de contradizer, travar ou congelar o percurso.** (SÜSSEKIND, 2008, p.69) [*grifo nosso*]

Temos aí uma definição da transformação em negativo do figurativo vulgar, desgastado (e que, portanto, na compreensão crítica de Sússekkind não funciona como fator para uma poética de interesse) em algo que singulariza os movimentos recentes da poesia de Carlito Azevedo: a *figura*.

Ainda que não haja nenhuma referência teórica nos ensaios citados a respeito de *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (2007), nos atrevemos a evocar esta obra deleuziana aqui, pois acreditamos que esta não só nos permite desenvolver algumas nuances sobre o contraste entre *figuração* e *figura*, como também poderá nos permitir recuperar algumas das questões abordadas na leitura da obra Didi-Huberman.

Na obra que dedica aos quadros do pintor irlandês, Gilles Deleuze (2007) reflete sobre uma afirmação da materialidade da pintura que evita, porém, tanto a sua

abordagem racionalizante, instrumental, quanto a sua subordinação à percepção do receptor. O filósofo concebe a obra como elemento dotado de capacidade de provocar no espectador sensações que não dependem somente de um processo subjetivo, mental.

Deleuze propõe que, para liberar-se do clichê do caráter narrativo, a pintura pode descolar-se de uma ideia de representação por duas vias: rumar para a *abstração* ou isolar a *Figura*. Isto porque, quando se trabalha com o figurativo, apenas a extração e o isolamento poderiam romper a representação, o aspecto narrativo que se estabelece entre as imagens quando, ao contrário, estão relacionadas entre si e dificultam um olhar detido para o fato.

De forma bastante proveitosa para nós, que já nos detivemos em vários exemplos de como Flora Süssekind questiona a pretensão de um tratamento fotográfico da realidade via literatura por considera-lo pouco crítico, encontraremos uma ressalva semelhante, feita por Bacon, aos efeitos desse olhar que se quer “lente” em relação à pintura moderna.

(...) a pintura moderna está invadida, sitiada pelas fotografias e pelos clichês que se instalam sobre a tela antes mesmo que o pintor comece seu trabalho. De fato, será um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície branca e virgem. A superfície já está toda investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais é necessário romper. E é isto que diz Bacon ao falar da fotografia: ela não é uma figuração do que vemos, ela é o que o homem moderno vê. Ela não é simplesmente perigosa por ser figurativa, mas porque pretende *reinar sobre a visão*, ou seja, sobre a pintura. Assim, tendo renunciado ao sentimento religioso, mas cercada pela fotografia, a pintura moderna fica numa situação difícil para romper com a figuração que parecerá ser seu miserável domínio reservado. Esta dificuldade a pintura abstrata confirma: foi necessário o trabalho extraordinário da pintura abstrata para retirar a arte moderna da figuração.

Mas não existiria uma outra via, mais direta e menos sensível? (DELEUZE, 2007, p.6)

Essa outra via, segundo Deleuze, seria a da sensação, contrariando tanto o já estabelecido quanto o espontâneo, pois constituída duplamente, uma de suas partes volta-se para o sujeito, outra, para o objeto. Atua, assim, como agente deformador, já que continuamente oscila de um campo a outro, de um nível a outro, no ensejo de tornar visíveis as forças invisíveis.

(...) Quando o corpo visível enfrenta como um lutador as potências do invisível, ele não lhes dá outra visibilidade senão a sua. E é nesta visibilidade que o corpo luta ativamente, que afirma uma possibilidade de triunfar a qual ele não possuía enquanto ela permanecia invisível no seio de um espetáculo que nos tirou as forças e nos revirou. É como se um combate fosse possível agora. A luta com a sombra é a única luta real. Desde que a sensação visual enfrente a força invisível que a condiciona, ela desprende uma força que pode vencer esta primeira, ou bem se fazer amiga dela. A vida grita *para* a morte, mas a morte não é mais este muito-visível que nos faz desfalecer, ela é esta força invisível que a vida detecta, e faz sair e ver gritando. É do ponto de vista da vida que a morte é julgada, e não o inverso onde nos comprazemos. (DELEUZE, 2007, p.32-33)

Talvez estejamos nos arriscando em campos nos quais não somos especialistas, mas – a despeito das especificidades de cada discussão em particular – parece-nos possível enfrentar o conceito deleuziano de Figura e a proposição de uma “imagem crítica” por parte de Didi-Huberman a partir de uma abordagem comparativa. Ainda que para toda a filosofia de Deleuze a concepção fantasmática que pressupõe uma falta na cadeia de constituição do desejo seja amplamente refutada, pois o autor afirma o caráter eminentemente produtor, ativo do desejo, vamos ousar propor que a imagem aurática de Didi-Huberman tem semelhanças com a noção de Figura. Isto porque, para este último,

a eloquência imagética é dotada de uma particularidade que dispensa a tradução em outra linguagem, tocando no ponto da recusa à narratividade figurativa tratada por Deleuze.

A aura secularizada, para o teórico da arte francês, conforme explicitamos, promove uma varredura, um movimento de ida e volta, afirmando a própria distância. Essa distância (apropriada, por tanto tempo, pelo divino) exacerba, nas obras de arte modernas, a sua capacidade de tocar o observador: seja pelo choque do próprio distanciamento, seja por uma ressublimação que propõe. Em ambos os casos, o olhar precisa atentar para o seu processo de produção de uma visão singular e, não, para uma transcrição da imagem que vê. É, assim, portanto, que se forma a “imagem crítica” – a partir de uma dupla distância, que vai do sujeito ao objeto, e do objeto ao sujeito, inquietantemente.

Já a Figura, conforme a concebe Deleuze (2007), é uma forma que se refere ao plano da *sensação* - como o que se transmite diretamente, evitando a narratividade pressuposta à representação – que, por seu imediatismo, é também dotada de instabilidade. A sensação passa de um plano a outro, de um estágio a outro, o que torna a sua diferença passível de ser sintetizada por meio de um *ritmo*. Apenas a constituição do ritmo, com a ultrapassagem do caos informe e a rejeição dos clichês imagéticos permitirão a constituição figural, tornando visível o invisível.

Associamos, portanto, os conceitos de Deleuze e (2007) e Didi-Huberman (1998) a uma dialética da presença/ausência, manifesto/latente que, transposta para a teoria literária, dialoga diretamente com procedimentos identificados genericamente

como “desrealização” e “despersonalização”⁷³ na poesia produzida desde a modernidade.

Num salto que nos leva de volta ao plano específico do ensaio de Flora Süssekind, lembramo-nos de como ela tratará da questão da paisagem citadina na obra de Carlito Azevedo: referências a pontos conhecidos da cidade do Rio de Janeiro (e a tantas outras cidades, especificamente em *Monodrama*), que têm a sua familiaridade ameaçada à medida que se congelam e se “desnaturalizam”, funcionando como espécies de “cenários de pano” que se alternam ao fundo do palco e diante dos quais os atores caminham, falam, em quadros descosidos. Imagens extraídas de sua narratividade mais corriqueira podem ser compreendidas como reestabelecendo, em alguma medida, essa distância aurática que devolve ao leitor não o conforto de uma comunhão geográfica ou de um reconhecimento das territorialidades a que pertence, mas um puro estranhamento.

Evocando outra referência do ensaio, na esfera da teoria literária, iremos ao encontro das vinculações que Candido (1998) estabelece entre reflexão e lugar, a partir da lírica inglesa Pré-Romântica. Segundo o crítico, com o Romantismo haveria um impulso desse vínculo, promovido pelas deambulações da voz poética em meio à natureza. Na modernidade, essa poesia itinerante - trocando o cenário natural pela grande cidade - ganharia sua feição mais consagrada na obra de Baudelaire, sobretudo a partir dos estudos que dela empreendeu Walter Benjamin (2007, 1975b).

O vínculo com o espaço tem sido, como podemos inferir do estudo candidiano a respeito de “Louvação da Tarde” (1925), de Mário de Andrade, um ponto de referência e equilíbrio para a poesia centrada no sujeito, mesmo quando este se esfacela e não pode

73

Antoine Compagnon (2010a) aborda esses termos, relacionando-os a um processo de purificação da arte – no sentido de reduzi-la ao essencial – que teria iniciado em fins do século XIX e culmina com uma concepção de que a linguagem seja vista, cada vez mais, como jogo autônomo, despido de seus elementos referenciais, conforme exemplificam as obras poéticas de Rimbaud e Mallarmé.

projetar-se sensivelmente no entorno. Se nos poemas de Baudelaire há uma atmosfera de hostilidade e degenerescência nas ruas por que flana, não há sequer um contorno tão preciso de resistência nas referências geográficas enumeradas por Carlito Azevedo. Nos poemas de *Monodrama*, Koala Lumpur, Cosme Velho, Berkeley, Moscou... são nomes cujas idiossincrasias foram apagadas. Sua única evidência de particularidade está justamente na marca nominal que aponta para uma heterogeneidade, um deslocamento que, no entanto, o leitor não sente na descrição dos lugares ou na dicção dos poemas. Os lugares estão, assim, despidos de qualquer exotismo, de qualquer interesse turístico.

Não por acaso, o poema inicial do livro, intitulado “Emblemas”, tem início com os versos "Um imigrante", e este substantivo se repete ao longo de toda a peça e ecoa por todo o volume. Mais uma vez, iremos propor o impróprio - pensemos nas afinidades possíveis entre o conceito de Figura e o significado de imigrante. Antes que se habitue aos costumes da terra, antes que aprenda um pouco da língua, antes ainda que conquiste alguns amigos, o imigrante pobre contemporâneo, que foge de zonas paupérrimas ou ameaçadas, viaja em contêineres ou embarcações clandestinas: não é ele alguém que perde seus vínculos narrativos, congela-se numa temporalidade do agora - que foge de um terrível passado e projeta um sempre melhor futuro?

Os lugares que surgem na última poesia de Azevedo são lugares de não pertencimento nos quais as vozes poéticas que se formam vivem em trânsito. A partir dessas marcas geográficas vagas dão-se os encontros, as tensões. Porque elas existem, estão latentes, não há uma desafecção categórica. Existem intensidades itinerantes, intensidades que se chocam e se afastam. Seus lugares não estão demarcados, seu nexos causal não está determinado e, por isso, não há uma narratividade coesa, mas lampejos que ferem, visões de sonho tão amargas quanto as visões de pesadelo, porque simplesmente não há lugar para elas, não há forma de ordená-las ou retê-las. Apenas o

discurso pode iluminá-las fugazmente, transformando-as em experiências candentes, figuras, ou, se quisermos, imagens dialéticas. Não há passividade ou reatividade nessa poesia, nos mostra Flora Süssekind, há o drama de subjetividades instáveis que se deslocam, há formas de ver e ouvir, há, em suma, *teatro*.

3.2.7 A polifonia da polis: emergência dos discursos em trânsito

A reflexão sobre o profundo significado social da linguagem dramática que, conforme já afirmamos, pontua as análises literárias de Flora Süssekind, surge despida de qualquer metáfora ou deslocamento em texto incorporado como apêndice ao livro de Luiz Costa Lima (1980). Em “Cidadão, sombra e verdade em Antígona” (trabalho que Süssekind apresentou no Curso de Teoria da Literatura II, no Mestrado da PUC, em 1978) a hipótese central – que dialoga com os pressupostos de Lima nesse livro, em que há a discussão do trabalho de diversos estudiosos da cultura clássica antiga para discutir o estatuto mimético – é a de que a tragédia grega é construída pelo desacordo entre esfera do mito, leis do sangue e da família *versus* a regulamentação jurídica e uma religiosidade pública da *polis*.

(...) Com a democratização da *polis*, fica impossível a existência de um poder que não escuta. De uma palavra-verdade que pertence unicamente ao tirano. Multiplicam-se aqueles que lhe podem opor verdades. Ao espaço solitário do tirano vai se opor a *polis*. Alargam-se os espaços do poder e da palavra às dimensões do grupo de cidadãos. (SÜSSEKIND, 1980, p. 266)

Os excessos de Creonte, segundo a pesquisadora, são censurados pelo coro, assim como a desobediência de Antígona porque, na voz que representa o povo e a

democracia ateniense, o que se valoriza é a justa medida. No entanto, todas as vozes discordantes são ouvidas pelo espectador – aspecto ressaltado por Luiz Costa Lima (1980) - na tragédia clássica. Ali, o motor é o conflito entre nova lei (a da cidade) e antiga lei (a dos deuses). Isto faz com que Lima afirme que, longe de considerar a possibilidade de existir um observador “neutro”, moderno, no teatro trágico, este ainda traz aos espectadores um conceito de *mimesis* distante de sua vulgarização pela filosofia. Esse conceito pressupõe uma impossibilidade de transparência entre palavra e representação, uma ausência de correspondência absoluta entre pensamento e ato, ou seja, inviabiliza a ideia simplificadora de cópia da realidade.

Estamos nos aproximando, assim, ao final desta tese, das referências que contribuíram para a formação inicial do pensamento de Flora Süssekind e, em nossa hipótese, observamos como esse período emerge fortemente na sua produção recente. A discussão do antigo mestre e orientador sobre a *mimesis* nos ajuda a perceber o quanto a crítica da ensaísta – tomando-se como exemplo esses dois últimos trabalhos que analisamos - vêm rumando para uma discussão da produção contemporânea a partir do estatuto específico de seus processos de construção textual. Talvez, Süssekind esteja buscando parâmetros para alcançar as obras atuais sem reduzi-las a um universo de ferramentas teóricas apenas modernas, esforçando-se para conceber um arsenal crítico adequado para discutir o estatuto da representação nos dias de hoje.

No exemplo que citamos e comentamos brevemente, a tragédia é compreendida estruturalmente em seu diálogo com as mudanças sociais vividas na Grécia Antiga, quando, na formação da pólis, a mudança de poder da esfera religiosa para a jurídica começa a desestabilizar os antigos sistemas de representação e estabelece pontos de convergência com formas inéditas de configuração artística. Por um lado, temos aí o viés dos nexos entre a arte e a sociedade na qual se forja.

Por outro, um contato – desde os anos iniciais de sua produção ensaística – com uma importante referência que nega a relação da *mimesis* com a mera imitação, visto que Luiz Costa Lima (1980) empenha-se em recuperar um sentido mais abrangente para o termo, que se relaciona mais com condutas de produção artística variáveis ao longo dos tempos, do que uma busca de adequação a um suposto “real”. É assim que o crítico vai afirmar que:

(..) Contra o imanentismo, nosso argumento principal consiste em afirmar que, se a *mimesis* é a categoria central da ficcionalidade, tem, contudo, dimensões fixas e intemporais, por estar sempre ligada à atmosfera envolvente das representações sociais que, de sua parte, se relacionam com a base material da sociedade. (LIMA, 1980, p. 79)

No entanto, a partir da modernidade, haveria uma perda da delimitação precisa do que seria o poético, com a ascensão cada vez mais avassaladora do capitalismo impedindo a identificação do indivíduo com a comunidade a que pertence. Fazendo coro com as questões levantadas por Deleuze e Guattari, em *O Anti-Édipo* (2010), Luiz Costa Lima defenderá uma tendência à destruição do elemento simbólico com o capitalismo que levará ao fim de uma rede de valores internalizada pelo escritor e compartilhada amplamente pela sociedade. “As representações já não têm condições de cobrir um espaço social. O movimento se inverte: o indivíduo já não sai de si à procura de identificações, mas (...) entra em si, à procura de seus fetiches.” (LIMA, 1980, p.97)

Ainda com a noção de transcendência abalada, mas, a todo o momento, em seu campo de referências, poetas como Baudelaire e Rimbaud, na compreensão de Lima (1980), abrem espaço para uma atitude mais demolidora frente a esses valores. É assim que, na obra de Mallarmé encontrará uma “transcendência vazia”, um duplo ataque: à

frente ético-religiosa e à frente estética, provocando um afastamento radical da palavra de seu potencial de comunicação.

Porém, para Luiz Costa Lima, obras que não se enquadrem na *mimesis* de representação ainda possuem um caráter mimético: são obras que, a partir de um conceito particular, a *mimesis* de produção, promovem um “alargamento do real”, não se moldando a uma visão previamente estabelecida dos valores sócio-culturais, mas questionando-os pela própria prática. Parece-nos, portanto, que é em busca dessa produção de sentidos que a obra crítica de Flora Süssekind se encaminha, não relegando apenas ao objeto artístico essa função, mas lançando-se também numa tarefa criativa para tentar compreender as configurações literárias em mutação que se lhe apresentam a cada momento histórico em que vem atuando com empenho e relevância.

IV. Conclusão

Ao iniciar esta pesquisa, vinculada ao curso de Letras da Universidade de São Paulo, ele já existia há mais de meio século e a ideia de especificidade dos estudos literários – bem como da existência de uma tradição literária nacional – estava consolidada, ou para um olhar menos otimista, bastante difundida. Mesmo contando com o respaldo de uma tradição, defrontamo-nos com o seguinte problema: em um momento de indeterminação de fronteiras, em que os interesses comerciais do mercado de literatura parecem sobrepujar qualquer veleidade de distinção entre o joio e o trigo, bem como os clamores pela democratização (ou nivelamento) do gosto via cultura de massa parecem anular a pertinência de distinguir o que é de fato “literário”, como especificamente se posiciona a crítica?

Alfredo Bosi (2002) propõe que, em fins do século XX, é possível pensar na cultura letrada estabelecendo-se em dois eixos de polaridade: um voltando-se para o “indivíduo-massa”, o outro, para o “indivíduo diferenciado”. Ao primeiro, dedica-se uma literatura especular, espetacular, que traz ao leitor uma representação das emoções e situações que ele possa imediatamente reconhecer. Já o segundo teria afinidades com o extremo oposto, ou seja, com uma literatura hipermediada, na qual são restabelecidos todos os estilos e escolas literárias do passado, não raro resvalando em um maneirismo pós-moderno.

Em 1965, Antonio Candido já havia elaborado reflexões sobre as raízes desse contexto, cujos primórdios fazem-se notar a partir da década de 40, quando ao mesmo tempo em que se ampliava o número de pessoas alfabetizadas, formas expressivas novas (como o rádio) ou já existentes (como o teatro) viam aumentar seu prestígio e passavam a concorrer com a literatura por um público mais amplo.

O grupo de escritores, aumentado e mais claramente diferenciado do conjunto das atividades intelectuais, reage ou reagirá de maneira diversa em face deste estado de coisas: ou fornecerá ao público o "retalho de vida", próximo à reportagem jornalística e radiofônica, que permitirá então concorrer com os outros meios comunicativos e assegurar a função de escritor; ou se retrairá, procurando assegurá-la por meio de um exagero da sua dignidade, da sua singularidade, e visando ao público restrito dos conhecedores. São dois perigos, e ambos se apresentam a cada passo nesta era de incertezas. O primeiro faria da literatura uma presa fácil da não-literatura, subordinando-a a desígnios políticos, morais, propagandísticos em geral. O segundo, separá-la da vida e seus problemas, a que sempre esteve ligada pelo seu passado, no Brasil. E a alternativa só se resolverá por uma redefinição das relações do escritor com o público, bem como por uma redefinição do papel específico do grupo de escritores em face dos novos valores de vida e de arte, que devem ser extraídos da substância do tempo presente. (CANDIDO, 1965, p. 131)

Mais de quarenta anos se passaram desde esse diagnóstico e, talvez considerando o impacto da aceleração das inovações tecnológicas e da circulação da informação no campo da produção artística e intelectual, Alfredo Bosi irá formular outra via de resistência para essa polaridade entre banalização ou hiperespecialização literária. Evitando render-se a essa constatação de maneira conformista ou apocalíptica, ele defenderá que uma forma de responder criticamente a essa situação seria recorrendo à “mediação da memória”, lembrando e revivendo conceitualmente as “formas libertadoras e contraditórias da modernidade, de que ainda somos feitos e sem as quais este nosso discurso seria oco ou mesmo inviável.” (BOSI: 2002:254).

Estabelecer liames com o passado, observá-lo criteriosamente para compreender quais dos seus elementos ainda são eloquentes pode ser uma boa estratégia para o trabalho crítico na atualidade, contribuindo para definir as suas expectativas e as

ferramentas por ela usadas para apreender as características dos diversos discursos identificados como “literários” no presente. Da mesma forma em que a literatura recente remete a opções diversas de filiação estética, a crítica brasileira voltada a objetos literários produzidos a partir das últimas décadas do século XX utiliza-se de princípios e métodos de trabalho distintos, ainda que nem sempre cada pesquisador aponte exaustivamente quais são suas opções teóricas de base. O que, aliás, poderia ser um aprisionamento do pensamento crítico: ter que remeter sempre à sua formação e às origens de seu pensamento.

Lembramo-nos de um caso dos mais ilustres em nossa literatura: Roberto Schwarz ressaltava esse traço no clássico ensaio da obra madura de Antonio Candido, “Dialética da Malandragem”, afirmando que o autor é “discreto em suas afirmações teóricas” (SCHWARZ, 2006, p.141) e que sua reticência “diante das terminologias ideológica ou cientificamente marcadas é intencional.” (Ibidem, p.142).

Benedito Nunes, para mencionarmos um intelectual com formação diversa do citado anteriormente, também extrai da nossa literatura, no caso, modernista, outro ponto de observação que lhe permite identificar essa “flexibilidade” como *éthos* brasileiro. O filósofo paraense irá se referir a uma “formação da inteligência nacional com esse individualismo maleável, refratário à rigidez institucional” (NUNES, 1993, p.183). No entanto, quando transposta para o universo teórico, essa sutileza no que concerne à sistematização intelectual – se favorece a liberdade do crítico – dificulta a apreensão genérica das linhas críticas mais ativas e influentes atualmente, problema que encaminhou este estudo para um retorno ao momento da modernização crítica do país e de sua especialização.

Nesse sentido, o contato com alguns trabalhos críticos produzidos no século XIX veio contribuir para tornar menos etéreos e difusos os questionamentos produzidos pela apreciação das obras atuais, permitindo a sua compreensão em um contexto mais complexo do que as contingências da formação individual de cada profissional e levantando aspectos da relação da crítica com a formação do conceito que temos do que é literatura brasileira. Além disso, esse percurso contribuiu para que nos aproximássemos da obra crítica de Flora Süssekind, que não só tem como característica a diversidade teórica como também frequentou por diversas vezes as temáticas relativas aos oitocentos.

Talvez, à primeira vista, não pareçam tão aparentes os elos entre o presente e o momento central do estabelecimento de nosso campo literário, que se deu em meados do XIX, quando D. Pedro II dá mostras do desejo de fixar as especificidades de nossa cultura e de incentivar os estudos sobre o país a partir de uma perspectiva Ilustrada, e posteriormente, com o advento da República que, para se estabelecer, precisou da difusão do pensamento liberal e burguês, rompendo com alguns aspectos da nossa estrutura colonial.

A dificuldade de nos reconhecermos nesse passado, temporalmente não tão longínquo assim, pode dever-se ao fato de que nesse mais de um século que nos separa da atividade de intelectuais célebres como Araripe Júnior, José Veríssimo e Silvio Romero, passaram-se eventos cruciais, tanto políticos econômicos de nossa história, em um ritmo que cada vez mais parece vertiginoso. A sucessão de “revoluções” que distancia as últimas décadas do século XIX das últimas décadas do século posterior contribuiu para “envelhecer” o vocabulário e algumas das preocupações de nossos precursores, enredados na tarefa de combater o pensamento agrário, antidemocrático e escravocrata em prol dos ideais burgueses que permitiriam ao país o abandono – ao

menos parcial – da condição de colônia. Esta, por significar subordinação à metrópole, significava também falta de autonomia e de relevância cultural, conceitos que contribuíam para sustentar o funcionamento de nossa estrutura produtiva.

Combater a crença na inferioridade das nações jovens americanas, ao mesmo tempo em que conviver com a realidade desigual e plural do nosso tecido social, foi a causa abraçada por esses homens que – partindo das correntes científicas positivistas e evolucionistas divulgadas naquele momento – estavam inclinados a aceitar o pressuposto de que nossa literatura deveria partir das especificidades do meio e da constituição racial de nosso país.

Nestes repositórios inexplorados é justamente onde opera-se a surda elaboração nacional, que há de caracterizar o nosso futuro, e começa a reagir contra um certo descuido com que as populações sem autonomia das capitais, que vivem uma verdadeira vida de empréstimos, vão subscrevendo as revoluções europeias, sem fazer passar as conquistas da civilização pelo crivo da nossa índole social, expurgando o que absolutamente não pode adaptar-se à natureza tropical. (ARARIPE JR., 1978, p.28)

Se tais intelectuais não conseguiam refutar esse pressuposto, já que o nascimento de elaborações teóricas no Brasil segue-se, sobretudo, ao aproveitamento das teorias europeias em solo nacional, podiam contorná-lo, esforçando-se por transformar essa especificidade em um diferencial positivo e afirmativo da relevância local em relação ao patrimônio cultural da humanidade⁷⁴.

Visto assim, o problema se colocaria de duas formas: em primeiro lugar, dentro do próprio país, na criação e posterior manutenção de uma tradição literária nacional (fatos sobre os quais os críticos do século XIX se voltaram com mais atenção); em segundo lugar, observando a relevância das obras literárias locais em relação com a

⁷⁴ Entre a vasta bibliografia dedicada ao assunto, recomendamos especialmente, por sua riqueza e poder sintético, três estudos: PEDROSA (1992), SEVCENKO (2003) e VENTURA (1991).

própria tradição e com a tradição universal (tema mais frequente da crítica a partir da primeira metade do século XX).

Passada a fase de identificação das especificidades da crítica oitocentista, é possível começar a vislumbrar continuidades e ressonâncias de seu pensamento até o presente, o que contribui para atenuar certo relativismo contemporâneo que dificulta a percepção de conexões entre o agora e o passado, entre manifestação individual e o contexto sociocultural no qual se engendra. Algumas questões se repetem ao longo do tempo, sobretudo quando estabelecemos o paralelo de que a produção crítica madura da “geração de 70⁷⁵” e produção crítica a partir de 1980 são finisseculares.

A crise atual da poesia não é nem da sua essência, que continua a mesma, e antes com o progresso das idades, da cultura e da civilização deve, a meu ver, antes ganhar que perder, por isso que com ele se deve alargar e melhorar o sentimento humano e aumentar o pecúlio das nossas causas de emoção, nem dos seus cultores. Se neste momento não há de fato por todo o mundo um grande poeta universal, como foram no passado século Byron, Goethe, Hugo, para não citar senão os maiores, os mais complexos e mais completos, aqueles, que, falando numa língua de alta cultura e vasta repercussão, foram a voz do homem de seu tempo, nunca talvez houvesse tantos poetas e tantos bons poetas, nunca talvez fosse a poesia tão variada, tão rica, tão brilhante, tão perfeita como na nossa época, em que aliás lhe anunciaram a decadência e a morte. (VERÍSSIMO, 2001, p. 38)

Sílvia Romero complementa esta questão ao estabelecer uma conexão direta entre o contexto sociocultural e a formação literária de uma nação:

75

Para uma definição do que foi o grupo de intelectuais do século XIX conhecido como “geração de 70”, cf. pg. 14.

Não é hoje uma simples suposição, mas um fato firmado na história, que o estado de riqueza ou pauperismo de um povo influi diretamente na formação de sua literatura. As nações sem descanso, ocupadas exclusivamente em adquirir o indispensável à vida, não podem ter uma cultura, que exige uma classe de indivíduos que estejam resguardados da obrigação penível de conquistar o pão cotidiano. (ROMERO, 1978, p.10)

Assim encontramos a ideia de crise da poesia, a possibilidade de sua diluição em prosa (dada a inespecificidade do verso liberado da métrica, para os críticos do XIX, sobretudo, quando pensamos em um caso paradigmático como o de Rimbaud; ou devido ao rompimento da fronteira entre gêneros proclamada pela crítica pós-estruturalista, para quem o conceito de *escritura* vem substituir divisões rígidas e disfuncionais), a censura à arte pela arte, todos esses motes presentes na contemporaneidade enraizados em nosso pensamento crítico. Além da questão de haver a cobrança de uma “utilidade”, de um “pragmatismo” para nossas letras, frente a uma realidade materialmente adversa.

No entanto, o desejo que parte da crítica tem de encontrar formulações artísticas à altura de suas demandas no que concerne a uma resposta a um estado de coisas considerado insatisfatório, via de regra, pelos polos da negatividade ou da utopia, tem, ele próprio, criado um descompasso com o presente. A repetição dos gestos do que foi, há poucas décadas, uma crítica atuante sobre manifestações artísticas engajadas em projetos de transformação social coletiva ergue-se no vazio quando a conjuntura mundial em que foi gerada não existe mais. Ou seja, uma voz aparentemente progressista torna-se sinônimo de estagnação quando só pode propor o giro em falso.

Do outro lado da moeda, podemos dizer que a parcela da crítica (e da produção literária) que apostava a maior parte de suas fichas na acentuação da independência (ou na precedência) das formas artísticas em relação aos eventos históricos, fixando-se na

valorização dos conceitos de genialidade e originalidade, também não se sustenta atualmente. Neste caso, o paradoxo está justamente no que esse enfoque tem de lugar-comum, de expectativa que busca encaixar numa estrutura enrijecida toda a gama de procedimentos e respostas de seu objeto artístico. Em um momento no qual se valoriza o discurso da pluralidade e da coexistência pacífica de opiniões divergentes, mesmo que na prática isso nem sempre ocorra, a própria ideia de excepcionalidade e de privilégio absoluto de uma opção estética em detrimento das demais fica sob suspeita, muitas vezes falhando em estabelecer um elo significativo entre autores, obras e leitores.

Ambos os posicionamentos, se historicamente antagônicos, quando abraçados intransigentemente parecem convergir no presente para a mesma ineficácia quanto à possibilidade de análise e detecção nas obras contemporâneas de sua relação intrínseca com os acontecimentos e de suas características formais básicas. Como se elaborassem uma “crítica passiva”, ajustando seu telescópio na direção de uma determinada porção do céu e aguardando que algum planeta empreendesse uma órbita que o colocasse no campo de visão estabelecido.

Essa ressalva, no entanto, não pretende invalidar nenhuma metodologia crítica em particular. O que se propõe aqui é o exame de uma situação, em muitos aspectos, adversa para a apreensão da literatura (seja no âmbito da leitura corriqueira, do seu ensino como disciplina acadêmica, de seu exame analítico) por motivos que escapam do próprio escopo. Esse processo de perda de destaque ou relevância da poesia e da ficção para uma cultura de mercado - que pede ao texto literário facilidade, rapidez, capacidade de confortar o leitor - certamente têm sido um complicador para o exercício de atividades em torno da produção e da recepção da literatura. Mas, pior do que isso, tem originado uma dificuldade para que haja um aprofundamento do debate acerca desse problema. Poucos esforços sistemáticos têm sido feitos para dar conta de

identificar as particularidades dos procedimentos textuais contemporâneos, e quando esse trabalho é feito, muitas vezes, mantêm-se restrito a um pequeno grupo (seja acadêmico ou envolvido com algum periódico independente). Isso nos leva também a um problema de divulgação e ampliação da discussão de um mesmo objeto por grupos heterogêneos, o que poderia ser bastante proveitoso, propiciando, inclusive, o confronto de linhas críticas diferentes aplicadas a uma obra.

Seguindo esse raciocínio, aproximamo-nos do conceito de *exílio na especificidade*. Este, trabalhado por nós no mestrado, foi apontado como um movimento que caracteriza parte considerável da poesia contemporânea:

Há vitalidade no cenário, conforme atestam jovens poetas, *blogs* literários e as novas publicações – impressas ou *online* – mas o fato de que a poesia foi quase totalmente banida dos principais meios de comunicação dificultou o estabelecimento de uma ponte com o público não iniciado. Outro problema contemporâneo: a ausência de uma diretriz principal e a existência de várias linhas de força – somadas à inexistência de um lugar “neutro” para o debate – dividem um público já especializado: poetas e leitores mais afins com a poesia imagética veem com pouco interesse a produção da vertente mais “realista”, e vice-versa, e assim por diante, o que define o termo *exílio na especificidade*. (SILVA, 2007, p.128)

E esse caminho, trilhado por alguns objetos da crítica, também se espelha nela. Se refletirmos sobre aquele artigo de Alfredo Bosi (2008), brevemente citado por nós no início desta Conclusão, que discorre sobre as polaridades “indivíduo-massa” (para o qual é produzida uma literatura especular e espetacular) *versus* “indivíduo diferenciado” (que consome literatura hipermediada), começaremos a estabelecer um cenário no qual a ideia de literário oscila radicalmente a depender do nicho sociocultural e mercadológico para o qual se volta. Esta é a literatura contemporânea - uma imensa

cômoda, repleta de gavetinhas destinadas a conteúdos de funções bem determinadas, voltados a públicos específicos.

Esse cenário choca-se com a função histórica da crítica, que seria, ao menos, estabelecer uma hierarquia entre essas gavetas (para não abandonar a metáfora do móvel), ou ainda, destinar os seus conteúdos adequadamente. Talvez não aceitar tacitamente que cada um poderá vasculhar os conteúdos, trocar seus rótulos, mudar seus lugares de acordo com critérios vagos como "popularidade", "opinião do público", "aceitação do mercado", entre outros. A partir disso, reinventa-se a crítica, buscando novas formas de interação com leitores, autores e editoras? Ou apequena-se, esperando que haja espaço para ela, partida em várias, dentro de cada uma das gavetas, validando esses conteúdos escolhidos fora de seu escopo, previamente aceitos?

Pensando em retrospecto, podemos tentar acompanhar algumas etapas que nos trouxeram até a situação atual. Antoine Compagnon (2010b) observa que, tanto na Inglaterra vitoriana quanto na França pós-revolução, a função social do crítico continha semelhanças, pois em ambos os casos, por mais diferentes que fossem os anseios políticos específicos – um conservador, outro progressista - a literatura era concebida a partir de seu papel moralizador e conectado à coletividade. De maneira análoga, Luiz Costa Lima (2007) irá se referir a essa questão em nível nacional, tornada mais complexa pelo acréscimo de um fator: a necessidade dos críticos brasileiros fundarem uma ideia de pátria que não só criasse uma unidade local, como também agradasse as forças políticas europeias das quais as nossas elites dependiam. Sustenta, portanto, que “a afirmação de pátria constituirá justificação primeira de uma *intelligentsia* nativa.” (LIMA, 2007, p.424).

Conforme pudemos observar no ensaio de Süsskind (1993), na primeira metade do século XX haverá um abalo na supremacia do homem de letras – que perdurava

desde o século XIX, mas que já havia sofrido questionamentos de seu modelo cientificista quando escritores e críticos afinados com os preceitos do Modernismo começaram a atuar. Um exemplo de intelectual de transição entre os perfis do crítico de rodapé e o do crítico-*scholar* (para empregar os termos do panorama de Süsserkind acerca da modernização da crítica brasileira) foi Sérgio Milliet. Sobre ele, Antonio Candido (2006) se referirá como “homem-ponte”, que na casa dos quarenta anos influenciou o início da trajetória intelectual dos integrantes do grupo de *Clima*, então na casa dos vinte anos. Sua formação, na Suíça, em Ciências Econômicas e Sociais, diferenciava seu perfil de outros críticos brasileiros, geralmente oriundos dos bacharelados de Medicina e Direito, ou das redações dos jornais. Sérgio Milliet era, nas palavras de Candido (2006, p.151), mais um “crítico de literatura” do que um crítico literário, já que ele apresentava “uma espécie de posição crítica anterior e superior às especializações, que se aplica à literatura, à arte, à sociedade, à personalidade.” A partir dos anos 1930, no entanto, ao lado de sua formação prévia, recebe também a influência da sociologia norte-americana que, segundo o teórico uspiano, marcou fortemente a primeira metade de sua produção no *Diário crítico* (1940-56) e em outras obras. Até que o próprio Milliet tornou-se desconfiado desse seu apego à ciência, considerando-o “um vazio relativista perigoso, uma satisfação um pouco infantil ante a desmontagem minuciosa e por assim dizer gratuita do ‘fato social’, uma incrível incapacidade psicológica e a ausência total de uma ética, afastada a pretexto de não ter a ciência nada a ver com a moral” (MILLIET APUD CANDIDO, 2006, p.154).

Ainda de acordo com Candido, ao descrever os princípios da crítica de Milliet, constituída por três momentos - isolar traços característicos da obra e compará-los entre si; mostrar qualidades e defeitos da obra; orientar o escritor para obras futuras – fica clara a intenção do crítico de atuar como alguém que possa participar ativamente dos

rumos da criação. Não apenas como um juiz que separa aquilo que deve ou não entrar para o cânone de uma determinada época, mas como um facilitador da percepção crítica do autor. A relação entre pessoa (crítico) e pessoa (autor), nesse caso, seria mediada pela leitura, sustentando ainda assim o contato humano como base das transformações que ocorrem *na e por meio da* literatura. Essa observação nos permite marcar uma especificidade do impressionismo crítico em relação à crítica posterior. No que concerne à crítica universitária, a relação crítico-autor será mais mediada, visto que o método e a intenção didática das práticas acadêmicas tornam mais técnico esse contato entre leitor e obra. Não importa se seguindo uma linha marxista, fenomenológica ou estruturalista, o professor-teórico terá, a princípio, um laço de comprometimento forte com a própria instituição onde atua e com os alunos que deve ensinar, tornando-se sua obra parte do corpo produtivo institucional.

Assim, a flexibilidade e o deixar-se levar pelas sugestões do objeto, em uma combinação entre racionalidade e afetividade, são os traços da crítica de Milliet que Candido mais valoriza, contrapondo-os às práticas contra as quais o uspiano quer erigir a sua crítica pessoal, fazendo ressalvas à tendência de supervalorizar o fator estético como base crítica, assim como desaprovando a rigidez do estruturalismo que começava a ingressar com força na academia a partir de fins dos anos 1960. No entender de Candido, vinte anos antes do surgimento dessa corrente teórica, Milliet já apontava a permanência de princípios de construção correlatos nas obras artísticas, independentemente de sua temática ou contingência histórica, mas de forma mais equilibrada do que a teriam feito os teóricos influenciados por aquela corrente.

Com essa breve digressão sobre a transição de nossa crítica literária, de um momento não-especializado para outro, ancorado na especialização acadêmica, que fizemos no rastro das observações de Antonio Candido sobre Sérgio Milliet (que aqui

comparece como um modelo a estender-se a outros críticos, como Otto Maria Carpeaux e Anatol Rosenfeld, por exemplo, também críticos de fora da universidade e que têm um trabalho fundamental para compreendermos melhor a produção desse período), observamos como, mesmo guardando suas particularidades, nossa crítica literária caminhava dialogando com os movimentos mais genéricos do panorama crítico internacional. Irá, portanto, abrir um espaço cada vez maior para os novos especialistas advindos das Universidades, dentre os quais se destacará o próprio Candido, que havia iniciado sua carreira crítica colaborando regularmente com a imprensa, mas que – sobretudo, a partir da década de 1950 – publicará estudos acadêmicos aprofundados na área de literatura, destacando-se em uma geração de teóricos estudados por Süsskind (1993) que viverá, em poucas décadas, tanto o apogeu quanto a crise de sua prática.

Compagnon (2010b), ainda que enfoque majoritariamente a produção literária nas línguas inglesa e francesa, afirmará uma tendência que se fez sentir em solo nacional. Segundo ele, “a reivindicação, a partir dos anos sessenta, da autonomia social da literatura, ou mesmo do seu poder subversivo, coincidiu com a marginalização do estudo literário, como se seu valor no mundo contemporâneo tivesse se tornado incerto.” (COMPAGNON, 2010b, p. 226) O crítico belga considera que contribui para esse estado de coisas o fato de que o relativismo atual, cuja contestação do cânone literário é um dos baluartes, resultou em dificuldade para que fossem explicitadas e justificadas as hierarquias estéticas nas quais se baseia a crítica.

Mas estamos nos adiantando em relação ao ponto no qual deixamos em suspenso a retomada de um panorama sintético da nossa crítica literária, justamente quando ocorre a passagem de um modelo de crítica, baseado em grande parte no impressionismo e voltada a um público mais amplo do que o acadêmico, para a crítica especializada. Em seus anos de formação, Flora Süsskind já terá contato com esse segundo modelo

profissional e, quando estreia como ensaísta, depara-se com uma situação análoga àquela explicitada por Compagnon (2010b). Ou seja, ainda que tenha estudado em um momento no qual a atividade crítica brasileira contava com vários expoentes em plena atividade, Sússekind pôde sentir no ambiente acadêmico em que ingressava os primórdios de uma situação que se exacerbaria a partir da década de 1980. Após essa data, o encerramento dos estudos acadêmicos na própria universidade tornou-se uma realidade cada vez mais pujante, acentuando-se a situação que Sússekind (1993) denominou de “vingança do rodapé”: uma aversão ao aprofundamento crítico e ao debate de ideias nos meios de comunicação.

Ainda que a ensaísta tenha colaborado proficuamente com a imprensa, podemos afirmar que seu ingresso no campo da crítica dá-se, justamente, nesse momento de *exílio na especificidade*, quando tanto o mercado editorial quanto os principais veículos de comunicação parecem considerar cada vez mais desnecessário o papel mediador do crítico literário. No entanto, se considerarmos que o papel de jornais e revistas é não só informar, mas participar ativamente de um debate que contribua para a formação de seus profissionais e de seu público, restringir-se ao sabido e ao conhecido certamente fará com que esses meios deixem de desempenhar uma de suas importantes funções históricas, o que parece estar acontecendo em um ritmo bastante acelerado. Abrem-se, ao mesmo tempo, novas possibilidades de acesso à informação, como a internet. Nesta, o papel de curadoria dos antigos editores acaba sendo preenchido de forma mais intuitiva e, até mesmo, caótica (ou, talvez, possamos chamar essa forma menos hierárquica, mais baseada nas tentativas por erro e acerto de *contemporânea*). Como é absolutamente mais fácil entrar em contato com biografias, textos, pinturas, filmes, músicas, fotografias a partir desse meio, consideramos que a questão prévia da formação – que gere um repertório inicial que pode auxiliar o surfista virtual – não será

superada apenas com as dicas dos amigos ou dos blogues favoritos. Por isso, a quase ausência da produção universitária em um debate mais amplo com a sociedade é, em nossa opinião, a perda de uma oportunidade ímpar de se discutir os meios de produção e circulação cultural no país. Não no sentido de mão única, a Universidade gerando um saber que todos acatarão, mas como via de mão dupla, numa perspectiva de atualização acadêmica e de aproximação dos problemas atuais mais candentes, ao mesmo tempo em que haja um maior conhecimento do papel e das características de um trabalho investigativo amparado em uma instituição que incentive a pesquisa e a formação mais ampla do cidadão⁷⁶.

Talvez essa situação refratária à crítica derive parcialmente do fato de que, conforme pontua Compagnon (2010b), a teoria literária (da qual advém o ensaísmo de Süsserkind) responde a uma intenção polêmica ou de oposição. Esse caráter leva-a a colocar em dúvida as práticas alheias e tornar-se, também, uma crítica da ideologia, enfrentando uma situação que, nos termos de Celia Pedrosa (2008, p.42), associa pluralidade, mediania e democratização, operando como “dispositivos de normalização”

⁷⁶ Não desconhecemos o enorme mercado de educação superior que se formou nas últimas décadas do século XX. Infelizmente os mecanismos governamentais utilizados para verificar a qualidade das instituições que têm oferecido cursos em todo o país são bastante falhos e muitas são as faculdades e universidades que entendem o ensino como um produto qualquer, o professor como um empregado e o aluno como um cliente convencional. Se a máxima das empresas eficientes é agradar os clientes e muitas instituições consideram que isso se dará quando esses obtiverem os diplomas que facilitarão a sua inserção no mercado de trabalho, já podemos figurar como a situação se apresenta, em grande parte. Ainda assim, o acesso de uma parcela da população que jamais havia sonhado em estar no ensino superior às faculdades resultará, em nosso pensamento, em algo positivo. Mas é preciso pensar em mecanismos reguladores eficientes para proteger alunos e educadores de práticas abusivas nessas instituições. Só assim essas poderão se transformar em locais que possam, de fato, contribuir eficazmente para a formação profissional da população e para a ampliação do espaço da pesquisa. Além disso, é preciso que o Estado faça sua parte, entregando alunos mais bem preparados quando saírem do segundo grau das escolas públicas, outro enorme desafio educacional que o Brasil tem a enfrentar.

e de compreensão moderna “em que indivíduo e sociedade assumem uma forma paranoica, defensiva, fechada.”.

A teoria, nessa acepção, enfrentaria o senso comum sobre literatura. Não estamos tentando aqui estabelecer uma relação maniqueísta, dotando de poderes heroicos o criticismo e rebaixando à vilania o mercado editorial. Apenas tecemos considerações especificamente preocupadas com algumas das alterações que têm sofrido a crítica literária nas últimas décadas para refletirmos sobre a situação em que se encontra no presente. Pensando assim, em certos movimentos internos, podemos especular o porquê de a crítica ter se tornado item de somenos importância até na divulgação de produtos culturais voltados a um público erudito ou especializado, do qual poderíamos esperar alguma receptividade em relação a ela.

A teoria da literatura é uma lição de relativismo, não de pluralismo: em outras palavras, várias respostas são possíveis, não compossíveis; aceitáveis, não compatíveis; ao invés de se somarem numa visão total e mais completa, elas se excluem mutuamente, porque não chamam de literatura, não qualificam como literária a mesma coisa; não visam a diferentes aspectos do mesmo objeto, mas a diferentes objetos. Antigo ou moderno, sincrónico ou diacrónico, intrínseco ou extrínseco: não é possível tudo ao mesmo tempo. (COMPAGNON, 2010b, p.26)

Esse caráter de oposição e escolha que, na crítica literária, durante tanto tempo foi associado também à formação do cânone e à identificação partilhada de vozes prestigiadas, contemporaneamente perde seus contornos claros. No entanto, se concordarmos com a citação acima, para haver teoria (a modalidade crítica preferencial de Flora Süssekind, segundo constatamos em “Rodapés, tratados...”), por mais que o caráter normativo (ou prescritivo) da crítica esteja desacreditado - o que influencia na

sua “perda de valor” como moeda corrente em meio ao pragmatismo contemporâneo – deve haver o ato implícito da escolha. E, ainda, depois de escolher, justificar esse processo, refutar a pluralidade potencial e indiferente de elementos que convivem pacificamente para provocar um atrito, recusar a validade equânime de todas as coisas.

Todo esse caminho será explicitado na construção textual, cujo viés argumentativo e que convida o leitor à reflexão, conforme vimos no **Capítulo 1**, é um dos traços marcantes do ensaio moderno. Por um lado, Adorno (2003) trata de uma disposição de deslocamento do ensaísta, usando os termos “disponibilidade”, “felicidade” e “jogo”, que seriam essenciais na perseguição do objeto:

:

Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. (...) Por receio de qualquer negatividade, rotula-se como perda de tempo o esforço do sujeito para penetrar a suposta objetividade que se esconde por trás da fachada. Tudo é mais simples, dizem. Quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente. (ADORNO, 2003, p.17)

Diante de certa tendência à apatia da cultura contemporânea, posicionar-se criticamente contra as escolhas feitas por parte de um autor ou de uma linha crítica – fora da academia – ganha ares de atitude típica do “estraga prazeres”, de uma ausência de tolerância (tantas vezes confundida com aceitação tácita) em relação à alteridade, que parece ser cada vez menos bem-vinda no debate público. Ao mesmo tempo em que realizar esse esforço sem uma garantia de que ele seja feito em nome de uma verdade dá-lhe um caráter avesso à competência e à eficiência que tanto se valoriza atualmente.

Para sairmos do nosso escopo e nos arriscarmos a uma ponderação mais ampla, talvez o fim das polaridades estabelecidas de maneira fortemente delineada no campo

político e ideológico até fins dos anos 80 do século XX tenham aberto campo para uma sensação generalizada não de paz, mas de perigo constante. Não será, possivelmente, uma Guerra Nuclear o fim da humanidade, mas, então, de onde virá a ameaça? Da bolsa de valores, da revolta da natureza, de um envelope virótico, de um homem-bomba, do menino de escola que durante anos se sentiu rejeitado? O agravamento da sensação de precariedade e de instabilidade leva, em nossa opinião, ao aumento da intolerância à discussão em sério do que estaria por trás da ideologia do medo. Em lugar do desgaste e do envolvimento necessários para qualquer debate, vende-se o entretenimento infantilizado, tábua de salvação daqueles para quem qualquer olhar mais aguçado “pode ser a gota d’água”. Mais uma vez ressaltamos que não estamos aqui dando à crítica poderes que não tem: justamente perscrutamos o limite de seu interesse no mundo contemporâneo, fora do âmbito universitário.

Aliás, para retornar ao nosso objeto, nos textos publicados na década de 1980 e no início da década de 1990, esse cenário refratário à crítica, ainda que, eventualmente frequentando a produção de Flora Süssekind, não parece afetar majoritariamente a sua configuração formal. Nos ensaios produzidos neste período, ela persegue claramente um modelo de crítica que, embora se aprofunde na pesquisa filológica e teórica, resulte em uma leitura fluida e que evita o academicismo. Em grande parte dessa obra, retorna esta que é uma espécie de *pièce de résistance* do seu ensaísmo: a questão de como certa ideia de nacionalidade é construída literariamente, a partir de uma cobrança institucional - que une interesses políticos e os mais destacados autores e críticos da literatura brasileira, em um processo análogo àquele descrito por Luiz Costa Lima (2007) como a *formação de compromisso* – que constrange o trabalho artístico a perseguir o enfrentamento mais direto e menos transfigurador dos fatos.

Segundo Lima, a “tropicalização” do escritor brasileiro advinha de um pacto implícito à ordem estabelecida entre nações colonizadoras e nações coloniais, restando aos autores nacionais um papel claro segundo o compromisso assumido: o de “pintar a natureza” (como curiosidade para o olhar estrangeiro) e o de fundar uma pátria (como necessidade de nossas elites). Na visão do crítico maranhense, isso levou ao fato de que Romantismo e Realismo não se constituíssem antiteticamente como ocorreu na Europa, pois havia uma particularidade interna que atenuava as suas diferenças: “a observação substituía o primado da reflexão” (LIMA, 2007, p.433). Diante desses desenvolvimentos, é possível, então consideramos que Sússekind retorna a esse paradigma, que identifica como sendo dominante em nossa literatura, de extração mimética (no sentido de *cópia*), como sendo uma fonte problemática, um impedimento que tanto nos traz dados importantes sobre nossa estrutura política e social quanto, em um plano mais restrito, nos faz pensar nos limites enfrentados pela reflexão teórica e pela criação artística em mais de um século em que houve a institucionalização da crítica nacional⁷⁷. Ainda que não nos pareça oportuno nos desviarmos agora das principais questões encontradas por nós na ensaística da pesquisadora carioca, só assinalamos o quanto esse vínculo estabelecido por Sússekind parece evocar o problema da ilegitimidade da atividade intelectual e da produção teórica brasileira.

De acordo com Antonio Candido (2006, p.178), o problema da dependência cultural, seria “natural, dada a nossa situação de povos colonizados” e se estenderia também à criação que, sem diálogo com o público local, poderia dissociar-se de sua terra, conforme atestaram os vários escritores latino-americanos que, entre o século XIX

77

Consideramos, para afirmá-lo, fatos como o nascimento oficial da Imprensa no Brasil, a criação de um instituto de pesquisa como o IHGB que, embora voltado às Ciências Sociais, contribui para o pensamento sistemático da nossa cultura e a fundação da Academia Brasileira de Letras (1897), apontando para a tentativa de estabelecimento de um cânone literário interno.

e início do século XX, escreveram obras em francês. Por outro lado, ainda poderiam permanecer legitimamente vivas nas Américas formas consideradas anacrônicas na Europa, como o Naturalismo, que influenciou a prosa regionalista brasileira das décadas de 1930 e 1940 (conforme bem observou Flora Süssekind em *Tal Brasil*).

A ideia de pátria se vinculava estreitamente à de *natureza* e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (CANDIDO, 2006, p.170)

Se a situação descrita acima por Candido parece remeter ao passado, visto que seria difícil pensarmos em obras contemporâneas fixadas na descrição da natureza exuberante do país – vínculo interdito, em parte, pelas problematizações veiculadas pela mídia no que concerne à precariedade da preservação do meio ambiente no Brasil – surge uma nova “paisagem” a ser descrita, da qual tratará brevemente Süssekind em “Desterritorialização e forma literária”. O ambiente urbano violento e precário é a nossa segunda natureza, diante da qual a pesquisadora renovará suas restrições, constatando que diante desses “novos” fatos, ressurge um velho conhecido: o narrador que abdica de sua responsabilidade como construtor de uma experiência. Assim, ele operará um “congelamento da perspectiva (à primeira vista, aproximada) de observação numa presentificação restritiva, estática, fundamentada no modelo da coleção, e não na experiência histórica propriamente dita.” (SÜSSEKIND, 2005, p. 63).

Teríamos, pois, assim a possibilidade de ressurgimento na contemporaneidade desse narrador que se figura sempre como alguém hábil em plasmar uma ideia de nação condizente com seu tempo, mas avesso a problematizações e questionamentos, porque

consciente da precariedade da sua função? Seria ele agora o contador de histórias que narra a violência das periferias das grandes cidades, que dá ao mundo um pouco do sabor exótico do crime, mostrando-o não pelo viés do policial norte-americano ou da clássica história de detetives, mas pelas dificuldades das populações que vivem nas favelas brasileiras e se confrontam cotidianamente com o narcotráfico e a corrupção institucional? Seria essa a sua defesa contra uma situação que, conforme demonstramos nesta tese, dá margens para pensarmos em um contexto pouco favorável à elaboração literária mais crítica no plano nacional e, paralelamente, a uma perda de destaque para as práticas textuais problematizadoras em um contexto genérico da cultura atual?

Se considerarmos os dois ensaios que abordamos no **Capítulo 3**, a resposta para essas perguntas parece ser afirmativa. Mas, como é característico da *itinerância crítica* de Flora Süssekind, ela não se resume a uma postura de antagonismo em relação à produção literária e irá propor aos seus leitores uma via de escape para essa permanência de um olhar subserviente aos fatos na criação poética. Portanto, parece-nos que, se por um lado, “Desterritorialização e forma literária” e “A imagem em estações”, seus dois últimos trabalhos⁷⁸ por nós analisados aqui, s podem ser considerados – em comparação com muitos de seus ensaios prévios – mais complexos e difíceis de serem alcançados pelo leitor, eles também denotam uma esperança, um mergulho no objeto que forçosamente resulta na própria especificidade.

78

Lembremos que ambos ensaios remetem-se majoritariamente à poesia contemporânea, um campo de estudo especialmente complexo quando somamos as questões do presente (supremacia absoluta do mercado sobre o valor cultural, circulação da produção poética de forma rápida e desierarquizada, aquisição de novos hábitos de consumo de cultura pelo público diante das tecnologias mais recentes, entre outras) ao alcance restrito do debate crítico hoje. Esses fatores incidem, por certo, nos trabalhos de Flora Süssekind analisados no último capítulo desta tese, demonstrando como a crítica possui sensibilidade para perseguir todas as facetas de seu objeto.

A aparente desreferencialização da poesia de Carlito Azevedo, segundo esse ponto de vista, aponta para a recusa à submissão a um “real” que, mesmo literariamente criado, se quer soberano e, portanto, monolítico, imune à utopia. A trajetória crítica de Flora Süssekind parece insistir que não se submeter a esse real (aparente, superficial) é, mais do que um recurso literário legítimo, uma forma de resistência necessária na contemporaneidade.

BIBLIOGRAFIA

ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Silvio Romero - História da Literatura Brasileira”. In: MOTA, Lourenço Dantas (org.). *Introdução ao Brasil - Um banquete no trópico*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002. (pp.191-217)

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. (trad. Jorge de Almeida). São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. (Col. Espírito Crítico)

ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bi000164.pdf>. Acesso em 27/09/2012.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. (trad. Italo Eugenio Mauro). São Paulo: Editora 34, 1998.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Um departamento francês de ultramar*. Estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana. (Uma experiência nos anos 60). São Paulo: Paz e Terra, 1994.

ARARIPE JR. *Teoria, crítica e história literária*. (BOSI, A. sel e apres.). Rio de Janeiro / São Paulo: LTC / EDUSP, 1978.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ASSIS, Machado de. “A nova geração”. *Crítica Literária. Obras Completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Pará: W.M.Jackson Editores, 1955.
_____. “Identidade”. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/fs000162.pdf>. Acesso em 03/02/2013.

AUERBACH, Erich. *Mimesis - A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
_____. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

BALIBAR, Étienne; MACHEREY, Pierre. “Sobre a literatura como forma ideológica. Algumas hipóteses marxistas.” *Coleção práticas de leitura*. (dirigida por Maria Alzira Seixo). Lisboa: Editora Arcádia, 1976. pp. 23-51

BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse – linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Editora UFMG, 2007.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. “Obras Escolhidas - V. 1” (Trad. Sergio P. Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A modernidade e os modernos* (Vol. 41). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERARDINELLI, Alfonso. “A forma do ensaio e suas dimensões”. *Remate de Males*, Campinas, vol. 31, nº 1-2, pp. 25-33, 2011.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 5ª. Ed. Rio de Janeiro, José Olympio/Academia Brasileira de Letras, 2005.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna – Europa, 1500-1800* (Trad. Denise Bottmann). São Paulo: Cia das Letras, 2010.(Companhia de Bolso)

CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira. O caso Gregório Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

_____. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos: 1750 – 1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. “Dialética da malandragem”. *O discurso e a cidade*. 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1998a.

_____. “O Poeta Itinerante”. *O discurso e a cidade*. 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1998b.

_____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945.” In: *Literatura e sociedade - Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.

_____. “O método crítico de Silvio Romero”. *Teoria Literária e Literatura Comparada Nº 1* (Boletim Nº 266), 2ª edição, FFLCH, São Paulo, 1963.

CEPEDA, ALEJANDRO HUGO. *Política e mercado acadêmico: a história do “Socii” e as Ciências Sociais no Rio de Janeiro – 1977/1987*. 1995.301f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 1995.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. (Trad. de Cleonice P.B. Mourão et ali). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010a.

_____. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. (Trad. de Cleonice P.B. Mourão e Consuelo F. Santiago). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010b.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro/Brasília: Tempo Brasileiro/Ed. Universidade de Brasília, 1978. Col. Caminhos Brasileiros, 3.

COUTINHO, Afrânio. (BOSI, Alfredo. org.) *Obra crítica de Araripe Júnior: Vol. 1 – 1868-1887*. RJ: Casa de Rui Barbosa, 1963.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1955.

CRUZ, María Elena Arenas. *Hacia una teoría general del ensayo: Construcción del texto ensayístico*. Vol. 19. Univ de Castilla La Mancha, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. (Trad. de Roberto Machado) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. (Trad. de Luiz B. Orlandi). São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção TRANS)

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. (Trad. Anamaria Skinner). Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994

DERRIDA, Jacques; EAGLETON, Terry; JAMESON, FREDRIC; NEGRI, Antonio et al. *Ghostly demarcations*. A symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx. London/ New York: 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora, 34, 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – Uma Introdução*. (Trad. Waltensir Dutra) 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ESCOBAR, Carlos Henrique. “Quem tem medo de Louis Althusser?”, 1979. Disponível em: http://www.achegas.net/numero/44/carlos_escobar_44.pdf Acesso em 01/10/2012

- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil. Ensaio de interpretação sociológica*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo. Nietzsche, Freud, Marx. Theatrum Philosophicum*. São Paulo: Landy, 2005.
- _____. *O que é um autor?* 4ª ed. Alpiarça: Vega, 2002.
- FREDERICO, C. “A recepção de Lukács no Brasil”. *Coloquio György Lukács: pensamiento vivido*. Buenos Aires: 2002. Disponível em: <http://www.gramscimania.info.ve/2009/06/recepcao-de-lukacs-no-brasil.html>. Acesso em: 22/03/2013.
- FRYE, Northrop. *O caminho crítico*. (Trad. Antonio Arnoni Prado et al.). São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GIANNOTTI, José Arthur. “Contra Althusser”. *Exercícios de Filosofia*. São Paulo, Brasiliense/ Cebrap, 1975.
- HADDOCK-LOBO, Rafael (org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire. (Trad. Alípio Correia de Franca Neto). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAND, Richard; WILSON, Michael. “The Grand-Guignol: Aspects of Theory and Practice”. Disponível em: http://www.grandguignol.com/tri_1.htm. Acesso em 26/02/2013
- JAMESON, Fredric. “Cultura e capital financeiro”. *A virada cultural*. Reflexões sobre o pós-moderno. (Trad. de Carolina Araújo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)
- LIMA, Luís Costa. *Trilogia do Controle – O controle do Imaginário; Sociedade e Discurso Ficcional; O Fingidor e o Censor*. 3ªed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- _____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco: 1991
- _____. *Dispersa demanda – Ensaio sobre Literatura e Teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LUKÁCS, Georg. *Sobre a essência e a forma do ensaio- Uma carta a Leo Popper*. (Trad. Mario L. Frungillo). Revista UFG. Nº 4. Goiânia:UFG,2008.
- _____. *Estética*. 3ª ed. (Trad. castellana de Manuel Sacristán). Barcelona: Grijalbo, 1974.
- _____. *Realismo e Existencialismo*. Lisboa: Arcádia, 1960.
- _____. “Narrar ou descrever”. (Trad. Giseh V. Konder). *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- MARX, Karl. “O 18 de Brumário de Luís Bonaparte”. Disponível em <http://www.dorl.pcp.pt/images/classicos/18brumario.pdf>. Acesso em 12/01/2013.
- MONTAIGNE, Michel de. São Paulo, Abril Cultural, Coleção *Os pensadores*; 1978. Capítulo XXXI; Ensaios-I, p.100-106
- MOTTA, Luiz Eduardo; SERRA, Carlos H. de Aguiar.” A ideologia em Althusser e Laclau: diálogos (im)pertinentes”. 8º Encontro ABCP, Gramado. ABCP, 2012, p.1-29.
- MOTTA, Leda Tenório. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NASCIMENTO, José Leonardo do. *O Primo Basílio na Imprensa Brasileira do Século XIX - Estética e História*. São Paulo, Editora UNESP, 2008.
- NUNES, Benedito. “Introdução à crise da cultura”. *No tempo do niilismo - e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1993.
- OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000122.pdf>. Acesso em 03/01/2013
- PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000275.pdf>. Acesso em 05/01/2013
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. O poema. Revelação poética. Poesia e história. (Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht). México D.F./São Paulo: Fondo de Cultura Económica/Cosac Naify, 2012.
- PEDROSA, Célia. “Poesia Contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)”. PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. (org.). *Subjetividades em devir*. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- _____. “Nacionalismo literário”. JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica. Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard).
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 1998.
- PERALVA, Angelina. *Violência e democracia: o paradoxo brasileiro*. Paz e Terra, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo – Paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Altas literaturas*. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Falência da crítica - Um caso-limite: Lautréamont*. São Paulo: Perspectiva, 1973

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos*. Os críticos do grupo clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco*: história, descrição, viagem, colonização, instituições. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Universidade de São Paulo, 1980.

ROMERO, Silvio. *Introdução à “Doutrina contra doutrina”*. (VENANCIO FILHO, A. org. e apres.). São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. *História da Literatura Brasileira*. 7a ed. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1980 (5 volumes).

_____. *Teoria, crítica e história literária*. (CANDIDO, A. sel e apres.). Rio de Janeiro / São Paulo: LTC / EDUSP, 1978.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Filósofos na tormenta*. Canguilhem, Sartre, Foucault, Althusser, Deleuze e Derrida. (Trad. André Telles). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

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

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed./3ª reimpressão. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.

_____. *Que horas são?* Ensaios. 2ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2006. Coleção Leitura.

SEVCENKO, NICOLAU. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Cia. das Letras, 2003.

SILVA, Andréa Catrópa da. *Das margens ao infinito* – a trajetória poética de Afonso Henriques Neto. 177 p. Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária da FFLCH-USP. São Paulo, 2007.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Ensaaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas, Editora da Unicamp, 2010.

SODRÉ, Nelson Werneck. O naturalismo no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

STAROBINSKI, Jean. “É possível definir o ensaio?”. *Remate de Males*, Campinas, vol. 31, nº 1-2, pp. 13-24, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. “A crítica como papel de bala”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/04/24/a-critica-como-papel-de-bala-286122.asp>. Acesso: 11/08/2011

_____. “A imagem em estações – observações sobre ‘Margens’, de Carlito Azevedo”. PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. (org.). *Subjetividades em devir*. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”. *Literatura e Sociedade*. Nº8. São Paulo: USP/FFLCH/DTTLC, 2005, p.60-81.

_____. “(Quase audível) – Nota sobre *ão*”. SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). Sobre Augusto de Campos. Rio de Janeiro: 7Letras/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

_____. *Literatura e vida literária*. Polêmicas, diários & retratos. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. “Escalas & ventríloquos”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200003.htm>. Acesso: 15/10/2012.

_____. *Papeis colados*. Ensaaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

_____. *O Brasil não é longe daqui*. O narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Cinematógrafo de letras*. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

_____. *Tal Brasil, qual romance*. Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

VAISMAN, Ester. “Althusser: Ideologia e Aparelhos de Estado – Velhas e novas questões.”. *Projeto História*, São Paulo, n.33, p. 247-269, dez. 2006.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *O que é literatura? E outros escritos*. São Paulo: Landy, 2001.

_____. *Teoria, crítica e história literária*. (BARBOSA, J.A. sel e apres.). Rio de Janeiro / São Paulo: LTC / EDUSP, 1978.

_____. *Estudos de literatura brasileira. 2ª série*. São Paulo: EDUSP, 1977.

_____. *História da Literatura Brasileira – de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 7a ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

Posfácio

O texto literário, como objeto, tem a autonomia relativa de um fruto maduro que pende de uma árvore. Ele pode cair e apodrecer, ou ser colhido e transformado (em suco, xarope, compota)... pode, ainda, ser simplesmente saboreado, ou depositado, como um adorno, em uma fruteira. A intenção de quem o colhe é, portanto, crucial no processo que o transforma, seja para lhe dar finalidades previsíveis, ou ainda, alterar aquilo que consideramos sua natureza (para prosseguir com a metáfora do fruto, imagine usá-lo fora de um contexto doméstico ou alimentar, como, por exemplo, parte de uma instalação artística). É, portanto, criação sobre um evento determinado, que dialoga com a própria tradição, mesmo que para negá-la.

O texto crítico não se presta à pura expressão de ideias e crenças, ou à experimentação estética. Ele quer fazê-lo, mas explicitando seu ponto de partida, e a ele voltando sempre. Constitui, assim, não a leitura, mas leitura possível. Sua pertinência está, em parte, na capacidade de apreender da obra aspectos essenciais, mas também eleger para ela abordagens insuspeitadas. O crítico, quando aponta a relevância ou o fracasso de um objeto, ressalta menos o seu papel de juiz (esse deus provisório) do que a própria condição humana. Afirmar que um texto transborda em qualidades ou é sofrível diante do esperado revela a possibilidade de uma falta ou carência originária, que está na vida e, em um contexto mais restrito, na gênese literária.

Ainda assim, aquele que critica considera-se conhecedor do campo em que atua e, como tal, sofreu a ação das obras que leu, construindo para si um padrão, que orienta seu horizonte de expectativas. Encontrar um objeto que se desvie disso é um fato a ser examinado, lembrando que tal deslocamento não se dá apenas para baixo ou para cima, mas também para os lados. O trabalho crítico ganha quando esse deslocamento despadronizado é também mapeado, e contrastado aquele padrão estabelecido após a

leitura de textos e mais textos. Obviamente um crítico consciente sabe da impossibilidade de reduzir as particularidades de uma obra à semelhança com outros textos produzidos pelo mesmo autor, ou por autores diversos de um mesmo período histórico. Mas a própria identificação de determinados estudiosos como sendo especialistas em “poesia modernista” ou em “barroco brasileiro” já demonstra um repertório que direciona a forma como se elaboram as leituras críticas de cada um.

A tendência para aferrar-se aos próprios parâmetros seria previsível, na medida em que constitui uma valorização do próprio trabalho. Em última instância, essa atitude conforma – diante da pequenez humana confrontada com o caos originário – uma organização possível da vida. Nesse sentido, não só a obra estudada como a crítica tecida é o testemunho não-objetivo, valioso, de determinada particularidade que se amplia ao acenar, também, para momento histórico.