

Editorial

O volume 12, número 24, da Revista *Kalíope* encerra o ciclo de 2016 com uma seleção de artigos cujas diferentes propostas de reflexão surgem do tema “Literatura e crítica: diálogos da contemporaneidade”. As relações entre o discurso da crítica e o da literatura, ao longo da história, sempre foram marcadas por aproximações e distanciamentos, confluências e paradoxos que configuram um quadro complexo, rico em impasses e contradições. Pensando no cenário cultural e artístico contemporâneo, permeado pela expansão das mídias digitais, por meio das quais as linguagens literária e crítica se imbricam e compartilham novos papéis, buscou-se, neste número, apresentar abordagens criativas, teóricas e críticas capazes de dialogar com a realidade atual ao problematizar a contemporaneidade e suas implicações na produção e na recepção crítica da literatura.

Estão reunidos aqui nove artigos dedicados ao tema, escritos por pesquisadores de diversas instituições. Lucas dos Passos, do Instituto Federal do Espírito Santo (IFES), coloca em diálogo discursos críticos recentes a respeito da obra de Paulo Leminski e suas relações com o público leitor, no artigo “Celeumas póstumas: leituras de Leminski no séc. XXI”. Ainda sobre Paulo Leminski, Ricardo Gessner, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), traça uma análise do poema “Limites ao léu”, no texto “Ao sabor dos limites: uma interpretação de ‘Limites ao léu’, de Paulo Leminski”, buscando demonstrar os recursos pelos quais o poeta manipula citações e promove efeitos de sentido diferentes do que a crítica vem observando. Mariane Tavares, também da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), propõe uma reflexão sobre os modos de construção da obra de Tamara Kamenszain, escritora argentina contemporânea, a partir da hibridização dos gêneros poesia e ensaio, no artigo “Poesia e ensaio em Tamara Kamenszain”. Erick Silva Bernardes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), discute o papel da crítica literária acerca das narrativas ficcionais contemporâneas por meio de uma análise de *Reprodução*, de Bernardo Carvalho, em “Vozes do cânone: antídoto ou veneno em Reprodução de

Bernardo Carvalho”. Enfocando as relações entre crítica e as possíveis reconfigurações da história literária, Amanda Fievet Marques, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), apresenta diferentes visadas críticas em torno de *A letra escarlate*, no artigo “Algumas perspectivas sobre a relação entre literatura e crítica: o caso de *A letra escarlate*”. Gabriela de Oliveira Vieira, da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), enfoca as representações do imaginário literário e da realidade social brasileira em “Registros de memórias: uma aproximação entre a imaginação literária e a realidade da sociedade brasileira na obra *Heranças*, de Silviano Santiago”. Ivan Moura Silva, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), no artigo “O problema do tempo no romance modernista e nas narrativas populares”, analisa diferentes abordagens teóricas do tempo e suas implicações no texto literário. Tenório Telles, também da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), parte da palavra, como base do fazer criativo e recurso de representação do mundo, para refletir sobre crítica e literatura em “Cultura, tradição e escritura”. No último artigo deste número, “Apontamentos sobre crítica literária brasileira e meios digitais”, Bianca Ferraz Bittencourt, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), reflete sobre as mudanças nas relações entre as obras literárias, a crítica e os leitores a partir do cenário digital.

Na expectativa de que esses artigos abram novas janelas de discussão e sejam úteis a pesquisadores que buscam compreender as complexas relações contemporâneas entre literatura e crítica, desejamos a todos uma excelente e proveitosa leitura.

Maria Aparecida Junqueira¹

Andrea de Barros²

(Editoras)

¹ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, São Paulo, Brasil.
junqueirama@uol.com.br

² Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, São Paulo, Brasil.
andradebarros@yahoo.com.br

Celeumas póstumas: leituras de Leminski no século XXI

Lucas dos Passos³

RESUMO

Três décadas após a morte do poeta, a fortuna crítica que se debruçou sobre vida e obra de Paulo Leminski já reúne um conjunto considerável de textos. Desse volume, destacam-se as biografias escritas por Toninho Vaz e Domingos Pellegrini e as movimentações em torno da figura do autor criadas tanto pela exposição Múltiplo Leminski quanto pela publicação de *Toda poesia*. A partir da observação desses elementos e com base no estudo de Paula Sibilia em *O show do eu*, o trabalho se propõe a analisar a postura da crítica contemporânea sobre obra leminskiana e sua relação com o público.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Leminski; Recepção Crítica; Contemporaneidade; Biografias.

As reflexões sobre a obra de Paulo Leminski e a figuração de seu nome na mídia nos anos seguintes à sua morte podem se dividir, até agora, em pelo menos dois grandes momentos (todos eles com datas de início e fim nada estanques, sendo um deles ainda em construção): entre 1989 e 2010, publicaram-se, por exemplo, suas cartas endereçadas a Régis Bonvicino, os livros de poemas *La vie en close* e *O ex-estranho*, o ensaio *Metaformose*, republicou-se o *Catatau*, alguns eventos esparsos se ocuparam de rememorar vida e obra de Leminski e veio a público *O bandido que sabia latim*, biografia feita por Toninho Vaz; a partir de 2010, com a republicação do *Catatau*, de *Agora é que são elas*, dos *Ensaio e anseios crípticos* e das biografias reunidas em *Vida* – sem falar no fenômeno de vendagem instaurado pela publicação de *Toda poesia*, que demanda comentário à parte, e pela polêmica que cercou o lançamento de *Minhas lembranças de Leminski*, ensaio biográfico de Domingos Pellegrini –, Leminski começa a voltar a frequentar com mais força as livrarias, as páginas de jornais e revistas

³ Instituto Federal do Espírito Santo – IFES. Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Vitória, Espírito Santo, Brasil, lucasdospassos@hotmail.com

(virtuais e impressos) e as prateleiras do leitor brasileiro, encontrando apoio na exposição itinerante *Múltiplo Leminski* e mantendo forte ressonância no meio acadêmico. Nesse período, já que o poeta não tem mais a palavra, é preciso identificar com cautela os movimentos realizados em torno de sua figura; assim, em termos bibliográficos, será possível analisar a releitura de sua vida e uma postura da contemporaneidade em relação a sua obra nas biografias de Toninho Vaz e de Domingos Pellegrini e, ainda, na referida exposição *Múltiplo Leminski*, visitada no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, e na Caixa Cultural, em São Paulo.

1. Um poeta, duas biografias

O interesse aqui voltado à biografia de Leminski se determina, na verdade, por um interesse nas biografias – portanto nos textos – que se dedicaram a escrutinar, com intenções documentais e/ou reflexivas, a vida do poeta (claro, em intensa relação com sua obra, como a biografia de um piloto de Fórmula 1 passa necessariamente por sua atuação nas pistas). Assim, pensar numa interpretação da mitologia leminskiana a partir desses textos escritos por amigos – a saber, *O bandido que sabia latim*, de Toninho Vaz, e *Minhas lembranças de Leminski*, de Domingos Pellegrini – permite observar uma imagem topográfica da vida de um autor que, como muitos atestam, sintetizou em obra e comportamento muitas das tensões e inquietações de sua época – sobretudo os anos 1970. Sobre isso, com a habitual lucidez, alhures escreveria Leminski sobre outro ícone de sua geração, Torquato Neto: “Não interessa a vida de ninguém. Eu não aceito esse ponto de vista. Acho até que, em certos poetas, o desenho da vida pode ser um poema. Não se escreve só com palavras. Grava-se com o corpo, o gesto, a atitude, o comportamento, sartreanamente, com as escolhas globais” (LEMINSKI, 1982, p. 7-8).

Importante notar como Leminski se refere a Torquato, pois, com o poeta piauiense e com a carioca Ana Cristina Cesar, o curitibano completaria uma tríade de escritores que revelam em sua autodestruição um traço geracional: enquanto Torquato se despede em 1972, cometendo suicídio às portas da década que seria marcada pela tensão

entre o desbunde e a opressão militar, Ana C. se lança do sétimo andar do apartamento dos pais na rua Tonelero mais de dez anos depois, em 1983, quando a angústia do mercado começa a sequestrar a violência crítica da juventude. O fim do périplo de Leminski seria mais tardio, apenas em 1989, e menos radical, uma vez que, diferente do suicídio de seus coetâneos, a morte do poeta seria um processo lento e gradual de desgaste físico causado pelo abuso do álcool durante quase toda a década de 1980 – catalisando, naturalmente, os efeitos dos excessos das décadas anteriores. O que une os três, porém, não são apenas os golpes cometidos contra o próprio corpo, mas o fato de que o desenho de suas vidas, como queria Leminski, pode ser lido como um poema; e então se prefiguram, na biografia desses poetas, as tensões incorporadas por seus versos. Por isso vale o paralelo da(s) biografia(s) de Leminski principalmente com a de Ana Cristina Cesar, o que me faz pensar na tese de que a inadequação que esses poetas sentiram frente ao tempo histórico desolador (no caso dos anos 1980, pelos efeitos de uma distensão política que revelaria a fraude econômica do regime arbitrário), que substituiu os auspícios revolucionários do decênio anterior, teria atuado como força motriz – ou pelo menos como elemento determinante – de seus ímpetus autodestrutivos.

Em *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, Ítalo Moriconi dá pistas importantes desse fator ao dizer que “Ana Cristina morreu no exato momento em que se iniciava o rápido e surpreendente refluxo do ciclo revolucionário” (MORICONI, 1996, p. 18): começaram a escassear as festas, as alternativas que a noite setentista oferecia; e, após a comoção da campanha pelas eleições diretas, se inauguraria de vez a “era do autoinvestimento” – o que leva Ítalo a dizer que tinha acabado a “era da entrega passional” (MORICONI, 1996, p. 18). As consequências disso na vida de uma poeta que viveu intensamente as revoluções estéticas e comportamentais do momento imediatamente anterior foram decisivas: “é como se naquele momento fosse necessário mudar de pele para seguir vivendo, e a imagem de Ana tivesse ficado congelada como uma recusa” (MORICONI, 1996, p. 19). Em razão disso o biógrafo conclui que o suicídio de Ana C. simboliza um fim de ciclo, um momento de transição – antena da raça, foi assim que ela “catalisou todas as sombras que nos cercavam naquele esquisito

final de época” (MORICONI, 1996, p. 144). E Leminski, como entra na equação de fim dos ânimos experimentalistas e contraculturais dos anos 1970 sua morte no crepúsculo dos 80?

Para me aproximar da resposta, que ilumina de maneira muito especial a porção derradeira do desenho da vida-obra leminskiana, trato de citar passagem de *O bandido que sabia latim*, texto de Toninho Vaz. Nesse trecho da biografia (“Último capítulo à parte”), o jornalista – que, por Leminski, era chamado de Martins – aborda precisamente a séria questão do poeta com o álcool. Na segunda metade dos anos 1980, a relação entre o polaco e sua companheira, Alice Ruiz, ganhava ares cada vez mais conturbados por conta do alcoolismo de que Leminski não conseguia se desvincular – mesmo com breves passagens pelos Alcoólicos Anônimos – e que resolvera escamotear, fazendo verdadeiras encenações discursivas de sobriedade, apologias charmosas a favor da abstinência e da harmonia espiritual, enquanto mantinha uma “litroteca” atrás de alguns livros na estante. Aliás, alguns de seus colegas, como a amiga Josely Vianna, começariam a se livrar do vício para evitar consequências mais graves na saúde, o que deixava Leminski ainda mais perturbado. Com esse cenário, as brigas com Alice se tornariam ainda mais frequentes, inclusive porque a poeta, transmutada agora em diretora de criação de agência publicitária, progredia visivelmente no trabalho – o que significava viagens de jatinhos executivos entre Rio e São Paulo e, ainda, se refletia em seu vestuário: blusas de seda, tailleur e bolsa de couro. As reações de Leminski eram intempestivas, acusando a companheira de trair “pressupostos de vida que tinham estabelecido como parâmetros para a eternidade”, ao que Alice contra-atacava dizendo que “era um absurdo ele pensar assim, pois quem trazia o dinheiro agora era ela” (VAZ, 2001, p. 267). Esse momento acabaria sendo decisivo para o fim da relação, que culminaria com Alice se retirando de casa na Cruz do Pilarzinho com Estrela, a filha mais nova, e deixando Áurea, a mais velha, para cuidar do pai, já bem debilitado, por algum tempo. A produção literária se mantinha (é dessa época a escritura de *Metaformose*), embora não com o mesmo afã dos primeiros anos da década; e o poeta dizia que suas necessidades de sobrevivência então se definiriam como operar “um

milagre por dia” (VAZ, 2001, p. 279) – como Toninho Vaz abre seu último capítulo, “O poeta descalço”. Os problemas hepáticos, causados por décadas de excessos etílicos, se agravavam, mas Leminski não desistia de sua destruição física autocomplacente: o poeta, que sobrevivera às transformações iniciais da mudança de ciclo entre as décadas de 1970 e os 80, enfim se sentia (e era tratado como) um inadequado.

A biografia de Toninho Vaz, que tem valor documental e apresenta um trabalho de pesquisa minucioso, como é o trabalho de um jornalista, embora não traga grandes ganhos estéticos e reflexivos, se ocupa principalmente da formação intelectual e afetiva de Leminski – essas páginas a que me reporte há pouco significam menos de quarenta, das mais de trezentas laudas do texto. É um trabalho sem dúvida importante, além de pioneiro, mas, para o objetivo aqui traçado (entender como a inadequação diante do fim do ciclo revolucionário catapultou o poeta a um estado definitivo de destruição de seu corpo físico), *Minhas lembranças de Leminski*, texto em larga medida também autobiográfico e de caráter sobretudo ensaístico do ficcionista Domingos Pellegrini, traz fatos e reflexões mais urgentes. Antes, contudo, é necessário abordar os bastidores da publicação do livro, que ajudam a adensar a discussão – e fazem um contraponto à onda celebratória em torno de Leminski, revelando um *impasse* de sua mitologia que será abordado mais adiante.

É necessário abordar os bastidores da publicação de *Minhas lembranças de Leminski* por dois motivos, sobretudo. O primeiro, mais simples, decorre do fato de que Pellegrini optou por incorporar as discussões de bastidores na própria obra, numa espécie de anexo intitulado “Posts”. Assim, ele retira a querela com Alice e Áurea, que inicialmente vetaram a publicação da obra, do domínio da fofoca e a perpetua como matéria para reflexão do próprio livro – além de aproveitar o espaço como estratégia aberta e declarada de autodefesa. O segundo motivo, talvez mais importante, está relacionado justamente à questão aqui colocada no centro da discussão: o motivo principal da contenda do biógrafo com as herdeiras do patrimônio leminskiano deriva da abordagem que Pellegrini faz das circunstâncias precárias, de deterioração da saúde e da escassez de condições materiais, em que se deu a morte do poeta, automaticamente

colada a sua recusa de livrar-se do alcoolismo (e, por consequência, do estilo de vida da chamada geração 70, com a qual estabeleceu mais que um simples flerte). É por isso que, diante da negativa inicial, quando o autor decide publicar o livro na internet, enviando-o por e-mail para que fosse divulgado, Alice Ruiz assim se posiciona em e-mail aberto à imprensa:

Sei que você é um dos que se posicionaram a favor dele, em artigos, resenhas, matérias etc. Sei que você é um dos que ele considerava amigo, embora, entre esses, três já mostraram que ele estava enganado. Lendo seu livro percebo que, nas entrelinhas, você está à beira de unir-se a eles. (ALICE apud PELLEGRINI, 2014, p. 189).

A crítica pessoal de Alice é pesada, e não para por aí, dizendo que a “ênfase no álcool, sua leitura de uma ‘precariedade’ de bens em nossa casa (você nunca ouviu falar em contracultura?), as observações exageradas sobre ‘falta de banho’, que correspondem a um período de maiores excessos” superado nalgum momento (superação que, da parte de Leminski, não aparece em nenhuma das duas biografias), teriam sido orquestradas por Pellegrini de modo a criar “uma imagem bem negativa do Paulo”, “em contraponto à sua, que aparece como O interlocutor por excelência e cheio das qualidades que supostamente ‘faltavam’ a ele.” (ALICE apud PELLEGRINI, 2014, p. 189). Alice alude ainda à disputa de egos que teria se firmado entre o biógrafo e o biografado quando se conheceram e termina por acusá-lo, diretamente, de detrator do poeta.

Antes de publicar sua resposta à carta de Alice, Pellegrini ampara sua estratégia de defesa citando que, após a publicação do livro na internet, recebeu mensagens de apoio e comentários que ratificavam a pobreza material referida no livro, e em seguida reproduz artigo de Belmiro Valverde Jobim Castor publicado na *Gazeta do povo* em 2013 (mesmo ano da divulgação virtual da obra, que se chamava ainda *Passeando com Leminski*), que sai em defesa do biógrafo: “o escritor [...] é obrigado a ouvir um disparate como a acusação de ‘sordidez’ porque escreveu que ele bebia descontroladamente (segredo de polichinelo) e dava pouca atenção à higiene pessoal

(outro segredo de polichinelo)” – ao que questiona: “até que ponto a biografia de uma pessoa pertence a ela mesma ou a seus herdeiros como um bem patrimonial?”(CASTOR apud PELLEGRINI, 2014, p. 190).

Aproveitando a deixa, Pellegrini (que na obra se nomeia Pé Vermelho, ao passo que chama Leminski de Polaco) começa sua carta aberta dizendo que a rejeição que Alice e as filhas sentiram de súbito diante dos dois primeiros capítulos enviados provavelmente se devia ao tom criativo daquele texto que, desde o início, fugia das feições que se esperavam de uma biografia chapa-branca. O texto, diga-se, tem mesmo uma vontade criativa declarada, não só pela estratégia de transformar Pellegrini e Leminski em personagens de uma espécie de narrativa, mas sobretudo por delegar longos trechos – destacados em itálico – à ficcionalização de uma voz leminskiana d’além túmulo que tenta imitar os traços estilísticos do poeta (nem sempre com o almejado êxito). Mas isso se anuncia desde o título, que coloca o autor explicitamente na obra, e declara o caráter memorialístico (e não documental, jornalístico) da obra: “tresconfio que é o que Leminski gostaria, ganhando voz, personal ressonância memorial. [...] O mito Leminski podia passar sem isso” (PELLEGRINI, 2014, p. 191).

Finda a contenda, retorno ao início do livro de Pellegrini, me aproximando com especial atenção de excertos de quatro dos onze capítulos que compõem a obra: “O poliedro”, “O anfitrião”, “O estrategóista” e “O estoico”. No primeiro, o encontro entre os protagonistas do enredo autobiográfico:

Em 1964, em Londrina, um rapazola lê com espanto e encanto um artigo de um tal Paulo Leminski na revista concretista *Invenção*. Alguns anos depois, o londrinense conhecerá o curitibano Leminski, e depois de algumas rúsgas e rugas, serão amigos, tratando-se como Polaco e Pé Vermelho (PELLEGRINI, 2014, p. 11).

Detalhes à parte, importa notar a caracterização que o narrador faz de seu amigo: “Pé Vermelho novamente se espantará com Leminski ao saber que ele é uma mistura de polonês com mulata, neto de negro, índio e português”. E, ainda, as impressões sobre

sua poesia: “E também se encantará com sua poesia, mistura de *cult* e *pop*, truques concretos e resquícios românticos, artifícios formais e caprichados relaxos coloquiais, doce amargura e cáustica alegria, erudição e simplicidade, maluquice e mágica”. O que termina com uma confissão: “Polaco e Pé Vermelho se encontrarão muitas vezes, em Florianópolis, Curitiba, Londrina e São Paulo, amarrando uma amizade de duas décadas e dezenas de garrafas” (PELLEGRINI, 2014, p. 11). Estão aí, na primeira página de *Minhas lembranças de Leminski*, quase todas as características que o poeta arrebanhou durante suas aparições midiáticas dos anos 1980, religiosamente ratificadas pelo texto de Domingos Pellegrini – a exemplo de Toninho Vaz, que também ajuda a perpetuar a mitologia que o personagem criou para si mesmo: sujeito multifário de poesia multifária: o tal Múltiplo Leminski, que ficaria como título da exposição itinerante colocada em pauta mais adiante.

Em “O anfitrião”, o narrador se avizinha de um segundo tópico relevante – o sucesso de público da poesia leminskiana. Sobre suas estratégias, Pé Vermelho observa: “O mesmo Leminski aparentemente desmazelado é, no entanto, artista antenado na vanguarda e amarrado no leitor, a mente no céu e os pés na terra. Durante décadas, andarás com poemas xerocados numa pasta, para mostrar aqui e ali, em bares e lares, recolhendo as impressões de selecionados leitores, publicitários, jornalistas, músicos e poetas amigos” (PELLEGRINI, 2014, p. 59). A tática é bem simples: “Feito coruja em pau de cerca, com os olhos bem abertos atrás dos óculos, ficará atento às reações do leitor, com quem se regozijará diante de boa recepção, em risos e abraços. Se, porém, o leitor não gostar ou não entender o poema, Leminski pegará o papel de volta, dirá deixe para lá, e seguirá em busca de outro ocasional receptor, como diz” (idem, *ibidem*). Por isso o autor atesta, com perspicácia, que “o sucesso de *Toda poesia* não é surpreendente para quem sabe que Leminski publicou não apenas poemas antenados em técnicas expressivas, mas também selecionados pela viva aprovação dos leitores” (PELLEGRINI, 2014, p. 59).

À parte as espertas observações de ordem estética de Pellegrini, vão pintando pelo livro depoimentos da voltagem ética a que o poeta já estava mais que

acostumado. Em “O estrategista”, por exemplo, há uma referência crucial aos prenúncios do que seria a morte precária de Leminski. Hospedado em São Paulo na casa do biógrafo, o poeta deixa com frequência os lençóis manchados de sangue, fruto das hemorragias a que vinha se habituando – e às quais responde com o humor natural: “O meu calcanhar de Aquiles não é exatamente no calcanhar...”. Sobre isso, o autor arremata, usando a palavra-chave (suicídio): “Aquilo ficará como indício aberrante de um suicídio lento (e prenúncio dos jorros de hemorragia esofágica que, anos depois, causarão a parada cardíaca, *causa mortis* oficial de Leminski)” (PELLEGRINI, 2014, p. 85).

O enredo é mesmo a crônica de uma morte anunciada, e então em “O estoico”, mais do que as circunstâncias do falecimento do autor – que já era *habitué* de hospitais em virtude de seus graves problemas hepáticos –, Pellegrini imprime lirismo na cena trágica do sepultamento narrado por Ernani Buchman, responsável por comprar o caixão do poeta: diante da revelação de que Leminski tivera de ser enterrado com uma camisa branca meio suja, “tão despojado ou desprovido vivia”, e manchada de sangue, pela falta de outra à mão, Pé Vermelho retifica: “Ernani, você não olhou direito, a mancha de sangue na camisa é uma flor, na verdade, ou melhor, uma flor poética, significando pobreza, pureza e alteza, pois Leminski era isso, um pobre de bens, um puro de espírito, um alto talento” (PELLEGRINI, 2014, p. 179).

O tom de homenagem da biografia é evidente, e o último capítulo (“O mito”) equilibra a morbidez da descrição anterior oferecendo humor e promessas de eternidade. Um ponto continua inaudito, porém: ao longo de todo o texto – e mesmo em sua defesa no embate com Alice Ruiz – Pellegrini não evidencia ou discute o sentido geracional dos excessos de Leminski, fato que evitaria a acusação de que aqui, ali ou acolá reside apenas uma vontade sórdida de escarafunchar a intimidade do autor, quando na verdade o desejo é articular esses acontecimentos ao desenho do poema de sua vida. Por mais que, sim, houvesse uma avidez por álcool (e outras drogas, confidenciariam alguns ao próprio Pellegrini, via e-mail), ao se recusar a abdicar do vício, Leminski não revela apenas uma fraqueza pessoal, mas uma recusa também de abdicar de seu estilo de vida

despojado – ainda fincado na onda contracultural quebrada no fim da década que antecedeu sua morte. Mais: acusar seus amigos e sua família de o terem abandonado nos momentos finais, como ainda se pode ouvir à boca miúda, assinala ainda outro ponto de inadequação do poeta aos novos tempos: como Ítalo diz diante dos momentos finais de Ana C., todos já estavam muito ocupados com seus empregos e estudos, não havia mais tempo para o desbunde, nem para arroubos passionais – o que legou então, a quem não se queria endireitar, a solidão. Em resumo, passando dos quarenta, o poeta não queria abandonar sua adolescência, embora o corpo já estivesse pedindo a conta.

Uma rápida indicação dos ânimos dessa década – sobretudo de sua segunda metade, quando já estava rompida a união de toda a esquerda contra o inimigo comum fardado – que acelerou a deterioração hepática de Leminski está em “86 é o contrário de 68”, de Zuenir Ventura. O crítico cultural toma como ponto de partida o Festival de Cannes para traçar a diferença fundamental entre o ano de que fala (1986) e o surto revolucionário inaugurado pelo maio de 68: a publicidade, sempre à espreita de oportunidades, “apossou-se da rebeldia *hippie*, transformando-a em moda, fez da imagem de Che Guevara um pôster e das boas intenções dos jovens de maio, uma boa peça publicitária”, ao passo que se tornava “brincadeira de criança aquela *chienlit* em face desses escapamentos nucleares que viajam nas nuvens e transformam esse inocente céu azul de primavera num traiçoeiro condutor invisível da morte e da deformação” (VENTURA, 2000, p. 269-270). O tempo, porém, não era de presságios, como o fim do século XIX: “1986 é o contrário de 1968 e é diferente dos anos 80 do século XIX, não só porque não tem mais utopia, como parece também não ter mais futuro – ou pelo menos é incapaz de prevê-lo” (VENTURA, 2000, p. 272).

Poetas que vivenciaram as emoções da década anterior, Leminski e Ana Cristina Cesar (como outros escritores, artistas e intelectuais, naturalmente) encontraram, em sua morte na década dos dissensos e das incertezas, o significado último de sua obra. A poeta carioca, a bem da verdade, despediu-se tão logo se inaugurava o momento em que a lógica do consumo passava a sequestrar – ou, no mínimo, confundir – a produção artística da época, ao passo que Leminski aproveitaria ainda alguns anos de fama; mas o

reinado do curitibano não duraria muito mais que meia década – ele, que tinha estabelecido, como revelou sua discussão com Alice citada há pouco, parâmetros contraculturais como paradigmas comportamentais para a eternidade. O suicídio de Ana, atesta Ítalo, “é ato extremo que impede a mitificação da pessoa da artista em clave edificante, abrindo o lugar de um problema insolúvel” (MORICONI, 1996, p. 124), ao mesmo tempo que o processo de deterioração física e decrepitude financeira de Leminski, arrisco dizer, também se torna semelhante impasse: se o suicídio escancara a vida da poeta carioca e força a relação com sua obra (como é o caso das autoras confessionais às quais Ana C. é frequentemente comparada), a falência hepática do poeta que não abandonou a bebida alcóolica em troca de, quem sabe, mais alguns anos de vida tornou-se um interdito – como mostra a censura inicial das herdeiras ao livro de Pellegrini – inclusive para a crítica. Sobre isso, é importante repetir: não digo que seja necessário abordar a vida do poeta, e muito menos as circunstâncias exatas de sua morte, em campanhas publicitárias, exposições, debates, aulas shows e até mesmo na crítica especializada – longe de mim afirmá-lo. O que defendo aqui é a necessidade de compreender o alcoolismo e a morte autodestrutiva de Leminski, mais do que um fato pessoal, um rodapé biográfico, como um gesto geracional que fornece traços essenciais para o desenho de sua vida e para a galeria de retratos de sua época; afinal, ele mesmo diria:

pariso
novayorquizo
moscoviteio
sem sair do bar

só não levanto e vou embora
porque tem países
que eu nem chego a madagascar
(LEMINSKI, 1983, p. 90)

2. Paulo Leminski, o pauloleminski e o público

Em 2015 veio a lume, em edição preparada pela Casa de Cultura Polônia Brasil,

de Curitiba, a republicação bilíngue de um volume de poemas de Leminski traduzidos para o polonês por Piotr Kilanowski – que chegara ao público polonês um ano antes. O traslado do poeta curitibano para a aludida terra de sua origem familiar sem dúvida por si só já é um gesto que garante certa publicidade e amplia seu alcance no terreno da crítica especializada e entre o público leitor em geral, mas, do cuidadoso conjunto de poemas, destaca-se também a preocupação estampada na introdução de Marcelo Paiva de Souza – estudioso também muito atento às construções e figurações da persona leminskiana –, que não se ocupa apenas de festejar os novos caminhos do polaco e levanta questões importantes. A pergunta, depois de uma folha e meia de texto, que fica ressoando da leitura dessa introdução é urgente e repercute uma das grandes motivações deste trabalho: “como ler, o que é ler um Paulo Leminski assim alojado no *establishment*, autor de obra integrada às rotinas do trabalho acadêmico e, mais recentemente, guindada aos píncaros das listas de mais vendidos e ao rebuliço midiático dos fenômenos *pop*?” (SOUZA, 2015, p. 12).

As leituras que Leminski demanda já na segunda década do novo milênio, aponta o estudioso, passam pelo “exercício curtido e moroso do discernimento”, pelos “reiterados esforços de compreender e de julgar a obra, com empatia, com simpatia, porventura, mas, sobretudo, sem que se descuide da reflexão nem da constante prova de fogo do debate” (SOUZA, 2015, p. 12). O gesto é ensaiado pelo autor logo no início de sua introdução, erigida a partir dos versos que, crê, bastante aficionado sabe de cor:

o pauloleminski
é um cachorro louco
que deve ser morto
a pau a pedra
a fogo a pique
senão é bem capaz
o filhadaputa
de fazer chover
em nosso piquenique
(LEMINSKI, 1980, s/p.)

Do poema, Marcelo Paiva destaca, à parte “as múltiplas sutilezas do senso construtivo”, “o *ethos* juvenil de desaforo, o bom humor malcriado da obra”, além da “aura charmosa de maldito com que o poema cerca o filhadaputa do pauloleminski”. Daí, é justamente calculando “o quanto cabe de avisadamente autoirônico nessa aura”, junto com “alguma estereotipia *outsider*”, que o autor se aproxima da constatação-chave, responsável pela necessidade de se formular a pergunta transcrita há pouco (sobre como e o que é ler Leminski na atualidade): “Houve tempo, de fato, em que Leminski fazia chover no piquenique letrado alheio. E hoje? Ele ainda incomoda? Mais de duas décadas desde a morte precoce do escritor, força é reconhecer que a situação mudou” (SOUZA, 2015, p. 10). A situação mudou, mas, cabe indagar, essa mudança se deu na raiz da figura consolidada do autor – a um só tempo, de marginal, maldito e erudito – ou nas maneiras de encará-lo, que passaram a estancar *post mortem* sua veia de polemista, arrefecendo sua ânsia constante pelo debate, em prol do acolhimento público? A reflexão já tem suas linhas de força assinaladas pela leitura do poema acima e ousa, a partir delas, caminhar em duplo sentido: do poema para a vida (aqui entendida como o construto do-quê-e-quem vem a ser Paulo Leminski) e da vida para o poema. Começo pelo segundo trajeto para, só depois, percorrê-lo a contrapelo; afinal, é do poeta que se configurou o poema, para que assim o poema reconfigurasse o poeta – *ad nauseam*.

Em *O bandido que sabia latim*, biografia do poeta escrita por Toninho Vaz, não faltam exemplos de como Leminski incomodava o *establishment* curitibano, desde discussões no Bife Sujo a participações efusivas como espectador de palestras na universidade. O poeta criou querelas importantes, arrebanhou amigos, aliados, colecionou uma plethora de inimigos – vez ou outra, ex-amigos –, falava alto e sem parar, até, literalmente, cair de sono no meio da sala e ficar ressonando, de modo que perturbava os convivas mesmo desacordado. Tratava-se principalmente de um intelectual convicto em tudo que afirmava, e, ainda que faltasse aqui e ali um lastro teórico mais sólido e aprofundado, o discurso não era menos charmoso e desafiador. Era sobretudo uma mente inquieta e apoquentada com o senso comum, além de um crítico

contumaz de todo e qualquer raciocínio que considerava provinciano. Amante das vanguardas, segundo Augusto de Campos, combatia gêneros já bem estabelecidos em busca, sempre, da experimentação – na literatura, no jornal, na música, na propaganda. Em suma, Paulo Leminski era um incômodo que se sabia incômodo, se fazia incômodo e se gostava incômodo; como a consciência autoirônica do poema aponta: ao mesmo tempo que se assume um cachorro louco, o poeta não deixa de fazer soar um autoelogio exatamente por sê-lo – um sujeito distinto, um mais-que-poeta, diria.

Das estratégias linguísticas dessa soberba autoironia, note-se, no primeiro verso, a assunção da grife: o pauloleminski. O nome próprio não é grafado assim, aglutinado, por uma vontade arbitrária; quando se escreve desse modo, o poeta se personifica, no topo do montante de versos, como uma criatura de nome monstruoso, estranho, colocando-se em evidente destaque. O mesmo destaque se dá à etiqueta que cola em si mesmo no antepenúltimo verso: o filhadaputa. A princípio, qualquer um pode imaginar que se trata apenas de um xingamento destinado a ofender o pauloleminski – mais uma dobra assumida da ficção criada pelo poeta para si. Contudo, e sabe muito bem disso o uso popular, a expressão nem sempre é usada como ofensa; não são raras as ocasiões em que tem seu sentido invertido em elogio. Assim, se é para falar em linguagem de em dia-de-semana, do mesmo modo que pode ser um filhadaputa – em que pesem os sentidos histórico-sociais machistas do termo – o jogador do time adversário que causou uma lesão grave no craque do seu time (ou o juiz que não expulsou de campo o infrator), também é hábito usar o palavrão em referência ao craque do time rival quando marca um gol de placa. Aí, quando a ofensa apresenta sua outra face, revela a um só passo um pouco de raiva, de indignação, mas também de admiração; afinal, que torcedor não deseja que o craque da equipe adversária seja morto a pau, a pedra, a fogo, a pique simplesmente por ser um esportista admirável?

A essas duas palavras-valise une-se, pela quantidade de sílabas e pela posição mesma, a última palavra do poema, piquenique, que retoma a sonoridade de pauloleminski, do primeiro verso, e ainda resgata, anagramática, o verso situado no meio do poema (“a fogo, a pique”) – revela-se assim, nas nove linhas do texto, uma

estrutura de notável simetria. A lógica do ritmo também tem seu lugar no fortalecimento da expressão: os versos variam sua duração entre quatro e seis sílabas métricas (quase a metade é de redondilhas menores), e oito deles começam em ritmo ascendente – de uma sílaba fraca para uma forte. Afora isso, observa-se a já conhecida habilidade do poeta de reiterar sons vocálicos e consonantais, em rimas internas e externas, de modo a estruturar uma obra coesa e impactante em forma e sentido: por exemplo, “o pauloleminski” não esbarra apenas em “pique” e “piquenique”, mas também em “a pau” e “capaz”; as repetições de “o” vão de “cachorro louco” a “morto”, “fogo”, “chover” e “nosso”; “o filhadaputa”, por não rimar com nenhum outro verso, aumenta sua potência de estranhamento e de destaque; etc. Tudo isso, diga-se, numa camada mais evidente de coloquialismo, já que a fala, como é sabido, sempre foi uma das matrizes fundamentais da poética leminskiana. Um esquema fonomorfossemântico do poema ficaria assim diagramado:

<i>o pauloleminski</i>	A	U – U U – U
<i>é um cachorro louco</i>	B	– U U – U – U
<i>que deve ser morto</i>	B	U – U – – U
<i>a pau a pedra</i>	C	U – U – U
<i>a fogo a pique</i>	A	U – U – U
<i>senão é bem capaz</i>	D	U – – – U –
<i>o filhadaputa</i>	E	U – U U – U
<i>de fazer chover</i>	C	U U – U –
<i>em nosso piquenique</i>	A	U – U – U – U

A existência do poema, em seus meandros e suas filigranas, não abole o poeta – mais: no caso de Leminski, o tonifica. Então vale agora optar pela segunda via, caminhando do poema para a vida (nesse caso, para a sobrevivência), e analisar como a figura tonificada pelo autor, ou melhor, determinar qual pauloleminski aportou a partir de 2013 nas livrarias, nos museus, nas televisões e nos monitores brasileiros – e, principalmente, o que isso significa para a leitura de sua obra, assentada (talvez, como

está, a contragosto) no *establishment*.

A narrativa é conhecida: a partir de 27 de outubro de 2012 – pouco antes, portanto, de *Toda poesia* ser publicado pela Companhia das Letras – e até 9 de junho de 2013, a exposição Múltiplo Leminski, de curadoria de Alice Ruiz com as filhas Aurea e Estrela Ruiz Leminski, ocupou o salão principal, o Olho, do Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. O MON, como é conhecido, é considerado a maior área expositiva da América Latina, e o Olho, salão de 1.700 m² ocupado pela exposição de Leminski, é espaço central, destaque incontestado da arquitetura do museu. Alice, em texto de apresentação do trabalho, lembra a importância de a exposição se consolidar exatamente em Curitiba, cidade em que o poeta escolheu ficar, do périplo que realizou por algumas cidades brasileiras, dizendo, sempre, “que pinheiro não se transplanta”; disso a poeta e curadora identifica não só o amor pela terra natal, como também o fato de que a capital paranaense sempre retribuiu o carinho: “Mas nunca tanto como agora. Enfim sua multiplicidade é contemplada e pode ser contemplada por quem o conheceu bem, por quem o conheceu pouco, por quem acha que o conheceu, por aqueles que não tiveram essa oportunidade e agora têm” (RUIZ, 2012, s/p.). Doravante, conclui: “Tinha que ser no OLHO essa contemplação. Digo, no Museu Oscar Niemeyer, que agora abraça e expõe todas as facetas do Múltiplo Leminski” (RUIZ, 2012, s/p.).

A proposta era altamente ambiciosa, mas o espaço e o investimento – aí incluso o afetivo – eram suficientes. A exposição se construiu com base em quinze etapas, respectivamente: linha da vida, poesia, música, escritório, prosa, *Catatau*, tradução, biografias, espaço nipônico, publicidade e jornalismo, cadernos e manuscritos, quadrinhos eróticos, espaço infantil, repercussão, graffiti. O material gráfico exposto, extremamente caprichado, e os objetos produzidos ou de posse de Leminski procuravam dar conta do que Alice chamou de “todas as facetas do Múltiplo Leminski”, e não faltaram frestas, ao longo da exposição, que permitissem não só um vislumbre dos bastidores da escrita leminskiana, como também da obra consolidada – de que participam belas recriações visuais de poemas, além de ampliações de textos que já incluíam o trabalho imagético. Aliás, uma escolha acertada da curadoria, que não deixa

de ser uma escolha estratégica, foi concentrar-se especificamente no material produzido pelo poeta e naquele em que encontrava referência ou matéria-prima. Acertada porque, à parte a farta iconografia do autor e dos espaços por onde circulava (da intimidade da biblioteca às ruas de grandes capitais), evitaram-se tentativas sórdidas de trazer a público meandros de sua vida que fossem de interesse apenas do indivíduo Leminski e de seus amigos e familiares. E estratégica, por outro lado, uma vez que a concentração quase que absoluta na obra e na formação intelectual do poeta ajuda a impedir a fulguração de aspectos de sua biografia que pudessem respingar na recepção do espectador, manchando, para alguns, sua imagem icônica.

Como exposição, *Múltiplo Leminski*, a exemplo do que costuma ocorrer com exposições sobre artistas e escritores em geral, aposta sem dúvida na celebração: é um trabalho chapa-branca, como o que Domingos Pellegrini se recusou a fazer em *Minhas lembranças de Leminski*, interessado em apresentar com júbilo a farta produção leminskiana e pouco dedicado a fomentar o debate. O próprio título escolhido, que remete imediatamente à ideia de multiplicidade repetida à exaustão pela crítica, já dá mostras desse aspecto festivo. Arrisco dizer porém que, para quem já tinha certa imersão na vida-obra do autor, o que se expôs não representa absoluta novidade: trata-se basicamente da ilustração de muito do mesmo que já se escreveu sobre Leminski, algo como uma honesta paráfrase visual e concreta de suas ideias – para lembrar as paráfrases do autor que a fortuna crítica leminskiana tanto reproduziu, segundo Marcelo Sandmann. Apesar disso tudo, não se pode negar que o trabalho de divulgar a obra do poeta foi muito bem realizado – e ainda é, já que, há quase quatro anos na estrada, *Múltiplo Leminski* se tornou um objeto itinerante, saindo de Curitiba para Foz do Iguaçu, Goiânia, Recife, Salvador, São Paulo, Fortaleza e Rio de Janeiro.

Além do significado da exposição quando analisada em si mesma, é inegável o valor simbólico que ela carrega para a reconstituição da figura do autor mais de duas décadas após sua morte. *Múltiplo Leminski* é, assim, mais uma variável importante da equação estabelecida pela pergunta fundamental: o que mudou na imagem do pauloleminski, o filhadaputa que fazia chover no piquenique alheio? Aquele que, em

referência à enciclopédia chinesa de Borges, Wilberth Salgueiro classificou, em sua enciclopédia poética, entre “os que se agitam como loucos” (SALGUEIRO, 2002, p. 240) foi finalmente adestrado?

Para auxiliar a discussão, vem à baila o trabalho de Paula Sibilia (*O show do eu: a intimidade como espetáculo*), que coloca em cena, junto com autor e obra, um terceiro elemento do jogo de máscaras da contemporaneidade: o público. Embora algumas das ponderações da estudiosa não encontrem paralelo perfeito na construção inicial da *persona* de Leminski (os tempos eram os anos 1980) em virtude de o contexto analisado por ela ser o século XXI, agora, devidamente abancado no piquenique literário do novo milênio, o curitibano (ou aquilo no que se transformou) pode ser lido pelo prisma oferecido por Sibilia. Assim, vale situar Leminski num contexto em que a exagerada fetichização do livro como objeto serve de pretexto para se ter acesso à personalidade do autor. Sibilia, em sua manobra teórica, resgatou um rodapé da última revisão que Walter Benjamin fez de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” para dizer que a aura das obras de arte, uma vez abalada pelas técnicas de reprodução, pode ter sofrido um deslizamento, deslocando-se nalguma medida para o autor. O leitor, o público, então se transforma numa espécie de colecionador: não basta mais apenas o livro, objeto central de fetiche, o interesse passa a recair também sobre tudo que já esteve em contato com o autor-midas. As palavras da autora assim iluminam o caso leminskiano: “os objetos por ele criados, ou sequer aqueles que ele toca com suas mãos ou que alguma vez tenham passado perto de sua aura, todos se tornam subitamente auráticos graças a uma operação metonímica de transferência de valores” – isto é, “parecem ainda mais saturados de aura do que a eventual obra de arte por ele criada” (SIBILIA, 2008, p. 164). Em razão disso se constroem exposições monumentais como *Múltiplo Leminski*: para que a aura da obra leminskiana, deslocada para o autor e para seus objetos de uso pessoal, desfile entre poemas, fotografias, gravações em áudio, vídeos e guardanapos que estampam a caligrafia do poeta numa espécie de comunhão celebrativa. Fortalecida pela pleora de elementos que ajudam a colori-la, a aura leminskiana pode atender, assim, inclusive a um interesse de mercado; e é então,

com a publicação de *Toda poesia* em 2013, que a exposição passa a atuar como elemento de apoio à divulgação do objeto-livro.

A edição da obra poética completa de Paulo Leminski por uma grande editora foi um sucesso enorme e imediato. Há tempos um livro de poesia não ocupava lugar de destaque na lista de mais vendidos e lá se mantinha por semanas. A potente aura do poeta, ao lado de um longo período de escassez de publicação de seus livros e de uma estratégia de divulgação sem par (indo de notas da mídia impressa e televisiva a vídeos promocionais com artistas da projeção de Arnaldo Antunes e até aparições do livro sendo objeto de presente em telenovelas), são sem dúvida fatores responsáveis pela grande vendagem de *Toda poesia*. A isso se junta o culto da juventude a um poeta que produzia versos antenados à agilidade do mundo contemporâneo, incorporando o ritmo alucinante das metrópoles, e o interesse por um letrista que batucou e batuca no ouvido de gerações por meio das vozes de Caetano Veloso, Moraes Moreira, A Cor do Som, Ney Matogrosso, Arnaldo Antunes e Zélia Duncan – para ficar apenas com meia dúzia de nomes. Não se negue ainda o papel fundamental da internet: muito antes da publicação da obra poética completa e da exposição itinerante, não era raro encontrar versos emblemáticos de Leminski transitando pelas redes sociais (Orkuts, Twitters e Facebooks afora), virando epígrafes de perfis virtuais, graças a seu caráter proverbial, impactante e, muitas vezes, divertido – sobretudo no jogo linguístico que estabelece com vistas a produzir humor. Décadas após sua morte, Leminski figurava, mesmo sem que houvesse novas edições sólidas de sua obra, em variados campos da vida cultural brasileira; *Toda poesia*, arrisco dizer, veio apenas para sacramentar o sucesso daquele que sempre esteve preocupado com o público – sem, contudo, abrir mão de suas vontades estéticas.

Fica essa obra, contudo, à espera de que seja irrigada novamente (por leitores, críticos, biógrafos, professores, amigos) sua veia polemica e contestadora, para que não se perca no interesse cosmético, fetichista, representado pelo culto da personalidade do autor. Ler Paulo Leminski, hoje, demanda especial cuidado, pois, mais do que nunca, parece muito fácil; e não há nada mais fácil do que ignorar sua substância histórica,

política e comportamental (espreitada nos variados gêneros que praticou: poemas, contos, novelas, cartas, ensaios) para deixar sua obra ser engolida pelo mundo administrado – porque, assim, aquele que outrora se agitava como louco, terminaria mero animal ornamental.

Posthumous Clamour: Readings on Leminski in the 21st Century

ABSTRACT

Three decades after his death, the critical fortune about Paulo Leminski's life and work displays a considerable amount of texts. From these, are highlighted biographies written by Toninho Vaz and Domingos Pellegrini and the movement around the author which was created by the exhibition *Múltiplo Leminski* as well as by the publication of *Toda poesia*. From the observation of these elements and based on the study by Paula Sibília in *O show do eu*, this work intends to analyze the behavior of contemporary criticism as far as the Lemniskinian work is considered, as well as its relation to the public.

KEYWORDS: Paulo Leminski; Critical Reception; Contemporaneity; Biographies.

REFERÊNCIAS

- KILANOWSKI, Piotr (Org.). *Paulo Leminski: meu coração de polaco voltou*. Tradução de Piotr Kilanowski e Konrad Szcześniak. Curitiba: Casa da Cultura Polônia Brasil, 2015.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LEMINSKI, Paulo. *Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*. Curitiba: ZAP, 1980.
- LEMINSKI, Paulo. Os últimos dias de um romântico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 nov. 1982. Folhetim, p. 7-8.
- MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- PELLEGRINI, Domingos. *Minhas lembranças de Leminski*. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

RUIZ, Alice. *Múltiplo Leminski*. In: *Múltiplo Leminski*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2012.

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea*. Vitória: Edufes, 2002.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOUZA, Marcelo Paiva de. Prefácio. In: KILANOWSKI, Piotr (org.). *Paulo Leminski: meu coração de polaco voltou*. Curitiba: Casa da Cultura Polônia Brasil, 2015.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Ao sabor dos limites: uma interpretação de “Limites ao léu”, de Paulo Leminski

*Ricardo Gessner*⁴

RESUMO

Este artigo pretende discutir o poema “Limites ao léu”, publicado em *La vie en close*, de Paulo Leminski. De maneira geral, a poesia de Leminski é caracterizada por estabelecer uma síntese entre recursos considerados “eruditos” e “populares”; entre efeitos sutis – anagramas, paronomásias, por exemplo – e efeitos mais imediatos – humor, jogos lexicais, sendo que “Limites ao léu” é estabelecido como uma referência em que se identificaria o repertório amplo e eclético – “erudito” e “popular” – de Leminski. Este artigo, por sua vez, propõe-se a analisar e interpretar o poema, demonstrando como Leminski manipula as “citações” e como isso gera um efeito de sentido diferente do que se disse sobre o poema, até o momento.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Paulo Leminski; Limites ao léu

Introdução: a recepção crítica de “Limites ao léu”

Vejamos o poema:

LIMITES AO LÉU

POESIA: "words set to music" (Dante via Pound), "uma viagem ao desconhecido" (Maiakóvski), "cernes e medulas" (Ezra Pound), "a fala do infalável" (Goethe), "linguagem voltada para a sua própria materialidade" (Jákobson), "permanente hesitação entre som e sentido" (Paul Valéry), "fundação do ser mediante a palavra" (Heidegger),

⁴ Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, São Paulo. Brasil. gessner.ricardo@yahoo.com.br

"a religião original da humanidade"
(Novalis), "as melhores palavras na
melhor ordem" (Coleridge), "emoção
relembrada na tranqüilidade"
(Wordsworth), "ciência e paixão"
(Alfred de Vigny), "se faz com
palavras, não com idéias" (Mallarmé),
"música que se faz com idéias"
(Ricardo Reis/Fernando Pessoa), "um
fingimento deveras" (Fernando
Pessoa), "criticism of life" (Mathew
Arnold), "palavra-coisa" (Sartre),
"linguagem em estado de pureza
selvagem" (Octavio Paz), "poetry is to
inspire" (Bob Dylan), "design de
linguagem" (Décio Pignatari), "lo
impossible hecho possible" (García
Lorca), "aquilo que se perde na
tradução" (Robert Frost), "a liberdade
da minha linguagem" (Paulo
Leminski)..."

(LEMINSKI, 2004, p. 10)

Originalmente, o poema faz parte do livro *La vie en close*, de Paulo Leminski (2004). É comum ser citado como se fosse um *paideuma* ou uma evidência do repertório amplo e eclético de Leminski. Maria Esther Maciel, no ensaio “Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski”, retoma o poema enfatizando o último verso, “assinado” por Leminski. A autora associa a ideia de “liberdade da linguagem” a uma característica comum na poesia leminskiana, chamada de “hibridização”. Trata-se de um termo para nomear certa mobilidade “entre a precisão da forma e a descompressão do verso, a consonância do dizer e a paixão da palavra” (MACIEL, 2004, p. 172), cujo trajeto é reinventado constantemente pelo poeta. Maciel continua:

Nele [em “Limites ao léu”] Leminski arrola 22 conceitos de poesia retirados de textos poéticos ou teóricos de vários autores de diferentes tempos e linhagens. De Dante a Décio Pignatari, passando por Goethe, Wordsworth, Coleridge, Paz, Lorca, Jakobson e outros, a lista se dá a ver tanto como um inventário de definições quanto como uma constelação de nomes modulares da história da poesia ocidental. Certamente um *paideuma* do próprio Leminski, mas com dizeres

diversos e, muitas vezes, contraditórios sobre o que se entende por poético, fazendo jus, portanto, ao próprio caráter paradoxal, múltiplice, do poeta curitibano.

Em seguida, a autora agrupa em blocos os referenciais que apresentam alguma semelhança: num extremo, identifica-se a defesa da poesia centrada na linguagem e sua materialidade – Coleridge, Mallarmé, Sartre, Jakobson, Pignatari; noutro extremo, há o “olhar transfigurador”, aplicado em poesia como “exercício de transcendência” – Goethe, Heidegger, Robert Frost, Maiakóvski, Bob Dylan; no entremeio, há os “jogos ambivalentes” de hesitação e paradoxo, assim como perspectivas de tendência mística.

Toda essa variedade, nos termos da autora, é “deslida” no último verso:

Para ele [Leminski], a poesia pode ser (...) todas as coisas listadas no poema e, paradoxalmente, não ser nenhuma. Daí que ele lance, no final, uma frase que funciona como uma “desleitura” em contraponto de todas as definições apresentadas: “A poesia é a liberdade de (*sic*) minha linguagem”. Ou seja, ela se indefine ou se infinitiza na potencialidade que o poeta tem de ser livre, de levar às últimas consequências ou colocar a descoberto as próprias divisas da linguagem. Nesse sentido, as formas e fôrmas são lançadas ao léu, em prol da liberdade do poeta no ato de criar. (MACIEL, 2004, p. 174)

Vê-se que Maria Esther Maciel estabelece o poema como uma declaração do próprio poeta: uma espécie de “carta de intenções” ou mesmo uma “poética”, constituída através do paradoxo entre as citações. A atenção aos paradoxos deriva do olhar crítico da autora, que pretende visualizar as “hibridizações” na poesia leminskiana e, como se disse, estabelece “Limites ao léu” como síntese desse processo, pois demonstraria a amplitude e ecletismo de referenciais teóricos e literários.

O estudo *Entre percurso e vanguarda*: alguma poesia de Paulo Leminski, de Manoel Ricardo de Lima (2002), tem como proposta principal comprovar o vanguardismo da poesia de Leminski, especialmente a do livro *Caprichos e Relaxos*. Nesse contexto o poema “Limites ao léu” é discutido no Capítulo II, intitulado “As vanguardas”, cujo principal propósito é uma discussão sobre o campo semântico e a aplicabilidade do termo “vanguarda”, assim como o mapeamento dos principais

movimentos estéticos considerados sob o referido termo. “Limites ao léu”, segundo o autor, ao longo de suas referências, apresentaria um percurso da lírica moderna.

Dinarte Albuquerque Filho (2009, p.18), em *Leminski: o samurai malandro*, tem como proposta principal

ler Leminski (...) como um autor que procurou aliar a excessiva busca pela perfeição formal – o capricho – com a displicência de um contemporâneo da geração ‘marginal’, da época do desbunde comportamental – o relaxo.

Ou seja, seu objetivo principal é discutir como se desenvolvem ambas as facetas – o “capricho” e o “relaxo”, equivalentes às categorias de “erudito” e “popular”, utilizadas por outros críticos – tendo como subsídio de base o texto de Leyla Perrone-Moisés (2000), “Paulo Leminski: o samurai malandro”. Nesse sentido, Albuquerque Filho faz um comentário sobre “Limites ao léu” no Capítulo 4, “Rigor, relaxo e acaso”, tópico “4.1 Poeta de fim de semana”. O capítulo é dedicado ao estudo “de algumas poesias leminskianas nas quais transparecem os jogos de pensamento que sempre o preocuparam, e, dessa forma, reforçam o tom de acaso, rigor e relaxo de seus escritos” (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p. 63). Com isso, “Limites ao léu” é estabelecido como um conjunto de citações, comentado em seguida:

O poeta que cultivava um profundo rigor, herdado da poesia concreta de Haroldo, Augusto e Décio, reduz a essa listagem a construção de seu *paideuma*, e abusa do acaso. (...) É possível encontrar todas as definições de poesia em suas tentativas de corporificá-las. Talvez tenha sido essa a intenção. Ele critica a vida, faz música, ele fundamenta a existência, ele materializa a essência, ele essencializa a matéria, ordena as palavras e as deixa livres em sua pureza (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, p. 68)

Por um lado, o poema é compreendido na mesma perspectiva apresentada anteriormente ao concebê-lo como *paideuma*; por outro, Albuquerque Filho atribui um item a mais: cada citação equivale a uma possibilidade de manifestação da vida. Isto é, não apenas como um referencial intelectual, o poema também se refere aos possíveis modos como ele – Leminski – procurou viver sua vida: “Leminski personaliza seu

paideuma, ao mesmo tempo que nos oferece uma pista do que poderia ainda vir a escrever quando conclui: ‘a liberdade da minha linguagem’” (ALBUQUERQUE FILHO, 2009, pp. 68-9). Em última instância esse gesto crítico se faz em vista da legitimação do que seria a faceta “popular” da poesia de Leminski, em que uma das possíveis formas de caracterização é justamente a aproximação (talvez caberia o termo “integração”) da poesia na vida e da vida na poesia.

Por fim, Elizabeth Rocha Leite (2012, pp. 20-1), em *Leminski: o poeta da diferença*, estrutura seu trabalho a partir de duas indagações:

Uma delas diz respeito ao processo criativo do autor. Qual o questionamento central da poética de Leminski e em que campo teórico ela se situa? A outra relaciona-se com a análise da obra. Que método de pesquisa e que estratégias de abordagem seriam compatíveis com uma produção escrita cuja proposta é ser experimental?

O poema “Limites ao léu” é a primeira referência à poesia de Leminski; encontra-se logo no Capítulo 1 – “Nos limites da linguagem”, cujo propósito é “estabelecer correspondências entre sua escrita e alguns postulados da filosofia da linguagem” (LEITE, 2012, p. 27). Nesse momento, como principal referencial teórico a autora estabelece Ludwig Wittgenstein, especificamente uma proposição da obra *Tractatus Logico-Philosophicus*: “os limites da minha linguagem significam os limites de meu mundo” (WITTGENSTEIN *apud* LEITE, 2012, p. 28). A partir daí estabelece-se um diálogo com “Limites ao léu”, levando-se em conta a semelhança com a última referência: “[poesia é] a liberdade da minha linguagem”. Sendo assim: “se os limites do mundo e da linguagem coincidem, como afirma o filósofo, então a liberdade de linguagem do poeta significa sua liberdade de ser no mundo. Sua experimentação estética transforma-se, pois, numa questão ontológica” (LEITE, 2012, p. 28).

A intenção da autora não é analisar o poema todo; no que se refere a um comentário geral, ela não foge do que outros estudos também dizem:

Como um intelectual *flanêur*, Leminski vagueia pela história da literatura colhendo *ao léu* 22 conceitos de poesia extraídos de textos de autores de diferentes tradições. Com base nessa matéria-prima,

monta um painel de citações que se sucedem até chegar à sua citação-síntese: “a liberdade da minha linguagem”. Assim, a proposta expressa no título, de deixar os *limites ao léu*, ou seja, de não limitar o conceito de poético, confirma-se na (in)conclusão do poema, marcada pelas reticências (LEITE, 2012, p. 29)

Porém sua conclusão não deixa de ser original: com outras palavras rearticula o que disse anteriormente: “sob a ótica do aforismo wittgensteiniano, pode-se ainda concluir que seu ideal poético de liberdade de linguagem seria o de ampliar seus limites do conhecimento do mundo por meio da experimentação linguística” (LEITE, 2012, p. 30). Por um lado, é uma perspectiva que se aproxima com a de Albuquerque Filho, ao aproximar poesia e vida. Porém, enquanto para o último as citações equivalem às possibilidades de manifestação na (e da) vida, para Elizabeth Rocha Leite o poema adquire importância pelo último verso que, com o suporte teórico wittgensteiniano, pode ser entendido como possibilidade de ampliação do conhecimento sobre o mundo.

Cada um dos críticos tem propósitos diferentes ao abordar o poema, porém a maneira como o concebem é parecida, ao associá-lo a uma declaração do próprio poeta com o intuito de apresentar seu repertório amplo e variado. Nenhum estudo propôs-se a analisar o poema em sua especificidade, sendo logo compreendido como uma “declaração de interesse poético”, feito por meio de “colagens” recolhidas “ao léu”, que no fundo reflete o repertório variado de Leminski. Isso implica um posicionamento de aceitação: Leminski teria lido cada autor, meditado sobre cada perspectiva, sendo que no ato da escrita do poema “citou-os” conforme e na ordem em que lembrava. Até o momento não houve um questionamento sobre o lugar de onde o poeta poderia ter retirado cada excerto, ou sobre o que o poema, em sua totalidade, pode demonstrar, para além de um referencial de autores.

Segundo Antoine Compagnon (2007, p. 13), em *O trabalho da citação*, no capítulo “Ablação”, “o fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido”, isto é, gera-se uma ressignificação e independência do excerto, transformando-o em outro texto. Por outro

lado, aplicar categorias como “contradição” ou “concordância” limita, de imediato, o posicionamento interpretativo, pois atomiza o olhar para as citações, estabelecendo-as como pequenas totalidades, e relega a totalidade do poema a um lugar secundário.

“Limites ao léu”: análise e interpretação

Até o momento, supõe-se que o poema agrupa diferentes definições de poesia, para estabelecer “limites” conceituais. A escolha e o encadeamento dos segmentos parecem ter sido feitos “ao acaso”, como sugere a expressão “ao léu” do título, assim como alguns dos estudos críticos. Porém, segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, “ao léu” é uma expressão que pode denotar “à vontade de, à toa, a descoberto, a mostra, nu; ao sabor de, ao capricho de” (FERREIRA, 2009, p. 1200), acepções diferentes daquela pensada, de imediato.

“À vontade de”, “ao sabor de”, “ao capricho de”, implicam a ação de um sujeito que, no caso do poema, escolhe e organiza as citações segundo sua própria vontade. Contudo ela não se restringe a isso; também pode se manifestar na reescrita de alguns excertos, modificados pela “vontade” de um indivíduo. O segmento atribuído a Bob Dylan, por exemplo – “poetry is to inspire” –, se encontra, originalmente, em resposta de uma entrevista para a revista *Rolling Stones*, de 1978. Indagado sobre “o que é arte”, o músico responde: “Art is perpetual motion of illusion. *The highest purpose of art is to inspire. What else can you do? What else can you do for anyone but inspire them?*” (grifo nosso). Se contrapostos o verso e a entrevista, evidencia-se a manipulação do poeta, que modifica o referencial de origem – a arte, de maneira geral – para uma definição de “poesia”.

A mudança de “art” para “poetry” promove uma generalização no campo de aplicação do segundo termo. Etimologicamente, “arte” – *art* – deriva do termo latino *ars*, que é equivalente ao *techné*, em grego; este, por sua vez, originou a palavra “técnica”. Dessa forma, em sua aplicação etimológica, “arte” significa “técnica”, e “técnica” não pressupõe, necessariamente, inspiração.

No diálogo *Íon*, de Platão, o interlocutor indaga a Sócrates como é possível que teça bons comentários a respeito da poesia de Homero, porém não logra o mesmo feito em relação a outros poetas. Eis a explicação:

Isso que há em você – falar bem sobre Homero – não é arte (...) mas uma capacidade divina que o move, como na pedra que Eurípedes chamou de “magnética”, e a maioria de “heracleia”. Pois essa pedra não só atrai os próprios elos de ferro, mas ainda põe capacidade nos elos, para que por sua vez possam fazer o mesmo que a pedra faz – atrair outros anéis –, a ponto de às vezes uma cadeia muito extensa de ferros e elos ficar articulada; e para todos eles, a partir daquela pedra, a capacidade fica toda articulada. Assim também a Musa faz por si mesma seus inspirados, e através desses inspirados (...) uma cadeia se articula. *Pois todos os poetas dos versos épicos – os bons – não por arte, mas estando inspirados e tomados, falam todos esses belos poemas* (PLATÃO, 2007, pp. 32-3, grifo nosso)

Na mitologia grega, as Musas eram as entidades que possuíam a capacidade de inspirar a criação artística ou científica. Os poetas dedicavam-lhes as primeiras estrofes, pedindo inspiração e perspicácia para o bom desenvolvimento da obra. A origem da poesia, portanto, se faz pela inspiração – o poeta é um inspirado. A partir daí, quando o espectador tem acesso à obra artística e por ela sente algum tipo de empatia, isto é, ao identificar-se com ela por meio de uma afinidade, diz-se que também se tornou inspirado. Dessa forma se configura uma “cadeia de inspiração” – as Musas inspiram o poeta e este, através da obra, inspira o espectador. Todos entram em “sintonia”.

Sócrates associa esse processo a uma cadeia de argolas de ferro, ligadas por um imã; as Musas equivalem ao imã; a atração magnética, à inspiração; e a primeira argola de ferro, ao poeta. A partir daí, as demais argolas equivalem aos espectadores – caso tenham afinidade, são incorporados nessa cadeia, interligados pela inspiração.

Desse modo, explica-se a dúvida de Íon – ele discorre com facilidade sobre Homero, porque compartilha da mesma “corrente magnética”; a inspiração faz com que teça comentários perspicazes. Como Íon não compartilha da mesma inspiração com outros poetas, não logra a mesma diferentemente do que acontece em relação a outros

poetas, Íon não é inspirado e não logra a mesma argúcia. Se o “bom falar” proviesse de uma “técnica”, bastaria aplicá-la para comentar outros poetas.

Uma vez, portanto, que poetam e falam muitas e belas coisas sobre os fatos – como você sobre Homero – não por arte, mas por uma porção divina, cada um é capaz de poetar belamente só isto – aquilo para o que a Musa o lançou: um ditirambos, outro hiporquemas, outro versos épicos, outro jâmbicos... No resto cada um deles é banal, pois não falam essas coisas por arte, mas por uma capacidade divina; porque se soubessem falar belamente, por arte, a respeito de um, a respeito de todos os demais também saberiam (PLATÃO, 2007, p. 34)

Essa perspectiva é compartilhada pelo próprio Leminski (2012b, p. 132-33), no ensaio “Poesia no receptor”:

que dizer de uma frase assim: a poesia existe para satisfazer a necessidade de poesia dos poetas?

Escândalo, loucura e anátema!

Quando, em minhas palestras, chego nesse ponto, instala-se o tumulto, que deixo desenvolver-se um pouco para valorizar a frase que vem a seguir.

– Um momento. Poeta não é só quem faz poesia. É também quem tem sensibilidade para entender e curtir poesia. Mesmo que nunca tenha arriscado um verso. Quem não tem senso de humor, nunca vai entender a piada.

E concludo:

– Tem que ter tanta poesia no receptor quanto no emissor.

Nesse auge, a multidão prorrompe em aplausos e me carrega em triunfo até o bar mais próximo, onde beberemos à saúde de todos os poetas-produtores e todos os poetas receptores do mundo.

Saúde a vocês que fazem, saúde a vocês que curtem, pólos magnéticos por onde passa a faísca da poesia

Dizer que “poeta” não é apenas aquele que faz poesia, mas também aquele que possui sensibilidade para entender e desfrutá-la, isto é, o próprio leitor, é similar à “cadeia de inspiração”, proposta por Platão. A proposta de Leminski possui implicações diferentes das do filósofo, como ficou demonstrado na primeira parte deste trabalho, porém ressalta-se o enlace afetivo entre poeta e leitor, estabelecendo a poesia em bases “irracionais”. Dessa forma, ao reescrever a frase de Bob Dylan, Leminski a enquadra dentro dos seus “limites” de percepção – “arte” relaciona-se com “técnica”, com

racionalidade aplicada conscientemente; já poesia é inspiração. Portanto, dizer que “poesia é para inspirar” – “poetry is to inspire” – é menos uma frase de Bob Dylan do que de Leminski.

A primeira citação do poema – “Words set to music (Dante via Pound) ” – originalmente abre o ensaio “Vers libre and Arnold Dolmetsc”, pertencente ao livro *Literary Essays*, de Ezra Pound. Está do seguinte modo: “*poetry is a composition of words set to music*”. De acordo com Margaret Fischer (2000), o poeta italiano Dante Allighieri, em sua obra *Convivio*, define o poeta como aquele que interliga as palavras segundo regras musicais, sendo que Pound a rearticula sob suas palavras. A mesma frase também se encontra em *ABC da Literatura*: “Uma *canzone* é uma composição de palavras” (POUND, 2006, p. 34) – “A *canzone* is a composition of words set to music” –, porém, nesse contexto, o poeta norte-americano refere-se a Dante para estabelecer um ponto de partida confiável para suas discussões. Da mesma forma que Pound reescreve a frase de Dante, Leminski o faz em relação a alguns dos autores citados.

Processo similar pode ser identificado a partir da citação atribuída a Fernando Pessoa – “um fingimento deveras (Fernando Pessoa)”. O segmento foi reescrito a partir da primeira estrofe do poema “Autopsicografia”, do poeta português:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

(PESSOA, 1995, p. 235)

Não há no excerto um segmento igual ao que consta em “Limites ao léu”; sua reescrita é feita a partir da temática do “fingimento”. O poeta continua a ser um “fingidor”, porém “finge a citação que deveras cita”. Há uma diferença entre a “dor fingida” e a “dor sentida”. A primeira corresponde ao sentimento como é articulado na peça literária; trata-se de um *constructo* artístico, isto é, do modo literário como é retratada, que não necessariamente corresponde ao modo como é realmente sentida. Desse modo, dizer que o poeta é um “fingidor” não implica acusá-lo de dissimulação,

mas de alguém capaz de transformar em arte – isto é, de manipular artisticamente – os seus próprios sentimentos. Em “Limites ao léu” o “fingimento” incide na citação de outros autores; manipula as definições e declarações segundo a vontade do poeta. Nesse sentido, é possível entrever que as citações respondem mais à perspectiva do próprio poeta, e não necessariamente formam um repertório eclético; as aparentes contradições entre os segmentos são fruto de um olhar menos atento.

Ao respeitar-se a sequência de leitura, por exemplo, entre a citação de Mallarmé e Ricardo Reis, parece haver pontos de vista contrapostos – poesia “se faz com palavras, não com ideias (Mallarmé) / música que se faz com ideias (Ricardo Reis/Fernando Pessoa)”. Na primeira, nega-se a “ideia” como fator primário da composição poética, em função das palavras; na segunda, é estabelecida como instrumental de base para a composição da “música”, isto é, a poesia.

Em uma conversa sobre poesia entre Mallarmé e o pintor francês Edgar Degas, este teria dito que, no processo de composição, as ideias não seriam problema, pois as tinha aos montes; em resposta, Mallarmé teria dito que “versos não se fazem com ideias, mas com palavras”. A frase tornou-se emblemática; a partir dela desenvolveu-se toda uma tradição de práticas poéticas cuja ênfase primária é a forma. No Brasil, exemplo máximo foi o Concretismo, que estabeleceu “Um lance de dados” como poema-totem e precursor de uma poesia “verbivocovisual”, isto é, concretista. Além disso, a citação atribuída a Ricardo Reis/Fernando Pessoa parece contrapor-se a essa perspectiva, por privilegiar a “ideia”. Se resgatarmos seu contexto original, verificaremos que pertence ao ensaio “Controvérsia entre Álvaro de Campos e Ricardo Reis”:

Diz [Álvaro de] Campos que a poesia é uma prosa em que o ritmo é artificial. Consideram a poesia como uma prosa que envolve música, donde o artifício. Eu, porém, antes diria que a poesia é uma música que se faz com ideias, e por isso com palavras (PESSOA, 1966, p. 391).

Pela afirmação “(...) a poesia é uma música que se faz com ideias, e por isso com palavras” vê-se que, diferentemente do que consta no poema “Limites ao léu”, a frase de

Ricardo Reis/Fernando Pessoa não opõe “ideia” e “palavra”; ao contrário, tende a igualá-las. O mesmo acontece com Mallarmé – quando o poeta disse a célebre frase, no final das contas, não defendia a dissociação da palavra e da ideia, nem a autonomia de uma instância sobre a outra; tratava-se, antes, de uma perspectiva poética, em que ideias podem ser formadas a partir de outros modos de organização das palavras, que não apenas o gramatical. No poema “Um lance de dados”, por exemplo, as palavras estão dispostas pelo branco da página, escritas em diferentes tamanhos e tipos, sendo que essas marcas mimetizam a diferença tonal em que podem ser pronunciadas. Dessa forma, Mallarmé possuía uma intenção musical ao escrever sua poesia, assim como defendeu Ricardo Reis/Fernando Pessoa. Vê-se que a contradição entre ambos os poetas deriva da manipulação consciente de Leminski, que mascara as marcas em comum e nos leva a questionar até que ponto as citações foram escolhidas e dispostas “ao acaso”. Não o foram. Situadas em seus contextos de origem, a discrepância entre as citações pode se amenizar e, com isso, demonstrar um ponto de vista específico, não tão eclético quanto se pensou, por parte de Leminski.

Através da reescrita dos segmentos e do sequenciamento consciente, Leminski transparece qual o seu limite de definição poética, estabelecendo-o “ao léu” – à sua vontade. E o seu “capricho”, mais do que estabelecer uma definição precisa sobre o que é poesia, é jogar com o leitor. Na verdade, em “Limites ao léu” não há uma definição de poesia, apenas uma disposição de várias citações – muitas delas nem sequer propõem-se a uma definição – em que, no final das contas, fica demonstrada a impossibilidade de se chegar a um denominador conceitual. Isto é, a essência poética é impossível de ser verbalizada porque ela incide em uma ação. Para Leminski, fazer poesia é jogar com o leitor – é brincar com sua percepção e desviá-la; aquilo que se diz é diferente do que se faz. “Limites ao léu” verbaliza definições de poesia, mas demonstra essa impossibilidade.

Na ocasião de um bate-papo realizado no Auditório Paul Garfunkel, Biblioteca do Paraná, em 24 de junho de 1985, perguntou-se a Leminski a respeito de sua “teoria estética do inutensílio”. Respondeu:

(...) Quer dizer, a poesia não tem que estar a serviço de nenhuma causa, de nenhuma coisa anterior a ela. A poesia é um exercício de liberdade. É a mesma coisa que dizer que a liberdade tem que estar a serviço de alguma coisa. Isso é um absurdo. *A poesia é a liberdade da linguagem de cada um.* Ela se manifesta na linguagem de todas as pessoas, e hoje nós sabemos que a nível científico existe uma função poética na linguagem, detectada pelo linguista russo Roman Jakobson. A função poética está presente na linguagem o tempo todo, e não só na poesia dos poetas. Ela se manifesta cada vez que a linguagem se volta sobre si mesma. (LEMINSKI, 1985, p. 29, grifo nosso.)

A princípio, “liberdade” está associada ao “inutensílio”, isto é, a poesia é livre das imposições mercantilistas e utilitaristas; é a aplicação do “princípio de prazer” na linguagem. Provavelmente foi a partir dessa fala, principalmente do excerto destacado, que se originou a última “citação” de “Limites ao léu” – poesia é a “liberdade da minha linguagem (Paulo Leminski)”. A utilização do pronome possessivo “minha” parece restringir a definição de Leminski, diferenciando-se dos vinte e um outros autores, pois cada um teria a “sua liberdade”. Porém não é o que acontece. Como demonstrado, Leminski interfere na fala dos demais e as reescreve, enquadrando-as dentro de seu ponto de vista. As reticências findando o poema é outra articulação retórica. Além de demonstrar a impossibilidade de conceituar “poesia”, tem-se a impressão de que é permitido ao leitor continuar – “ao léu” – as conceituações, tornando-se também uma autoridade no assunto e igualando-se aos demais “citados”. Mais do que isso, também passaria a ser autor do poema. Qualquer um pode delimitar ou ampliar o entendimento sobre o que é “poesia”, porém essa liberdade é aparente, fruto de uma retórica; efetua-se dentro dos “limites” estabelecidos “ao léu”, isto é, pelo “capricho” de Leminski.

Considerações finais

Apesar da variedade de autores e do aparente ecletismo, há um aspecto em comum a todos eles: pertencem todos ao período “moderno”, isto é, a partir de fins do século XVIII. Mais do que isso, todos eles se vinculam, de um aspecto ou de outro, a

uma concepção romantizada – “idealizante” – de poesia, no sentido de que pode adquirir autonomia frente à realidade. Em *Crítica da crítica*, Tzvetan Todorov (2005, p.11) atribui a origem da “noção atual de literatura” da seguinte forma:

Nossas ideias sobre a literatura e sobre a interpretação nem sempre foram as mesmas. A própria constituição da noção de “literatura”, com seu conteúdo atual, é um fato recente (do final do século XVIII). Antes, reconhecíamos os grandes gêneros (poesia, epopeia, drama), assim como os menores, mas o conjunto no qual estão incluídos é algo mais vasto que nossa literatura. A “literatura” nasceu da oposição à linguagem utilitária cuja justificativa encontra-se fora de si mesma; por contraste, ela é um discurso que se basta a si mesmo. Conseqüentemente, serão desvalorizadas as relações entre as obras e aquilo que elas designam, exprimem ou ensinam, isto é, entre elas e tudo o que lhes é exterior; por outro lado, uma atenção maior será dada à estrutura da própria obra, ao entrelaçamento interno de seus episódios, temas, imagens. Desde os românticos até os surrealistas e o Novo Romance, as escolas literárias invocaram esses princípios essenciais, divergindo, no entanto, nos detalhes ou na escolha do vocabulário.

Há dois aspectos relevantes neste excerto: um, o intuito de delimitar conceitualmente “o que é literatura” tem suas origens no final do século XVIII – período máximo que abrange os autores “citados” em “Limites ao léu”; outro, conceber o surgimento da “literatura” pela oposição entre uma “linguagem utilitária” e uma “linguagem voltada para si mesma”, que também é predominante no poema. Noutros termos: a “literatura” surge de um anseio em delimitar conceitualmente e, ao mesmo tempo, da consciência da autonomia linguagem fora de seu uso utilitário.

De uma maneira ou de outra, os autores estão interligados por essa mesma concepção poética que não necessariamente reside em cada um, mas, sim, naquele que as organizou. Maiakóvski e Jakobson, por exemplo, apesar das diferenças entre suas obras, estiveram interligados pelo mesmo contexto vanguardista, no início do século XX: o primeiro foi um poeta russo, futurista, movimento artístico de onde um grupo de estudiosos, ao qual Jakobson (o segundo) pertencia, baseou-se para construir sua concepção de literatura: “Isso porque suas especulações teóricas [do formalismo] estão

estritamente ligadas à prática contemporânea dos futuristas; eles são, ao mesmo tempo, sua consequência e seu fundamento” (TODOROV, 2015, p. 23).

Maiakóvski, Jakobson, Ezra Pound, Mallarmé, Valery, Sartre são autores que pertencem ao repertório estabelecido pelo Concretismo brasileiro, cuja concepção poética também se fundamenta na autonomia da linguagem e, nalguns momentos, até mesmo defendendo a autonomia da “forma” sobre o “conteúdo”. Uma das reivindicações mais conhecidas do Concretismo é a abolição do verso discursivo, em que a manipulação da materialidade verbal – o som, contrastes cromáticos e tipográficos, disposição espacial de palavras e excertos de palavras – levou Luis Ângelo Pinto e Décio Pignatari (2006, p. 220) a afirmarem no texto “Nova linguagem, nova poesia”, que o “poeta é um *designer*, ou seja, um projetista de linguagem”, cuja referência em “Limites ao léu” está reorganizada e estabelecida exclusivamente sob o nome do Décio Pignatari.

O nome de Martin Heidegger, filósofo alemão do início do século XX, parece destoar dos modos como se propõe a discussão, porém, no texto “A moeda concreta da fala”, Augusto de Campos (2006, p.161) – um dos fundadores do movimento Concretista – a cita integralmente: “A poesia é fundação do ser mediante a palavra. HEIDEGGER”. O fato do nome de Heidegger constar em “Limites ao léu” não significa que Leminski, como poeta, tenha lido a obra de Heidegger e citado o filósofo no poema devido a alguma reminiscência dessa leitura; trata-se de uma citação “via citação”, - similar ao caso de Dante, citado “via Pound”. Essa hipótese é corroborada se lembrarmos que Leminski estreou como poeta no seio do movimento Concretista, em 1964, com poemas publicados na revista *Invenção*: “A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles [os fundadores do movimento]: eles não começaram concretos, eu comecei” (LEMINSKI, 1999, pp. 208-9). Por isso é mais aceitável que Heidegger tenha sido citado “via Concretismo”, pois este é um referencial presente em sua obra, diferentemente do filósofo alemão que, mesmo acompanhando as cartas que Leminski enviou a Régis Bonvicino, não há uma referência direta à filosofia heideggeriana.

Aceitar que cada segmento de “Limites ao léu” seja uma citação pode ser um pressuposto perigoso, pois desvia o olhar do leitor daquilo que realmente está em jogo. O poema pode revelar o interesse e visão ecléticos de Leminski sobre poesia; no entanto, mais do que isso, o poema demonstra a impossibilidade de uma definição absoluta e precisa sobre a essência poética. Nesse nível, há uma contraposição entre o dizer e o fazer: poesia não se reduz num dizer, também pode se abrir para um fazer, como denota em sua origem etimológica – *poiésis*; nesse sentido, o ato de “Limites ao léu” é demonstrar a insuficiência da linguagem diante da grandeza da poesia.

Os “limites” aplicam-se na formulação de uma concepção poética. A “liberdade” consiste no modo como a “fala do outro” é apropriada: o sujeito nela se inscreve, deixa a sua marca e, ao mesmo tempo, retira-se sem ser percebido.

Pode-se dizer, por fim, que o poema se estrutura em duas instâncias: há um dizer, que é manifesto, e realiza-se pelo agrupamento de “citações” que pretendem definir “o que é poesia”; e há um fazer que demonstra os limites conceituais, os limites do conhecimento através da linguagem verbal. É válido neste momento retomar a leitura de Elizabeth Rocha Leite, quando associa a declaração de Leminski com um aforismo de Wittgenstein (*apud* LEITE, 2012, p. 28): “os limites da minha linguagem significam os limites de meu mundo”. Apesar da ausência de qualquer remissão ao filósofo no poema, é conveniente essa aproximação, pois toca na questão entre conhecimento e linguagem. Se Leminski diz que poesia é a “liberdade de sua linguagem”, no fundo é porque com a poesia, mais do que algo a ser dito, há algo que se realiza.

On the Flavours of the Limits: an Interpretation of Paulo Leminski’s “Limites ao léu”

ABSTRACT

The objective of this paper is to discuss the poem “Limites ao léu”, published in *La vie en close*, by Paulo Leminski. Generally, Leminski’s poetry is characterized as a synthesis between features considered “erudite” and “popular”, between the usage of keen effects as anagrams and paronomasias, and instant effects as humor and

wordplays. Therefore, “Limites ao léu” is established as a reference in which it identifies a broad and eclectic theoretical e literary repertoire used by Leminski. This paper proposes to analyze and to interpret the poem demonstrating that Leminski manipulates its quotations, generating different possibilities to understand it and allowing a different critical view.

KEY-WORDS: Brazilian poetry; Paulo Leminski; Limites ao léu

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE FILHO, Dinarte. *Leminski: o samurai malandro*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2009.

CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2007.

FISHER, Margaret. *Ezra Pound's Philosophical Opra: Cavalcanti*. Disponível em: <https://www.academia.edu/206643/Ezra_Pounds_Philosophical_Opera_Cavalcanti> Acesso: 17/02/2016.

LEITE, Elizabeth Rocha. *Leminski: o poeta da diferença*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário – Cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

LEMINSKI. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski*. São Paulo: Annablume, 2002.

MACIEL, Maria Esther. Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridações poéticas de Paulo Leminski. In: CALIXTO, Fabiano; DICK, André. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Lisboa: Ática, 1995.

_____. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Paulo Leminski: o samurai malandro”. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PINTO, Luis Ângelo; PIGNATARI, Décio. Nova linguagem, nova poesia. IN: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Íon)*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Crítica da crítica*. Tradução de Maria Angélica Deângell, Norma Wimmer. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

Poesia e ensaio em Tamara Kamenszain

Mariane Tavares⁵

RESUMO

O objetivo desse artigo é pensar como Tamara Kamenszain, escritora argentina contemporânea, constrói sua obra a partir de um hibridismo de gêneros: poesia e ensaio. Tendo a “pergunta” como base, Kamenszain cria diferentes maneiras de responde-la e nesse processo de compreensão da sua obra o aporte teórico que nos auxilia é Siganevich (2003) Jabès (2000), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Ensaio; Pergunta; Tamara Kamenszain

“una poeta que escribe crítica no deja sus versos en paz”

(Jorge Penesi, *Críticas*)

No ano de 2012, em que *O gueto*, de Tamara Kamenszain, é editado no Brasil, Florencia Garramuño escreve *A experiência opaca literatura e desencanto*. Neste livro a autora afirma que é possível referir-se “à lenta transformação que o estatuto do literário vem manifestando nas práticas de escrita, desde a década de 70 e sobretudo 80” (GARRAMUÑO, 2012, p.19) como *restos do real*. Para exemplificar o que são “restos do real”, Garramuño analisa textos de Waly Salomão, Helio Oiticica, João Gilberto Noll, Clarice Lispector, Osvaldo Lamborghini e, na obra deles, identifica o início de uma mutação que une no trabalho poético materiais tão variados como “fragmentos autobiográficos” ou “itinerários turísticos”.

Sob a concepção de *restos do real*, conceito e expressão criados por Garramuño (2012), escolhemos interpretar a poesia de Tamara Kamenszain. Essa escolha se deu por dois motivos: o primeiro deles consiste na experimentação que Kamenszain faz em seus versos, estendendo seus limites, aproximando-se da prosa, e reunindo elementos autobiográficos a outros que podem ou não ser literários; o segundo, está em seu livro

⁵ Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas. São Paulo. Brasil. maryannets@gmail.com

de ensaios *La boca del testimonio lo que dice la poesía* (2007), que investiga os modos que a poesia tem de representar o real, insistindo numa atividade que conscientemente sabe ser impossível, mas que ainda assim, só a poesia pode dar conta em alguma medida.

O conceito desenvolvido por Florencia Guarramuño é permeado de referências do célebre ensaio de Josefina Ludmer, de 2007, “Literaturas pós-autônomas”. Para Ludmer, “muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presa em seu interior”. A literatura pós-autônoma é aquela que se encaixa em um gênero literário, mas não se pode ler apenas com critérios ou características literárias, ela é e não é literatura ao mesmo tempo e flerta com a representação e a realidade, situada continuamente entre a fronteira de ambas.

Em 2012, após o lançamento de sua poesia reunida intitulada *La novela de la poesía*, Tamara Kamenszain publica uma nota na *Revista Ñ* chamada *Cruce de géneros*. Nela, a poeta e ensaísta transforma trechos do diário de Ricardo Piglia em poema e poemas de Laura Wittner em diários. Nesse questionamento sobre os limites impostos pelos gêneros literários, Kamenszain afirma que todo poeta, todo artista, tem a tarefa política de construir sua obra a partir de um hibridismo de gêneros, libertando-se diariamente dos institutos⁶ que lhe são impostos. Dois anos antes da publicação dessa nota, no mesmo periódico, seguindo a ideia da nota de 2012, a poeta diz que “sua obra se afiliaria a um movimento que poderia chamar-se *neoborroso*”. Segundo Kanzepolsky (2012), a própria frase, repleta de verbos no futuro do pretérito, parece reforçar a instabilidade do lugar a que alude o termo “neoborroso” (em português,

⁶ Em entrevista concedida a Solange Rebutzi, Kamenszain (2008) afirma: “Creo que el deseo de terminar con la institución "literatura" siempre fue y siempre será el motor de la escritura. Pero en esta época es más extremo y tiende a barrer con todos los límites de lo supuestamente literario (la supuesta autonomía de la literatura) en un intento desafortunado por alcanzar lo imposible: la realidad. Para eso estos jóvenes se abocan a desmetaforizar el lenguaje hasta volverlo un híbrido. Pero esto no es traducir sino todo lo contrario. Justamente lo que intentan es no traducir. La metáfora como "recurso literario" que quiere preservar algo así como "lo poético", podría ser pensada como una instancia de traducción, en cambio aquí pareceríamos estar ante un intento de destraducir, tal vez sí de transmitir...”.

neo-“impreciso”, neo-“borrado”) – uma variação do já canônico “neobarroco”, mas também do rio-platense “neobarroso”⁷. Ou seja, Tamara Kamenszain, é uma escritora que quer se situar no *entre*, entre o obscuro e o transparente, entre a forma e o conteúdo, e especialmente construir sua obra entre o ensaio e o poema, como sugere Kanzevolsky (2012, p.7) em “As línguas do luto”.

Paula Siganevich (2003), em seu artigo intitulado “Tamara Kamenszain poeta y testigo”, afirma que *O gueto* é formado por três partes, uma é a poesia da pergunta, outra é a poesia da memória e a última é a poesia da assimilação. A autora evoca Edmond Jabès para pensar as perguntas que o sujeito do livro faz a si mesmo e ao leitor e quais caminhos ele percorre para tentar responde-las. Jabès (2000) afirma, em seu livro *Del desierto al libro*, traduzido por Ana Carrazón Atienza e Carmen Dominique Sánchez, que a pergunta para um judeu nunca é apenas uma pergunta, mas uma interrogação que visa a uma resposta que cesse as perguntas. Enquanto houver respostas e a partir dessas respostas ainda houver perguntas, as respostas não são satisfatórias; enquanto os sujeitos envolvidos na pergunta e na resposta pensam, esta espera no tempo torna-se angustiante para ambos, mas é o que lhes proporciona chegar a um consenso.

7 O Neobarroso, bem como o neobarroco e o neobarroso tem sua origem a partir do Barroco. De acordo com Severo Sarduy e Néstor Perlongher o Barroco histórico está diretamente ligado ao período renascentista. O principal exemplo é o poeta espanhol Luis de Gôngora que dialoga fortemente com Petrarca. Esta é uma grande diferença entre o barroco e suas variações contemporâneas, pois elas não têm uma base determinada para criar, elas proliferam em qualquer canto da letra (PERLONGHER, 1991, p. 25). Segundo Severo Saduy (1974, p. 99), “ser barroco hoje significa ameaçar, julgar e parodiar a economia burguesa, baseada na administração mesquinha dos bens, no interior de seu centro e também fundamento: o espaço dos signos, a linguagem, suporte simbólico da sociedade, garantia de seu funcionamento, de sua comunicação”. A partir dessa definição, o único poeta que conseguiu viver o neobarroco em sua totalidade, para além da letra, no modo de vida, foi Néstor Perlongher. Perlongher, junto com poetas como Lezama Lima, José Kozer, Roberto Echewarren, entre outros, foi um dos grandes representantes desse movimento literário, que teve seu início em Cuba, na década de 30. Claudio Daniel escreve, em uma coletânea de poetas neobarrocos, organizada por ele, intitulada *Jardim de camaleões*, que o neobarroco não é uma escola, não tem princípios normativos como o verso livre, ele é uma estética da miscigenação, da quebra de fronteiras, da mescla entre o erudito e o popular, entre o neologismo e o arcaísmo, entre o ocidental e o oriental, o poético e o prosaico, é um hibridismo que incorpora elementos da tradição do Século de Ouro e da vanguarda. Na sofisticação de sua linguagem e reunindo as características do neobarroco, unidas ao barro do Rio da Prata, Néstor Perlongher cria o “neobarroso”. O neobarroso é a assimilação do neobarroco à realidade sócio-histórica-cultural da região do Rio da Prata. Para Perlongher, a poesia neobarrosa se formava através de jogos de palavras, de experimentação linguística e de autocrítica.

Ainda, segundo Jabès (2000, p. 91), a pergunta que nasce com todo judeu, devido a sua história continuamente dual entre a terra de origem e o lugar que o recebe, é

A partir de onde sou judeu? A pergunta cria o vazio ao redor dela. O judeu sempre esteve na origem de um duplo questionamento: o seu próprio questionamento e o do outro. Quase como se não lhe permitisse deixar de ser judeu, como se estivesse forçado a posar sobre a questão da identidade⁸.

Pensar a questão da pergunta na poesia e no ensaio é uma característica a ser ressaltada na relação das obras de Tamara Kamenszain. O ensaio em sua constituição nasce da pergunta. O ensaísta parte de uma pergunta e as possíveis respostas ou reflexões que essa pergunta gera é o que dá forma ao ensaio, dessa maneira, para Kamenszain, e sua origem judia, é impossível não construir sua obra a partir da pergunta, seja ensaios, seja poemas. As perguntas gerais que permeiam a obra de Kamenszain são sobre identidade e sobre a poesia lírica, sempre em estado de alerta diante do sujeito. Desde seu primeiro livro de ensaios *El texto silencioso* (1983), a escritora intercala sua produção poética e ensaística, mantendo suas periodicidades e, em seus ensaios, encontrou um modo particular de escrever, tornando os recursos e os procedimentos líricos um modo legítimo de escrever ensaios acadêmicos. O interessante nesse revezamento entre escrever poesia e ensaio é que

A alternância implica, justamente, um movimento flutuante, um contraponto entre discursos, uma abertura à disposição dialógica entre eles. (...) onde a poesia é o outro do ensaio como este é daquela. Haveria, portanto, um princípio de alteridade constitutivo de cada um, emergência de uma dialógica escandida entre o verso e a prosa, que tem profundas ressonâncias poéticas. (FOFFANI, Apud KAMENSZAIN, 2012, p. 27)⁹

Captar esta oscilação, seguir os momentos de constituição e de destituição, implica para a lírica um estado de alerta contínuo diante da

⁸ “¿Desde dónde ser judío? La pregunta crea el vacío alrededor de ella. El judío ha estado siempre en el origen de un doble cuestionamiento: el suyo y el del otro. Como casi no se le permite dejar de ser judío, está forzado a plantear la cuestión de la identidad”

⁹ La alternancia implica, justamente, un movimiento fluctuante, un contrapunto entre discursos, una apertura a la disposición dialógica entre ellos. (...) donde la poesía es lo otro del ensayo como este de aquella. Habría, por lo tanto, un principio de otredad constitutivo de cada uno, reemergencia de una dialógica escandida entre el verso y la prosa, que tiene profundas resonancias poéticas.

questão do sujeito. Todos os livros de ensaios de Tamara Kamenszain têm girado em trono deste campo de problematização desde o primeiro até o último, todos apresentam a contrassenha do estilo, que é a conformação de uma língua (...). Se o que ocorre em uma escritura repercute na outra, é porque a alteridade é a condição constituinte de cada uma. (FOFFANI, Apud KAMENSZAIN, 2012, p. 29)¹⁰

Na prática da escrita de seus textos poéticos e ensaísticos Tamara Kamenszain apresenta suas principais perguntas. Se a identidade judaica é definida pelo Livro e pelo encontro com o outro, é no encontro dos gêneros textuais e nas discussões que ambos levantam um sobre o outro que a obra de Kamenszain se firma. O judeu é o outro que busca de todo modo ser ele mesmo e, porque vive nessa busca constante, distancia-se cada vez mais de seu lugar no mundo e por isso não pertence a lugar algum. É na escritura que a poeta encontra esse lugar de identificação, nela se inscrevem a diferença e a aproximação que o sujeito tem em relação ao outro, outro nas várias interpretações: outro gênero, outro sujeito, outro lugar.

A primeira pergunta de *O gueto* é sobre a perda e sobre a língua. Ao escrever poesia, a primeira pergunta, desde sua formação, é sobre a língua. No poema “Prepúcio”, Kamenszain (2012, p. 20) escreve: reverter da direita para a esquerda / a ordem das letras, “assimilar-se”, / traduzir como ladino / a língua materna / de frente para o pátio andaluz / ao fundo a sinagoga abandonada¹¹”. Para Kamenszain, a pergunta determina a relação do sujeito com a língua, reverter da direita para a esquerda é voltar para o ponto de onde partiu.

10 Captar esta oscilación, seguir los momentos de constitución y de destitución, implica para la lírica un estado de alerta continuo ante la cuestión del sujeto. Todos los libros de ensayos de Tamara Kamenszain han girado alrededor de este campo de problematización; desde el primero hasta el último, todos presentan la contraseña del estilo, que es la conformación de una lengua dentro de la lengua. (...) Se lo que ocurre en una escritura repercute en la otra, es porque la otredad deviene condición constituyente de cada una.

11 revertir, de derecha a izquierda / el orden de las letras, “asimilarse”, / traducir como ladino / la lengua materna / de frente al patio andaluz / al fondo de la sinagoga abandonada.

Para auxiliá-la nas respostas de suas perguntas, a poeta convoca seus amigos poetas, críticos e poetas-críticos, para tentar construir respostas de modo dialético. Kamenszain conversa com Alejandra Pizarnik, Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Mario Levrero, Jorge Panesi, Enrique Pezzoni, Luis Chitarroni, Enrique Foffani, entre outros. Em *O eco da minha mãe* (2010), o diálogo fica mais evidente quando convoca poetas e amigas – que passaram pela mesma situação de ter um ente querido que aos poucos foi se esvaindo com a memória – para conversar sobre o que a poesia está refletindo. As poetas são: Coral Bracho, Diamela Eltit, Lucía Laragione e Sylvia Molloy. As muitas perguntas que Kamenszain faz ao longo de sua obra são para os amigos com quem dialoga, são para o leitor e para si. Adriana Astutti (2012, p.4) em seu artigo “Óeyme, mi oíme: Tamara Kamenszain”, faz um breve compêndio das perguntas que perpassam a obra da poeta: “O que aconteceu em maio de 68?”, “Que é um pai?”, “Com o que escrever agora?”, “Te conheço?”, “Posso falar de amor quando vejo alguém?”, “Que pretérito me serviria se minha mãe já não pode me tecer mais?”, “Isso é falar da morte?”¹²

No percurso de narrar o luto em *O gueto*, a própria língua da poeta representa o encontro com o outro; traduzir a língua materna (castelhano) como ladino é reforçar o diálogo entre comunidades judaicas e portenhas, é o espaço e o símbolo da união entre as culturas judaica-argentina. A sinagoga foi abandonada, mas o sujeito está em frente ao pátio andaluz, o que significa que ele também não está imerso no contexto latino, do contrário, ele poderia estar dentro do pátio, observando a sinagoga abandonada. O poema “Prepúcio” é um poema que desde os primeiros versos pergunta-se sobre o outro: “O duplo de mim cristão / a metade do meu duplo, judia / se nascemos perdemos algo / por via dolorosa / e se não nascemos juntos / perdemos tudo / Perdemos tudo.”¹³ .A julgar pelo título, o poema também pensa o outro como identidade em, no

12 ¿Qué pasó en mayo del 68?, ¿Qué es un padre?, ¿Con qué escribir ahora?, ¿te conozco?, ¿puedo hablar de amor cuando veo a alguien?, ¿Qué pretérito mi serviría si mi madre ya no me teje más?, ¿Eso es hablar de la muerte?

13 El doble de mí, Cristiano / la mitad de mi doble, judía / si nacemos perdemos algo / por vía dolorosa / y si no nacemos juntos / perdimos todo. / Perdimos todo

mínimo, três formas: a religiosa, a linguística e a sexual. Uma parte de si é cristã a outra judia, a língua passa por uma tradução e enquanto o homem perde o prepúcio na cerimônia judaica da circuncisão, a mulher perde o “hímen que vela / todas as rupturas”¹⁴.

Seguindo ainda com o poema “Prepúcio”, Paula Siganevich (2003, p.4, grifo nosso) afirma que *O gueto* também é um livro da poesia da assimilação a partir do verso: “reverter, da direita para esquerda / a ordem das letras, ‘*assimilar-se*’;”. Reverter a ordem das letras também gera um estado de estrangeiridade e esta estrangeiridade é constante neste livro, ela é o ponto principal do pensamento kamenszainiano sobre a escrita. Edmond Jabès (2000) comenta, em entrevista a Marcel Cohen, que para o judeu a estrangeiridade é uma condição; para ele a preservação do livro e da história dos judeus era uma ordem para que nenhum deles se esquecessem de onde vieram e quem são, mas a própria escrita foi o que o tornou cada vez mais estrangeiro de si mesmo, porque a escrita o permitia criar e desenvolver novas ideias. Ainda, segundo Jabès, o judeu escritor é duas vezes estrangeiro, estrangeiro por estar longe de sua origem e estrangeiro por criar essa nova *origem fingida* e por atravessar tantos universos através de suas leituras. Nesta condição de estrangeiridade dupla, o judeu procura assimilar-se, reconhecer-se e, por isso, esta poesia dialoga com diversos poetas com os quais encontra uma identificação, dentre eles, Jorge Luis Borges, Paul Celan e Oliverio Girondo. Desde seu primeiro livro de poemas, *De este lado del mediterráneo* de 1973, Kamenszain busca essa relação com o outro a julgar pelo verso “um lado pressupõe outro”, como diz a poeta.

Para os judeus a assimilação é uma questão recorrente, pois, no caso argentino, ao imigrarem, ao mesmo tempo em que mantinham suas características como comunidade, também precisavam envolver-se com as atividades políticas e econômicas da cidade para ter representatividade e, ao longo do tempo, foram se misturando, mas sempre com a preocupação de não perder sua essência como povo, seu modo particular de ver e se comportar no mundo. Assimilar a ordem das letras, então, é reunir estilos e

¹⁴ hímen que vela / todas las roturas

produzir um verso com imagens independentes, ainda que essas imagens recuperem outros poetas. Dessa maneira, Paula Siganevich (2003, p. 64),

Ao reverter a ordem das letras, ao que se assemelha essa poesia de Kamenszain? Deixando de lado todas as suas máscaras, as letras de tango, o crioulismo de bairro e a vanguarda latino-americana, esta judia errante pelas escrituras do mundo constrói um relato de viagens onde os lugares são territórios poéticos da memória¹⁵.

Sendo assim, nosso objetivo aqui é mostrar como Kamenszain constrói sua obra no “entre”, seguindo o padrão de escritores-críticos desde a modernidade.

O ensaio exerce um juízo individual sobre um contexto particular. Sua relação com a história supõe um apego à contemporaneidade e nesse sentido evidencia sua dimensão moderna. No que diz respeito à literatura, a partir da modernidade, tornou-se comum aos poetas-críticos e críticos-poetas, as duas atividades não se excluírem, ao contrário, se completam. O ensaio interioriza a contingência do presente e sua novidade, sem renunciar à possibilidade de conformar uma totalidade autônoma perdurável. Essa relação do ensaio com o presente¹⁶ constrói um discurso provisório, em constante mutação, isso explica seu tom pessoal e talvez subjetivo que em alguma medida se aproxima da poesia, mas que evidencia seu compromisso com a verdade, apesar de suas limitações.

Em 1998, Leyla Perrone-Moisés escreve *Altas literaturas* e aponta como nomes canônicos da literatura alguns escritores-críticos da modernidade. A crítica define certos critérios para a escolha desses escritores, sendo eles: maestria técnica, concisão, exatidão, visualidade e sonoridade, intensidade, completude, impessoalidade, universalidade e novidade. Os escritores-críticos não precisam reunir todas essas

15 Al revertir el orden de las letras ¿a qué se asimila esta poesía de Kamenszain? Dejando de lado todas sus máscaras, las letras de tango, el criollismo barrial y la vanguardia latinoamericana, esta judía errante por las escrituras del mundo construye un relato de viajes donde los lugares son territorios poéticos de la memoria.

16 Conforme entrevista concedida a Solange Rebutzi, Kamenszain (2008) afirma: “La escritura de poesía es un esfuerzo desmedido por decir lo indecible, y ese no poder decir pero decir igual, acontece siempre en el tiempo presente. Porque el pretérito es deudor de la narrativa y el futuro es un anhelo de linealidad. El presente en cambio es una espiral que envuelve lo que fue y lo que será con su fuerza presentificadora. Y escribir poesía es hacer presente lo imposible, la ausencia, el amor, la muerte.”

características, mas precisam desenvolver algumas delas para tornar sua obra canônica. Para Perrone-Moisés o escritor torna-se crítico lendo escritores que formam o seu conjunto de referências literárias e filosóficas, e, a partir de suas leituras, podem pensar sua própria obra. Dentre os escritores escolhidos para sua análise, estão: Ezra Pound, T. S. Eliot, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos, Philippe Sollers e, no caso argentino, Jorge Luis Borges.

Borges é um cânone para a literatura moderna e para literatura argentina. Em Borges, Tamara Kamenszain encontra inúmeras referências sobre o tango, o judaísmo, a teologia, os sonhos e a própria literatura. Jorge Luis Borges é citado em muitas obras que pretendem elencar escritores-críticos que são referências para a literatura universal. Para Alberto Giordano (2005), Borges criou uma nova forma e uma nova ética para a escrita do ensaio, o ensaio deve ser escrito com clareza, deve ser escrito para um leitor inocente, que deve ter seus olhos abertos para a literatura. Giordano organiza um compêndio de escritores-críticos, de Borges a Piglia. Para o crítico, o princípio que norteia o ensaio é tentar, em alguma medida, dar fim a uma inquietude e um questionamento que só a literatura é capaz de causar, por isso o ensaio é um gênero intimamente ligado à literatura; dentro de todo grande ensaísta existe um indivíduo que faz uma interpretação crítica da realidade, tal como o poeta.

Os ensaístas latino-americanos, por exemplo, constantemente realizam críticas sobre a literatura, identidade, sociedade e seu papel como intelectual. Segundo Santiago (2004), em *Uma literatura anfíbia*, a literatura para o intelectual latino-americano não é apenas uma construção de universos simbólicos, mas um local onde é possível explorar vários universos para conceber o espaço público; dessa maneira, sua obra sempre carregará consigo uma proposta ética.

A capacidade do ensaio de incluir em seu interior diversos discursos, por ser um gênero fronteiro torna um tanto ultrapassada a discussão sobre a divisão tradicional entre crítica e ficção. Em Borges e Piglia, por exemplo, a reflexão convive com a narração e o relato. Escrever ensaios não depende de um saber, da aplicação de um método, do seguimento de uma disciplina específica, mas de uma reflexão que nasce do

laboratório de ficção e que supõe outro tipo de leitura, interessada não só no significado dos textos, mas na forma que esses são construídos.

O ensaio não segue uma forma precisa. Assim como há poemas em prosa é possível que um ensaio seja poético, pois, para a construção de um poema tal qual para um ensaio, há um estudo, uma reflexão, uma proposta e, por vezes, um inacabamento. Nesse sentido, ainda que seja um gênero acadêmico, o ensaio está mais próximo da poesia do que dos tratados filosóficos, porque os tratados desenvolvem seus argumentos a partir de provas, dados, fatos comprovados cientificamente, enquanto o ensaio experimenta, questiona, critica e faz um movimento dialético entre o que é real e o que é representado através da literatura. Segundo Adorno (2012, p. 180),

É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua, encontra sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia. A unanimidade da ordem lógica engana quanto à essência antagônica daquilo que ela recobre. A descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito suspenso.

O ensaio, portanto, na visão de Adorno, possui movimentos dialéticos que as características acima anunciadas não conseguem demonstrar. Uma coisa é a caracterização quase didática do que seja o ensaio e outra é mostrar o movimento dialético interno que sustenta os conceitos, as relações entre os conceitos e a própria linguagem do ensaio como forma. O ensaio é um estudo formalmente desenvolvido, como texto pode ser literário, científico e filosófico e por isso sua exposição é um tanto lógica, apesar de pessoal e livre. O ensaio apresenta a matéria de modo racional, mas, por vezes, utilizando uma linguagem poética.

Em Tamara Kamenszain, encontramos um forte diálogo com o outro, que corresponde não só aos gêneros nos quais ela escreve, como a reformulação de conceitos como o “neobarroco”, mas aos lugares pelos quais passou. Os textos de Kamenszain evocam a história de uma família poética e de uma herança familiar que se constroem pelo tom feminino, por uma deliberada concepção da linguagem que

compreende o real dentro de seus limites. O gênero da escrita assume uma direção, um sentido e uma posição política, especialmente quando se observa o lugar que a mulher ocupa na tradição judaica. Na formação de sua obra, Kamenszain dá destaque ao seu breve exílio em Israel e Nova York e ao seu maior exílio no México. Nesses lugares e períodos, a poeta afirma descentralizar a identidade judia, na qual a memória fragmentária tenta resgatar o que restou do exílio contínuo dos seus antepassados – é nesse cenário, no desterramento de uma pátria, que Tamara escreve entre a língua ancestral e a língua materna para compreender as fronteiras de si.

Em muitos momentos em seu ensaio “El ghetto de mi lengua”, a própria Kamenszain aponta para as semelhanças entre seus poemas e ensaios. O título do ensaio “El ghetto de mi lengua” já está em diálogo com *O gueto*. Sobre sua experiência de exílio no México e o que isso opera na linguagem, Kamenszain (2006, p. 161) diz:

Vinte anos depois de retornar do México escrevi o poema “Exílio” que está em meu livro *O gueto* e diz em um fragmento “como vogais hebreias / consoantes cristãs / meu México é quase mudo / se pronuncia / cruzando o deserto aos 40 / cruzando o deserto aos 40 / comungando *matzá* com a boca seca / restos de cal nos rins / sedimento caído de tortilhas / nas dobras de cada papiro / risco Mar Morto / escrevo Oceano Pacífico / fico mais tranquila envelopo / e acrescento no verso / TKDF.” A mudez supõe a experiência do exílio – onde os que falam são os outros – aqui se encontra de novo com a diferença entre os idiomas: as vogais hebreias são mudas enquanto no espanhol (no mundo cristão) as consoantes é que são mudas.¹⁷

A vivência do exílio na relação com o outro indivíduo, cultura, língua, entre outros, aparece na poesia de Kamenszain como um testemunho do que ela viu e ouviu, conseqüentemente, esses temas sobre memória, herança, tempo passado e tempo presente e as tradições nas quais a poeta está inserida são frequentes em sua obra. Quando Kamenszain fala sobre seu primeiro livro de poemas *De este lado del*

¹⁷ Veinte años después de volver de México escribí el poema “Exílio”, que está en mi libro *El ghetto* y que en un fragmento dice: “como vocales hebreas / consonantes cristinas / mi México es casi muda / se pronuncia / cruzando el desierto a los 40 / comulgando *matzá* con la boca seca / restos de cal en el riñón / sedimento tortillas / en los dobleces de cada papiro / tacho Mar Muerto / pongo Océano Pacífico / me quedo más tranquila ensobro / y agrego al dorso / TKDF.” La mudez que supone la experiencia del exílio – donde los que hablan son los otros – aquí se reparte de nuevo en la diferencia entre los idiomas: las vocales hebreas son mudas mientras que en el español (en el mundo cristiano) lo son las consonantes.

mediterrâneo, indica que sua produção apaga os limites taxativos entre os gêneros discursivos, já que os poemas transmitem histórias, pensamentos e por vezes narrativas que usufruem de recursos poéticos para falar da sua condição na morada familiar – tanto poética quanto pessoal – sempre em um duplo caminho, situada na fronteira.

Deste lado do mediterrâneo é uma fronteira marcada, deste lado supõe o outro. Esse parece ser o primeiro impulso que me levou a escrever poesia: a nostalgia pelo outro lado destes. Já de início, esse título fundante marca um círculo marcado de giz, um gueto, um limite que está aqui esperando ser franqueado. Por outro lado, na origem da minha aprendizagem de leitura e escrita convivem duas línguas: uma – ou duas em uma, o hebreu e o iídiche – se escreve da direita para esquerda e a outra – a castelhana – se escreve da esquerda para direita. No choque entre esses dois trens que veem de frente pela mesma linha há um primeiro estouro literário. Em *A cada grande* (de 1986) aparece o iídiche como a língua do fechamento e o castelhano como a possibilidade de franquear esses limites. (KAMENSZAIN, 2006, p. 159)¹⁸

Nos poemas “Exílio” e “Judeus”, no livro *O gueto*, Kamenszain fala sobre as relações entre poesia e ensaio e como um auxilia o outro na sua composição, também fala de outras relações fronteiriças que ela tem na construção de sua obra; evidentemente a língua e a cultura argentino-judaica. Quando fala dos argentinos portunhoís que saem de suas fronteiras dentro de uma kombi – metáfora de uma língua que os represente ou expresse -, ela está, como diz Foffani (Apud KAMENSZAIN, 2012, p. 13):

nomeando-os, que estes sujeitos são judeus para dizer: sujeito de e em excursão, sujeitos em comitiva, mas assinalados por ele x cursus, por estar fora de lugar, como se os sujeitos judeus (o

¹⁸ *De este lado del mediterráneo* es una frontera marcada, De este lado supone el otro. Ese parece ser el impulso primero que me llevó a escribir poesía: la nostalgia pelo otro lado desde este. Ya de entrada, ese título fundante marca un círculo de tiza, un ghetto (*que apresenta toda uma construção poética do primeiro ao último livro de poemas – nota da autora*), un límite que está ahí esperando ser franqueado. Por otra parte, en el origen de mi aprendizaje de la lectoescritura conviven dos lenguas: una – o dos en una, el hebreo y el idish – se escribe de derecha a izquierda y la otra – el castellano – se escribe de izquierda a derecha. En el choque entre esos dos trenes que vienen de frente por la misma línea único también un primer estallido literario. En *La casa grande* (de 1986) aparece el idish como la lengua del encierro y el castellano como la posibilidad de franquear esos límites.

devir judeu de todos de todos os judeus) se circunscrevessem secularmente a esse movimento de sair para fora.¹⁹

Kamenzain, em sua poesia, é a testemunha que fala de si e do outro.

É imprescindível que um ensaísta tenha informações culturais a respeito do tema de que discorre e uma maturidade intelectual para não se desviar do que se propõe a discutir no ensaio. A hibridação do ensaio responde à necessidade, especial do escritor latino-americano, de que a escrita cumpra uma função crítica e artística, interessada não só no significado dos textos, mas também na forma como estes são construídos. O pensamento latino-americano está fortemente ligado à história da literatura e às reflexões que se dão em torno das formas da ficção. Essas duas tradições se sintetizam no ensaio, que permite conjugar um projeto estético com imaginário político, uma narrativa histórica com linguagem literária, em suma uma proposta de crítica cultural através da criação de um universo artístico.

Toda escritura supõe estratégias, posicionamentos, exercícios de sentido em relação com o espaço social diante de outros discursos, por isso a forma exterior de um discurso tem grande importância na medida em que constitui uma organização que pode ser interpretada como compromisso estético e político. As características do ensaio formam-se a partir da vontade de infringir ou violar as regras dos gêneros textuais, os limites estabelecidos pelas convenções ou instituições literárias; se os gêneros representam normas literárias que estabelecem um contrato entre um escritor e um público específico, a escrita ensaística – guiada por uma vontade de discursos distintos – transgride as normas e rompe com os sistemas tradicionais de regulação. Ao ser um gênero transdiscursivo, o ensaio torna-se um relato que constantemente desafia a estabilidade do cânone, assim como os usos apropriados dos artefatos culturais tradicionais. A transgressão ou hibridação é o meio pelo qual o ensaio busca uma nova identidade, sua inerente vontade transgressora é a origem de sua ambivalência.

¹⁹ nombrándolos, que estos sujetos son judíos para decir: sujeto de y en excursión, sujetos en comitiva pero signados por ele x cursus, por el fuera de lugar, como si los sujetos-judíos (el devenir judío de todos los sujetos) si circunscribieran secularmente a ese movimiento de salir afuera.

A utopia também é um constituinte do ensaio, não só tematicamente os ensaístas fazem da utopia um assunto central, mas a maneira de escrever a pressupõe. A forma do relato supõe certa definição do ensaio diante de duas problemáticas em correlação: a linguagem e a sociedade. A forma híbrida do ensaio supõe a existência multicultural e fraturada da vida social, assim como do discurso que expressa essa ideia. Sua heterogeneidade reproduz na narração os conflitos que fraturam a sua comunidade. Nesse sentido, além de uma escrita de fronteira, estamos diante de um tipo de texto que busca representar o conflito do eu/escritor. Mas a fragmentação da experiência, do espaço público e literário, trouxe consigo uma fragmentação do discurso e da consciência que versa sobre ele. O ensaísta busca restabelecer certa unidade através do sentido que a escrita lhe outorga: trata-se de um exercício de coesão social.

Poesia e ensaio estão sempre na tentativa de apreender a realidade e criar um universo simbólico, ambos, poeta e ensaísta, sintetizam não só diversas visões, ideias e sentimentos a respeito do real, mas também refletem sobre o lugar e o tempo histórico. Nos poemas e ensaios de Tamara Kamenszain, existe um fundo de insatisfação, uma inconformidade, nesse sentido, ser poeta e ensaísta é complemento da atividade criativa, é busca de respostas para as perguntas que a perseguem.

Na construção da forma do poema e do ensaio, há fronteiras que são fruto da imaginação ou da capacidade de reconfigurar a realidade a partir da relação entre textos, que levam o escritor a perceber o que é a literatura na sociedade, no espaço e no tempo. O que borra as fronteiras que existem entre os gêneros textuais é compreender que elas são convenções imaginárias e por isso podem ser rompidas. Compreender essa questão não resolve a premissa teórica desse embate, mas permite adentrar em universos complexos onde o inacabamento na relação entre dois ou mais discursos, lugares e tempos, permeia os textos literários da contemporaneidade. Inevitavelmente, quando se trata de fronteiras, os desdobramentos são muitos, por sempre haver mais de um objeto em discussão.

A obra de Tamara Kamenszain é construída a partir de duas dimensões que abrem e fecham sua poesia reunida e tecem um bordado preciso ligando poemas e

ensaios. Duas dimensões mútuas que, indo e vindo, procuram solucionar seus dilemas nos ensaios, como apontou Kamenzain para Rebuzzi (2008): “há uma alternância obsessiva, de onde sempre vem um e depois o outro”, ensaio e poema só têm entre si uma diferença entre grau e tom. Desde *El texto silencioso* (1976) até *La boca del testimonio* (2007), Kamenzain se consolidou como uma poeta e crítica. Mas, como todos os poetas-críticos, seus ensaios são também autoexames que antecipam seu fazer poético. O ensaio “La gramática tanguera” (in *La edad de la poesía* (1996)) sustenta a poética de *Tango bar*. Os ensaios sobre os enamorados e enamoradas, de *Historias de amor* se relacionam com o jogo da retórica amorosa nos poemas de *Solos y solas*, ao referir-se sobre o amado que está por vir. A indagação da infância, as paternidades, as famílias, os filhos, as mortes e o trabalho do tempo nos ensaios *La edad de la poesía*, são a outra face dos duelos de *El ghetto* e *El eco de mi madre*. Em alguns momentos as mesmas expressões se repetem, como no poema “Prepúcio” e no ensaio “El ghetto de mi lengua”, quando fala sobre “reverter da esquerda para a direita” a língua, o ídiche que se escreve da direita para esquerda e o castelhano da esquerda para a direita, ambos, poema e ensaio tratando das semelhanças e diferenças que temos com o outro, outra língua, outro lugar, outro gênero.

Poetry and essay in Tamara Kamenzain

ABSTRACT

The aim of this article is to think like Tamara Kamenzain, contemporary Argentine writer builds his work from a hybridity of genres: poetry and essay. Taking the “question” as a basis, Kamenzain creates different ways to answer it and in the process of understanding of his work the theoretical references that helps us is Siganevich (2003) Jabès (2000), among others.

KEYWORDS: Poetry; Essay; Question; Tamara Kamenzain

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012 (2ª Edição).

ASTUTTI, Adriana. “Óyeme, mi oíme”: Tamara Kamenszain. *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Prólogo de Enrique Foffani. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/caracol/article/view/69473/0>, Acessado em 19/09/2016.

FERNÁNDEZ, Nancy. Apuntes sobre los primeros textos de Tamara Kamenszain. Disponível em: <http://amerika.revues.org/2148>; DOI: 10.4000/amerika.2148. Acessado em: 02/08/2016.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca literatura e desencanto*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.

JABÈS, Edmond. [*Del desierto al libro: entrevistas con Marcel Cohen*](#); apresentação de Carlos Padrón Estarriol; Traducción de Ana Carrazón Atienza e Carmen Dominique Sanchez. Madrid: Editorial Trotta, 2000.

KAMENSZAIN, Tamara. Cruce de géneros. Disponível em: https://www.clarin.com/literatura/cruce-de-generos_0_SJQjfoNhvQl.html. Acessado em: 12/09/2016.

_____. El ghetto de mi lengua In: MOLLOY, Sylvia; SISKIND Mariano (eds.). *Poéticas de la distancia: Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Normas, 2006, 157-169.

_____. *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México, DF.: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1983.

_____. *Historias de amor e otros ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

_____. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* - 1a ed. - Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.

_____. *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.

- _____. *La novela de la poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.
- _____. “Los límites del poema libro”.
Dispositio, Año 1, No. 1 (Febrero 1976), pp. 78-81.
- _____. *O gueto/ O eco de minha mãe*. Tradução de Paloma Vidal e Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.
- _____. *Tango bar*. Buenos Aires: Sudamerica, 1998.
- _____. Entrevista concedida a Solange Rebuzzi em 2008. (Disponível em: http://cronopios.com.br/V1/cronopios_responsive/content.php?artigo=9489&portal=cronopios) Acessada em: 20/09/2016.
- KANZEPOLSKY, Adriana. As línguas do luto. In: KAMENSZAIN, Tamara. *O gueto/O eco da mina mãe*; tradução de Paloma Vidal e Carlito Azevedo – Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p.7.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acessado em: 14/08/2016.
- JABÈS, Edmond. *Del desierto al libro: entrevistas con Marcel Cohen*; apresentação de Carlos Padrón Estarriol; Traducción de Ana Carrazón Atienza e Carmen Dominique Sanchez. Madrid: Editorial Trotta, 2000.
- MOLLOY, SYLVIA. *Acto de presencia: la escritura autobiografica en Hispanoamerica*. Tradução de Jose Esteban Calderon. México, DF: El Colegio del México: Fondo de Cultura Economica, 1996.
- PANESI, Jorge. Banquetes en el living: Tamara Kamenzain. *Hispanamérica*. Espanha Año 22, No. 64/65, Apr. - Aug., 1993.
- PERLONGHER, Néstor (Org.). *Caribe transplatino: poesia neobarroca cubana e rio-platense*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974 e Paris: Seuil, 1975.

SIGANEVICH, Paula. Tamara Kamenszain poeta y testigo. *Grumo*, Buenos Aires, v. 1,
03/2003, p. 62-67.

Vozes do cânone: antídoto ou veneno em *Reprodução* de Bernardo Carvalho

*Erick Silva Bernardes*²⁰

RESUMO

Este artigo discorre sobre o papel da crítica literária acerca das narrativas ficcionais contemporâneas e a relevância da opinião canônica no panorama literário atual. Sob a concepção temática denotativa do processo de aceleração cultural, analisamos o romance *Reprodução* (2013), de Bernardo Carvalho, em abordagens teóricas, para discutirmos uma possível reconfiguração do cânone literário em detrimento das novas mídias digitais, que divulgam e legitimam textos ficcionais e redefinem os conceitos de valor da literatura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea; Bernardo Carvalho e *Reprodução*; Teoria e Crítica literária.

Um enunciado vivo, significativamente surgido em um momento histórico e em um meio social determinado, não pode deixar de tocar em milhares de fios dialógicos vivos, tecidos pela consciência sociodialógica em torno do objeto de tal enunciado e de participar ativamente do diálogo social. De resto, é dele que o enunciado saiu; ele é como sua continuação, réplica. (Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*.1992).

INTRODUÇÃO

Quando falamos em literatura e, mais especificamente, em teoria literária, qualquer generalização incorre no risco do preconceito. Contudo, parece-nos legítimo

²⁰ Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Mestrando em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores. PPLIN – FFP/UERJ. Rio de Janeiro. Brasil. ergalharti@hotmail.com

postular em favor de um dado generalizante, ao afirmarmos que “toda” crítica pressupõe necessariamente um juízo de valor.

Partindo dessa premissa, longe de fazermos uma abordagem depreciativa da questão valorativa, entendemos a própria apreciação do texto literário – o que tem ou não valor – um objeto de análise. Neste sentido, a crítica literária (majoritariamente representada pelo cânone) deixa a posição ativa de avaliadora para assumir o papel de objeto investigativo pela ótica da teoria literária. Pois, baseados na observação de Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução*, “as afirmações sobre os fatos são afirmações que pressupõem alguns juízos questionáveis: os juízos de que tais afirmações são dignas de serem feitas, talvez mais dignas do que algumas outras” (1997, p. 18). Naturalmente, essas observações extrapolam a competência da crítica literária devido ao seu relativismo e passam a ser alvo da teoria literária, porque segundo Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria*, a teoria literária seria a crítica da crítica: relativista, mas não ecumênica, questionadora, sem assumir quaisquer caracteres dogmáticos (2010, p. 249).

Em síntese, nosso foco inicialmente é estabelecer uma análise sucinta de *Reprodução* (2013), cuja narrativa dispõe de um contexto de mundo digital, segundo o qual as “palavras de ordem (interconexão, criação de comunidades virtuais, inteligência coletiva) e suas aspirações” (LÉVY, 1999, p. 122) sejam postas em evidência, para só então, em segundo e terceiro momentos, discutirmos via teoria o interesse da literatura pelo consenso de especialistas (cânone), e por um predomínio particularizante de gosto (consumidor), pensando nos processos para a avaliação por parte de uma comunidade interpretativa do mundo global, legitimada pelas “afirmações descritivas que fazem” das obras (EAGLETON, 1999, p. 19). A essa comunidade “canonizante” chamamos de crítica literária, e será aqui nosso objeto de estudo, via ficção de Bernardo Carvalho.

I

Apesar da crítica literária ter frequentemente se preocupado com o valor artístico da obra em seu tempo presente de publicação, principalmente no que tange às mídias de divulgação dos textos em lançamentos literários, sabemos que, historicamente, o cânone

sempre teve relevância fundamental para a formação da cultura ocidental de um modo geral. Porém, é fato inegável que textos literários reconhecidamente “de qualidade” mantêm-se atuais, mesmo que caracterizem-se pelo longo tempo decorrido das suas publicações.

Uma das questões fundamentais para que o objeto artístico venha a receber o rótulo de “produto de qualidade” é saber quão é criativo o livro. Em outras palavras, o viés indicador da “boa” obra será pontuado pelo polêmico atributo da inventividade. Contudo, sabemos que também o cânone mantém, de certa forma, uma espécie de relação com o horizonte de expectativa dos consumidores das obras literárias, visto que, importa hoje, principalmente nessa relação escritor-editora-leitor, a constante mercadológica. Não basta a opinião especializada da crítica, a opinião dos leitores tem relevância para esse nicho cultural ao sabor da economia. Um tipo de balança, em que pese um conjunto de valores a que Antoine Compagnon se referirá como “sistema de preferências, consciente ou não” (2010, p. 222). Nesse sentido o romance *Reprodução* (2013), de Bernardo Carvalho, vencedor do 56º Prêmio Jabuti, apresenta-se muitíssimo atual, pois tem, paradoxalmente, como eixo temático, a falta de criatividade comunicativa de um estudante usuário assíduo de internet. Em outras palavras, se, por um lado, o enredo põe em cheque uma possível superficialidade de leituras de textos publicados pelas novas mídias digitais, sob a conduta de um protagonista leitor de *blogs*, *websites*, exemplo de interlocutor globalizado, ávido por informação proveniente de fontes duvidosas, por outro, *Reprodução* (2013) traz à tona, sob a aparente inconsequência enunciativa, uma outra personagem-narradora, sob a voz de uma mulher policial, agente da ordem pública que, sob o nosso olhar crítico, assumirá aspectos peculiares de duelo linguístico direcionado ao leitor, revelando-se então um artifício satírico para o interlocutor que tenha o olhar desconfiado.

Ademais, o paratexto do volume, ou seja, as informações da orelha e da quarta capa do livro, prenunciam um narrador-protagonista preconceituoso e mau caráter na figura do estudante “reacionário e racista (embora não se assuma como tal)” que “vive entre a realidade e a paranoia” (CARVALHO, 2013).

Em contrapartida, ao ler atentamente a obra, o narratário perceberá, pela voz da agente feminina, uma espécie de “acusação”, uma denúncia, revelando ao leitor que a propaganda paratextual baseada no anunciado “mau-caratismo” do seu protagonista, em nada tem de compatível com a história propriamente dita, o internauta configuraria mais uma vítima do que algoz dos absurdos refletidos no texto. Conforme prenuncia o narrador onisciente em um dos seus poucos momentos no texto: “O estudante não sabe o que dizer” (CARVALHO, 2013, p. 14)

Seria essa estratégia de composição textual um artifício linguístico de denúncia com relação da falta de percepções mais críticas acerca da obra, ou, talvez, de leituras consideradas superficiais? Curiosamente, a própria personagem feminina pergunta ao delegado, colega de profissão: “Então? Não foi o que te disseram? Também não li. Também não sei se existe. Me disseram. Mas, como investigador, você está realmente mal informado.” (CARVALHO, 2013, p. 68). Se a narrativa romanesca, em um primeiro momento parece simples: “Aliás, você viu que não existe imaginação? É. Não existe. Só memória” (p. 68), então, beirando a “superficialidade” criativa, seu discurso mais aprofundado, subliminarmente na voz da enunciadora, engendrará uma provocação metalinguística àquele que busca, nas entrelinhas da obra, índices ideológicos de posicionamento político ou atuação intelectual:

E todo mundo acredita. Pois agora descobriram que a imaginação não existe. Eu já sabia porque só repito. E, de mais a mais, pra que serviria a imaginação? Eu tento imitar, mas não sinto como os outros, não me emociono. Não é por não querer [...]. Nunca li um romance até o fim. Não me diz nada. Tem que ter bons sentimentos para ler romance, pra se identificar com os personagens. (CARVALHO, 2013, p. 68)

Assim, longe de anunciar uma leitura confortável, a diegese de *Reprodução* (2013) revelará um viés corrosivo muito próximo da sátira menipeia, pois, de acordo com as ideias de Mikhail Bakhtin, esse tipo de método composicional provoca “as palavras do interlocutor, levando-o a externar a sua opinião e externá-la inteiramente [...] fazer as pessoas *falarem*, expressarem em palavras suas opiniões obscuras” (2010, p. 126). Nesse sentido, a personagem feminina revela-se fomentadora de discussão aos

moldes confessionais: “Faço como os outros reproduzo”, porque seu discurso fabular intervém em nome de outra voz, a saber, a do autor modelo. Seria então esse um espaço paratópico revelado pelo texto de Carvalho? Se assim for, a própria policial personagem responderá: “Não precisa fazer essa cara. Não sou eu que estou dizendo. Ele é que disse” (CARVALHO, 2013, p. 68).

II

Ao tomamos como objeto de investigação o romance *Reprodução* (2013), de Bernardo Carvalho, tratamos do papel das novas mídias digitais, mais especificamente a importância da internet, sobre uma possível reconfiguração do cânone literário contemporâneo e suas atribuições de juízo de valores.

A escolha da obra de Carvalho para a nossa investigação justifica-se por dois motivos principais: O primeiro, devido ao enredo de *Reprodução* (2013) apresentar um eixo temático denotativo desse processo de aceleração cultural, conseqüente ao advento das novas tecnologias digitais, pois em sua narrativa o protagonista é um internauta estudante, leitor de *websites* e criador de um *blog*: “Eu sempre escrevo pra seção de cartas do leitor. Eu também tenho um blog. Estou no Facebook. Tenho muita opinião. E seguidores. O endereço é fácil. Tenho milhares de amigos e seguidores” (CARVALHO, 2013, p. 33). E, o segundo motivo, atribui-se aos modos de articulação da linguagem verborrágica empregada, e também da estrutura formal do romance, visto que o livro é composto majoritariamente por um discurso, por vezes, ausente de parágrafos e monológico, marcado por inferências vocabulares de alienação cultural, conseqüentes aos efeitos excessivos da informação digital. Além de dispor de um sugestivo exagero de exclamações e interrogações aparentemente desconexos, mas que, apesar de dirigir-se ao delegado interrogador, nos proporcionará um viés irônico, como se dialogasse consigo mesmo corrosivamente. Conforme o exemplo:

Agora o senhor me pegou. Como é que eu posso explicar? O senhor não teve aula de português na escola? Era escola bilíngue? O.k., ok! É claro que sabe o que é hipótese. Está cansado de saber o que é hipotético, claro, claro. Não entendi, o.k.? Desculpa. Pode? Quer saber a minha opinião? Não quer? Bom, infelizmente vou dar a minha opinião. Foi o senhor que me mandou falar. E

agora quer que eu cale a boca? Não vou me abster. E quer saber qual é o problema? A educação no Brasil acabou. Acabou mesmo! O nível está baixíssimo. Não dá pra conversar. Não tem interlocutor. Ninguém sabe nada. (CARVALHO, 2013, p. 37)

Soma-se a isso, apesar do discurso verborrágico e da estrutura não linear da obra em questão fugir aos padrões típicos do gênero romanesco, o fato de este último trabalho de Bernardo Carvalho ter sido escolhido pela crítica contemporânea como o melhor romance brasileiro de 2014, rendendo portanto ao seu autor o 56º Prêmio Jabuti, oferecido pela Câmara Brasileira do Livro.

Sendo assim, quando são mensurados objetivamente pela crítica aquilo que se compreende como “valor” literário, deve-se também considerar uma certa adequação do texto literário ao contexto no qual o discurso virá a público, sem perder de vista seu viés histórico comparativo, não só pelo plano estético, mas, sobretudo, por seu conteúdo significativo. Isso quer dizer que, em plena turbulência de aceleração cultural, supervalorização da imagem e dos bens de consumo, o romance *Reprodução* (2013) dialoga com os possíveis impactos proporcionados pelas novos serviços de tecnologias de informação: *Facebook*, websites, *whatsApp*, dentre outros suportes digitais de comunicação. Esses elementos “realísticos” conferem à narrativa de Carvalho um diálogo com questões acerca das transformações no mundo contemporâneo (entretenimentos eletrônicos, instantaneidade das informações, disponibilidade maior de conhecimento), caindo portanto no gosto do público leitor e dos próprios especialistas em literatura.

Desse modo, tomando como foco a esteira da crítica literária, Vincent Jouve, em *Por que estudar literatura?*, defenderá que a crítica especializada se incumbe de avaliar o texto literário “por sua própria gênese (o projeto estético), ou por sua configuração (sobrevalorização do significante) que estão estruturalmente voltadas a exprimir coisas originais, até mesmo inesperadas” (2012, p. 114). Partindo desse princípio estrutural da “originalidade”, sob a linguagem profusa, não obstante a aparente negligência estratégica da forma (mas só aparentemente), Carvalho compatibiliza a narrativa do

“blogueiro inconsequente” às discussões acerca das transformações que o mundo contemporâneo tem passado, revelando um viés peculiar da sua poética.

Se por um lado, o discurso romanesco de *Reprodução* (2013) caracteriza-se pela pormenorização dos sinais de pontuação, pouquíssima incidência de parágrafos, repetição de palavras, dentre outras evidências de artifício discursivo, por outro lado, essa manobra estética, focada na estrutura, reflete no significado do enredo a capacidade que o escritor possui de transitar pelos assuntos característicos do mundo globalizado e seus espaços cibernéticos. Aponta-se, assim, na trama, possíveis problemas de comunicação do estudante internauta, em que pese as perguntas: a tecnologia de aporte digital condiciona ou emancipa intelectualmente? Qual é o impacto que a rapidez da informação da cibercultura tem causado na sociedade e seus efeitos com relação à produção de conhecimento? São questionamentos os quais nos permitem compreender que Bernardo Carvalho, seguindo o nosso método de interpretação de texto-contexto, põe em discussão uma possível “superficialidade” acerca da formação intelectual contemporânea, explicitada pela fala do protagonista anti-herói.

Essa falta de domínio da palavra, característica do personagem central, e “isso ocorre precisamente quando ele passa a achar que sua própria língua não dá conta do que tem a dizer” (CARVALHO, 2013, p. 9), revela-se em peculiar manutenção temática, a saber, o caos causado pelos excessos de dados da era digital. De acordo com Luiz Costa Lima, porém adaptado ao nosso argumento com relação à esse recurso poético de suporte “realístico” do cotidiano contemporâneo, o escritor concebe a obra “usualmente como sistema de comunicação, (mas) a linguagem é antes veículo de enganos. Ao conjunto dos mesmos chamamos de senso comum. Nem por isso, é verdade, ela deixa de comunicar: também o engano é comunicativo” (1974, p 27).

Logo, a pertinência do enredo tecido sobre o arcabouço dos elementos ditos realísticos, acerca das confusões que a falta de comunicação pode causar, permite que o livro vencedor do 56º Prêmio Jabuti seja visto como uma obra satiricamente estruturada sobre a temática central da alienação cultural, decorrente da pouca reflexão, tão característica de uma cultura massificada, baseada na história do personagem que só lê

fragmentos ou “informações sintetizadas”. Enfim, alguém que reproduz o discurso da mídia massificante, enquanto dispositivo de controle em meio tecnosocial, e põe o próprio tema da narrativa em discussão, para o bom proveito da crítica canônica e dos consumidores da obra de Bernardo Carvalho, que buscam o “tal” embasamento real.

III

Pensar o papel da crítica literária hoje é considerar a necessidade que a obra possui de ser reconhecida pelo cânone como um produto estético-significativo de caráter original. Mas, infelizmente (ou felizmente para a teoria), cairemos em outro impasse teórico: O que vem a ser originalidade? Etimologicamente trata-se de um conceito histórico (origem), porém, seu significado moderno remete à noção de atualidade, ou melhor, novidade.

Nesse paradoxo, a opinião canônica se legitima por sua ação histórica e atuante na configuração do discurso de uma sociedade. Por meio da doxa, acerca daquilo que se convencionou chamar de literatura, a crítica tem o seu lugar. Assim como a teoria (crítica da crítica), que nutre-se da mesma fonte, em que ronda – conforme Barthes (2007, p. 15) – aquele monstro mantenedor da ordem chamado estereótipo.

Sendo assim, ao apontarmos a chave alegórica do personagem internauta, homem contemporâneo, vinte e quatro horas conectado, e por isso apequenado pelos excessos midiáticos, evidenciamos uma dupla abordagem enunciativa, de caráter sobremaneira político no romance *Reprodução* (2013), diretamente ligada àquelas instâncias legitimadoras da própria literatura, são essas as abordagens: a) Um possível domínio (ou predomínio) dos dispositivos de controle que se instalam na cultura de massa via espaço digital, e de que se servem também os círculos legitimadores das obras ficcionais, ou seja, a crítica propriamente dita. b) O efeito deslizante disponibilizado pelo texto ficcional, ou o próprio discurso estereotipado, feito tema e método de desconstrução dos valores modernos compreendidos como originais.

Desse modo, apesar de aparentemente contraditório, afirmamos haver na obra de Bernardo Carvalho sentidos duplamente perceptíveis com relação à noção de “originalidade”: O primeiro, através do critério alegórico de um “eu” submetido, sujeito

(*subdictus*) aos dispositivos de controle da sociedade massificada da cibercultura, reproduzindo a tradição, em que supomos, conforme Costa Lima (1993, p. 19), uma ordem estável e estabilizadora, na qual tenderá à “obediência a modelos”, afigurada pelo personagem estudante e protagonista de *Reprodução* (2013). O outro, um “eu” projetado (*subjectus*), autoconsciente mas sem voz, cuja presença só será notada se voltarmos nossa atenção para o método empregado por Carvalho, a saber, o discurso sério-cômico (BAKHTIN, 2010, p. 144), aquele baseado em elementos satíricos de aspecto carnalizador (contradições, jargões, exageros), descortinando o estado atual da sociedade, acrescido de elementos da realidade cotidiana para o agrado do leitor. Assim, sinteticamente, acerca desse horizonte de expectativa que vive às voltas com a relação paradigmática entre modelos tradicionais e novidades, Antoine Compagnon se posicionará:

Na crítica os paradigmas não morrem nunca, juntam-se uns aos outros, coexistem mais ou menos pacificamente e jogam indefinidamente com as mesmas noções – noções que pertencem à linguagem popular. Esse é um dos motivos, talvez o principal motivo, da sensação de repetição que se experimenta, inevitavelmente [...] nada de novo sob o sol. (COMPAGNON, 2014, p. 17)

Contudo, embora o supracitado postule a falta de novidade, entendemos que são esses mesmos impasses que permitem a Bernardo Carvalho transitar pelos círculos literários, e, ironicamente, servir-se dessa “falta do novo”, enquanto sintoma de reprodução do discurso, motivado pelos processos de aceleração cultural, como objeto temático, e também, estrategicamente, munir-se dele na composição dos seus textos ficcionais.

Por fim, podemos afirmar, o romance ganhador do 56º Prêmio Jabuti atende às expectativas tanto dos críticos quanto dos leitores e, em uma espécie de ordem do método (LIMA, 1993, p. 55), ele tinge de “melancolia e absurdo a analgesia a que a humanidade se entrega sempre que se abstém do exercício da criticidade” (LIMA, 2010, p. 230). Com base na transfiguração enunciativa do nosso universo moral do mundo globalizado, Carvalho mantém, com seu último livro de ficção, temática e método reconhecidamente atual, porque “original”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa análise do livro *Reprodução* (2013), de Bernardo Carvalho, empenhou-se em discutir alguns aspectos da cultura globalizada do mundo contemporâneo. Nosso foco de atenção, em abordagem analítica, voltou-se primeiramente para o enredo romanesco e à polissemia que recobre as atitudes preconceituosas do protagonista estudante de chinês e da personagem feminina representante da ordem pública. Tendo como pano de fundo um salão de aeroporto no qual a ação se passa, acrescido de uma linguagem verborrágica, sua poética reflete um discurso preconceituoso do personagem principal em vias de alienação intelectual. Em seguida, empreendemos discussões teóricas cujas bases de reflexão apontaram para a relação entre artista, leitor e texto, e além, pois salientarmos a tendência desses movimentos interativos entre narrador e narratário estreitarem-se cada vez mais.

Ao ampliarmos a nossa percepção teórica compreendemos que a atenção ao mercado consumidor se intensificou, impulsionando novos modos de produção literária para que a obra tenha um atrativo a mais em seu nicho de mercado. Como consequência, essa necessidade constante de renovação dinamizou os processos de escrita, fazendo com que os autores busquem atualizar seus meios de “criação”.

Por isso, esmiuçamos o livro *Reprodução* (2013), e através da nossa abordagem, entendemos que o produto literário (cujo livro de Carvalho serviu-nos de exemplo) tem a sua marca própria, quase compulsória; dessas “que não passam sobre nós sem deixar o sulco geralmente aberto no espírito pelas grandes criações” (CANDIDO, 2012, p.18). Culminando com uma (in)certa diferença entre o produto literário e os outros produtos por aí comercializados. Logo, ainda que aparentemente naveguemos sem horizonte certo, concordamos com Roland Barthes (2007, p. 16-17), em que o “grafo complexo” das “pegadas da “práticas de escrever” resiste e dialoga, através do “deslocamento que ele (o escritor) exerce sobre a língua”.

Voices of the Canon: Antidote or Poison in *Reprodução* by Bernardo Carvalho

ABSTRACT

This article discusses the role of literary criticism on contemporary fictional narratives and the relevance of the canonic opinion in the current literary scenario. Under the denotative thematic conception of the cultural acceleration process, we analyze the novel *Reprodução* (2012), by Bernardo Carvalho, in theoretical approaches, to discuss a possible reconfiguration of the literary canon to the detriment of new digital media, which disseminate and legitimize fictional texts and redefine the concepts of value of contemporary literature.

KEYWORDS: Contemporary literature; Bernardo Carvalho and *Reprodução*; Literary theory and criticism.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes e Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

CARVALHO, Bernardo. *Reprodução*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JOUBE, Vincent. *Por que estudar literatura?* Trad. de Marcos Bagno, Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

LIMA, Costa; BASTOS, Dau (Org). *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

____ *A metamorfose do silêncio: análise do discurso literário*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

____ *Limites da Voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor e sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

Algumas perspectivas sobre a relação entre literatura e crítica: o caso de *A letra escarlate*

*Amanda Fievet Marques**

RESUMO

O artigo visa à apresentação de três perspectivas críticas sobre a obra *A letra escarlate* (1850) de Nathaniel Hawthorne. Essa demonstração parte dos ensaios de Henry James (1879), D. H. Lawrence (1923) e Clark Davis (2005), e servirá aos propósitos de pensar tanto as relações entre literatura e crítica, como a possibilidade de elaboração de uma história não-linear ou trans-histórica da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura do século XIX; Crítica literária; História da literatura; Nathaniel Hawthorne.

Introdução

Diante das inúmeras relações possíveis entre literatura e crítica, é de nosso interesse destacar que a crítica opera através da atribuição de sentido, e que a literatura como produção de sentido independente, resiste ou recusa um sentido único. Ela permite a proliferação de interpretações, que estabelecem com a obra uma relação que temporalmente privilegia um aspecto do texto literário, que pode parecer ou não evidente ao leitor. Nesse artigo propomos a realização de um estudo de caso da obra *A letra escarlate* de Nathaniel Hawthorne, privilegiando a análise da relação de três perspectivas críticas: a de Henry James (1879), D. H. Lawrence (1923) e Clark Davis (2005). Nos três casos será possível notar que a relação entre crítica e literatura varia, e que essa variação corresponde a diferentes atribuições de sentido à relação entre literatura e entorno social.

Convém que se faça, em termos de introdução, uma referência do problema descrito acima, o das relações entre literatura e crítica, à própria possibilidade, que aqui

**Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas. São Paulo. Brasil. amandafievet@gmail.com

nos interessa, de elaborar outra história literária. No que tange especificamente à questão da história, é razoável marcar, diante da proliferação de sentidos que essa ideia pode assumir, a nossa posição. Para nós, não há oposição entre mito e história, e como bem definiu o antropólogo Claude Lévi-Strauss, a história atua entre nós miticamente, pois tanto quanto o mito ela age como estrutura simbólica, isto é, atribuindo significado. Lévi-Strauss (1976, p. 239) irá propor pensar no fato histórico como constituído pelo historiador, isto é, “(...) não é mais *dado* que os outros (...)”, logo a ideia é de que a história não é o real, não é objetiva, mas mítica: história como grade que se projeta sobre o passado, e introduz coordenadas que tornam compreensível o presente. Como outra face dessa concepção simbólica, ele ressalta que, como significado para nós, prevalece o sentido da história evolucionista, linear, marcada pela ideia de progresso. O nosso ponto é que a transposição dessa filosofia da história, linear e progressista, que contemporaneamente parece ser hegemônica no modo de pensar a literatura, é quase um procedimento museológico e mortuário: pensar os autores em progressão linear é mantê-los como que empalhados.

Quer dizer, como é possível pensar historicamente a literatura ou, no nosso caso, *A letra escarlate* sem moldá-la de modo estanque e infrutífero em tijolos consecutivos, de modo a assumir uma temporalidade racional, retirando-lhe toda a criatividade própria ao trabalho literário e crítico? É preciso pensar uma história da literatura que não proceda meramente identificando as obras a escolas literárias, categorias e características definidas *a priori*, mas que extraia delas um problema. Desse modo, pensamos numa história da literatura que não seja a de um passado, mas voltada para o futuro. Pensando assim os autores como pensadores, como propositores de problemas, que possibilitam a transformação dos leitores, e evidentemente, da dimensão social e política em que as práticas de criação e leitura se dão. Os escritores não são antiguidades, a história da literatura não pode ser um antiquário. Assim, a concepção adotada aqui é a de que as perspectivas críticas oferecidas sobre *A letra escarlate* extraem um problema da obra, dizendo respeito às relações humanas no que tange à vida e à sociedade.

Sobre *A letra escarlate*

De 1850 é o romance *A letra escarlate*. A narrativa se concentra em quatro personagens, Hester Prynne e sua filha Pearl, o pastor Dimmesdale e o médico Roger Chillingworth, numa pequena colônia da recém-fundada cidade de Boston no século XVII. O que o leitor acompanha desde o início é o doloroso desenvolvimento da vida de Hester desde sua saída da prisão, a que foi condenada por adultério. Hester chega a Boston casada, mas seu marido está desaparecido, e depois de dois anos ela aparece grávida. A narrativa irrompe já da porta da prisão, quando Hester aparece com a letra A bordada em tons de escarlate e dourado sobre seu busto. O que temos então não é o desenvolvimento da situação de adultério que levou à condenação, a narrativa de Hawthorne começa justamente pelo fim, quando Hester sai com o bebê nos braços, e deve ficar exposta no cadafalso à vista de todos.

Toda a argúcia de Hawthorne nesse primeiro momento é o de constituir o ambiente de uma sociedade profundamente amparada em valores morais e religiosos, que guiam o exercício da justiça, cuja ação se exerce expondo e espicaçando os que são tidos como viciosos. Mas é claro que não se trata só disso. Hawthorne desde o primeiro momento confere atenção ao pastor Dimmesdale, tão frágil e exausto, na história do adultério misterioso de Hester. E é ao longo da observância de seus gestos, e depois do desejo de vingança de Roger, ex-marido de Hester, que fica evidente que foi o pastor reverenciado por todos os puritanos, que pecou com a espúria Hester, sob os olhos de todos:

Apesar de seus dons naturais e de suas realizações eruditas, o jovem clérigo exalava um aspecto de apreensão e alarme, tinha uma expressão um tanto assustada, como uma criatura que se encontra perdida nos caminhos da existência humana e somente se sentisse à vontade recolhida em si mesma (HAWTHORNE, 2011, pp. 80-1).

E aqui tudo já é muito interessante. Pois percebe-se que não se trata para Hawthorne de escrever um romance moralista, em que os viciosos são punidos. Há no romance uma construção das personagens e da situação que conduz gradativamente a

uma inversão de valores, que brinca com a rigidez com que a sociedade se atém às ideias de bem e mal, certo e errado, sagrado e profano. O santo pastor é o pecador infame; a pecadora, bordada com a letra escarlate, converte-se, ao longo da narrativa, em irmã misericordiosa, pois passa a prestar favores a todos da comunidade.

A paixão breve e malfadada de Hester e Dimmesdale é também o meio pelo qual Hawthorne irá dissolver as fronteiras entre verdade e ficção. Ele abre o livro contando sobre seu emprego na alfândega onde encontrou num escritório embolorado e abandonado, relatos de pessoas que conheceram Hester, e retalhos da letra escarlate. É mesmo com a possibilidade de o leitor não poder verificar o ocorrido – se Hawthorne encontrou de fato os relatos, e se alguma vez houve essa mulher, de encanto tão melancólico –, que ele endossa uma tese acerca da verdade da ficção e da ficção da verdade. Nesse caso a verdade da ficção seria segundo o autor, a demonstração da precariedade da justiça humana e a ilusão da virtude; e, a ficção da verdade, a construção de uma sociedade centrada sobre as ideias de bem e mal, a que poucas práticas humanas correspondem, mas que, de todo, enfraquece a existência humana em nome de ideais superiores.

Henry James: uma perspectiva biográfica

Quinze anos após a morte de Hawthorne, em 1879, Henry James publicou um livro sobre seu conterrâneo, sua vida e sua obra. O capítulo dedicado a três dos romances de Hawthorne, tem em sua composição uma seção crítica sobre *A letra escarlate*. E logo de início, James atualiza uma perspectiva biográfica acerca do processo criativo literário, e nesse sentido, mobiliza relatos do editor de Hawthorne à época, e trechos de cartas de Hawthorne, para construir a atmosfera que o autor vivia quando da escrita do romance.

Estamos então no inverno de 1849, e Hawthorne embora seja um autor publicado não é conhecido, e isso o deixa frustrado, além disso esteve doente, e seu trabalho na alfândega não é o ambiente mais propício à criatividade literária. Todos esses fatos embora possam parecer curiosidades, compõem a introdução bem pessoal

que ele escreveu para *A letra escarlate*, em que confessa seu desespero quanto ao bloqueio criativo:

Deixara de ser um escritor de histórias e ensaios ruins, no limite do tolerável, para me tornar um inspetor da alfândega razoavelmente bom. Isso era tudo. Mas, ainda assim, não é muito agradável ser assombrado pela suspeita de que seu intelecto está minguando; ou evaporando sem que você perceba, como éter de um frasco; a cada vez que se olha para ele, o resíduo ali dentro se apresenta em menor quantidade e menos líquido. Quanto a esse fato, não poderia haver dúvidas; e, ao observar-me na comparação com outros, cheguei a algumas conclusões quanto ao efeito do serviço público sobre o caráter, e elas não são muito favoráveis ao modo de vida em questão (HAWTHORNE, 2011, p. 39).

James reconstitui esses fatores, e propõe que não há como compreender a qualidade sombria de *A letra escarlate* sem essa recomposição da história do autor: “O trabalho tem o tom das circunstâncias em que foi produzido. Se Hawthorne estava em uma disposição sombria, e se seu futuro era dolorosamente vago, *A letra escarlate* contém o mínimo de alegria ou esperança” (JAMES, 1963, p. 442, tradução nossa²¹). Mas essas são as condições que antecedem o sucesso imediato da publicação do livro, que é, segundo James, e grande parte do público e crítica da época, a obra-de-arte de Hawthorne, que o alçou à fama. E James tem uma hipótese sobre um dos motivos. A harmonia e refinamento da concepção e a qualidade da linguagem constituíram uma consciência de que era possível aos Estados Unidos, como nação nascente, criarem, em termos de literatura, algo tão bom quanto a literatura que até então era fundamentalmente importada.

Então, James continua sua análise através do procedimento de comparação, nesse caso com uma obra que se debruça sobre o mesmo tema, o de um pastor calvinista que se envolve com uma mulher casada, *Adam Blair* (1822), do escocês John Gibson Lockhart. Esse procedimento é realizado com vistas à obtenção de considerações mais amplas sobre a obra de Hawthorne. E, o que a comparação deixa ver é que o autor, ao

21 “The work has the tone of the circumstances in which it was produced. If Hawthorne was in a sombre mood, and if his future was painfully vague, *The scarlet letter* contains little enough of gaiety or hopefulness.”

contrário de Lockhart, debruça-se sobre a sequência de uma história de amor, e não seu desenrolar. Seu interesse se concentra nos efeitos morais da situação entre Hester, seu marido, e o pastor; sendo para James, o pastor a figura principal. A comparação também permite que se note a qualidade pouco sentimental e quase fria da linguagem de Hawthorne. As críticas negativas que James faz a Hawthorne incidem em um desejo de realidade mesclado a um simbolismo e misticismo excessivos, que, segundo ele, às vezes deixam evidente a fronteira tênue entre o sublime e o caricato. Mas todas as pequenas faltas apontadas, depois são tidas como superficiais diante da beleza e concepção de *A letra escarlate*, que é segundo James, maestral só como os grandes o são, ao se deter sobre “(...) as sutilezas e mistérios da vida, o labirinto moral e espiritual” (JAMES, 1963, p. 453, tradução nossa²²).

Lawrence: a crítica literária como crítica da cultura

A resenha crítica que Lawrence escreve sobre *A letra escarlate* compõe a coletânea publicada em 1923, sobre a literatura clássica americana. No centro dos ensaios de Lawrence sobre a literatura americana há uma distinção política entre duas espécies de trabalho literário: há, por um lado, uma ficção apartada de uma crítica da cultura, apenas confirmadora dos valores vigentes, e, por outro, uma ficção pungente e não-conformada, que compreende que os valores têm de ser transformados. Para Lawrence, Hawthorne está entre os escritores do segundo grupo. Hawthorne é um dos autores que junto com Benjamin Franklin, Fenimore Cooper, Poe, Melville e Whitman, inspiram a teoria que Lawrence elabora sobre a literatura americana: “Como dissemos, o ritmo da arte-atividade americana é dual. I. Uma desintegração e despojamento da velha consciência. 2. A formação de uma nova consciência por baixo” (LAWRENCE, 1966, p. 330, tradução nossa²³).

22“(...) the subtleties and mysteries of life, the moral and spiritual maze.”

23“As we have said, the rythm of American art-activity is dual. I. A disintegrating and sloughing of the old consciousness. 2. The forming of a new consciousness underneath.”

Então, cerca de setenta anos depois da publicação de *A letra escarlate*, há aqui mais uma expressão crítica sobre a obra, cuja força reside na adoção de uma perspectiva da crítica literária como crítica da cultura. Cultura compreendida como ambiência de valores que pode criar existências humanas sanguíneas e vitais, ou amarelecidas e asfixiadas. Ao contrário de leituras históricas que se debruçam sobre Hawthorne classificando-o, por exemplo como romântico por dedicar-se ao tema da formação da nação, ou como gótico por sua linguagem mística e sombria, Lawrence o lê como um artífice da duplicidade. Isto é, distingue dois níveis em seu romance, um nível superficial, refinado e agradável, e um nível mais profundo, “(...) com um significado infernal” (LAWRENCE, 2010, p. 70).

Para Lawrence, no nível mais profundo, como um murmúrio sussurrado sob toda a narrativa, a intenção de Hawthorne é “(...) destruir a totalidade do psiquismo branco, da consciência branca” (LAWRENCE, 2010, p. 71). Não há assim da parte de Hawthorne nenhuma idealização dos Estados Unidos enquanto nação emergente, o que há é uma aguda consciência dos efeitos danosos e catastróficos dos valores produzidos sob o desejo de pureza. Uma dimensão da interpretação de Lawrence é notar que *A Letra Escarlate* também pode ser lida como releitura do mito adâmico, o mito da queda. Adão e Eva. Dimmesdale e Hester Prynne. Por que se tornam pecadores? As duas histórias giram em torno da ideia de pecado. E o que é o pecado? Lawrence propõe que tanto no Gênesis como em *A letra escarlate*, pecar não é fazer algo, mas ter a consciência de ter feito, saber que se fez algo. O que Lawrence admira em Hawthorne é fazer repensar a ideia de pecado e as atitudes que lhe acompanham: a de saber, e de compreender. E, tanto Hester como Eva são culpabilizadas pela força de sedução, enquanto os homens são inocentados sob a fantasia passiva de terem simplesmente sido seduzidos.

Para Lawrence, “*A letra escarlate* coloca o espetáculo à mostra” (LAWRENCE, 2010, p. 75). Tal é a exímia capacidade de Hawthorne: elaborar o apreço pelo domínio das aparências, da parte dos três personagens: todos mentem, todos pecaram. E o pastor é reverenciado pela comunidade, o médico é reverenciado pela comunidade, e Hester

que depois se torna irmã de caridade, também o é. Sob a perspectiva de Lawrence, quando Hawthorne trava uma relação com os Estados Unidos como nação, não é como um retratista, mas com uma intenção de transformar o legado ético e moral do puritanismo, que leva as pessoas a uma vida cujo conteúdo real é sequestrado por ideais inatingíveis, superiores à vida. A recusa da existência da consciência do sangue e o tratamento do sexo como crime e pecado, nas condições de Hester Prynne, são a denúncia dessa assunção social da consciência mental como verdade que deve prevalecer sobre as verdades do corpo, que é tido como vicioso, e deve ser controlado pelo espírito.

Para Lawrence, *A letra escarlata* é então uma parábola sobre a tolice da pureza. É o pastor que encarna especialmente esse ideal. E, para Lawrence, tanto Hester como Roger desejam vingar-se do pastor. Hester, porque ao seduzi-lo, percebe sua falsidade e não pode mais crer no mundo dos homens. Roger, porque o médico é parte de uma tradição intelectual, e desse modo deseja repelir o pastor, que é um aspirante a essa tradição. Por fim, o pastor deseja vingar-se de todos, da comunidade que encarna a lei e os valores, que o torturam com suas aspirações insensatas. Ele o faz eventualmente na cena final, quando confessa no cadafalso, que toda sua santidade era a roupagem que mascarava seu desejo levado à execução com Hester.

Clark Davis: a literatura como modelo ético das relações

Em *Hawthorne's shyness*, publicado em 2005, o professor da Universidade de Denver, Clark Davis, propõe em seção dedicada a *A letra escarlata*, uma leitura ética da obra, a partir das ideias do filósofo Emmanuel Levinas. No terceiro capítulo, que em uma tradução livre seria *A ética e o rosto – Hawthorne e Levinas*, já vemos claramente que o interesse de Clark Davis é o de propor uma crítica ética de *A letra escarlata*, levando primordialmente em consideração o modo como as personagens se relacionam umas com as outras, e sobretudo, a relação entre autor e leitor.

De início, Davis discorda das críticas que supõem uma indeterminação política de Hawthorne, um não-envolvimento que denunciaria o caráter tóxico de sua timidez.

Apoiando-se no texto crítico de Melville, e nos relatos da mulher de Hawthorne sobre os encontros dos dois, Davis irá propor que o caráter tímido e silencioso de Hawthorne, ao contrário de um não-envolvimento, supõe uma relação com o mundo, e uma relação de escuta, um respeito pelo Outro em sua qualidade irreduzível, um reconhecimento da alteridade como fundamental a um convívio humano que não tenha como base a crueldade, mas a fraternidade.

Nesse ponto, Davis assume a importância da ética do filósofo Emmanuel Levinas para a tessitura de seu comentário crítico sobre *A letra escarlata*. Levinas toma o rosto, a face humana, como expressão de uma alteridade radical: os encontros face-a-face, são a demonstração e reconhecimento de que há algo que não nós mesmos; além de nós, há a diferença do que somos, e agir em sociedade é levar em conta essa diferença em nossas ações. Agir com liberdade e responsabilidade, agir eticamente, é ter no horizonte a alteridade, o rosto do outro como interlocutor indispensável. Levando essa ética do rosto como ética da diferença em consideração, Davis fará uma apreciação da literatura que ressalta a delicada e potente relação entre autor e leitor, e que propõe, para o crítico, uma posição política – a crítica tanto quanto a literatura, em suas possibilidades de reflexão sobre as relações humanas, de modo otimista, e não menos realista, em sua potência de transformá-las.

Davis começa desmontando as leituras usuais que vinham supondo que a centralidade da figura de Hester e sua relação com Pearl na narrativa indicariam uma centralidade da vida doméstica, e um atrelamento da mulher à maternidade. Segundo Davis, a função de Pearl na narrativa não é ressaltar uma posição da mulher como pertencente à vida doméstica, mas a de resguardar a possibilidade de que Hester mantenha ainda relações com os outros, com a comunidade. Desse modo, a menina ocupa a função ética de impedir que Hester se recolha em um isolacionismo possivelmente suicida, e continue em relação com o mundo. A leitura de Davis indica que a relação entre mãe e filha será o modelo para as relações que Hester virá a travar com os outros, tendo plena consciência de sua alteridade, e assumindo eventualmente, a responsabilidade de suas ações com relação aos outros.

É aí que Davis dá um passo além nessa interpretação: a letra escarlate, encarnada em Pearl, não é uma simples punição pelo adultério cometido, mas, força Hester às relações humanas, impedindo um ensimesmamento, como no caso do pastor Dimmesdale. Quando em sua noite de vigília, o pastor encontra-se em um estado miserável com Hester e Pearl, é a partir desse encontro que ela toma a decisão de agir responsabilmente, e contar-lhe que Chillingworth é seu ex-marido, revelando seu plano de vingança de desmascarar o pastor.

A partir dessas considerações, Davis extrai três concepções de verdade que movem as personagens. Hester opera a partir de uma concepção pragmática de verdade, em que contam primordialmente os efeitos de suas ações. Dimmesdale vive sob a concepção platônico-calvinista de verdade, que separa o mundo em essência e aparência, verdadeiro e falso –, e certamente ela tem grande efeito sobre o embaçamento das fronteiras entre lucidez e loucura em que ele se vê finalmente imerso. E, por último, Chillingworth, que crê que a verdade seja objetificada, logo procede em suas relações humanas, através da objetificação do outro – sua mulher e seu inimigo são marionetes para o seu delírio de vingança, e para a afirmação de sua masculinidade.

Para Davis, as intenções autorais de Hawthorne aproximam-se de Hester, o que ele chama de um pragmatismo cético ou trágico – uma suspensão da crença nos valores sociais, para a possibilidade de uma ação que leve em consideração seus efeitos sobre a alteridade: “Nesse sentido Hawthorne seria melhor pensado como um pragmático trágico, alguém que não tem confiança na habilidade da sociedade de permitir que haja distância ética necessária para proteger a 'santidade do coração humano'” (DAVIS, 2005, p. 72, tradução nossa²⁴).

Conclusão

24 “In this sense Hawthorne might be best thought of as a tragic pragmatist, one who lacks confidence in society's ability to allow for the sort of ethical distance necessary to protect the 'sanctity of the human heart'.”

Enquanto exercício de elaboração de outro modo de pensar a história da literatura, as perspectivas críticas aqui apresentadas sobre *A letra escarlata*, permitem perceber a interpenetração entre literatura e crítica de três modos diferentes: 1) no caso de Henry James, a ênfase é posta em uma leitura biográfica do processo criativo literário, no exímio trabalho de Hawthorne ao elaborar a situação moral central do romance, e na capacidade do crítico em conferir às obras um estatuto estético, já que a todo tempo James refere-se a ela como uma obra-prima; 2) no caso de D. H. Lawrence, a crítica literária é um exercício de extração de um problema político e cultural presente no romance: o dos valores morais puritanos – aqui, a literatura é concebida em sua capacidade transformadora, e o papel do crítico é ser uma ferramenta de apreciação entre os problemas elaborados pelo autor, e a prática da leitura; 3) por fim, com Clark Davis, o procedimento crítico extrai da obra literária um modelo ético das relações humanas, de modo que assim como em Lawrence, tanto a crítica como a literatura são concebidas em relação direta com a dimensão social.

Assumimos com ênfase que não se trata aqui de adotar um relativismo vulgar, que estaria contentado em reconhecer a existência de mais de uma perspectiva sobre *A letra escarlata*. Ver a nossa tentativa dessa maneira envolveria a compreensão de uma uniformidade das perspectivas, e é justamente disso que queremos escapar. Deixamos a uniformidade existir no terreno empoeirado de uma história da literatura linear. As três perspectivas que aqui indicamos expressam a tentativa de pensar um sentido trans-histórico da literatura, que a enxerta de movimento e reconhece sua atualidade, pensando-a em relação íntima com a existência humana, como propôs Paul Ricoeur (2001). Reconhecemos assim duas vias complementares de abordagem da relação entre literatura e crítica: 1) um aspecto antropológico e histórico, a possibilidade de conhecer o que foi o homem em determinado tempo e espaço; 2) e, um aspecto existencial e político, que está para além da temporalidade: a possibilidade de conhecer e transformar o que é o homem em determinada realidade.

Some Perspectives on the Relation between Literature and Critics: the case of *The Scarlet Letter*

ABSTRACT

The article aims to present three critical perspectives on the work *The scarlet letter* (1850) by Nathaniel Hawthorne. This demonstration parts from the essays of Henry James (1879), D. H. Lawrence (1923) and Clark Davis (2005), and serves to the purpose of thinking the relationships between literature and criticism, and the possibility of developing a non-linear or a trans-historic history of literature.

KEYWORDS: Nineteenth century literature; Literary criticism; History of literature; Nathaniel Hawthorne.

REFERÊNCIAS

DAVIS, Clark. *Hawthorne's shyness – ethics, politics, and the question of engagement*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2005.

HAWTHORNE, Nathaniel. *A letra escarlate*. Tradução de Christian Schwartz. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

JAMES, Henry. *The portable Henry James*. Edited by Morton Dauwen Zabel. New York: The Viking Press, 1963.

LAWRENCE, D. H. *O livro luminoso da vida – escritos sobre literatura e arte*. Seleção, tradução, introdução e notas de Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

_____. *Selected literary criticism*. New York: The Viking Press, 1966.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

RICOEUR, Paul. *O passado tinha um futuro*. In: MORIN, E. *A religião dos saberes: o desafio do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

Registro de memórias: uma aproximação entre a imaginação literária e a realidade da sociedade brasileira na obra *Heranças*, de Silviano Santiago

*Gabriela de Oliveira Vieira*²⁵

RESUMO

Este estudo visa a estabelecer as representações do laço imaginativo literário e a realidade da sociedade brasileira na obra *Heranças*, de Silviano Santiago, na literatura brasileira do século XXI, articulando dados literários e extraliterários, literatura e vida social. Com apoio nos pressupostos de Antonio Candido, o presente artigo ratifica a correlação entre linguística, estrutura e forma para que haja a compreensão plena da obra, assim como o papel social e humanizador da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Representação da realidade; *Heranças*; Memória; Antonio Candido.

Reflexões iniciais

Este artigo tem como corpus de análise o romance *Heranças*, de Silviano Santiago, o qual abrange, em seu enredo, o século XX e o início do século XXI. A respeito da obra, visa-se a tecer uma associação dialética da literatura brasileira e da representação social ao considerar-se que Silviano Santiago – escritor contemporâneo, crítico literário, ensaísta e professor universitário de literatura – traz nesse trabalho o conflito psicológico em que, metaforicamente, é desnudado o indivíduo perante o mundo que o sufoca e o oprime através de suas lembranças.

Para narrar este tormento interior do personagem, Santiago desenvolveu Walter, narrador-protagonista de *Heranças*, e de pronto, na primeira frase, o leitor depara-se com o seguinte enunciado: “Elegi a cidade, escolhi o cemitério. Decidi passar os

²⁵ Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI. Literatura comparada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Campus de Frederico Westphalen. Rio Grande do Sul. Brasil. gaby.mhd@hotmail.com

últimos anos de vida no Rio de Janeiro e ser enterrado no S. João Batista” (SANTIAGO, 2008b, p. 7). Neste contexto, através da voz resoluta do emissor, o leitor defronta-se com a raiz da aflição que permeia todo o registro memorialístico de Walter: a morte. A cena do personagem parado à porta de seu escritório, alojado em seu apartamento com um rasgo de sorriso, resolvido em sua missão de apresentar-se cortês à nova copeira – cuja consciência de que somente ela o preservará da “solidão absoluta” (SILVIANO, 2008b, p. 13) na velhice é fator determinante que o impele a tal postura social –, permite ao leitor a compreensão do motivo que levou o narrador a contar e transcrever a sua história.

No limiar entre a vida e a morte, Silviano, nas falas de seu personagem, apresenta um retrato da sociedade brasileira do século XX e início do século XXI, representada na burguesia com seus discursos frívolos e degradantes. Walter compara a burguesia a uma doença sexualmente transmissível, representada como a “Princesa Venérea do Sonho”:

[...] a outra moça, bem, a outra é apenas uma extensão tardia, aprimorada e burguesa da primeira. [. . .]. A segunda moça surgiu ao lado direito de minha cama de velho solteiro. Era mais bonita, sedutora e atraente do que a primeira. Por isso, apelidei-a de Princesa Venérea do Sonho. (SANTIAGO, 2008b, p. 56)

Uma vez que, para Walter, a burguesia possui uma aparência bonita (que não passa de um embuste social), na metáfora, ela também lhe assume a forma de “doenças” que fragilizam o sujeito.

Walter elenca também a história de um Rio de Janeiro que se desenvolve ao passo que o protagonista cresce. Numa Belo Horizonte de ontem e uma Ipanema dos dias atuais, ele conta seus dramas e peripécias da juventude. De personagem descarado, pilhérico, sedutor, mulherengo, regressa a um sujeito paralisado diante do dilema: a quem deixar sua fortuna?

No discurso de Antonio Candido (2000, p. 5-6), compreende-se a ideia de que o meio social deve ser um auxiliar na criação da narrativa e não o contrário. Para o autor,

a literatura deve valer-se de uma análise dos elementos internos para associação com os elementos externos que agreguem valor de compreensão à obra. “A narrativa de *Heranças* é bastante amarga, e nela as questões familiares têm um peso tipicamente mineiro. Que herança você trouxe de Minas?” tal pergunta foi feita pela revista G1 no ano de 2008, e a resposta que Santiago deu quanto a este questionamento corrobora o pressuposto de Antonio Candido (2000), p. 5-6) ao relatar a verossimilhança do fato de o personagem ser construído na cidade de Belo Horizonte e seu psicológico se moldar neste meio; mas seria minimizar a obra analisando-a somente por este aspecto, pois como cita Santiago: “O amargor pode vir do acaso do encontro, ainda na juventude, com a Princesa Venérea, pode vir da falta de herdeiros. Em suma, o amargor é resultado de uma vida humana sem serventia... humana” (SANTIAGO, 2008a). Na visão do autor, a “herança coletiva” e a “individual” devem estar no mesmo patamar de igualdade – “Contas feitas, todas as questões tratadas no romance têm de sair ganhando no tom adotado para a narrativa – ou, então, será ela uma obra publicada e fracassada” (SANTIAGO, 2008a). Sendo assim, Candido (2000b, p. 5-6) defende que deve existir uma avaliação entre a obra e o ambiente, e ver de que maneira uma se funde na outra.

Santiago (2008b) consente ao leitor adentrar ao universo do personagem; no entanto, este fator só se torna possível pela forma de escrita adotada. O leitor embrenha-se junto ao narrador em um universo de introspecção. Neste acompanhamento, podemos afirmar que, em determinados momentos, o leitor se torna um sujeito participante da obra, o passo que o narrador assume características do personagem. Deste modo, a noção de realidade tornasse vívida ao leitor.

Percepção que podemos relacionar ao pressuposto de Antonio Candido (2000, p. 6), de que a organização interna de uma obra deve partir do individual para o geral, ou seja, do texto para o contexto, igualmente explorando a forma e a linguística para propiciar um diálogo efusivo com o leitor. Santiago explora largamente este recurso, utilizando subterfúgios a exemplo da descontinuidade apresentada na obra – espaço e tempo não são lineares. Walter, em suas divagações, transita pelo espaço de tempo

conforme as memórias lhe vão ficando claras na mente. Ao fazer este jogo de *flashbacks* entre os fatos que merecem alguma notoriedade, articulando-os com o passado e presente, Silviano, mesmo na fragmentação do texto, não os torna um amontoado de lembranças sem nexos, muito pelo contrário: na “bagunça”, ele estabelece um fio condutor que leva o leitor a um entendimento de sua obra à medida que este avança seu olhar nas linhas impressas.

Na autoincriminação de seus atos, o personagem-narrador vai tecendo confissões de uma jovem vida desregrada, egoísta e, de certa forma, idealizada e falsa. As doenças não o afligem, visto que o dinheiro pode comprar a cura, nem a “princesa venérea” o assusta, já que o futuro não é algo em que o jovem Walter pense. Nas reflexões do Walter adulto, percebemos resquícios de uma tolerância para com este jovem, quando ri de suas peripécias e, assim, ameniza suas faltas juvenis. Ou, quem sabe, seja esta uma atitude proposital para mostrar o quão o ser humano é mesquinho e alheio à sua vida e às dos outros.

Mesmo apresentando referências em comum com o sujeito pícaro, uma vez que “em geral, o próprio pícaro narra as suas aventuras, o que fecha a visão da realidade em torno do seu ângulo restrito; e esta voz na primeira pessoa é um dos encantos para o leitor, transmitindo uma falsa candura que o autor cria habilmente e já é recurso psicológico de caracterização” (CANDIDO, 2010, p. 19), Walter, nesta perspectiva, já “nasce um malandro feito” (CANDIDO, 2010, p. 19), como se fosse uma característica inerente a seu ser, não um predicado que foi sendo agregado e construído ao longo das mazelas da vida, mesmo com a aquisição de uma doença sexualmente transmissível. Candido (2010, p. 20) conceitua o termo “pícaro” como:

Um tipo inferior de servo, sobretudo ajudante de cozinha, sujo e esfarrapado. E é do fato de ser criado que decorre um princípio importante na estruturação do romance, pois passando de amo a amo o pícaro vai-se movendo, mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto.

O que era para ser um choque de realidade – a doença – não repercutiu na forma de pensar do personagem-narrador, visto que se trata de um sujeito abonado e que o dinheiro “comprou” sua cura.

Com base no panorama apresentado da obra, será abordada, primeiramente, a relação entre a memória e a literatura brasileira, seguida da análise dos traços que desencadeiam a “função humanizadora” da literatura proposta por Antonio Candido (1995), e, num terceiro momento, os fatores sociais que formam a estrutura da obra. Nesta conjuntura serão utilizados como subsídios para análise os textos de Antonio Candido.

Armazenamento e evocação das memórias na literatura brasileira do século XXI

Nas memórias de Walter, temos um imaginário interagindo com quase todas (se não todas) as lembranças transcritas. Se tivermos um indivíduo contando sua própria história, teremos um material ficcional permeando os fatos, pois é inerente ao ser humano a capacidade de ler o mundo e as situações que o cercam de maneiras distintas. Ivan Izquierdo (1989, p. 89), afirma em seus estudos que a “memória é nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembro quem sou)” e continua dissertando que o cérebro só grava aquilo que toca o ser humano, os acontecimentos mais relevantes e que, por trás da compreensão, existe um universo subjetivo a ser desvendado.

Nesta linha de raciocínio, Izquierdo (1989, p. 95) escreve:

A formação ou não de uma memória depois de um determinado evento ou experiência, sua resistência à extinção, à interferência e ao esquecimento, dependem destes quatro fatores: seleção, consolidação, incorporação de mais informações, formação de registros ou “files”.

Com base nesta assertiva, temos na colocação de Izquierdo (1989) a confirmação de que as memórias são representações da realidade:

Há algo em comum entre todas essas memórias: a conservação do passado através de imagens ou representações que podem ser evocadas. Representações, mas não realidades: as ruínas de Roma não são a Roma imperial; um disco da Nona Sinfonia gravado por Toscanini, Karayan ou Kleiber não equivale à sua execução, nem à Nona Sinfonia que Beethoven concebeu. Certamente não à que Beethoven tinha em mente quando, já totalmente surdo, a regeu pela

primeira vez em Viena, em março de 1824: a orquestra já tinha concluído, há vários compassos, e o compositor, de olhos fechados, continuava regendo. (IZQUIERDO, 1989, p. 89)

As memórias são fontes riquíssimas de aprendizagem, conhecimento social, cultural e educacional. Apesar de muitas vezes a imaginação intervir na percepção do que é real, não anula o poder que a memória possui, visto que “são fruto do que alguma vez percebemos ou sentimos” (IZQUIERDO, 1989, p.89).

Santiago (2008b), em *Heranças*, ao utilizar como recurso a memória para contar a vida de Walter, dá margens ao teatro do absurdo, cujos acontecimentos inverossímeis colidem com o retrato de uma sociedade brasileira. A figura da memória abre espaço para a capacidade inventiva de Walter, tais como o leitor vê nas “Princesas” do narrador-protagonista, que, segundo ele afirma: “uma da Vida e outra do Sonho”.

O mundo da prostituição é algo presente e corriqueiro na vida do personagem. Ao retratá-lo, metamorfoseia nestas duas figuras a simbologia do desejo carnal e da doença sexualmente transmissível que lhe veio moço. Um Walter já velho e estéril, discorre sobre como apareceu na sua vida às chamadas “Princesas Venéreas”, os anseios e desejos juvenis, a insensatez perante o sexo. A “Princesa do Sonho” vem para lembrar-lhe e, talvez, provocar a redenção e reflexão sobre suas atitudes em relação à doença. No fragmento que segue da obra percebemos o tormento que suas memórias lhe infligem: “Foi para pedir-lhe perdão que a Princesa Venérea da Vida me apareceu em sonho? Ou, invocada pela tecelagem inconsciente de minha imaginação, reapareceu-me para eu pedir-lhe finalmente clemência?” (SANTIAGO, 2008b, p. 68). Na mistura do real e do imaginário, Walter tece diversas reflexões sobre o fato, tal como o motivo que o levou a não contar sobre a doença ao pai. No discurso proferido pelo personagem no trecho e em toda a obra, percebe-se a busca constante através de suas lembranças, respostas para suas indagações e a maneira como escreve, por diversas vezes, encontra-se impregnada por outros discursos. No fragmento que segue, Walter deixa claro estar ciente da situação:

Se, no entanto, acreditar que baralho por demais as circunstâncias, ou se julgar que me desvio do objetivo proposto inicialmente, peço-

lhe que não exija de mim mais do que lhe está sendo oferecido. Estou a lhe oferecer tudo de mão beijada. Às vezes, as coisas são como não foram. Aranhas encontradas pela manhã são portadoras de más notícias; deparadas à noite, prenunciam felicidade. (SANTIAGO, 2008b, p. 58)

Através dos registros memorialísticos do personagem-narrador, o Rio de Janeiro e Belo Horizonte tomam forma para o leitor. Nas descrições das ruas, dos lugares, o leitor conhece as cidades. Hábitos e costumes da sociedade brasileira vão tomando forma à medida que se impregnam na história.

Para Candido (2002), a análise literária não deve se restringir a estrutura da obra, o crítico deve ter em mente que deve correlacionar à função a estrutura de uma obra literária. As “obras inteligentes”, segundo o autor, são aquelas nas quais se percebe um valor por si, em suas próprias estruturas, mas que dependem do contexto para serem apreendidas pelo leitor. Fator que leva ao questionamento de qual papel a obra exerce sobre a sociedade, a reflexão sobre o homem e não à constituição de um sistema. Cada texto terá, portanto, uma construção inteligente que propiciará o entendimento de sua capacidade humanizadora.

Morte e vida: traços que desencadeiam a função humanizadora na obra *Heranças*, de Silvano Santiago

Walter mescla as divagações sobre a sua história com os aspectos da vida carioca e lhe chama a atenção o fato de que há uma espécie de festejo em relação à morte, ou, em suas palavras, “o júbilo pela morte” (SILVIANO, 2008b, p. 14). Prossegue com o seguinte comentário: “À beira do túmulo, irmanados pelo que um dia foi ocasião para tristeza e luto, os cariocas se despedem aos risos do ente amado” (SILVIANO, 2008b, p. 14).

Posicionando-se de forma irônica sobre o acontecimento, volta ao tema que perpassa todo o enredo (sua morte), diz que não quer ser aplaudido, pois poderá espantar os vermes que o esperam para o banquete, e que só tem por testemunha o coveiro. Com pinceladas do seu costumeiro sarcasmo, Walter comenta que fez constar no “epistolar pacote” que “a agência funerária não deverá exagerar no valor da propina

ao coveiro. Eu o quero nem triste nem alegre. De preferência, cabisbaixo e, em virtude do baixo valor da gorjeta, à beira do impropério” (SILVIANO, 2008b, p. 15). Nesta passagem, assim como a já citada do encontro com sua copeira, o leitor nota um tom de desesperança e complacência com a solidão que reinará no seu fim. Medo que, talvez, perpassa a todos nós, seja na juventude ou na velhice, o estar só é sempre um temor para o ser humano e, talvez, por este motivo, Walter se previna da certa angústia já predeterminando que, no momento de sua morte, não tenha ninguém, só o coveiro, sujeito alheio a ele que não saberá de suas falhas.

Se o personagem não fala diretamente na morte, a traz arraigada nos fios de suas lembranças e crenças. Em diálogos hostis e sem emoções, com linguajar beirando por diversas vezes o vulgar, Walter nos conta que não tem filho – não por ser estéril –, pois, dissimulado e galante, convencia suas amantes do aborto. No trecho a seguir, percebe-se a maneira como o personagem lida com o fato:

Se ao ser depositada na caverna vaginal, a semente se desdobrasse em flor e fruto dentro do útero, o jardineiro de minha vontade – devidamente instruído pelo bem-estar financeiro do patrão – se adiantava ao ciclo natural da gestação, e ceifava a haste fértil com o podão. Ou acariciava o fruto, até que caísse do galho e estatelasse na terra, que nos há de engolir a todos. (SILVIANO, 2008b, p. 19)

Mulheres grávidas que não queriam o aborto ele chantageava com dinheiro; quanto às irredutíveis, em sua loja de produtos medicinais, Walter sempre conseguia “poções mágicas” (SILVIANO, 2008b, p. 23). Inescrupuloso, o caráter duvidoso do personagem transparece já na sua juventude. Egoísmo presente até o último ato de sua vida – quem melhor que si próprio para receber sua herança? – Silviano constrói um personagem satírico, que expõe seus atos infames como estivesse a contar o que assistiu na televisão, sem envolvimento emocional e, por diversas vezes, resquícios de deboche são encontrados na narrativa em relação ao leitor.

No tom em que são expressas suas faltas existe a exposição dos horrores da sociedade brasileira do século XX e início do século XXI. Com tal levada de enredo, Santiago elabora um panorama de faltas sociais e de um indivíduo que leva até as últimas consequências o lado irracional do homem; e é, justamente, esta característica

peculiar da obra que confirma o papel social e humanizador da literatura proposto por Antonio Candido (2002). No caso da obra *Heranças*, o leitor humaniza-se no momento em que se percebe diante de uma história que, no extremo do absurdo, das atitudes humanas, não deixa de ser real.

Ao mesmo tempo em que faz uma denúncia social – a corrupção que circula entre os profissionais da saúde entre outras apontadas – Walter revela ser um sujeito manipulador. Ao descobrir-se portador de uma doença sexualmente transmissível, a “princesa venérea”, assim chamada pelo protagonista, ele chantageia o médico. “Eu o descobria chantagista e ele a mim, um rapazinho imberbe e disposto a ser dono do próprio nariz” (SILVIANO, 2008b, p. 20). A penicilina recém surgia no mercado e sua venda não poderia ser feita sem receita médica.

Nas palavras de Candido (2002) a literatura traz o que as convenções esperam suprimir. Sendo assim, sua função psicológica sistematiza a fantasia ao atribuir um papel formador à leitura, atuando nas camadas profundas do subconsciente de maneira complexa. Segundo Candido (1995), as manifestações fantasiosas são inerentes ao ser humano, visto que “não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 1995, p. 242).

A função humanizadora e social que literatura possui desde a antiguidade suscita discussões e discriminações. Sendo assim, textos que não correspondam aos critérios estabelecidos por instituições que qualificam as obras literárias (como Verdadeiras, Boas e Belas) permanecem à periferia do que é tido como de qualidade. Hoje, as literaturas que não compreendem os critérios canônicos são denominadas “literaturas marginais”. Neste ínterim, a função social da literatura mostra sua face. Temáticas, formas de escrita e linguagem colocam em evidência o que a sociedade prioriza ou nega como instrumento de educação e instrução. Para Candido (1995, p. 243) “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”.

Função social da literatura brasileira: uma análise crítica e literária

Silviano, para contar a história de Walter, utiliza como subterfúgio aspectos sociais e descrições das cidades de Belo Horizonte e Rio de Janeiro, compondo assim o panorama do relato a ser destrinchado pelo leitor na obra *Heranças*. Esta produção ficcional que funde memória, história e literatura de maneira labiríntica, atrai o leitor às suas entranhas, convergindo na busca e na construção, juntamente a Walter, de seu passado tortuoso.

Segundo Candido (2000, p. 5), o texto e o contexto devem afluir em uma interpretação dialética, ou seja, o condicionamento social deve fazer parte da estrutura interna da obra, fornecendo suporte para que a trama se desenvolva. Deste modo, o que difere a análise literária puramente sociológica da crítica é que a primeira percebe a obra unicamente como fator social. Já o papel da verificação da medida em que estes fatores sociais se coadunam com a obra é da crítica literária. Apontar que o livro se ambienta no Rio de Janeiro do início do século XXI, como são as vestimentas e costumes, são análises de historiadores e sociólogos que não se dedicam a analisar a interação destes aspectos com a construção da obra.

Em *Heranças*, temos nas memórias de Walter a recapitulação de fatores históricos e sociais, a exemplo da transição do vestuário feminino. Neste relato, aparece a imagem de Alceu Pena, figurinista de Carmen Miranda, e a de seu pai (alfaiate): de um lado, o padrão tradicional; do outro, um Alceu revolucionário. Este episódio serve para mostrar as variantes que uma roupa pode causar no sistema cultural e até mesmo identitário de um país:

Com arrojo e sensibilidade tropical, Alceu ensinou a moça brasileira a se livrar da roupa pesada, dada de empréstimo pela neve europeia. Leve e brejeira, com corpo guarnecido por chita ou organza, nossas moças empinavam os seios, mostravam as coxas fartas e roliças e, lastbutnotleast, requebravam com os quadris de duas polegadas ou mais. (SANTIAGO, 2008b, p. 81)

O contexto social não está somente reproduzido, mas está na estrutura interna. Os sistemas simbólicos transmitidos ao leitor através dos traços sociais são as arestas

que compõem a estrutura da obra. No fragmento que segue, temos a palavra de Candido (2000, p. 8):

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo.

A literatura, além de propiciar a fantasia e a formação de personalidade, segundo Candido (2002), possui outra função dentro da literatura: promover a autonomia de significado, sem perder o elo com o real e nem anular a sua capacidade de atuação sobre ele. Nesta perspectiva, Candido (2002, p. 92) comenta: “O leitor, nivelado ao personagem pela comunidade do meio expressivo, se sente participante de uma humanidade que é sua e, deste modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão de realidade.” Portanto, para a compreensão da obra, como já salientado, de acordo com Candido (2000, p. 9), o texto deve ser dialético, ou seja, possuir ligações contextuais com outras áreas.

Considerações finais

As reflexões irônicas do personagem em *Heranças* são um recurso contínuo utilizado pelo autor. O contar a história, por diversas vezes, torna-se parte secundária do escrito, pois Walter fala de amenidades e assuntos sérios sempre com um tom debochado, trava diálogos e brinca com o leitor o tempo todo, o incitando a se revoltar e a contestá-lo. Ao criar um personagem sem nenhum escrúpulo, Silviano o humaniza através de suas falas.

O processo de humanização na história também provém da busca constante do narrador-protagonista, Walter, em destrinchar suas lembranças. A dificuldade sentida por ele, ao longo do relato, é perceptível: por vezes, pede desculpas ao leitor ao delongar-se nos fatos, se está complexo demais ou de menos, conflito que transparece em suas falas: “Não mais lhe pedirei paciência leitor. Irei puxando pelas lembranças adolescentes, como se se pudesse acrescentar ao sonho – ou ao pesadelo – os elementos

fornecidos pela memória voluntária” (SANTIAGO, 2008b, p. 59). Franco, ou talvez, um truque de sua malandragem, Walter, para não haver questionamentos em relação a seu relato, antecipa a conclusão do leitor, avisando de antemão que utiliza elementos fantasiosos para compor sua narrativa:

Você que me lê e eu já combinamos – nós dois queremos os detalhes de minha vida bem explicados. Aí os terá. Portanto, não importa se tenha de me valer de recursos artificiais na recordação e na descrição do tempo presente. Aceite, pois, que eu busque apoio na muleta da voluntária. Sairemos ganhados. Garanto-lhe. (SANTIAGO, 2008b, p. 59)

O leitor aproxima-se do personagem e da realidade criada pelo escritor, segundo Candido (2002), devido à existência da inteligência da forma, ou seja, a articulação das funções literárias (humanizadora, social e psicológica) em relação aos fatores da estética, linguística e estrutura. Nesta conjuntura, Candido (2000) também afirma que se faz necessária a compreensão de que a obra é formada socialmente, que o autor é uma constituição social, porquanto o enredo criado nasce do contexto de uma realidade, de uma situação social ou cultural vivenciada.

Aludindo a Candido (2000), os fatores sociais apresentados em *Heranças*, mesmo sendo evidentes (ex.: cidade, lugares, costumes etc.) não bastam para definir o caráter social de um estudo. Somente quando os traços sociais apresentados forem vistos como parte integrante da formação da estrutura da obra poder-se-á defini-lo. Portanto, a análise deve partir do texto para o meio e não o inverso. A literatura para o autor é uma expressão do social – ainda que individual –, visto que é um documento de seu tempo e contexto social. As relações extraliterárias contidas num escrito viabilizam a análise do vínculo indissociável entre a obra e o ambiente.

Register of Memories: An Approximation Between Literary Imagination and the Reality of the Brazilian Society in Silviano Santiago's Heranças

ABSTRACT

This study aims to establish the representations of the imaginative literary loop and the reality of Brazilian society in the work *Heranças*, by Silviano Santiago, in the Brazilian literature from the twenty-first century, articulating literary and extraliterary data, literature and social life. With the support of Antonio Candido's assumptions, the current article confirms the correlation among language, structure and form, for there is a whole understanding of the work as well as the social and humanizing role of literature.

KEYWORDS: Representation of reality; *Heranças*; Memory; Antonio Candido.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 77-92.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000. p. 5-16.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. 4. ed. Rio de Janeiro. Ouro sobre o Azul, 2010. p. 17-47.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-265.

IZQUIERDO, Ivan. Memórias. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.3, n.6, maio/ago.1989, p. 89-112. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141989000200006&script=sci_arttext>. Acesso em: 09 jul. 2017.

SANTIAGO, Silviano. Entrevista: Silviano Santiago. *GI: Máquina de Escrever: um olhar crítico sobre a literatura, cinema e artes plásticas*. 2008a. Entrevista concedida a Luciano Trigo. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/10/02/entrevista-silviano-santiago/>>. Acesso em: 09 jul. 2017.

SANTIAGO, Silviano. *Heranças*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008b.

KALÍOPE

ISSN 1808-6977

Kalíope. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.
ISSN 1808-6977, v. 12 n. 24 – 2017

O problema do tempo no Romance Modernista e nas Narrativas Populares

Ivan Moura Silva*²⁶

RESUMO

Este trabalho faz uma análise sobre as diferenças existentes entre o tempo cronológico e o tempo interior. Na literatura, o tempo pode ser analisado sob essas duas perspectivas, mas a importância do tempo interior aumenta consideravelmente no romance modernista. Essa importância se deve ao fato de o tempo cronológico passar a ser visto, com o fim da visão transcendental da escolástica, apenas como um dos aspectos do tempo. Com isso, surgem novas percepções, como o conceito de duração, de Bergson (2005), que afirma o tempo como dependente da consciência.

PALAVRAS-CHAVE: Tempo; Mito; Narrativa; Romance modernista.

2 A visão transcendental do tempo

A Bíblia, livro considerado sagrado pela tradição judaico-cristã, procura traçar a História linear da humanidade começando pelo Gênesis, que descreve a criação do céu e da Terra, até chegar ao Apocalipse, livro em que o sentido escatológico prenunciado em diversos momentos da bíblia ganha materialidade nas visões de João da cidade santa (Ap, 21:1-22:5). Ainda que o judaísmo não aceite o novo testamento, o princípio em relação à visão do tempo é o mesmo. A História da humanidade descrita na bíblia é formada não só pelo passado, mas também pelo futuro, incluído por uma visão transcendental. Essa junção dos tempos ocorre também na literatura moderna, embora em sentido inverso ao sentido bíblico, conforme veremos. Por ora, cabe analisarmos

26 * Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. São Paulo. Brasil. Ivan_moura09@hotmail.com

como a visão transcendental do tempo bíblico fez com que a narrativa da origem e do fim do mundo se distanciasse da história factual e dos mitos, seja essa distância criada artificialmente ou não.

A dificuldade em traçar um limite entre o mito e a história está presente principalmente no momento em que a história factual do povo hebreu pode ser contrastada com o que é descrito na narrativa bíblica. No entanto, na descrição da origem e do fim do mundo o elemento histórico deixa de existir no sentido factual, isto é, no sentido de história como algo vivido concretamente pelo homem, e passa a existir somente enquanto História dentro dos limites e do universo da narrativa bíblica. Enquanto aquilo que se passa em outros momentos da Bíblia são fatos considerados concretos, e que por isso poderiam ser transmitidos de uma geração a outra pela oralidade, a origem e o fim da humanidade só poderiam ser descritos por revelação direta de Deus. Assim, se o povo hebreu mantinha viva a esperança de se libertar da escravidão do Egito e partir rumo à terra prometida, era a oralidade que permitia que essa promessa fosse transmitida de geração a geração, embora essa promessa também tenha tido uma origem pela revelação, segundo a Bíblia (Gn, 15: 18: 21). A diferença em relação à origem do mundo é que essa promessa teve que ser mantida viva pelas gerações, o que a aproximaria dos mitos e dificultaria os limites com a história factual.

No entanto, se não é possível relacionarmos a origem do mundo com a história factual, a aproximação com os mitos também é mais distante que em outros momentos da Bíblia. Isso porque um mito surge da oralidade, transmitido e modificado ao longo das gerações, sem que se saiba exatamente qual sua origem. No caso da origem do mundo, a tradição judaico-cristã atribui sua descrição a Moisés, embora a tradição literária moderna entenda que se trata de um compilado de escritos sem autoria definida. Essa distância pode ter sido criada artificialmente, isto é, a tradição judaico-cristã pode ter atribuído a escrita do Gênesis a Moisés somente para que esse livro tivesse uma autoria definida e, assim, se distanciasse dos mitos e se aproximasse da história factual pelo registro documental, tendo em vista a necessidade de reconhecer a narrativa bíblica como Verdade.

No entanto, esse artificialismo não pode ser afirmado completamente, devido a já citada dificuldade em estabelecer esse limite entre a narrativa bíblica e a história factual, o que torna possível ainda a perspectiva judaico-cristã. Ainda que consideremos o fato de que nos mitos de origem a criação do mundo se dê pela palavra criadora, como na bíblia, aqui ainda nos resta um ponto transcendental que é possibilitado por um conjunto de elementos que se aproximam ou distanciam conforme o ângulo de visão. Considerando essa perspectiva, para analisarmos a relação entre o mito e a história de acordo com essa longa e influente tradição, percebemos que esse enfraquecimento da relação da origem do mundo com os mitos se dá por dois motivos: a autoria definida e o registro pela escrita. Assim, esse distanciamento do Gênesis dos mitos e da história factual o coloca em um ponto em que não se pode refutá-lo pelo contraste com a história factual nem afirmá-lo como Verdade. Ele está não no limite entre mito e história, mas num ponto metafísico que escapa ao puro racionalismo.

A descrição da origem do mundo é a descrição da criação do espaço físico: “No princípio criou Deus o céu e a terra” (Gn 1:1). Os próximos versículos irão detalhar a formação de tudo que contém esse espaço, incluindo os seres vivos. Ocorre que, à criação do espaço físico, se correlaciona a criação do tempo: “E Deus chamou à luz Dia; e às trevas chamou Noite. E foi a tarde e a manhã, o dia primeiro” (Gn 1:5). O tempo aqui aparece como indissociável do espaço, condição essencial de sua criação, embora esteja subsumido a ele. É como se o início do tempo já estivesse implícito na criação do espaço físico. Mas a descrição minuciosa do espaço físico não significa que este seja mais importante que o tempo. O espaço é o que há de concreto e diversificado e o que exige maior necessidade de explicação quanto à sua origem, enquanto o tempo ainda era considerado apenas como o aspecto cronológico que marcaria o início e o fim da História.

Assim, a tradição judaico-cristã entende o tempo como algo transcendental, unificando o passado e o futuro, visão que predominaria em toda a cultura ocidental por muitos séculos. No entanto, reduzido ao seu aspecto cronológico, esse aspecto transcendental revela um sentido escatológico, mas oculta o que há de filosófico e de

complexo no tempo. O tempo aqui é absoluto, existe independente do homem, de sua interioridade, embora de certa forma esteja relacionado a este na contagem dos dias que culminarão no fim de tudo. Mas é somente essa a ligação desse tempo com o homem. Os dias já eram contados por Deus mesmo antes da criação do homem. Essa demarcação do tempo não é apenas uma forma de organização social, mas algo já intrinsecamente ligado ao curso da História descrita pela narrativa bíblica.

A mudança no calendário depois de Cristo indica um marco importante dentro dessa História. A vinda do Messias à terra, libertador definitivo dos oprimidos, não somente os daquela época, mas também do futuro, já incluído na História, ocasionou uma reorganização e uma nova contagem dos dias tendo em vista a necessidade de o homem assimilar essa História para que pudesse se redimir e tornar-se, assim, um novo homem. Seria também o início da institucionalização dessa História, assim que fosse assimilada pelo Estado e fundida oficialmente com a história factual para que pudesse ser difundida como a Verdade.

3 A duração como contraponto ao tempo cronológico

Essa limitação do tempo ao seu aspecto cronológico foi superada somente na modernidade, quando então o pensamento científico se desprende da escolástica. Para Lévi Strauss (1989, pp. 17-18). “O fosso, a separação real, entre a ciência e aquilo que poderíamos chamar de pensamento mitológico, para encontrar um nome, embora não seja exatamente isso, ocorreu nos séculos XVII e XVIII” O autor afirma que foi essa mudança que permitiu à ciência se autoconstituir, agora já com uma nova visão do mundo real, que seria “um mundo de propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o testemunho dos sentidos”.

A mudança ocorrida com o pensamento cartesiano refuta o aspecto metafísico da narrativa bíblica, mas não a linearidade do tempo. A diferença é que o tempo cartesiano transcorreria numa progressão sem limites, fazendo evoluir sempre a racionalidade humana, guiada pela ciência, enquanto o tempo bíblico se limitaria ao fim

da História. A noção de tempo ainda não havia perdido seu aspecto cronológico, embora a ruptura com a escolástica já tenha sido um ponto de partida fundamental para que se avançasse sobre a compreensão do tempo. Nas *Confissões*, de Santo Agostinho (2004, p. 322), lemos sua famosa indagação: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem fizer a pergunta, já não o sei”. Aqui já se percebe uma inquietação sobre a questão do tempo, que já era uma inquietação com a simplificação do seu aspecto cronológico, embora ainda não houvesse as condições históricas suficientes para que se tratasse da questão de modo científico sem ferir os dogmas do cristianismo.

Assim, o avanço da ciência permitiu uma nova visão sobre o tempo. A filosofia passou a reconhecer também o tempo interior do sujeito, não apenas o tempo físico. Bergson vê no tempo interior o contraponto ao determinismo das teorias evolucionistas do século 19. A respeito da teoria de Bergson, Benedito Nunes afirma que, enquanto o tempo físico obedece a um encadeamento causal rigoroso, o tempo interior “movimento progressivo da *duração interior*, entramando o passado ao presente e preparando o futuro, atesta, porque tudo é novo na consciência, a liberdade do nosso Eu” (NUNES, 2013, p. 56). Assim, a *durée* é a base sob a qual é construída a teoria de Bergson sobre o tempo. O tempo cronológico perde o aspecto transcendental atribuído pela escolástica. Aqui ele é apenas a manifestação racional que se pode apreender do tempo, “a contrafação da *durée* projetada no espaço, dividida em unidades intervalares iguais que os ponteiros do relógio percorrem.” (NUNES, 2013, p. 56).

Mas a racionalidade não pode apreender a duração verdadeira do tempo interior. Essa racionalidade ainda está mais próxima do tempo físico, na medida em que este é ainda o mais observável aspecto do tempo, posto que sua exterioridade permite sua delimitação no espaço, ainda que falseado em sua aparência de realidade. Assim, na esteira de Nunes, o tempo interior é para Bergson o tempo verdadeiro, o élan “que a intuição capta no relance da experiência interior liberada da dominância dos fins práticos da ação” (NUNES, 2013, p. 56). Esse tempo interior, captado pela intuição, é o que permite ao sujeito sua liberdade: “Nossa existência se desenvolve (...) muito mais

no espaço do que no tempo: vivemos mais para o mundo exterior do que para nós (...) “somos agidos” mais do que agimos. Agir livremente é reempossar-se de si, é recolocar-se na duração pura” (BERGSON apud NUNES, 2013, p. 58).

A duração é o próprio processo contínuo de evolução da vida, que é também a evolução do conhecimento, e se expande no tempo, condição do processo evolutivo. A inteligência se constitui “por um progresso ininterrupto ao longo de uma linha que, através da série dos vertebrados, se eleva até o homem” (BERGSON, 2005, p. 9). A descontinuidade do pensamento seria apenas artificial, construída pela atenção aos fatos descontínuos: “a descontinuidade com que aparecem destaca-se sobre a continuidade de um fundo no qual se desenham e ao qual devem os próprios intervalos que o separam” (BERGSON, 2005, p. 3). Para que haja duração é preciso que haja continuidade: “Se nossa existência fosse composta por estados separados cuja síntese tivesse que ser feita por um ‘eu’ impassível, não haveria duração para nós”. (BERGSON, 2005, p. 4).

Não mais visto como um absoluto pré-existente, o tempo é definido por Bergson como dependente da consciência. Não há tempo sem consciência, assim como não há um tempo apenas, mas muitos tempos, percebidos de modo diferente. Quando intuído em sua duração interior, o tempo permite a liberdade do homem do mundo exterior e um retorno a si mesmo.

4 O tempo na literatura modernista

Esse aspecto do tempo interior é importante porque se relaciona com as vertentes da literatura do século 20, que se distancia cada vez mais do mundo e procura retornar aos mitos como forma de acessar a realidade por uma via que não esteja obstruída pela alienação. Essa recusa da realidade marca um período em que a mimesis é entendida como repressiva, por estar associada à ideologia dominante. A literatura volta-se para si mesma, para seu interior, num cenário em que predomina a forma. Os procedimentos naturalistas não servem mais como representação do real. A narrativa naturalista tinha a objetividade como horizonte, mas nos romances do século 20 os

narradores “interpretam ações, caracteres e estados pelo ângulo oscilante e incerto da experiência interna” (NUNES, 2013, p. 55).

Essas mudanças sofridas na literatura do século 20 acontecem, principalmente, por causa da nova visão sobre o tempo, que passa a ser tematizado. Surge, então, o fluxo da consciência, que tenta incorporar na trama romanesca a duração interior. O fluxo de consciência rompeu com a ordem sucessiva de acontecimentos, fragmentando a narrativa: “o centro mimético na consciência individual exigiu a compreensão introspectiva do personagem e a vivência dos acontecimentos exteriores. Isso aliviou e em alguns casos liberou o enredo da obediência ao princípio da causalidade estrita” (NUNES, 2013, p. 54). Com isso, cria-se a sensação de simultaneidade, em que os acontecimentos se dão na narrativa como são pensados pelo narrador na duração de seu tempo interior. O tempo cronológico dá lugar ao tempo vivido. Não por acaso, a narrativa do *Ulysses*, de Joyce (2012), se passa em um dia. Assim, o monólogo interior sintoniza a palavra com o pensamento fluente do personagem, seja esse racional e lógico ou irracional: “O esforço mais adequado para a eliminação da diferença entre o romance e a vida real no que esta tem de temporal, visto como, para ser lido, deve ele ocupar a própria vida do leitor sem acelerá-la nem retardá-la” (POUILLON, 1974, p. 13).

Essa nova relação do romance com o tempo evidencia também o retorno do mitologismo. Esse retorno vai muito além de adotar alguns temas mitológicos no nível do enredo. É a própria visão de mundo que passa a ser mitológica e seu tratamento no nível do enredo é apenas um de seus possíveis aspectos, mas que nem mesmo se torna regra geral. Tanto é que em muitas obras o mitologismo está implícito no enredo. Assim é o *Ulysses* (2008), de Joyce, cujo plano mitológico, a recriação da Odisseia, está oculto em um enredo que narra a banalidade de um dia comum na cidade de Dublin. Aqui quase nem se pode falar em tratamento de temas mitológicos, já que é a própria forma do romance que passa a ser mitológica. A maneira de narrar é que se volta para a interioridade individual, para a duração do tempo interior.

Certamente houve influência da psicanálise, que atribui ao inconsciente uma estrutura mítica, e dos arquétipos junguianos, mas essa influência se faz mostrar como fundamentação de algo que já podia ser intuído de uma situação limite para a qual o curso da história conduzia. A alienação é o resultado das ideologias crescentes que demarcariam a situação limite na eclosão das grandes guerras. No plano artístico as vanguardas criam a utopia da sociedade transformada pela arte. A utopia, enquanto contraponto à ideologia, se afasta da mimesis corrompida, procura criar o novo. Esse conceito de “novo” se refere tanto à inovação da moda quanto à inovação historicamente necessária. Daí o experimentalismo das artes, a arte como provocação, como questionamento não só do mundo, mas da própria arte. Se o curso da história parece conduzir a humanidade à catástrofe, a fuga da catástrofe é também a fuga da história, é acordar do pesadelo da história, como queria Stephen Dedalus, personagem do *Ulysses* (2008), de Joyce.

A resposta do mitologismo a essas questões está relacionada não só ao tempo interior, que é o tempo de sua narrativa, mas também ao tempo histórico. Aqui devemos pensar a relação desse mitologismo na literatura com os movimentos de vanguarda para analisarmos se estamos diante do mesmo fenômeno artístico ou não. Para Haroldo de Campos, (1997, p. 266) a vanguarda

rasura provisoriamente a diferença, à busca da identidade utópica. Aliena a singularidade de cada poeta ao mesmo de uma poética perseguida em comum, para, numa etapa final, desalienar-se num ponto de otimização da história que o futuro lhe estará resevando como culminação ou resgate de seu empenho desdiferenciador e progressivo.

O poema “Um lance de dados”, de Mallarmé, seria a síntese da poética universal progressiva do romantismo. Para Haroldo de Campos (1997, p. 256), esse poema possibilitou resolver o impasse da crise da epopeia em favor da poesia, com uma nova forma de arte poética e não em favor do romance, que é o gênero “por excelência do mundo irreconciliado e abandonado pelos deuses”.

Assim, a vanguarda tem vistas ao futuro, que seria coletivo e progressivo, e cuja forma literária ideal seria a poesia. Seria o mitologismo um contraponto a essa utopia? Não é por acaso que o moderno mitologismo tenha se expressado mais nitidamente no romance, já que no século 19, “o romance quase nunca se tornou campo da mitologização, diferindo do drama e da lírica” (MIELIETÍNSKI, 1987, p. 350). Essa grande mudança que o romance sofreu no século 20 indica que foi ele que mais se influenciou pelas descobertas da psicanálise do inconsciente e pelas novas teorias científico-filosóficas sobre o tempo. Isso se explica pelo fato de ser o romance o gênero literário em que o efeito do tempo é percebido na busca do herói pela totalidade. Essa busca pela totalidade, busca da imanência do sentido à vida, pode indicar uma utopia, mas esta se limita à forma. Reconduzida a vida ao seu sentido imanente, nem por isso há a superação do real e ideal. O que o romance faz é colocar os conflitos entre real e ideal como necessários: “a grande épica é uma forma ligada à empiria do momento histórico, e toda tentativa de configurar o utópico como existente acaba apenas por destruir a forma, sem criar realidade” (LUKÁCS, 2009, p.160). O romance faz coincidir sua configuração com a situação do mundo.

O mitologismo surge na literatura do século 20 como manifestação artística que suspeita do aspecto progressivo da história, do futuro como cenário da realização das ambições do presente. O correlato científico dessa ideia se dá em Nietzsche, Marx e Freud, considerados por Paul Ricoeur como os mestres da suspeita. Ricoeur entende que foram estes pensadores que suspeitaram da ilusão da consciência, ilusão que dissimula o real e o oculta sob uma aparência de realidade. O mitologismo é a maneira de escapar da história factual, da ilusão do futuro. Com efeito, o que o mito propõe é uma refutação do tempo: “A rigor não há um *tempo mítico*, porque o mito, história sagrada do cosmos, do homem, das coisas e da cultura abole a sucessão temporal” (NUNES, 2013, p. 63). Essa abolição da sucessão temporal do mitologismo está relacionada “às suas frustrações com o ‘historicismo’, ao medo dos abalos históricos e à descrença de que os avanços sociais modificarão o fundamento metafísico do ser e da consciência humanos” (MIELIETÍNSKI, 1987, p. 353).

O mitologismo modernista se distancia da utopia das vanguardas ao encontrar no tempo interior a sua possibilidade de manifestação. A suspeita do progresso histórico está apoiada “na revelação de certos princípios imutáveis e eternos, positivos ou negativos, que transparecem por entre o fluxo do cotidiano empírico e das mudanças históricas” (MIELIETÍNSKI, 1987, p. 351). Aqui a situação se inverte em relação à narrativa bíblica. Os limites espaço-temporais são dissolvidos. O tempo passa a ser relativizado, não mais apenas o aspecto implícito da criação espacial. Trata-se de um tempo que não conhece limites entre passado, presente e futuro, mas entende toda ação humana como inserida num processo cíclico, “tendo em vista que as ações e os acontecimentos de um determinado tempo são apresentados como personificação de protótipos eternos” (MIELIETÍNSKI, 1987, p. 351). É nesse sentido que podemos falar de um tempo mítico, tempo que não é observável somente pelo puro racionalismo, como o tempo histórico, e por isso mesmo o suplanta.

A relação que o mitologismo do século 20 estabelece com o tempo evidencia também o desejo de suspender o aspecto cronológico do tempo, fazer parar o curso da história, no que não deixa de haver um ideal utópico, mas que é diferente das vanguardas. O que se pretende é romper com o domínio do *cogito*, fazer reviver o mundo dos sentidos e da intuição e se libertar do enclausuramento da história.

5 O tempo nas narrativas populares

Esse retorno ao mitologismo não significa um retorno à antiga forma de narrar. Há um abismo entre as narrativas orais da antiguidade e os romances do século 20. O motivo está na própria estrutura do romance, conforme já dissemos, que busca a totalidade perdida da vida, o sentido da vida perdido no curso histórico que demarcou o fim da epopeia e o surgimento do romance. Esse sentido difere substancialmente da moral das narrativas orais: “Num caso, "o sentido da vida", e no outro, "a moral da história" - essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa, permitindo-nos compreender o estatuto histórico completamente diferente de uma e outra forma” (BENJAMIN, 1994, p. 212). Esse sentido da vida é um a priori das

narrativas orais, cabendo a elas apenas analisar aspectos particulares da condição humana, a moral da história que explicita a recompensa do justo e a punição do injusto. Essas narrativas procuram aconselhar os ouvintes a adotarem modos de conduta adequados, conselhos que advém da experiência e sabedoria dos narradores. Experiência que deve ser transmitidas posteriormente pelo ouvinte e, por isso, deve-se suprimir as sutilezas psicológicas: “Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica.” (BENJAMIN, 1994, p. 204).

No entanto, se os narradores não buscam o sentido da vida, nem sofrem os efeitos do tempo na tentativa de buscar a totalidade perdida, é porque o aspecto temporal está suprimido da complexidade que lhe seria atribuído na modernidade. Os acontecimentos narrados, voltados para a práxis vital, são percebidos no mito como atemporais, advindos de uma consciência ética que nunca muda por ser um a priori da vida. Assim, a conduta que a moral da história espera suscitar é sempre ética, tendo em vista a vida em comunidade. A vida é sempre exterior, relação constante do homem com o mundo, sendo a interioridade apenas um aspecto de assimilação e reorganização de condutas éticas pré-existentes. Mas isso não significa que o tempo esteja fora desse processo. A narrativa é um símbolo das ações e do tempo humano. É ela que permite ao homem se orientar no caos do mundo: “contando histórias, os homens articulam suas experiências do tempo, orientam-se no caos da modalidade de desenvolvimento, demarcando com intrigas e desenlaces o curso muito complicado das ações reais dos homens” (RICOEUR apud NUNES, 2013, p. 78).

A ética é um a priori da vida, mas as experiências narradas não se limitam a difundir princípios eternos. Os princípios de conduta são eternos, imutáveis, mas estão inseridos num contexto em que o dever-ser faz um jogo complexo e em certa medida equilibrado com as paixões e contradições humanas. Ainda que se saiba o caminho a seguir, há sempre a possibilidade de desviar-se por uma trilha que promete a novidade. É essa a relação da experiência com as narrativas. Ela serve menos para transmitir os princípios eternos que para colocá-los no seio da ação de uma narrativa, onde poderão

estar em choque com as paixões humanas, criando um jogo entre forças que se movem em sentido opostos. Desse jogo resultará a punição ou a recompensa, ou mesmo ambas, conforme a narrativa. É somente quando inseridos nas ações reais do homem que os princípios de conduta ganham significado pleno. Antes disso, pertencem a um plano em que o bem e o mal formam categorias meramente conceituais, mas que dizem muito pouco. Ninguém questionará o fato de que não se deve cobiçar a mulher do próximo, mas o herói só entenderá o significado da conduta ética quando o destino o fizer se apaixonar por uma mulher comprometida.

Assim, o tempo se mostra nesse tipo de narrativa pela necessidade de manter vivos os princípios eternos no plano da ação em que se inserem as narrativas. Os narradores entendem que o jogo entre ser e dever-ser é complexo porque é a um tempo divertido e perigoso. Ou melhor, divertido porque perigoso. Enquanto aspecto lúdico, o jogo permite estar no limite entre o ser e o dever-ser, embora o controle do jogador seja limitado. Quando se aposta muito alto, a atenção vai toda para o adversário. Ainda que o homem tenha em si algo que o faz confiante a ponto de apostar alto, é o adversário que vai confirmar ou negar suas ambições, é o movimento do adversário que mais interessa. Nesse caso também o homem fica sujeito a perder tudo. É essa experiência de quem já viu muitos homens perderem tudo que os narradores levam consigo. Nesse caso, ter visto é quase a mesma coisa que ter ouvido, posto que esse narrador foi precedido por outros, e a experiência de todos vai se tornando uma só. Toda narrativa procura lembrar os homens da conduta ética a seguir, o que muda é o modo como se combinam os elementos narrados e a alternância entre punição ou recompensa que se estabelece nos limites do ser e do dever-ser.

Esse limite evidencia também o aspecto dialético do tempo mítico das narrativas. Em geral, as narrativas apresentam a concretização do dever-ser pelo herói, mas o princípio cíclico do tempo mítico faz com que o conflito apareça novamente para o ser, que deverá novamente concretizar o dever-ser. O tempo mítico abole a sucessão temporal, mas a repetição dos motivos míticos estabelece uma relação dialética que nunca se finaliza, pois está no seio dos conflitos humanos com o código de conduta da

comunidade. Não queremos reduzir os mitos a essa necessidade do dever-ser, já que sua complexidade é maior que isso, mas queremos apenas ressaltar esse aspecto que se revela mais claramente no motivo dos sábios que aconselham os jovens. Mas se a resolução dos conflitos ocasiona a punição ou a recompensa, traz também outros motivos comuns na mitologia, como a redenção. A redenção evidencia que o desenvolvimento estrutural do mito não é estático, mas flexível e pode lidar com o jogo entre ser e dever-ser de modo dinâmico dentro de uma mesma narrativa.

A parábola bíblica do filho pródigo (Lc 15: 11-32) ilustra bem o motivo da redenção. A parábola conta a história do filho mais moço que pediu ao pai que lhe desse sua parte nos bens da casa para que ele pudesse sair de casa. O pai consente e o filho viaja a um país longínquo, onde leva uma vida desregrada. Mas logo os seus bens acabam e ele passa por grandes necessidades, tendo que se submeter a um trabalho no campo como guardador de porcos. O jovem chega a desejar se alimentar das alfarrobas dos porcos, mas mesmo essas lhe são negadas. Ele se arrepende e decide voltar à casa do pai, que lhe recebe com alegria e lhe perdoa o comportamento. No entanto, o irmão mais velho protesta contra o retorno e diz ao pai:

Há tantos anos que te sirvo, sem jamais transgredir uma ordem tua, e nunca me deste um cabrito para eu me regozijar com os meus amigos; mas quando veio este teu filho, que gastou os teus bens com meretrizes, tu mandaste matar para ele o novilho cevado. *Replicou-lhe o pai:* Filho, tu sempre estás comigo, e tudo o que é meu é teu; entretanto cumpria regozijarmo-nos e alegrarmo-nos, porque este teu irmão era morto e reviveu, estava perdido e se achou. (Lc 15: 26-32).

A parábola aparece aqui como motivo cristão da redenção dos pecados. A resistência do irmão mais velho representa o oposto do erro do filho pródigo, isto é, o apego excessivo às regras, o que demonstra uma falta de sabedoria, posto que o tema do perdão não fora ainda assimilado. Assim, a sabedoria dos mitos se encontra num ponto de convergência entre a necessidade de justiça e a atenção com os aspectos próprios da natureza humana. Algo parecido ocorre com o jovem Hipólito que se dedica

inteiramente à deusa virgem Ártemis e recusa Afrodite: “recusando-se a prestar um culto a Afrodite, rejeita todo um aspecto da condição humana. Afrodite se vingará. Por não ter sabido reconhecer a parte que, em cada um de nós, pertence a Afrodite, Hipólito morrerá” (VERNANT, 1992, p. 99). A narrativa mítica não ignora as paixões humanas, mas quer fazer com que estas não prevaleçam no jogo dialético entre o ser e o dever-ser de um modo que infrinja a ética pré-existente. É um jogo constante entre Apolo e Dionísio ou entre seus correspondentes em outras mitologias. Não há uma medida exata que possa estabelecer a priori até onde o herói pode levar as paixões sem infringir mortalmente a ética. Dependerá da configuração específica de cada mito o resultado desse embate cruel de deuses.

The Problem of Time in Modernist Novel and Popular Narratives

ABSTRACT

This study brings a review of the differences between chronological time and interior time. In literature, time could be analyzed in these two perspectives, but the importance of the interior time raises in the Modernist novel. This importance is due to the fact that chronological time starts to be seen, with the end of the transcendental vision of scholasticism, just as one of the possible views of time. In this context, new perceptions rise, as the duration, by Bergson (2005), which presents time as dependent on conscience.

KEY-WORDS: Time; Myth; Narrative; Modernist novel.

REFERÊNCIAS

A Bíblia Sagrada: Tradução na linguagem de hoje. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1988.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução: Jorge Pimentel Cintra. São Paulo: Quadrante, 2004.

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Hénri. *A evolução criadora*. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução: Caetano Galindo. São Paulo: Penguin – Companhia, 2012.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo São Paulo: Editora 34, 2009.
- MIELIETÍNSKY, E. M. *A poética do mito*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Loyola, 2013.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- STRAUSS, Cláude-Lévi. *Mito e significado*. Tradução: Antonio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1989.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução: Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1992.

Cultura, tradição e escritura

Tenório Telles[✉]

RESUMO

Este artigo se estrutura como uma reflexão sobre a crítica e a criação literária, considerando a palavra como fundamento do labor criativo e instrumento do escritor no seu processo de concepção e representação do mundo. Busca-se na tradição, no sentido atribuído a ela por T. S. Eliot, a compreensão para o trabalho do crítico – sua responsabilidade e atributos teóricos como condição para o exercício da compreensão e julgamento do texto literário. Como uma interlocução reflexiva, referencia-se no diálogo com estudiosos e poetas que refletem sobre a experiência criadora e sua escritura.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica; Arte literária; Tradição. T. S. Eliot.

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico... (e) implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença.

T. S. Eliot

Introdução

O poeta João Cabral de Melo Neto (2010, p. 335), no poema “O ferrageiro de Carmona”, discute o processo criativo e, ao mesmo tempo, expressa seu ponto de vista sobre seu labor poético. A partir da arte do “ferrageiro”, o autor pernambucano problematiza duas concepções sobre a arte de criar ou malhar o ferro. O texto se constrói como um diálogo entre o eu lírico e o ferreiro de Carmona, que informava de um balcão seu conhecimento sobre a técnica de dar forma a um artefato metálico:

✉ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. São Paulo, Brasil. tenoriottes@hotmai.com

Aquilo? É de ferro fundido,
foi a fôrma que fez, não a mão.
(...)

Conhece a Giralda, em Sevilha?
De certo subiu lá em cima.
Reparou nas flores de ferro
dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado.
Flores criadas numa outra língua.

Apresentadas a duas abordagens sobre o fazer artístico, desdobram-se as explicações sobre o fundamento, o significado e a perspectiva do artista em relação à sua criação. O ferrageiro esclarece que “o ferro fundido é sem luta / é só derramá-lo na fôrma”. Em contraposição, afirma sua predileção pelo “ferro forjado / que é quando se trabalha o ferro / então, corpo a corpo com ele, / domo-o, dobro-o, até onde quero”.

Subjaz no poema a tradicional discussão sobre a *mimesis*. As duas proposições remetem ao debate entre Platão e Aristóteles sobre a relação entre as ideias e os objetos criados. Se, para Platão, os objetos são mera imitação de formas supraterras, para Aristóteles, o ato criativo e a própria imitação são atributos humanos, associados à habilidade e ao domínio da técnica que enseja o labor artístico, como ressalta na *Poética*:

Estando, pois, de acordo com a nossa natureza a imitação, a harmonia e o ritmo (é evidente que os metros são partes dos ritmos), desde tempos remotos, aqueles que tinham já propensão para estas coisas, desenvolvendo pouco a pouco essa aptidão, criaram a poesia a partir de improvisos (ARISTÓTELES, 2011, P. 43).

O poema de João Cabral depreende as duas perspectivas: a platônica, expressa na ação do ferreiro que trabalha com o “ferro fundido”, vazado na “fôrma”, em que “as flores” são “moldadas pelas das campinas”, que, segundo Platão, já seriam uma imitação de formas transcendentais. A concepção aristotélica vincula-se à técnica do “ferro forjado”, que pressupõe, além do domínio da arte, a destreza do ferrageiro: “Só

trabalho em ferro forjado / que é quando se trabalha o ferro”. O criador impõe à sua criação as marcas de sua subjetividade, compreensão e método laborativo.

As proposições de Platão e Aristóteles são incontornáveis nos estudos sobre o fenômeno criativo, os fundamentos da arte e sobre a interpretação dos objetos artísticos. Suas reflexões plasam o pensamento dos variados críticos e, ao mesmo tempo, são afirmadoras da força e importância da tradição, entendida simbolicamente como monumento vivo e em contínuo processo de imbricação com o novo e atualização, como sublinha T. S. Eliot (1989, p. 39, grifo do autor):

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito essa ideia de ordem... não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado.

A construção deste estudo referencia-se nessas balizas teóricas que fundaram a compreensão do processo criativo e a consolidação do pensamento crítico sobre o texto literário e sua escritura, entendidas como parte de uma tradição que se reatualiza permanentemente:

Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. É isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1989, p. 39).

Platão – crítica e imitação

A crítica nasceu com a Filosofia. Uma das primeiras reflexões sobre a poesia e a função do poeta na sociedade foi empreendida por Platão na sua obra mais expressiva, *A República*, escrita no século IV a.C. O julgamento do filósofo foi desfavorável aos artífices da palavra: considerados como meros “imitadores de imagens da virtude e

também de tudo o mais sobre o que versam seus poemas e que não atingem a verdade” (PLATÃO, 2014, p. 389).

O foco da apreciação de Platão foi o autor da *Odisseia* que, sendo um imitador “por meio de palavras e frases” seria incapaz de colaborar para educar os homens e, assim, torná-los melhores. Outro pecado a justificar seu ponto de vista sobre a poesia, expressa na figura de Homero, deve-se ao fato de despertar, nos interlocutores dos textos poéticos, emoções capazes de ofuscar-lhes a razão:

Do mesmo modo, diremos que o poeta imitador cria uma constituição má dentro da alma de cada um, porque favorece o que ela tem de irracional e não discerne nem o maior nem o menor, mas ora julga grandes, ora pequenas as mesmas coisas, criando imagens vazias, mantendo-se, porém, bem afastado da verdade (PLATÃO, 2014, p. 396).

A severidade de Platão, motivada pela sua perspectiva utilitária da arte, resultou num posicionamento radical em relação ao poeta: o qual não deveria ser acolhido na cidade que imaginava (“governada por boas leis”), “pois ele desperta e nutre essa parte da alma e, tornando-a forte, destrói a razão” (PLATÃO, 2014, p. 396). Evidentemente, os critérios suscitados pelo autor de *A República* não eram estéticos, mas de caráter moral e político.

Essas primeiras reflexões já trazem os fundamentos que embasarão os debates sobre a natureza da arte, o sentido da criação – compreendendo o criador e a obra – e o seu papel social. E perpassando esses elementos, os critérios de julgamento e recepção dos objetos artísticos.

Arte e labor criativo

O texto em epígrafe, do poeta e crítico T. S. Eliot, retoma o discurso sobre o processo artístico em outros termos: entende a arte em seu sentido histórico e como labor criativo, que demanda dedicação e trabalho para ser apreendido. Isso significa que o artista é um sujeito que se constrói pelo esforço individual e como parte de uma tradição. Conhecê-la e apropriar-se de seu vasto repertório técnico e estético é

imprescindível no processo criador e na renovação das expressões artísticas. Eliot (1989, p. 39) considerava que

nenhum poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si...

A perspectiva de Eliot sobre a cultura é diacrônica – em que passado e presente se imbricam como num jogo de espelhos em que um se reflete no outro, engendrando, assim, as possibilidades do futuro. Funde-se no outro, gerando um calidoscópio de formas e cores difusas, ambíguas e inapreensíveis – metáfora viva da arte. Esse ponto de vista do autor de *A terra desolada* faz parte de sua visão do fenômeno histórico e do fundamento estético que enforma sua produção poética (uma vez que a entendia como “princípio de estética”). A leitura da primeira parte do poema *Quatro quartetos*, intitulada “Burnt Norton”, é evocativa desse olhar sobre o tempo – compreendido como grandes fluxos superpostos que se autodeterminam:

O tempo presente e o tempo passado
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado.
Se todo tempo é eternamente presente
Todo tempo é irredimível.
O que poderia ter sido é uma abstração
Que permanece, perpetua possibilidade,
Num mundo apenas de especulação.
O que poderia ter sido e o que foi
Convergem para um só fim, que é sempre presente.
(ELIOT, 1981, p. 199)

A cultura, a arte e a história constituem uma “totalidade” em movimento, em continuidade permanente – em que os fluxos temporais se imbricam, se amalgamam e fluem, assumindo formas e sentidos novos. Essa relação com a tradição, portanto com o passado, tensionada com o presente, desperta no escritor a consciência de que não é um astro desgarrado e nem é uma subjetividade fechada em si mesma, mas compreende-se situado na constelação dos criadores e “ferrageiro” do verbo: assim, situa-se, “para

contraste e comparação, entre os mortos” (ELIOT, 1989, p. 39). O novo se funda sobre os alicerces do ontem – em que o hoje logo será ultrapassado pelo devir da grande máquina do mundo que torna tudo inapreensível e crepuscular.

Essa consciência não é um atributo imperativo apenas para o poeta, mas para todos os que se dedicam à palavra – seja o crítico, o professor, o autor: todos são chamados a refletir sobre as implicações estéticas e históricas de seus ofícios – sobretudo a “responsabilidade” como criadores e formadores, pois é inegável, sem descuidar o aspecto estético, o caráter pedagógico das artes. O interesse pelo objeto artístico, como experiência de fruição da beleza, decorre da necessidade e do prazer experimentado pelos homens. Para Aristóteles (2011, p. 42), “A razão disto é também que aprender não sé só agradável para os filósofos, mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala”.

O crítico, em particular, para levar a termo seu ofício, não pode prescindir do histórico, compreendido como o espaço das vivências, do aprendizado e repositório dos avanços técnicos, estéticos e dos conhecimentos. Inquisidor de seu tempo, portanto um contemporâneo, o crítico estende suas pontes entre as margens do grande oceanotempo da cultura, propiciando, como destaca Agamben (2002, p. 71): “um encontro entre os tempos e as gerações”.

A atividade crítica pressupõe uma atitude profissional e uma formação adequada para o seu exercício. Em se tratando de crítica literária, exige-se, como nos lembra Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 68), “bagagem cultural e argumentos, e estes necessitam de um mínimo de fundamentação teórica, que só se adquire na prática de muita leitura ‘de’ e ‘sobre’ literatura... (e) requer formação e profissionalismo”.

O pacto da criação literária se estabelece por meio da relação do escritor com o leitor. O ponto de convergência entre os dois é o objeto artístico. O crítico literário, com seu conhecimento da tradição e domínio dos critérios estéticos e de legitimação da obra criativa, pode ajudar de forma construtiva na aproximação dos leitores dos textos literários e, assim, contribuir com sua formação. Isso esclarece a afirmativa de Eliot

quando ressalta que o conhecimento do antigo e do novo é uma consciência que se exige do crítico e, ao mesmo tempo, é uma grande responsabilidade.

Crítico dos mais qualificados, Umberto Eco (2016, p. 272) considera que na definição da obra de arte “os valores (o ‘antes’ que está na origem da obra e o ‘depois’ ao qual se dirige a obra) só se resolvem em estrutura”. Como um corpus tecido com palavras, ideias e imagens, o objeto artístico pode expressar princípios contrastantes com a opinião do crítico ou ser afirmativo de posicionamentos preconceituosos. Nesse aspecto, é imperativa a capacidade de julgar do analista, que deve agir com distanciamento, honestidade e instrumentalizado de critérios estéticos claros. Eco problematiza a possibilidade de discordância em relação aos valores que enformam uma obra de arte, podendo contestá-la e apontar-lhe as fraquezas. A validade do objeto analisado é outra possibilidade e, por isso, conclui que

A tarefa do crítico pode ser também e especialmente esta: um convite a escolher e a discernir. Cada um de nós, lendo uma obra literária, ainda que professe os critérios técnico-estruturais aqui expostos, deve e pode encontrar uma relação emocional e intelectual, descobrir uma visão de mundo e do homem. É justo que existam pessoas com a sensibilidade mais apurada que nos comuniquem as experiências de leitura para que possam se tornar nossas também (ECO, 2016, p. 272).

Machado e “a crítica pensadora”

No dia 8 de outubro de 1865, Machado de Assis publicou, no *Diário do Rio de Janeiro*, uma crônica intitulada “O ideal do crítico”. O texto, considerando seu caráter argumentativo reflexivo, aproxima-se do ensaio, embora conserve o tom de diálogo peculiar característico do cronista. Machado antecipa muitas questões que serão objetos de debate no século seguinte. Ao versar sobre a crítica, intima os estudiosos a exercitarem

a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata... a crítica pensadora, sincera perseverante, elevada... condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença – essas três chagas da crítica de hoje –, ponde em lugar deles, a sinceridade, a

solicitude e a justiça – só assim teremos uma grande literatura
(ASSIS, 1979, p. 798)

A tradição e o domínio dos procedimentos criativos não são suficientes para gerar a obra literária – ou as obras de arte em geral. Um elemento particular é imperativo na faina criativa – o talento: entendido como atributo de uma sensibilidade artística singular (como diz Eliot (1989, p. 39): “o fragmento de platina”, prefigurado na mente do poeta): “quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente transfigurar as paixões que lhe servem de matéria-prima”.

Talento, conhecimento e emoções mesclam-se no processo de gestação da obra de arte. Essa não é uma experiência destituída de tensão e de um forte componente demiúrgico. O texto escrito (poesia ou prosa) é gerado nas entranhas de seu criador: nutre-se de seu sangue, de seus sonhos e razão, de suas emoções e angústias mais profundas. Por isso, o ato criativo é uma experiência de morte e de vida, em que o artista sacrifica tempo e muito de si mesmo para que a criação nasça e seja compartilhada socialmente. A escritura é um raio que brota dos abismos do ser, pois, como afirma Rainer Maria Rilke (2011, p. 134): “A cada obra de arte vem ao mundo algo novo, uma coisa a mais”. Esse novo a que se refere é também continuidade da linhagem a que se vincula todo agente da criação – enriquecendo, com seus esforços e realizações criativas, o patrimônio artístico da humanidade.

A inquietude e o desejo de dizer de si e do mundo, que movem o artista, são forças geradoras da criação. Desassossego e falta expressam a humana condição num tempo e mundo estiolados, esvaziados de seus fundamentos: época precária, opaca e inominável – fênix destituída de sua mágica recriadora. Encantados pela esfinge do paraíso consumista, os seres humanos perdem-se entre as sombras e a paralisia de uma vida inautêntica. A arte é o antídoto para esse viver letárgico e arruinado. Resta-nos a Palavra como possibilidade de testemunho desse estar-no-mundo indiferente, mas também como libertação – ou como disse Fernando Pessoa (apud PERRONE-MOISÉS,

1990, p. 105): “uma confissão de que a vida não basta”. Não basta se não for vivida com encanto, com consciência e como ato libertário. A beleza é o sangue capaz de reavivar a existência e restabelecer os fundamentos primordiais da civilização.

A palavra como reconciliação com o mundo

O poeta francês Francis Ponge (1997, p. 67), ao refletir sobre a capacidade do poeta de fundar o mundo por meio da palavra, pondera que esse poder “lhe vem... de uma possibilidade para o funcionamento do mundo e de uma violenta necessidade de integrar-se a ele, depois... de uma particular aptidão para manejar, ele próprio, uma determinada matéria”. Essa matéria não é outra senão a linguagem: capacidade instauradora de nossa humanidade e ponte que nos liga à realidade e às coisas. Ponte que nos liga ao ontem, ao hoje e ao futuro. Somos filhos do verbo – nascidos das entranhas do silêncio originário e do irrevelado que move o vento, as águas, os ciclos da vida – o cosmos, como desvelou Dante (1976, p. 63):

A fantasia agora está calada;
mas já renovo as forças, que a movê-las
vai a roda a girar sempre ordenada,
do Amor que move o sol e move estrelas.

Evocar a existência e transfigurá-la pela força do verbo é um dos atributos significativos dos que se dedicam à faina de encantar as palavras, revesti-las de plumas e asas – que é também um ato de desvestir a realidade e revelar-lhe sua impalpável carnadura, seus mistérios, sua ossatura. Só a linguagem permite esse mergulho no ser do mundo e nas águas do tempo em que somos. Ponge (1997, p. 69) considera que o poeta deve reatualizar permanentemente seu pacto com a vida para não se perder:

Tanto mais que, em sua atividade de dominação do mundo, ele corre o risco de se alienar, ele precisa, a cada instante, aí está a função do artista, graças às obras de sua preguiça, se reconciliar com o mundo.

A consciência do tempo, a compreensão de nossa presença no mundo e o sentido de nossa condição como seres históricos e criativos são os fundamentos capazes de nos impulsionar para uma outra possibilidade de vida – fundada no esclarecimento, na

tolerância e no cultivo do belo. Isso só será possível, como nos alerta Eliot, quando compreendermos que somos parte de uma “totalidade”: quando entendermos que estamos/somos no ontem, no hoje e no amanhã – inapreensível prefiguração dessa convergência de tempos. O poeta evocou nossa trágica condição (não como algo irremediável), mas como devir – suspenso e indefinido:

Dayadhvam: ouvi a chave
Girar na porta uma vez e apenas uma vez
Na chave pensamos, cada qual em sua prisão
E quando nela pensamos, prisioneiros nos sabemos
Somente ao cair da noite é que etéreos rumores
Por instantes revivem um alquebrado Coriolano
(...)

Sentei-me junto às margens a pescar
Deixando atrás de mim a árida planície
Terei ao menos minhas terras posto em ordem?
(ELIOT, 1981, p. 105)

Teremos coragem de nos assenhorarmos da chave? De abrir a porta? De nos fazermos viajantes dessas planícies agrestes, desses desertos que não cessam de ultrapassar suas fronteiras? Teremos coragem de contemplar o firmamento e nos deixarmos, como homéricos navegantes, guiar pelos caminhos das estrelas? Na contracorrente dos tempos, acendo minha fogueira e desafio a tapeçaria da memória: “Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas” (ELIOT, 1981, p. 106).

Culture, Tradition and Scripture

ABSTRACT

This article structures itself as a reflection about criticism and literary creation, considering the word as a fundament of the creative labor and the writer’s instrument in his process of conception and representation of the world. It is searched in the tradition, in the sense attributed to it by T. S. Eliot, the comprehension to the critic’s work – its responsibility and theoretical attributes as an exercise of comprehension and judgment of the literary text. As a reflective interlocution, it references itself in the dialogue with scholars and poets who reflect about the creative experience and its scripture.

KEY-WORDS: Criticism; Literary art; Tradition. T. S. Eliot.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, GIORGIO. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. 4 ed. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Vol.III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979, p. 798-801.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 2. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DANTE. *6 cantos do paraíso*. Trad. Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Fontana; São Paulo: Instituto Italiano di Cultura, 1976.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2016.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MELO NETO, João Cabral de. *Melhores poemas*. 10. ed. Sel. Antonio Carlos Secchin. São Paulo: Global Editora, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PLATÃO. *A República*. 2. ed. Trad. Ana Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PONGE, Francis. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

RILKE, Rainer Maria. *A melodia das coisas*. 2. ed. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

Apontamentos sobre crítica literária brasileira e meios digitais

Bianca Ferraz Bitencourt[✉]

RESUMO

Com o advento das novas tecnologias de comunicação, dentre elas, a Internet, muitas mudanças ocorreram nas relações sociais estabelecidas entre os sujeitos. Essas mudanças alcançam também o plano da literatura e, conseqüentemente, as práticas de leitura e a crítica literária. Pretende-se, então, pensar em maneiras como as relações entre as obras literárias, os leitores e a crítica vêm se constituindo no meio digital. Para isso, considera-se importante não só apresentar dados acerca dos hábitos de leitura da população brasileira e do mercado editorial do país, mas também o caminho percorrido pela crítica literária.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica Literária; Internet; Leitura; Literatura

Introdução

A leitura consolidou-se como índice social importante para o reconhecimento do sujeito dentro da sociedade. Se, antes, a leitura era um processo exclusivo aos membros da elite, assistiu-se, a partir do século XX, no Brasil, a esforços para a alfabetização das camadas mais populares, tornando a leitura um processo acessível a um número maior de pessoas. Medidas como essa afetaram o mercado editorial do país de diferentes maneiras ao longo dos tempos. Este trabalho pretende pensar nas mudanças que a relação entre as obras literárias, os leitores e a crítica sofreu ao longo dos últimos anos e, a partir disso, promover apontamentos sobre essa área de estudos, que procura ainda caminhos para se consolidar como campo de pesquisa.

Com a chegada da era da informática, deve-se procurar, de acordo com Lévy (1993, p.7), novas maneiras de pensar e de conviver com o mundo das

✉? Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas. São Paulo. Brasil. biancaferraz3@yahoo.com.br

telecomunicações. A dimensão técnica, fundamental para as novas relações que se estabelecem a partir desse mundo digital, propicia questionamentos diversos a respeito do futuro do homem e de suas interações sociais. A Internet consolidou-se como um meio complexo, servindo as mais diversas necessidades do sujeito, permitindo-lhe a interação com seus pares. Mesmo quando a distância entre eles é enorme, a interação ocorre através de bate-papos e chamadas em vídeo. Amplia o acesso a informações, pois se configura como um banco de dados provenientes dos mais diversos locais do planeta ou mesmo como objeto de lazer, oferecendo jogos e filmes, tudo a um clique de distância de seu usuário. No campo das linguagens, a Internet surgiu, inicialmente, como uma inimiga, que viria a diminuir ainda mais os índices de leitura, que, no caso do Brasil, já eram precários.

Essa concepção da Internet como uma vilã para a leitura e para a literatura causou rebulição entre os intelectuais de todo o mundo. Houve aqueles que declararam o fim do livro impresso, uma vez que seria substituído pelas mídias digitais. Houve quem garantisse a superioridade incontestável da versão impressa, que, em sua materialidade, superaria as facilidades trazidas pelas versões digitais. A previsão do fim do livro impresso hoje se arrefeceu e, com isso, a busca pela compreensão das novas relações medidas pelas tecnologias do conhecimento deve ser retomada com fôlego. Não se trata, portanto, de impregnar as tecnologias anteriores, como é o caso do livro impresso, de valores culturais e negar o papel essencial que as novas tecnologias têm na definição das dinâmicas que regem a sociedade e constituem os sujeitos, mas de reconhecer que todas essas diferentes tecnologias estão integradas e cumprem seus papéis na sociedade contemporânea. Para Darnton (2010, p. 41), todas as tecnologias que se sobrepõem umas às outras sucessivamente apenas ressaltam o caráter de instabilidade da informação. É a partir dessa instabilidade que se deseja desenvolver as reflexões aqui propostas.

Este trabalho pretende refletir sobre a maneira como as tecnologias dialogam e se entremeiam no campo da crítica literária brasileira contemporânea. Para isso, considera-se importante retomar alguns momentos da história da crítica no país e

analisar dados sobre os processos de leitura entre a população. A partir desse recorte, é possível questionar e (tentar) entender como a Internet se apropria da literatura e como a crítica literária tenta sobreviver em meios tão distintos de seus originais. O objetivo deste trabalho consiste, então, em tecer considerações acerca das relações entre produção e recepção literária, envolvendo os processos de leitura e crítica mediados por novas tecnologias e plataformas.

1. O mercado editorial

O SNEL (Sindicato Nacional dos Editores de Livros), em parceria com o Instituto de Pesquisa Nielsen, realiza, desde 2015, o *Painel de Vendas de Livros no Brasil*. Esse painel, disponibilizado para consultas através do link: <http://www.snel.org.br/levantamento-mensal/>, é atualizado mensalmente e compara a venda de livros no país em relação ao ano anterior. O levantamento é feito diretamente em livrarias e estabelecimentos com livros à venda. Os requisitos para ser incluído no painel como ponto de venda são: ser um ponto de venda passível de visitação regular, ser aberto ao público e ter como cliente principal pessoas físicas. Os dados levantados pelo painel mostram-se de grande interesse para os profissionais do mercado editorial, acompanhar a venda de volumes no país sob diversas perspectivas, como a dos gêneros (ficção, não ficção – especialista, não ficção – trade, infantil, juvenil e educacional) mais vendidos e seus respectivos preços médios em cada um dos períodos compreendidos pela pesquisa.

Outro fator interessante acerca do mercado editorial diz respeito ao aumento da quantidade de pequenas editoras, com publicações de baixas tiragens, que servem, muitas vezes, aos autores iniciantes que, devido às dificuldades de publicação nas grandes editoras, acabam optando por custear a publicação do próprio livro, fomentando esse novo segmento do mercado, que vem ganhando força nas últimas duas décadas. Esse fato é interessante também porque reforça a questão da facilidade de acesso não só à leitura, mas também à escrita, nos tempos contemporâneos.

Essas publicações em pequenas tiragens não garantem a permanência de um autor no círculo editorial, visto que, na maioria das vezes, é o próprio autor quem deve fazer ações de marketing e de divulgação de seu trabalho literário, além disso, a distribuição em livrarias é mais escassa e os preços nem sempre são acessíveis, devido à impressão de poucos exemplares. Essas dificuldades tornam ainda mais árduo o caminho do escritor iniciante, que se vê à margem de autores publicados pelas grandes editoras, e não contam nem com ações midiáticas que promovam sua obra, nem com o abastecimento nas mais diversas redes de revenda de livros. Esses fatores, aliados à expansão do acesso à Internet no Brasil, podem explicar o aumento do número de autores que utilizam sites, blogs e outras plataformas digitais para divulgar suas produções literárias e alcançar possíveis leitores, estabelecendo com eles um contato mais direto e efetivo, proporcionado pelas ferramentas de comentários e mensagens disponíveis nos mais diversos ambientes digitais.

2. Leitura: hábitos e práticas

Para refletir sobre os hábitos de leitura no Brasil, tem-se um instrumento bastante interessante: a Pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*. A pesquisa conta com quatro edições concluídas, sendo elas referentes aos anos de 2001, 2007, 2011 e 2015. Apresentamos aqui algumas conclusões de cada uma das edições, com o intuito de acompanhar a constituição do processo de leitura ao longo dos primeiros anos do século XXI. Outro dado importante que as edições mais recentes da pesquisa trazem diz respeito ao uso da Internet como ferramenta de leitura.

A primeira edição da pesquisa, realizada em 2001, foi patrocinada pelo SNEL, pela CBL (Câmara Brasileira do Livro), pela ABRELIVROS (Associação Brasileira de Editores de Livros Escolares) e pela BRACELPA (Associação Brasileira de Celulose e Papel) e executada pelo instituto A. Franceschini Análise de Mercado. As conclusões dessa edição mostram que os estratos sociais mais elitizados, formados, sobretudo, pela classe A com instrução de nível superior, são os que possuem maior índices de leitura e de compra de livros. Concluiu-se também que as principais barreiras ao incremento da

leitura no estrato médio da população dizem respeito, principalmente, a dois âmbitos: 1) acesso ao livro, dificultado pela baixa presença das bibliotecas e pelo baixo poder aquisitivo da população; e 2) comunicação e marketing, com a necessidade de se investir em estratégias para modernização da imagem do livro, agregando traços de prazer à leitura e de campanhas de propaganda para lançamentos de títulos. Colocou-se também como desafio à indústria editorial a diminuição do preço de capa dos livros, com o objetivo de aproveitar melhor os amplos segmentos de baixa disponibilidade financeira, a exploração adequada do universo cultural mais restrito ao público jovem e de ensino médio e a ampliação dos canais de distribuição dos exemplares.

A segunda edição, realizada em 2007 e publicada em 2008 pelo IPL (Instituto Pró-Livro), contou com apoio do SNEL, da CBL e da ABRELIVROS, tendo sido executada pelo Instituto IBOPE. Os objetivos da segunda edição consistiam em diagnosticar e medir o comportamento leitor da população, conhecer a percepção da leitura no imaginário coletivo, definir o perfil do leitor e do não leitor de livros, identificar as preferências dos leitores e avaliar os canais e as formas de acesso à leitura bem como as principais barreiras a isso. Com a ampliação dos objetivos e a mudança da metodologia, não é possível fazer uma análise comparativa em relação à edição de 2001, mas convém, ainda assim, relatar alguns dos resultados demonstrados pelo levantamento feito. Dentre os entrevistados, 35% declaram gostar de ler em seu tempo livre e a preferência cresce de acordo com a renda e com a escolaridade. Ainda são dificuldades para o estabelecimento da leitura como prática a baixa escolaridade e a renda, pois o não leitor se situa, em geral, na base da pirâmide social. Alguns indicadores dessa pesquisa revelam que mulheres leem mais do que homens tal como crianças e jovens leem mais do que adultos. A leitura cresce na proporção da escolaridade e do rendimento médio do indivíduo, bem como é maior entre a população que frequenta o ambiente escolar. Em relação às preferências dos leitores, 3% deles disseram optar pelos livros digitais, um número ainda pequeno, mas que tenderia a crescer nos anos subsequentes. A Internet se manifesta também nas formas de acesso ao livro: 7% dos leitores se utilizaram de *downloads* gratuitos na Internet.

A terceira edição da pesquisa, realizada em 2011 e publicada em 2012, foi feita pelo IBOPE e encomendada pelo IPL, mais uma vez com o apoio do SNEL, da CBL e da ABRELIVROS. Mantiveram-se os objetivos da edição anterior, acrescentando-se o intuito de conhecer o impacto dos livros digitais entre leitores e não leitores. O acréscimo desse item aos objetivos da pesquisa revela como o potencial do digital estava já se mostrando e sendo objeto de atenção das agências e instituições que trabalham diretamente com o mercado livreiro. Os dados da edição de 2011, formados a partir de 5012 entrevistas, serviriam como um mapeamento mais recente e completo acerca dos hábitos de leitura dos brasileiros, fornecendo, assim, informações que poderiam ser utilizadas no planejamento de mercado e para o fomento de políticas públicas de incentivo à leitura. A pesquisa revelou que o número de brasileiros que lia em seu tempo livre caiu de 36% em 2007 para 28% em 2011 e que a maioria dos entrevistados (85%) dizia assistir TV em seus momentos de ócio. O acesso aos livros via Internet também foi um pouco menor: 6% dos leitores disseram ter utilizado esse recurso. O aspecto mais interessante dessa edição, entretanto, consiste em uma nova série de perguntas que foram feitas aos entrevistados sobre a relação deles com a Internet.

Os 5012 entrevistados responderam, primeiramente, sobre a frequência com que acessam a Internet. 18% deles respondeu que realizava o acesso diariamente, 15% algumas vezes na semana, mas a maioria (54%) afirmava não acessar a Internet. Os que disseram acessar a Internet foram questionados sobre o uso que faziam da rede e a maioria (58%) assinalou utilizá-la para entretenimento. 7% deles utilizou a rede para baixar ou ler livros. Foi perguntado também se eles acessavam redes sociais ou *blogs* sobre livros ou literatura, ao que 24% disseram que sim e 76% que não. Em relação aos *e-books*, foram feitas duas perguntas: se o sujeito já tinha ouvido falar desse termo, ao que 30% responderam que sim, 25% que não, mas gostariam de saber do que se tratava e 45% que não. A segunda pergunta era sobre a leitura de *e-books*. Houve um aumento expressivo no número de leitores: 18%, sendo que 17% leram através do computador e 1% através do celular. Ainda assim, a maioria (82%) disse nunca ter lido um *e-book*.

A edição mais recente, realizada em 2015 e publicada em 2016, realizada mais uma vez pelo IBOPE, a pedido da APL e com apoio do SNEL, da CBL e da ABRELIVROS, revelou que 56% dos brasileiros entrevistados são leitores. O acesso aos livros através da Internet se manteve em 7%, mas, dessa vez, a porcentagem de entrevistados que disseram acessar a Internet saltou para 67% dos entrevistados. As atividades feitas pela Internet são, na maioria das vezes, comunicativas através de e-mails e aplicativos para troca de mensagens e fotos. Em relação aos livros digitais, foram feitas as mesmas perguntas da edição de 2011. Sobre o conhecimento acerca dos livros digitais, 41% disseram conhecer o termo, 7% não conhecem, mas se interessam e 52% nunca ouviu falar. O número de leitores de livros digitais também subiu, chegando a 26%, sendo que, dessa vez, a maior parte dos leitores utilizou seus celulares e *smartphones* para realizar a leitura. Apareceu também a utilização de *tablets*, *Ipads* e leitores digitais (*Kindle/Kobo*). Dentre os que leram livros digitais, 15% pagaram pelo *download*, 88% baixaram o livro gratuitamente e 2% não souberam responder. Os resultados dessa edição da pesquisa apontam para uma crescente influência do digital como mediador da prática de leitura. Além disso, notou-se que houve o aumento da escolaridade média da população e, com isso, o aumento da leitura.

3. Internet e literatura

Como já ilustrado anteriormente, a Internet vem se constituindo como um meio importante na definição das relações sociais contemporâneas. Essas relações são permeadas pelas mais diversas práticas, como a leitura e a escrita, por exemplo. Com o aumento do acesso à Internet no país e com a infinita variedade de assuntos que a Internet agrega, não é surpreendente que práticas literárias tenham migrado para o ambiente digital. A chamada *webliteratura*, surgida logo no início dos anos 2000, vem crescendo a cada ano, indicando um novo tipo de relação entre autor e leitor. A principal mudança nessa relação diz respeito à proximidade que leitor e autor adquirem no meio digital. É possível que o leitor interfira diretamente no processo criativo da obra, visto que, muitas vezes, os autores postam suas produções gradualmente, em capítulos, por

exemplo. Com isso, a interação entre autor e leitor é maior e mais intensa, deixando de passar por mediadores que não o próprio meio digital. O aumento dessa superfície de contato influi diretamente em questões comerciais e que, conseqüentemente, afetam o mercado. Mesmo quando os autores decidem publicar a obra digitalmente depois de concluída, muitos optam por ferramentas de publicação digital gratuitas, com baixo ou nenhum custo para o leitor.

Há também aqueles que utilizam as ferramentas do mundo digital como constituintes do processo criativo da obra literária. Com isso, impossibilitam que a obra em questão seja publicada na forma impressa tradicional, já que perdem muitos de seus recursos e particularidades. Nesse sentido, a apropriação da Internet pela literatura (e vice-versa) mostra-se um processo complexo de ressignificação daquilo que se considera literário ou artístico. É relevante destacar o que diz Abreu (2006, p. 41): “O conceito de *Literatura* foi naturalizado – ou seja, tomado como natural e não como histórico e cultural – e por isso se tornou tão eficiente”. Isso significa que o conceito de literatura se relaciona intrinsecamente com o contexto histórico de sua produção e de sua circulação. É natural, portanto, que haja um período de estranhamento e mesmo de acirramento entre a imprensa livreira tradicional e as novas formas como a literatura se manifesta.

Em relação à crítica, pode-se perguntar: Qual é o espaço da crítica literária em um mundo altamente globalizado? Em quais veículos midiáticos esse tipo de crítica continuaria a existir? Ou estaria reclusa aos ambientes universitários?

4. Traços da crítica literária brasileira

Até o século XIX ou mesmo até meados do século XX, literatura e imprensa se confundiam. Isso se dava, pois o objeto livro ainda não era popular, eram os jornais que conferiam notoriedade e proporcionavam o sustento dos escritores. Como em relação simbiótica, a imprensa vivia da literatura, à medida que a publicava em larga escala, e a literatura vivia da imprensa, considerando que o periodismo empregava os literatos e escritores.

No século XX, entretanto, a imprensa passou por mudanças e, desde então, as colaborações literárias dentro dos jornais passaram a ser consideradas “matérias à parte”, pois o jornal não tinha mais interesse em ser – todo ele – literário. Essa revolução, por assim dizer, se iniciou com o período de modernização das grandes cidades brasileiras nas primeiras décadas do século XX, tendo coincidido, por exemplo, com a chamada *Belle Époque* carioca, em que as obras de Pereira Passos visavam a construção de uma metrópole nacional que poderia se equiparar às europeias. As reformas promovidas pelo prefeito mudaram as relações capitalistas e sociais presentes no Rio de Janeiro da época, local em que grande parte dos literatos se encontrava, e, com isso, a imprensa também sentiu necessidade de mudanças. Dessa forma, a literatura passou a aparecer em seções de crítica em rodapé, esboçando o que, mais tarde, seria chamado de suplemento literário.

Nas décadas seguintes, consolidou-se o que a Teoria Crítica chamou de cultura de massas. Em paralelo a isso, ocorre uma mudança no perfil da crítica literária no Brasil. De acordo com Sussekind (2003), entre os anos 1940 e 1950, havia a chamada “crítica de rodapé”, feita por bacharéis não especializados. Aos poucos, outro modelo de crítica ganha espaço: a universitária, ocasionando uma substituição do rodapé pela cátedra, ou seja, passando a palavra (e o poder) para aqueles com “aprendizado técnico”, os críticos-professores. Os anos 1960 e 1970 foram anos universitários, o que, no entanto, se tornou um autoconfinamento da crítica ao *campus* universitário, pois houve redução do espaço jornalístico destinado à crítica, culminando com a dificuldade de circulação dessa produção acadêmica. Mais tarde, nos anos 1980, com o crescimento do mercado editorial, estimulou-se uma nova ampliação do espaço para a literatura na imprensa, o que foi concomitante, entretanto, com o desestímulo à crítica literária mais atenta, justificado pela impulsão do livro (e da obra literária, conseqüentemente) como objeto mercadológico. Isso significa que o interesse da imprensa estava mais para divulgar livros para vendê-los do que para fazer uma análise deles. O espaço destinado para a literatura passou, então, a ser ocupado por resenhas e notícias, geralmente rasas, que propunham um tratamento comercial do livro.

A partir dessa esquematização proposta por Sússekind, pode-se perceber que a crítica literária, ao longo do século XX, passou por mudanças em sua estrutura e mesmo em sua relação com a grande imprensa. Entende-se a importância de verificar a maneira como a crítica aparece nos cadernos da imprensa atual, bem como quais as relações que a literatura estabelece com os novos sentidos e perspectivas propostos pela dinâmica social contemporânea.

O processo de apagamento dos suplementos literários tradicionais e de ascensão dos chamados segundo-cadernos, que tratam de variedades em detrimento do caráter essencialmente literário dos primeiros, revela como a experiência social da imprensa se modificou e precisou assumir novos contornos, atendendo a demanda de uma quantidade de informações que chegam a todo o momento ao leitor. Além disso, há de se considerar que os avanços tecnológicos propiciaram o desenvolvimento das mais diversas mídias, como filmes, séries de TV e outros recursos exclusivos do meio digital. Há a necessidade de se abrir o espaço dedicado às artes mais tradicionais às mais recentes formas de lazer e entretenimento.

É diante desse cenário aparentemente conflituoso que se deve pensar o lugar da crítica literária na contemporaneidade. Como as mídias digitais podem ser aliadas da crítica tradicional, hoje restrita a poucas revistas que ainda sobrevivem no mercado cultural, e como o fazer crítico pode se reinventar e voltar a atrair o leitor médio. Essas são questões cujas respostas ainda não temos. No entanto, é possível pensar em alternativas para que a crítica literária resista e continue a cumprir seu papel mesmo com as mudanças técnicas sofridas pela esfera literária. O caminho para a permanência da crítica passa pela reinvenção e renovação dos processos de circulação e recepção das obras. É necessário abrir-se às possibilidades engendradas pelas novas tecnologias da informação e recebê-las com a mesma receptividade com que se fazem as críticas das obras do meio impresso. Mais do que isso, é necessário reconhecer que as obras digitais devem ser avaliadas por outros parâmetros além dos tradicionais, pois utiliza recursos próprios de seu meio e que, muitas vezes, não estão disponíveis para o meio impresso.

Conclusão

Sendo assim, conclui-se que as mudanças ocasionadas pelas novas tecnologias devem ser estudadas e incorporadas às práticas sociais, nas quais se inclui a crítica literária. Essa inclusão, no entanto, deve ser acompanhada de um olhar crítico a respeito das particularidades das produções advindas do meio digital. Deve-se levar em consideração que os recursos constitutivos de uma obra artística - não apenas literária –, produzida e ambientada a partir dessas tecnologias, possuem características diversas daquelas que nos são apresentadas como tradicionais. Por esse motivo, é necessário que o processo de conhecimento dessas obras seja cada vez mais incentivado, até mesmo como modo de obrigar a crítica a se reestabelecer como lugar de discussão, aceitando novas formas de construir uma poética, por exemplo.

Considera-se relevante ressaltar a importância dos meios digitais no que se refere à facilidade e ampliação do acesso à informação, configurando, assim, um processo de democratização da mídia, ao passo que os caminhos são traçados e alterados a qualquer momento pelos leitores. Com isso, revela-se também a necessidade de investimento nas práticas de letramento digital, que deve ser iniciado ainda na infância. O problema originário, portanto, não se refere apenas à questão da crítica literária, que aparece como um reflexo de questões anteriores. Trata-se de repensar o trabalho com a leitura e com a literatura no ensino básico e, assim, contribuir para a (re)constituição de um sistema literário efetivo. Se, de acordo com os dados colhidos pelas pesquisas apresentadas, o número de leitores vem aumentando no país, por que a crítica enfrenta um período de crise? A resposta não é única. Se, por um lado, a crítica canônica não se ocupa dos mesmos objetos de leitura apreciados pelo público em geral, por outro, a crítica se distanciou pelo seu academicismo. Tais preposições não podem ser consideradas totalmente falsas, mas também precisam ser colocadas ao lado de outros aspectos, como o surgimento de *blogs* e, mais recentemente, canais no *Youtube* que tratam da literatura de forma mais interativa, estabelecendo um contato mais direto com o leitor.

O nosso intuito não é apresentar uma proposta única e definitiva para a crítica literária brasileira, mas assinalar algumas possibilidades que podem ser trilhadas em busca de novas relações com o leitor e com as novas práticas sociais que vêm se estabelecendo no mundo contemporâneo.

Notes on Brazilian Literary Criticism and Digital Media

ABSTRACT

With the opening of new communication technologies, among them the Internet, many changes occurred in the social relations established among the subjects. These changes also reaches the literature plan and, consequently, of the literary criticism. It is intended thinking about manners how the relation among literary opus, the readers and the criticism have been constituted in digital mean. Therefore, it is considered important to present details about the reading habits of the Brazilian people and the publishing market of the country. It is also remarkable to consider the path traveled by the literary criticism.

KEY-WORDS: Literary Criticism; Internet; Reading; Literature.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- Painel de Vendas de Livros no Brasil*. Disponível em: <http://www.snel.org.br/levantamento-mensal/>. Acesso em: 15/07/2016.
- Retratos da leitura no Brasil*. Disponível em: <http://www.snel.org.br/dados-do-setor/retratos-da-leitura-no-brasil/>. Acesso em: 22/07/2016.
- SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: _____. *Papeis colados*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, pp. 15-36.