

# 34 Criação & Crítica

## LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS

Nossa chamada “Literaturas estrangeiras modernas” tinha como objetivo seguir emular a área de estudos literários do nosso programa de pós-graduação, que inclui estudos críticos, comparados e culturais relativos à literatura estrangeira. No entanto, recebemos textos muito ligados à nossa chamada anterior, “Crítica da crítica”, mas mais ligados a discussões originadas em outros países. Assim, este número pode ser considerado como uma crítica da crítica estrangeira.

Recebemos artigos que discutem a crítica de diversas origens. Thaís Soranzo (Unicamp) em “O descompromisso da arte em “The Liar”, de Henry James” propõe discutir um dos escritores-críticos mais importantes de língua inglesa, Henry James e especificamente seu conto sobre um personagem artista: “The Liar”, em que problematiza a autonomia da arte em relação à realidade. Esse mesmo tema está também presente nos artigos de Felipe Alves (USP) (“O objetivo da crítica segundo o autor de *Dos escritos daquele que ainda vive*”) sobre a crítica literária do jovem Kierkegaard e de Fabrizio Uechi (USP) (“O que é a Literatura? Ceci n’est pas une question”), que discute a pergunta “o que é a literatura”, a partir de vários teóricos franceses, como Rancière, Blanchot e Foucault, em diálogo com Antonio Candido e outros. Já deslocando a pergunta da literatura para a crítica, o artigo de Fabiana de Lacerda Vilaço (USP), discute a relação entre crítica e literatura em “Leituras em disputa na contemporaneidade: pós-crítica como anti-crítica e função da crítica hoje”, a partir de textos de Stephen Best, Sharon Marcus, Rita Felski e Eve Kosofsky.

Dois artigos referem-se ao âmbito hispano-americano: “Un acontecimiento extraordinario: Cortázar: una lectura de Rayuela desde la reseña “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres”” de Ana Claudia Ferreira Martins de Souza, e “A “imaginação cinematográfica” na crítica literária de Ricardo Piglia”, de Eduardo Ferraz Felipe (UERJ), centrados na crítica literária e cinematográfica produzida por esses autores e o impacto para a sua produção literária. Em diálogo com esses textos, “Do pé à letra: O entrelugar da caminhada em *Suite Vénitienne*, de Sophie Calle” de Larissa Fontenelle Gontijo (UFMG) e Márcia Arbex (UFMG), propõe uma abordagem intemidiática, que integre reflexões sobre o literário e o audiovisual. Temos um único artigo fora da chamada, mas também em diálogo com as reflexões sobre a crítica: “Da crítica à crônica n’O publicador paulistano (1857-1860)”, de Natália Gonçalves de Souza Santos (Universidade Estadual do Piauí) sobre as resenhas literárias em um jornal estudantil de São Paulo no século XIX.

Além dos artigos, esta edição conta com uma tradução de um texto sobre o formalismo russo, “A teoria da arte e da emoção no trabalho formalista de Boris Eikhenbaum”, de Carol Any (traduzido por Raquel Siphone, USP) e com uma resenha do último livro de Elisabeth Roudinesco, “O Eu soberano: Ensaio sobre as derivas

# 34 Criação & Crítica

identitárias”, feita por Caroline Rodrigues Menezes (UnB). Assim, esses textos que complementam a edição também se centram na discussão da crítica estrangeira.

Editora  
Claudia Amigo Pino

# 34 Criação & Crítica

O DESCOMPROMISSO DA ARTE EM “THE LIAR”, DE HENRY JAMES

Thaís Soranzo<sup>1</sup>

**RESUMO:** Em consonância com as reivindicações de escritores ingleses do contexto finissecular, Henry James elabora, em “A Arte da Ficção” (1884), uma espécie de manifesto artístico em que confere à literatura uma autonomia estética que a desvincula de qualquer compromisso moral. Tais preceitos, por sua vez, não se restringiram ao projeto teórico do autor. A partir da criação de personagens-artistas, James estende essa discussão para o plano ficcional de modo a torná-la mais complexa. Com o objetivo de traçar paralelos entre a produção crítica e literária do autor, este artigo apresenta uma leitura de “The Liar” (1888), conto que mobiliza importantes aspectos do projeto estético de Henry James ao problematizar o estatuto da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Henry James; “A Arte da Ficção”; “The Liar”.

THE NONCOMMITMENT OF ART IN “THE LIAR”, BY HENRY JAMES

**ABSTRACT:** In accordance with English writers’ claims at the turn of the 19th century, Henry James elaborates, in “The Art of Fiction” (1884), an artistic manifesto which attributes aesthetic autonomy to literature and detaches it from any moral commitment. Those precepts were not limited to James’ theoretical project. Through artist-characters, the writer renders this discussion more complex when expanding it to his fictional texts. In order to draw parallels between the author’s critical and literary production, this paper presents a reading of “The Liar” (1888), a short story which mobilizes important aspects of Henry James’ aesthetic project by problematizing the statutes of art.

**KEYWORDS:** Henry James; “The Art of Fiction”; “The Liar”.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Bolsista CAPES/nº do processo: 88887.601497/2021-00 (thais.soranzo@gmail.com)

# 34 Criação & Crítica

Num dos registros de seus Cadernos, escrito em 19 de junho de 1884, Henry James esboça um possível enredo para a criação de um conto: uma mulher, a despeito de sua inteligência aguda e de sua natureza um tanto “delicada, tranquila, elevada e pura”<sup>2</sup> (JAMES, 1955, p. 61, tradução nossa), vê-se obrigada a tolerar as histórias fantasiosas contadas pelo marido nas rodas de conversa. Este, por sua vez, conquanto fosse tido por um tremendo mentiroso, era de todo inofensivo. De modo geral, caracterizava-se por ser “bom, gentil, pessoalmente muito atraente, muito bonito”<sup>3</sup> (JAMES, 1955, p. 62, tradução nossa); embora a mentira pudesse ser considerada sua única falha, ela contribuía para torná-lo “cada vez mais divertido”<sup>4</sup> (JAMES, 1955, p. 62, tradução nossa).

Na concepção inicial do conto, a mulher se esforçaria por corrigir ou ao menos amenizar os eventuais danos causados pelas invenções do marido. Tal diligência, contudo, não é suficiente quando ele resolve propagar uma mentira cabulosa, a qual James não chega a formular em seus apontamentos. A fim de poupar a difamação do marido, a personagem, contrariando seus princípios morais, tomaria parte na farsa. Todavia, ainda que tivesse conseguido proteger a imagem do esposo, ela passa a odiá-lo terrivelmente.

Ao concluir essas breves anotações a respeito da trama, o autor indica entre parênteses o título *Numa Roumestan* (1881). A referência direta ao romance de Alphonse Daudet, a quem James tanto admirava, de fato sugere que o texto do escritor francês possa ter influenciado a criação do conto (MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B, 1955). Não obstante, tal alusão é completamente omitida no Prefácio a “*The Aspern Papers*” (1908), escrito anos depois para a Edição de Nova York. Nele, Henry James rememora um jantar ao qual compareceu em Londres. Por um simples fruto do acaso, conhecera na ocasião um cavalheiro descaradamente mentiroso, “mas cujo nome e cuja fama o precediam favoravelmente e em quem reconheci o mais impetuoso criador de fábulas coloquiais que a ‘alegria de viver’ alguma vez tivera oportunidade de invejar” (JAMES, 2003, p. 242). A esposa do sujeito, “veraz, serena e charmosa” (JAMES, 2003, p. 242), não ousava denunciar as quimeras do marido; ao contrário, agia com muita naturalidade, “sem ao menos, na expressão vulgar, arquear as sobancelhas” (JAMES, 2003, p. 242). O episódio, docemente lembrado por James, poderia por certo ser transformado em ficção. Deslumbrado com as fabulações do homem ali presente, o autor parecia ter à disposição um rico material: “Era primoroso e só podia resultar em alguma espécie de ‘conto’, a cujo formato claramente se pré-ajustava como a mão à luva” (JAMES, 2003, p. 242, grifo do autor).

---

<sup>2</sup> “a fine, quiet, high, pure nature”.

<sup>3</sup> “*He is good, kind, personally very attractive, very handsome*”.

<sup>4</sup> “he is increasingly very light”.

# 34 Criação & Crítica

Pelos apontamentos do Prefácio, não é possível saber se o jantar ao qual James se refere teria ocorrido antes de 1884, data na qual, conforme acabamos de verificar, o escritor comenta pela primeira vez sobre a composição do conto. De todo modo, ambos os registros focam a figura do casal; enquanto nas anotações dos Cadernos a ênfase recai na fidelidade da esposa, no Prefácio, o brilhantismo do sujeito mentiroso é que ganha relevância. Nenhum dos textos, entretanto, confere destaque a um personagem que será decisivo na narrativa: o artista. Publicado entre maio e junho de 1888 na *The Century Magazine*, “The Liar” terá como protagonista Oliver Lyon, um pintor que se envolve diretamente na relação entre o Coronel Capadose e sua esposa, Everina Brant.

Embora não seja narrado em primeira pessoa, o conto focaliza o ponto de vista de Lyon. Já de início, conseguimos vislumbrar que ele é um artista sério. Dedicado à profissão, não tinha o hábito de frequentar festas e jantares; quando o fazia, detinha-se logo nos livros e gravuras do lugar onde se encontrava, afinal, “[a]creditava que essas coisas ofereciam a medida da cultura e mesmo da personalidade de seus anfitriões”<sup>5</sup> (JAMES, 2012, p. 109). Além de culto, Lyon era, sobretudo, orgulhoso. Contratado para pintar o retrato do ancião Sir David, ele hospeda-se na casa de campo da família e fica lisonjeado ao constatar que todos os convidados o haviam esperado para o jantar:

Isso fez com que pensasse que estava numa companhia suficientemente distinta, pois, se tivesse sido humilhado (o que não acontecera), não poderia ter-se consolado com a reflexão de que esse destino seria algo natural para um artista jovem e obscuro, ainda em busca de uma posição (p.110)<sup>6</sup>.

Conforme se nota, Lyon não se considera um pintor iniciante, mas sim um artista reconhecido. Ainda que não encarasse sua situação como a das mais brilhantes, fiava-se na sua reputação. Para completar o quadro, o personagem igualmente se via numa posição superior à das outras pessoas. No papel de artista, Lyon julga ser um privilegiado observador do “espetáculo humano” (p.111). Assim, apesar de gostar do sossego de seu ateliê, a mudança de ares lhe despertava curiosidade. Já que sua “distração favorita” consistia em examinar “um rosto depois do outro” (p. 112), o novo cenário oferecia um farto material a seu trabalho. Naquela luxuosa casa de campo, poderia contemplar a “máscara humana” à vontade:

Essa diversão lhe proporcionava o maior prazer que conhecia e, muitas vezes, chegava à conclusão de que era uma benção o fato de

---

<sup>5</sup> No ano seguinte da publicação na *The Century Magazine*, o conto foi impresso em formato de livro pela Macmillan & Co. Para a análise aqui proposta, será tomado como base o texto de 1889 traduzido ao português por Cláudio Figueiredo.

<sup>6</sup> A fim de facilitar a leitura, passamos a indicar a partir daqui somente a paginação do conto.

# 34 Criação & Crítica

a máscara humana interessá-lo assim, e que isso não era menos vívido agora do que fora antes (às vezes, seu sucesso dependia estritamente disso), já que estava destinado a ganhar a vida reproduzindo-a (pp. 112-113).

Uma espécie de espectador da condição humana, o artista é aqui colocado num lugar diferenciado. Em vez de tomar parte na sociedade, ele a examina à distância, sendo capaz de fazer da “máscara humana” um objeto estético. Lyon, no caso, congrega inicialmente esses atributos. Ainda que vaidoso, vale-se da função de artista para perscrutar o restante dos convivas. Não à toa, lamenta não ter a chance de conhecer Sir David antes de pintar seu retrato. Diferentemente da figura enigmática do ancião, que a seu ver poderia ser encarada como uma “reliquia fascinante” (p. 111), Lyon não é instigado pelas outras pessoas da casa; para ele, elas não representavam um “tema” (p. 112). Ao observar Arthur Ashmore, por exemplo, o artista chega à conclusão de que, a despeito de ser um cavalheiro inglês de boa aparência, “teria sido quase impossível pintá-lo associando-o a um papel específico” (p. 112). Quanto à esposa de Ashmore, “[e]ra como se ela já fosse um retrato bastante ruim, ainda que caro, confeccionado por mão eminente, e Lyon não sentia a menor vontade de copiar essa obra” (p. 112).

A indiferença com que contempla os indivíduos ao redor, contudo, é de todo abalada quando se depara com o Coronel Capadose. Ao avistá-lo pela primeira vez, Lyon já de início se interessa pela feição do rapaz. Aquele cavalheiro, pergunta a si mesmo, “quem era ele? Teria sido um bom tema. Ou seria sua face apenas a placa legível afixada na porta de sua identidade, meticulosamente polida e barbeada – a coisa mais decente que poderia ser conhecida a seu respeito?” (p. 113). Ao contrário dos outros convivas, cuja aparência era facilmente desvelada pelo pintor, Capadose tinha um certo mistério que Lyon se esforçava por decifrar:

O que era estranho nele era certa mistura do correto com o extravagante: como se fosse um aventureiro imitando, com rara perfeição, um cavalheiro, ou um cavalheiro que tivesse cedido ao capricho de sair por aí com armas escondidas. Poderia ser um príncipe destronado ou o correspondente de guerra de um jornal: representava tanto o espírito empreendedor quanto a tradição, boas maneiras e mau gosto (p. 113).

Apesar de não conseguir distinguir que tipo de sujeito era aquele, Lyon rapidamente se dá conta de que o semblante do cavalheiro encantava as pessoas: “onde quer que seus olhos amistosos se detivessem, exerciam um efeito tão agradável quanto o do sol de setembro – como se tivesse a capacidade de fazer amadurecer uvas e peras ou mesmo afeição humana com seu olhar” (p. 113). A atração exercida pelo coronel é reforçada no instante em que Lyon reconhece a presença de Everina Brant no jantar. Rejeitado por ela doze anos atrás, o pintor tenta em vão cumprimentá-

# 34 Criação & Crítica

la; absorta pela imagem de Capadose, ela não consegue desviar o olhar dele. Completamente desapontado por ter passado despercebido à sua antiga amada, Lyon precisou admitir que “a Sra. Capadose estava apaixonada por seu marido; então desejou mais do que nunca ter-se casado com ela” (p. 117).

Se Capadose já havia previamente provocado a curiosidade de Lyon, a partir de então, quando o artista descobre que o coronel é venerado por Everina Brant, ele passa a ser objeto de total interesse do pintor. Na reunião entre os homens após o jantar, Lyon foi o único que teve disposição para ouvir as histórias mirabolantes do coronel. Deslumbrado com as façanhas contadas, o pintor nem desconfia de que eram meras invenções. Em determinado momento, ao escutar a narrativa sobre os três meses que Capadose passara desacordado na Irlanda, Lyon, a despeito de ter se maravilhado com a história, quis perguntar ao coronel “se não a havia falseado um pouco – não ao contá-la, mas ao se expressar de forma tão tranquila” (p. 121). A dúvida, no entanto, foi logo dispersada, já que o pintor “estava impressionado demais com o tom” (p. 121) do coronel.

Constata-se, aqui, que a imagem de Oliver Lyon como artista superior começa a ser desfeita. Em vez de assumir o posto de observador imparcial, o pintor se deixa levar pelas fabulações de Capadose. Tal inclinação à fantasia nos é indicada logo na chegada de Lyon à casa dos Stayes, quando o protagonista, passando em revista o aposento onde ficará hospedado, alegra-se ao ver na cabeceira um romance de Sheridan Le Fanu. Escritor famoso pelas narrativas de terror e mistério, Le Fanu representava para Lyon o tipo de “leitura ideal para as horas da madrugada numa casa de campo” (p. 110). Não por acaso, ele se vê propenso a acreditar na história inventada por Capadose de que a residência dos Stayes estava povoada de fantasmas:

Se não chegara a ficar numa casa comprovadamente assombrada, havia pelo menos (possuindo um temperamento artístico) observado os grandes salões sombrios e as escadas às vezes um tanto arrepiantes; graças à sua imaginação, um efeito sinistro sempre se fazia sentir ao ouvir o som dos próprios passos ecoando pelos longos corredores ou no modo como, no inverno, a lua entrava pelas janelas altas e vinha iluminar o topo das escadas (p. 133).

É notória, portanto, a suscetibilidade de Lyon ao fantástico (POWERS, 1961). Não obstante seu caráter irreal, tais histórias despertavam curiosidade. Da mesma maneira que Lyon estava ansioso por começar a leitura do romance de Le Fanu, os conhecidos de Capadose também se deleitavam com as invenções do coronel. Apesar de terem consciência da completa inverossimilhança de seus contos, interessavam-se por eles. Em suma, o fascínio do coronel “era tão contagioso que o

# 34 Criação & Crítica

ouvinte ficava mais ou menos do seu lado, contra todas as probabilidades” (JAMES, 2012, p. 144).

Nesse sentido, embora Lyon seja o personagem-pintor do conto, Capadose é igualmente construído à semelhança de um artista. Para criar suas histórias, Lyon reconhece que o coronel “manuseava o pincel – na condição de contador de casos – com tanta liberdade” (p. 135). Por conseguinte, tal como qualquer artista, Capadose sofria de tempos em tempos bloqueios criativos: “A musa soprava-lhe a inspiração a seu bel-prazer; e, às vezes, o deixava sozinho” (p. 143). Ademais, ele tampouco escapava das críticas; nas ocasiões em que era alvo de escárnio, “aderia ao riso dirigido contra ele mesmo – admitia que estava fazendo uma experiência e que muitos de seus casos tinham um caráter experimental. Ainda assim, jamais se retratava ou batia em retirada – mergulhava e voltava a surgir em outro lugar” (p. 143). Como se observa, a resposta de Capadose estava à altura da reação de muitos artistas e escritores que se viam incompreendidos. Em vez de se renderem, retrucavam com ironia e se dedicavam com ainda mais afinco à sua atividade.

Há, entretanto, outro aspecto significativo da criação de Capadose como artista: o desinteresse de suas mentiras. Quando passa a desconfiar da veracidade dos contos do coronel, Lyon se empenha em obter mais informações a respeito de sua personalidade. Nas conversas com Sir David, o pintor se inteira de que as mentiras de Capadose são já um fato conhecido; entretanto, para o ancião, o coronel não era de modo algum uma pessoa de má índole: “Esse sujeito está longe de ser um tratante. Não há nele nenhum mal, nem más intenções; não rouba, nem trapaceia, nem joga ou bebe. Ele é muito gentil, é apegado à esposa e adora suas crianças. Simplesmente não consegue nos dar uma resposta direta” (p. 137). Em suas averiguações, Lyon pôde igualmente constatar que, a despeito da propensão à mentira, Capadose respeitava o exército e era um funcionário exemplar. Ainda que gostasse de florear suas aventuras de caça, raramente se gabava das façanhas militares. Ao verificar, portanto, que o coronel não agia de má-fé, Lyon chega à conclusão de que ele é “um mentiroso platônico”, ou seja,

é desinteressado, não age visando a algum tipo de ganho ou com a intenção de ferir. Trata-se da arte pela arte, e ele é motivado pelo amor à beleza. Tem, no seu íntimo, uma visão das coisas como poderiam ou deveriam ter sido, e colabora com uma boa causa simplesmente substituindo uma nuance. Ele pinta, isso é tudo, e eu também! (p. 142).

Como um artista, Capadose tem preocupações estéticas. Não existe, por trás de suas invenções, uma finalidade específica; isento da obrigatoriedade de retratar a realidade dos fatos, o coronel visa tão somente a produzir um efeito harmonioso. Ao ser “motivado pelo amor à beleza”, ele busca criar uma espécie de fruição estética. Por essa perspectiva, Capadose assume o papel que deveria ser desempenhado por

# 34 Criação & Crítica

Oliver Lyon. Embora no início do conto o pintor se apresente como o artista imparcial que consegue observar a sociedade com um olhar distanciado, ele contaminará sua pintura com objetivos pessoais.

Ao encontrar Everina Brant depois de tanto tempo, Lyon tem seu antigo amor reavivado. Lembrando-se de quando a conhecera em Munique, o pintor descreve a amada como a mais “pura” e “adorável” das mulheres (p. 118). Essa idealização, por sua vez, vai sendo reforçada ao longo do texto. Para Lyon, Everina era “simples, gentil e boa” (p. 125). Sempre muito “direta e franca” (p. 118), deveria ser considerada “límpida como a água da fonte” (p. 138).

Pela imagem que Lyon constrói de Everina, não causa espanto o despeito por ter sido rejeitado. Em Munique, o protagonista era ainda um pintor iniciante e sem recursos, e por essa razão tivera seu pedido de casamento recusado por Everina. À época, recorda-se Lyon, “[t]odos os artistas do lugar estavam apaixonados por ela, mas ela não se dignava a olhar para gente ‘como nós’” (p. 119). O ressentimento de não ter sido o eleito da antiga amada se acentua quando Lyon passa a reparar nas qualidades do coronel. De início, o pintor reconhece que, dentre todos os cavalheiros presentes no jantar, Capadose se destacava pela voz mais agradável: “Tratava-se de um órgão animado, vívido, porém masculino, exatamente a voz que, na visão de Lyon, um ‘homem atraente’ como aquele deveria ter” (p. 119). Para completar o conjunto, o coronel exibia ainda trajes vistosos e se portava de maneira elegante. No instante em que o pintor o avistou de pé, “em porte ereto diante da lareira, emitindo grandes baforadas de fumaça, não se admirou que Everina não se arrependesse de haver rejeitado o pedido de casamento dele, Lyon” (p. 129).

A inveja que Lyon nutria por Capadose é aqui de todo escancarada. Seu único consolo residia no fato de que, caso tomasse conhecimento das mentiras do marido, Everina lamentaria profundamente a escolha de não ter se casado com o pintor. Na visão de Lyon, a idoneidade dela não lhe permitiria tolerar um esposo embusteiro, pois “tinha na conta de uma verdade inabalável que não importa o que outras mulheres se mostrassem inclinadas a fazer, ela, desde sempre, havia provado ser incapaz de cometer um deslize” (p. 138). Tal verdade inabalável, conforme veremos adiante, irá se mostrar um tanto instável. Ainda assim, Lyon engaja-se numa fervorosa empreitada para revelar a Everina a autêntica natureza do marido.

É claro que, se não fosse o envolvimento de Lyon com Everina, o pintor não levaria a sério as mentiras de Capadose; ao contrário, “poderia ter encarado as más ações do coronel como um divertimento” (p. 142). Não obstante, toma como objetivo primeiro mostrar à Sra. Capadose que ele era superior ao homem com quem ela havia se casado; numa atitude de extrema vaidade, confessa

# 34 Criação & Crítica

a si mesmo que gostaria de se aproximar dela para fazê-la sentir que haveria mais dignidade numa união com outra pessoa. Até sonhou com a hora em que, com o rosto ruborizado, ela lhe pediria para não a repreender. Então ele se mostraria consolado – seria quase magnânimo (p. 145).

Como se nota, Lyon é exclusivamente motivado por um sentimento de orgulho. No seu íntimo, espera com ansiedade o momento em que Everina se humilhasse diante dele. Só assim vingaria o ego ferido de ter sido desprezado. Para levar a cabo seu propósito, compromete-se a pintar um retrato do coronel, “uma operação da qual prometia a si mesmo extrair uma grande satisfação pessoal” (p. 146). A seu ver, a pintura seria o instrumento necessário para desvelar a índole de Capadose. Na execução da obra, ele faria as vezes não somente do pintor mas também do “psicólogo”, afinal, “[j]á se firmara nele a impressão de que ninguém conseguia expor o coronel melhor do que ele, e não o fazia apenas por instinto, mas deliberadamente” (pp. 146-147). Nesse ponto, é interessante percebermos como o texto nos apresenta uma outra ideia de arte. Enquanto as narrativas fantasiosas de Capadose distorciam a realidade e, por isso, não tinham o compromisso de se ater aos fatos, a pintura de Lyon era guiada pelo pressuposto de revelar a verdade. Em sua obsessão, o protagonista “se mostrava determinado a tornar seu personagem perceptível mesmo à mais fraca inteligência – de forma tão exagerada como o homem de carne e osso parecia aos seus próprios olhos” (p. 151). Numa espécie de pungente realismo, a arte é aqui encarada como a maneira mais eficiente de denúncia.

Ao observar Capadose posando para o quadro, Lyon sentia-se cada vez mais instigado; além de ter incorporado o “estado de espírito adequado, mostrava-se fascinado pelo seu tema e profundamente interessado no problema” (p. 151). Entusiasmado com o trabalho, experimentava “a satisfação de perceber a vida crescendo e crescendo sob seu pincel” (p. 152). Por essa razão, tinha plena confiança de que estava produzindo uma obra de valor e chegara até mesmo a cogitar a possibilidade de enviá-la para a Academia.

Prestes a terminar o quadro, Lyon parte para uma viagem de férias, mas, nesse íterim, proíbe Everina e o marido de verem a obra enquanto estivesse fora. Qual não é sua surpresa quando, ao regressar de improviso, flagra o casal em seu estúdio a fitar o retrato. Inicialmente tomado de susto por ouvir um grito, Lyon busca às escondidas identificar quem havia invadido o ateliê. Como sua presença não fora notada, pôde observar todo o episódio à distância:

A cena que se desenrolara diante dos olhos de Lyon foi das mais extraordinárias já contempladas por ele. Certo pudor e o fracasso em compreendê-la a princípio o impediram de interrompê-la, pois o que via agora era uma mulher que se atirara ao peito do companheiro enquanto se entregava a um choro convulsivo – e essas influências

# 34 Criação & Crítica

foram seguidas, um minuto depois (os minutos eram muito poucos e muito curtos), por um motivo muito claro que agora o obrigava a recuar um passo para trás da cortina. Posso acrescentar que também o levou a se aproveitar para observar mais detidamente através de uma fenda que abriu ao separar as duas metades da cortina. Tinha perfeita consciência do que estava prestes a fazer: assumir o papel de alcoviteiro, de espião, mas também sabia que algo muito estranho, a que por acaso tivera acesso, estava prestes a acontecer, e de que, se em alguma medida não lhe dizia respeito, por outro lado aquilo decididamente tinha a ver com ele (pp. 161- 162).

Uma das passagens mais emblemáticas do texto, o trecho citado coloca Lyon numa dupla posição: a de espectador e a de criador. Como espectador, ele tem diante de si um tableau (ROSENBERRY, 1961) no qual é representada uma cena de intimidade entre os Capadose. Todavia, ainda que permaneça à parte da situação, o protagonista tem consciência de que provocara aquela tensão. No caso, é o artista quem assiste aos efeitos da própria obra.

Escondido atrás da cortina, ele avista a Sra. Capadose agarrada ao marido num choro descontrolado, “como se seu coração fosse se partir” (JAMES, 2012, p. 162). O coronel, por sua vez, numa atitude destemperada, gritava: “Maldito, maldito, maldito!” (p. 162). Como também podia contemplar o quadro do lugar onde se encontrava, o pintor se admirou com seu trabalho: “estava impressionado com a ideia que transmitia de algo vivo – não imaginara que fosse tão magistral” (p. 162). Em oposição à satisfação de Lyon, a Sra. Capadose fora acometida por um “acesso de consternação e ressentimento” (p. 162). Considerando a pintura uma traição, lamentava-se com o marido: “Tudo o que não deveria estar, tudo o que ele viu, é horrível!” Sua maior apreensão, contudo, dizia respeito à divulgação do quadro: “Ele sabe, ele viu. Todos vão saber, todos vão ver. Imagine esta coisa na Academia!” (p. 163).

O temor de Everina demonstra que o retrato de Capadose era, com efeito, uma “obra corrompida”<sup>7</sup> (MARTINEAU, 1972, p. 20, tradução nossa); se viesse a público, o lado mais sombrio do coronel seria exposto. É nesse instante, portanto, que presenciamos o clímax do conto. Tomado por uma fúria repentina, Capadose vale-se de um punhal que encontrara por acaso no estúdio e crava-o na tela, abrindo um enorme rasgo: “Então arrancou-o fora e apunhalou de novo várias vezes o rosto do retrato, exatamente como se esfaqueasse uma vítima humana: o efeito era o mais estranho possível – uma espécie de suicídio figurativo” (p. 164). Tema recorrente na literatura, a distinção entre o sujeito e a imagem do retrato é de todo ofuscada. Numa tênue fronteira entre a vida e a arte, Capadose, ao destruir a pintura, tinha a sensação

---

<sup>7</sup> “a corrupt masterpiece”.

# 34 Criação & Crítica

de aniquilar a si próprio. Não à toa, após o ataque, livra-se rapidamente do punhal, olhando-o como se “estivesse sujo de sangue” (p. 164).

Se o quadro causara aversão ao casal Capadose, o pintor, por seu turno, não podia se conter de alegria com o resultado da obra. Embora tenha testemunhado a investida do coronel, Lyon não se abalara com a destruição da pintura; ao contrário, estava triunfante em ter a comprovação daquilo que tanto desejava, isto é, de que Everina realmente se atormentava com os engodos do marido:

O mais estranho de tudo [...] foi o fato de Oliver Lyon não ter feito um movimento sequer para salvar o quadro. Mas não se sentia como se o estivesse perdendo ou como se não se importasse com isso; era mais como se adquirisse uma certeza. Sua antiga amiga estava envergonhada do marido, e ele fizera com que se sentisse assim, e havia obtido um grande sucesso, ainda que o quadro estivesse reduzido a trapos. A revelação o tinha arrebatado de tal forma – como, na realidade, toda aquela cena – que, ao descer as escadas depois que o coronel saíra, estava tremendo, tomado pela agitação e pelo sentimento de felicidade (pp. 164-165).

Caso essa passagem fosse o desfecho da história, teríamos um conto moral. Tal como esboçado previamente nos Cadernos de James, Everina, devido aos seus valores éticos, ficaria dilacerada com a conduta do marido. Ademais, a arte assumiria aqui a função de edificar. Lyon, com o olhar aguçado de artista, seria o responsável por denunciar os vícios da sociedade.

Para benefício do leitor, o conto apresenta uma problemática mais complexa. A despeito do choque inicial, os Capadose não têm a vida alterada por conta do quadro. Na expectativa de ser procurado pelo casal, ou ao menos por Everina, Lyon se frustra de não ter ouvido qualquer notícia deles. Algum tempo depois, convidado a jantar em sua residência, o pintor surpreende-se com a desfaçatez dos dois ao cumularem a obra de elogios, fingindo completa ignorância sobre a destruição da tela. Ao ser diretamente interpelado por Lyon, o coronel não apenas nega ser o autor do ataque como culpa uma inocente. Inventando uma história totalmente descabida, Capadose alega ter visto a modelo Geraldine nas redondezas do estúdio e não hesita em responsabilizá-la pela ruína da pintura. Inconformado diante do despropósito que acabara de ouvir, Lyon reflete: “Era por isso que estivera esperando – o dia em que o coronel acabaria por sacrificar gratuitamente uma pessoa inocente. E seria sua mulher conivente com essa atrocidade final?” (p. 169). Para completa desilusão do protagonista, Everina corrobora a insolência do marido. Além de confirmar a teoria absurda de que Geraldine fosse culpada, a Sra. Capadose não demonstra qualquer escrúpulo em mentir. Encarando o pintor “bem de frente, sem o menor rubor sequer, sem empalidecer, sem evasivas” (p. 173), ela diz ter simplesmente adorado o quadro. Para o artista, “as palavras da esposa foram o toque final; aquilo fez com que toda

# 34 Criação & Crítica

sua visão desmoronasse – sua teoria de que, secretamente, ela seguia sendo sincera” (p. 172).

De certa maneira, a atitude de Everina não chega a surpreender o leitor. Ao longo da narrativa, temos pistas de que seu caráter talvez fosse duvidoso. Numa das conversas entre Lyon e Sir David, por exemplo, o ancião alega que a Sra. Capadose estava já habituada às mentiras do coronel; como era apaixonada pelo marido, ela poderia facilmente ser uma *connoisseur*, pertencendo ao grupo de mulheres que “sentem simpatia por um companheiro de ofício” (p. 137). Quanto a Lyon, embora idealizasse Everina, também se mostrara reticente em certas ocasiões. Ainda que a observasse atentamente, era incapaz de assegurar “que estivesse sendo consumida por algum sentimento secreto de vergonha” (p. 140). Quando reparava nos olhos dela, não percebia ali “nenhum indício de uma consciência constrangida” (p. 140).

A partir da revelação da verdadeira natureza de Everina, cabe aqui pensarmos o papel da arte nesse processo. Num primeiro momento, a pintura de fato desmascara a personagem. Frente ao quadro, Everina parece ver a própria infâmia diante de si. Contudo, o tormento é passageiro. Num breve intervalo de tempo, a antiga amada de Lyon volta a ser hipócrita. Para Ora Segal (1965), tal atitude estaria relacionada à recusa de Everina em divulgar sua desonra ao mundo. Com efeito, a única circunstância na qual a Sra. Capadose demonstra fragilidade é quando acredita estar a sós com o marido. Todavia, a despeito da postura orgulhosa diante dos outros, Everina não titubeia em culpabilizar uma inocente. Como verificamos há pouco, ela não sente remorso em acobertar o marido. Nesse sentido, a pintura em nada contribuiu para que a Sra. Capadose repensasse seu comportamento. Sem qualquer função edificante, a arte não tem aqui a capacidade de redenção.

Por extensão, o artista tampouco consegue controlar sua obra. Não obstante o afã de expor a falsidade do coronel, Lyon fracassou em sua tarefa. Segundo Lyall Powers (1961), o protagonista acabou por sacrificar o artista pelo homem, isto é, utilizou-se da arte para interesses próprios. Em contrapartida, as narrativas fantasiosas do coronel funcionavam por si mesmas. Apesar de sua total improbabilidade, tinham um efeito harmonioso e atraíam o ouvinte.

É curioso verificar, portanto, como o conto se apropria da ideia de mentira para problematizar o estatuto da arte. Capadose era, a princípio, o mentiroso a ser desmascarado. No entanto, como contador de histórias, suas invenções eram tão bem construídas que o ouvinte deixava-se levar. Lyon, por sua vez, disposto a usar o papel de artista para revelar a verdade sobre o coronel, decepciona-se ao constatar que Everina, tida por ele como a mais honesta das mulheres, é tão cínica quanto o marido. Nesse ínterim, o leitor igualmente precisa desconfiar da narração que lhe é contada. Por meio do discurso indireto livre, os episódios nos são expostos exclusivamente

# 34 Criação & Crítica

pela perspectiva de um personagem que é incapaz de observar a relação entre o casal com neutralidade.

A suspeitabilidade de Lyon foi objeto de discussão de vários críticos (POWERS, 1961; SEGAL, 1965; BOOTH, 1983). Alguns deles, como Lyall Powers, valeram-se desse recurso para considerá-lo um sujeito desprezível. Além de afirmar categoricamente que o pintor está equivocado sobre o caráter de Capadose, Powers defende que, dentre os personagens do conto, Everina é a única que possui uma visão nítida dos acontecimentos. Já à época em Munique, atesta o autor, ela conseguira identificar a “natureza ciumenta e vingativa”<sup>8</sup> de Lyon (1961, p. 366, tradução nossa). Pelos elementos fornecidos no conto, não é possível determinar qual a opinião de Everina a respeito do pintor. Sabemos, apenas, que ela o descartara na juventude porque ele era pobre. Ademais, ainda que Lyon seja retratado como um personagem deveras orgulhoso, seu egoísmo é atenuado em certas ocasiões. Por exemplo, como Everina havia lhe informado os horários em que ele poderia visitá-la, o pintor chega a conjecturar que ela de fato gostava dele. Segundo o diagnóstico do narrador, “[a] essa altura, a curiosidade de Lyon pode parecer presunçosa, mas é preciso permitir algo a um homem desapontado” (JAMES, 2012, p. 145). Em outro momento, embora estivesse encantado com o quadro quase terminado, Lyon, “mais uma vez, sentia-se um pouco envergonhado de si mesmo” (p. 153).

Diferentemente de um tipo inescrupuloso, Lyon era tão somente um sujeito comum. Feito qualquer outra pessoa, foi tomado pelo ciúme e pelo orgulho. Por essa razão, não nos é apresentado como um artista superior, mas sim como alguém suscetível a falhas. Ao se esforçar para escancarar a realidade, não se deu conta de que estava demasiado envolvido na história. Contrariamente ao que Lyon acreditara, a arte não se encarrega de fornecer uma verdade inabalável. Assim como as fantasias de Capadose e as narrativas de mistério de Le Fanu, é concedida à arte a irreverência da mentira. Isenta de responsabilidade, deixa a cargo do ouvinte, do espectador ou do leitor a tarefa de aceitar aquilo que mais lhe convém. No caso de “The Liar”, cabe apenas ao leitor o papel de desemaranhar os fios de uma história em que ninguém é confiável.

Tais reflexões suscitadas pelo conto se tornam ainda mais interessantes quando situadas dentro do projeto estético de Henry James. Figura de destaque no cenário finissecular inglês, James escreveu uma série de textos críticos em que o fazer artístico se coloca como questão central. Não por acaso, “A Arte da Ficção” (1884) foi tomado como referência por muitos autores da virada do século que almejavam uma maior independência no campo literário. Escrito em resposta à palestra “The Art of Fiction”, proferida por Walter Besant em abril de 1884 na Royal Institution, o texto

---

<sup>8</sup> “Lyon’s jealous and vengeful nature”.

# 34 Criação & Crítica

contesta a premissa de que existem ensinamentos infalíveis para a boa realização de uma obra. Segundo James, a arte

vive de exercício, e o próprio sentido do exercício é a liberdade. A única obrigação que devemos imputar previamente a um romance, sem cair na acusação de arbitrariedade, é a de que seja interessante. Essa responsabilidade geral é a única que vejo repousar sobre ele. As formas como ele é livre para tentar atingir esse resultado (de ser interessante) são surpreendentemente numerosas, e só podem sofrer com restrições e prescrições. São tão variadas quanto o temperamento do homem, e bem-sucedidas à medida que revelem uma mente particular, diferente da dos outros. [...] Traçar uma linha a ser seguida, um tom a ser obtido, uma forma a ser preenchida, é uma limitação dessa liberdade e uma supressão justamente daquilo por que estamos mais curiosos (JAMES, 2011, p. 19).

Ao clamar por tal liberdade, o autor cria uma espécie de manifesto artístico em que prevalece a autonomia estética da literatura, mais especificamente a do romance. Reconhecendo as múltiplas feições desse gênero, James assume que a qualidade de ser interessante é o único requisito que se pode exigir de uma obra. Para tanto, cabe somente ao escritor escolher a forma de lograr esse resultado. No que concerne à crítica, em vez de delimitar o assunto ou as ideias de um texto literário, é seu papel avaliar apenas se a execução foi satisfatória. Por essa razão, James condena a usual distinção entre romance e novel<sup>9</sup>: “Não vejo nenhuma obrigação que o ‘romancer’ tenha que o ‘novelist’ não tenha; o padrão de execução é igualmente alto para os dois” (JAMES, 2011, p. 28). Não é de se estranhar, portanto, que as histórias

---

<sup>9</sup> Em fins do século XVIII, Clara Reeve (1785) escreve um famoso tratado em que distingue a ficção entre romance e novel. A primeira categoria, segundo ela, diz respeito às histórias de fantasias, com personagens e aventuras notoriamente irrealis; já a segunda corresponde à representação do cotidiano, na qual os costumes de uma época, a partir de um registro prosaico, soam familiar ao leitor. Diz a autora: “O Romance é uma fábula heroica, que trata de personagens e coisas fabulosas. – O Novel é um retrato dos costumes e da vida real, bem como da época na qual foi escrito. O Romance apresenta uma linguagem sublime e elevada, descrevendo aquilo que nunca aconteceu e que provavelmente nunca acontecerá. – O Novel nos dá uma visão familiar dos fatos, tal como se passam todos os dias diante de nossos olhos, como se pudessem acontecer com um amigo, ou com nós mesmos; e sua perfeição consiste em apresentar cada cena de modo muito tranquilo e natural, fazendo com que se pareçam tão prováveis que chegamos a acreditar (ao menos enquanto estamos lendo) que tudo aquilo é real, a ponto de sentirmos as alegrias e as angústias das personagens da história como se fossem nossas” (p. 111, tradução nossa).

No original: “The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. – The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. – The Novel gives a familiar relation of such things, as pass everyday before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own” (p.111).

# 34 Criação & Crítica

fantasiosas de Capadose não sejam depreciadas em “The Liar”. Feito um “romancer”, o coronel consegue despertar o interesse dos ouvintes, o que para James constitui um mérito. De modo similar, Lyon tampouco é julgado pelo seu gosto literário; o que está em jogo no conto não é a preferência do personagem por romances de terror, mas sim sua obsessão por atribuir à arte uma função.

Disposto a desvendar a essência de Capadose, o pintor falha ao acreditar que a arte é portadora de uma única verdade. Para James, o grande desafio do artista consiste justamente em fixar a medida da realidade. Ao partir do pressuposto de que a “humanidade é imensa, e a realidade tem uma miríade de formas” (JAMES, 2011, p. 22), o autor confere ao artista a liberdade de se apropriar dos fatos a seu bel-prazer. Em mais de um momento, James menciona em seu projeto crítico a ideia de “produzir uma realidade”, isto é, de criar uma “ilusão de vida” (2011, pp. 23-24). Tal concepção é bastante elucidativa da teoria estética de Henry James. A seu ver, é permitido à arte fabricar o real. A construção dessa realidade, por sua vez, deve estar em consonância com o funcionamento interno da obra; em outras palavras, a elaboração do real tem de ser bem executada.

Nesse sentido, “The Liar” pode ser tomado como representativo dos princípios estéticos de James. Conforme discutido anteriormente, não é possível confiar em nenhuma personagem; ao contrário, cada uma manipula a realidade à sua maneira, de modo a dificultar o esclarecimento imediato do leitor. O texto, portanto, coloca em evidência o caráter engenhoso da arte. Num claro diálogo com a produção teórica de James, a esfera artística não tem aqui qualquer obrigatoriedade moral, sendo livre para forjar realidades. Lyon, ao se apropriar da arte como instrumento de denúncia, rompe com esse preceito fundamental e fracassa como artista. O exemplo do pintor integra o rol de personagens-artistas de Henry James. Partidário da arte como entidade autônoma, o autor não apenas formula seus princípios estéticos em textos críticos, mas busca igualmente explorá-los no plano ficcional. “The Liar”, ao tornar mais complexo o problema da representação artística, parece corroborar a provocação engenhosa de James: “Em que medida um propósito numa obra de arte é uma fonte de corrupção não tentarei saber; o que me parece menos perigoso é o propósito de fazer uma obra perfeita” (2011, p. 38).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOOTH, Wayne. “The Two Liars in ‘The Liar’”. In: BOOTH, Wayne. *The Rethoric of Fiction* (1961). 2 ed. London: The University of Chicago Press, 1983.

JAMES, Henry. “A arte da ficção” (1884). In: JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Trad. Daniel Piza. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011.

JAMES, Henry. “Notebook II”. In: MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. (Orgs.). *The Notebooks of Henry James* (1947). Nova York: George Braziller, 1955.

# 34 Criação & Crítica

JAMES, Henry. "O mentiroso" (1889). In: JAMES, Henry. Vida de artista: quatro contos sobre pintores. Seleção, introdução e tradução por Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 109-175.

JAMES, Henry. "Prefácio a 'Os papéis de Aspern'" (1908). In: JAMES, Henry. A arte do romance: antologia de prefácios. Organização, tradução e notas por Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003, p. 219-243.

MARTINEAU, Barbara. "Portraits Are Murdered in the Short Fiction of Henry James". The Journal of Narrative Technique, Ypsilanti, v. 2, n.1, p. 16-25, 1972.

MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B. "Introduction". In: MATTHIESSEN, F. O.; MURDOCK, K. B (Orgs.) The Notebooks of Henry James (1947). Nova York: George Braziller, 1955.

POWERS, Lyall. "Henry James and The Ethics of The Artist: 'The Real Thing' and 'The Liar'". Texas Studies in Literature and Language, Austin, v.3, n. 3, p. 360-368, 1961.

REEVE, Clara. The Progress of Romance. 2 vols. Colchester and London, 1785.

ROSENBERRY, Edward. "James's Use of Hawthorne in 'The Liar'". Modern Language Notes, Baltimore, v. 76, n. 3, p. 234-238, 1961.

SEGAL, Ora. "The Liar: A Lesson in Devotion". The Review of English Studies, Oxford, v. 16, n. 63, p. 272-281, 1965.

Recebido em: 18/08/2022

Aceito em: 15/12/2022

# 34 Criação & Crítica

O OBJETIVO DA CRÍTICA SEGUNDO O AUTOR DE DOS ESCRITOS DAQUELE QUE AINDA VIVE<sup>10</sup>

Felipe Alves<sup>11</sup>

**RESUMO:** No presente artigo, analisamos alguns conceitos relacionados à crítica literária tal como entendida pelo jovem Kierkegaard. O objetivo é tentar reconstruir seu conceito de crítica e mostrar que ele tem por objetivo identificar se o autor de um determinado romance deixou vestígios de sua pessoa real, danificando a verdade poética da obra. Desse modo, será ressaltado que apenas a morte do autor é garantia da visão de vida e do desenvolvimento da vida, conceitos fundamentais ao desenvolvimento do romance ou novela, pois são eles que salvaguardam a transubstanciação da experiência individual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Kierkegaard; Crítica; Crítica Literária; Morte do autor

THE PURPOSE OF CRITICISM ACCORDING TO THE AUTHOR OF FROM THE PAPERS OF ONE STILL LIVING

**ABSTRACT:** In the present paper, we analyze some concepts related to literary criticism as understood by the young Kierkegaard, the goal is to try to reconstruct his concept of criticism. Thus, we will show that its objective is to identify if the author of a certain novel has left traces of his real person, damaging the poetic truth of the work. In this way, it will be pointed out that only the death of the author is a guarantee of the life-view and the life-development, concepts that are fundamental to the development of the novel or short novel, because these concepts safeguard the transubstantiation of individual experience.

**KEYWORDS:** Kierkegaard; Criticism; Literary criticism; Death of the author

## Introdução

Kierkegaard<sup>12</sup> é um autor multifacetado, além da variedade de pseudônimos, trabalhou uma gama de temas que, se à primeira vista podem parecer desconexos ao

---

<sup>10</sup> Agradeço à FAPESP pelo financiamento da minha pesquisa de doutorado, sem o qual o desenvolvimento do presente artigo seria impossível. Número do processo FAPESP: 2021/07504-0.

<sup>11</sup> Doutorando em filosofia pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). (felipe.sa@usp.br)

<sup>12</sup> No que se segue, o autor Dos escritos daquele que ainda vive será referido como: “o crítico” ou “o autor Dos Escritos daquele que ainda vive”, tendo em vista que o texto em questão é uma crítica de Somente um violinista, de Andersen. Por questões que fogem ao escopo do presente artigo, não tocaremos no problema da autoria da crítica. É problemático dizer que o autor é Kierkegaard ou Kjerkegaard, editor do texto. Optar por um ou por outro, ou mesmo por alguma espécie de alternância, procurando distinguir aspectos teóricos a favor ou contra determinada escolha, acarreta numa tomada de posição que exigiria maiores justificativas que não poderiam ser abordadas no presente trabalho. Assim sendo, em respeito à riqueza do texto, decidimos por nos referir ao autor utilizando as duas

# 34 Criação & Crítica

leitor desatento, convergem, de alguma forma, entre si. No presente artigo, analisaremos alguns aspectos do que o referido autor entende por: processo de criação de uma obra crítica e as relações entre crítica literária e criação crítica. Ainda que o conceito de crítica seja um tópico de extrema importância no seu corpus como um todo, ele não é articulado de maneira sistemática, mesmo nos textos que, de maneira direta, se propõem a analisar uma determinada obra literária.

Nosso objetivo não é a reconstrução do conceito de crítica em sua obra com a intenção de sistematizá-lo. Aqui se trata de uma empreitada bem mais modesta e consciente de suas limitações. Assim, ao ressaltar certas características que compõem a crítica literária para o autor em questão, queremos tão somente investigar traços que indiquem de que maneira a crítica deve ser operada e se ela possui alguma função específica. Com isso em mente, defenderemos que a crítica, quando aplicada ao terreno da literatura, deve ser capaz de constatar a morte do autor, o que implica que deve descortinar a relação entre a visão e desenvolvimento de vida do autor analisado e a eventual realização artística ou não desta visão, de maneira que o romance sempre é julgado pelo que pode oferecer ao leitor em termos da sua formação. Desse modo, pretendemos mostrar como a obra crítica e a literária são interdependentes.

Para desenvolver estas ideias, na primeira parte analisaremos alguns dos conceitos apresentados em *Dos escritos daquele que ainda vive*, de 1838, texto que na sua maior parte é uma crítica à obra *Somente um violinista*, de Hans Christian Andersen. Na segunda parte, tentaremos mostrar qual o processo da criação da obra crítica e sua relação com a obra literária.

## A crítica a Andersen

Em *Dos escritos daquele que ainda vive*, o objetivo principal do crítico é a análise do romance *Somente um violinista*, de H.C. Andersen. Segundo seu juízo, o romance em questão contém uma série de inconsistências decorrentes da falta de uma visão de vida que, diferente da experiência fragmentada e da coleção abstrata de pressuposições que servem como uma espécie de guia na vida, é pensada como a transubstanciação da experiência. Esta é a certeza inabalável obtida na experiência, podendo se voltar às relações mundanas e, neste caso, não teria contato com experiências mais profundas, como, também, pode se voltar à experiência de coisas divinas, relacionando-se, por exemplo, às convicções cristãs de que a morte não é o fim da vida, ou de que nada pode separar o indivíduo do amor divino. Em ambos os casos, seja na relação ética para com o outro e o mundo, ou naquela que busca seu

---

menções acima. Outros tópicos que decorrem do que aqui será exposto, bem como dos problemas a pouco citados, serão desenvolvidos em outro lugar.

# 34 Criação & Crítica

firmamento no eterno, a visão de vida é a extração, a partir da vida singular, do entendimento da vida como uma expressão que, se no começo, estando na exterioridade vai de encontro ao sujeito, agora, partindo dele, é a produção individual de uma interpretação que tenta abarcar a vida em sua totalidade, criando um quadro que dê conta da realidade.

Descrita nesses termos, pode parecer que a visão de vida se aproxima mais da construção de uma teoria epistemológica, social ou política e, de fato, é possível compreendê-la deste modo, tanto em outras obras, como na presente. Aqui, para o nosso objetivo, cabe observar que este conceito está diretamente ligado à possibilidade da poesia se manter viva, no sentido de oferecer um todo artisticamente coeso. Isto fica mais claro quando o crítico faz referência a *Uma história da vida cotidiana*, de Thomasine Gyllembourg-Ehrensvar. Diz ele:

A alegria sublime da vida, a confiança ganha na batalha vencida no mundo, rendendo um dividendo de vida, a confiança de que a primavera da poesia da vida não secou no mundo mesmo nas formas mais inferiores da poesia, a confiança nas pessoas, que mesmo nas suas demonstrações mais triviais pode ser encontrada, caso se procure adequadamente, uma plenitude, uma centelha divina que, cuidadosamente tratada, pode fazer o todo da vida brilhar — em resumo, a harmonia verificada das exigências e declarações da juventude com as conquistas da vida, que aqui não é demonstrada com base na matemática pura, mas é ilustrada das profundezas através da infinitude interior de um rico temperamento e apresentada com seriedade jovial. (KIERKEGAARD, 2009, p. 65-66)<sup>13</sup>.

Não é feita uma análise minuciosa da obra de Gyllembourg. Contudo, na passagem acima citada se pode entrever que a visão de vida da autora dinamarquesa mostra, segundo o crítico, as relações sérias e ao mesmo tempo corriqueiras entre as personagens, que os anseios da juventude estão de acordo com aquilo dado pela vida. De grande importância é o fato de que a harmonia poética entre as personagens exibe não só uma visão de vida, mas que esta é alcançada por meio do talento e trato artístico. Uma das consequências de expor uma visão de vida é que o romance talvez encontre maior ressonância nas gerações mais velhas, enquanto entre os mais jovens, que ainda estão se decidindo sobre o que pensar a respeito do mundo, possa ocorrer algum mal-entendido, seja porque ora admiram, ora se desesperam por obter

---

<sup>13</sup> The sublimate of joy in life, the battle-won confidence in the world, yielding a life dividend, a confidence that the spring of the poetry of life has not gone dry in the world even in poetry's most inferior forms, the confidence in people, that even in their most trivial manifestations there is to be found, if one will only seek properly, a fullness, a divine spark, which, carefully tended, can make the whole of life glow-in short, the verified congruence of youth's demands and announcements with life's achievements, which here is not demonstrated ex mathematica pura [on the basis of pure mathematics] but is illustrated de profundis [out of the depths] by the entire inner boundlessness of a rich temperament and presented with youthful earnestness.

# 34 Criação & Crítica

a visão de vida delineada, ou porque, ainda não tendo a proficiência de vida adequada, condensam uma certa quantidade de pressuposições que, a princípio, encerram o conteúdo para permitir flexibilidade na vida, tentando, em todos os casos, realizar por meio da reflexão rígida o que a autora viveu em si ao encarar a vida como uma tarefa.

Um das características centrais de uma obra de arte é que ela, em alguma medida, seja calcada na realidade, isto quer dizer que a subjetividade do artista não é a única coisa que conta, seu lirismo não é suficiente, importa, também, ser trabalhado no épico, estágio ignorado por Andersen. Mais uma vez, o crítico não esquadrinha o que entende por épico, seu uso deste conceito é feito no contexto da estética hegeliana e, principalmente, pela interpretação de Heilberg das análises sobre a poesia feita por Hegel. Trabalhar a influência do filósofo alemão na Dinamarca da época<sup>14</sup>, bem como a sua filosofia foi interpretada naquele momento, não é nosso objetivo. Contudo, ao analisar o texto, podemos ver como este conceito é mobilizado, o que é de grande importância à compreensão do que seu autor entende por crítica. Assim, é dito em uma passagem que o desenvolvimento épico:

[...] não deve ser entendido como um entusiasmo rouco e vociferante sobre um culpado efêmero, ou um olhar desfalecido sobre uma individualidade qualquer, ou como elogios literários, mas como um acolhimento profundo e sério de determinada realidade, não importa como se perca nela, como descanso que fortalece a vida e sua admiração dela, sem a necessidade de ser expressa como tal, mas que nunca pode ter nada a não ser a maior importância para o indivíduo, mesmo se tudo passasse tão despercebido que o ânimo em si parecesse ter nascido em segredo e enterrado em silêncio. (KIERKEGAARD, 2009, p. 71)<sup>15</sup>.

Desse modo, sem o estágio épico na poesia, o artista é relegado a si mesmo e, junto com ele, o leitor. Leríamos somente os seus humores e inconsistências, e, em vez do desenvolvimento de uma ideia, se teria somente a mera produção que foge a qualquer execução artisticamente bem acabada, chegando ao extremo de ser até mesmo impossível a descrição de determinado objeto tal como é em si, falando-se apenas por comparações vazias, como veremos. Se Andersen ignorou o estágio épico, qualquer criação sua terá, a contragosto, mais de si próprio enquanto pessoa

---

<sup>14</sup> Cf. STEWART, 2018, para uma contextualização de como Dos escritos daquele que ainda vive se infere no debate que se fazia da estética hegeliana no período de sua escrita.

<sup>15</sup> [...] must not be understood as a vociferous, hoarse enthusiasm over some ephemeral culprit, or as a languishing staring at some chance individuality, or as a literary paying of compliments, but as a deep and earnest embracing of a given actuality, no matter how one loses oneself in it, as a life-strengthening rest in it and admiration of it, without the necessity of its ever coming to expression as such, but which can never have anything but the highest importance for the individual, even though it all went so unnoticed that the mood itself seemed born in secrecy and buried in silence.

# 34 Criação & Crítica

do que enquanto autor. Constatando essa intromissão da pessoa, o crítico pode falar que este autor específico, relegado a si próprio, deixa sempre entrever sua tristeza e amargura. Incapaz de separar o poético de si mesmo, suas criações poéticas são continuamente sobrepujadas pelo prosaísmo da sua personalidade, fator que impossibilita uma compreensão total de seus romances. Os detalhes das descrições, narrados como realidade, certamente despertam o interesse do leitor, pois é pressuposto na narração o caminho percorrido pela consciência do autor, contribuindo de uma maneira ou outra à compreensão da obra, mas tais detalhes devem ganhar vida por meio da habilidade poética. Isto é, a exposição dos pormenores não possui, segundo o crítico, nenhum valor que contribua ao desenvolvimento de uma ideia que engloba e dirige a narração. Uma das consequências desta falta de visão de vida é o entendimento de uma coisa pelo seu oposto ou qualquer outra coisa.

Assim, ao falar da infância, não se encontra observações que discorrem sobre o objeto tratado como se fluísse diretamente de uma consciência infantil, antes, tem-se comentários parciais de uma determinada lembrança da infância, ou impressões acerca deste período da vida sob a ótica de um adulto. A apresentação fica então comprometida, uma vez que ela se baseia em garantias externas, e nunca adentra verdadeiramente na compreensão da coisa em si. As comparações, também, são infrutíferas, pois elas ocupam a memória em demasia, sem jamais detalhar o que comparam, é inútil dizer que uma cidade da Itália é igual a uma cidade da Dinamarca se não conheço nem uma ou nem outra e não se detalha no que consiste a parecença; desse modo, o esforço para distinguir uma coisa da outra é responsabilidade da imaginação e esforço poético do leitor, o que seria uma evidência a mais de que o romancista negligenciou sua formação no épico, ignorando, portanto, a contemplação necessária à descrição dos objetos, recusando assim qualquer relação com a realidade e encerrando-se em si mesmo.

Ao não saber, por não ter vivência, descrever os objetos e fazer comparações, fica comprometida, segundo entendemos, a capacidade de observar que em certas situações não cabe determinada observação por parte do autor. Em uma nota da crítica, nossa atenção é chamada a uma passagem que se dá num salão de dança onde Christian, o protagonista de *Somente um violinista*, se curva educadamente em todas as direções, mas não é notado por ninguém. Que ninguém o notou é fato descrito pelo autor que tem seu personagem como um gênio, porém, segundo o crítico, não é crível que, em tal ambiente, os dançarinos prestem atenção em quem chegou e se curva para cumprimentá-los, antes, é muito mais o caso de, ao realizar tal gesto, correr o risco de ser jogado para longe. Em situações como esta, o autor de *Dos escritos daquele que ainda vive* discerne a tristeza e amargura mencionadas, pois os comentários do romancista, brotando da sua própria vontade criadora e não do desenvolvimento do enredo — da ideia artística — revela a sua lívida indignação com o mundo. O romancista talentoso não impõe a sua vontade somente porque é o autor

# 34 Criação & Crítica

de uma obra na qual porventura pode idealizar algum desdobramento; pelo contrário, os eventos necessitam estar de acordo com o pressentimento advindo dos acontecimentos anteriores. A quebra da narrativa, portanto, denuncia não só a imperfeição do poeta, mas também permite entrever o ponto no qual o autor se deixa confundir com o seu personagem, confusão que, ao mesmo tempo, evidencia o seu humor característico que, no caso de Andersen, é o desgosto pelo mundo. O problema da mixórdia entre o autor e a sua criação é que, concomitante à fragmentação da totalidade artística, obteríamos apenas o relato de uma individualidade que, pelas próprias falhas descritas, dá indícios da sua falta de personalidade e visão de mundo.

Sendo a transubstanciação da experiência, a visão de vida é a reflexão do sujeito sobre sua vida de modo a desenvolver uma interpretação que, se alçando acima da sua história particular, apresenta o entendimento de como as coisas são para a pessoa em questão. Como visto a respeito do épico, a construção desta compreensão é feita ao perder-se na realidade; perder-se que pressupõe: (1) viver a experiência, realizando de fato eventuais proposições acerca da vida e; (2) a reflexão para o desenvolvimento de tal visão — o que não implica a necessidade da compreensão de todos os fatores que levam a esta ou aquela representação do mundo.

Pode ser argumentado que a visão de vida não é algo obtido com o tempo, e, assim, seria demais exigi-la para pessoas novas, como Andersen quando a crítica foi publicada. Contra essa possível objeção, é dito que o romancista é considerado apenas enquanto autor e, nesta posição, é imprescindível que nele se encontre a transubstanciação da experiência. Foi indicado que o desenvolvimento da visão de vida anda de mão dada com a consideração da realidade, e outra parte do processo da sua obtenção é nomeado quando é dito que:

Se agora perguntarmos como tal visão de vida é ocasionada, então responderemos que para aquele que não permite o fracasso da sua vida em demasia, mas procura, tanto quanto possível, conduzir suas expressões únicas de volta a si mesmo, então deve necessariamente chegar o momento no qual uma estranha luz se espalha sobre a vida sem, portanto, a remota necessidade de ter entendido todos os particulares possíveis para o entendimento progressivo dos quais, contudo, agora se tem a chave. (KIERKEGAARD, 2009, p. 77-78)<sup>16</sup>.

Assim entendido, compreender a vida de maneira a que sua expressão retorne ao sujeito é escolher compreendê-la por meio da ideia. Compreensão que, conforme diz a passagem, não requer o conhecimento racional de todas as

---

<sup>16</sup> If we now ask how such a life-view is brought about, then we answer that for the one who does not allow his life to fizzle out too much but seeks as far as possible to lead its single expressions back to himself again, there must necessarily come a moment in which a strange light spreads over life without one's therefore even remotely needing to have understood all possible particulars, to the progressive understanding of which, however, one now has the key.

# 34 Criação & Crítica

possibilidades, antes até mesmo repele esta abordagem. Em primeiro lugar, optar por não deixar a vida fracassar é uma decisão, daí se segue que o começo do desenvolvimento da visão de vida é um ato de vontade. Não se trata, porém, da construção de um entendimento em bases irracionais, mas, isto sim, do reconhecimento que qualquer apreensão da realidade parte do indivíduo singular, incapaz, por conseguinte, de abarcar toda a sua vida, todos os momentos da sua história, sistematicamente. Isso valendo à tentativa de englobar, na sua reflexão, a realidade como um todo. Por isso, a compreensão da vida pela ideia é a junção de, reconhecendo a impossibilidade de um sistema da vida, decidir por fazer a expressão da história individual retornar ao sujeito, fazendo com que a sua representação seja fruto do desenvolvimento pessoal, ou, melhor dizendo, da sua personalidade. Uma vez feita essa decisão e o esforço de refletir sobre a experiência, “a vida é entendida para trás através da ideia”<sup>17</sup> (KIERKEGAARD, 2009, p. 78). Esse tipo de entendimento indica que a vida foi encarada como uma tarefa a ser realizada, a falta dele, por outro lado, que a vida se dissolveu numa paródia. A tarefa assinala que a existência é algo, se podemos chamá-la assim, que exige do indivíduo o esforço para ver nela um sentido que parte dele, da sua interioridade, e não que obtém seu significado a partir de condições externas.

Nesse sentido, a visão de vida não é intercambiável com o humor poético, que é espontâneo e não chega a desenvolver uma visão de mundo. O autor situado neste estágio não consegue transmitir aos seus personagens a desenvoltura característica da visão de mundo, que, indo além de um humor específico, seja positivo ou negativo, enxerga, por assim dizer, a dialética da existência, oferecendo, por meio da obra, uma totalidade, por mais singular que possa vir a ser. Antes, no humor poético temos a profundidade da natureza, origem e causa de raciocínios mais articulados, como nos mostra a poesia idílica de Blicher. A substituição da visão de vida por uma representação espontânea, por mais artisticamente bem acabada que seja, portanto, não é algo a ser considerado, pois o humor poético está antes da reflexão que se perde na realidade com a intenção de compreendê-la.

Desse modo, é indicado que uma exposição poética, por mais bela que seja, só alcança seu nível mais alto quando a consciência do artista revela alguma ligação mediada — reflexiva — com a realidade: o que se deseja do fazer artístico é uma interpretação não-sistemática mas que se esforce por sistematizar a realidade a partir da sua subjetividade. Que seja não-sistemática, advém, como dito, do reconhecimento da impossibilidade de uma singularidade encerrar em si todos as possibilidades; que seja, ao mesmo tempo, uma tentativa de sistematização, é entrevisto no fato de que a visão de vida exige uma reflexão sobre o mundo e sua relação com o sujeito. Essa relação contraditória — dialética — é o que garante o caráter não doutrinário da obra,

---

<sup>17</sup> life is understood backward through the idea.

# 34 Criação & Crítica

bem como afasta dela o sujeito com suas experiências individuais, possibilitando a transubstanciação de qualidade universal, como algo que diz respeito a todos. O processo de reflexão, assim, é o desenvolvimento da vida do sujeito e do autor. Aplicada à obra de arte, contudo, a visão de vida descortina o propósito da obra, a ideia que a engloba e se faz presente em cada parte.

Em se tratando de Andersen, ao contrário, o todo simplesmente não existe, tudo seria, de acordo com o crítico, o exercício da sua vontade. Seu desgosto pelo mundo, apesar de ser uma ideia constante, não constitui uma visão de mundo justamente porque não é um processo de desenvolvimento, e sim de ruína. Aqui, não se trata de advogar a favor de um tipo de visão de vida positiva, se trata, antes, de mostrar que todo e qualquer desenvolvimento consequente de personagens literários se insere, ou ao menos deveria se inserir, em um contexto maior no qual o desenrolar da história é ligado ao plano geral. Christian, o protagonista, por exemplo, é descrito como um gênio, nada, porém, no seu desdobramento, nos leva a pensar ou acreditar que este seja o caso. É mostrado, tanto quanto as habilidades do romancista permitem, sua força e talento, mas para tão somente se seguir a sua derrocada. Destarte, tem-se a impressão de que o autor não entendeu de fato o que seria a disposição genial e, conseqüentemente, realiza uma exposição muito frágil de como o gênio seria instaurado na personagem.

No lugar de uma narração coesa teríamos, portanto, o conflito entre a personagem poética e a vontade pessoal do autor, ou seja, da pessoa física, feita de osso e carne. Assim, por exemplo, o gênio é aquele que, face às adversidades da vida, não sucumbe, mas prova o seu valor. No caso do protagonista, relacionado a música como é, se espera que, ao chamá-lo de gênio, possamos vê-lo em todo seu esplendor, compondo músicas que façam jus à denominação que Andersen lhe impõe. Contudo, nos é dado um músico falido, que mesmo nas situações amorosas é inábil para conquistar a amada. Andersen não vê nenhum problema nesses acontecimentos, o motivo disso é porque ele, segundo o crítico, não é experienciado na vivência do que pretende trabalhar. Ao narrar a vida de um gênio, suas relações com o objeto de sua genialidade, seus amores e anseios, dentre outras coisas, o autor de *Somente um violinista* não tem nada a dizer pois, ao se relacionar com o mundo exterior, ele se assemelha a um combatente que perde a luta contra seu oponente. Seu lirismo é mudo no que diz respeito a uma comunicação frutífera, é enclausurado em si mesmo e inexperiente para discorrer sobre o que constitui um conceito em específico. Por isso, a obra em questão é marcada pelas inconsistências de desenvolvimento da história e da descrição e tratamento de certos objetos. Quando analisadas, estas falhas, não sendo explicáveis pelo desenvolvimento consequente da narrativa, só encontram explicação com base na vontade de Andersen. Por meio dos deslizes artísticos se infere a vaidade do autor.

# 34 Criação & Crítica

O insucesso poético, calcado na incompletude da personalidade, leva ao descompasso entre o que a personagem deveria ser e o que de fato ela é. Se da sua história não obtemos a comprovação da sua genialidade, instaura-se entre o autor e a sua criação uma contradição na qual um não pode atender às expectativas do outro: o personagem, porque, devendo ser genial, é uma falha, não atendendo à vontade do seu criador; o autor, por sua vez, querendo criar personagens geniais, sem perceber que a falha da personagem é consequência direta da sua inaptidão enquanto indivíduo. Assim sendo, fica claro que uma visão de vida nunca poderia emergir da obra analisada, uma vez que seu autor, segundo os critérios apresentados, não é, de fato, um autor, mas alguém que sequer consegue entrar em concordância com seus personagens. Temos, então, um autor que, idealmente falando, deveria fornecer uma totalidade poética, mas que, na realidade, desprovido de uma reflexão consistente sobre si, o mundo e o trabalho artístico, oferece apenas as suas falhas.

Não por outro motivo, é dito que: “Uma visão de vida é realmente a providência em um romance; é a sua unidade mais profunda, que faz o romance ter o seu centro de gravidade em si mesmo. A visão de vida liberta-o de ser arbitrário ou sem propósito, uma vez que o propósito é imanentemente presente por toda a parte do romance” (KIERKEGAARD, 2009, p. 81)<sup>18</sup>. O aprisionamento do romance ou novela seria, ao contrário, estar a serviço de uma perspectiva que, consciente ou inconscientemente, comunica uma teoria dogmática ou o contato com alguma personalidade opaca, não desenvolvida; quando, em suma, o autor pinta a si mesmo em vez da transubstanciação da experiência.

Este ponto é ainda mais desenvolvido quando o crítico diz que no todo do romance deve haver um espírito imortal<sup>19</sup>. Tal espírito garante que a loucura da terceira pessoa não seja substituída por uma loucura da primeira, que o autor, se confundindo com a personagem, torne seu algo que deveria ser poético. Evitar esse risco é preservar, além da integridade poética do romance — sua verdade poética, a má, por assim dizer, poetização de si próprio.

Já foram analisadas algumas das inconsistências geradas pela falta da visão de vida. Outra consequência desta imperfeição é que, ao não ser capaz de trabalhar um determinado tema, entrando até mesmo em conflito com a sua obra, o autor pode ser ele próprio uma personagem poética, no sentido de que sua personalidade ambígua só cabe num tratamento artístico que o conceba de acordo com suas insuficiências enquanto autor e pessoa, fazendo dele personagem de uma obra com

---

<sup>18</sup> A life-view is really providence in the novel; it is its deeper unity, which makes the novel have the center of gravity in itself. A life-view frees it from being arbitrary or purposeless, since the purpose is immanently present everywhere in the work of art.

<sup>19</sup> Cf. KIERKEGAARD, 2009, p. 83.

# 34 Criação & Crítica

uma visão de vida própria a este tipo de abordagem. Pelo menos é o que entendemos quando o crítico diz que:

E sua própria realidade [de Andersen], sua própria pessoa, se volatiliza em ficção, de modo que às vezes se é levado a acreditar que Andersen é um personagem que fugiu de um grupo ainda inacabado composto por um poeta. E certamente é inegável que Andersen poderia se tornar uma pessoa muito poética em um poema, nesse caso, toda sua poesia seria compreendida na sua verdade fragmentária. (KIERKEGAARD, 2009, p. 75-76)<sup>20</sup>.

Mesmo podendo ser um personagem, compreendido em toda a sua fragmentariedade, só seria parte de um poema consistente se este, por sua vez, tivesse o que falta a Andersen de modo tão patente. Sua fragmentariedade, assim, é prova de que não pode ser considerado uma personalidade, e sim alguém que se perde numa variedade de humores e disposições. Este ponto é relativamente claro, as coisas se complicam quando relembramos que a crítica diz respeito a Andersen enquanto autor. O crítico aventa a hipótese de ser acusado de ter ido além da sua jurisdição estética, extrapolando os limites impostos por ele mesmo, tendo feito comentários não só ao autor, mas à pessoa. Em sua defesa, diz o seguinte:

Eu devo, sem apelar à circunstância de que praticamente não conheço Andersen, meramente afirmar que a própria produção poética, especialmente no domínio da novela e do romance, não é nada mais do que um copioso segundo poder, moldando-se a si próprio num mundo mais livre e nele se movendo, reproduzindo-se a partir do que, em vários caminhos, foi poeticamente experienciado no primeiro poder. (KIERKEGAARD, 2009, p. 83)<sup>21</sup>.

Temos mais dois conceitos introduzidos na sua crítica: primeiro e segundo poder. Conforme apontado, a visão de vida é a transubstanciação da experiência: enquanto móbil de crítica é o propósito e providência da totalidade da obra. Pensada na personalidade, significa o indivíduo que, encarando a realidade, se propôs a compreendê-la a partir de si. Este movimento cria o espírito imortal da obra justamente porque, ainda que tenha sua origem na individualidade do autor, busca comunicar, por meio da elaboração artística, uma totalidade bem acabada, que pode, por mais que

---

<sup>20</sup> And his own actuality, his own person, volatilizes itself into fiction, so that sometimes one is actually tempted to believe that Andersen is a character who has run away from an as yet unfinished group composed by a poet. And certainly it is undeniable that Andersen could become a very poetic person in a poem, in which case all his poetry would be understood in its fragmentary truth.

<sup>21</sup> I shall, without appealing to the circumstance that I as good as do not know Andersen personally, merely state that the poetic production proper, especially in the domain of the short novel and novel, is nothing but a copious second power, shaping itself in a freer world and moving about in it, reproducing from what has already in various ways been poetically experienced to the first power.

# 34 Criação & Crítica

dela se discorde, dizer algo de uma visão global do mundo. Assim sendo, o primeiro poder é a vivência do artista, seu esforço para compreender a realidade. Se a compreensão ocorrer por meio de máximas ou proposições que funcionam como guia, o resultado não será artístico porque será ou doutrinário ou finito. Logo, segundo o crítico, o romance, para que mereça tal nome, deve conter a narração e exposição daquilo que foi vivido — e vivido exaustivamente — pelo autor. Se a carne da pessoa física é recusada por ser insuficiente, a carne — o tutano — da existência que viveu o comunicado, transformando-o não só em algo seu, mas que pode ser de todos, é condição imprescindível de um bom romance. Investigar se esta condição foi atendida é uma das funções do crítico.

Assim, à acusação de que falou da pessoa e não do autor, responde que o autor criticado, não tendo vivido de fato aquilo sobre o que escreveu, carece do primeiro poder; o segundo poder, a poesia em forma de romance escrito, portanto, só cria mal-entendidos. Andersen, então, não possui o objeto do seu romance. Quaisquer queixas de que tenha se sentido pessoalmente atacado, seriam retrucadas com a afirmação de que seus romances, mantendo com ele uma relação física tão próxima, deveriam ser tomados mais por amputações do que produções poéticas.

O movimento que o crítico perfaz é complexo. Ele concebe a experiência de cada um como poesia, esse é o primeiro poder; o segundo, é a transposição do primeiro, por meio da escrita, na forma do romance ou novela. Assim, o indivíduo, após detida reflexão, desenvolve uma compreensão de determinados assuntos de modo a que possa interpretá-los de maneira coesa. Tal reflexão, ao mesmo tempo que exhibe a visão de vida do autor, deve conhecer o que o objeto é em si, como visto. O momento seguinte seria o romance, a construção poética bem-acabada. A visão de vida, portanto, desempenha papel central tanto na vida real quanto na poética.

Ainda nesta linha de pensamento, de que o crítico teria saído do seu território, pode ser retrucado que da falta da visão de vida e do desenvolvimento da vida no romance não decorre necessariamente a fragmentação da pessoa real. Este é um argumento válido e, caso aceito, torna-se evidência de uma possível contradição entre aquilo que o crítico diz e faz.

Dos escritos daquele que ainda vive é um texto polirrítmico, inúmeras interpretações são possíveis e a justificação pormenorizada de cada uma exige um levantamento e uma apreciação cuidadosa de suas partes. Neste artigo, não pretendemos levar essa tarefa a cabo, isso será feito em outro lugar. Todavia, gostaríamos de ressaltar que o crítico, ao analisar determinado romance, procura a unidade poética da obra, isto é, lê o segundo poder consciente de que ele é a consequência de outra instância. Assim, o autor real é visto já como poeta, sua poesia é a vida, expressão de si mesmo. Desse modo, uma das funções do crítico é assegurar que na transposição realizada encontre-se tão somente o segundo poder,

# 34 Criação & Crítica

ou seja, a idealização que, por mais que se origine no indivíduo, deveria agora ser um todo sintônico, que não exprima as frustrações ou êxitos singulares, mas que, transsubstanciados, possa dizer algo geral. Justamente por isso, o espírito imortal de que acima se falou é também a juventude eterna que apenas é alcançada por meio da morte do autor.

Assim, ao discutir sobre a importância da visão de vida, diz em determinado momento que: [...] “o próprio poeta deve, em primeiro lugar, obter uma personalidade competente, e é somente essa personalidade morta e transfigurada que deve e é capaz de produzir, não a personalidade multifacetada, terrena e palpável”<sup>22</sup>. (KIERKEGAARD, 2009, p. 82).

A morte da personalidade, ou a sua transfiguração, é o indicativo da visão de vida. Assim, chegamos à definição por excelência da crítica: verificar se o autor de qualquer romance ou novela morreu ou não. Desse modo, o desenvolvimento da crítica de que Andersen não viveu o que pretende narrar, é que, principalmente, o autor de *Somente um violinista* esqueceu de morrer. Seu romance, por isso, ficará velho, pois é a voz de alguém que não se desenvolveu e que não se formou. Sua vida singular, que diz respeito apenas a ele, não interessa no romance. Podemos apreender do texto que o leitor não procura dialogar com uma individualidade mal-formada, e sim com o autor morto que, precisamente por meio da sua morte, alcançou juventude eterna, de outro modo seria incapaz de oferecer um quadro artisticamente coeso da realidade.

Com isso em mente, tentemos agora responder às perguntas propostas na introdução, a saber: como é o processo de criação de uma obra crítica e quais as relações entre a criação crítica e a criação literária?

## A função da crítica

A primeira parte do artigo tentou delinear alguns dos conceitos e temas apresentados pelo autor de *Dos escritos daquele que ainda vive na sua crítica feita a Somente um violinista*. A partir destes, é possível inferir algumas características que compõem o conceito de crítica implícito na obra.

Ora, se a visão de vida e o desenvolvimento da vida são conceitos que apareceram na primeira parte do presente trabalho, se pode intuir que a crítica mantém com eles íntima relação. A visão de vida, fornecendo a totalidade da obra

---

<sup>22</sup> [...] the poet himself must first and foremost win a competent personality, and it is only this dead and transfigured personality that ought to and is able to produce, not the many-angled, worldly, palpable one.

# 34 Criação & Crítica

literária, também é, conforme dito, a compreensão individual, da pessoa real, do mundo. Assim, a crítica procura precisamente essa totalidade. O desenvolvimento da vida, por outro lado, é a formação continuada do sujeito em direção à totalidade, este é o motor da construção da personalidade, que não necessariamente, quando transposta à escrita, se encontra no seu ápice; sendo progressiva, essa construção pode ser mudada em outro romance, contanto que, aplicada ao sujeito real, seja o aperfeiçoamento das suas faculdades, passando do lírico ao épico; e, aplicada à obra de arte, seja um todo que, não negando a realidade, cultiva a subjetividade do indivíduo e vice-versa, numa relação cada vez mais imbricada.

O processo de criação de uma obra crítica, assim, é o processo de desenvolvimento pessoal do próprio crítico que, para julgar uma obra, encontra como condição que já tenha personalidade para avaliar determinado romance. Caso não possua uma personalidade formada para julgar certa obra, aprenderá com ela o que esta tiver para lhe oferecer, aumentando, por assim dizer, seu primeiro poder. A qualidade da obra crítica, da sua articulação interna e apreçamento do fazer artístico sobre o qual se debruça depende do cultivo subjetivo do crítico, isto é, do florescimento e alargamento da sua subjetividade e do contato que esta, por sua vez, mantém com a realidade. O processo da crítica é, então: o processo da educação pessoal e da tomada de consciência da necessidade da formação. O crítico mostra no seu texto que, ao falar por comparações vazias e sem a devida vivência do que pretende falar, Andersen não é consciente do seu insucesso enquanto autor. E, mesmo em relação ao crítico, é problemático se, no que concerne à criação de sua obra, ele teria o desenvolvimento que exige do autor criticado. Todavia, ele demonstra, na sua criação, consciência do que seria necessário para afirmar que um romance é bom ou não, e isso é o suficiente para que ele assegure para si mesmo se sua personalidade é desenvolvida ou enclausurada. Considerando que o primeiro poder é a primeira poesia, a criação crítica é, ela mesma, uma obra de arte, ou seja, é a transsubstanciação da experiência requerida na visão de vida, pois não cabe à crítica informar o estado individual do crítico, isso seria incorrer nas inconsistências de Andersen. A crítica deve se guiar e ser julgada segundo os critérios exigidos à execução do romance, isto é, uma boa crítica exige a morte do crítico, tanto quanto no romance se requer a morte do autor.

Tais considerações lançam luz sobre a relação da obra crítica com a literária. Se a crítica procura a visão de vida e o desenvolvimento de vida do autor, procura-os para encontrar a verdade poética que nada mais é do que a morte do autor, ela é quem garante que não lemos sobre o sofrimento ou alegria de um indivíduo singular, e sim a transsubstanciação que opera como a providência da obra. Desse modo, a relação entre crítica e obra literária é que a crítica, buscando a visão de vida, forma-se e toma cada vez mais consciência de si durante a leitura; e a criação literária, ao ser publicada, apresenta ou não a morte do autor a ser constatada pelo crítico. Nesse

# 34 Criação & Crítica

sentido, a crítica verifica a morte da singularidade e a idealização, no sentido de uma visão de vida e do desenvolvimento da vida, da poesia. O que, num sentido mais profundo, aponta que o crítico de personalidade, com primeiro poder e carregando o aparato conceitual apresentado, é capaz de identificar se um autor está de fato qualificado a falar sobre o que fala, se, em suma, tem algo a comunicar.

Destarte, a obra literária dependeria da crítica para que a morte seja afirmada ou negada, esse processo de apuração é a reavaliação da autoformação e da formação do autor. Ambas, por conseguinte, são interdependentes, pois mesmo que um seja o crítico e outro o autor, a leitura é o meio pelo qual a idealização se comunica com o crítico, e este, por sua vez, comunica a poesia daquela. A relação entre crítica e obra é, assim, uma conversa entre poesias.

Na medida, porém, que a crítica avalia a morte do autor — avaliação que possibilita a própria tomada de consciência do crítico a respeito do desenvolvimento e formação da sua personalidade — e que a sua criação seja julgada segundo os critérios impostos ao desenvolvimento do romance, vê-se que o autor de romances é, ele próprio, um crítico, pois no processo de escrita do romance deve ajuizar acerca da sua formação para constatar se é capaz de escrever algo de valia. Assim, sendo um autor cheio de falhas, Andersen também seria um péssimo crítico. Nessa medida, o autor deve tomar o cuidado de morrer na sua obra. Sua morte é o que permite ao leitor dialogar com uma personalidade subjetiva e objetiva ao mesmo tempo, uma vez que a morte de dado autor é a sua morte específica, ou seja, que apresenta este ou aquele modo de aproximação do mundo, oferecendo uma verdade e totalidade poética singulares — em suma, expressando a sua visão de vida.

Com isso em mente, o conceito de visão de vida não pode ser analisado isoladamente. Lee C. Barrett, por exemplo, afirma que uma das características principais da visão de vida é a auto-responsabilidade, o que seria constatado na estabilização garantida por tal conceito, em oposição ao fluxo desconexo determinado por eventos exteriores, para além das forças do indivíduo<sup>23</sup>. Claro que tais aspectos vão de encontro ao que vimos, porém, a visão de vida é indissociável do desenvolvimento de vida, isto é, a transubstanciação da experiência, o grau de educação ao qual se chega, pressupõe o desenvolvimento educativo do sujeito. Considerar a visão de vida sem o seu par é, ao fim e ao cabo, não considerar o conceito como é em si, o que acarreta dificuldades para a interpretação do conceito de crítica, que tem como uma de suas particularidades centrais a análise do outro e a autoanálise, fator determinante para a formação pessoal. Desse modo, a estabilização da educação pressupõe a oscilação do progresso.

Outro ponto a ser notado é que, por mais que Barrett acentue os diferentes sentidos da visão de vida, mencionando outras obras nas quais aparece, deixa de

---

<sup>23</sup> Cf. BARRETT, 2016.

# 34 Criação & Crítica

lado, por mais curto que seja seu artigo, que, no contexto de *Dos escritos daquele que ainda vive*, a apreciação da realização efetiva destes conceitos é feita, principalmente, com base em termos literários<sup>24</sup>. Assim, por mais que os conceitos apresentados no texto possam se referir a outros campos de estudo, como a epistemologia, a política, dentre outros, na obra em questão o sujeito e sua vida são concebidos como poesia. Isto é importante porque o crítico, aferindo se o autor morreu ou não, deve certificar-se que a poesia artística, coesa e com aspirações à totalidade, difere daquela vivida. No momento da leitura da obra, então, pressupõe-se que o crítico, avançado nos estágios da sua formação individual, esteja de posse não só de uma visão de vida, mas, também, que saiba diferenciar a vida real da totalidade poética, alçando-se duplamente sobre a obra, julgando se o que lê é, realmente, desprovido de um autor fático, mas, paradoxalmente, se o autor possui uma visão de vida.

Dessa maneira, a morte a ser verificada pelo crítico é a separação do autor real e sua obra, separação que, por sua vez, comprova que a morte é indício do desenvolvimento da vida<sup>25</sup>, por mais que, da vida pessoal do autor, não se pode, e nem se deve, dizer nada. Sobre esse ponto, é interessante notar a abordagem histórica de Matthew Brake em relação às críticas feitas a Andersen. Segundo o estudioso, a falta de visão de vida do autor de *Somente um violinista* é criticada devido a uma experiência religiosa de Kierkegaard. Esta, por assim dizer, epifania, seria o motivo para oferecer uma alternativa de vida diferente do niilismo encontrado no autor criticado<sup>26</sup>. Todavia, tal tratamento da obra é, com base nos seus próprios critérios, inválido. Isto é, vimos que o crítico se ocupa do Andersen real somente porque este deixou vestígios de sua personalidade espalhados por todo o romance. É pressuposto que o crítico possui, ao menos, certo grau de conhecimento de conceitos como visão e desenvolvimento de vida, precisamente por isso constata que, na obra analisada, o autor não morreu. Com isso em mente, o crítico delineia os critérios para se julgar uma obra literária, assim, mostra ao leitor e a si mesmo que a vida real do autor é indiferente à apreensão do seu pensamento por meio do contato com a sua obra artística. Esta função da crítica evidencia que se ocupar da vida do autor de *Dos escritos daquele que ainda vive* é incorrer num erro semelhante ao de Andersen, visto que a intromissão da vida do autor real é uma escolha feita por parte do leitor da crítica. Uma

---

<sup>24</sup> Esse ponto põe em risco a afirmação de Malantschuk de que *Dos escritos daquele que ainda vive*, ao tratar do interesse profundo e sério com a realidade, está de acordo com o ponto de vista de que a visão de vida leva o indivíduo além de uma procura nebulosa estética, visto que categorias estéticas são utilizadas não só para criticar a Andersen, mas também para acentuar a importância da justeza da visão e desenvolvimento de vida. Cf. MALANTSCHUK, 2003, p. 22-23.

<sup>25</sup> Como bem observou Jon Stewart ao mencionar a obra em questão, um dos termos para sinalizar essa distanciação, da qual Andersen carece, é ironia. Segundo entendemos, este conceito se encontra implícito em *Dos escritos daquele que ainda vive* e é central para a obra de Kierkegaard e dos pseudônimos. Porém, analisar de que maneira a ironia age na escrita do texto do crítico foge ao escopo do presente artigo. Cf. STEWART, 2018, p. 320.

<sup>26</sup> Cf. BRAKE, 2016.

# 34 Criação & Crítica

das consequências dessa decisão é que, de acordo com o conceito de crítica, o leitor ainda se encontra distante de obter uma visão de vida e de que, conseqüentemente, não iniciou o seu processo de desenvolvimento.

Assim, pode-se ver que visão de vida e desenvolvimento de vida são conceitos que sempre andam juntos. Considerar apenas um impossibilita apurar o conceito de crítica, no sentido de que não se poderia, sequer, descobri-lo. Desse modo, ignorando o desenvolvimento de vida, Barrett e Brake não só deixam de analisar a visão de vida em sua real profundidade, mas não se encontram em condições de verificar o papel do crítico e da crítica.

O conceito de desenvolvimento de vida foi observado em relação ao de visão de vida por Nassim Bravo Jordán e Sylvia Walsh. Jordán mostra de que forma o épico se liga à passagem da subjetividade isolada em direção à realidade<sup>27</sup>. Walsh, por outro lado, expõe o tema mais detidamente e ressalta que “um desenvolvimento épico, ou desenvolvimento de vida, consiste em formar uma relação positiva com a realidade por meio do esforço em direção a um único objetivo na vida, mesmo que este nunca venha a ser expressado numa obra literária ou noutro produto artístico”<sup>28</sup> (WALSH, 1994, p. 35). Os estudiosos sublinham características importantes dos dois conceitos, contudo, a análise feita deixa de lado que o desenvolvimento e visão de vida se fazem na autocrítica de si, o que ocorre na tomada de consciência de que um bom autor é, fatalmente, um bom crítico.

Assim, a crítica feita a Andersen opera implicitamente com o conceito de crítica que advém dos conceitos de visão de vida e desenvolvimento devido. Porém, o entendimento da função da crítica é o que permite constatar a relação autor-leitor nos moldes vistos acima.

## REFERÊNCIAS

BARRETT C., L. Life-View. In. Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources, Volume 15. Kierkegaard 's Concepts. Tome IV: Individual to Novel. London: Routledge, 2016.

BRAKE, M. The One Still Living: Life-View, Nihilism and Religious Experience. In. Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources, Volume 17. Kierkegaard's Pseudonyms. London: Routledge, 2016.

---

<sup>27</sup> Cf. JORDÁN, 2016.

<sup>28</sup> an epic development, or life-development, consists in forming a positive relation to actuality through striving toward a single goal in life, even if that is never given expression in a literary work or some other artistic product.

# 34 Criação & Crítica

JORDÁN, N.B. Lyric. In. Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources, Volume 15. Kierkegaard's Concepts. Tome IV: Individual to Novel. London: Routledge, 2016.

KIERKEGAARD, S. A. Early polemical writings. Edited and translated by Julia Watkin with Introduction and Notes. Princeton: Princeton University Press, 2009.

MALANTSCHUK, G. *Kierkegaard's Concept of Existence*. Milwaukee: Marquette University Press, 2003.

STEWART, J. Faust, Romantic Irony and System. German Culture in the Thought of Søren Kierkegaard. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2018.

WALSH, S. Living Poetically: Kierkegaard's Existential Aesthetics. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1994.

Recebido em: 15/09/2022

Aceito em: 15/12/2022

# 34 Criação & Crítica

O QUE É A LITERATURA?  
CECI N'EST PAS UNE QUESTION <sup>29</sup>

Fabrizio Uechi<sup>30</sup>

**RESUMO:** Neste ensaio, a pergunta fundamental dos estudos de literatura é posta em questão. O objetivo é tentar explorar as funcionalidades da literatura quando são evocados os “tempos autoritários”. Afinal, dizem que é sobretudo nestes momentos que se desponha na literatura o seu papel humanista de combate à “barbárie”. Mas o que de fato isso quer dizer numa sociedade que se caracteriza mesmo por atualizar ou produzir novas formas de subalternizar quem é excluído da norma, da identidade?

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Política; Identidade; Diferença; Barbárie.

WHAT IS LITERATURE?  
CECI N'EST PAS UNE QUESTION

**ABSTRACT:** In this essay, the fundamental question of the studies of literature is inquired. The objective is to try to explore the functionalities of literature when “authoritarian times” are evoked. After all, it is said that it is predominantly in moments like these that the humanist role of literature emerges to fight “barbarism”. But what does this actually mean in a society that is characterized by updating or producing new ways of subalternizing those who are excluded from the norm, from identity?

**KEYWORDS:** Literature; Politics; Identity; Difference; Barbarity.

QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE ?  
CECI N'EST PAS UNE QUESTION

**RESUME :** Dans cet essai, la question fondamentale des études de littérature est mise en doute. L'objectif, c'est tenter d'explorer les fonctionnalités de la littérature lorsqu'on parle des « temps autoritaire ». Car on dit que c'est surtout dans ces moments-là que la littérature joue un rôle humanitaire de combattre la « barbarie ». Mais qu'est-ce que cela veut dire en fait dans une société qui se caractérise par actualiser ou produire des nouvelles formes de subalterniser quiconque est exclu de la norme, de l'identité ?

**MOTS-CLES :** Littérature ; Politique ; Identité ; Différence ; Barbarie.

A frase que dá nome ao título deste ensaio não é uma pergunta. Afinal, não nos pergunta absolutamente nada. Pode até carregar consigo os elementos linguísticos básicos na língua portuguesa para essa formulação: inicia-se com um pronome interrogativo e finaliza-se com o ponto de interrogação. Mas não se constitui verdadeiramente como tal. Pode ter alcançado centralidade no campo dos estudos de

---

<sup>29</sup> Este ensaio é parte dos resultados de minha pesquisa de doutoramento, desenvolvida dentro do programa de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo, por meio de financiamento CAPES.

<sup>30</sup> Doutorando e Mestre em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP), bacharel e licenciado em Letras pela mesma instituição, e bacharel em Direito pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). É membro do grupo de pesquisa Colonialismo e Pós-colonialismo em Português (DLCV/FFLCH/USP). Bolsista CAPES (2016/2018, 2019/2022). (fabruz@gmail.com)

# 34 Criação & Crítica

teoria literária<sup>31</sup>, a ponto de estar presente em muitos manuais introdutórios como a porta de entrada à tal disciplina. Mesmo assim, insisto em dizer que a frase não tem nada de questão em si. Ela, definitivamente, não se faz uma pergunta. Dito isso, ponho-me a reconhecer que, ao invocá-la, faço uso da velha estratégia discursiva, cuja importância é tamanha que há quem defenda (BLANCHOT, 2005, p. 148; DERRIDA, 2018, p. 59) só se poder falar em literatura, da forma como a concebemos<sup>32</sup>, depois de ela (a literatura) passar a se interrogar sobre a sua identidade. Logo, apesar de parecer que almejo desenvolver uma polêmica<sup>33</sup> em torno da frase do título, ao recusar-lhe o tradicional tratamento adulatário esperado, não nego o enquadramento deste parágrafo inicial no topos da modernidade ocidental, na regra que nos recomenda sempre começar pelo começo, ainda que pela via de sua própria negação.

A propósito, esta introdução é inspirada pelo icônico quadro de René Magritte, *La trahison des images*, no qual vemos a imagem de um cachimbo seguida da inscrição “*Ceci n’est pas une pipe*” (“Isso não é um cachimbo”). Michel Foucault (2008) escreveu um livro a partir da pintura de Magritte, mostrando a multiplicidade de possibilidades interpretativas que a obra de arte nos proporciona. Já eu, no começo de minha análise, pareço seguir o caminho contrário ao do filósofo, ao olhar para “O que é a literatura?” e afirmar que isso não é uma pergunta, já que não pergunta absolutamente nada a ninguém, dando a entender que o assunto estaria encerrado. Entretanto, a discussão não morre aqui, pois quero dizer que se prevemos naquela velha frase uma dúvida é porque há tempos somos educados a lê-la dessa maneira. Novamente, não me refiro aos elementos ortográficos, embora lhes reconheça a participação na produção de tal efeito, mas sim ao que nós – principalmente, os “formados” no campo das disciplinas de humanidades – fomos pedagogicamente preparados para reconhecer, em toda pergunta, duas lições. A primeira, que a pergunta é sempre o fundamento de tudo, dentro de uma lógica sequencial e progressiva: como se as coisas do mundo fossem sempre respostas a uma pergunta,

---

<sup>31</sup> Segundo Jacques Rancière (2009, p. 09), tal pergunta se tornou tão recorrente durante o século XX que, hoje, “ya nadie se atreve a plantear”. Pois, conforme Gérard Genette: “a preguntas necias no hay respuestas; entonces, la verdadera sabiduría residiría tal vez en no plantearlas”.

<sup>32</sup> Se podemos confiar nos dicionários, como portadores dos significados de um tempo, hoje, literatura é “uso estético da linguagem escrita; arte literária”; “conjunto de obras literárias de reconhecido valor estético, pertinente a um país, época, gênero etc.”; “ofício, trabalho do profissional de letras”; “conjunto de escritores, poetas etc. que atuam no mundo das letras”; “disciplina escolar composta de estudos literários” (HOUAISS, 2009, p. 118).

<sup>33</sup> Segundo Foucault (2002, p. 17-18), o polemista é aquele que se vale de seus privilégios para promover uma espécie de guerra discursiva, cujo objetivo é defender o dogma, por meio da destruição do outro. Meu interesse é justamente oposto: é tentar permitir que a dúvida seja instalada dentro da instituição literária. Afinal, muitas vezes, os defensores da literatura tratam-na como um campo apriorístico do diálogo, para, justamente, fazendo uso dessa aparência, monopolizar a palavra, sob o pretexto tanto da liberdade de expressão quanto da (auto)defesa da instituição literária. Este ensaio é, afinal, um exercício de pôr em risco a literatura.

# 34 Criação & Crítica

não necessariamente explícita em todos os momentos, caso em que precisa ser desenterrada das camadas de significação. E a segunda lição aprendida seria a de que toda pergunta é o espaço sagrado de exercício de liberdade, um lugar privilegiado de manifestação da imaginação, onde ainda se resguardariam as condições essenciais para a proliferação infinita de ideias. Fomos ensinados a crer ser a pergunta um instrumento privilegiado dentro de nossa cultura: a chave que ainda nos possibilitará abrir todas as hermeticidades que compõem o “livro do mundo” (HEGEL apud RANCIÈRE, 2017), para, enfim, ser-nos revelado o maior de todos os segredos do universo, da humanidade, do homem ou sinédoque afim. E se assim o é, diante da frase “O que é a literatura?”, ou de qualquer outra que pareça questionar algo, a reação esperada se torna a de lhe oferecer uma resposta afirmativa, geralmente, pressuposta como expressão genuína da individualidade, pois derivaria da intervenção do instrumento considerado apropriado para provocar a manifestação do “gênio” (SCHILLER, 2017).

Somos seres que não admitem que uma pergunta fique sem resposta<sup>34</sup>, autoconvencidos de nunca ser em vão tal esforço, que ainda nos levará supostamente a conquistar a totalidade do conhecimento universal. E por pensarmos dessa maneira, é que me parece então nunca nos se despertar, ao menos de imediato, a vontade de questionar a pergunta. Preferimos seguir em frente, obedecer a esse *modus operandi* que nos libera da fase das interrogações para logo investirmos todo o nosso capital libidinal a este fim, fonte dos prazeres, que é o gozo em formular múltiplas soluções a um problema – ou, de maneira mais utópica, de ser reconhecido pela comunidade como o autor da solução “original”. Em outras palavras, é curioso notar que, via de regra, nós protejamos a pergunta de si mesma, não permitimos que ela mesma seja posta em questão. Se ela for sucedida por perguntas, a sensação é de desviarmos do caminho correto, de cometermos algum tipo de movimentação desnecessária, principalmente, quando a pergunta interrogada se enquadra na categoria das perguntas fundamentais, do tipo para a qual ordinariamente se dispensa saber donde surgiu, quando foi feita e quem a formulou – que é justamente o caso de “O que é a literatura?”. Talvez, esse comportamento seletivo, de eleger quais perguntas merecem ser pronunciadas e quais não, ele se deva ao fato de que, em nossa sociedade, toda fala esteja localizada dentro de uma relação de dominação, de disputas que se realizam a partir de uma ordem discursiva (FOUCAULT, 2010a), que estabelece as condições de construção de nossa realidade, por meio das quais negociamos, com os aparelhos de reconhecimento e legitimação da existência social, os termos de constituição de nossas identidades (PRECIADO, 2014; BUTLER, 2016), dentre os

---

<sup>34</sup> Nas palavras de alguém mais confiável: “se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber” (FOUCAULT, 2010b, p. 14).

# 34 Criação & Crítica

quais, o tempo e o espaço a ocupar, os papéis e as atividades a desempenhar perante a comunidade (RANCIÈRE, 2018). Tudo, então, mostra-se interligado nesse mundo sem disciplina. Não mais à maneira clássica do rebanho, como se ainda houvesse sobre nós o domínio da figura humanoide de um deus velho, branco, de barbas grisalhas, a nos guiar pelo vale da perdição, mas sim como se nos conectássemos todos feito engrenagens, encaixadas umas nas outras, para formar uma grande maquinaria, tão onipresente quanto o mito judaico-cristão, que imporia às suas diversas partes os ritmos e as funções, os prazos de utilidade, as vias de manutenção e as condições para o descarte de cada uma – em termos alegóricos mais presentes, vivemos como se fôssemos um conjunto de dados que alimenta e é construído pelo big data. Ou seja, nós nos consideramos amantes da verdade, num mundo onde tudo se mostra encaixado ou conectado entre si, e ao mesmo tempo, tratamos a pergunta como algo vindo de “fora”, sem nos questionarmos onde fica esse espaço de neutralidade do qual ela migra para nos animar a consciência. Como podemos aceitar tal contradição? (essa também não é uma dúvida).

Ofereço uma explicação. Acredito que não seja difícil aceitar que toda pergunta traga previamente consigo os próprios modelos de resposta e certo ideal de interlocutor (RANCIÈRE, 2018). Pensemos tais premissas a partir do exemplo: um professor de uma universidade brasileira lança uma frase interrogativa relativa à disciplina a seus alunos da graduação; podemos dizer que ele a faça na expectativa de ser respondido dentro de um raio de possibilidades já mais ou menos imaginadas, que se alinham a certo conjunto de teorias que fundamentam o seu discurso. Eu finalizaria aqui a discussão caso optasse pelo argumento que defendesse ser referida expectativa nada mais do que a hipótese de solução ao problema proposto, categoria essa de ampla aplicação dentro da academia; todavia, o que é ela senão um tipo de destino imposto à palavra responsiva, que, semelhante ao herói mitológico, antes mesmo de nascer, já tem todos os caminhos da vida tracejados pelo desejo alheio, fora dos quais não se lhe reconhece glória. O que quero dizer com isso é que aquela aparente pergunta proferida em sala de aula precisa ser pensada considerando as condições em que ela ganha materialidade<sup>35</sup>, ou seja, dentro da sua relação enunciativa: afinal, ela é feita por alguém que detém o poder institucional de decidir sobre o futuro de outros, é formulada segundo critérios que constituem a gramática de um saber específico e é dirigida a espectadores localizados na base da pirâmide acadêmica. Ademais, no Brasil, em regra, acostumamos muito cedo a um tipo de experiência escolar, universalizada no território nacional através de uma pedagogia alinhada a princípios liberais, e que centraliza suas estratégias na figura do “mestre

---

<sup>35</sup> Neste trabalho, utilizo a palavra “materialidade” no sentido proposto por Judith Butler: não de modo a reproduzir as clássicas dicotomias ideia x matéria, pensar x agir, mente x corpo, palavra x coisa, uma vez não haver uma realidade pré-discursiva. Todo pensamento, então, faz-se materialidade, na medida em que constrói a ação que faz o corpo interagir com e na realidade.

# 34 Criação & Crítica

sábio” (RANCIÈRE, 2015), desse alguém que nunca pergunta de fato nada a ninguém, uma vez pressuposto socialmente o seu talento em decifrar o que estaria inscrito na superfície de todas as coisas do mundo. Esse é o modelo de professor recuperado automaticamente em todo aquele que vem a ocupar tal lugar, pressupondo-se nele a capacidade de ler o sentido oculto nas palavras dos livros e as explicar aos alunos, considerados intelectualmente incapazes para fazer isso sozinhos. Logo, quando o mestre lança ao aprendiz uma pergunta a priori, a ordem discursiva nos faz entender que ela não é o compartilhamento de uma dúvida, e não se trata de mero recurso retórico para introduzir a explicação: trata-se mesmo de uma técnica pedagógica de produção do objeto ignorante, sem o qual não há como funcionar a lógica de progressão de inteligências. Afinal, em se tratando de uma construção, e não uma pré-disposição fisiológica, o mestre precisa de condições mínimas para performar a sua inteligência hierarquicamente superior, e uma das formas de conseguir isso é lançar a falsa dúvida, o falso convite de manifestação livre da inteligência ao aprendiz, que, ao tentar se pronunciar, aceitando os termos da discussão, acaba por cair no jogo da resposta impossível. Impossível visto que sua forma está condicionada às oscilações do desejo de quem a avalia. Assim, para o aprendiz, há apenas dois finais possíveis para a sua manifestação ser dada como legítima: a que se mostra como erro e a que se mostra como insuficiência, já que ambas tornam necessária a explicação subsequente do mestre, e, conseqüentemente, provam a dependência do aprendiz em exercer a própria leitura do mundo e de si. Em outras palavras, se o silêncio não é uma alternativa válida (pois implica outros tipos de sanções), o aluno, antes de se pronunciar, tenta ler, no pouco que o professor lhe oferece, as pistas que vão o ajudar a apostar no modelo de resposta que mais o aproxime deste tipo de discurso passível de reprodução unicamente pelos iniciados na disciplina. O consenso<sup>36</sup> lhe recomenda cautela, a fim de que sua resposta à falsa questão não acabe por lhe expor mais do que o almejado, isto é, não acabe na revelação pública de uma deficiência técnica, de um excesso de imaginação ou, pior, de uma total inaptidão para estar naquele local. Portanto, dentro dessa relação de poder, o problema nunca está na dita pergunta – o fato de ela não perguntar absolutamente nada é normal neste ambiente – visto ser a resposta sempre inadequada: há uma estrutura hierarquizante a organizá-las entre si, de modo a estabelecer à primeira o lugar da expressão de sabedoria, e à segunda, a ideia do eterno exercício frustrado de buscar adivinhar o que o sábio deseja dizer. Do mestre, não se duvida nada e tudo o que diz é verdade, já do ignorante, espera-se somente o erro, a má compreensão da palavra. Faz parte dessa estrutura imaginar que tudo decorre da natureza dos atores, todavia, como dito, isso é resultado de uma construção social, de uma ordem

---

<sup>36</sup> Neste trabalho, utilizo a palavra “consenso” no sentido dado por Jacques Rancière (2018): consenso enquanto tecnologia de produção do discurso de dominação, mas camuflado de “síntese” democrática.

# 34 Criação & Crítica

discursiva que valoriza a forma da pergunta vazia e menospreza o discurso que expressa dúvida<sup>37</sup>.

A partir do exemplo, acredito que possamos afirmar que, geralmente, uma pergunta nunca é uma mera pergunta: é sempre um caminho. Cujo ponto de partida é objeto de disputa entre os participantes do discurso, porquanto quem detém o monopólio de produzir a origem (arkhé) detém a priori o poder de significar, ressignificar ou mesmo destruir o caminho todo<sup>38</sup>. Desconfiar da pergunta é, por conseguinte, adotar para si um cuidado, um princípio metodológico de análise, cuja função mais importante – talvez a única – é lembrar dos riscos de se ignorar ou subestimar os elementos que participam da composição de um discurso – evidentemente, se o propósito não for o de conservar a lei. Em vista disso, pôr em questão a pergunta que dá nome a este ensaio, considerada como fundação do literário, é tentar realizar sobre ela duas etapas analíticas: a primeira, a de observar mais demoradamente as palavras que a compõem, e a segunda, subsequente, é a de tentar entender qual a funcionalidade de cada uma no conjunto. Tudo isso para chegar, quase automaticamente, numa resposta que eu poderia desde já a classificar como óbvia. Explico-me.

Quando olhamos para a sentença “O que é a literatura?”, notamos nela que o substantivo abstrato rouba para si toda a atenção da cena interpretativa: o pronome interrogativo, o verbo de estado e o ponto de interrogação ficam mesmo como meros assessórios da legibilidade linguística, como se fossem os assistentes de palco no grande monólogo da literatura. Porém, como depreendemos da leitura de Foucault (2010), na sociedade da ordem do discurso e da microfísica do poder, se você desconfia de algo, mas não sabe ao certo do quê, volte os seus olhos ao que está irreparável. Conselho semelhante nos daria José Saramago (2010, p. 09): “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. E, ora, desde os estudos mais basilares da nossa língua (CASTILHO e ELIAS, 2012, p. 184), sabemos que o verbo é uma categoria sintático-semântica de destaque em relação às demais, porque ele organiza e dá sentido à sentença. Assim, o monossilábico e reprodutivo “é” pode até parecer-nos inofensivo, ignorável ao lado da pentassilábica e desafiadora “literatura”, todavia, é justamente esse verbo, instalado no centro da “pergunta fundadora”, que determina o pressuposto para a construção de uma resposta possível, qual seja: o pressuposto de que a literatura tem um ser. Essa dedução, como havia avisado, é óbvia para tal

---

<sup>37</sup> Como afirma bell hooks (2019, p. 27): “Nestes vinte anos de experiência de ensino, percebo que os professores (qualquer que seja sua tendência política) dão graves sinais de perturbação quando os alunos querem ser vistos como seres humanos integrais, com vidas e experiências complexas, e não como meros buscadores de pedacinhos compartimentalizados de conhecimento”.

<sup>38</sup> “Como lembrou Hannah Arendt, essa palavra [arkhé] significa, em grego, tanto começo quanto comando. (...) A arkhé é o comando do que começa, do que vem primeiro. É a antecipação do direito de comandar no ato do começo e a verificação do poder de começar no exercício do comando” (RANCIÈRE, 2014, p. 53).

# 34 Criação & Crítica

contexto – afinal, “o que é?” é – e sendo assim, logicamente, põe em xeque a necessidade de tudo o que foi escrito até aqui, doravante sob o signo do dispensável, do prolixo, da enrolação. Todavia, perguntar pelo ser da literatura é sobretudo recorrer a um arquivo<sup>39</sup> monumental do saber que, desde Platão, vai defender que buscar conhecer o “ser” de algo é buscar uma unidade, uma essência, uma realidade que está para além da transitoriedade e da degradação impostas pelo tempo (LEOPOLDO E SILVA, 2012), e que se traduz, diante da diferença, como a determinação do que é a verdade (“ser”) e do que é a mentira (“não-ser”). A propósito, esse é mais ou menos o princípio por trás de muitas investigações no campo dos estudos literários que tentam, a partir do estabelecimento de uma trajetória histórica muito específica (ocidental), encontrar um conjunto de gêneros de escrita e temáticas – e de outros elementos ideológicos ou quase místicos<sup>40</sup> – em uma seleção de textos diversos, considerados modelos estéticos, e escritos por um rol muito seletivo de autores europeus e seus herdeiros; nessas histórias, elege-se uma arkhé, elege-se um telos, nacional e ao mesmo tempo universal, para chamar tudo isso de literatura, ou de “literalidade” – outro nome vago de uma suposta característica do texto artístico, que seria identificada por todo leitor formado segundo a lei –, mas que se mostra mesmo como sendo o absoluto platônico.

Tentar encontrar o “ser” da literatura é pressupor que há algo à espera de ser reconhecido. Afinal, conforme Platão (2017), o mundo são dois, o sensível e o inteligível, e a experiência, se não interessada na “mentira” do sofista, manifesta-se como a busca pela essência, guiada pelo filósofo. Retomando o exemplo dos alunos da FFLCH, é o mesmo que dizer que nunca há outra resposta senão a da hipótese intuída pelo professor. Afinal, o papel do sábio está em salvar a todos da falsidade das imagens, para os guiar em direção à verdade instalada para fora da caverna. Por isso, com o desejo fixo nesse propósito, é que olháramos para o que chamamos de passado, que é basicamente a história dos ricos (Saramago, 2013, p. 60; Rancière, 2014, p. 68), na ambição de apreender, diante de tantos textos diferentes, a luz irradiada do literário. Citamos frequentemente, e não à toa, as epopeias de Homero como as primeiras obras de literatura, sem mesmo nos questionarmos sobre a maneira como os povos helênicos as concebiam em seu presente. Houve quem dissesse (CARPEAUX, 2012, p. 19-20) que elas lhes serviram de livro pedagógico, de bíblia, e quem advogasse o oposto (PLATÃO, 2017), contestando-lhes a natureza para tal objetivo normativo, a fim de justificar a sua expulsão da pólis. Contudo, para

---

<sup>39</sup> Neste trabalho, utilizo a palavra “arquivo” no sentido dado por Jacques Derrida (2001): não se trata apenas do local de conservação dos documentos do passado, trata-se também de local de produção, que estabelece qual o conteúdo e a forma que deve adotar o que será escrito.

<sup>40</sup> É preciso lembrar que a literatura nasce no ambiente de uma Europa nacionalista do século XIX, com seus Estados preocupados em demonstrar, cada qual, a identidade de seu povo. E nesse processo de produção e naturalização desse “o que é ser francês”, “o que é ser alemão”, “o que é ser inglês” etc., forjam-se a literatura francesa, a literatura alemã, a literatura inglesa.

# 34 Criação & Crítica

a investigação do “ser” literário, esses são detalhes classificados como menores, transitoriedades e efemeridades da experiência interessantes a outro saber. Porque o verdadeiro investigador da natureza da literatura seria aquele que, a partir da sabedoria dos antigos, transmitida pelos códigos de poética e dos compêndios de retórica, devota-se à missão de reconhecer, em meio a tanta frivolidade transitória, a eternidade nos textos; é, então, através da força de sua fé – na existência da entidade literária – que o bom investigador nos revelaria a resposta à pergunta fundamental: o que é a literatura, senão essa fruição que não se esgota e que não se explica facilmente, mas se apreende por meio do exercício da leitura e da escrita corretas de textos que sempre espelham dentro de si as obras do passado.

Lançar-se nesse desafio ontológico da literatura é mesmo um aventurar-se por um caminho epistemológico cujo fim só pode ser sempre o mesmo: vislumbrar a substância. Substância que, em termos críticos, nada mais é do que um conjunto de atributos determinados pelas instituições de poder, que fazem algo ser reconhecido como uma coisa e não outra. Assim, interessante notar que, em nosso mundo, costuma-se reconhecer à literatura um papel nobre – ou, traduzido para o vocabulário mais em voga, um papel humanista. É a visão que encontramos quando Vargas Llosa (2009) afirma que a literatura “é, foi e continuará sendo, enquanto existir”, uma espécie de instrumento de conjuração das experiências humanas, por meio do qual todos os homens “se reconhecem e dialogam, independentemente de quão distintas sejam suas ocupações e seus desígnios vitais, as geografias, as circunstâncias em que se encontram e as conjunturas históricas que lhes determinam o horizonte”. Em contraste ao que o escritor liberal chama de “lixo impresso”, o texto literário desempenha um papel fundamental na conservação da humanidade, que se mostra como algo entre impedir que retornemos a um suposto tempo mítico da “comunidade de tartamudos e afásicos, atormentada por problemas terríveis de comunicação causados por uma linguagem ordinária e rudimentar”, e nos recordar de que “o mundo se acha mal-acabado [...] e de que poderia ser melhor, mais próximo dos mundos que a nossa imaginação e a nossa palavra são capazes de inventar”. Sem a literatura, alerta-nos, “o amor e a fruição não poderiam ser diferenciados daqueles que satisfazem os animais, não iriam além da mera satisfação dos instintos elementares: copular e devorar” (LLOSA, 2009).

Após falarmos de Platão, Llosa nos parece mesmo seguir à risca a cartilha da resposta ontológica: fala de um ser atemporal que se manifesta em todos os espaços e em todas as culturas, capaz de salvar o homem da própria ignorância de si e de seus instintos, para o guiar em direção ao humano. Por isso, pode causar estranheza quando proponho pensarmos que esse tipo de resposta não tem relação direta com seguir ou não o mestre da Academia, sendo mesmo o fruto do que se desenvolveu

# 34 Criação & Crítica

muito tempo depois<sup>41</sup>: e aqui, refiro-me ao que considero como uma espécie de subgênero de discurso, ao qual dou o nome de “defesa da literatura”. É como se se tratasse de um modo específico de organizar o discurso, em que os meios de sua produção acabam por obrigar, a quem faz uso dele, a defender a representação da substância do literário, a qual, evidentemente, não existe por si mesma, mas que, ao ganhar uma essência, passa a participar de um processo de reprodução de coesão social, que a faz circular dentro deste contexto em que, para existir (ser legível), tudo precisa se adequar à ordem discursiva das instituições de poder. Para se defender algo, exige-se de antemão que o defensor saiba o que é que defende; e eis a armadilha lógica instalada no interior do subgênero, que se vale da divisão entre objetividade (identidade) e caos (diferença). Talvez seja por isso que uma pessoa como Antonio Candido (2011), de posicionamentos políticos tão distantes ao de Llosa, vá fazer afirmações tão próximas às dele, ao escrever a sua defesa lírico-jurídica do direito à literatura<sup>42</sup>. Nas mãos do crítico marxista, a literatura é transformada em “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos” de entrega ao “universo da fabulação” (CANDIDO, 2011, p. 176), ela recebe o estatuto de “necessidade universal”, na medida em que participa profundamente da construção da personalidade, dando “forma aos sentimentos e à visão do mundo”. Segundo Candido, a literatura “nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza” (CANDIDO, 2011, p. 188). E mesmo querendo demonstrar-se sensível à existência de diferentes manifestações culturais, ao afirmar que o primitizado “canto do índio” também participa do escopo da fabulação universal<sup>43</sup>, apesar disso, o crítico marxista,

---

<sup>41</sup> Muito tempo depois, pois aconteceram mudanças significativas no pensamento filosófico ocidental, como Descartes, Kant, Hegel, Marx. Ademais, é preciso considerar que a literatura tem seu surgimento no século XIX, momento em que vai desempenhar um papel institucional, no caso específico brasileiro, de “celebrar e inculcar os valores cristãos e a concepção metropolitana de vida social, consolidando não apenas a presença de Deus e do rei, mas o monopólio da língua” (CANDIDO, 2007, p. 14). Ou seja, a literatura desempenha, nesse momento, a função de construir a unidade nacional, esse “espírito” que permitiria distinguir um povo soberano de outro. E nesse contexto é que se passa a questionar o que a literatura deve ter para ser.

<sup>42</sup> Chamo de “defesa lírico-jurídica do direito à literatura” por conta da maneira como o texto “O direito à literatura”, de Candido, é apresentado: como a defesa da inclusão do ensino da literatura no currículo escolar brasileiro, no período do fim da ditadura militar. Seu texto é lido por muitos com essa ênfase da função da literatura como instrumento de humanização (Moraes, 2017, p. 42). Também faço uma pequena brincadeira com a formação de Candido, que também cursou a graduação em direito, vindo a largá-la em seu ano derradeiro.

<sup>43</sup> O conceito de literatura em Candido, notadamente em “O direito a literatura”, está estruturado em torno do binarismo Natureza x Cultura (e suas derivações, como: corpo x espírito, popular x erudito etc.). O crítico marxista opõe o que vai chamar de literatura lato sensu, na qual estará o “canto do índio” e tantas outras expressões de caráter “folclórico”, “primitivo”, mais ligadas ao instinto, à Natureza; ao que vai chamar de literatura stricto sensu, ou seja, a arte da escrita estilizada, fruto do trabalho do escritor educado em uma cultura avançada, de um mundo “civilizado”. Segundo Anita Martins Rodrigues Moraes (2017), é a esta literatura que Candido vai atribuir a “função humanizadora”, que pode ser traduzida como uma espécie de missão civilizadora, já que, grosso modo, implica na assimilação do indivíduo “primitivo” pela cultura “civilizada”, para supostamente transformá-lo num espírito “livre”, condição sine qua non para se alcançar “autonomia” no mundo.

# 34 Criação & Crítica

ao elencar as melhores representações da literatura, acaba por compartilhar com o escritor liberal o gosto pelas mesmas obras: Cervantes, Dante, Victor Hugo, Goethe, Dostoievski, além de outros autores europeus, infinitamente eleitos para compor a biblioteca da nossa humanidade. Logo, o que podemos ler em tais intelectuais senão que a literatura é esse desfecho incontornável, que nos diz – sem deixar espaço para dúvidas – que, sem ela, viveríamos todos como animais, relegados à barbárie dos homens pré-históricos, que se matavam entre si para se comer e reproduzir, ou à barbárie dos homens da pós-história, que lucram e sentem prazer com a fome e a dor dos considerados destituídos de mérito para viver.

De fato, soa nobre o papel dessa literatura, de uma nobreza extremamente convincente e comovente, porque se mostra como o resultado de uma coerência argumentativa tão sólida e, ao mesmo tempo, de uma sensibilidade tão aguçada para o sublime, que até um liberal e um marxista renunciam às suas diferenças teórico-políticas, para assinarem a petição de defesa do ser da literatura. Um documento de verve universal que, evidentemente, não podemos manuseá-lo com as próprias mãos, já que nunca fora escrito, porém, que se faz ler em cada uma de suas manifestações discursivas, feito as palavras de Jesus, que não precisaram ser escritas por ele para estarem em todos os lugares. Trata-se mesmo de um consenso de aparência antiga, que ouvimos ser repetido sobretudo na sala de aula (RANCIÈRE, 2015), ao professor proferir o longo e eloquente elogio ao belo, com a concomitante exclusão do feio – seja de maneira incisiva, como no “lixo impresso” de Llosa, seja de maneira velada, como no “canto do índio” de Candido. Em outras palavras, desde muito cedo, passamos a não ter dúvidas – e nem provas – de que a literatura é necessária para a nossa própria preservação enquanto seres sociais<sup>44</sup>, uma vez que, sem ela, o que nos restaria senão a barbárie, esse segredo maldito que ainda nos emergirá do mais profundo íntimo, para concretizar a já profetizada guerra de todos contra todos (HOBBS apud RIBEIRO, 2006). Compartilhamos, então, desse medo generalizado de que o apocalipse finalmente aconteça à morte anunciada da literatura<sup>45</sup>, e condicionados para ver esse perigo em todos os lugares, sempre à nossa espreita, lançamos mão disso que nos fora vendido como o último recurso racional, para reconhecemos a subscrição daquela mesma petição – sem poder ler-lhe o que traz escrito – a fim de identificarmos em nós mesmos o direito de compor o grupo dos

---

<sup>44</sup> Segundo Antonie Compagnon (2009, p. 51), “O próprio da literatura é a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o que faz com que ela encerre um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades”.

<sup>45</sup> O anúncio da morte cria o ambiente da ameaça, do perigo da extinção, do medo do fim. Em contrapartida, surge o movimento de defesa da coisa ameaçada, por meio a partir da conservação do que lhe possa parecer ser mais característico, mais representativo de sua “essência”. Como destaca Rancière (2017, p. 28), dentro do ambiente das literaturas europeias, o que parece ter se transformado em objeto de conservação são os chamados “saberes tradicionais”, tudo aquilo que, em tese, comporia a identidade do Velho Continente.

# 34 Criação & Crítica

intelectuais (FOUCAULT, 2010b, p. 08-14), o grupo dos representantes da derradeira esperança de salvação do homem, pois portadores deste conhecimento independente – autoproductente e autorregulador (FERREIRA DA SILVA, 2006) de sua própria legitimidade – que nunca se curva a nada, nem à pergunta disfuncional que põe tudo a perder ao expor ao outro os elementos constituintes do próprio ser.

Mas a verdade é que ficamos estáticos diante da silhueta ameaçadora de um inimigo – que nunca chega. Por isso é que digo que devemos derrubar o mito literário, e parar de ignorar o fato de aquela petição original ser uma abstração: se não nos lembramos do momento em que a subscrevemos pela primeira vez, é porque nunca houve a tal assembleia, donde todos teriam saído convencidos da importância de abdicar do direito da dúvida, em prol da defesa de tal absoluto. Ora, dentro do nosso meio acadêmico-intelectual, sempre foi fácil imaginarmos o ser da literatura estendendo a sua força humanitária para resgatar todas as vidas da escuridão, mas é preciso que reconheçamos que é justamente esse discurso, gravado em nossas cabeças, que nos impede de olharmos um pouco mais além dos limites jurídicos de nosso meio, para percebermos que essa literatura não foi construída para acolher indistintamente: há os que ficam impedidos de participar da constituição do comum literário, mesmo eles compartilhando da condição humana para a ficcionalização de suas experiências (RANCIÈRE, 2014). A obra de Carolina Maria de Jesus, por exemplo, o que a impede afinal de compor o cânone de nossa literatura? Em outras palavras, o que justifica esse caso de discriminação? Eis uma acusação grave, em se tratando do campo do saber que mais nos inspira humanidade, mas o fato é que, a partir das experiências vanguardistas do começo do século XX, não há mais propriedades discursivas que nos permitam afirmar – sem cair numa das milhares exceções à regra – que um texto é ou não literário (RANCIÈRE, 2017, p. 39). Logo, como explicar essa característica incômoda do ser da literatura, senão pela existência de critérios não evidentes – mas estruturais – que, grosso modo, classificam ser algumas experiências mais humanas do que outras, para se transformarem em ficção literária. Ora, se mesmo antes de Platão (RANCIÈRE, 2017) a figura daquele que fala é fundamental na composição de qualquer modo de discurso proferido na pólis, inclusive o mimético; se a retórica moderna inicia seu elogio à literatura pela valoração da figura romântica do gênio, da “individualidade poderosa”, em detrimento da obra (BLANCHOT, 2005, p. 286); e se o trabalho arqueológico de Foucault (2001, p. 273) conseguiu nos demonstrar que o nome próprio do autor ainda hoje tem peso na composição do ser do discurso literário, como podemos aceitar que a explicação para tal tratamento se encontra no “valor” estético<sup>46</sup> da obra em compor a biblioteca da nossa humanidade?

---

<sup>46</sup> A crítica aqui é voltada à ideia de que “o valor de uma obra é inteiramente inerente a ela”, o que, pondera Ginzburg (2012, p. 43), trata-se de uma estratégia de substancialização do “valor”, que deixa de ser pensado como mera “atribuição”.

# 34 Criação & Crítica

Grada Kilomba, uma intelectual que provavelmente seria barrada pelos seguranças da “alta cultura”, caso tentasse tomar a fila da subscrição da petição de defesa da literatura<sup>47</sup>, é quem me ajuda a ensaiar uma resposta para essa pergunta delicada, ao afirmar que o ambiente acadêmico ocidental se articula, sobretudo, por meio de conceitos “intrinsecamente ligados ao poder e à autoridade racial” (KILOMBA, 2019, p. 50). Não é à toa, segundo Kilomba, que excluamos justo a universidade do rol de instituições em que operam os mecanismos discursivos de invisibilização das marcas que informam as condições da produção de suas disciplinas e seus saberes. O que chamamos de “conhecimento”, “erudição”, “ciência” nesse espaço são, na verdade, uma dentre outras formas existentes de conhecimento, erudição e ciência. Se usamos tais palavras no singular, é porque a ordem do discurso que nos circunscreve e constitui na academia sustenta a legitimidade de seu poder a partir da insistência em oferecer apenas uma única narrativa – a contada pela autoridade racial branca – sobre a formação de um suposto sistema de pensamento universal, um absoluto para o qual tudo ao final se convergiria para chegar progressivamente no status quo, mas que é justamente um tipo de maquinaria discursiva criada para adequar ou apagar tudo o que por ela é categorizado como diferença, mesmo que o saber marginalizado pudesse ser classificado *lato sensu*<sup>48</sup> de conhecimento, erudição, ciência, conforme os critérios de produção da racionalidade ocidental. Dentro do ambiente universitário, as aberturas epistemológicas se mostram então escassas e seletivas para a manifestação do “anormal” (FOUCAULT, 2002), que, quando consegue entrar nesse circuito acadêmico, é-lhe demandada a criação de novos arranjos discursivos, de muitas negociações com o poder, para assim se tornar visível e legível a tal comunidade – ainda que mantendo seu estatuto de estrangeiro. E por se tratar a priori de um lugar hostil à diferença, é que, como já dito, entendo que, nele, a pergunta desempenha precipuamente a função pedagógica de reproduzir as relações de hierarquia (entre os saberes, entre os interlocutores), afastando as possibilidades de produção de questões que ponham em xeque toda a liturgia do poder. Afinal, aponta Kilomba (2019, p. 50-52), é sintomático – de um ambiente

---

<sup>47</sup> A afirmação nos suscita a pergunta: mas quais os critérios para se assinar tal petição? Ora, segundo Paul B. Preciado (2014), em nossa sociedade, toda hipótese contratualista tem seus fundamentos inscritos nas formas naturalizadas de suas práticas e discursos com o outro. Ou seja, a maneira como a nossa humanidade se fronteira com o animal do outro é o que diz o que torna um ser capaz ou incapaz para fazer parte da comunidade. Então, quando Kilomba (2019, p. 59-62) lembra como seu corpo não era lido, pelos funcionários de uma grande universidade alemã, como pertencente àquele ambiente, é dentro dessa perspectiva que faço minha afirmação. Cabe também lembrar a crítica de Spivak (2014) sobre a transparência do corpo do intelectual ocidental, que, ao se esquivar de sua responsabilidade institucional, cria a figura de sujeito irrepresentável, sem localização no mapa dos interesses. Evidentemente que esse lugar não poderia ser ocupado por uma pessoa cujo corpo é totalmente marcado pela raça e pelo gênero.

<sup>48</sup> Penso aqui a noção de “violência epistêmica”, de Spivak (2014). Pois, assim como chamar a obra de Homero de literatura possa implicar em desconsiderar diversos elementos culturais de sua constituição, generalizar o uso das palavras “conhecimento”, “erudição” e “ciência” pode acabar por resultar numa técnica de dominação e sujeição das produções culturais de outras culturas à cultura ocidental.

# 34 Criação & Crítica

autoritário – o fato de pouco questionarmos, no momento de produzir nossas reflexões mais sofisticadas, o porquê de todo saber nascer em territórios brancos do norte do globo; ou o porquê de pretos, indígenas e asiáticos se mostrarem incapazes de produzir algo racional o suficiente que valha a pena ser metodicamente ensinado à população – parecendo mais adequado que eles participem da construção do universal somente na forma de objetos de análise<sup>49</sup>, como elementos composicionais da paisagem exótica que o colonizador europeu se maravilhou ou se espantou ao encontrar, cada vez que se lançava em aventuras por terras longínquas, lugares que pareciam estar à espera de lhes serem descobertos, para finalmente comporem a representação cosmológica oficial do que deveria ser o verdadeiro mundo.

Ora, se somos instruídos a pensar pouco a partir de tais questões, tornamo-nos ainda menos capazes de avaliar as consequências de defendermos a reprodução de uma realidade que se materializa por meio dessa unidade narrativa segregadora. Gayatri Chakravorty Spivak (2014) nos alerta, inclusive, que, da maneira como constituímos nossa subjetividade, dificilmente conseguiremos ouvir as pessoas subalternizadas, pois as temos soterrado sob várias camadas epistêmicas, enquanto condicionante para erigir o edifício de nossa identidade<sup>50</sup>. Logo, se este é o contexto epistêmico e ontológico do qual surge tudo o que produzimos nos últimos séculos, penso que, se ainda quisermos de fato sustentar a afirmação de que o que chamamos de literatura se tornou em um dos poucos lugares de nosso mundo em que tais vozes silenciadas conseguem se emergir a nós (SEVCENKO, 2014<sup>51</sup>; RANCIÈRE, 2017), talvez precisemos nos acostumar a contar com a impossibilidade de ditarmos quais são as primeiras perguntas cujas respostas devem estabelecer as bases da literatura (SPIVAK, 2014, p. 103). Em outras palavras, o que sugiro por meio deste ensaio é: se nosso propósito não é o da mera reprodução da ordem discursiva do poder, parece-

---

<sup>49</sup> Nas palavras de Kilomba (2019, p. 72): “Na maioria dos estudos, nos tornamos visíveis não através de nossas próprias autopercepções e autodeterminações, mas sim através da percepção e do interesse político da cultura nacional branca dominante (...)”.

<sup>50</sup> Dou um exemplo. Há milênios, Aristóteles (2002) já buscava sistematizar uma justificação para a separação estabelecida dentro da pólis ateniense, entre os detentores do direito de decidir sobre a coisa pública e os que deveriam se restringir à reprodução da decisão; assim, o filósofo de Estagira formulou a ideia do “animal político”, do ser inerentemente portador da palavra (lógos), que se contrapunha aos demais animais, de cuja boca emitir-se-ia apenas ruído (phoné); o primeiro eram os homens naturais da cidade, reconhecidos pelo título de cidadãos, e o segundo era um grupo heterogêneo composto sobretudo de mulheres e escravos, aos quais apenas restava aceitar que seus interesses e desejos fossem representados através da fala de seus representantes (respectivamente, o marido e o senhor); ora, e foi justamente sob esse pressuposto aristotélico do “animal político” que desenvolvemos o nosso modelo de regime de governo democrático (RANCIÈRE, 2018); logo, se considerarmos que essas categorias permanecem – atualizadas, evidentemente – no século XXI, produzindo ainda efeitos segregadores, não me parece exagero afirmar que somos mesmo o resultado de um legado cultural criado para nos fazer surdos às vozes excluídas da ordem do discurso.

<sup>51</sup> “A literatura, portanto, fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos” (SEVCENKO, 2014, p. 30).

# 34 Criação & Crítica

me crucial que nós, os representantes da autoridade racial-colonial<sup>52</sup>, renunciemos ao direito de continuar a recuperar a falsa pergunta de “O que é a literatura?”, que nos tem garantido o privilégio de ocupar o papel de sábios neste mundo, e que assumamos o risco de não mais defendermos a existência de um ser da literatura<sup>53</sup>: permitamo-nos, pois, pensá-la na diferença.

Todavia, para isso, precisamos também enfrentar o medo fundador da modernidade, e aceitarmos que a nossa humanidade não está ameaçada pela barbárie – a barbárie não é o estrangeiro, ela nem está fora, porque ela é parte constitutiva da cultura ocidental. Essa é mais uma afirmativa cuja delicadeza eu a reconheço, principalmente num momento em que revivemos no Brasil o fantasma do autoritarismo, na figura de um indivíduo com corpo e nome próprio<sup>54</sup>. Arrisco-me a dizer, entretanto, que essa hesitação é parte de nossa dificuldade em construir uma crítica de si: porquanto nos vemos novamente na posição de seres acuados por um inimigo que nos sorri com ironia, como se, adivinhando a grande revolução que organizávamos, ressurgisse para nos impedir outra vez de realizá-la, impondo-nos uma nova situação de risco, forçando-nos a recuperar, em prol da autopreservação, o binômio – tão familiar – da humanidade-versus-barbárie, cujo efeito discursivo mais imediato, ao seu acionamento, é nos fazer acreditar que os termos dessa oposição ético-política asseguram a pureza de nossa essência. Bradamos: “sou humanista, estou contra a barbárie!” E com tal certeza, instala-se a ilusão que nos diferiria do

---

<sup>52</sup> E aqui, devo ressaltar a minha diferença racial: não sou branco, sou um homem amarelo, um brasileiro asiático. Isso quer dizer que não constituo parte do núcleo de dominação da branquitude, embora colabore nesse sistema que tem o negro como seu inimigo.

<sup>53</sup> Com tal proposta, tento me distanciar de duas estratégias concorrentes. A primeira, é a dos que advogam pela utilização do topos metafísico para supostamente subverter o sistema discursivo dominante. Ou seja, os resultados positivos da suposta função humanizadora da literatura compensariam eventuais desvios de sentido, causados pelo determinismo ontológico. Todavia, essa explicação me parece subestimar a força das ilusões do “ser” e da “substância”, capazes de nos fazer “crer que a formulação gramatical de sujeito e predicado reflete uma realidade ontológica anterior, de substância e atributo” (BUTLER, 2016, p. 49). Eis o perigo de se apropriar de certas técnicas do poder: as coisas passam a se encaixar tão simplesmente, de maneira tão fluida, óbvia, que deixamos de lembrar que esse é um sinal da eficácia desse discurso. A ordem se instala, e a nossa fé na linguagem – de que tudo o que ela expressa existe – acaba por se traduzir na vontade que alguns têm de que a literatura seja a causa dos pensamentos dos homens, quando sua realidade é tão somente linguística, ou seja, ela não existe para fora da ordem do discurso. Não há substância, nem um lugar em que a essência da literatura exista à espera de sua decifração pelos filósofos. Por isso, insisto, se a intenção é encontrar outra coisa que não o absoluto, é preciso abdicar da ontologia. E a segunda estratégia, ela é empregada entre os que advogam pela saída do intelectual desse cenário de disputas de poder, a fim de dar espaço para que a pessoa subalternizada fale por si – entretanto, não há esse ideal de “fora”, o intelectual permanece nas disputas de poder; e à pessoa subalternizada nunca lhe é permitido falar dentro da ordem do discurso. O grande problema de tal estratégia é, nas palavras de Spivak (2014, p. 56), a recuperação do “sujeito transparente”, desse sujeito não representado que serve aos intelectuais como estratégia de continuar a analisar o funcionamento do poder, e do desejo, mas sem a responsabilidade política perante os subalternizados.

<sup>54</sup> Como nos ensina Guimarães Rosa em Grande sertão: veredas, no Brasil, o demônio tem muitos nomes: Jair Bolsonaro, Hamilton Mourão, Augusto Heleno, Paulo Guedes, Onyx Lorenzoni, Braga Netto, Ricardo Salles, Damaris Alves, Abraham Weintraub etc.

# 34 Criação & Crítica

inimigo, e que por conseguinte legitimaria a nossa percepção de não responsáveis pelas práticas realizadas pelos representantes do mal. E deixamos mais uma vez a transformação para o amanhã, a fim de salvarmos a todos diante da revelação da iminência do fim do mundo. Essa sensação nos faz, então, ter certeza de que fazemos parte da solução, não do problema: e assim agimos, como se houvesse apenas certeza na inconfundibilidade das essências, mesmo que, quando convidados a oferecer maiores esclarecimentos a respeito de tal oposição, não consigamos muito bem definir, com a mesma clareza e rapidez observadas na recuperação do binômio, o que particulariza cada um dos polos, para além das manifestações das intenções.

Choca-nos pensar, por conseguinte, que a “humanidade” seja uma palavra com tão pouco sentido salvacionista a pessoas como Ailton Krenak (2019), que vai nos dizer, a partir da história de seu povo, que “a falsificação ideológica que sugere que nós temos paz” não passa de estratégia discursiva, cujo efeito maior é a manutenção dessa organização social que se nutre do extermínio dos corpos indígenas, desde que os portugueses colocaram os pés nestas terras (KRENAK, 2019). Na verdade, amplia Krenak (2018) o seu diagnóstico: “paz [não existe] em lugar nenhum, é guerra em todos os lugares, o tempo todo”; vivemos num “estado permanente” de conflitos, que tem seus efeitos reconhecíveis não apenas no número de vítimas; também, na maneira como as relações entre os corpos são constituídas em seu interior, separando o todo entre os que devem viver e os que são corpos matáveis, em prol da manutenção da ordem (MBEMBE, 2019). Se tememos a consolidação de uma barbárie, é porque desconsideramos como importante todas as histórias que nos mostram que, durante séculos, muitas pessoas “foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, [para serem] jogadas nesse liquidificador chamado humanidade” (KRENAK, 2019). Logo, que tipo de medo é esse que, de tão ameaçador, justifica adiarmos o fim do recurso ao destino ontológico, para abraçarmos a dúvida oferecida por aqueles que chamamos de “outros”?

Em parte, nós ainda somos homens europeus do século XVIII, ou seja, continuamos a conhecer as coisas a partir do estabelecimento da verdade de nossas impressões sensíveis, a tornar lei a nossa intuição sobre tudo (FERREIRA DA SILVA, 2016, p. 60). E diante daquilo que foge do rol finito de possibilidades de identificação desse sistema, não há curiosidade em apreendê-lo pelo saber: há, sim, medo. Pois, ao atrapalhar o processo de separação dos corpos, para os identificar, o diferente, que tanto se afasta da norma, desorganiza-nos a princípio, dificulta a nossa performance de controle sobre o caos: faz o bom se confundir com o mau, o justo se aproximar do injusto, faz as palavras deixarem de se referir às coisas que deveriam designar. E isso nos traz a sensação de ameaça, visto que desestabiliza essa realidade que só consegue manter a legitimidade de sua narrativa mediante o apagamento de tudo para o qual não consegue dar uma função. Por isso, numa sociedade que tanto investe na crença da unidade de seu espírito, a mera visibilidade

# 34 Criação & Crítica

do diferente faz multiplicar descontroladamente espaços, tempos e sentidos imprevistos, e justamente por meio dessa constatação, lida a priori de forma negativa, é que imagino como possível uma abertura para a criação de uma outra literatura, diferente daquela fundamentada na ligação entre formas de pensar e formas de escrever, porquanto pensada por meio de outras epistemologias, de outros arranjos discursivos, de outras lógicas políticas. Falo duma literatura caracterizada por esgarçar os limites do sistema de criação e reprodução de identidades, para nos tornar capazes de reconhecer outros mundos, tornar-nos sensíveis ao que, no estado de partilha atual (RANCIÈRE, 2014), não nos afeta nem estética, nem ética, nem politicamente (FERREIRA DA SILVA, 2016). Uma literatura da qual devemos esperar, em alguma medida, o desconforto à leitura; não porque fora necessariamente escrita para gerar tal efeito, mas porque traz consigo experiências cujas formas violentam a sensibilidade desse leitor que fomos programados para ser: habituado a uma única narrativa de um único mundo, onde tudo se concatena para a construção de um sentido positivo da unidade da nossa humanidade.

Ademais, acredito que essa “outra” literatura – ou “outras” – já exista. Afinal, ela não precisaria esperar por nossa autorização para circular, nem que estivéssemos preparados para lê-la. Se ainda não a notamos como arte literária, muito provavelmente, é porque a vemos como outra coisa: um discurso não-literário por ser ora muito autobiográfico ou insistente numa única temática<sup>55</sup>, ora muito “político” ou “panfletário”, ora repleto de erros, sobretudo ortográficos e sintáticos, ora deficitário no atendimento às regras dos gêneros da bela escrita, ou até mesmo por supostamente trazer consigo histórias que não despertam a atenção do público leitor, ao falar de pessoas e de coisas que “ninguém” se interessaria em consumir, e trazer detalhes supérfluos, que estão longe de compor os grandes objetivos editoriais<sup>56</sup>. Em

---

<sup>55</sup> Podemos considerar como “temáticas” carentes de universalidade estética, por uma parte da crítica literária: a escravidão, a colonialismo, o racismo contra as pessoas não-brancas, a violência contra as mulheres, a violência contra as pessoas não-heteronormativas.

<sup>56</sup> Exemplo. Ao se propor analisar (muito superficialmente) as obras produzidas por escritores brasileiros de descendência japonesa, Marcel Vejmelka (2014, p. 213-214) vai afirmar o seguinte: “Trata-se de uma produção que só a partir dos anos 1980 começa a se perfilar enquanto “literatura”, com intenções e ambições para além da memória da comunidade imediata, e mesmo assim continua limitada à (auto)biografia de imigrantes ou à memória mais generalizada da imigração, sempre com uma circulação à margem do sistema literário brasileiro. (...) apesar da existência de vários romances sobre a temática, a produção não ganhou uma posição de destaque no quadro da literatura brasileira, enquanto conjunto de obras consagradas e integradas na formação de uma tradição literária (Candido, 2000)”. Vejmelka (2014, p. 216) faz tais afirmações para introduzir, de fato, o seu objetivo, que é tratar do que vai considerar como literatura (sem aspas): “Em contrapartida, há uma presença notável de temas japoneses na atual literatura brasileira – sem que os autores tenham ligação biográfica com o Japão –, um fenômeno (...) que apresenta leituras, interpretações e representações da cultura japonesa bem variadas, complexas e “integradoras” dessa temática no contexto literário brasileiro. São leituras do Japão que ainda têm ligação com a dimensão histórica da imigração japonesa no Brasil e com questões da identidade brasileira, mas que tratam principalmente de significados universais das culturas japonesa e brasileira no contexto do século XXI”. Há muito que eu poderia comentar sobre os trechos. Não obstante, nesta nota de rodapé, vale ressaltar que Vejmelka parece ignorar, em sua

# 34 Criação & Crítica

suma, “lixo impresso” ou “canto de índio”. Entretanto, a mudança desse quadro virá. Só não me perguntem quando ou de onde. Pois, enquanto negocio com o poder os termos do meu contrato de defesa daquela literatura, preciso renunciar ao “direito jurídico” de ser o autor de uma resposta. Temo por acabar tentando humanizar indiscriminadamente as pessoas. Por isso, melhor continuar a participar da construção da dúvida.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. A política. Trad. Roberto Leal Freire. 2ª ed., 3ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BLANCHOT, M. O livro por vir. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BUTLER, J. Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 10º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CANDIDO, A. O direito à literatura. Vários escritos. 5º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

CARPEAUX, O. M. A literatura greco-latina, por Carpeaux. São Paulo: Leya, 2012.

CASTILHO, A. T., ELIAS, V. M. Pequena gramática do português brasileiro. São Paulo: Contexto, 2012.

COMPAGNON, A. Literatura para quê? Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

DERRIDA, J. Mal de arquivo – Uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumaré, 2001.

DERRIDA, J. Essa estranha instituição chamada literatura – Uma entrevista com Jacques Derrida. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

FERREIRA DA SILVA, D. Sobre diferença sem separabilidade. Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo. São Paulo, 2016, p. 57-65.

FOUCAULT, M. A ordem do discurso – Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 20º ed. São Paulo: Loyola, 2010a.

FOUCAULT, M. Isso não é um cachimbo. 5ª ed. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

---

análise, os fatos (não consegue se perguntar, por exemplo, o motivo de haver uma insistência “temática” por parte dos escritores brasileiros de descendentes de japonesa, muito menos conectar a falta de “destaque” de tais obras à característica discriminatória racial desta instituição chamada literatura brasileira, que exclui ou embranquece os não-brancos do rol de seus escritores, representantes nacionais para compor a biblioteca mundial da humanidade), em prol da defesa do argumento da “universalidade” do status quo da instituição literária.

# 34 Criação & Crítica

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Trad. R. Machado. 28ª reimpressão. São Paulo: Graal, 2010b.

FOUCAULT, M. "O que é um autor?" *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

GINZBURG, J. "O valor estético: entre universalidade e exclusão". *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 39-59.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir – A educação como prática da liberdade*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. E-book.

KRENAK, A. In. *Guerras do Brasil. Episódio 1 – Guerras de conquista*. Direção de Luiz Bolognesi. São Paulo: Curta!, 2019. (26 min). Disponível em: <<https://cutt.ly/PbphgEK>>. Acesso em: 28/04/2021.

LEOPOLDO E SILVA, F. *O outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LLOSA, Vargas. "Em defesa do romance". *Revista Piauí*, São Paulo, ed. 37, outubro de 2009. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/em-defesa-do-romance/>>. Acesso em: 27/03/2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1, 2019.

MORAES, Anita Martins Rodrigues. *A função da literatura nos trópicos: notas sobre as premissas evolucionistas de Antonio Candido*. *Revista Cerrados*, n. 45, ano 26, Brasília, 2017.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1, 2015.

PLATÃO. *A República*. Trad. J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível – Estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: 34, 2014.

RANCIÈRE, J. *O desentendimento – Política e filosofia*. 2ª ed. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lilian do Valle. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

RANCIÈRE, J. *Les démocraties contre la démocratie*. In. AGAMBEN, G., BADIOU, A., BENSÁID, D., BROWN, W., NANCY, J. L., RANCIÈRE, J., ROSS, K., ZIZEK, S. *Démocratie, dans quel état ?* Paris : Écosociété, 2009, p. 66-70.

RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. Trad. R. Ramalheite, L. E. Vilanova, L. Vassalo, E. A. Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: 34, 2017.

SARAMAGO, J. *Democracia e universidade*. Belém: UFPA e Fundação José Saramago, 2013.

# 34 Criação & Crítica

SEVCENKO, N. Literatura como missão – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SPIVAK, G. C. Pode o subalterno falar? Trad. S. R. G. Almeida, M. P. Feitosa e A. P. Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

VEJMEKA, Marcel. O Japão na literatura brasileira atual. Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 43, jan/dez. 2014, p. 213-234.

Recebido em: 03/09/2022

Aceito em: 21/11/2022

# 34 Criação & Crítica

LEITURAS EM DISPUTA NA CONTEMPORANEIDADE: PÓS-CRÍTICA COMO ANTI-CRÍTICA E  
FUNÇÃO DA CRÍTICA HOJE

Fabiana de Lacerda Vilaço<sup>57</sup>

**RESUMO:** O propósito deste artigo é apresentar uma discussão em torno de três textos representativos de posicionamentos influentes no estado atual da crítica no campo dos estudos literários: “Surface Reading” (2009), de Stephen Best e Sharon Marcus; “Context stinks!” (2011), de Rita Felski; e “Paranoid reading and reparative reading, or you’re so paranoid, you probably think this essay is about you” (2003), de Eve Kosofsky Sedgwick. Os ensaios discutidos tiveram repercussão assumindo posição contrária em relação a depth models (modelos de profundidade) de análise literária, para usar um termo de Fredric Jameson (1991); em outras palavras, tais ensaios defendem formas de ler a obra que, cada uma a seu modo, recusam o exercício de interpretação literária que, segundo eles, procure o significado da obra em uma leitura mais aprofundada. Pelo modo como se posicionam e pelos argumentos que articulam, tais textos serão considerados aqui como representativos de uma postura anti-crítica. O debate partirá de uma leitura cerrada de alguns de seus argumentos e procurará mapear a postura teórica que eles propõem.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estudos literários contemporâneos; Crítica; Pós-crítica; Anti-crítica.

READINGS IN DISPUTE IN CONTEMPORARY TIMES: POST-CRITICISM AS ANTI-CRITICISM AND  
THE FUNCTION OF CRITICISM TODAY

**ABSTRACT:** The purpose of this article is to discuss three texts representing influential positions in the current state of criticism in the field of literary studies: “Surface Reading” (2009), by Stephen Best and Sharon Marcus; “Context stinks!” (2011) by Rita Felski; and “Paranoid reading and reparative reading, or you’re so paranoid, you probably think this essay is about you” (2003), by Eve Kosofsky Sedgwick. The essays had repercussions by taking a contrary position in relation to depth models of literary analysis, to use Fredric Jameson's term (1991); in other words, these essays defend ways of reading the work that, each in its own way, refuse the exercise of literary interpretation that, according to them, seeks the meaning of the work in a deeper reading. Due to their positionings and the arguments they articulate, such texts will be considered here as representative of an anti-critical stance. The debate will start from a close reading of some of their arguments and will seek to map the theoretical position they propose.

**KEYWORDS:** Contemporary literary studies; Criticism; Post-criticism; Anti-criticism.

---

<sup>57</sup> Doutoranda pelo Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da FFLCH-USP com previsão de conclusão em janeiro de 2017. (fabianavilaco@usp.br)

# 34 Criação & Crítica

## Introdução

Este artigo apresenta uma discussão em torno de três textos representativos de posturas críticas influentes no estado atual da crítica no campo dos estudos literários. Parte de uma investigação mais ampla realizada em pesquisa de pós-doutorado, o estudo aqui apresentado enfoca ensaios que têm tido repercussão assumindo posição contrária em relação a *depth models* (modelos de profundidade) de análise literária, para usar o termo de Fredric Jameson (1997) em “A lógica cultural do capitalismo tardio”. No ensaio, cuja primeira publicação é de 1985, Jameson apresenta modelos hermenêuticos que, segundo ele, têm sido recusados pelas teorias críticas pós-modernas:

Podemos mencionar muito rapidamente que, além do modelo hermenêutico do fora e do dentro que o quadro de Munch implementa, pelo menos outros quatro modelos fundamentais da profundidade têm sido, de modo geral, repudiados pela teoria contemporânea: 1) o dialético, da essência e da aparência, bem como toda a gama de conceitos correlatos de ideologia ou de falsa consciência; 2) o modelo freudiano do latente e do manifesto, ou da repressão (que, por certo, é o alvo do panfleto programático, e sintomático, de Michel Foucault, *La volenté de Savoir* (História da sexualidade)); 3) o modelo existencialista da autenticidade e da inautenticidade, cuja temática heroica ou trágica está intimamente ligada àquela outra grande oposição entre alienação e desalienação, outra das vítimas do período pós-estruturalista ou pós-moderno; e 4) mais recentemente, a grande oposição semiótica entre significante e significado, que foi rapidamente deslindada e desconstruída durante seus dias de glória nos anos 60 e 70. O que substitui esses diversos modelos da profundidade é, de modo geral, uma concepção de práticas, discursos e jogos textuais, cujas estruturas sintagmáticas vamos examinar adiante; basta, por agora, ressaltar que também aqui a profundidade é substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas (o que se denomina frequentemente de intertextualidade não é mais, nesse sentido, uma questão de profundidade) (JAMESON, 1997, p. 40).

Podemos afirmar que os ensaios que serão enfocados neste artigo defendem formas de ler a obra que, cada uma a seu modo, recusam o exercício de interpretação literária que se identifique com qualquer um desses modelos de profundidade mencionados por Jameson. É pela forma como se posicionam e pelos argumentos que articulam que, mais do que representantes do momento da pós-crítica, tais textos serão considerados aqui como representativos de uma postura anti-crítica. O debate partirá de uma leitura cerrada de alguns de seus argumentos e procurará mapear a postura teórica que eles propõem. Os textos que serão objeto deste estudo são: “Surface Reading” (“Leitura de superfície”), de Stephen Best e Sharon Marcus (2009); “Context stinks!” (“Contexto fedel!”), de Rita Felski (2011); e “Paranoid reading and

# 34 Criação & Crítica

reparative reading, or you're so paranoid, you probably think this essay is about you" ("Leitura paranoica e leitura reparadora, ou você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você"), de Eve Kosofsky Sedgwick (2003), que é um capítulo de seu livro mais conhecido, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*.

Cada um dos três objetos de discussão denomina os depth models alvos de sua crítica de uma maneira diferente: respectivamente, cada texto os denomina "leitura sintomática", "hermenêutica da suspeição" e "leitura paranoica". Enquanto apontam seus questionamentos, os estudiosos apresentam suas próprias propostas de modos interpretativos, os quais nomeiam, respectivamente: "leitura de superfície", "teoria ator-rede" (defendida por Felski a partir da teoria de Bruno Latour) e "leitura reparativa".

Propostas como essas não surgiram apenas recentemente. Debates sobre a relevância ou até mesmo sobre a necessidade da análise literária podem ser observados desde os anos 60. Um dos primeiros e mais influentes posicionamentos nesta questão pode ser visto no texto de Susan Sontag, "Contra a interpretação", que veio a público em 1966 e é até hoje uma importante referência para muitos estudiosos de linhas críticas pós-modernas. Em síntese, Sontag defende que, embora em alguns momentos históricos a interpretação possa ser um ato liberador, em sua época tal exercício é reacionário e impertinente. Em tal contexto, interpretar é alterar e empobrecer a obra, e a efusão de interpretações das obras envenena nossas sensibilidades — portanto, não contribui para uma relação efetiva com a arte. A interpretação, para a estudiosa, é uma vingança do intelecto sobre a arte e o mundo. Diante disso, segundo ela, é preciso maior atenção às formas e o emprego de um vocabulário mais descritivo do que prescritivo, em estudos que "fornecessem uma descrição realmente precisa, arguta e amorosa sobre o surgimento de uma obra de arte" (SONTAG, 2020, p. 23)<sup>58</sup>. Sontag acredita que interpretar a obra literária já foi necessário, por exemplo, nos tempos Dante — a referência ao nome do autor italiano do século XIII e XIV dá ideia de quão antiquada ela considera ser a atividade de interpretar. Hoje, ao contrário, ela acredita que a interpretação só reforça o princípio da redundância, que é a principal aflição da vida moderna.

Os ensaios que comentaremos mais profundamente aqui oferecem novas formas de aproximar-se do problema da interpretação em sentido por vezes semelhante ao de Susan Sontag. Apresentam diferentes formulações para o questionamento sobre o que é a interpretação literária e sobre qual sua função — ou até mesmo sua necessidade. Nesse exercício, evidenciam contra qual tipo de leitura

---

<sup>58</sup> As palavras empregadas no original em inglês são "a really accurate, sharp, loving description of the appearance of a work of art" (grifo meu). A palavra "appearance" não parece ter o sentido correto (aparência ou aparecimento) facilmente esclarecido pelo contexto.

# 34 Criação & Crítica

se levantam, e apresentam suas propostas, as quais vamos tentar analisar mais de perto.

## Leitura de superfície

O ensaio “Surface reading” de Sharon Marcus e Stephen Best foi publicado como introdução ao número 108.1 da revista *Representations* intitulada “The Way We Read Now”, de 2009<sup>59</sup>. Tal número da revista é resultado de uma conferência que ocorreu em 2008 na Universidade de Columbia com esse mesmo título — por sua vez derivada de um seminário da ACLA (American Comparative Literature Association) de 2006 cujo objetivo era comemorar os 25 anos de publicação do livro *Political Unconscious*, de Fredric Jameson. Por ocasião desses debates, houve diversos seminários discutindo os modelos hermenêuticos em voga na academia estadunidense, cujas temáticas incluíam buscas por dar respostas à prática crítica de Jameson, especialmente tal como ela é postulada em *Political Unconscious*. É importante conhecer esse contexto para compreender em qual debate Marcus e Best intervêm por meio de seu texto, o qual é citado em diversos outros estudos recentes discutindo modos de ler e de fazer crítica literária.

Na medida em que lemos o ensaio, fica gradualmente mais evidente que as leituras de superfície que ele propõe parecem jogar contra o próprio exercício dos estudos literários e, de quebra, contra o estudioso de literatura. Além disso, a argumentação dos autores em favor da leitura de superfície é reiteradamente centrada na tese de que ela teria um potencial de conferir maior liberdade para quem lê. Ao longo da leitura, contudo, é muito difícil não nos perguntarmos uma série de dúvidas: de que liberdade estão falando? Liberdade com relação a que? Quem seria esse leitor livre? Livre de que? A depender do que se leva em consideração para responder a tais questionamentos, a conclusão talvez seja a de que nenhum leitor seja efetivamente livre, nem mesmo o leitor de superfície, em alguma medida. Nem o escritor, nem o crítico. Ou seja: o conceito de liberdade, aparentemente tão central na argumentação do ensaio, é dado como garantido, como pressuposto, e não é construído ou problematizado na discussão. Assim, seu uso no discurso da defesa da leitura de superfície reifica e essencializa, em um único gesto, a literatura, a leitura, a crítica, quem escreve, quem lê, e o contexto em que tudo isso se dá.

O ensaio começa afirmando a centralidade, na academia, do que os autores vão chamar de leitura sintomática, assim descrita nas palavras de Best e Marcus,

Um fator que permitiu o intercâmbio entre as disciplinas nas décadas de 1970 e 1980 foi a aceitação da psicanálise e do marxismo como

---

<sup>59</sup> Disponível em: <<https://rep.ucpress.edu/content/108/1>>

# 34 Criação & Crítica

metalinguagens. Não era qualquer ideia de interpretação que circulava entre as disciplinas, mas um tipo específico que tomava o significado como escondido, reprimido, profundo e necessitado de detecção e revelação por um intérprete. Essa “forma” de interpretar recebeu o nome de “leitura sintomática”. Fomos treinados na leitura sintomática, nos apegamos ao poder que ela dava ao ato de interpretar e achamos difícil abandonar a crença de que os textos e seus leitores têm um inconsciente (BEST; MARCUS, 2009, p. 1, tradução nossa)<sup>60</sup>.

Assim, vemos que o ensaio parte da definição do tipo de leitura que será questionado na sequência: a “leitura sintomática” se caracterizaria pela aceitação do marxismo e da psicanálise como metalinguagens — o que remete à teoria de Lyotard, em seu *Condição Pós-moderna*, no qual ele decreta justamente a morte desses *grands récits*. Em seguida, o texto parte para um comentário sobre os problemas da leitura sintomática:

Na última década, mais ou menos, fomos atraídos por modos de leitura que atendem às superfícies dos textos em vez de sondar suas profundezas. Talvez seja porque, no final da primeira década do século XXI, muita coisa parece estar na superfície. “Se tudo fosse transparente, então nenhuma ideologia seria possível, e nenhuma dominação também”, escreveu Fredric Jameson em 1981, explicando por que a interpretação nunca poderia operar na suposição de que “o texto significa exatamente o que diz”. A suposição de que a dominação só pode fazer seu trabalho quando velada, que pode ter soado quase paranoica, agora tem um toque nostálgico e até utópico. [...] Oito anos do regime Bush podem ter martelado o ponto de que nem todas as situações exigem a sutil ingenuidade associada à leitura sintomática, e também podem ter nos inspirado a imaginar que, ao lado do fascismo nascente, pode haver melhores maneiras de pensar e estar simplesmente ali para ser tomado, tanto no passado quanto no presente. Encontramo-nos herdeiros de Michel Foucault, céticos quanto à própria possibilidade de liberdade radical e duvidosos que a literatura ou sua crítica possam explicar nossa opressão ou fornecer as chaves para nossa libertação. Onde se tornou comum para os estudiosos da literatura equiparar seu trabalho ao ativismo político, os desastres e triunfos da última década mostraram que a crítica literária por si só não é suficiente para efetuar mudanças. Isso, por sua vez, levanta a questão de por que a crítica literária importa se não é ativismo político com outro nome, uma questão à qual voltamos na

---

<sup>60</sup> No original: “One factor enabling exchanges between disciplines in the 1970s and 1980s was the acceptance of psychoanalysis and Marxism as metalanguages. It was not just any idea of interpretation that circulated among the disciplines, but a specific type that took meaning to be hidden, repressed, deep, and in need of detection and disclosure by an interpreter. This “way” of interpreting went by the name of “symptomatic reading.” We were trained in symptomatic reading, became attached to the power it gave to the act of interpreting, and find it hard to let go of the belief that texts and their readers have an unconscious.”

# 34 Criação & Crítica

última seção deste ensaio (BEST; MARCUS, 2009, p. 1-2, tradução nossa)<sup>61</sup>.

Para os autores, a tortura em Abu Ghraib, a demora e a falha em socorrer os atingidos pelo furacão Katrina — em Nova Orleans, com maioria de negros e pobres entre suas vítimas — seriam evidências de que hoje tudo é transparente. Portanto, não há mais ideologia, e a leitura sintomática — segundo eles praticada desde Platão e por pensadores de tão amplo espectro crítico quanto Jameson, passando pelos gnósticos da Antiguidade, por Marx, Freud, Althusser, Derrida, Sedgwick, Toni Morrison, entre outros — não encontra mais respaldo. Contudo, uma leitura atenta do trecho citado nos permite ver que onde são apresentadas as teses mais importantes desse parágrafo — apresentadas como verdades, não como hipóteses — são exatamente referências a coisas que:

- ou não são o ponto (por que o ceticismo, ou sequer a crença, de que a literatura ou a crítica podem oferecer as chaves para nossa libertação da opressão?);
- ou são generalizações enganosas (por que os dois eventos da história recente citados são provas suficientes de que nada mais se esconde hoje, de que o sistema hoje opera de modo descortinado e que a ideologia não existe mais?);
- ou atacam teses que jamais foram afirmadas por ninguém em sua consciência (pelo menos não por Jameson, precisamente o homenageado no evento que disparou a produção do ensaio e que parece ser seu principal alvo), como por exemplo que o exercício de crítica seja ativismo político chamado por outro nome.

Tais pontos evidenciam que o texto se baseia em pressupostos bem frágeis, para não dizer em falácias.

---

<sup>61</sup> No original: “In the last decade or so, we have been drawn to modes of reading that attend to the surfaces of texts rather than plumb their depths. Perhaps this is because, at the end of the first decade of the twenty-first century, so much seems to be on the surface. “If everything were transparent, then no ideology would be possible, and no domination either,” wrote Fredric Jameson in 1981, explaining why interpretation could never operate on the assumption that “the text means just what it says.” The assumption that domination can only do its work when veiled, which may once have sounded almost paranoid, now has a nostalgic, even utopian ring to it. [...] Eight years of the Bush regime may have hammered home the point that not all situations require the subtle ingenuity associated with symptomatic reading, and they may also have inspired us to imagine that alongside nascent fascism there might be better ways of thinking and being simply there for the taking, in both the past and the present. We find ourselves the heirs of Michel Foucault, skeptical about the very possibility of radical freedom and dubious that literature or its criticism can explain our oppression or provide the keys to our liberation. Where it had become common for literary scholars to equate their work with political activism, the disasters and triumphs of the last decade have shown that literary criticism alone is not sufficient to effect change. This in turn raises the question of why literary criticism matters if it is not political activism by another name, a question to which we return in the last section of this essay.”

# 34 Criação & Crítica

Tendo declarado a morte da ideologia, já que hoje em dia nada mais está escondido, os autores associam a persistência da leitura sintomática na academia estadunidense pelo simples fato de que ela legitima a existência da profissão do crítico literário. Segundo eles,

A imagem de Jameson do crítico como arrancando sentido de um texto resistente ou inserindo-o em um sem vida teve enorme influência nos Estados Unidos, talvez porque apresentasse a crítica literária profissional como um esforço árduo e heroico, mais próximo do ativismo e do trabalho do que de lazer e, portanto, plenamente merecedor de remuneração (BEST; MARCUS, 2009, p. 5-6)<sup>62</sup>.

Em “A ascensão do inglês”, Terry Eagleton (2016) comenta que a delimitação da disciplina English (literatura inglesa) dependeu, em parte, de uma afirmação dessa disciplina como ciência — daí a definição de métodos de análise literária, rigorosos, que permitissem a definição de padrões de qualidade e canonização de algumas obras e autores, assim desmistificando o trabalho de interpretação. Alguns nomes importantes nesse processo, segundo Eagleton, foram o de Matthew Arnold, F. R. Leavis e I. A. Richards. Outros pensadores se seguiram, trazendo novas reflexões e questionamentos inclusive de conceitos caros nessa primeira fase da disciplina, tal como o de cânone.

Como era de se esperar, Best e Marcus fazem também sua própria defesa de um método de leitura que ofereceria uma saída às armadilhas da leitura sintomática: a leitura de superfície. Conceitualizando o que assumem como superfície, eles afirmam:

tomamos superfície para significar o que é evidente, perceptível, apreensível nos textos; o que não está nem escondido nem escondido; o que, no sentido geométrico, tem comprimento e largura, mas não espessura e, portanto, não cobre profundidade. Uma superfície é o que insiste em ser olhado e não o que devemos nos treinar para ver através (BEST; MARCUS, 2009, p. 9, tradução nossa)<sup>63</sup>.

Considerando isso, eles partem para definir diferentes tipos de leitura de superfície e como eles funcionariam. Em sua discussão, é gritante a forma como todas as abordagens sugeridas se constituem como um testemunho contra os estudos

---

<sup>62</sup> No original: “Jameson’s image of the critic as wresting meaning from a resisting text or inserting it into a lifeless one had enormous influence in the United States, perhaps because it presented professional literary criticism as a strenuous and heroic endeavor, one more akin to activism and labor than to leisure, and therefore fully deserving of remuneration.”

<sup>63</sup> No original: “we take surface to mean what is evident, perceptible, apprehensible in texts; what is neither hidden nor hiding; what, in the geometrical sense, has length and breadth but no thickness, and therefore covers no depth. A surface is what insists on being looked at rather than what we must train ourselves to see through.”

# 34 Criação & Crítica

literários, operando uma argumentação que se embasa em ideias que podem ser tomadas como verdadeiras, mas que não levam necessariamente às consequências afirmadas. Tomemos como exemplo o que os autores afirmam sobre a abordagem “superfície como significado literal”. É perfeitamente possível concordar com a definição dada, de que a obra basicamente quer dizer aquilo que ela diz em termos literais. O exemplo dado, o de que a amizade feminina em narrativas seja sempre interpretada como indicação de desejo entre mulheres, realmente parece um equívoco. Podemos facilmente concordar que uma amizade, às vezes, é só uma amizade. No entanto, esse exemplo não serve para generalizar que tudo o que uma obra diz em seu nível literal é exatamente o que ela significa, nem que isso se aplicaria a todas as outras obras literárias — ou seja, essa hipótese não é suficiente para sustentar que a leitura literal seja a chave para entender todas as outras obras literárias.

Desse modo, esse movimento de “apenas ler” se opõe a tudo que possa parecer com estudo de literatura. Ele pode ser legítimo para sustentar a opção de ler por fruição, por exemplo. Mas, exceto por isso, tal procedimento é matar o estudo — e junto, o estudioso — de literatura.

O outro exemplo dado no texto é mais incongruente ainda: a coletânea de cartas escritas por pessoas escravizadas no Caribe pode perfeitamente ser objeto de uma leitura de superfície, afinal o rico relato da experiência que compartilham deve frequentemente recorrer a descrições e detalhes desconhecidos do público leitor mesmo em seu nível literal — é importante dizer que uma leitura mais aprofundada do texto poderia revelar ainda mais de seu sentido e de sua importância literária e histórica. Contudo, mais uma vez, a existência de um livro como este não serve para afirmarmos sobre todos os outros que a leitura literal seria suficiente para dar conta de seu conteúdo. A leitura de superfície é apresentada como uma forma de panaceia, como se não houvesse textos escritos que se beneficiariam, ou mesmo exigiriam, leitura mais aprofundada. Ela se baseia na avaliação de que todos os tipos de texto são iguais quanto a suas demandas interpretativas; em alguns, a leitura de superfície pode ser um útil momento da crítica, mas nem sempre será suficiente.

Best e Marcus passam a uma argumentação em defesa de sua proposta de leitura de superfície. Fazem-se a interessante pergunta: “Se a crítica não é a escavação de verdades ocultas, o que ela pode acrescentar à nossa experiência dos textos? A leitura superficial pode ser outra coisa senão um endosso tácito do status quo, a versão acadêmica do último mantra da resignação, ‘É o que é?’” (BEST; MARCUS, 2009, p. 13, tradução nossa)<sup>64</sup>. A partir daí, eles retomam o termo

---

<sup>64</sup> No original: “If criticism is not the excavation of hidden truths, what can it add to our experience of texts? Can surface reading be anything other than a tacit endorsement of the status quo, the academic version of resignation’s latest mantra, ‘It is what it is?’”

# 34 Criação & Crítica

liberdade, tão crucial em seu argumento, e montam sua defesa da liberdade do crítico como objetivo de seu método de leitura:

A leitura superficial, que se esforça para descrever textos com precisão, pode ser facilmente descartada como politicamente quietista, muito disposta a aceitar as coisas como elas são. Queremos resgatar dessa tradição a ênfase na imersão nos textos (sem paranoia ou suspeita sobre seu mérito ou valor), pois entendemos essa atenção à obra de arte como uma espécie de liberdade. [...] Para alguns, isso pode soar como um desejo de estar livre de uma agenda política que determina antecipadamente como interpretamos os textos, e em alguns aspectos é exatamente isso. Pensamos, no entanto, que uma verdadeira abertura a todas as potencialidades disponibilizadas pelos textos é também pré-requisito para uma atenção que não os reduza a meios instrumentais para um fim e é a melhor maneira de dizer algo preciso e verdadeiro sobre eles. A crítica que valoriza a liberdade do crítico tem muitas vezes assumido que uma relação contraditória com o objeto da crítica é a única maneira de o crítico se libertar da superfície enganosa e ideológica do texto e descobrir a verdade que o texto esconde. Queremos sugerir que, ao renunciar ao sonho de liberdade que acompanha o trabalho de desmistificação, podemos estar tateando em direção a alguns estados de espírito igualmente valiosos, embora menos glamourosos (BEST; MARCUS, 2009, p. 16-17, tradução nossa)<sup>65</sup>.

Este excerto aparece em um momento do argumento em que os autores opõem o Novo Formalismo ao Inconsciente Político de Jameson. Nessa discussão, o ensaio elogia a defesa dos formalistas por um mergulho na obra, em sua complexidade composicional, a hipótese de que ela já contém em si sua agência crítica. E critica o corolário “Sempre historicize!” de Jameson como um imperativo divino (recuperar a história humana como uma só seria um imperativo que Santo Agostinho atribuiu apenas a Deus, segundo os autores). Sua busca é por liberdade, mas liberdade de que, para que, para quem, por que, e o que isso tem a ver com ler literatura? Usar esse conceito no discurso da defesa da surface reading, que é o

---

<sup>65</sup> No original: “Surface reading, which strives to describe texts accurately, might easily be dismissed as politically quietist, too willing to accept things as they are. We want to reclaim from this tradition the accent on immersion in texts (without paranoia or suspicion about their merit or value), for we understand that attentiveness to the artwork as itself a kind of freedom. [...] To some ears this might sound like a desire to be free from having a political agenda that determines in advance how we interpret texts, and in some respects it is exactly that. We think, however, that a true openness to all the potentials made available by texts is also prerequisite to an attentiveness that does not reduce them to instrumental means to an end and is the best way to say anything accurate and true about them. Criticism that valorizes the freedom of the critic has often assumed that an adversarial relation to the object of criticism is the only way for the critic to free himself from the text’s deceptive, ideological surface and uncover the truth that the text conceals. We want to suggest that, in relinquishing the freedom dream that accompanies the work of demystification, we might be groping toward some equally valuable, if less glamorous, states of mind.”

# 34 Criação & Crítica

objetivo desta seção do artigo, só revela como ela não revela nada a não ser o que já é ideologia e status quo.

No trabalho de realizar a leitura de superfície, os autores consideram os computadores como uma ferramenta essencial:

Onde o texto heroico suscita admiração por suas características únicas, os computadores podem nos ajudar a encontrar características que os textos têm em comum de maneiras que nossos cérebros sozinhos não conseguem. Os computadores são intérpretes fracos, mas potentes descritores, anatomizadores, taxonomistas. As novas mídias criam novas formas de conhecimento, e os modos digitais de leitura podem ser a inspiração para a esperança de que pudéssemos contornar a seletividade e a energia avaliativa que têm sido consideradas as marcas da boa crítica, para atingir o que quase se tornou tabu na literatura estudos: objetividade, validade, verdade. Isso pode levantar o alarme de que estamos destruindo as razões existentes para estudar as humanidades: o pensamento crítico, a singularidade da arte e da cultura e as maneiras distintamente correspondentes que as disciplinas humanistas as estudam. Mas sugerir que pode haver maneiras de estudar a cultura que não a ataquem nem a defendam não é sugerir que abandonemos completamente o estudo da cultura. É propor que, em vez de avaliar a cultura como obras-primas de gênio ou documentos de barbárie, definamos o que é único nas disciplinas que estudam a cultura como seu interesse por artefatos humanos, em contraste com as ciências, que se concentram em processos além de nossa criação e controle. Adotar alguns dos métodos da ciência para o estudo da cultura não significa dizer que os cientistas seriam os melhores estudantes dela, pois os cientistas não apenas têm pouco interesse em estudar objetos culturais, mas também carecem de treinamento em como estudá-los qualitativamente. Não estamos imaginando um mundo em que os computadores substituem os críticos literários, mas estamos curiosos sobre um mundo em que trabalhamos com eles para expandir o que fazemos (BEST; MARCUS, 2009, p. 17, tradução nossa)<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> No original: "Where the heroic text commands admiration of its unique features, computers can help us to find features that texts have in common in ways that our brains alone cannot. Computers are weak interpreters but potent describers, anatomizers, taxonomists. New media create new forms of knowledge, and digital modes of reading may be the inspiration for the hope that we could bypass the selectivity and evaluative energy that have been considered the hallmarks of good criticism, in order to attain what has almost become taboo in literary studies: objectivity, validity, truth. This might raise alarm that we are destroying existing rationales for studying the humanities: critical thinking, the uniqueness of art and culture, and the correspondingly distinctive ways that humanist disciplines study them. But to suggest that there might be ways of studying culture that would neither attack nor defend it is not to suggest that we abandon the study of culture altogether. It is to propose that rather than evaluate culture as masterworks of genius or documents of barbarism, we instead define what is unique about the disciplines that study culture as their interest in human artifacts, in contrast to the sciences, which focus on processes beyond our creation and control. To adopt some of the methods of science to the study of culture is not to say that scientists would be the better students of it, for scientists not only have little interest in studying cultural objects but also lack training in how to study them qualitatively. We are not

# 34 Criação & Crítica

Essa defesa dos modos digitais de leitura, ou do uso dos computadores para apoiar a leitura do crítico, aparece também em estudos de Bruno Latour (2012), e é fundamental para compreender a expulsão da instância crítica do horizonte dos estudos literários. Trata-se de atribuir para os computadores um trabalho intelectual de forma a transformá-lo também em um trabalho de máquina. Remete, portanto, a um tipo de superficialidade a que Jameson se refere em “A lógica do capitalismo tardio”.

Em favor de seu conceito de superfície, os autores reiteram que ela não implica necessariamente neutralidade no exercício da crítica:

Em vez de recorrer à literatura em busca de modelos de como superar constrangimentos, ou de uma maneira correta de viver sob o capital, ou registrar a diferença entre nossa liberdade crítica e os limites impostos aos outros, estamos interessados em como registrar as formas que os constrangimentos estruturam a existência tanto quanto em se libertar deles. A neutralidade da descrição não é, portanto, a neutralidade sobre os próprios constrangimentos, que podemos nos sentir levados a deplorar, mas a neutralidade sobre as existências entrelaçadas a eles, que gostaríamos de poder reconhecer sem julgar. Assim como muitos descartam a leitura superficial como óbvia, mas se veem incapazes de sustentar o ritmo lento, a receptividade e a atenção fixa que ela exige, muitos leitores podem achar que recusar-se a celebrar ou condenar seus objetos de estudo é, na prática, tanto difícil quanto desconcertante (BEST; MARCUS, 2009, p. 17-18, tradução nossa)<sup>67</sup>.

Este trecho, no seu próprio exercício de argumentar contra um certo tipo de neutralidade, dá muito a impressão de que o objetivo da leitura de superfície é a defesa de status quo. O trecho citado insinua que pessoas que seguem outras abordagens aos estudos literários frequentemente recusam a leitura de superfície porque são incapazes de alcançar o nível de atenção que ela exige. Os autores então criticam os “adversários”. E insinua também que o trabalho do crítico ou estudioso de literatura é celebrar ou condenar seus objetos de estudo. Contudo, e se não for nada disso? Há muitas formas de descrever, analisar e expor as questões trabalhadas

---

envisioning a world in which computers replace literary critics but are curious about one in which we work with them to expand what we do.”

<sup>67</sup> No original: “Instead of turning to literature for models of how to overcome constraint, or for a right way to live under capital, or to register the difference between our critical freedom and the limits placed on others, we are interested in how to register the ways that constraints structure existence as much as breaking free of them does. The neutrality of description is thus not neutrality about the constraints themselves, which we may find ourselves moved to deplore, but neutrality about the existences entwined with them, which we would like to be able to recognize without judging. Just as many dismiss surface reading as obvious, but find themselves unable to sustain the slow pace, receptiveness, and fixed attention it requires, many readers might find that to refuse to celebrate or condemn their objects of study is, in practice, both difficult and discomfiting.”

# 34 Criação & Crítica

na obra, as contradições e soluções simbólicas que ela apresenta, sendo muito atento a seus detalhes e indo muito além do que a simples leitura de superfície parece exigir.

É interessante pensar como esse tipo de teoria lança para longe do horizonte qualquer possibilidade de historicizar a obra literária, de compreender sua relação íntima com seu contexto histórico e com as contradições a que dá figuração. Joga para longe até a relação afetiva com a obra. É o tipo de celebração da superfície que atende aos corolários do pós-modernismo, com sua superficialidade, sua eliminação da dialética entre dentro e fora, de que fala Jameson. Nem quando citam “A carta furtada”, conto de Edgar Allan Poe publicado pela primeira vez em 1945, os autores acertam. O conto só faz uma defesa de uma “leitura de superfície” se o lemos “na superfície”. Uma leitura mais atenta — e, talvez infelizmente para os autores, mais profunda — revela que nem é isso de fato que Dupin faz, e nem é isso que o conto de fato defende.

## Contra o contexto

Também advogando uma forma de leitura que questiona modelos interpretativos considerados predominantes na academia, aparece o ensaio “Context stinks!”, da professora da Universidade da Virgínia Rita Felski. O título — que é uma citação de Bruno Latour, referência teórica cara a Felski, e do arquiteto Hem Koolhaas — gera uma expectativa de que sua argumentação adotará uma linguagem passivo-agressiva, o que de alguma forma a leitura do ensaio parece corroborar. Assim como o artigo anterior de Best e Marcus, “Context stinks!” leva o leitor a cair em falácias, além de desenvolver uma argumentação que parece ter como objetivo gerar interesse, curiosidade, mas que, se levada a um rigor crítico sério, na melhor das hipóteses não significa nada de muito novo.

Rita Felski critica o que ela chama de leitura pelo contexto — conceito que vai superficialmente caracterizar —, chegando a ridicularizar tal procedimento por meio de sua linguagem e de seus argumentos. Lido de maneira efetivamente crítica, o texto evidencia um emprego equivocado do termo “contexto”, o que permite julgar como se fossem a mesma coisa uma série de abordagens críticas diferentes. A compreensão extremamente limitada acerca do conceito de contexto que sustenta a argumentação se revela, por exemplo, em afirmações como “Não há, em suma, nenhuma razão intelectual ou prática convincente para que o contexto original permaneça a autoridade final e o último tribunal de apelação” (FELSKI, 2011, p. 581, tradução nossa)<sup>68</sup>, na qual ela define contexto como “contexto original”, ou como aquele no qual a obra foi produzida.

---

<sup>68</sup> No original: “There is, in short, no compelling intellectual or practical reason why original context should remain the final authority and the last court of appeal.”

# 34 Criação & Crítica

O procedimento que adotaremos aqui será o de apenas levantar e comentar alguns momentos de sua argumentação, só o suficiente para compreendermos a superficialização do debate acadêmico típico das críticas pós-modernas. É importante também perceber que, embora haja semelhanças entre o argumento de Felski e o de Best e Marcus, não se trata aqui da mesma coisa. É uma outra abordagem, uma outra proposta de modo de ler e de interpretar a obra literária. Observemos, para começar, o seguinte trecho:

Que um questionamento do contexto, feito de forma diferente, possa permitir uma maior atenção a tais detalhes é uma das afirmações contra-intuitivas deste ensaio. “Contexto”, para continuar com Latour, “é simplesmente uma maneira de interromper a descrição quando você está cansado ou com preguiça de continuar” (FELSKI, 2011, p. 574, tradução nossa)<sup>69</sup>.

Este trecho apresenta o objetivo do texto, que seria fazer uma discussão mais informada dos benefícios de se ler uma obra sem considerar o contexto. Paralelamente, ilustra a linguagem passivo-agressiva que marca o ensaio como um todo, ao referir-se à leitura apoiada no contexto de modo a ridicularizá-la — o que se depreende da afirmação de que contexto é um jeito de fugir da descrição quando se está cansado ou com preguiça de fazê-la. Vemos aí também a importância de Bruno Latour como base teórica da reflexão apresentada. Ao leitor minimamente atento, talvez já esteja formulada aí uma primeira questão fundamental sobre o argumento apresentado: afinal, o que significa “contexto” dentro do argumento desse ensaio? É de se esperar que um conceito tão fundamental para o texto seja definido com a precisão necessária para que sua argumentação esteja bem fundamentada. Vamos seguir com nossa leitura e observar como — ou se — tal definição é construída.

Um primeiro passo para isso é a referência que a autora faz ao conceito cunhado por Paul Ricoeur (1978) de “hermenêutica da suspeição”, em sua discussão sobre o modelo interpretativo de Freud. Segundo a autora,

A “hermenêutica da suspeição” é o nome usualmente dado a essa técnica de ler textos a contrapelo e nas entrelinhas, de catalogar suas omissões e desnudar suas contradições, de esfregar no [rubbing in] que eles não sabem e não podem representar (FELSKI, 2011, p. 574, tradução nossa)<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> No original: “That a questioning of context, done differently, might allow for a greater attention to such details is one of the counterintuitive claims of this essay. ‘Context,’ to continue with Latour, ‘is simply a way of stopping the description when you are tired or too lazy to go on’.”

<sup>70</sup> No original: “The “hermeneutics of suspicion” is the name usually bestowed on this technique of reading texts against the grain and between the lines, of cataloging their omissions and laying bare their contradictions, of rubbing in what they fail to know and cannot represent.”

# 34 Criação & Crítica

“Rubbing in” é uma forma imprecisa — para dizer o mínimo — aí empregada para referir-se de modo geral aos procedimentos dos modelos de profundidade em geral, como se, para eles, o processo de leitura consistisse em “enfiar” no texto um significado, algo que lhe fosse externo ou alheio. Ou seja, o ensaio define os depth models como formas de ler que atribuem à obra literária significados que talvez não sejam os que ela realmente quer dizer.

Somando-se a isso, mais adiante, a autora afirma que o crítico é alguém que se posiciona como quem sabe mais sobre a obra do que o próprio artista. A frase de Felski dá a entender que há uma competição entre crítico e autor em que este último sempre perde: contudo, no exercício de crítica, não é certo que esteja em questão uma tentativa de provar quem sabe mais sobre a obra.

Em outro ponto do argumento, ela comenta as limitações tanto de leituras que estabelecem relações entre história e obra, dando a entender que este seria um procedimento da leitura pelo contexto que está tentando definir (e atacar), quanto de leituras que ela denomina de novo esteticismo:

Após várias décadas de estudos com orientação histórica, os críticos estão se voltando novamente para questões de estética, beleza e forma, citando as falhas de um historicismo que trata as obras de arte apenas como sintomas culturais de seu próprio momento, como matéria moribunda enterrada no passado. No entanto, esse novo esteticismo visivelmente falha em responder à questão de como os textos ressoam ao longo do tempo. Concentrando-se em dispositivos formais ou na fenomenologia da experiência estética, ele delimita em vez de resolver o problema da temporalidade. Não podemos fechar os olhos para a historicidade das obras de arte e, no entanto, precisamos urgentemente de alternativas para vê-las como transcendentemente atemporais, por um lado, e aprisionadas em seu momento de origem, por outro (FELSKI, 2011, p. 575, tradução nossa)<sup>71</sup>.

A autora comenta aqui uma das motivações de sua reflexão nesse texto, que é uma preocupação em explicar o porquê de algumas obras de arte permanecerem tão significativas mesmo muito tempo depois de sua produção — uma questão que, aliás, já foi levantada, por exemplo, por Marx, a respeito da tragédia grega, entre outros pensadores ao longo da história dos estudos literários. Observe que, ao mesmo tempo que ela identifica uma limitação do que chama de novo esteticismo — sua impossibilidade de explicar a persistente importância de obras literárias antigas —, ela

---

<sup>71</sup> No original: “After several decades of historically oriented scholarship, critics are turning anew to questions of aesthetics, beauty, and form, citing the failings of a historicism that treats works of art only as cultural symptoms of their own moment, as moribund matter buried in the past. Yet this new aestheticism conspicuously fails to answer the question of how texts resonate across time. Focusing on formal devices or the phenomenology of aesthetic experience, it brackets rather than resolves the problem of temporality. We cannot close our eyes to the historicity of artworks, and yet we sorely need alternatives to seeing them as transcendentally timeless on the one hand, and imprisoned in their moment of origin on the other.”

# 34 Criação & Crítica

também afirma que o problema da postura aí identificada como oposta, o historicismo, falha por ver a obra como mero sintoma de seu momento, ou por aprisioná-la em um passado morto. Contudo, ela não aprofunda a explicação de como isso se dá, não ilustra sua crítica por meio da análise de um exemplo desse tipo de crítica e nem comenta suas possibilidades de superação. Afinal, resta até mesmo a dúvida sobre se sua reiterada inquietação sobre a permanência da importância dos clássicos pode ser respondida por meio do confronto de teorias críticas, pelo menos no nível de superficialidade com que a autora se propõe a comentá-las.

Na sequência, o texto se refere, de um modo que talvez possa ser visto como irônico e até mesmo desrespeitoso, a Walter Benjamin, descrevendo-o como uma “beatific figure”, o santo padroeiro de todos os esquemas de historicização. Tal referência desempenha papel relevante em seu argumento porque nos ajuda a ver que o texto não é só contra um tipo de historicismo mais mecanicista, criticado até pelos materialistas históricos e pelo próprio Benjamin em seu “Sobre alguns temas em Baudelaire” (2000). Assim, é possível identificar que o ensaio está criticando uma ampla gama de modos de leitura que podem ser vistos como “modelos de profundidade” de interpretação, talvez todos eles. O ensaio já citou Freud e o modelo psicanalítico de ler conteúdo manifesto e latente, e aqui cita um importante pensador do materialismo histórico, para quem as relações dialéticas entre literatura e processo sócio-histórico são fundamentais. Assim, nivelando teorias tão diferentes e não aprofundando com seriedade o debate, este não avança de fato e permanece basicamente preso em falácias.

Como parte de sua reiterada crítica a uma perspectiva de leitura mais dialética, o texto traz o seguinte comentário, em si bem pouco dialético:

Quais são as consequências dessa turbulência temporal para os estudos literários e culturais? A desvantagem singular do “conceito de contexto” é que ele nos leva a reiterações infinitas das mesmas dicotomias: texto versus contexto, palavra versus mundo, literatura versus sociedade e história, explicações internalistas versus externalistas de obras de arte. Os estudos literários parecem fadados a oscilar entre esses dois extremos do pêndulo, com lados opostos sem fim e inutilmente refazendo os mesmos argumentos (FELSKI, 2011, p. 576, tradução nossa)<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> No original: “What are the consequences of this temporal turbulence for literary and cultural studies? The singular disadvantage of the “context concept” is that it inveigles us into endless reiterations of the same dichotomies: text versus context, word versus world, literature versus society and history, internalist versus externalist explanations of works of art. Literary studies seems doomed to swing between these two ends of the pendulum, with opposing sides endless and fruitlessly rehashing the same arguments.”

# 34 Criação & Crítica

Não é necessário ser um defensor muito ortodoxo de nenhuma teoria crítica que possa, ainda que vagamente, se identificar com o modelo de leitura criticado por Felski, para compreender que uma leitura baseada no “conceito de contexto” não incorre necessariamente nesse tipo de simplificação dicotômica da obra estudada. A autora assume a perspectiva não-dialética do pior tipo de historicismo e toma isso como regra, criando uma falácia como se toda leitura que considere algum tipo de contexto fosse igual, tanto um historicismo mecanicista quanto um depth mode mais relevante, dialético. Talvez seja essa simplificação operada no conceito de contexto que subjaz ao pouco elegante título dado ao ensaio.

O ensaio continua sua crítica:

A dificuldade do contexto, proponho, reside não apenas em seu viés tradicional em relação às origens históricas, mas também nas crenças tácitas sobre agência, causalidade e controle que orientam os atos de contextualização, nos estudos culturais como em outros lugares. O contexto é muitas vezes exercido de forma punitiva para privar a obra de arte de agência, para esvaziá-la de influência ou impacto, tornando-a uma coisa insignificante, enfraquecida e empobrecida. Inflamos o contexto, em suma, para esvaziar o texto; enquanto as condições sociais recém-ampliadas determinam e determinam, a obra de arte pisca e escurece. Por que os produtores ou receptores de cultura recebem poderes tão excepcionais e o texto individual pouco ou nenhum? Quanta luz essas teorias lançam sobre por que as pessoas estão dispostas a dirigir 800 quilômetros para ouvir uma banda tocando uma determinada música, ou passar anos na pós-graduação intrigando com um único romance? A terminologia de “capital cultural”, “indústria de mídia hegemônica” ou “comunidades interpretativas” vai tão longe para esclarecer por que é essa música específica que toca repetidamente em nossas cabeças, por que é Virginia Woolf sozinha que se torna um objeto de obsessão. Explicamos o enigma de nossos apegos invocando determinações veladas e interesses sociais encobertos, enquanto prestamos pouca atenção às maneiras pelas quais os textos podem solicitar nossos afetos, cortejar nossas emoções e alimentar nossas obsessões (FELSKI, 2011, p. 581-582, tradução nossa)<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> No original: “The difficulty of context, I propose, lies not just in its traditional bias toward historical origins, but also in the tacit beliefs about agency, causality, and control that steer acts of contextualization, in cultural studies as elsewhere. Context is often wielded in punitive fashion to deprive the artwork of agency, to evacuate it of influence or impact, rendering it a puny, enfeebled, impoverished thing. We inflate context, in short, in order to deflate text; while newly magnified social conditions dispose and determine, the artwork flickers and grows dim. Why are the producers or recipients of culture afforded such exceptional powers and the individual text afforded little or none? How much light do such theories shed on why people are willing to drive five hundred miles to hear a band playing a certain song, or spend years in graduate school puzzling over a single novel? The terminology of “cultural capital,” “the hegemonic media industry,” or “interpretive communities” goes only so far in clarifying why it is this particular tune that plays over and over in our heads, why it is Virginia Woolf alone who becomes an object of obsession. We explicate the puzzle of our attachments by invoking veiled determinations and covert social interests, while paying scant attention to the ways in which texts may solicit our affections, court our emotions, and feed our obsessions.”

# 34 Criação & Crítica

No trecho acima, ela se refere a um repertório de conceitos extraídos de diferentes linhas teóricas: capital cultural, de Pierre Bourdieu; indústria midiática hegemônica, uma mistura de Adorno & Horkheimer com Gramsci, entre outros; comunidades interpretativas, conceito popularizado por Stanley Fish, derivado da teoria reader-response, mas já usado em textos de outras linhas já por volta de 1964. A partir desse levantamento, torna-se certamente evidente que o argumento do ensaio se baseia em falácias, sobretudo ao colocar todas essas linhas crítico-teóricas tão divergentes como se fossem a mesma coisa. São teorias com pressupostos, métodos e aplicações absolutamente diferentes, e os quais simplesmente não são discutidos. Suas possíveis limitações não são demonstradas. Eles são, em vez disso, generalizados de forma superficial.

Essa ideia de a leitura pelo contexto negar à obra a capacidade de agência é uma preocupação da teoria ator-rede de Latour (2012), da qual Felski falará em seguida, em seu texto, ao referir-se à obra como um ator não-humano, conceito fundamental desta teoria de Bruno Latour:

Um ator, nesse esquema, é qualquer coisa que modifique um estado de coisas fazendo uma diferença. Atores não humanos não determinam a realidade ou fazem as coisas acontecerem sozinhos – vamos nos afastar do determinismo tecnológico ou textual. [...] O “ator” na teoria ator-rede não é um sujeito autoritário, um agente independente que convoca ações e orquestra eventos. Em vez disso, os atores só se tornam atores por meio de suas relações com outros fenômenos, como mediadores e tradutores ligados em constelações estendidas de causa e efeito. Atores não humanos, então, ajudam a modificar estados de coisas; são participantes de cadeias de eventos; eles ajudam a moldar os resultados e influenciar as ações (FELSKI, 2011, p. 582-583, tradução nossa)<sup>74</sup>.

Este é basicamente um resumo da teoria ator-rede de Bruno Latour. E o texto continua:

As obras de arte só podem sobreviver e prosperar fazendo amigos, criando aliados, atraindo discípulos, incitando apegos, apegando-se a anfitriões receptivos. Para que não desapareçam rapidamente, precisam persuadir as pessoas a pendurá-los nas paredes, assisti-los

---

<sup>74</sup> No original: “An actor, in this schema, is anything that modifies a state of affairs by making a difference. Nonhuman actors do not determine reality or single-handedly make things happen—let us steer well clear of technological or textual determinism. [...] The “actor” in actor-network theory is not a self-authorizing subject, an independent agent who summons up actions and orchestrates events. Rather, actors only become actors via their relations with other phenomena, as mediators and translators linked in extended constellations of cause and effect. Nonhuman actors, then, help to modify states of affairs; they are participants in chains of events; they help shape outcomes and influence actions.”

# 34 Criação & Crítica

nos cinemas, comprá-los na Amazon, dissecá-los em resenhas, debatê-los com seus amigos. Essas redes de alianças, relações e traduções são tão vitais para a vida da arte experimental quanto para a ficção de sucesso, mesmo que as redes variem em tipo e o que conta como sucesso pareça radicalmente diferente (FELSKI, 2011, p. 584, tradução nossa)<sup>75</sup>.

Assim, é possível compreender que o conceito que ela apresenta como genial e inovador, o de ator não-humano de Latour, pode ser visto como uma adaptação, para o campo da hermenêutica, das relações que se estabelecem nas redes de computadores e na informática. Embasado na lógica das novas tecnologias, tal modo de ler possivelmente tem um potencial a ser explorado. Contudo, uma última pergunta que poderíamos deixar à autora Rita Felski: será que as redes, que evidenciamos ao estabelecer as relações entre os diversos atores dentro de um determinado processo, não podem ser vistas como um tipo de contexto também?

## Leitura paranoica e leitura reparativa

Apresentando também uma visão crítica com relação aos modelos hermenêuticos, mas com um viés mais embasado no critério da afetividade, temos o livro *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, de Eve Kosofski Sedgwick (2003), uma referência em estudos queer. O capítulo em que vamos centrar nossos comentários aqui é aquele intitulado “Paranoid reading and reparative reading, or you’re so paranoid, you probably think this essay is about you”. O livro foi publicado pela primeira vez em 2002; entretanto, a pesquisadora escreveu boa parte de seus estudos antes disso, durante uma época em que ainda não se sabia tanto sobre a AIDS como se sabe hoje. Ela chega a mencionar, no início do ensaio, que havia teorias de que a doença poderia ter sido “inventada” e disseminada propositalmente. Sedgwick é citada por diversos estudiosos que seguiram nos queer studies e este livro específico é considerado um marco no debate dos estudos de cultura queer. A autora morreu em 2009 de câncer de mama. A doença, que já a acometia quando escreveu seu livro, é mencionada por ela no ensaio, de modo a evidenciar a relação intrínseca que, para ela, existe entre a questão da afetividade e o exercício da crítica.

O ensaio é considerado por alguns como o inaugurador das discussões em torno da era pós-crítica — especialmente por seu julgamento da crítica corrente como cruel e desdenhosa, por sua suposta postura de se colocar como a única capaz de

---

<sup>75</sup> No original: “Artworks can only survive and thrive by making friends, creating allies, attracting disciples, inciting attachments, latching on to receptive hosts. If they are not to fade quickly from view, they must persuade people to hang them on walls, watch them in movie theaters, purchase them on Amazon, dissect them in reviews, debate them with their friends. These networks of alliances, relations, and translations are just as vital to the life of experimental art as to blockbuster fiction, even if the networks vary in kind and what counts as success looks radically different”.

# 34 Criação & Crítica

desvendar o sofrimento alheio, como se este exigisse algum desvendamento. A partir de tal concepção, a proposta de Sedgwick é a defesa da leitura reparativa, a qual se opõe ao que ela chama de leitura paranoica por não se colocar em posição de suspeição contra o texto, mas de encontrar nele uma possibilidade positiva de se chegar a um todo e a um conhecimento oferecido pela obra. Em seu texto, o conceito de leitura paranoica é sinônimo ao de hermenêutica da suspeição, que aparece nos textos discutidos anteriormente — o próprio Paul Ricoeur e sua discussão sobre as propostas de leitura e interpretação de Nietzsche, Marx e Freud, são citados no ensaio de Sedgwick. Ela se coloca contra este tipo de leitura por alguns motivos específicos que discutiremos mais adiante, mas um dos principais é que ele seja proposto, segundo ela, como o único modo possível de ler e construir conhecimento. Assim, diferentemente dos textos que comentamos anteriormente, o ensaio agora em tela não propõe uma derrubada da hermenêutica da suspeição, mas uma reavaliação de sua posição, de forma que ela seja entendida como uma forma de ler entre outras.

Sua proposta de leitura reparativa, em tese, apoia-se na sua concepção de que o conhecimento é ação, tem performatividade: ou seja, conhecimento não é apenas algo que é, e sim é algo que faz, que tem efeitos, resultados, que assume posturas; este conceito é discutido ao longo de todo o seu livro, embora nenhum modelo de exercício crítico reparativo seja de fato apresentado.

A autora afirma que, ao longo do tempo, a paranoia se tornou a metodologia das práticas de leitura anti-homofóbicas. Contudo, para Sedgwick, é possível fazer leituras por meio de metodologias não-paranoicas e mesmo assim ser crítico à opressão. Para ela, a leitura queer também precisa se desvencilhar da leitura paranoica e buscar mais o modo de leitura reparativa. De certa forma, o ensaio dá a entender que a forma de leitura preconizada nos depth models é um problema porque ignora ou recusa o caráter afetivo da leitura, fundamental quando se fala em uma atividade humana, como a leitura é. Talvez seja possível refutar este argumento, lembrando-nos de Jameson dizendo, em seu *Inconsciente Político*, que história é aquilo que dói; ou de Benjamin falando da situação do narrador na contemporaneidade com base na experiência dos combatentes da primeira guerra, que voltaram para casa mais pobres e não mais ricos em experiência comunicável; ou mesmo de Adorno e Horkheimer diagnosticando o escárnio das camadas mais pobres diante da arte “pura”. Por isso, o que parece é que tais pensadores tradicionalmente associados aos depth models não estão recusando o âmbito afetivo da relação com a arte e a experiência, apenas não fazem de tais afetos o destino de sua análise.

Em um trecho que encerra um primeiro movimento argumentativo de seu texto, Sedgwick afirma: “O que o conhecimento faz — buscá-lo, tê-lo e expô-lo, receber novamente o conhecimento do que já se sabe? Como, em suma, o

# 34 Criação & Crítica

conhecimento é performativo e como melhor se move entre suas causas e efeitos (SEDGWICK, 2003, p. 124, tradução nossa)<sup>76</sup>.

Sedgwick se pergunta sobre qual seria a “utilidade” ou a “função” exercida pelo conhecimento. Esta reflexão parte de uma situação em que ela relata uma conversa que teve com uma amiga, sobre um boato que circulava de que a AIDS teria sido inventada pelo governo. Diante dessa possibilidade, sua amiga teria respondido: “e daí, que diferença faria saber disso?”. Com base nisso, a autora discute seu primeiro ponto que é o de que o conhecimento é ação, tem uma performance: a resposta de sua amiga poderia ser interpretada como “qual performance, qual ação ou qual transformação tal conhecimento sobre a origem real da AIDS causaria?”

Em seguida, ela apresenta sua concepção do que seria a leitura paranoica e seu questionamento a respeito:

Não surpreendentemente, a centralidade metodológica da suspeita para a prática crítica atual envolveu um privilégio concomitante do conceito de paranoia. Nos últimos parágrafos do ensaio de Freud sobre o paranoico Dr. Schreber, há uma discussão sobre o que Freud considera uma “impressionante semelhança” entre o delírio persecutório sistemático de Schreber e a própria teoria de Freud. Freud, de fato, mais tarde generalizaria, notoriamente, que “os delírios dos paranoicos têm uma semelhança externa intragável e parentesco interno com os sistemas de nossos filósofos” – entre os quais ele se incluiu (12:79, 17:271). Apesar de toda a sua astúcia, pode ser verdade que a suposta congruência entre paranoia e teoria fosse intragável para Freud; se assim for, no entanto, não é mais visto como intragável. A articulação de tal congruência pode ter sido inevitável, de qualquer forma; Como observa Ricoeur, “Para Marx, Nietzsche e Freud, a categoria fundamental da consciência é a relação ocultomostrado ou, se preferir, simulado-manifestado”. [...] Assim, a característica distintiva de Marx, Freud e Nietzsche é a hipótese geral sobre o processo de falsa consciência e o método de decifração. Os dois caminham juntos, pois o homem da suspeita realiza ao contrário o trabalho de falsificação do homem da astúcia”. O homem da suspeita blefando duas vezes o homem da astúcia: nas mãos de pensadores depois de Freud, a paranoia agora candidamente se tornou menos um diagnóstico do que uma prescrição (SEDGWICK, 2003, p. 125, tradução nossa)<sup>77</sup>.

<sup>76</sup> No original: “What does knowledge do — the pursuit of it, the having and exposing of it, the receiving again of knowledge of what one already knows? How, in short, is knowledge performative, and how best does one move among its causes and effects?”

<sup>77</sup> No original: “Not surprisingly, the methodological centrality of suspicion to current critical practice has involved a concomitant privileging of the concept of paranoia. In the last paragraphs of Freud’s essay on the paranoid Dr. Schreber, there is discussion of what Freud considers a “striking similarity” between Schreber’s systematic persecutory delusion and Freud’s own theory. Freud was indeed later to generalize, famously, that “the delusions of paranoiacs have an unpalatable external similarity and internal kinship to the systems of our philosophers”—among whom he included himself (12:79, 17:271). For all his slyness, it may be true that the putative congruence between paranoia and theory was

# 34 Criação & Crítica

Vemos aí que a principal preocupação de Sedgwick é o fato de que isso que ela chama de “paranoia”, em que o leitor suspeito tapeia a astúcia do escritor, se tornou uma obrigação, uma prescrição, o único modo de ler possível, em vez de uma das posturas críticas possíveis. É explicitada aí também a origem dessa forma de ler, que remonta a Marx, Nietzsche e Freud. Mais adiante, comentando continuadores dos pensamentos desses autores, o texto aponta uma contradição no famoso imperativo de Jameson sobre “Always historicize!”: segundo a autora, é contraditório esse imperativo de Jameson porque nada pode ser menos favorável à historicização de qualquer fenômeno do que o advérbio atemporal “Always”. Ela afirma ainda que isso seria tão contraditório quanto um adesivo dizendo “questione a autoridade”, o qual, se obedecido, o será por alguém que atribuiu autoridade a um mero adesivo.

Diante do questionamento levantado, o texto passa então à delimitação da proposta de leitura reparativa:

O maior interesse do conceito de [Melanie] Klein reside, me parece, em ver a posição paranóica sempre no contexto oscilatório de um possível muito diferente: a posição depressiva. Para o bebê ou adulto de Klein, a posição paranóica – compreensivelmente marcada por ódio, inveja e ansiedade – é uma posição de alerta terrível para os perigos representados pelos objetos parciais odiosos e invejosos nos quais se projeta, esculpe e ingere defensivamente. do mundo ao seu redor. Em contraste, a posição depressiva é uma conquista de alívio da ansiedade que a criança ou o adulto apenas algumas vezes, e muitas vezes apenas brevemente, consegue habitar: esta é a posição a partir da qual é possível, por sua vez, usar os próprios recursos para montar ou “reparar” os objetos parciais assassinos em algo como um todo – embora, eu enfatizaria, não necessariamente como qualquer todo preexistente. Uma vez montado de acordo com as próprias especificações, o objeto mais satisfatório está disponível tanto para ser identificado quanto para oferecer nutrição e conforto. Entre os nomes de Klein para o processo reparador está o amor (SEDGWICK, 2003, p. 128, tradução nossa)<sup>78</sup>.

---

unpalatable to Freud; if so, however, it is no longer viewed as unpalatable. The articulation of such a congruence may have been inevitable, at any rate; as Ricoeur notes, “For Marx, Nietzsche, and Freud, the fundamental category of consciousness is the relation hidden-shown or, if you prefer, simulated-manifested. [...] Thus the distinguishing characteristic of Marx, Freud, and Nietzsche is the general hypothesis concerning both the process of false consciousness and the method of deciphering. The two go together, since the man of suspicion carries out in reverse the work of falsification of the man of guile”. The man of suspicion double-bluffing the man of guile: in the hands of thinkers after Freud, paranoia has by now candidly become less a diagnosis than a prescription.”

<sup>78</sup> No original: “The greatest interest of [Melanie] Klein’s concept lies, it seems to me, in her seeing the paranoid position always in the oscillatory context of a very different possible one: the depressive position. For Klein’s infant or adult, the paranoid position—understandably marked by hatred, envy, and anxiety—is a position of terrible alertness to the dangers posed by the hateful and envious part-objects that one defensively projects into, carves out of, and ingests from the world around one. By contrast, the depressive position is an anxiety-mitigating achievement that the infant or adult only sometimes, and often only briefly, succeeds in inhabiting: this is the position from which it is possible in turn to use one’s

# 34 Criação & Crítica

Aqui vemos a definição mais clara de Sedgwick para sua proposta de leitura reparativa, a qual se baseia em ideias da psicanalista austríaca Melanie Klein. Segundo esse trecho, a posição depressiva, mais do que a paranoica, é capaz de proporcionar ao sujeito a possibilidade de lidar com os objetos de perigo, possibilitando-o, assim, recuperar um sentido de totalidade, ainda que não seja voltar ao estado de um todo como o que havia antes da situação de perigo ou trauma. Esse novo todo é, portanto, o resultado do processo reparativo. E, para Klein, um dos nomes para tal processo reparativo é amor: ou seja, a partir do amor — e não de uma postura paranoica, como a de alguém que se vê em perigo — é que é possível a interpretação e a compreensão mais perfeitas do objeto (das fraturas, das contradições) sobre o qual a reflexão do sujeito se debruça. Não deixa de ser interessante, contudo, que o conceito de leitura reparativa apoia-se em referencial psicanalítico, quando a própria autora já apontou Freud entre os fundadores de uma forma de ler a linguagem da qual ela discorda.

Em seguida, ela continua sua crítica à “leitura paranoica” apontando seus problemas:

Estou dizendo que as principais razões para questionar as práticas paranoicas são outras que não a possibilidade de que suas suspeitas possam ser delirantes ou simplesmente erradas. Concomitantemente, algumas das principais razões para a prática de estratégias paranoicas podem ser outras que não a possibilidade de elas oferecerem acesso único ao conhecimento verdadeiro. Representam uma forma, entre outras, de buscar, encontrar e organizar o conhecimento. A paranoia sabe algumas coisas bem e outras mal (SEDGWICK, 2003, p. 130, tradução nossa)<sup>79</sup>.

Como vemos, o problema não é que a leitura paranoica leve a resultados errados, mas que ela não é a única que permite o acesso ao conhecimento verdadeiro — nesse sentido, a autora é categórica de que esta forma de ler permite que vejamos algumas coisas muito bem, mas tem seus limites. Alguns desses limites ficam claros na sintética discussão que ela faz logo em seguida. Tal exposição evidencia seu esforço de criticar, mas também de compreender o fenômeno da paranoia. Contudo, incorre, embora de maneira bem menos desastrosa, numa generalização muito

---

own resources to assemble or “repair” the murderous part- objects into something like a whole—though, I would emphasize, not necessarily like any preexisting whole. Once assembled to one’s own specifications, the more satisfying object is available both to be identified with and to offer one nourishment and comfort in turn. Among Klein’s names for the reparative process is love.”

<sup>79</sup> No original: “I am saying that the main reasons for questioning paranoid practices are other than the possibility that their suspicions can be delusional or simply wrong. Concomitantly, some of the main reasons for practicing paranoid strategies may be other than the possibility that they offer unique access to true knowledge. They represent a way, among other ways, of seeking, finding, and organizing knowledge. Paranoia knows some things well and others poorly.”

# 34 Criação & Crítica

semelhante àquela realizada pelos autores dos textos discutidos anteriormente. Segundo a autora:

- Paranoia é antecipatória: Não gosta de surpresas, precisa lidar com o já dado; a paranoia, devido a sua vigilância, olha sempre unidirecionalmente para frente;
- Paranoia é reflexiva e mimética: Só entende aquilo que consegue imitar e demanda ser imitada para ser compreendida;
- Paranoia é uma teoria forte: É uma teoria do afeto, no sentido de ser uma investigação da humilhação;
- Paranoia é uma teoria de afetos negativos: Porque lida com sentimentos como o de humilhação — miséria, derrota; a reparação só pode ser atingida via um estado de depressão, que é o contrário da paranoia;
- A paranoia deposita sua fé em exposição: a paranoia trabalha com a ideia de que há algo escondido na obra que precisa ser revelado por meio da crítica. Isso lembra o trabalho de Rita Felski, bem como o de Marcus e Best. Sedgwick fala sobre a violência não ser mais escondida, então o contexto cultural que exige uma leitura de suspeição ou paranoica não é mais dado. Ela se refere aos fatos, amplamente conhecidos, de que há: uma população carcerária negra imensa nos EUA; a hipere Exposição de formas de violência; controvérsias sobre os direitos humanos em torno de torturas e desaparecimentos na Argentina e estupros em massa na Bósnia. Em suma, com tais referências ela quer dizer que se a violência é exposta — como os exemplos dados por Marcus e Best — a visibilidade permitida por uma leitura paranoica pode ser não só desnecessária, mas também excessiva.

Esse pensamento é concluído com a citação a seguir: “Outro problema com essas práticas críticas: o que uma hermenêutica da suspeita e da exposição tem a dizer às formações sociais nas quais a própria visibilidade constitui grande parte da violência?” (SEDGWICK, 2003, p. 140, tradução nossa)<sup>80</sup>. Ela fala sobre a espetacularização de execuções e diversos tipos de punições. A isso, ela pergunta: “Quanto vale agora a habilidade duramente conquistada dos críticos culturais em tornar visíveis, por trás de aparências permissivas, os vestígios ocultos de opressão e perseguição?”<sup>81</sup> Ou seja, em um mundo em que há pessoas que são a favor da espetacularização na TV de execuções, quanto vale o trabalho do crítico cultural que pretende enxergar traços escondidos de opressão e perseguição em uma obra de arte? É muito interessante o quanto tal argumento é reiterado ao longo do ensaio.

<sup>80</sup> No original: “A further problem with these critical practices: What does a hermeneutics of suspicion and exposure have to say to social formations in which visibility itself constitutes much of the violence?”

<sup>81</sup> No original: “What price now the cultural critics’ hard-won skill at making visible, behind permissive appearances, the hidden traces of oppression and persecution?”

# 34 Criação & Crítica

Também é reiterada a sensação de que a pergunta está colocada de forma equivocada. Se todos os horrores de que fala Sedgwick são tão visíveis, o que dificilmente poderíamos refutar, de que forma podemos explicar que a sociedade ainda não foi tomada por uma rebelião generalizada em prol dos mais humilhados e desvalidos — esses mesmos cujas mazelas são constantemente espetacularizadas, como diz a autora? Será que poderíamos hipotetizar, então, que não é verdade que tal espetacularização revele que a ideologia não exista mais, e sim que ela trabalha hoje para esconder e manter funcionando alguma outra coisa, mais efetivamente essencial para o sistema?

As críticas à leitura paranoica e a proposição da leitura reparativa continuam:

Outra maneira, talvez mais acurada, de descrever o atual consenso paranoico, no entanto, é que, em vez de deslocar inteiramente, pode simplesmente ter exigido uma certa desarticulação, negação e desconhecimento de outras formas de saber, formas menos orientadas para a suspeita, que são sendo praticado, muitas vezes pelos mesmos teóricos e como parte dos mesmos projetos. O programa monopolista do saber paranoico proíbe sistematicamente qualquer recurso explícito a motivos reparadores, tão logo sejam articulados, sujeitos a um desenraizamento metódico. Motivos reparadores, uma vez que se tornam explícitos, são inadmissíveis na teoria paranoica tanto porque são sobre prazer (‘meramente estético’) quanto porque são francamente melhoradores (‘meramente reformistas’). O que torna o prazer e a melhoria tão “simples”? Apenas a exclusividade da fé da paranoia em desmistificar a exposição: apenas sua suposição cruel e desdenhosa de que a única coisa que falta para a revolução global, explosão de papéis de gênero, ou o que quer que seja, é que as pessoas (ou seja, outras pessoas) tenham os efeitos dolorosos de sua opressão, pobreza, ou ilusão suficientemente exacerbada para tornar a dor consciente (como se de outra forma não fosse) e intolerável (como se situações intoleráveis fossem famosas por gerar excelentes soluções) (SEDGWICK, 2003, p. 144, tradução nossa)<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> No original: “Another, perhaps more nearly accurate way of describing the present paranoid consensus, however, is that rather than entirely displacing, it may simply have required a certain disarticulation, disavowal, and misrecognition of other ways of knowing, ways less oriented around suspicion, that are actually being practiced, often by the same theorists and as part of the same projects. The monopolistic program of paranoid knowing systematically disallows any explicit recourse to reparative motives, no sooner to be articulated than subject to methodical uprooting. Reparative motives, once they become explicit, are inadmissible in paranoid theory both because they are about pleasure (“merely aesthetic”) and because they are frankly ameliorative (“merely reformist”). What makes pleasure and amelioration so “mere”? Only the exclusiveness of paranoia’s faith in demystifying exposure: only its cruel and contemptuous assumption that the one thing lacking for global revolution, explosion of gender roles, or whatever, is people’s (that is, other people’s) having the painful effects of their oppression, poverty, or deludedness sufficiently exacerbated to make the pain conscious (as if otherwise it wouldn’t have been) and intolerable (as if intolerable situations were famous for generating excellent solutions).”

# 34 Criação & Crítica

Nesse trecho, critica-se a hermenêutica da suspeição por ela em geral reprovar outros modos de ler embasados em outras práticas, e frequentemente criticá-los por ter foco meramente estético ou meramente reformista. Segundo o argumento, o monopólio da hermenêutica da suspeição é ruim também pelo fato de que implica que a única coisa que falta para a revolução e a melhora na vida das pessoas acontecerem é que essas pessoas tenham consciência da dor que sofrem e que esta se torne intolerável — como se isso já não fosse um fato desde sempre, segundo ela.

Diante dos obstáculos impostos pela leitura paranoica, a leitura reparativa se apresentaria como uma solução pelos seguintes motivos:

[...] ler a partir de uma posição reparadora é renunciar à determinação paranoica e ansiosa de que nenhum horror, por mais impensável que pareça, chegará ao leitor como novo: para um leitor em posição reparadora, pode parecer realista e necessário experimentar a surpresa. Porque pode haver surpresas terríveis, no entanto, também pode haver boas surpresas. A esperança, muitas vezes uma fratura, até mesmo uma experiência traumática, está entre as energias pelas quais o leitor em posição reparadora tenta organizar os fragmentos e objetos parciais que encontra ou cria. Porque ela tem espaço para perceber que o futuro pode ser diferente do presente, também é possível para ela entreter possibilidades tão profundamente dolorosas, profundamente aliviadoras, eticamente cruciais, como que o passado, por sua vez, poderia ter acontecido de maneira diferente da maneira como foi. realmente fez (SEDGWICK, 2003, p. 146, tradução nossa)<sup>83</sup>.

Portanto, tornar-se um leitor reparativo exige considerar que se pode experienciar surpresa. Isso implicaria dizer, então, que o leitor orientado por uma perspectiva paranoica nunca tem surpresas, pois já sabe o que vai encontrar em qualquer texto. Poderíamos nos perguntar: será isso mesmo o que acontece?

Do ponto de vista teórico, a possibilidade descrita no trecho acima de se entender o passado como uma construção que poderia ter se dado de outra forma, e o futuro como uma possibilidade e não um dado, pode ser um potencial ganho da leitura reparativa; contudo, isso parece derivar de uma visão positiva previamente dada — lembrando que um dos processos reparativos mencionados por Sedgwick é

---

<sup>83</sup> No original: “to read from a reparative position is to surrender the knowing, anxious paranoid determination that no horror, however apparently unthinkable, shall ever come to the reader as new: to a reparatively positioned reader, it can seem realistic and necessary to experience surprise. Because there can be terrible surprises, however, there can also be good ones. Hope, often a fracturing, even a traumatic thing to experience, is among the energies by which the reparatively positioned reader tries to organize the fragments and part-objects she encounters or creates. Because she has room to realize that the future may be different from the present, it is also possible for her to entertain such profoundly painful, profoundly relieving, ethically crucial possibilities as that the past, in turn, could have happened differently from the way it actually did.”

# 34 Criação & Crítica

o amor — sobre a sociedade e os objetos de cultura e de estudo. Outra pergunta que podemos nos fazer: seria isso favorável a um exercício verdadeiramente crítico?

Ao concluir seu texto, a autora acaba aproximando, mais do que diferenciando, a leitura paranoica e a reparativa:

Não menos aguda do que uma posição paranoica, não menos realista, não menos ligada a um projeto de sobrevivência, e nem menos nem mais delirante ou fantasmática, a posição de leitura reparadora assume uma gama diferente de afetos, ambições e riscos. O que podemos aprender melhor com essas práticas são, talvez, as muitas maneiras pelas quais os eus e as comunidades conseguem extrair sustento dos objetos de uma cultura – mesmo de uma cultura cujo desejo declarado muitas vezes é não sustentá-los (SEDGWICK, 2003, p. 150-151, tradução nossa)<sup>84</sup>.

Assim, o próprio ensaio conclui que a posição paranoica e a reparativa compartilham várias semelhanças. Como vemos no trecho acima, elas representam modos em que as pessoas e comunidades têm procurado extrair sustento de objetos de uma cultura, mesmo que essa cultura tenha pretendido frequentemente não os sustentar. A conclusão põe a nu o caráter enfaticamente positivo da teoria crítica de Sedgwick, e talvez indique uma certa ingenuidade na crença de que ela seria uma ferramenta de libertação do sofrimento supostamente revelado por modos de ler paranoicos, em sua percepção, predominantes na academia. Talvez a falta de uma ruptura radical, ou mesmo da apresentação concreta dos possíveis ganhos da leitura reparativa por meio de um exercício crítico, sejam as principais fraquezas de seu argumento.

À guisa de considerações finais

Os ensaios comentados neste estudo são apenas três exemplos dentre muitos outros que poderiam ter sido abordados para apreciarmos facetas do exercício da crítica na contemporaneidade. Propostas semelhantes, que atribuem para a crítica papéis sociais cada vez mais limitados, superficiais e, conseqüentemente, menos relevantes, têm se multiplicado. A provocação que a leitura proposta aqui pretende deixar é precisamente sobre qual pode ser a função da crítica nos dias de hoje, diante de tamanhos desafios figurados nos próprios argumentos dos textos que discutimos. Será que podemos mesmo considerar que não há mais ideologia, e que os

---

<sup>84</sup> No original: “No less acute than a paranoid position, no less realistic, no less attached to a project of survival, and neither less nor more delusional or fantasmatic, the reparative reading position undertakes a different range of affects, ambitions, and risks. What we can best learn from such practices are, perhaps, the many ways selves and communities succeed in extracting sustenance from the objects of a culture—even of a culture whose avowed desire has often been not to sustain them.”

# 34 Criação & Crítica

significados hoje estão todos evidentes? Será que não há mais a necessidade de expor as diversas contradições da sociedade, da política e da cultura, em sua complexidade? Quais recursos argumentativos temos disponíveis hoje para desenvolver a crítica contra os modos de interpretação dos quais discordamos? E qual é a importância de tal debate? Experiências recentes têm nos mostrado a importância do respeito à prática científica séria, rigorosa e comprometida socialmente. A persistência dos questionamentos contra a produção e a difusão do conhecimento, bem como a persistência de pensamentos e posturas retrógrados, talvez sejam as evidências mais fortes de que, ao que parece, a crítica verdadeiramente empenhada ainda tem muito trabalho a fazer.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas vol. III. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BEST, Stephen; MARCUS, Sharon. "Surface Reading: An Introduction". In: Representations; ; 108, Academic Research Library, p. 1-21, 2009.
- EAGLETON, Terry. Depois da teoria. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- FELSKI, Rita. "Context stinks!" In: New Literary History, v.e 42, n. 4, Autumn 2011, Johns Hopkins University Press, p. 573-591, 2011.
- JAMESON, Fredric. Inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo, Ática, 1992.
- JAMESON, Fredric. Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.
- JAMESON, Fredric. "A lógica cultural do capitalismo tardio". In: Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997, p. 27-79.
- LATOUR, Bruno. Reagregando o Social. Uma Introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012.
- RICOEUR, Paul. O Conflito das Interpretações – Ensaio de Hermenêutica. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- SEDGWICK, E. Kosofsky. "Paranoid reading and reparative reading, or you're so paranoid, you probably think this essay is about you". In: Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity. Durham, NC: Duke University Press, 2003, p. 123-151.
- SONTAG, Susan. Contra a interpretação e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Recebido em: 15/09/2022

Aceito em: 15/12/2022

# 34 Criação & Crítica

UN ACONTECIMIENTO EXTRAORDINARIO

CORTÁZAR: UNA LECTURA DE RAYUELA DESDE LA RESEÑA “LEOPOLDO MARECHAL: ADÁN BUENOSAYRES”

Ana Claudia Ferreira Martins de Souza

**RESUMEN:** El presente artículo consiste en una lectura de la novela Rayuela (1963) de Julio Cortázar desde su reseña “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres” (1949). Teniendo en vista la tendencia de los escritores-críticos en reconocerse en sus pares, en Rayuela se pone en evidencia cómo Cortázar había leído el Adán Buenosayres (1948), lo que buscamos investigar, señalando los puntos en común entre las dos obras, atendiendo los aspectos que elogia, y las fallas y equívocos que apunta en la novela de Marechal y no comete en Rayuela. Los aspectos considerados son: rescate de la “diversa desmesura”, del carácter autobiográfico y de la angustia, la crítica de la unidad según principios exteriores a ‘la novela’, la estructura, divergente concepción del amor, y los fuentes literarios movilizados en las dos novelas, concentrando la investigación en el dialogo de sendos autores con la tradición del bucolismo occidental, sobre todo la herencia ítalo-ibérica que es la más enfatizada por Cortázar en la reseña.

**PALABRAS CLAVE:** Julio Cortázar; Rayuela; Leopoldo Marechal; Adán Buenosayres; Novela argentina; Literatura y crítica.

AN EXTRAORDINARY OCCURRENCE

CORTÁZAR: A READING OF RAYUELA STARTING AT THE REVIEW “LEOPOLDO MARECHAL: ADÁN BUENOSAYRES”

**ABSTRACT:** This article suggests a reading of the novel Rayuela (1963) by Julio Cortázar, starting at his review “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres” (1949). Taking into account the critic-writers’ tendency to recognize themselves in their peers, Rayuela shows how Cortázar had read Adán Buenosayres (1948). The aim of this paper is to detach those evidences, raising the common points between the novels, addressing the aspects that Cortázar praises, and the mistakes and misunderstandings that he sees in Marechal's novel and does not commits in Rayuela. The aspects: the rescue of the ‘diverse excess’, the autobiographical character and the anguish, the critique of unity according to external principles to ‘the novel’, the structure, divergent conception of love, and the literary works mobilized by the writers, concentrating the research on the dialogue with the bucolic tradition, especially the Italo-Iberian, the most emphasized by Cortázar in the review.

**KEYWORDS:** Julio Cortázar; Rayuela; Leopoldo Marechal; Adán Buenosayres; Argentine novel; Literature and criticism.

Para el lector que conoce a James Joyce, ya en las primeras páginas de la novela Adán Buenosayres (1948) de Leopoldo Marechal, los ecos de Ulises son perceptibles en la retórica, en la mezcla de estilos y en alusiones y analogías a los personajes de la Odisea de Homero, lo que fue excusa a la poca atención de la crítica a este libro, y aun un argumento del rechazo de algunos. Según Noé Jitrik (1955),

# 34 Criação & Crítica

“Marechal se dejó confundir y tomó sin adaptación lo que Joyce le ofrecía. De ahí esas imitaciones que irritaron a González Lanuza”<sup>85</sup>. Luego Jorge Lafforgue (1998) se refiere al parecer de Lanuza como “resentida y grotesca reseña” y afirma que hoy “resulta difícil imaginar el ominoso silencio o el agravio tilingo de aquellos años”; su artículo sobre la novela de Marechal parece pronto referir la “adaptación” del modelo ofrecido por Joyce: “Sin Buenos Aires el canto de Marechal no hubiese sido —o, al menos, no hubiese sido el que fue”. En este sentido, Beatriz Sarlo (2002) en el artículo “La novela esperada”, al tratar la influencia de las vanguardias europeas en Rayuela, destaca a Adán Buenosayres como su raíz argentina, y señala la reseña que Cortázar había escrito en 1949 como “la única nota crítica comprensiva sobre Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal”, y considera evidentes los parentescos de Rayuela con “esta obra gigantesca, donde hay un poco de todo, desde la Vita Nuova hasta la parodia de las vanguardias de 1920 de las que había formado parte Borges”. Por otra parte, en el artículo “Una literatura de pasaje”, Sarlo comenta una anécdota de Cortázar con Martínez Estrada: lo que aquel atribuye a la explicación de este, es “en realidad, una definición del tópico más notorio de su propia obra”. En el texto escrito en 1980, “Cortázar recuerda un comentario sobre el espacio visible y los espacios virtuales. Rayuela y 62 exponen, justamente, ese problema” (SARLO, 2007, 240). Y el comentario de Sarlo plantea justamente una posible tendencia de Cortázar a verse a sí mismo en sus pares, lo que sería, quizá, un rasgo de la crítica de escritores-lectores, como Borges, Piglia o Saer. A ver qué va a reconocer de suyo en Leopoldo Marechal, y vamos a la reseña.

Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres

La reseña de Julio Cortázar sobre la novela Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal fue publicada en la revista Realidad, nº 14, y empieza con un elogio a la obra y un lamento por la recepción.

La aparición de este libro me parece un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas, y su desmesura un signo merecedor de atención y expectativa. Las notas que siguen – atentas sobre todo al libro como tal, y no a sus concomitancias históricas que tanto han irritado o divertido a las coterias locales – buscan ordenar la múltiple materia que este libro precipita en un desencadenado aluvión, verificar sus capas geológicas a veces artificiosas y proponer las que parecen verdaderas y sostenibles.

---

<sup>85</sup> En el artículo “Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal” (Contorno, nº 5-6. 1955), Noé Jitrik se refiere a la reseña de Eduardo González Lanuza publicada en el número 169 de Sur, en noviembre de 1948.

# 34 Criação & Crítica

Para Cortázar, la novela de Marechal es “un acontecimiento extraordinario” no percibido por lectores y tanto ignorado como execrado por la crítica; “un acontecimiento extraordinario” con el que brinda y bebe solo, tal vez mirando una novela. Es cierto que cuando escribió la reseña, Rayuela estaba lejos de ser una obra publicada, tampoco estaba en su mente, pero sí podemos afirmar que cuando escribe Rayuela se pone en evidencia cómo había leído el Adán Buenosayres, lo que buscamos investigar señalando los puntos en común entre las dos obras, atendiendo los aspectos que elogia, y las fallas y equívocos que apunta en la novela de Marechal (y no comete en Rayuela).

## La diversa desmesura

Comenta Cortázar que la “diversa desmesura” de Adán Buenosayres es un “signo merecedor de atención y expectativa”, observación que sería pertinente a la extensa Rayuela, que a su vez puede duplicarse ya que se nos ofrecen dos posibilidades de lectura: la convencional, a partir del primer capítulo y la establecida por el “Tablero de Instrucciones”, que empieza en el capítulo 73, cuando el narrador pregunta: “¿no será otra vez literatura?”. Es como quiera el lector.

Según promete el título, Rayuela se construye a partir del juego de niños que termina en el cielo, como la Divina Comedia de Dante Alighieri, pero en el cielo de la rayuela. Vale decir que la Comedia es una declarada matriz de Leopoldo Marechal, así como la anterior Vida Nueva de Dante, ampliamente evocada en el “Cuaderno” del protagonista. En la composición de la novela de Julio Cortázar, entre las muchas matrices, las dos obras dantescas son significativas: en la organización de la heterogeneidad de la materia y de los géneros, en la disposición de los espacios, relaciones entre personajes, máscaras, desdoblamientos, en fin, ambas hacen ecos en la búsqueda del protagonista, sea por similitud o por contraste. En la “diversa desmesura” de Rayuela, Cortázar moviliza una larga lista de autores canónicos y olvidados, una verdadera biblioteca, sin contar la discoteca y la galería. Un museo sin fin se nos ofrece a lo largo de la novela. En virtud de tan larga materia y tan infinitas posibilidades de lectura, nos detenemos en el cotejo con Adán Buenosayres desde la reseña que transcribimos integralmente, concentrando la investigación en la manera que Marechal y Cortázar aprovechan la tradición occidental en sus intentos de una literatura con el color local, una novela argentina. En particular, nos concentraremos en las referencias y rasgos del bucolismo en sendos autores, que es lo más enfatizado por Cortázar en la reseña, especialmente la herencia italo-ibérica.

## Un arco de fiesta florentina

Por cierto que algo de cataclismo signa el entero decurso de Adán Buenosayres; pocas veces se ha visto un libro menos coherente, y la

# 34 Criação & Crítica

cura en salud que adelanta sagaz el prólogo no basta para anular su contradicción más honda: la existente entre las normas espirituales que rigen el universo poético de Marechal y los caóticos productos visibles que constituyen la obra. Se tiene constantemente la impresión de que el autor, apoyando un compás en la página en blanco, lo hace girar de manera tan desacompasada que el resultado es un reno rupestre, un dibujo de paranoico, una guarda griega, un arco de fiesta florentina del 'cinquecento', o un ocho de tango canyengue. Y que Marechal se ha quedado mirando eso que también era suyo - tan suyo como el compás, la rosa en la balanza y la regla áurea - y que contempla su obra con una satisfecha tristeza algo malvada (muy preferible a una triste satisfacción algo mediocre).

La relación entre el hombre y el mundo natural que da forma al bucolismo señalado por Cortázar, la encontramos en las églogas de Teócrito y de Virgilio, intersectando los modos narrativo, lírico y dramático para dar voz al amor. Hacia fines del siglo XIII, la vemos en Vida Nueva de Dante Alighieri; en el XIV la égloga latina es rescatada por Boccaccio y por Petrarca; en el siglo XVI es retomada por Jacopo Sannazaro en la Arcadia; luego estructura, figuración y hasta personajes y objetos son aprovechados por Cervantes en Galatea, por Fernão Álvares do Oriente en Lusitania transformada, asimismo en las novelas pastoriles Los siete libros de La Diana de Jorge de Montemayor y en las continuaciones de Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo, combinando amor profano y amor divino. La ambigüedad del género es tal que el significado resulta siempre complejo: "no es uno u otro, sino que uno y otro". Poblado por personajes pastores poetas, agricultores, pescadores, el texto bucólico, por una parte, es un texto abierto que cuenta con la participación activa del lector y prevé diversificadas lecturas; por otra, es un texto cerrado en el sentido de figuración: ambiente, estatuto de los personajes, trabajos y rituales propios (MARNOTO, 1996, p. 19-21).

No son pocas las comparaciones de Adán Buenosayres con la Vita Nuova de Dante; Washington Benavidez lo compara con el "Cuaderno de Tapas Azules" (capítulos VI y VII de la novela); Donald L. Shaw acerca la figura de Solveig Amundsen a la de Beatrice di Polco Portinari, y para Adolfo Prieto, "de los nombres invocados (Aristóteles, Dante, Arcipreste de Hita, Gracián, Joyce), es fácil descartar el de Dante": "el influjo es tan grande como 'definitorio' y se lo ejerce, "no como autor de la Commedia, sino como integrante y jefe de los 'Fedeli d'Amore'", lo que es declarado por el mismo Leopoldo Marechal respecto al proceso de transformación de Adán: "Esa transmutación se describe en el Cuaderno de Tapas Azules, cuya filiación ha de buscarse, precisamente, en la Vita Nuova del maestro florentino" (BALLESTERO, 1990, p. 295-297).

La figura del "amigo" figura en las églogas de Virgilio, en la Vida Nueva de Dante, asimismo en la Arcadia de Sannazaro; en La Diana de Montemayor, los fidelis

# 34 Criação & Crítica

se vuelven peregrinos del amor o “confederados amadores”, un grupo de pastores poetas que buscan “el remedio” para sus males de amor. Esto para decir que a los amigos, los enfatiza Cortázar en la reseña en cuanto a la importancia en la trama de la novela de Marechal, como en Rayuela son los amigos del Club de la Serpiente. Los “amigos rivales” de las novelas pastoriles también aparecen en Rayuela: en París el amigo-rival de Oliveira es Gregorovius Ossip, y en Buenos Aires es Traveler, antiguo amigo de estudios. Asimismo, el acercamiento de las dos novelas argentinas con las novelas pastoriles es posible hasta en el jazz que dinamiza las reuniones de los amigos en Rayuela, y si consideramos que los ensayos de ese jazz empiezan en las calles de Adán Buenosayres (MARECHAL, 2015, p. 175), no es insensato el correlato de la transmisión de instrumentos musicales para cantar a la amada, a manera de Fernão Álvares do Oriente en Lusitania transformada: el pastor poeta Felicio saca de un rama de árbol la flauta de Pan dejada por el poeta Sireno de la Arcadia de Sannazaro.

En la calidoscópica novela de Cortázar, aunque las critique reiteradamente en la reseña, abundan figuras y convenciones del bucolismo occidental. Por ejemplo, a la ya mencionada Vida Nueva de Dante, Rayuela se acerca en la estructura fragmentaria, en la multiplicidad de géneros y estilos, en la recurrencia de visiones y sueños; hasta en las reflexiones sobre el lenguaje y los análisis y comentarios sobre obras literarias o musicales parecen intensificar, ampliar, desdoblar las explicaciones y análisis filológicas que hace Dante de sus poemas y canciones integrantes de la obra. En cambio, la figura femenina en la Rayuela, aunque igualmente se desdoble en variadas mujeres o se enmascaren, nada traen de la beatitud de la Beatriz de Dante; al revés, la Maga, la gran musa del protagonista, en casi todo difiere. No obstante, los sueños y visiones de la amada, sí remiten a los de Dante con Beatriz. De igual modo, la figura de Morelli es posiblemente asociable a la de Virgilio en la Comedia. Pero el cristianismo dantesco de Adán Buenosayres no tiene espacio en Rayuela, donde prevalece la espiritualidad oriental, teorías periféricas, filosofías raras e impera las supersticiones, sobre todo las personales, individuales, que los propios personajes se crean y creen, en particular la Maga y Oliveira.<sup>86</sup> El capítulo 81 consiste en una cita de José Lezama Lima que ofrece una clave para ese aspecto: “Analizo una vez más esta conclusión, de raíz pascaliana: la verdadera creencia está entre la superstición y el libertinaje.” (CORTÁZAR, 2008, p. 371).

De los “resultados” del ‘compaso’ de Marechal ilustrados por Cortázar en la reseña sobresale “un dibujo de paranoico”. Aunque refiera al esquema general de la

---

<sup>86</sup>A la Maga le ocurre quedarse “mirando aplicadamente el suelo hasta encontrar un pedazo de género rojo. Si no lo encuentra” cree que “algo horrible le va a ocurrir”. Oliveira también es dado a obedecer a “esas señales”: le “toca encontrar trapo rojo”, y peor, cuando se le cae algo al suelo tiene que levantarlo, si no lo hace “va a ocurrir una desgracia” a alguien a quien ama y “cuyo nombre empieza con la inicial del objeto caído”, admite él, y nos cuenta la búsqueda del terrón de azúcar en el restaurant de la rue Scribe (CORTÁZAR, 2008, p. 19).

# 34 Criação & Crítica

novela, y que Cortázar logre resultados armoniosos en la concepción de Rayuela, el resultado de Marechal es literal y perfectamente atribuible a los muchos dibujos del protagonista de Rayuela. Ejemplo: los que hace con brasa de cigarrillo en la oscuridad de su pieza en Buenos Aires; después, totalmente paranoico, los hilos de colores tendidos son una auténtica instalación y a la vez parecen rescatar la cultura de los Incas, como se verá adelante. De modo que, a la “guarda griega”, al “arco de fiesta florentina del ‘cinquecento’” y al “ocho de tango canyengue” en la novela de Marechal, o sea, a la tradición y a “lo suyo”, Cortázar suma la tradición de lo que sería factualmente “lo suyo” en cuanto americano, es decir agarra el hilo de un origen indígena, asimismo de los africanos, arábigos, judíos, chinos, y todo eso se mezcla y se hunde y se vuelve juego en Rayuela. Así, entre ecos silvestres, la acción en las novelas de los dos argentinos transcurre en la ciudad.

## La ciudad

Buenos Aires es para Marechal tal cual es Dublin para Joyce, o Berlín para Döblin, o sea, el alma de la novela es la ciudad, donde se dan las peripecias del héroe argentino, y su representación es fundamental para el desarrollo de la trama. Adán Buenosayres empieza con una “mirada gorrionesca” sobre la ciudad, desde arriba, la exalta como “La Gran Capital del Sur”, pero contrariamente a lo que se espera, la descripción no resulta cosmopolita como la de Roberto Arlt, sino que la ciudad es reducida a puerto y campo, donde una “mazorca de hombres” gesticula y grita disputando “la posesión del día y de la tierra” y luego refiere el clásico matadero donde ocurre “una hecatombe a la voracidad del mundo”. La mirada baja un poco, sobrevolando las calles Avellaneda, Belgrano, Rivadavia, Sarmiento y la narrativa se detiene en sonidos que sugieren dinero en movimiento: entonces Buenos Aires es “ciudad tonante”, una ciudad del imaginario peronista de los años cuarenta, una ciudad “en marcha” (SAITTA, 2004 p. 141). La mirada baja y la acción se concentra en el barrio de Villa Crespo, lleno de “númenes”, “gárgolas” y “demonios infantiles” con banderas de clubes de fútbol (MARECHAL, 2015, p.97-100), un barrio que, en palabras de Sylvia Saitta, “lejos de ser el arrabal malevo, lejos de ser el reservorio de un pasado criollo, es el lugar de la mezcla racial, de la mezcla lingüística, de la mezcla cultural [...] en su perímetro se concentran todas las nacionalidades, todas las religiones, todas las culturas, todas las lenguas” (SAITTA, 2004 p. 141). En el “Libro segundo”, llega Adán ¿a? la calle y distinguimos a dos Buenos Aires: la realista con sus personajes y movimientos habituales, y la invisible donde se desarrolla la epopeya del héroe, y llegamos a la contradicción más honda en términos de Cortázar: la existente entre las normas espirituales que rigen el universo poético de Marechal y los caóticos productos visibles que constituyen la obra. En el “Libro tercero” la acción baja

# 34 Criação & Crítica

hacia Saavedra, “la región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo”, el lugar en que “asoma ya su rostro la pampa inmensa”.

En la Rayuela de Julio Cortázar, la acción se desarrolla parte en París, parte en Buenos Aires. Los dos comienzos ofrecidos por el autor son ambientados en París. En el capítulo 1, Olivera busca a la Maga en el parque, en las calles, y en sus recuerdos la ciudad es como un tablero donde los enamorados juegan con la casualidad: “¿Encontraría a la Maga?”. En la búsqueda, mientras camina, Olivera recuerda un encuentro entre arcos, puentes, río; por sí solo, el parque da a la escena una atmósfera un tanto bucólica que se intensifica con la rosa amarilla en su mano y las velas verdes en las de la Maga. Si el lector sigue el tablero de dirección, la novela empieza en el capítulo 73. París está en llamas: “Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette” (CORTÁZAR, 2008, p. 357). Aunque arda un “fuego inventado”, entre reflexiones sobre un pasaje de Morelli y alabanzas a la invención, concluye: “Así es cómo París nos destruye despacio, deliciosamente, triturándonos entre flores viejas y manteles de papel con manchas de vino, con su fuego sin color que corre al anochecer saliendo de los portales carcomidos” (CORTÁZAR, 2008, p.359). A continuación, los enamorados salen “a andar por un París fabuloso”.

Entre los motivos bucólicos que componen la París de Rayuela, vemos las orillas del río Sena, las fuentes, los jardines, los peces del Quai de la Mégisserie, entre otros selectos espacios que llevan nombres arcádicos, como la rue Dauphine o el boulevard Raspail y Montparnasse. En la elección, se puede decir que Cortázar no deja de seguir la convención de trasplantar espacios geográficos, como hicieron Virgilio, Dante, Sannazaro y luego los vecinos peninsulares ibéricos en las novelas pastoriles. Además, se percibe una perfecta intimidad de los personajes de Rayuela con las arcadias, como en el caso del Monte Parnaso cariñosamente abreviado Montparno, donde Oliveira y Ettiene van a tomar un vinito después de la visita a Morelli en el hospital. (CORTÁZAR, 2008, p. 40). Por otra parte, hay la ciudad helada, lluvia, y “París es un gran amor a ciegas”, define la Maga – “todos estamos perdidamente enamorados, pero hay algo verde, una especie de musgo” (p. 132). Tanto en el centro como en el barrio latino de París, hay tipos como los clochards y las videntes, y en el camino rumbo al Club de la Serpiente, Oliveira y la Maga fuman sentados en la basura. En contraste, se detienen “en las placitas confidenciales para besarse en los bancos o mirar las rayuelas, los ritos infantiles del guijarro y el salto sobre un pie para entrar en el Cielo” (p. 130). Entre otras analogías, “París es una enorme metáfora” (p. 130); “es un mandala”, “un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse” (p. 391).

En París “todo le era Buenos Aires y viceversa” (CORTÁZAR, 2008, p. 27), y al volver a Argentina, Oliveira nada dice de París, sólo referida como “aquello”; a la vez, no puede “reconciliarse hipócritamente con Buenos Aires” y se queda “mucho

# 34 Criação & Crítica

más lejos del país que cuando andaba por Europa”, comentan Talita y Traveler. Desde las andanzas de los tres por la ciudad, Talita acaba por entender que “a Oliveira le daba exactamente lo mismo estar en Buenos Aires que en Bucarest” (p.220 -221). Cabe una mención a la mirada de Talita desde el puente improvisado, que remite a la primorosa “mirada gorrionesca” de Marechal, pero, al revés, Cortázar lo describe poco.

Es curioso que el París y la Buenos Aires de Rayuela tengan en común justamente las rayuelas y sus cielos, y en las dos ciudades, Cortázar nos ofrece listas de cafés donde Oliveira se refugia, lee un libro más, se acuerda de los sueños y le son como unos “cielitos”. En Buenos Aires, la alegoría se configura en el circo y luego en el loquero, donde Oliveira se encuentra con la rayuela y ve a la Maga en Talita. Respecto a los contrarios en Rayuela, vale el dicto sobre Adán Buenosayres en la reseña:

Bajo el imperio de estos contrarios se imbrican y alternan las instancias, los planos, las intenciones, las perversiones y los sueños de esta novela; materias tan próximas al hombre - Marechal o cualquiera - que su lluvia de setecientos espejos ha aterrado a muchos de los que sólo aceptan espejo cuando tienen compuesto el rostro y atildada la ropa, o se escandalizan ante una buena puteada cuando es otro el que la suelta, o hay señoras, o está escrita en vez de dicha - como si los ojos tuvieran más pudor que los oídos.

Un poco de orden

Dispuesto a “poner un poco de orden en tanta confusión primera”, Cortázar recomienza la reseña aclarando que la obra de Marechal “consiste en una autobiografía” e incluye al lector en la reordenación que tanto refiere a la anticipada confusión de la novela de Marechal como la suya en presentarla.

Veamos de poner un poco de orden en tanta confusión primera. Adán Buenosayres consiste en una autobiografía, mucho más recatada que las corrientes en el género (aunque no más narcisista), cuyas proyecciones envuelven a la generación martinfierrista y la caracterizan a través de personajes que alcanzan en el libro igual importancia que la del protagonista. Este propósito general se articula confusamente en siete libros, de los cuales los cinco primeros constituyen novela y los dos restantes ampliación, apéndice, notas y glosario. En el prólogo se dice exactamente lo contrario, o sea que los primeros libros valen ante todo como introducción a los dos finales –“El Cuaderno de Tapas Azules” y “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”-.

En el recomienzo, Cortázar presenta objetivamente la novela de Leopoldo Marechal, la califica superior a las del género, refiere la generación martinfierrista, y si

# 34 Criação & Crítica

por una parte desprecia el género autobiografía, por otra el grupo de amigos la salva del narcisismo y la acerca al bucolismo en general, agregamos. Lo mismo podría decirse de los del “Club de la Serpiente” en la Rayuela, aunque haya elementos autobiográficos que se dispersan entre Oliveira y Morelli. Cabe observar que, en la novela de Marechal, Adán y los amigos se reúnen en Villa Crespo, un barrio de Buenos Aires que concentra inmigrantes de todas partes; en Rayuela, el argentino es un extranjero en París y sus amigos son de distintos orígenes, incluso dudosos como el caso de Gregorivorius Ossip, que tiene muchas vivencias, tres madres y se dice que sería hijo de Santos Dumont. De cualquier modo, si planteamos la hipótesis de que esta reseña de Cortázar de 1949 es como una semilla de la novela que Cortázar publicaría en 1963, la intención de “poner un poco de orden” se ve perturbada en Rayuela, no sólo en la estructura de la narrativa como en la relación de Oliveira con la confusa Maga. Y cuando “el desorden triunfaba” en el Club de la Serpiente piensa Oliveira en el orden de los dioses y de los poetas (CORTÁZAR, 2008, p.76), y, por fin va a ordenar las notas de Morelli, es decir, como pensó el autor Cortázar con ojos de crítico sobre la novela de Leopoldo Marechal.

## Capítulos prescindibles

En el prólogo de Adán Buenosayres sabemos que el protagonista y su amada ya están muertos, y rescatando a la tradición cervantina del manuscrito encontrado, el protagonista Adán confía dos libros al amigo que va a ser el narrador, justamente los capítulos que para Cortázar serían apendiculares: “El Cuaderno de Tapas Azules” y “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, que consisten respectivamente en un diario o biografía filosófico-amorosa de Adán y un descenso a los infiernos en Saavedra, y que son los dos finales que Marechal ofrece al lector.

Pero una vez más cabe comprobar cómo las obras evaden la intención de sus autores y se dan sus propias leyes finales. Los libros VI y VII podrían desglosarse de Adán Buenosayres con sensible beneficio para la arquitectura de la obra; tal como están, resulta difícil juzgarlos si no es en función de addenda y documentación; carecen del color y del calor de la novela propiamente dicha, y se ofrecen un poco como las notas que el escrúpulo del biógrafo incorpora para librarse por fin y del todo de su fichero.

Al tratar la disposición y de la distinción de los siete libros que componen Adán Buenosayres, Cortázar defiende que lo que sería “novela” se desarrolla en los cinco primeros libros, siendo los dos finales “amplificación, apéndice, notas y glosario”, distinción que se opone a la del prólogo de Marechal y que va a ser resuelta en la estructura de su futura Rayuela creando los “capítulos prescindibles” - que justamente explican, completan, ejan y amplían los capítulos imprescindibles, que serían la novela

# 34 Criação & Crítica

propriadamente dicha. O sea, los libros VI y VII de la novela de Marechal que “podrían desglosarse de Adán Buenosayres” en la Rayuela serían las notas de Morelli sobre temas variados, desde reflexiones sobre las formas exteriores de la novela a notas de periódicos, artículos científicos, citas, poemas, letras de canciones, noticias policiales, anuncios publicitarios, etc. Sobre las notas de Morelli, comenta Beatriz Sarlo: “Con las citas, Cortázar proporciona un manual de lectura. Ellas se ofrecen como contrastes o como ejemplos de una biblioteca imaginaria, de modo que el lector sabe, todo el tiempo, dentro de qué líneas estáticas la novela se escribe” (SARLO, 2002). Como Marechal, Cortázar sigue en Rayuela el manuscrito encontrado cervantino: Morelli confía la ordenación de su escritura a Oliveira y sus amigos. Con respecto a las notas de Morelli, agrega Sarlo que “en efecto, las citas y fragmentos dan muchas claves de las ideas con las cuales Cortázar dialogó en la composición de su obra.”

El capítulo 154 se presta a organizar la escritura de Morelli vinculando lo que sería la novela misma y las notas en hojas sueltas: “Morelli echaba una ojeada a una de las páginas y la intercalaba en los cuadernillos sujetos con clips”, procedimiento que resolvería la confusión de Leopoldo Marechal, y que Cortázar realiza en Rayuela, es decir, “el clip” va a atar los capítulos de “la novela” a los “capítulos prescindibles”, y el orden lo tenemos en el “tablero de dirección”. Eso para ‘la versión’ que “se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo”. La novela “que se deja leer en la forma corriente”, termina en el capítulo 56.

Es curioso que los capítulos que componen la novela están en el tablero, pero en el final, aparece el 131, luego el 58 y se repite el 131. No por azar el 55 queda fuera del tablero de dirección, y por supuesto se dirige solamente a los que opten por una lectura en la forma corriente (que se parecen a lo que Morelli designa lector-hembra), que “prescindirá sin remordimientos de lo que sigue” y la novela termina en el 56. Para el lector que sigue el tablero, no va a leer el 55, pero equivale al 133, con inclusión de trechos de aquél: en la intimidad de la pieza, Talita cuenta a Traveler que Oliveira vio a la Maga en ella. Y volvamos al tablero con 155 números, en cuyo centro estaría el 150. Pero si el 131 se repite como un péndulo en el final, hay que descontarlo y volver dos casillas (¿un vacuo-vacuna-vacaciones?) y caemos en el dicho capítulo 154, cuando, en el hospital, Morelli entrega sus papeles y su llave (¿La tan buscada por Oliveira?). Así, entre claves y llaves, si volvemos a la reseña de Cortázar, en las notas de Morelli sujetas clips está resuelto lo que sería confusión en Marechal, manteniendo lo desglosable, pero lúdicamente vinculado a la novela, de modo que “con sensible beneficio para la arquitectura de la obra” consigue “librarse por fin y del todo de su fichero” con el color y el calor “de la novela propriadamente dicha”.

# 34 Criação & Crítica

## El desajuste

Para Cortázar, más que las “concomitancias históricas” o las “alegorías”, lo que da el tono del libro de Marechal es “el desajuste de que nace la angustia de Adán Buenosayres”, y al discurrir sobre este personaje, parece no sólo esbozar, sino explicar anticipadamente a su protagonista Horacio Oliveira y la obstinada búsqueda por “la unidad”, “eso que llaman de cielo” y que sería la perfección. En palabras de la reseña:

Tras el esquema del libro, su armazón interna. Una gran angustia signa el andar de Adán Buenosayres, y su desconsuelo amoroso es proyección del otro desconsuelo que viene de los orígenes y mira a los destinos. Arraigado a fondo en esta Buenos Aires, después de su Maipú de infancia y su Europa de hombre joven, Adán es desde siempre el desarraigado de la perfección, de la unidad, de eso que llaman cielo. Está en una realidad dada, pero no se ajusta a ella más que por el lado de fuera, y aun así se resiste a los órdenes que inciden por la vía del cariño y las debilidades. Su angustia, que nace del desajuste, es en suma la que caracteriza -en todos los planos mentales, morales y del sentimiento- al argentino, y sobre todo al porteño azotado de vientos inconciliables. La generación martinfierrista traduce sus varios desajustes en el duro esfuerzo que es su obra; más que combatirlos, los asume y los completa. ¿Por qué combatirlos si de ellos nacen la fuerza y el impulso para un Borges, un Güiraldes, un Mallea?

En el cotejo con Adán Buenosayres, es válido subrayar “las señales” que las calles dan al héroe; en cambio, en la novela de Cortázar el protagonista busca “llaves” en la ciudad: “Adivina que, en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave, la busca como un loco” (CORTÁZAR, 2008, p. 132). No es una exageración decir que el desajuste de Adán parece llevado a las últimas consecuencias en Horacio Oliveira, abarcando todas las esferas de su vida: el comportamiento inadecuado a la edad, la condición de extranjero en la Ciudad Luz, en su papel de escritor que no escribe, en el contramodelo de amor con la Maga. Y el desajuste que viene de los orígenes es perceptible en los recuerdos, cuando habla de la infancia, de los “honradísimos tíos”, “dos argentinos perfectos como se entendía en 1915, época cenital de sus vidas entre agropecuarias y oficinescas”. (CORTÁZAR, 2008, p. 90). Desajuste que también se percibe cuando recibe una carta de su hermano, “rotundo abogado rosarino”: “La carta era una verdadera delicia y ya la había fijado con scotch tape en la pared para que la saborearan sus amigos” (CORTÁZAR, 2008, p. 26).

En uno de los muchos monólogos, Oliveira se define “argentino compadrón, desembarcando con la suficiencia de una cultura de tres por cinco, entendido en todo, al día en todo, con un buen gusto aceptable” (CORTÁZAR, 2008,

# 34 Criação & Crítica

p. 391). Al componer su autorretrato aparece “un argentino afrancesado (horror horror), ya fuera de la moda adolescente, del cool, ¿con en las manos anacrónicamente Etesvous fous? de René Crevel”. El autorretrato prosopográfico medio gongorino reúne pedazos de surrealistas: “con en la pelvis el signo de Antonin Artaud, con en las orejas las Ionisations de Edgar Varèse, con en los ojos Picasso (pero parece que yo soy un Mondrian, me lo han dicho)” (p. 90). En el desarrollo de la novela, al revés de Dante y del héroe Adán, Oliveira sólo va a descender, o a bajar (verbos que Morelli analiza). Gregorivorius da a entender que el amor por la Maga lo cambió: “Cuando conocí a Horacio lo clasifiqué de intelectual aficionado, es decir intelectual sin rigor. Ustedes son un poco así, por allá, ¿no?” (p. 131). Además, Pola va a llamarle “monstruo americano” (p. 346), y en Buenos Aires el propio Oliveira se designa un mono en la paranoica rivalidad con el amigo Traveler: “un mono no podía contarle nada a un hombre” (p. 305). Aunque en su trayectoria Oliveira va acumulando problemas de orden psicológico – obsesivo compulsivo, ansioso, depresivo, pánico, paranoico -, en alguna medida le sirven las palabras de Cortázar respecto al héroe Adán Buenosayres: “una gran angustia signa el andar de [Horacio Oliveira] y su desconsuelo amoroso es proyección del otro desconsuelo que viene de los orígenes y mira a los destinos”. Al igual que Adán, Oliveira no se ajusta a la realidad, pero a la angustia se la pesca: “esta vez te pesqué, angustia, te sentí previa a cualquier organización mental, al primer juicio de negación. Como un color gris que fuera un dolor y fuera el estómago”, y luego la náusea, como la de Adán delante del Cristo de la Mano Rota – “Náusea, sensación insoportable de coacción. Estoy obligado a tolerar que el sol salga todos los días. Es monstruoso. Es inhumano” (CORTÁZAR, 2008, p. 349).

En defensa de la novela de Marechal, Cortázar lamenta la recepción y los críticos que la execraron, sobre todo en las comparaciones al Ulises de Joyce, ignoradas en la reseña, siendo las reflexiones filosóficas de los amigos el único acercamiento (bien sucedido) a la novela del irlandés junto a Thomas Mann, que a propósito mucho bebió en las fuentes del bucolismo. Pero nos interesa aquí justamente un pasaje de Rayuela en que Oliveira se ve como un “Hodioso Odiseo”, con la hacha de su griego Horacio. Irónicamente, en Buenos Aires, Gekrepten hace la Penélope informando sus “derrotas ultramarinas” en la casa de los Traveler “y entre tanto tejía y destejía el mismo pulóver violeta esperando a su Odiseo y trabajando en una tienda de la calle Maipú”. Oliveira se reconoce un cínico, un idiota contradictorio, pero en cuanto a la necesidad de encontrar trabajo, si en el circo no lo contratase el Director, “habrá que pensar seriamente en disfrazarse de marinero y venderles cortes de gabardina a las señoras”, y concluye “Oh pelotudo.” (CORTÁZAR, 2008, p. 365-367). En cuanto al apellido Oliveira, se lo aclara la pianista Berthe Trépat: “- Oliveira... Des olives, el Mediterráneo... Yo también soy del Sur, somos pánicos, joven, somos pánicos los dos”. Antes, pregunta qué buscaba en París, y pronto lo presiente y ataja:

# 34 Criação & Crítica

“- La belleza, la exaltación, la rama de oro” (p. 114). La misma línea de percepción tiene la Maga cuando dice que el desajuste de Oliveira se debe a la época y que mejor estaría en tiempos pasados, inmediatamente ubicados por Gregorivorius en la Arcadia: “Él tendría que haber nacido en esa época de que habla madame Léonie cuando está un poco bebida. Un tiempo en que nadie estaba intranquilo, los tranvías eran a caballo y las guerras ocurrían en el campo. No había remedios contra el insomnio” (p. 67-68).

En resumen, durante el desarrollo de la trama, de intelectual aficionado Oliveira pasa a ser un bruto, y después de la muerte del niño Rocamadour y del regreso a Buenos Aires, el bruto se vuelve loco. Y si por una parte, el médico Ovejero sugiere que se vuelva monje, por otra, para Oliveira mejor sería que deje “tranquila la almohada” y le cambie la cabeza (p. 344). De esa manera, el personaje parece descomponerse según las convenciones de la sátira gongorina y gregoriana que empiezan la composición de retratos prosopográficos por la cabeza. En fin, como se pudo notar, “el desajuste que angustia” al héroe de Leopoldo Marechal y que “da el tono del libro”, de acuerdo con Cortázar, va a acometer al protagonista de Rayuela, hasta la locura y pese a las diferencias, se la da el tono.

El ajuste final sólo puede sobrevenir cuando lo válido nuestro - imprevisible salvo para los eufóricos folkloristas, que no han hecho nada importante aquí - se imponga desde adentro, como en lo mejor de Don Segundo, la poesía de Ricardo Molinari, el cateo de Historia de una Pasión Argentina. Por eso el desajuste que angustia a Adán Buenosayres da el tono del libro, y vale biográficamente más que la galería parcial, arbitraria o "genre nature" que puebla el infierno concebido por el astrólogo Schultze.

Por oposición a la novela de Marechal, en la de Cortázar el cristianismo no triunfa. Hay una amenaza de santa madre cristiana en la Maga con su hijo de padre desaparecido, pero Rocamadour luego se enferma y muere, o sea, no pasa de un cristo niño, acaba en presepio. Además, a la Maga, aunque enamorado, Oliveira no la ve como ninguna pura dama, como la Beatriz de Dante o la Solverig de Marechal, pero sí en el desdoblamiento de la figura femenina, sobre todo de la Maga en Talita, msimilar al que hace Dante con Beatriz y Giovanna. Por otra parte, en la rivalidad con Pola, la Maga asume la hechicera presupuesta en su nombre en el pasaje de la muñeca de cera verde con los alfileres, lo que confirma la herencia de los paganismos en el imaginario latinoamericano. Aún, la proyección en Talita, una farmacéutica, puede ser pensada como una hechicera actualizada, doble y dividida en sus antiguas funciones de maga y curandera. De ahí que no sea nada casual que de los bolsillos del pantalón de Oliveira “la mano había salido con un recorte de farmacias de turno en Buenos Aires y otro que resultó una lista de anuncios de videntes y cartománticas” (CORTÁZAR, 2008, p. 494). En fin, el sincretismo es un

# 34 Criação & Crítica

rasgo más de la tradición ítalo-ibérica en Marechal, a la que Cortázar parodia en su novela.

De muy honda raíz es ese desasosiego; más hondo en verdad que el aparato alegórico con que lo manifiesta Marechal; no hay duda que el ápice del itinerario del protagonista lo da la noche frente a la iglesia de San Bernardo, y la crisis de Adán solitario en su angustia, su sed unitiva. Es por ahí (no en las vías metódicas, no en la simbología superficial y gastada) por donde Adán toca el fondo de la angustia occidental contemporánea. Mal que le pese, su horrible náusea ante el Cristo de la Mano Rota se toca y concilia con la náusea de Roquentin en el jardín botánico y la de Mathieu en los muelles del Sena.

Si en la novela de Marechal, “el ápice del itinerario” del “Adán solitario en su angustia” es “la noche frente a la iglesia de San Bernardo”, el de Oliveira en Rayuela es cuando, después de dejar a la Maga, vaga solitario por las calles y ruega a la golondrina que arranque sus “ojos que miran sin ver” y dice que está “condenado sin apelación” (CORTÁZAR, 2008, p. 96), ubicándole entre los cegados por el amor a la luz del bucolismo, mezclando sugerencias de la antigüedad clásica y del cristianismo. Otro gran momento de Oliveira es cuando más se rebaja: después de la muerte del niño, él evoca a Orfeo mientras habla con un gato negro en la calle y lo sigue hasta el Sena, donde no encuentra a la Maga, tampoco el “kibbutz del deseo”, sino un desdoblamiento más de la figura femenina, Émanuelle, y se junta con los clochards, todavía no tan melancólico, sino irónico. La evocación a Orfeo con el gato es como el “Canto de Orfeo” que aparece en prácticamente todas las novelas pastoriles.

## Lo circundante

Por debajo de esta estructura se ordenan los planos sociales del libro. Ya que el número 2 existe (“con el número 2 nace la pena”), ya que hay un tú, la ansiedad del autor se vuelca a lo plural y busca explorarlo, fijarlo, comprenderlo. Entonces nace la novela, y Adán Buenosayres entra en su dimensión que me parece más importante. Muy pocas veces entre nosotros se había sido tan valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí mientras escribo estas palabras, a los hechos que mi propia vida me da y me corrobora diariamente, a las voces y las ideas y los sentires que chocan conmigo y son yo en la calle, en los círculos, en el tranvía y en la cama. Para alcanzar esa inmediatez, Marechal entra resuelto por un camino ya ineludible si se quiere escribir novelas argentinas; vale decir que no se esfuerza por resolver sus antinomias y sus contrarios en un estilo de compromiso, un término aséptico entre lo que aquí se habla, se siente y se piensa, sino que vuelca rapsódicamente las maneras que van correspondiendo a las situaciones sucesivas, la expresión que se adecua a su contenido. Siguen las pruebas: si el “Cuaderno de Tapas Azules” dice con lenguaje petrarquista y giros del siglo de oro un

# 34 Criação & Crítica

laberinto de amor en el que sólo faltan unicornios para completar la alegoría y la simbólica, el velorio del pisador de barro de Saavedra está contado con un idioma de velorio nuestro, de velorio en Saavedra allá por el veintitantos. Si el deseo de jugar con la amplificación literaria de una pelea de barrio determina la zumbona reiteración de los tropos homéricos, la llegada de la Beba para ver al padre muerto y la traducción de este suceso barato y conmovedor halla un lenguaje que nace preciso de las letras de "Flor de Fango" y "Mano a mano". Más tarde Marechal hablará de una visita a un monasterio romano, y una extraña insinceridad lo hará componer un trozo de bravura, que se vuelve clara verdad y directa adhesión cuando Adán retorna en su recuerdo a la infancia rural de Maipú, a su abuelo Sebastián el campesino.

La dimensión que a Cortázar parece más importante y rara en las letras argentinas y que elogia en Leopoldo Marechal, es la lealtad a lo circundante, a lo cotidiano, lo personal, y es ahí donde más parece hablar de su entonces futura Rayuela: las voces, las ideas, "los sentires que chocan conmigo y son yo en la calle, en los círculos, en el tranvía y en la cama", todo eso estará en su novela, y hasta podría estar en la boca de Morelli u Oliveira. "Para alcanzar esa inmediatez", en Rayuela, Cortázar "vuelca rapsódicamente las maneras que van correspondiendo a las situaciones sucesivas, la expresión que se adecua a su contenido y siguen las pruebas".

La primera prueba de Cortázar a la novela de Marechal en la reseña, una vez más involucra el bucolismo como trazando una línea de la evolución del género, es decir, a continuación de alusiones a Virgilio, Dante y a Sannazaro, se refiere al modelo de novela pastoril de Petrarca, al Siglo de Oro español, y al laberinto, género poético muy raro practicado principalmente en la literatura portuguesa, por ejemplo, por Camões y Fernão Álvares de Oriente, ya citado. En cuanto al contraste con el idioma del velorio, lo tenemos en Rayuela muy de pasaje, ritual de lo cual huye Oliveira tal vez por tenerlo disfrazado en su apellido: si recurrimos al recurso del anagrama, muy de las novelas pastoriles, entre otras muchas posibles "señales" que podría obtener en los cambios de las letras del nombre Oliveira puede resultar el inexistente verbo *veloriai*, o sea, un imperativo, un consejo u orden a que él no obedece, no sucumbe, y no comparece al velorio del niño Rocamadour.

Otro contraste señalado por Cortázar se da entre la "zumbona reiteración de los tropos homéricos" en una pelea de barrio y la llegada de la Beba para ver al padre muerto, pasaje en que se reconoce en el lenguaje las letras de dos tangos. Aunque la música predominante en Rayuela sea el jazz, sí, hay lo que un argentino entiende como "lo suyo", hay el tango y hasta un capítulo enteramente dedicado al cantante Carlos Gardel. En cuanto al contraste, los tropos homéricos cruzan toda la novela entre el mate y el voseo argentino en el habla de los personajes. Además, en el jazz y el blues, se trata de artistas de orígenes africanos que estarían

# 34 Criação & Crítica

sacando los instrumentos musicales del árbol arcadio para crear su música, es decir, la música que Cortázar adopta y hasta sobrepone a la que sería la suya, y que acaba por actualizar los poemas cantados que cruzan las novelas pastoriles. La visita al monasterio romano en Adán Buenosayres de que habla Cortázar parece tener correlato en uno de los posibles finales de Rayuela, en el capítulo 131, cuando Traveler propone a Oliveira que se vuelvan monjes: “- Qué te parece si ingresamos en la corporación nacional de los monjes de la oración del santiguamiento” (CORTÁZAR, 2008, p. 455).

Las pruebas de Cortázar terminan con los recuerdos de la infancia, o más precisamente, vuelve a la infancia rural de Maipú, y a su abuelo Sebastián el campesino, vale decir, a sitios arcadios, donde la naturaleza se manifiesta bella y armoniosa, en contraste con lo sublime del romanticismo en Saavedra. En Rayuela, Oliveira va a recordar su infancia y a los tíos “criollos de otros tiempos”, pero en cuanto a los caballeros, pastores, hechiceros bucólicos, surgen de un modo surreal, montados en tablones de cerdo y pino, en nombres sugestivos como el médico Ovejero, la Maga, Pola, Traveller, Gragorivorius, Talita, y sobre todo en el protagonista Horacio Oliveira, pánico y tal vez salido de un escritor brasileño negro, el gran Machado de Assis, que como Cortázar, execra los arcadismos pero los practica parodiándolos y dándoles el “color local” con irónica melancolía. Con respecto a la descripción del paisaje en Rayuela, por oposición al arcadismo y al romanticismo, e análogamente a Machado de Assis, Cortázar muy poco describe en tiempos en que ya se ha establecido una novela nacional, aspecto inclusive pensado por Morelli: “veía en la narrativa contemporánea un avance hacia la mal llamada abstracción. ‘La música pierde melodía, la pintura pierde anécdota, la novela pierde descripción.’” (p. 433). A esta Morelliana, el personaje Wong, “maestro en collages dialécticos”, suma el pasaje: “La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes”. Como lo hicieron Marechal y Cortázar en sus novelas.

A continuación, expuestas las pruebas, Cortázar señala la adecuación “fondo-forma” en la novela, incluyendo a los martinfierristas.

En ningún momento - aparte de las caídas inevitables en quien no profesa de continuo la prosa, y de toda obra extensa- cabe advertir la inadecuación fondo-forma que, tan señaladamente, malogra casi toda la novelística nacional. Marechal ha comprendido que la plural dispersión en que lucharon él y sus amigos de “Martín Fierro” no podía subsumirse a un denominador común, a un estilo. Las materias se dan en este libro con la fresca afirmación de sus polaridades.

# 34 Criação & Crítica

## La superunidad

Uno los puntos frágiles de Adán Buenosayres señalados por Cortázar es la no conseguida superunidad, es decir, él comenta lo que muy bien cumplirá en Rayuela. Y al componerla como si fuera un juego, aprovecha el género novela que le permite agregar cualquier cosa y a la vez subvertirlo.

Y el único gran fracaso de la obra es la ambición no cumplida de darle una superunidad que amalgamara las disímiles sustancias allí yuxtapuestas. No fue conseguido, y en verdad no importa demasiado. Ya es mucho que Marechal no se haya traicionado con una mediocre nivelación de desajustes. Él buscaba más que eso, y tal vez le toque encontrarlo. Hacer buena prosa de un buen relato es empresa no infrecuente entre nosotros; hacer ciertos relatos con su prosa era prueba mayor, y en ella alcanza Adán Buenosayres su más alto logro. Aludo a la noche de Saavedra, a la cocina donde se topan los malevos, al encuentro de los exploradores con el linyera; eso, sumándose al diálogo de Adán y sus amigos en la glorieta de Ciro, y muchos momentos del libro final, son para mí avances memorables en la novelística argentina.

Aunque Marechal no haya conseguido la superunidad que Cortázar logra lúdicamente, “en verdad no importa demasiado”, como no le va a importar a Morelli si los del Club se confunden en la ordenación en su libro. Para el lector que sigue el tablero de dirección, en el central capítulo 154, Morelli menciona el “ajedrez indio con sesenta piezas de cada lado” y “gana el que conquista el centro”, que todavía “podría estar en una casilla lateral, o fuera del tablero. - ¿Cómo del “tablero de dirección” se queda fuera el capítulo 55 de Rayuela? ¿Traveler y Talita ganan el juego? - Luego Morelli da las instrucciones de ordenación del libro, y refiere la Arcadia: “- Después hacen un paquete con todo, y se lo mandan a Pakú. Editor de libros de vanguardia, rue de l’Arbre Sec. ¿Sabían que Pakú es el nombre arcadio de Hermes?”. Receloso en cuanto a la posibilidad de algún equivoco, Oliveira supone: “- Póngale que metamos la pata” “y que le armemos una confusión fenomenal...”. “Ninguna importancia – dijo Morelli – Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va” (CORTÁZAR, 2008, p. 492). El capítulo que sería el centro mismo del tablero, el 150, consiste en la noticia de la buena recuperación de la “Duquesa viuda de Grafton, que se rompió una pierna”, y entre los dos capítulos centrales, el brevísimo y sugestivo 85: “Las vidas que terminan como los artículos literarios de periódicos y revistas, tan fastuosos en la primera plana y rematando en una cola desvaída, allá por la página treinta y dos, entre avisos de remate y tubos de dentífrico” (CORTÁZAR, 2008, p. 376).

La cuestión de “la unidad” preocupa a Oliveira en su rumia entre “El gran asunto”, “la encrucijada” y “El hego y el hotro” que escribe en su cuaderno. En el

# 34 Criação & Crítica

capítulo 19, repite la definición de la Maga de que la unidad consiste en “la suma de los actos que define una vida”, pero esa unidad “parecía negarse a toda manifestación antes de que la vida misma se acabara como un mate lavado, es decir que sólo los demás, los biógrafos, verían la unidad, y eso realmente no tenía la menor importancia para Oliveira”. – De modo análogo tampoco lo tiene, para Cortázar, la fracasada superunidad de la novela de Marechal. - Sigue el narrador de Rayuela, todavía reflexionando sobre la unidad de la vida en general: “El problema estaba en aprehender su unidad sin ser un héroe, sin ser un santo, sin ser un criminal, sin ser un campeón de box, sin ser un prohombre, sin ser un pastor”. Y concluye: “Aprehender la unidad en plena pluralidad, que la unidad fuera como el vórtice de un torbellino y no la sedimentación del matecito lavado y frío” (p. 80).

En “La manía de las citas en Morelli” tenemos un trecho de Georges Bataille que cuestiona la mezcla de géneros literarios: “Me costaría explicar la publicación, en un mismo libro, de poemas y de una denegación de la poesía, del diario de un muerto y de las notas de un prelado amigo mío...” (CORTÁZAR, 2008, p. 471). Luego en una Morelliana, la señala: “Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable”. (p. 471). Siempre comparándola con la novelística argentina, siguiente a lo no cumplido en Adán Buenosayres, Cortázar considera que el “más alto logro” de Marechal es la buena prosa.

Estamos haciendo un idioma, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria. Un idioma que no necesita del lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa “literaria” y fusionar cada vez mejor con ella -pero para ir la liquidando secretamente y en buena hora. El idioma de Adán Buenosayres vacila todavía, retrocede cauteloso y no siempre da el salto; a veces las napas se escalonan visiblemente y malogran muchos pasajes que requerían la unificación decisiva. Pero lo que Marechal ha logrado en los pasajes citados es la aportación idiomática más importante que conozcan nuestras letras desde los experimentos (¡tan en otra dimensión y en otra ambición!) de su tocayo cordobés. Ignoro si se ha señalado cómo tropiezan nuestros novelistas cuando, a mitad de un relato, plantean discusiones de carácter filosófico o literario entre sus personajes. Lo que un Huxley o un Gide resuelven sin esfuerzo, suena duro e ingrato en nuestras novelas; por eso cabe llamar la atención sobre el “ars poetica” que, disperso y revuelto, dialogan aquí y allá los protagonistas de Adán Buenosayres, y la limpieza con que los debates se insertan en la acción misma. La gran discusión en la glorieta de Ciro es buen ejemplo; y la teoría del no-disparate, que me parece digna de aquella que, en torno a Jabberwocky, pronunciara el grave Humpty Dumpty para ilustración de la pequeña Alicia. La progresiva pérdida de unidad que resiente la novela a medida que avanza, ha permitido

# 34 Criação & Crítica

brillantes relatos independientes que alzan el nivel sensiblemente inferior del viaje al infierno porteño; la historia del Personaje -con agradecida deuda a Payró- toca a fondo la picaresca burocrática que desoladamente padecemos. Luego Marechal poeta se vuelve hacia la imagen de Walker y compone un drama de rápida y fría belleza; o se inclina sobre la sombra de Belona y la agrega - por el tipo de cuento, su técnica y aun su debilidad- a la galería donde perviven Ligeia, Berenice, y la dama da la casa de los Usher.

Cabe aún realzar en Adán Buenosayres “al Ángel y al Demonio” que los niños juegan en la calle (MARECHAL, 2015, p.184), dos figuras cristianas que pelean en la novela de Leopoldo Marechal. Pero en Adán Buenosayres no sólo constan juegos de niños, como la novela establece juegos de varios órdenes, con cambios de persona, de tiempos verbales, de espacios y de puntos de vista, recursos de las vanguardias europeas también presentes en la Rayuela de Cortázar. Entre tanto, conviene una breve distinción entre la función lúdica en Adán Buenosayres y en Rayuela: lo lúdico, el ‘humorismo del Adán’ se hace como procedimiento que se contrapone, para Marechal, a la ‘gravedad’ del asunto; en cambio, lo lúdico en la narrativa de Cortázar tiene un carácter ‘grave’ puesto que es uno de los medios por los cuales se cuestiona la manera convencional de concebir la realidad y lo humano. Además, es a través del juego que se establece la unidad de la obra fragmentaria y de “diversa desmesura” que es Rayuela.

La galería de mujeres notables, herencia de Boccaccio, está en las novelas pastoriles, convención bucólica a que Cortázar alude en la reseña al enfatizar al “Marechal poeta”, es decir, en “la galería donde perviven Ligeia, Berenice, y la dama da la casa de los Usher” y en la que agrega a Belona. En Rayuela, la galería aparece actualizada como galería de mujeres artistas: la Maga levantando su brazo y después Talita hacen Oliveira “pensar en actrices del pasado y sobre todo en cantantes de ópera como Emmy Destynn, Melba, Marjorie Lawrence, Muzio, Bori, y por qué no Theda Bara y Nita Naldi, le iba soltando nombres con enorme gusto”, luego “Eleonora Duse, naturalmente, Vilma Banky, exactamente Garbo, pero claro”, Sarah Bernhardt, la Karsavina, la Boronova (CORTÁZAR, 2008, p. 326).

## Certeros boomerangs

A los debates filosóficos y literarios entre los personajes de Adán Buenosayres, Cortázar los elogia, y como ejemplo de autores que al revés de los argentinos bien plantean tales discusiones, destaca a Gide<sup>87</sup> y a Huxley, que parecen evocados en su novela: cuando Oliveira pregunta a Talita por qué llora, ella contesta que está sudando, y él replica: “nunca me ha ocurrido confundir las lágrimas con la

---

<sup>87</sup> Según Beatriz Sarlo en el artículo “Una literatura de pasaje”, en Cortázar fue traductor de Gide.

# 34 Criação & Crítica

transpiración”, lo que ocurre a los personajes de Monederos Falsos y de Contrapunto. Pero la cuestión del sudor y las lágrimas parece resuelta antes en la novela pastoril Lusitania Transformada (1607) de Fernão Álvares do Oriente, en los versos finales del canto de Efire: “Que pois lágrimas são o suor d’alma, / D’amor suando hás de levar a palma” (ORIENTE, 1985, p. 322). A Gide y a Huxley, percibidos en Marechal, Cortázar agrega en Rayuela influencias de Joyce y Thomas Mann, respectivamente en los monólogos desarrollados en las caminadas por las calles de París, y en los largos diálogos en el “Club de la Serpiente”.

Los debates filosóficos y literarios en Adán Buenosayres son elogiados por Cortázar en la reseña, en cambio, Marechal fracasa en la actualización de resentimientos partidistas en ciertos personajes que resultan en tipos inexistentes en Rayuela.

En cambio es visible y rotundo su fracaso toda vez que se propone actualizar algún resentimiento partidista, alguna oposición que bien cabe calificar de reaccionaria. Su Mr. Chisholm, que figura lo imperial inglés, le ha salido de sainete, y todavía más barato y pueril su Rosenbaum, que parece arrancado de un editorial de hojita nacionalista. Contra el parecer de los muchos escandalizados, Marechal retrata mucho mejor a los que quiere que a los que detesta. Es significativo que, al ocuparse de estos últimos, alcance apenas a darnos un desagradable atisbo de su propia ubicación infernal en el círculo de los resentidos y los malignos, ubicación que conviene denunciar aunque los textos respectivos lo hagan ya - certeros boomerangs- y lo dejen justicieramente malparado. Es seguro que Samuel Tesler, Schultze, Pereda, sobrevivirán al rápido olvido en que dejamos caer a los zaheridos; sólo estos, si viven, se acordaran de su presencia en el libro.

Con respecto a la falta de un debate político en Rayuela, observa Beatriz Sarlo: “Para Cortázar, el encuentro feliz con la revolución cubana, su reconciliación con la política (que había rechazado explícitamente en un capítulo de Rayuela) es una experiencia que une el fulgor de las transformaciones radicales y la radicalidad de las posiciones estéticas” (SARLO, 1994). En esta cita se puede sospechar que la falta de un debate político sería un aspecto criticable en Rayuela, vale decir, que, en alguna medida, al evitar lo que sería un fracaso en Marechal, Cortázar falla. Pero, si por una parte no hay personajes partidistas ni banderas, por otra, Cortázar trae a la novela la París de los inmigrantes y los clochards, y en Buenos Aires la alegoría en el circo, después en el loquero, traducen el contexto en Argentina. De acuerdo a Juan José Saer, “golpes de Estado clásicos tuvieron lugar en 1930, en 1943, en 1955, en 1962, en 1966 y en 1976. Seis golpes de estado en 46 años” (SAER, 2015, p. 179). Las referencias de Cortázar al período, no sin alguna ironía, las tenemos una en el capítulo 49: “las últimas noticias radiales sobre el coronel Flappa y sus tanques”. En

# 34 Criação & Crítica

el capítulo 51, “la revolución había sido sofocada por las fuerzas del Gobierno, los cabecillas se rendían en Luján. El doctor Nerio Rojas estaba en un congreso de Amsterdam. La cerveza, riquísima” (CORTÁZAR, 2008, p. 290). Antes, en París, Oliveira cuestiona: “Hacía mal en no luchar por la independencia argelina, o contra el antisemitismo o el racismo. Hacía bien en negarse al fácil estupefaciente de la acción colectiva y quedarse otra vez solo frente al mate amargo” (p. 382). Más adelante, el juicio de Traveler respecto a Ceferino Piriz deja claro el desconsuelo de Cortázar en cuanto a la política: “¡Purista, racista Ceferino Piriz! ¡Un cosmos de colores puros, mondrianesco a reventar! ¡Peligroso Ceferino Piriz, siempre posible candidato a diputado, tal vez a presidente! ¡En guardia, Banda Oriental!” (p. 465). Aún, a pesar de los lazos sanguíneos, Oliveira se opone a los valores y conducta de sus tíos: “Cuando se habla de esos ‘criollos de otros tiempos’, se habla de antisemitas, de xenófobos, de burgueses arraigados a una nostalgia de la estanzuela con chinitas cebando mate por diez pesos mensuales, con sentimientos patrios del más puro azul y blanco, gran respeto por todo lo militar” (p. 472). Además, en las notas, comenta Étienne, que en alguna parte Morelli es bastante explícito al respecto: “según él no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado. Escribir en contra del capitalismo con el bagaje mental y el vocabulario que derivan del capitalismo es perder el tiempo” (p. 408). Tal comentario de Morelli sumado a los propósitos de ruptura y de cambios en los hábitos del lector tal vez haya movido Oliveira a recurrir a los kipu incaicos, una total negación a la cultura occidental, aunque nadie lo comprenda. En cuanto a los números, Cortázar no utiliza los romanos como Dante, Sannazaro, Montemayor, o Marechal, no, la numeración de capítulos de Rayuela es en arábico, a propósito, los números están en todas partes: en las rayuelas, en los locos, en el gato calculista del circo, y también se vuelven metáforas, como escribe Cortázar en la reseña: “ya que el número 2 existe (‘con el número 2 nace la pena’), ya que hay un tú”. Pero Rayuela puede acabar en yo-yo.

Pero el amor, esa palabra...

Quiero cerrar este pasaje de Adán Buenosayres con dos observaciones. Por un mecanismo frecuente en la literatura, nace ésta de un rechazo o una nostalgia. A la hora de la crisis - en la extrema tensión de su alma y de su libro - Marechal dice ante el Cristo de la Mano Rota: Sólo me fue dado rastrear por las huellas peligrosas de la hermosura; y extravié los caminos y en ellos me demoré; hasta olvidar que sólo eran caminos, y yo sólo un viajero, y tú el fin de mi viaje.

El amor en la Vida Nueva de Dante es personificado en la figura de la amada entre sueños, visiones, encuentros y recuerdos, y después de tripartida (Beatriz, Giovanna o Lauretta), se resuelve al fin en una Mujer única y simbólica, a su vez

# 34 Criação & Crítica

designada Madonna Intelligenza, que es a la vez la Jauna Coeli (Puerta del Cielo) y las Sedes Sapientae (Asiento de la Sabiduría), entendida por los cristianos como la Virgen María. Según el propio Marechal, la filiación del “Cuaderno de Tapas Azules”, ha de buscarse, “precisamente, en la Vita Nuova del maestro florentino” (BALLESTERO, 1990, p. 296). Al amor contemplativo, sueños y visiones dantescas, Marechal suma acercamientos a la obra de la extática Santa Teresa de Ávila y las convenciones de las novelas pastoriles; la figura de Solveig Amundsen se espeja en la de Beatrice di Polco Portinari y el amor resulta en contemplativo y transformador siguiendo las huellas de Dante, como se confiere en el único trecho de Adán Buenosayres transcrito en la reseña de Julio Cortázar.

En Rayuela, el amor, si es algo contemplativo y lleno de visiones sólo va a serlo después del carnal y nada tiene de casto, como se ve ya en el capítulo 1: “No estábamos enamorados, hacíamos el amor con un virtuosismo desapegado y crítico” (CORTÁZAR, 2008, p. 21). Alusiones a las arcadias no faltan, sobre todo por parte de Oliveira, y muchas veces recurriendo a figuras mencionadas en la reseña, como el “unicornio”: A Oliveira el amor le parece siempre haber llegado “demasiado tarde” – “porque aunque hiciéramos tantas veces el amor la felicidad tenía que ser otra cosa, algo quizá más triste que esta paz y este placer, un aire como de unicornio o isla, una caída interminable en la inmovilidad” (p. 23). La antigüedad clásica ya presupuesta en el nombre Horacio suele manifestarse hasta en la cama: aunque sólo una vez, “como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo”, hace de la Maga a Pasifae: “la dobló y la usó como a un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta”, y entonces el cielo son los cielos rasos de los cuartos de hotel. Las miradas se acercan y los dos van a jugar “al cíclope”, otra figura mitológica, entre las sensaciones que se expresan en términos bucólicos: “nos besamos como si tuviéramos la boca llena de flores o de peces, de movimientos vivos, de fragancia oscura [...] hay una sola saliva y un solo sabor a fruta madura, y yo te siento temblar contra mí como una luna en el agua” (CORTÁZAR, 2008, p. 40).

Volvamos a la reseña para hablar sobre “Aquella”.

Muchas otras veces, este alfarero de objetos bellos se reprochará su vocación demorada en lo estético. Qué entrañable ha de ser esta demora, esta búsqueda por las “huellas peligrosas”, cuando su producto es una de las obras poéticas más claras de nuestra tierra y una novela cuya sola factura material liquida - ya lo había probado Mallea - la creencia en una flojera de trabajo como explicación de nuestra falta de novelas. Ojalá la obra novelística futura de Leopoldo Marechal reconozca el balance de este libro; si la novela moderna es cada vez más una forma poética, la poesía a darse en ella sólo puede ser inmediata y de raíz surrealista; la elaborada continúa y prefiere el poema, donde debió quedar Aquella con su simbología taraceada, porque ése era su reino.

# 34 Criação & Crítica

“Aquella” es la manera que usa Marechal para tratar de la amada, a luz de Dante. En las cantigas de amor portuguesas también es a Aquella que cantan los trovadores, silenciando el nombre de la amada para no colocarla en la boca del pueblo a fin de evitar reproches. Para Dante el nombre de Beatriz es sinónimo de Amor, o su personificación, como lo es en Rayuela la ciudad de París para el protagonista: “Pero el amor, esa palabra... Moralista Horacio, temeroso de pasiones sin una razón de aguas hondas, desconcertado y arisco en la ciudad donde el amor se llama con todos los nombres de todas las calles, de todas las casas, de todos los pisos”. Cuando vuelve a Buenos Aires, Oliveira nada habla de “aquello”, o sea, jamás nombra la ciudad, la Ciudad Luz que tanto acuerda al nombre Lucia, la Maga, como Oliveira lo incorpora al nombre de la otra: Pola París. Y llegamos a París y a la Elena troyana rescatada por las novelas pastoriles. Y luego a los ojos de Argos, sacados de la puma del pavón, y los multiplica Cortázar por mil en la tristeza del ahora cínico Horacio: “Tan triste oyendo al cínico Horacio que quiere un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor que le dé los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio desde donde la música es posible, la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua” (CORTÁZAR, 2008, p. 388).

Para Cortázar “la novela moderna es cada vez más una forma poética”, palabras de la reseña, y “la poesía a darse en ella sólo puede ser inmediata y de raíz surrealista”, y aquí tenemos observaciones del Cortázar crítico que más se parecen a las Morellianas, y un aspecto sobre el cual va a detenerse en Rayuela.

Este mismo desconcierto interno de Marechal se traduce en otro resultado insólito. Creo sensato sospechar que su esquema novelesco reposaba en la historia de amor de Adán Buenosayres, ordenadora de los episodios preliminares y concretándose al fin en el Cuaderno del libro VI. La concepción dantesca de ese amor, exigiendo una expresión laberíntica y preciosista, lo escamotea a nuestra sensibilidad y nos deja una teoría de intuiciones poéticas en alto grado de enrarecimiento intelectual. Si nada de esto es reprehensible en sí, lo es dentro de una novela cuyos restantes planos son de tan directo contacto con el tú, con nosotros como argentinos siglo XX. Y entonces, inevitablemente, la balanza se inclina del lado nuestro, y la náusea de Adán al oler la curtiembre nos alcanza más a fondo que Aquella en su spenseriano jardín de Saavedra.

Aunque el “Cuaderno de Tapas Azules” le parezca dispensable, Cortázar acaba por admitir su importancia en la novela, una vez que cree sensato sospechar que el “esquema novelesco” de Marechal “reposaba en la historia de amor de Adán Buenosayres”, que va a concretarse en el ‘prescindible’ “Cuaderno” del libro VI. En cuanto a la concepción dantesca del amor, Cortázar la parodia en Rayuela, como hemos visto, en los sueños, visiones, proyecciones, máscaras, nombres y hasta en los números: el dos que enfatiza en la reseña, y el dantesco nueve se lo deducimos

# 34 Criação & Crítica

en la mirada de Oliveira desde la ventana cuando casualmente Talita se sitúa en la casilla tres de la rayuela y Traveler (Manú, Manolo) resbala la seis. ¿Encontraría la Maga en la nueve? Eso no sabemos, pero Oliveira la encuentra en tres visiones, cabe señalar que Adán en la tercera visión, la amada es como “un eje de una esfera celestial”. Pero admite Oliveira que “querer a la Maga había sido como un rito del que ya no se esperaba la iluminación”; y con Pola habría que reinventar el amor, y recurre a la espiral: “nada coincide siendo igual, todo nace de nuevo siendo inmortal, el amor juega a inventarse, huye de sí mismo para volver en su espiral sobrecogedora” (CORTÁZAR, 2008, p. 386).

La cadena de enamorados y los amigos rivales muy frecuentes en las novelas pastoriles también figuran en Rayuela, pero al final, al igual que Dante, las figuraciones de la amada confluyen en una única cuando Oliveira cuestiona la convicción de algunos amigos, tío y primos respecto del “amor-que-sienten-por-sus-esposas”, dando a entender la conveniencia de tales enlaces: “De la palabra a los actos, che; en general sin verba no hay res”, y luego la fatídica: “Como si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio”. A continuación, está presupuesta la Maga junto a la Beatriz de Dante y la Julieta de Shakespeare, textualmente acordadas: “A Beatriz no se la elige, a Julieta no se la elige. Vos no elegís la lluvia que te va a calar hasta los huesos cuando salís de un concierto. Pero estoy solo en mi pieza” (CORTÁZAR, 2008, p. 389).

En un análisis de la inquietud de Oliveira, en el capítulo 90, sabemos que, como Dante y el Adán de Marechal, el protagonista de Rayuela “Alguna vez había creído en el amor como enriquecimiento, exaltación de las potencias intercesoras”. Después de la muerte del niño Rocamadour, la Maga intenta ahogarse como una Ofelia, pero no lo consigue en aguas rasas, deja su pieza para Gregorivorius, sale de París y nada más se sabe. Oliveira luego vuelve a Buenos Aires, empieza a ver a la Maga en Talita, nada habla sobre París, tampoco escribe su historia con la Maga, hay unos intentos, pero nada le sale. Nada le sale con la escritura occidental, tal vez porque lo que siente “no es fácil comunicar por el idioma”, suponemos tomando prestadas palabras de Adán, cuyo “Cuaderno” todavía es “un laberinto de amor” escrito “con lenguaje petrarquista y giros del siglo de oro”, ahora volviendo a la reseña. Y se puede pensar que si “no es fácil comunicar por el idioma”, parece que a Oliveira le es imposible y que la única forma que encuentra para contar su historia o cantar a la amada es (re)creando un sistema ininteligible a partir de hilos de colores,<sup>88</sup> o sea, para contar su historia inenarrable, al revés del personaje de Marechal, que se propone seguir las convenciones de la tradición latina en los laberintos, églogas y cantigas de amor, el Oliveira de Cortázar parece abandonarla, recurriendo al olvidado kipu, sistema de registro usado por los incas a partir de hilos de colores y nudos para

---

<sup>88</sup> hilos de colores: inicialmente usa para marcar libros, después hace pequeñas estructuras y pronto las quema, y por fin llena la pieza toda en el hospicio antes de irse a la ventana.

# 34 Criação & Crítica

hacer cuentas y contar hechos,<sup>89</sup> es decir, intenta ‘tejer’ su historia no literariamente, sino literalmente, y para tal fin, rescata la tradición de los pueblos originarios de las Américas, lo que sería un signo de total experimentación vanguardista.

Volviendo al único trecho de Adán Buenosayres destacado en la reseña, parece ese mismo dar fin a Rayuela, como si dijera es “tú el fin de mi viaje”, Oliveira, tal cual un Orfeo ya en trozos, busca a su amada, no en los infiernos homéricos ni en el infierno dantesco, sino en el cielo de la rayuela. Y si Adán no alcanza el cielo en las espirales de la novela de Marechal, en Rayuela sigue la duda en cuanto al fin de Oliveira, pero no en cuanto a la importancia de Adán Buenosayres para Cortázar, tan importante que si no la hubiera escrito Marechal, tal vez no existiría Rayuela, cuya semilla parece ser la reseña sobre esta obra casi ignorada, antes de su publicación en 1963.

## Homoplumas

Observada la concepción dantesca del amor en la novela de Marechal, Cortázar la proyecta hacia la novelística futura subrayando la tendencia a adquirir una forma poética y específica: la poesía a darse en la novela “sólo puede ser inmediata y de raíz surrealista”. A continuación, observa:

La segunda observación toca al humor. Marechal vuelve con Adán Buenosayres a la línea caudalosa de Mansilla y Payró, al relato incesantemente sobrevolado por la presencia zumbona de lo literario puro, que es juego y ajuste e ironía. No hay humor sin inteligencia, y el predominio de la sentimentalidad sobre aquélla se advierte en los novelistas en proporción inversa de humor en sus libros; esta feliz herencia de los ensayistas del siglo XVIII, que salta a la novela por vía de Inglaterra, da un tono narrativo que Marechal ha escogido y aplicado con pleno acierto en los momentos en que hacía falta. Sobre todo en las descripciones y las réplicas, y cuando no lo enfatiza; así el episodio de los homoplumas comienza del mejor modo - el retrato en diez líneas del malevo es un hallazgo -, pero termina alicaído con los discursos del speaker.

Como se ve, mucho de lo que Cortázar elogia en la novela de Marechal, de uno u otro modo lo encontramos en Rayuela. Asimismo, las fragilidades, se las reflexiona, se las recicla, se las parodia. Su repertorio reconocido en los pasajes de

---

<sup>89</sup> Inca Garcilaso de la Vega se refiere a los kipu (o quipo) en la relación Comentarios Reales de los Incas, y Cristóbal de Molina en Ritos y fábulas de los Incas. Martin Lienhard en La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América explica el sistema: “Los kipu son artefactos confeccionados a partir de una serie más o menos larga de hilos de colores que se anudan verticalmente en una cinta horizontal [...] Una lectura corrida del kipu se puede realizar, teóricamente, en dos direcciones: horizontal o vertical. [...] sirve para almacenar datos útiles [...] (guerra, gobierno, tributos, ceremonias, tierras), a los cuales cabe agregar, siguiendo al mismo historiador [Acosta] las ‘historias’, las ‘leyes’ y las ‘cuentas de negocios’.” (p. 39-40).

# 34 Criação & Crítica

Adán Buenosayres está en su narrativa entre otros nombres. Hay menciones de poetas como Pound, Mallarmé, Nashe, Cummings, y son transcritos versos de Octavio Paz, Lorca, Ferlinghetti, entre otros.

Mientras ordenan la escritura de Morelli, los del Club comentan pasajes e ideas, y “Etienne acierta en el clavo: por la práctica el viejo se muestra y nos muestra la salida. ¿Para qué sirve un escritor sino para destruir la literatura?” Luego incluye al lector: “Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos sino para ayudar en lo posible a esa destrucción?” Sobre qué van a hacer después de destruirla, dice Oliveira que hasta unos veinte años antes “había la gran respuesta: la Poesía, ñata, la Poesía”, y asocia su olvido a la segunda guerra mundial: “después de la última guerra, te habrás dado cuenta de que se acabó. Quedan poetas, nadie lo niega, pero no los lee nadie” (CORTÁZAR, 2008, p. 404). Pues el abandono viene de lejos, si vamos a la Lusitania transformada ya citada, nos encontramos con el templo de la Poesía olvidado: El Templo de la Santa Poesía, tan poco venerada, está arruinado y la imagen de la poesía, con sus “tres faces hermosas, tres instrumentos en la mano izquierda: tombeta, cítera sonora y flauta pastoril. En la derecha Palma” (ORIENTE, 1985, p. 105-119). El cotejo con Oriente es oportuno para pensar la intertextualidad y la polifonía en Rayuela como una forma de poesía colectiva. “Delante a la pseudototalidad forjada por la ideología, la poesía deberá ‘ser hecha por todos, no por uno’, era la palabra de orden de Lautréamont”, hacer colectivo que, de acuerdo con Alfredo Bosi, no se ha realizado en forma de creación grupal, pero “acabó haciéndose, de algún modo, como producción de sentido contra-ideológico”, lo que sería “una forma de resistencia simbólica a los discursos dominantes” (BOSI, 1983, p. 144). Y ya se daba en las novelas pastoriles con sus pastores poetas, uno canta, otro replica o invierte el sentido, otro glosa o cambia el estilo - una poesía colectiva.

Es de larga fecha la figura del cisne en la poesía como símbolo de extrema pureza. Aunque Cortázar no lo mencione directamente en la reseña, es presupuesto el cisne en la mención al “episodio de los homoplumas” de Marechal, y se lo lleva a Rayuela en distintos contextos. Por ejemplo, cuando la Maga amenaza ahogarse, Oliveira dice – “Pero si vos nadás como un cisne”. En sus cavilaciones, en medio de las elaboraciones del Kibbutz del deseo (“no del alma, no del espíritu”), Oliveira se acuerda de Heráclito y del cisne, se le atribuye la máxima de “que si no se esperaba jamás se encontraría lo inesperado, tuércele el cuello al cisne”, y se lo rectifica no sin concordar: “Evidentemente había que torcerle el cuello al cisne, aunque no lo hubiese mandado Heráclito” (CORTÁZAR, 2008, p. 204). En Buenos Aires, mientras Talita despluma un pato, dice Traveler: “ese pato es propiamente el cisne de Lohengrin, y detrás, detrás...” (p. 263). Además, en surreal contraste al homoplumas, el cortaplumas figura en algunos pasajes de Rayuela, y así sigue “la presencia zumbona de lo literario puro, que es juego y ajuste e ironía” en Marechal.

# 34 Criação & Crítica

## Un libro total

La aspiración al Libro-Cosmos o Libro-total es tan antigua como el propio objeto libro, esclarece Leyla Perrone-Moisés y apunta a algunos escritores que lo buscaron distintamente: “Dante, en la Comedia; Donne, en Del progreso del alma; Mallarmé en su proyecto del Libro; Joyce, en Ulises”, asimismo Haroldo de Campos en Galaxias, y podríamos agregar tanto Adán Buenosayres de Marechal como la Rayuela de Julio Cortázar. Según Derrida, la teología de la modernidad, que es la falta de deseo a una escritura divina, es revelada en la utopía mallarmaica y borgesiana del “Libro único y total” (1998, p. 45). Agrega Perrone-Moisés: “Borges evoca la metáfora de la obra como cuadro y alfombra oriental, Calvino la de ‘obra talismán’”. Pues la utilización de la geometría distingue a tanto a la Vida de Dante en la astronomía, y en Adán Buenosayres, Marechal se la sustituye por la geometría: “en el ‘Cuaderno’ encontramos el círculo y la esfera numerosas veces” (BALLESTERO, 1990, p. 301), y la espiral ya mencionada. Aunque haya aprovechado la espiral, en Rayuela de Julio Cortázar, la totalidad es lograda a través del juego de tableros, pero sin despreciar o ignorar las demás y otras metáforas – mosaico, alfombra, talismán, rayuela en caracol, calidoscopio, barajas, pullover. De modo que, el Libro-total que Cortázar parece experimentar en su novela, por una parte se acerca al ideal de los escritores modernos que, de acuerdo a Perrone-Moisés, “recurren a comparaciones con las ciencias exactas, en particular con la física: el universo evocado es lo de la astronomía (galaxias), de la teoría del caos y del control del acaso”; por otra parte, no se aleja de los románticos que “buscaban sus comparaciones en las ciencias naturales, atribuyendo a la obra una coherencia orgánica como la de las plantas y de los seres vivos en general” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 162-163). La totalidad de Rayuela, compuesta de fragmentos también remite a los románticos que, aún según Perrone-Moisés, “buscaban, en la propia práctica del fragmento, una totalidad ideal a ser progresivamente alcanzada”. Pero ya estaba la práctica en las convenciones de la Arcadía, en la novela pastoril. La Diana de Montemayor, por ejemplo, si no llega a lograr una perfecta unidad, resulta en obra abierta a continuaciones.

Las listas de autores y obras literarias mencionados o sugeridos en Adán Buenosayres y en Rayuela es larga, los materiales múltiples y a veces dispares, pero de una u otra manera, al elegirlos, sendos autores tratan de contar una historia literaria, desde la antigüedad hasta la contemporaneidad, enlazando obras clásicas con vanguardia y lo popular de múltiples nacionalidades hacia a lo de veras argentino. Y no sólo de ficción se compone la biblioteca en las dos novelas, filósofos, psicólogos y científicos entre otros intelectuales o no, famosos y anónimos en ellas tienen algún lugar. – en las cartas, notas policiales, poemas, canciones, etc... También son muchos los artistas de las visuales y musicales en Rayuela, en cambio la política está casi ausente, y en la reseña Cortázar la refiere reiteradamente como un problema en el desarrollo de la narrativa de Marechal, aunque recurra al humor. Sigue Cortázar:

# 34 Criação & Crítica

El humor en Adán Buenosayres se alía con un frecuente afán objetivo, casi de historiador, y acaba de dar a esta novela su tono documental que, si la aleja de nosotros en cuanto a adhesión entrañable, nos la ofrece panorámicamente y con amplia perspectiva intelectual. No sé, por razones de edad, si Adán Buenosayres testimonia con validez sobre la etapa martinfierrista, y ya se habrá notado que mi intento era más filológico que histórico.

Aparte de la incerteza sobre la validez del testimonio que pueda dar Marechal “sobre la etapa martinfierrista”, Cortázar vuelve a realzar el humor y, aunque el tono documental medio de historiador pueda distanciar al lector, le compensa la “amplia perspectiva intelectual”, entonces enfatiza su mirada filológica, que en Rayuela se da en los debates de los del Club de la Serpiente, en los monólogos de Oliveira, en los propósitos y citas de Morelli, y en los enigmas. Prescribe Morelli que el escritor “tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá” y más le importa “la estructura total de una lengua, de un discurso” (CORTÁZAR, 2008, p. 409). Más adelante completa: “Se trataba de encontrar un lenguaje que no fuera literario”, y esclarece: “partiendo un poco de las ideas centrales de un Ezra Pound, pero sin la pedantería y la confusión entre símbolos periféricos y significaciones primordiales. [...] saber que unos pocos podían acercarse a esas tentativas sin crearlas un nuevo juego literario” (p. 490). Lo que propone Morelli, Oliveira va a llevarlo al empirismo, incendiando su cuadernito y también a sus primeros experimentos con los hilos de colores, con los cuales, entre tanto, intenta un lenguaje no literario en lo literal a partir del metafórico tejer. Pero el autor Cortázar, a partir de las ideas de Pound, encuentra un lenguaje no literario en el juego, y la forma de vincular los capítulos parece venir más de la “Biblioteca de Babel” de Borges, donde la localización de los libros se hace por “método regresivo”: “Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indica el sitio del libro A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito...”, e inmediatamente el narrador de Borges ruega a los dioses ignorados para que un hombre por lo menos haya leído el libro total: “No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total” (BORGES, 2009, p. 96).

De veras nuestro

De acuerdo a Sylvia Saitta, el diálogo intertextual de Marechal ajusta cuentas con la literatura argentina que lo precede: “la novela de Marechal introduce, como una de sus problemáticas centrales, la revisión de los modos en que ha sido definido el ser nacional”. Además, reintroduce “el sentimentalismo ausente en Borges” y excluye “el mito del coraje y la bravura criolla del compadrito borgeano” en la escena “en que la puñalada criolla deviene en vulgar zapatillazo”, “una de las mejores escenas

# 34 Criação & Crítica

paródicas de la literatura argentina” (SAITTA, 2004 p. 141-142). En la reseña, Cortázar anuncia Adán Buenosayres como un “acontecimiento extraordinario”, y vuelve a exaltarla como “un momento importante”, un marco en la novela nacional.

Su resonancia sobre el futuro argentino me interesa mucho más que su documentación del pasado. Tal como lo veo, Adán Buenosayres constituye un momento importante en nuestras desconcertadas letras. Para Marechal quizá sea un arribo y una suma; a los más jóvenes toca ver si actúa como fuerza viva, como enérgico empujón hacia lo de veras nuestro. Estoy entre los que creen esto último, y se obligan a no desconocerlo.

Mirando el futuro, más que un marco, Cortázar cree que la novela de Marechal será “como enérgico empujón hacia lo de veras nuestro”. ¿De veras nuestro? Sí, él se refiere a la novela argentina, a los escritores por venir, pero como vemos en Adán Buenosayres y en Rayuela, lo de veras nuestro se constituye de una suma de tradiciones a las que los dos escritores argentinos movilizan, actualizándolas, parodiándolas y, claro, dándoles el ‘color local’, como hemos visto. Teniendo en cuenta la complejidad de las dos novelas, las muchas fuentes literarias y las innúmeras posibilidades de lectura, limitamos este análisis a los aspectos referidos por Cortázar en la reseña y presentes en Rayuela, con énfasis en el acercamiento con el bucolismo occidental, desde los griegos hasta las provenzales y las novelas pastoriles escritas por españoles y por sus vecinos portugueses. Sin ignorar la inmensa biblioteca simbólica, nos concentramos en la influencia de las literaturas europeas peninsulares. Hay alusiones a obras escritas por portugueses como el Mensaje de Fernando Pessoa, pero Cortázar también parece dialogar con escritores vecinos de Brasil: Euclides da Cunha es aludido dos veces: una en los recuerdos “de una manera sumamente no-euclidiana” (CORTÁZAR, 2008, p. 324); otra en “Una alquimia, una geometría no euclidiana, una indeterminación up to date para las operaciones del espíritu y sus frutos”, respecto a la insensatez - “exige que el plomo valga el oro, que el más esté en el menos” (p. 444). La idea final de volverse monjes, tanto recupera la expedición en Os Sertões euclidianos como a los “santiguadores” de José de Alencar y de Bernardo Guimarães; también se percibe algo de Angustia y de San Bernardo de Graciliano Ramos, de las transfiguraciones de Guimarães Rosa y Clarice Lispector, pero la más cercana y tal vez una de las principales matrices de Cortázar parece ser Machado de Assis, que, a propósito, se vale mucho de las máscaras de las novelas pastoriles parodiándolas entre mezclas de estilo y escuelas y remisiones muchas, y todo lo pensar de la literatura. De modo que no sería totalmente insensato sospechar que el protagonista Oliveira provenga del cuento “Primas de Sapucaia!” de Machado de Assis, resucitando y repaginando a un personaje homónimo e inclusive recreando los insinuados anagramas enigmáticos, como Alencar (Iracema – América). Este recurso, como ya visto, proviene de las novelas pastoriles y puede ser visto como un rudimento de poesía concreta, como

# 34 Criação & Crítica

parece ocurrir en Rayuela, pues los nombres parecen contener posibles señas, como supuesto con Oliveira, la Maga, Morelli y otros más.<sup>90</sup> Vale decir que entre los poetas evocados en Rayuela, es perceptible la predilección por los inventores de formas, y entre los intentos de dibujo de Morelli, Cortázar parece homenajear al concretismo de los brasileños Haroldo, Augusto de Campos y Décio Pignatari: “La página contiene una sola frase: ‘En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay.’ La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro [...] hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra lo. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa” (CORTÁZAR, 2008, p. 349). Tal vez no por azar, en 1964, o sea, poco después de la publicación de Rayuela, en la revista *Invenção*, Haroldo de Campos anuncia el proyecto de una “nueva prosa” que, “sin renunciar a principios y técnicas fundamentales del concretismo poético, se orientaría frontalmente hacia la vida cotidiana, retomando recursos como la figuración, la ficción, el collage y el discurso narrativo”, es decir, recursos que encontramos en la prosa de Rayuela. La “nueva prosa” anunciada por Campos se concreta en la obra *Galáxias*, publicada en 1984, pero su autor entonces la distingue como “poema neobarroco”. Y sigue la supuesta conversación de los vanguardistas en el cierre de *Galaxias* que parece evocar a Cortázar: entre otros juegos de calle, figura la rayuela, o juego de amarilla, como se la designa en portugués. Por otra parte, los intentos literarios del protagonista de la novela de Cortázar, mirándose en las proposiciones de Morelli, van a convertir lo literario en literal en el rescate de los kipu peruanos, o sea, elige el sistema de escritura de los incas mencionado en *Los comentarios del mestizo Inca Garcilaso de la Vega*, pero el indígena (indio) va se componiendo en el trayecto de Oliveira – “ahí en ese rincón, como un indio”, “monstruo americano”. Además Oliveira conoce el tablero y las reglas de ajedrez indio –, y parece Cortázar conocer a algunos indígenas literarios, en particular, los héroes del poema épico *Guesa errante* (1888) de Sousândrade y de la novela *Macunaíma* de Mário de Andrade, importante representante del Modernismo brasileño.

Pero sí, “lo de veras nuestro”, al fin y al cabo, va a abarcar tanto a los vecinos latinoamericanos como a las distancias. Respecto de los orígenes, si por una parte Cortázar parodia el bucolismo greco-latino, por otra transfigura el dios Pan en panamericano y en el pan nuestro de cada día que sólo se come con el sudor en la frente, y que en Brasil y Argentina es conocido como pan francés, pero se lo come también en Italia.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Posibles anagramas enigmáticos con los nombres de los personajes: Talita que se llama Atalia varía en Italia; la Maga si vuelve la gama o Málaga (respectivamente la tercera letra del alfabeto griego y una ciudad andaluz en la cuesta sur de España, en el Mediterráneo); Morelli puede cambiarse en el morí – le morí – mírelo, Pola puede ser Lopa (loba), y finalmente el nombre Oliveira, como ya visto, puede cambiarse en veloriai, violarei, valoriei, orvaliei, realivio, leviario, raviolai, etc.

<sup>91</sup> El muñequito de “miga de pan” de Oliveira también puede ser pensado como un crear a partir de las migas del dios Pan griego, de la tradición occidental, desde la cuna de la civilización: “pienso que tanto

# 34 Criação & Crítica

## REFERENCIAS

ALIGHIERI, Dante. La Vida Nueva, Editado por elaleph.com, 1999 – Disponible en: [www.elaleph.com](http://www.elaleph.com)

ASSIS, Machado de. Histórias sem data. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1957.

BALLESTERO, José Ignacio Gallardo. “El Cuaderno de Tapas Azules, Vita Nuova de Leopoldo Marechal” – *Philologia Hispalensis*, 1(5), 1990, pp. 295-316. [https://institucional.us.es/revistas/philologia/5/art\\_22.pdf](https://institucional.us.es/revistas/philologia/5/art_22.pdf) (Fecha de consulta: 12/09/2020).

BORGES, Jorge Luis. “La biblioteca de Babel”. Ficciones. Madrid: Alianza Editorial, 2009

CAMPOS, Haroldo de. Galáxias. São Paulo: Editora 34, 2015.

CORTÁZAR, Julio. 2008. Rayuela. Calí, Colombia, Ediciones Victoria y Roberto.

CORTÁZAR, Julio. 1949. “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres”. *Realidad*, nº 14, marzo-abril.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. 1609. Comentarios Reales. (versión digital).

GRAMUGLIO, María Teresa. 1999. “Retrato del escritor como martinfierrista muerto”, Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres, Edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, ALLCA XX, Colección Archivos.

GIDE, André. 2009. Os moedeiros falsos (trad. Mário Laranjeira). São Paulo, Estação Liberdade.

GIL POLO, Gaspar (1540–1585). La Diana enamorada. Disponible em: <https://www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2017/10/GIL-POLO-La-Diana-enamorada.pdf>.

HUXLEY, Aldous. Contraponto. (trad. Erico Veríssimo) São Paulo, Abril Cultural, 1971.

JITRIK, Noé. “Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal”. *Contorno*, nº 5-6, 1955.

LAFFORGUE, Jorge. “Hacia el Adán Buenosayres”, in. Leopoldo Marechal: Obras Completas, Volumen III “Las Novelas”. Editorial Perfil Libros, 1998.

LIENHARD, Martin. 1989. La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988).

MARECHAL, Leopoldo. 2015. Adán Buenosayres. Edición crítica, introducción y notas de Javier de Navascués. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

MARNOTO, Rita. A Arcadia de Sannazaro e o bucolismo. Gabinete de publicação da FLUC, Faculdade de Letras, Coimbra, 1996.

---

sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos” (CORTÁZAR, 2008, p. 25).

# 34 Criação & Crítica

MOLINA, Cristóbal de. 1982. Ritos y fábulas de los Incas. Edición de Enrique Urbano. Historia16.

MONTEMAYOR, Jorge de. La Diana. Edição de Juan Montero, estudo preliminar de Juan Bautista de Avalle-Arce. Editorial Crítica, 1996.

ORIENTE, Fernão Álvares do. Lusitânia transformada. Introdução e atualização de texto: Antonio Cirurgião. Biblioteca de autores portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa, 1985.

PÉREZ, Alonso. La segunda Diana. Estudio y edición: Ana Estradé Sánchez. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Marzo de 2011.

PRIETO, Adolfo. 1959. “Los dos mundos de Adán Buenosayres”, Estudios de literatura argentina, Buenos Aires, Galerna.

SAER, Juan José Saer, El río sin orillas – tratado imaginario. Argentina, Seix Barral, 2015.

SAITTA, Sylvia. “Ciudades revisitadas”. in. Revista De Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura. Número 34 – Año 2004 – Pag. 135 a 149.

SANNAZARO, Jacopo. Arcadia. Trad. Francisco López Estrada. Editor, Antonio Pérez Gómez. Cid, 12. Cieza. El aire de la almena XVI – Textos literarios rarísimos. Valencia, 1966.

SARLO, Beatriz. “La novela esperada”, in. Escritos sobre literatura argentina. Edición a cargo de Sylvia Saítta. Siglo Veiteuno, 2002.

SARLO, Beatriz. “Una literatura de pasajes”. in. Escritos sobre literatura argentina. Buenos Aires, Siglo Veinteuno, 2007.

SARLO, Beatriz. “Suma de vanguardias”. Cultura y nación, Clarín, 10 de febrero de 1994.

VIRGÍLIO, Geórgicas. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Clássicos Jackson, v. III, W. M. Jackson Inc, 1960.

Recebido em: 25/09/2022

Aceito em: 15/12/2022

# 34 Criação & Crítica

A “IMAGINAÇÃO CINEMATOGRAFICA” NA CRÍTICA LITERÁRIA DE RICARDO PIGLIA

Eduardo Ferraz Felipe<sup>92</sup>

**RESUMO:** O artigo estuda a “imaginação cinematográfica” na obra crítica de Ricardo Piglia sem utilizar os referenciais teóricos acerca da adaptação. Trata-se de analisar a obra crítica atento ao impacto da apreciação do cinema nos modos de entender sua concepção de literatura. Além de permitir um percurso crítico acerca de filmes, o artigo também propicia perceber a relação entre criação e crítica, especialmente a utilização da crítica de cinema para enfatizar a singularidade de cada uma das artes. Opto por enfatizar elementos de seu ofício, como a elaboração de diálogos e modos de composição de alguns personagens. Por fim, acredito que esse viés possibilite novas percepções da obra para além das escolhas mais conhecidas de sua fortuna crítica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ricardo Piglia; Cinema; Imagem; Memória; Tempo.

THE “CINEMATOGRAPHIC IMAGINATION” IN RICARDO PIGLIA’S LITERARY CRITICISM

**ABSTRACT:** The paper studies the “cinematographic imagination” in Ricardo Piglia’s literary criticism without the use and abuse of adaptation studies. First, it analyzes the impact of cinema on his essays and novels. It not only allows for a critical journey through Piglia’s filmic preferences, but it also provides insight into the relationship between creation and criticism in his work. In general, it emphasizes characteristics of his craft, such as the writing of dialogue and the composition of some characters, and it also allows new perceptions of Piglia’s work.

**KEYWORDS:** Ricardo Piglia; Cinema; Image; Memory; Time.

Por mais que não se possa definir para onde irão os estudos literários ao longo do século XXI, é provável que a relação entre a literatura e as outras artes continue ganhando proeminência. Dentre essas, a interseção com a linguagem do cinema produziu inúmeros estudos acerca da relação entre as duas artes, sendo que comumente essas linhas de pesquisa deram prioridade a enfoques nos quais há a primazia do texto literário ante a linguagem cinematográfica. Há livros destacáveis acerca das relações entre literatura e outras artes, especialmente o cinema como, por exemplo, *A Literatura através do cinema. Realismo, magia e arte da adaptação* de Robert Stam. Nesses trabalhos estão sendo debatidas as circunstâncias da adaptação fílmica: suas escolhas narrativas, opções de imagens e produção, modos como está sendo utilizada a câmera. Essa vertente escolhe como referencial a primazia da palavra em detrimento da imagem. Os livros destinados a essa temática são variados, talvez o exemplar mais conhecido seja Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Adaptação* em que toma como ponto de partida a crítica à fidelidade ou da relação

---

<sup>92</sup> Professor de História da UERJ. (ffeduerj@gmail.com)

# 34 Criação & Crítica

entre original e cópia acerca de qualquer possibilidade de adaptação da literatura ao cinema. A adaptação enquanto uma forma de “repetição sem replicação” onde a mudança é inevitável. (Hutcheon, 2011, p. 8) Nessas abordagens, o texto literário surge como elemento base de inúmeras transposições para o filme, o que conformou a ideia dominante, excessivamente aprisionada no tema da “adaptação filmica”. O logocentrismo da sociedade ocidental, a prevalência da letra sobre a linguagem iconográfica, situava em uma posição de desprestígio outras linguagens que poderiam ser consideradas gérmen de ficções e referências para a elaboração de narrativas.

Pretendo dialogar com análises que se debruçaram na pluralidade existente das relações entre narrativa fílmica e narrativa literária, porém enfatizando uma leitura que destaque o trânsito e as fronteiras fluidas entre a “imaginação cinematográfica” e a imaginação literária. Em contraste com as produções teóricas que pensam o primado da adaptação, o estudo analisa o cinema como influenciador do nascimento de narrativas a partir de procedimentos enfatizados pelo cinema, ou dele mesmo constitutivo, incorporados por prosas de ficção. Trata-se então de perceber que o cinema deva ser entendido enquanto força propulsora para a elaboração de ficções. Essas opções levaram-me a repensar o estatuto do cinematográfico na obra de ficcionistas contemporâneos, especialmente estudar a relação entre Ricardo Piglia e as linguagens do cinema partindo de um enfoque invertido, onde a imaginação cinematográfica se estabelece como elemento destacável para a compreensão de sua obra. Percebo que a crítica cinematográfica possui espaço em uma obra relevante em termos da crítica literária, com textos críticos e ensaísticos equivalentes, e por vezes superiores, que sua prosa de ficção. Entrevistas, ensaios, crítica, trechos de romances, comentários de obras de outros escritores, referências históricas, adaptações para o cinema, participação na elaboração de roteiros; essa ampla gama de aparições variadas expõe esse temário pouco valorizado na obra do escritor. Possibilita delinear um mapeamento de filmes que impactaram a sua formação, assim como encontrar novas possibilidades de leituras para as imagens literárias e personagens que aparecem em sua obra.

Dedico-me a analisar a presença do cinema na obra de Ricardo Piglia, especialmente em sua obra crítica, utilizando os romances e contos apenas quando for necessário desenvolver algum argumento<sup>93</sup>. Piglia é um daqueles nascidos a partir da década de 1940 para quem o cinema é o grande produto da cultura de massas. Percebe-se a interiorização dos recursos do meio cinematográfico como elemento de uma cultura popular que esse escritor reconhece como própria e com a qual são criadas relações complexas e autorreflexivas. Esse percurso de análise é pouco comum, especialmente no Brasil, já que, em geral, são priorizadas a relação com o

---

<sup>93</sup> Um deles, por exemplo, é o processo de escrita de roteiros de filmes dos quais Piglia participou, dentre eles com Hector Babenco; outro é a adaptação de obras para o cinema, como ocorrido no caso do romance de Onetti *El Astillero*.

# 34 Criação & Crítica

romance policial, especialmente o hard-boiled, (PIMENTEL, 2010) ou a relação com os traumas históricos da ditadura militar argentina e a história (GROTTO, 2010), ou a singularidade da autobiografia de escritores (SCHWARTZ, 2013). Mais recentemente, há investimentos analíticos em indagar a historicidade dos diários ou a memória do autor (PIMENTEL, 2019 a; 2019 b) ou a relação com a multiplicidade de interferências e revezamento de gêneros textuais (GARATE, 2019). Em espanhol, há alguns estudos, porém sem o foco na crítica e na incorporação dos procedimentos fílmicos pelo escritor. Um deles foi levado adiante recentemente por Alfonso Macedo Rodríguez (2021), porém mais interessado em investigar as relações de Piglia com a cultura de massas a partir do livro gráfico *La Argentina en pedazos*. Outro investimento foi feito por Efrén Giraldo (2019), porém dedicando-se a entender o aparecimento de motivos distópicos na obra de Ricardo Piglia, com particular atenção à elaboração do livro *La Ciudad Ausente* ao considerar as afirmações sobre narração e poder em “Teoría del complot” e *Los diarios de Emilio Renzi*.

Nenhum deles se dedicou a analisar a presença do cinema, nem mesmo o mapeamento das preferências fílmicas, de Piglia em sua obra. Trata-se, então, de estudar de que modo a “imaginação cinematográfica”, termo cunhado pelo próprio Piglia em seu *Crítica y ficción*, esteve no cerne de seu desenvolvimento enquanto escritor, ao levar adiante uma análise específica de sua obra crítica. Essa opção reafirma a autossuficiência do conjunto de sua obra crítica e ensaística: *Crítica y ficción* (1986, 2014), *La Argentina en pedazos* (1993a), *Formas breves* (1999), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* (2000), *Teoría del complot* (2001), *El último lector* (2005) e *Antología personal* (2014) são obras que merecem ser apreciadas tanto por suas teses quanto por suas escolhas formais. Textos que combinam de modo um tanto original proposições argumentativas e soluções narrativas. Há linhas de orientações gerais que são perceptíveis no contato inicial com a obra crítica: nota-se que a relevância adquirida pelo romance policial na obra do autor possui um diálogo coerente com suas referências do cinema, especialmente por meio da atenção aos filmes noir. Nas prosas de ficção de Piglia há referências ao cinema que possuem certa diversificação com finalidades específicas em cada aparição. Em *A Cidade Ausente*, há menções variadas ao cinema, sendo esse um dos elementos responsáveis pelo clima de mistura entre os referenciais do romance realista e a ficção científica de matriz distópica pelo qual o empreendimento é conhecido<sup>94</sup>. Contudo, em sua obra crítica, e especialmente em seus diários, a relação entre a crítica literária e o cinema ganha destaque. Não há fotografias, mapas e outras

---

<sup>94</sup> Dentre algumas passagens: “Eram três da tarde de terça-feira e as luzes da cidade continuavam acesas. Pelo vidro da janela se via o resplendor elétrico das lâmpadas brilhando sob o sol. ‘Isso daqui parece um cinema’, pensou o Monito, ‘que nem uma tela de cinema antes do filme começar’. Ia distinguindo o que faltava na mesa conforme se aproximava, como se alguém aumentasse lentamente o volume de um rádio. (PIGLIA, 1993 b) Também poderia ser citado as menções iniciais de *O Caminho de Ida*, quando é abordado “saindo do cinema” (PIGLIA, 2015, p. 6)

# 34 Criação & Crítica

imagens de arte em seus romances, como no caso de alguns romancistas contemporâneos como W. G. Sebald, porém é possível argumentar a existência de uma reflexão específica sobre política das imagens e visualidade. Historiador de formação, ele sabe que toda imagem possui historicidade; leitor de Walter Benjamin, entende que toda análise de imagem é política e está em relação dialética com a violência que fundou a modernidade. Argumento também que a ênfase na leitura e no percurso do cinema na obra de Ricardo Piglia realoca algumas das referências da composição de suas prosas de ficção e permite compreender o cinema e a literatura como pólos que se iluminam mutuamente. Sendo que entre eles existe o reconhecimento da singularidade de cada linguagem, contribuindo para a autorreflexividade da escrita de prosas de ficção, ensaios e seus textos críticos. Quando perguntado, em entrevista “La lectura de la ficción”, se possui interesse pelo cinema, responde: “Muchísimo, claro. El cine nos ha enseñado a mirar la realidad.” (PIGLIA, 2014 a, p. 16)

Esse é um encaminhamento possível para a pergunta feita pelo autor em seus diários: “¿Cómo se convierte alguien en escritor, o es convertido en escritor?” (PIGLIA, 2015, p. 16) Ele responde e abre uma espécie de percurso para aqueles que se aventuram na escrita: “No es una vocación, a quién se le ocurre, no es una decisión tampoco, se parece más bien a una manía, un hábito, una adicción, si uno deja de hacerlo se siente peor, pero tener que hacerlo es ridículo, y al final se convierte en un modo de vivir” (PIGLIA, 2015, p. 16) As idas frequentes ao cinema são parte de seus hábitos, aproximando a crítica cinematográfica e a crítica literária. Planejo estudar o que ele nomeou de “imaginação cinematográfica” atentando para a presença do cinema e a crítica de cinema, a partir de uma perspectiva que permita reconhecer alguns impasses e eixos da sua prosa de ficção. Percebe-se que há a interiorização da linguagem cinematográfica em suas prosas de ficção tanto em termos temáticos quanto também dos recursos para a narrativa, assim como permite o debate em sua obra crítica e ensaística acerca das semelhanças e diferenças entre as duas artes. O debate acerca das afinidades entre a literatura e o cinema emerge como parte da incorporação de uma cultura popular que esse autor reconhece em sua particularidade. A partir do momento em que esses argumentos são apresentados em um escopo maior acerca da relação entre criação e crítica, ficam mais claras as interações complexas em que se inserem e possibilitam o gesto autorreflexivo acerca das obras elencadas. No caso da prosa, enfatiza-se a relação entre imagem, memória e tempo, com especial atenção para a montagem das peças e a valorização da cultura popular.

# 34 Criação & Crítica

Cultura de massas e mecanismos internos em entrevistas e aulas

Uma das perspectivas adotadas por Ricardo Piglia é utilizar o cinema enquanto um dos elementos que lhe permitiu elaborar um projeto intelectual e artístico que o aproximasse da cultura de massas. Assim como outros de sua geração, especialmente Manuel Puig, Rodolfo Walsh e Saer, Piglia tomou para si a tarefa de rechaçar procedimentos convencionais e clichês dos meios de comunicação por meio de intervenções à indústria cultural, utilizando-se da ironia. (MACEDO RODRÍGUEZ, 2021, 83) Sua proposta artística não estava vinculada ao lugar comum do escritor que se sente superior à cultura de massas e pode-se dizer que a sua admiração por Roberto Arlt, e a incorporação do estilo baixo e grotesco com a valorização da oralidade, encontra aqui uma das explicações possíveis. Como considera Alfonso Macedo Rodríguez (2021), em artigo interessado em estudar o vínculo de Ricardo Piglia com a cultura de massas, Piglia analisa o cânone por meio de um ângulo marxista no qual a relação entre palavra e poder da classe intelectual possibilitando ações autoritárias. Piglia estabelece vínculos entre a obra de Roberto Arlt e os gêneros menores enquanto parte de um projeto onde a cultura de massas é associada às inovações dos romances modernistas, sendo o cinema a singular inovação do século XX.

Como se trata de uma análise de sua obra crítica com especial atenção para os mecanismos de sua criação literária e sua relação com o cinema, opto por abranger escritos desde a década de oitenta até as suas últimas publicações. Há variadas entrevistas e perspectivas de uso do cinema para além de suas aparições nos romances. Opto por escolher aquelas que se referiram aos modos de escrever roteiros e do perfil de atuação de alguns diretores de cinema. Um bom ponto de partida é a entrevista dada a André di Tella, em 1984, sob o título de “Narrar en el cine” que foi juntada a outras entrevistas em seu livro *Crítica y ficción*. A entrevista se inicia a partir de uma pergunta convencional de André di Tella acerca das singularidades da imaginação literária e da imaginação cinematográfica “En qué se parecen y en qué se diferencian La imaginación literaria y La imaginación cinematográfica?” (PIGLIA, 2014, p. 28). A resposta de Piglia é sintomática das bordas entre essas duas artes, especialmente quando ele diz que

Se cuenta una anécdota muy divertida de Mallarmé, que quizás es apócrifa, y que viene muy bien para pensar esta cuestión. Conversaba con un pintor, creo que era Gauguin, digamos que era Gauguin, que tenía ganas de escribir una novela. Tengo varias ideas para escribir una novela, le dije. El problema es que las novelas no se escriben con ideas sino con palabras, le contestó Mallarmé. Por supuesto exageraba, pero encunto a Gauguin está claro que quería hacer una película y no se daba cuenta. ¿Un cineasta es un pintor que quiere narrar? Gauguin podría haber sido un buen director de cine, uno se

# 34 Criação & Crítica

puede imaginar sus películas perfectamente. Enfin, para escribir un buen film hace falta tener muchas ideas narrativas, las palabras importan menos, salvo en los diálogos, pero los diálogos son fáciles de escribir, solo hay que tener buen oído. La clave es el relato, eso es lo que tienen en común el cine y la literatura. Al menos cierto tipo de relato<sup>95</sup>. (PIGLIA, 2014 a, p. 28)

A primeira pergunta da entrevista parece ser uma questão que irá atravessar toda a carreira como escritor de Piglia, a resposta, em dada medida, também carregará consigo um procedimento que será repetido em outros momentos da vida. Ricardo Piglia, ao se perguntar acerca da singularidade de cada arte, utiliza o cinema para destacar os procedimentos próprios da escrita de romances. A entrevista continua com o questionamento de Andrés di Tella acerca do que Piglia entende por “relato”. Esclarece que relato deve ser tomado enquanto uma narração convencional “Porque el cine es narración, y narración tradicional.” (PIGLIA, 2014, p. 29) Aqui ele se refere a uma das singularidades do cinema entendido enquanto o meio que carrega a narração tradicional: a necessidade de entreter e fazer os eventos se encadarem. Piglia associa os padrões narrativos utilizados no cinema como típicos das noções de narrativa ainda vinculadas ao romance no século XIX. O desdém pelos diálogos, manifestado de maneira irônica, “há que se ter apenas bom ouvido”, parece servir apenas para destacar a associação entre cena e diálogo reiterada pelos roteiros de filmes hollywoodianos. Piglia compreende a singularidade dos filmes enquanto obras-de-arte: meios visuais que dramatizam enredos lidando com imagens, diálogos e a fragmentariedade das cenas. Os roteiros são histórias que envolvem imagens, diálogos e descrições na trama da estrutura dramática. O trecho sugere que Piglia compreende as funções fundamentais dos diálogos nos roteiros de filmes, conforme analisadas por Syd Field (2005), que podem ser sintetizadas em quatro: comunicar as informações ou os fatos da história para o público; mover a história adiante; revelar os personagens e revelar conflitos entre e dentro dos personagens.

Pôr a história para andar, para o Piglia crítico, é um dos momentos em que o cinema retoma a concepção convencional do que é a narração, o momento em que o cinema depende do relato tradicional. O momento dos diálogos expositivos que servem apenas para elucidar para o público aspectos da trama. A causalidade é típica do relato clássico, afirma ele. “O romance do século XIX está hoje no cinema. Aquele que queira narrar como narrava Balzac ou Zola que faça cinema.” (PIGLIA, 2014, p. 29) Piglia afirma que “o roteirista é uma espécie de versão moderna do escritor de folhetins.” (PIGLIA, 2014, p. 29) Podemos pensar que ele concebe os filmes como se fossem folhetinescos, dados à sobreposição de acontecimentos sem uma atenção detida às palavras. Ele continua a entrevista comentando que essa situação se refere mais à Época de Ouro do cinema norte-americano, aqueles que trabalhavam sem

---

<sup>95</sup> Foram mantidas as citações em espanhol para obras não traduzidas para o português.

# 34 Criação & Crítica

cessar em adaptações, reelaborações, plágios, histórias originais e produziram uma quantidade imensa de material narrativo, como Manzi e Petit de Murat. Não se trata de conceber que a exposição seja ruim em si, pelo contrário é por meio da exposição que se inicia a construção do drama. O problema central é a exposição estar somente nos diálogos em uma obra-de-arte tão rica quanto o cinema, mesmo que o diálogo seja uma função do personagem. (FIELD, 2005, p. 35)

Piglia considera que o cinema e a literatura desconfiam das palavras, mas em sentidos diversos. Há filmes como os de Éric Rohmer e Alain Resnais que poderiam ser denominadas enquanto “literários” devido ao valor dado às palavras. Inicia, então, uma tipologia de análise que o permite contrastar *El crimen de Oribe* e um filme como *Los Isleros*, sendo aquele identificado enquanto filme experimental atento às palavras e à relação entre texto e imagem e o último como a reiteração do uso de diálogos para explicar a existência das cenas. O caminho escolhido por ele, nessa entrevista de 1986, é a busca pela maior liberdade na elaboração de enredo e das resoluções dos impasses das tramas do cinema. Cita Nicolás Sarquis e sua predileção por trabalhar com escritores como Saer, Conti e Di Benedetto que não possuem experiência como roteiristas profissionais, o que lhes permite encontrar soluções diversas para os impasses surgidos nos roteiros por eles elaborados para o cinema comercial. A “retórica cinematográfica” pode trazer mais armadilhas do que opções quando se está elaborando roteiros que tencionam contar histórias da sociedade argentina.

Percebe-se também o uso da crítica de cinema para indagar a singularidade da elaboração das prosas de ficção e, em simultâneo, debater a possibilidade da resolução dos impasses entre ambas. Aposta, assim, no uso da “imaginação cinematográfica” não apenas por meio da interiorização de seus recursos, mas especialmente pela comparação que aguça o caráter autorreflexivo de cada gênero, sejam os romances ou os roteiros de filmes. Como no caso em que responde acerca dos impasses da escrita de um roteiro elaborado entre ele e Nicolás Sarquis.

Hay una cuestión técnica clave, diría yo, en el relato cinematográfico: hay que conseguir un efecto de realidad para resolver las situaciones y es una cuestión bastante compleja, porque en el cine el relato es a la vez más rápido y más concreto y, obviamente, no se puede releer. Entonces hay que dejar marcas, hay que marcar el relato, es una cuestión de pequeños detalles, de matices, de claves laterales que en literatura se resuelven con el tono y el estilo. El arte del detalle, de lo concreto, los índices de realidad, la saturación de lo incidental. Cuando falta eso, una película no funciona, y si está pasado, todo se achata... “Los espectadores del cine, como las avestruces, son animales realistas”, decía Godard, “solo creen en lo que ven” (PIGLIA, 2014a, p. 30)

# 34 Criação & Crítica

A discussão acerca do “efeito de realidade” no cinema e na escrita de prosas de ficção acompanhará Piglia ao longo da vida. O tema do “efeito de realidade” e a afirmativa generalista de que o cinema se parece com romances de Balzac, se devem a um argumento levantado por Piglia em variadas entrevistas e textos críticos, mesmo que dispersamente. Esse efeito, aqui, é explicitado em tom semelhante ao de Roland Barthes em seu conhecido texto “O efeito de real” (BARTHES, 2004) retomando a tensão entre “ação” e “descrição” enquanto cerne da ficção literária moderna, como depois apontará Rancière (2010), sendo que na obra crítica do autor argentino estaremos lidando com as afirmações descrentes acerca do “excesso descritivo”. Esse tema, e o modo de resolvê-lo, irá acompanhar toda a sua crítica ao longo de sua obra crítica, levando-o a conceber o cinema de entretenimento enquanto uma arte que se utiliza do romance do século XIX aos modos de Balzac. Não é nenhum detalhe citar Godard, para Piglia. Como afirmou na entrevista “La lectura de la ficción”, em 1984: “Y, encunto a Godard, para mí es el mayor narrador actual.” (PIGLIA, 2014a, 16) Continua utilizando uma técnica comum aos escritos de Piglia, embaralhar as referências: “Sabe muy bien, mejor que nadie quizá, que cosa és un relato clásico, nadie leva a venir a explicar a Godard que és el cine norteamericano de los años 40... pero a la vez, su manera de filmar Scarface es hacer Pierrot le fou.” (PIGLIA, 2014a, p. 16)

Os diálogos são uma das partes mais simples do desenvolvimento do roteiro, já que são tomados enquanto o desenvolvimento direto da conformação de um clima. Retoma, assim, um dos temários centrais da criação de romances, pelo menos desde a desestruturação do romance típico do século XIX: a noção de que os diálogos não podem servir para adiantar o andamento da narrativa, especialmente em romance com um narrador forte. Assevera: “Construir la situación con el diálogo es un problema del que suelen adolecer ciertas películas de esta región.” (PIGLIA; LARRE BORGES, 1993, p. 22) Pode-se dizer, empregando um termo atual, que Ricardo Piglia é um escritor de roteiros para os quais o personagem vem em primeiro lugar. A elaboração de uma personagem complexa desencadeia a existência dos diálogos, e não o contrário. Opta por construir situações impactantes e bem tramadas por meio das quais as personagens podem expor seu conflito interno. Os diálogos fluem dessas situações após ter sido dada a liberdade para que se exponham em situações específicas. “El diálogo funciona como una música que ayuda simplemente a desarrollar la situación.” (PIGLIA; LARRE BORGES, 1993, p. 22) Piglia associa a escrita de roteiros ao romance realista do século XIX ao afirmar que um roteiro que funcione deve tramar bem a história e fazê-la avançar por cenas que foram previamente concebidas visualmente. A sequência de situações ocorre previamente ao ato de sentar e escrever. “Es lo que hacían algunos escritores realistas, como Thomas Mann, que antes de ponerse a escribir estaba meses armando la estructura por capítulos de sus novelas.” Thomas Mann nunca esteve nas predileções de Piglia,

# 34 Criação & Crítica

pois ainda expressa a causalidade das cenas e situações, uma armação típica do romance do século XIX. “En el trabajo con Babenco me di cuenta de que él tenía un tipo de imaginación diferente en la que jugaban planos, luces y perspectivas. A mí lo que me interesa es la idea de realidad de la situación dramática, que tiene que tener algo así como un volumen y una presencia física.” (PIGLIA; LARRE BORGES, 1993, p. 21) A diferenciação entre a escrita de romances e a escrita de roteiros ocorre por meio da clareza de que no trabalho da prosa é a prosa que vai construindo a situação; já no roteiro, o encadeamento das cenas pode servir como andaime e estrutura do filme.

Diferente da entrevista dada em 1986, em que acabara de participar de uma experiência de escrita de um roteiro com Nicolás Sarquis, Piglia, em entrevista posterior, já em fins do século XX, percebe o cinema como um modo de narrar decadente ante uma nova tipologia de narração: as séries de streaming. O cinema perde espaço para as séries que recebem elogios de Piglia “os grandes escritores de roteiros americanos estão trabalhando em séries. Gosto muito das séries americanas.” Trata da capacidade de fechar um capítulo, mas o deixando em aberto simultaneamente como uma promessa de continuidade e de manter o leitor fisgado por essa narrativa. Já não estamos mais na década de oitenta, o cinema não é hegemônico e pode até se reinventar. Os comentários de Piglia, entretanto, não manifestam nenhum ataque às séries ou não propõe nenhuma espécie de retorno nostálgico ao passado do cinema. Mesmo quando se está lendo os três volumes de seus diários, não se encontram afirmativas acerca da perda da centralidade do cinema na cultura de massas. Ele é leitor de Walter Benjamin, especialmente dos ensaios “O Autor como produtor” e “A obra-de-arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, em que concebe o cinema e sua linguagem enquanto possuidores de uma afinidade com o choque, o elemento predominante dos novos hábitos que modulam a percepção sensorial do indivíduo das grandes cidades europeias. O tema de relação entre técnica e as formas estéticas é uma constante nesses ensaios, e pode-se dizer que Piglia percebe com regozijo a decadência do cinema que, agora, pode se reinventar. Quando as formas deixam de se tornar hegemônicas — como o cinema foi durante muitos anos, especialmente antes do consumo indiscriminado da televisão — elas agora estão mais suscetíveis às tensões e disputas existentes na sociedade. Ao longo de sua obra crítica, Piglia foi se preocupando cada vez mais com a relação entre certas estruturas de narração oral e o uso de gêneros e subgêneros da cultura de massas.

Trata-se, então, de uma obra atenta às possibilidades e aos impasses da cultura de massas e de seus modos de disponibilização das imagens, especialmente seguindo o caminho sugerido por Walter Benjamin ao conceber os modos de tensão e incorporação dessas possibilidades e suas técnicas, o que não foi percebido por muitos de seus analistas como Macedo Rodríguez (2021). Há uma afirmação

# 34 Criação & Crítica

sugestiva de Piglia acerca das inovações de sua geração na relação entre literatura e cultura de massas:

Benjamin plantea que uno de los efectos de los medios de masas es que la distinción entre ficción y realidad há dejado de estar clara. Cuando en “La obra de arte en la era de la reproducción técnica” señala que el objeto auténtico y la experiencia auténtica se han borrado, está diciendo que la reproducción y los medios de masas han borrado el límite claro y clásico entre un experiencia ficcional y una experiencia verdadera. Esa suerte de indecisión entre el carácter construido y ficcional de lo real y el carácter real de un hecho real es un efecto de los medios de masas; en esse espacio, no hay lugar a partir del cual establecer la distinción com claridad. (PIGLIA, 2016, p.56)

A dificuldade em distinguir realidade e ficção, ou melhor, a possibilidade de que recursos diversos sejam utilizados no relato para reafirmar a inexistência de uma distinção inerente aos dois campos, é um tema central da obra de Piglia proveniente de sua relação com os meios audiovisual basta lembrar o mote central de Cidade Ausente. O apagamento da experiência fictícia e a real, e a inserção dessas questões enquanto parte de um temário dos romances, é parte do efeito dos meios de massa, dentre os quais o cinema teve o impacto mais transformador sobre o campo das artes. Seguindo o debate levantado pela tradição crítica, Piglia concorda que o grande público foi capturado pelo cinema e pelas narrativas televisivas, o que o fez tomar medidas precisas em sua vida pessoal, como escrever roteiros e adaptações para o cinema.

Parece ter seguido o caminho aberto por uma amizade literária com Manuel Puig. O autor de Boquitas Pintadas considera que o trabalho com o melodrama é um dever do escritor argentino que esteve, durante muitos anos, distanciado da fala, das formas de fruição e da cultura popular em geral. Puig, segundo Piglia (1993 a), soube encontrar técnicas narrativas em zonas comumente esquecidas pelos escritores: as revistas de moda, as confissões religiosas, os necrológicos, enfim. Todas essas técnicas possibilitaram novos mecanismos para narrar. Continua: “El gran tema de Puig es el bovarismo. El modo en que la cultura de masas educa los sentimientos” (PIGLIA, 1993 a, 114) Piglia tergiversa e afirma que a intenção de Puig não era escrever um Madame Bovary como os outros escritores, mas ele desejava escrever um romance que entretece a própria Madame Bovary. “No solo hay que escribir Madame Bovary sino también una novela que le guste a una señora triste, de província, que se aburre y que en cualquier momento se distrae” (PIGLIA, 2016, 129) Piglia e Puig acreditam não existir contradição entre a renovação técnica e a experimentação com as formas populares, como a historieta La Argentina em pedazos (PIGLIA, 1993) deixa claro.

# 34 Criação & Crítica

Esse é o início do argumento desenvolvido em diversos ensaios acerca da obra de Manuel Puig, especialmente em “Una clase sobre Puig”, voltado para o livro e o filme *O Beijo da Mulher-Aranha*. Inicia comentando que Puig parte de uma questão antiga da crítica literária: como incorporar a uma forma já estruturada elementos que não lhe pertencem. A adaptação fílmica segue o livro ao propor uma situação pouco usual em que um homossexual sem referências políticas, Molina, se encontra em uma cela com um guerrilheiro político, Arregui. O romance e o filme trabalham com o temário do amor impossível, dando-lhe historicidade e verossimilhança na trama a partir do esclarecimento gradual de que Molina está a serviço do Estado argentino. Puig está especialmente interessado na intenção realista do romance que foi seguida pelo filme dirigido por Hector Babenco. Os acontecimentos históricos estão submetidos à narrativa (e o exemplo mais explícito é de que a anistia de 1973 não altera os rumos da história), reafirmando o peso da estrutura, tendendo à alegoria. Realista em função dos seus procedimentos, não obedece à realidade documental e jornalística, pelo contrário a subordina ao desenvolvimento e à incorporação de fórmulas da cultura de massas que a submetem.

Em termos de temário e narrativa, o romance e o filme são acerca do duplo leitor, a incorporação da cultura de massas e a super identificação com a obra-de-arte. Há debates entre Molina e Arregui sobre a recepção da narração que está circulando na sociedade argentina em específico acerca das narrativas fílmicas. Considerando que Molina está contando filmes para Arregui e há uma dicotomia entre ambos, visto que Arregui desqualifica os filmes politicamente (ao desqualificar o protagonista nazista<sup>96</sup>), Molina enfatiza que as narrativas seduzem pela intriga e suspense narrativo. O relato dos filmes constrói uma espécie de contrarrealidade que excede o simplório político de Arregui e atua sobre ambos que deixam de se parecer com o que eram no início. A utilização dos filmes no relato também serve a um procedimento caro aos dois autores, de algum modo há uma segunda história sendo contada que funciona como prenúncio narrativo do que ocorrerá depois: uma história de amor impossível, o crime e a morte. No caso do filme dirigido por Babenco, há ainda a cena final em que se valoriza ainda mais uma possível escapatória para Arregui mesmo que em seus sonhos. Merece ser destacado que Piglia retoma um argumento desenvolvido em seu “Teoria do Conto”, porém de outro modo: já não se trata mais de fazer aparecer algo que estava oculto, e típico da busca humana de ver aquilo que até sob a superfície da vida, mas de perceber como a segunda história, aqui, serve como adiantamento narrativo fazendo com que o espectador se choque com um acontecimento que já estava definido desde o início.

---

<sup>96</sup> “Está gostando do filme? / - Ainda não sei. Por que é que você gosta tanto? Está todo arrebatado. / - Se me mandassem escolher um filme para ver de novo, eu escolheria esse./ - E por que? É uma imundície nazista, ou você não percebe? (PUIG, 1981, p.40)

# 34 Criação & Crítica

Um dos modos de entender a obra de Piglia no cinema é atentar para a sua atuação como roteirista. Como esse não é um artigo voltado a entender impasses de adaptação, prefiro me deter no modo como pensou acerca do ato de escrever roteiros em sua obra crítica, muitas das vezes realizada por entrevistas, que sugeriu instigantes considerações acerca das relações entre crítica literária e o cinema. Ele escreveu para “Corazón iluminado” de Héctor Babenco, uma ficção científica como o “La sonámbula, recuerdos del futuro” dirigido por Fernando Spiner e “El astillero” baseada no romance de Juan Carlos Onetti sob a direção de David Lipszyc e que lhe valeu o prêmio Condor de Oro de melhor adaptação cinematográfica. Essa última adaptação era um projeto de juventude, conforme comenta em seus diários, e levou tempo significativo para executá-la devido aos impasses que surgiram da filmagem de um livro que possui procedimentos literários complexos. Assim ele se pronuncia acerca da intenção de levar adiante o projeto de filmar El Astillero.

es un trabajo que tiene sus riesgos y grandes responsabilidades. Y la dificultad pasa por ser fiel a una novela que uno admira mucho, y hacerlo sin que esa fidelidad se convierta en un mal guión. Hay que mantener la fidelidad en el plano en que es necesario y ver qué se puede hacer. Fue un desafío que acepté porque mi enorme admiración por la literatura de Onetti hizo que fuera una tentación difícil de rechazar. (PIGLIA; LARRE BORGES, 1993, p. 20)

Trata-se de duas formas de arte distintas e que necessitam encontrar seus próprios meios expressivos, afirma Piglia. Retoma reflexões já presentes desde o início da carreira, como, por exemplo, em sua entrevista “Narrar en el cine”, e estão imiscuídas com a crítica literária e auxiliam a compreender a relação entre criação e crítica. Escrever roteiros de filmes faz com que ele retome momentos prazerosos, aqueles nos quais é possível ainda pensar em um romance que avance cena a cena. “La virtud primera que encuentro es que hay cosas que no quiero hacer en la novela pero que hago con toda tranquilidad en los guiones.” (PIGLIA; LARRE BORGES, 1993, p. 20) Em variadas entrevistas Piglia dialoga com a cultura de massas, especialmente os filmes de Hollywood, por isso os associa aos romances do século XIX. A escrita de roteiros retoma uma narrativa onde a conexão do sentido está alicerçada na concatenação entre situações, diálogos, personagens e cenas. “Se trabaja más con la narración pura y no existe el problema del estilo. El estilo en cine es un problema del director.” (PIGLIA; LARRE BORGES, 1993, p. 20) A diferenciação entre o trabalho do roteirista e do diretor é central para a escrita de roteiros proposta por Piglia, especialmente porque ao primeiro se atribui o singelo papel de criar um clima sem se preocupar com a linguagem, pelo menos não no sentido em que se pensa a prosa de um romance.

# 34 Criação & Crítica

## Filmes e ficções pessoais

Começa assim o prólogo de *Antología personal* (2014): um homem quer regressar deliberadamente ao passado em busca de uma experiência perdida e, por isso, vai até um velho cinema na rua Lavalle para assistir uma reapresentação do filme *Total Recall* dirigido por Paul Verhoeven e estrelado por Arnold Schwarzenegger. Como se pudesse retornar à primeira vez que teve contato com essa obra nos anos noventa, em tom pessoal, nos faz acreditar que é ele mesmo, Ricardo Piglia, e não Emilio Renzi, aquele que busca o filme. A adaptação de "We Can Remember It for You Wholesale" de Philip Dick, publicado em 1966, está sincronizada com o imaginário daqueles anos e traz consigo, para além das típicas questões da ficção científica, o tema da memória individual e coletiva. Um filme B de grandes ambições, assim o considera Piglia, capaz de mobilizar a memória tomada como estímulo para discutir a narrativa de si que seus textos críticos mobilizam "Se podría tomar ese cruce múltiple de lugares míticos, emociones antiguas y géneros populares como punto de partida para una discusión sobre las historias personales y las ficciones propias." (PIGLIA, 2014, p. 11) A história do filme pode ser associada à incorporação de uma memória externa ao indivíduo "la memoria tende a ser considerada un virus" que pode ser injetada nos humanos e mudar como se percebe a vida. "En ese mundo de vivencias virtuales, donde se ha perdido el sentido de la memoria privada, la utopia reside en construir artificialmente la experiencia y vivir como propias vivencias que nunca se han vivido" (PIGLIA, 2014, p. 12) Associa-se esse filme, visto novamente em um cair da tarde em Buenos Aires, ao tema da memória que permite transformação e metamorfose, e pode ser aproximado de outros escritos do próprio Philip Dick ou ao conto "La memoria de Shakespeare" de Borges. Uma ocorrência, relacionada ao narrar a si mesmo, pois já não há a certeza da memória privada em relação ao coletivo e à possibilidade de que seja utilizado para ser inoculado em outro, a partir da memória enquanto vírus em *Total Recall*. Piglia reiterou sua admiração por esse gênero fílmico: "El policial y la ciencia ficción son los grandes géneros anticapitalistas" (PIGLIA, 2013, enlinea)

A linguagem se define como lugar de controle, por toda discussão de sua obra acerca da relação entre poder estatal e narração, mas também espaço para a transformação da memória e tem na organização da vida, e todos os impasses inseridos nesses gestos de organizar as narrativas de si, uma derivação. Os diários de Emilio Renzi nascem como essa possibilidade de transformação no qual se investe na performatividade do ato literário, que engloba tanto as menções feitas desde suas primeiras entrevistas como "laboratório do escritor", assim como possibilitam uma experiência de outridade. Uma das aparições principais, com suas leituras amplas de romances e contos de diversas latitudes, são os filmes. A amplitude dos diretores de cinema que lhe interessa é vasta, mesmo que consigamos perceber a predileção por gêneros como filmes noir e ficções científicas. Em *Un dia en la vida*, Emilio Renzi

# 34 Criação & Crítica

decide ir ao cinema Atlas na avenida Santa Fé com a Ayacucho quando senta para ver Pulp Fiction de Quentin Tarantino. Renzi é um daqueles acelerados, um daqueles que passa todo o seu tempo pensando nas aulas ou conferências que necessita lecionar, tomado de assalto por ideias soltas, reflexões insistentes, coisas que disse ou que poderia ter dito. Nas aulas, tenta manter a todo custo a atenção da plateia e raramente consulta as folhas de papel cartão em branco que escreveu como quadros conceituais para expor o que tinha previamente organizado. Tem receio de perder a concentração e prefere manter a aceleração constante dos seus pensamentos. Somente a aura obscura do cinema o retira de certo círculo vicioso de continuar pensando aceleradamente e com ela consegue até se acalmar. “El cine es el divan del pobre”, diz em voz baixa para si mesmo, porém não consegue lembrar qual filósofo disse a frase.

O melhor do filme de Tarantino são os diálogos e, nesse trecho, Emilio Renzi refaz os vínculos com a entrevista dada por Piglia em “Narrar en el cine” “No eran diálogos que explicaran la acción, más bien se partía de una situación narrativa muy intensa y extrema - por ejemplo, dos sicários iban a matar a vários cómplices desleales a los que masacrarían - en una acción de violencia límite.” (PIGLIA, 2017b, p. 199) Aqui se aproximam os modos de confecção do romance e do filme: diálogos não devem servir, em nenhuma das artes, para fins explicativos. Trata de um tema destacável na composição do filme Pulp Fiction que é a desconexão entre os diálogos e as ações, o que possibilita aos primeiros ocorrer fluidamente e dar às cenas quase um caráter inverossímil. Os diálogos fluem e continuam independente do que aconteça, já que a situação dramática está tão bem montada que os diálogos assumem um papel de fundo desconectado não apenas de sua função explicativa, como também da possibilidade de fazer com que a ação avance. A perda da função direta faz com que eles possam ser uma espécie de adereço para a cena, uma espécie de “música de fundo”, como observa Emilio Renzi logo assim que sai do cinema.

Os diálogos de Tarantino são uma das suas maiores proezas enquanto diretor de cinema. Seja pelas suas frases curtas, ou por adequação das palavras, os diálogos entre os personagens são memoráveis cenas dos filmes, especialmente quando abordam temas do cotidiano. Não sai da cabeça daqueles que assistiram Pulp Fiction o momento em que Vincent Vega (John Travolta) e Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) estão debatendo o nome do quarteirão com queijo na França ou os argumentos acerca da possibilidade da intervenção divina na vida humana; ou a cena de abertura de Cães de aluguel onde o Sr. Pink (Steve Buscemi) tenta convencer todos os outros comparsas sentados em uma mesa de lanchonete do motivo dele não dar gorjetas. Os diálogos estão distantes da função explicativa, como considera Renzi, ou até mesmo da intenção de fazer a história avançar. Uma das funções desses diálogos é aumentar a nossa empatia com os personagens, como no diálogo entre Vega e Jules acerca da massagem nos pés, ou então aumentar a tensão como na

# 34 Criação & Crítica

primeira cena de *Bastardos Inglórios* em que Coronel Landa (Christoph Waltz) leva uma conversa sobre ratos e esquilos com o fazendeiro enquanto Shosanna Dreyfus (Melanie Laurent) está escondida na parte inferior do chão da fazenda. A leveza temática e da entonação de voz de Landa contrasta com o desespero dos judeus escondidos.

Renzi acredita que se trata de “Un film preverbal, pero muy hablado, con diálogos continuos y brillantes que no tienen función narrativa y por eso son tan bellos e inolvidables.” (PIGLIA, 2017b, p. 199) Renzi supõe que as opções de Tarantino, mais do que uma inovação da mente do diretor, estão arraigadas na cultura norte-americana “la tensión narrativa es tan fuerte que lo que se dice no importa, no interfiere en la acción, y por eso el lenguaje es muy poético y libre.”(PIGLIA, 2017b, p. 199) Admite Renzi que essa é uma versão, e não uma interpretação do filme, um modo de lê-lo e que aceita muitos outros modos possíveis de leitura que ocorressem em torno dessa mesma versão. Parece ser claro para o espectador que *Pulp Fiction* trabalha com a saturação de referência e com o pastiche, típico das obras-de-arte de fins do século XX e estão em diálogo íntimo com a cultura norte-americana daquele período. No que concerne aos diálogos, é na tradição literária americana que Renzi encontra um predecessor para as opções de Tarantino

Todo viene de *The Killers*, donde dos gángsters que van a matar a un sueco en un bar hablan de la comida que se ofrece en el lugar en el que esperan a la víctima y todo el relato gira sobre los distintos platos posibles pero en una atmosfera tan extrema que los dichos sobre la panceta con huevos fritos tienen una carga de peligro que nada puede superar. (PIGLIA, 2017b, p. 199)

Não se trata do filme explorar a violência psicológica, mas a expressão de uma violência que está dispersa por todo o tecido social. Trata-se de perceber o que já estava contido no gênero policial e, ao mesmo tempo, transborda dele sem existir uma explicação única para a sua manifestação. A colagem de cenas isoladas está unida por ocorrências fora da causalidade onde as vidas débeis dos personagens estão submetidas aos ditames do grande dono do tráfico do local. A estrutura fora da linearidade temporal, o flashforward em seu início, a retomada de referências de cultura pop, o uso do pastiche; todas compõem um filme onde o enredo apresenta vários arcos dramáticos que se iniciam em momentos peculiares, mas que se cruzam com modificações sofridas pela trajetória dos personagens, especialmente quando o boxeador que se recusou a deixar-se derrotar e arranjar a luta, como o mafioso Ihe pedira, é perseguido por um assassino eficaz e malévolo e a história filmada em uma cena sadomasoquista onde o gângster negro, que perseguia o boxeador, foi subjugado e estuprado por um policial, foi humilhado e sodomizado em uma ação secundária do filme. Renzi também reconhece a importância da mesma cena

# 34 Criação & Crítica

enquanto entrelaçamento de cenas secundárias e cenas principais ao longo de toda história.

Esse jogo de réplica pop foi fechado na cena final com um assalto a um restaurante, que, na verdade, estava ligado à primeira cena do filme, onde um casal naquela mesa restaurante planejou o assalto que aconteceria — com resultado paradoxal — na cena final do filme, quando se percebe que o tempo é fragmentado e não seguiu uma ordem linear. Parece existir, no caso desse filme e dos apontamentos feitos por Piglia em sua obra crítica ou Emilio Renzi enquanto personagem dos diários, uma conversa subterrânea entre filmes que desembocam em sua admiração por *Pulp Fiction* e que provém de sua atenção aos filmes noir. Destacam-se dois filmes: *Possessed* (1947) de Curtis Bernhard e *Chinatown* (1974) de Roman Polanski. Renzi acerta quando diz que *Pulp Fiction* não se trata de um remake, como o que fez Roman Polanski em *Chinatown* que retoma convenções do policial hard-boiled e utiliza a luz, os cortes da câmera e o desdobramento do enredo típicos do noir. A relação entre criação e crítica na obra de Piglia, percebida por meio dos filmes, parece retornar a um ponto estabelecido pela fortuna crítica: a relação entre seus romances e os personagens provenientes do hard-boiled. Piglia continua o jogo de referências de leituras: “A la noche voy al cine con Iris: *Barrio chino* [*Chinatown*] de Polanski. En realidad, la película parece basada en una novela que Chandler nunca escribió.” Para além da relação de influência de uma arte em outra, as afirmativas de Piglia sugerem a equiparação entre as obras-de-arte, o romance e os filmes, sem a predileção costumeira da palavra em relação à imagem.

Uma possibilidade da articulação dessas perspectivas e um melhor entendimento de sua obra crítica é atentar para a prosa de ficção *A Cidade Ausente*. O romance aposta em uma estrutura fragmentária onde há a articulação entre tempo, memória e imagem. Piglia se aproveita de que esses elementos encontrem no cinema o campo privilegiado de teorização e execução incorporadas no romance. A prosa de ficção tem como local de ocorrência a cidade de Buenos Aires reprimida pelo Estado onde uma “máquina de narrar” mistura relatos e múltiplas histórias, em geral, enviadas pelo Estado. Uma espécie de ficção distópica onde Junior se move a partir de variadas chamadas telefônicas. O caráter fragmentário do relato enfatiza a relação entre imagem e movimento. A elasticidade do tempo é aguçada por meio da pluralidade e fragmentação do relato enquanto uma resposta política ao uso do tempo na modernidade em sua versão progressista e cronológica. São feitas menções diretas ou até mesmo citações ao cinema, contudo há marcas de visualidade no livro como a valorização do olhar, e as menções ao olho que observa. A máquina conta os relatos, mas eles são visuais, como se aguçassem o tensionamento entre o ouvir e ver no centro do relato. A referencialidade ao cinema não é tão grande nas prosas de ficção de Piglia; acredito que uma das aproximações mais potentes da sua narrativa ocorra

# 34 Criação & Crítica

por meio das estratégias narrativas, especialmente quando se percebe que a máquina de narrar, no romance, não é estritamente definida, e pode ser o cinematógrafo.

Especialmente a partir da década de noventa as imagens nas prosas de ficção de Ricardo Piglia se constroem a partir da valorização do choque, especialmente no relato fragmentado *A Cidade Ausente*, mas também pela sobreposição de variadas vozes e multiplicidade de imagens na prosa de ficção *Dinheiro Queimado*. Também enfatizadas em *O Caminho de Ida*, são imagens que privilegiam a ambiguidade e a amplitude de recepções possíveis que negam a simples representação, aproximando-se das imagens dialéticas como nas leituras que Didi-Huberman (2008) faz de toda imagem, apoiado na obra de Walter Benjamin. Trabalhar o tempo pode ser entendido enquanto uma proposta política de Piglia, visto que o tempo moderno foi naturalizado como a expressão mecanizada em tempo do relógio. Concebendo a notabilidade do tempo, o recurso narrativo mais utilizado nas prosas de ficção é a provocar saltos temporais, destacando para o leitor a necessidade de lidar com variáveis camadas temporais no cotidiano. *Cidade Ausente* é a prosa de ficção que se utiliza desse recurso com mais precisão e acabamento, negando a referencialidade histórica. Enfatiza-se a fragmentariedade do texto por meio do jogo de tempos a partir da máquina de relatos, destacando que a linearidade do tempo é uma pretensão como outra qualquer, visto que ao longo da prosa os tempos se mesclam sem marcas claras que relembrem a cronologia. Outro exemplo da utilização dos saltos temporais associados à fragmentariedade da narrativa, mesmo que não totalmente como nos escritos dos anos noventa, é a primeira parte de *Respiração Artificial*, onde são apresentadas cartas referentes ao século XIX em que depois ocorre uma espécie de sutura com o período da ditadura militar argentina deflagrando uma relação complexa entre futuro, passado e presente. A utilização de relatos de diferentes tempos, alguns de personagens que muitas das vezes fazem referência uns aos outros em épocas diversas de suas vidas e da História argentina, gera um mosaico de distintas temporalidades que constrói uma narrativa acerca dos Maggi. Novamente enfatizasse a relação complexa entre proximidade e diferença a partir do recurso da descontinuidade de leitura com fragmentos aproximados de maneira complexa. Não se trata apenas de relacionar o movimento à imagem-movimento, como pondera Deleuze (1985), ocorrendo dentre os quadros e nos quadros enquanto frames, porém mais associado ao nascimento e a elaboração das narrativas. A discussão acerca do tempo em *A Cidade Ausente* está vinculada à composição por fragmentos de imagens, porém liga-se à máquina de relatos (o próprio cinema ou o rádio, como em *A Cidade Ausente*) e que se remete às mudanças de personagem e da narrativa.

## Modernidade e o ofício do escritor

Pensar o cinema dentro da obra crítica de Piglia possibilita perceber que aquilo que ele nomeia como “imaginação cinematográfica” amplia o escopo

# 34 Criação & Crítica

autorreflexivo acerca de suas prosas de ficção e ensaios. Tratar desse assunto fora do rígido temário da adaptação fílmica permite entender que o cinema ilumina ângulos novos de leitura da obra. A luz distinta possibilita novas entradas para as palavras, especialmente ao concebermos o cinema, enquanto uma arte que possui singular composição e foi um acompanhante de toda a vida para um autor que se declarou cinéfilo. A crítica literária, então, teve de lidar com a crítica de cinema como se fosse um duplo que era, por vezes, imagem especular e, por outras, portadora de critérios próprios que apenas em parte poderiam ser incorporados pelo ofício do escritor.

Percebemos a menção a vários filmes quando lemos sua obra crítica, como em *Crítica y ficción*, de modo específico por citações ou por meio da presença de cenas memoráveis voltadas ao desenvolvimento de indagações relacionadas à relação entre invenção e apropriação. Nesse sentido, à composição de suas prosas de ficção — enredo, estrutura, personagens e estilo — contribuiu o cinema como educador visual desse escritor influenciado pelos filmes como elemento integrante de suas referências culturais. Ao se conectar com o cinema, a escrita de Ricardo Piglia convida a redefinir as volúveis fronteiras da arte. O cinema nos chega como muitas vozes e imagens que fazem contraponto complexo ao silêncio da leitura e a permeia com uma imensidão de imagens que estão no horizonte de escrita para além de um simples eixo referencial expresso por meio da citação de nomes de filmes. Afirmo que perceber essa obra por meio do ângulo da “imaginação cinematográfica”, que ele afirmava ser de importância ímpar para todo escritor, possibilita novas miradas no interior da obra quando a percebemos a partir da crítica literária enfatizando a composição de personagens e enredos.

Sabe-se que Piglia foi um escritor que fez da obsessão uma espécie de ângulo para a análise de outros escritores como ele. Há textos e ensaios seus acerca das obsessões de outros escritores, desde conhecidos, como Roberto Arlt, até menos conhecidos, como no caso de James Elroy autor do *Quarteto de Los Angeles*. O range de filmes que o interessam transitam entre a admiração por Quentin Tarantino e o seu *Pulp Fiction* e os filmes Noir. A elaboração de seus personagens consegue incluir as referências provenientes dos filmes, especialmente a presença do noir pode ser sentida em um personagem como o forasteiro Tony Durán que chega em um lugarejo na província de Buenos Aires e se envolve com as irmãs Belladonna, e desperta a ira de vários membros da sociedade, até ser assassinado em um enredo que relembra os filmes dessa específica forma de narrar. Outros diretores de cinema, entretanto, apareceram em seus diários, mesmo que sem receberem a atenção devida<sup>97</sup>. Parece

---

<sup>97</sup> Leitores que se interessam por história do cinema irão achar estranho, no mínimo, que um autor que se autodeclarava cinéfilo não tenha alguma admiração por Tarkóvski, Bergman, Ozu ou Mizoguchi. Outro aspecto é a ausência de filmes históricos dentre as suas predileções. Acredito que um dos motivos da ausência seja o excesso de descrições em filmes históricos, aqueles que trabalham com a associação entre efeito do real e descrição, como por vezes afirmou Barthes, leitura de Piglia. Para uma aproximação entre os “biografemas” de Barthes e os diários de Piglia, ver (BERGONZONI, 2019)

# 34 Criação & Crítica

que a eles é dedicada uma parte pequena de suas análises, como acontece com Hitchcock, mas na verdade são pistas que nos permitem perceber a obra crítica e as prosas de ficção por outro ângulo que não seja simplesmente referencial. Apenas com pequenas variações, como as que existem quando efetua um comentário crítico acerca do Pasolini do Evangelho Segundo Mateus, ele escapa de certo enquadramento criado por ele mesmo acerca de sua obra. Comenta Emilio Renzi acerca do dia em que

A la noche voy al cine y veo El evangelio según San Mateo de Pasolini. No debe haber historia más bella: de allí salen todas, de Shakespeare a Faulkner. Me impresiona un monólogo incesante siempre dirigido a probar algo: sermones, parábolas, oraciones, discursos, no hay otra palabra. Esto solo alcanza para darle a la palabra de Cristo una dimensión delirante y obsesiva. Buen recurso para construir un personaje: por un lado, todo lo que dice es “significativo” y a la vez esa misma expresividad sirve para construirlo como personaje. Así, él es “portador de un mensaje” y a la vez un personaje alucinado que solo habla de Dios, del cielo, del infierno, se maneja con sermones, relatos, frente a cualquier acto pregunta o situación que acontezca ante él. De aquí sus relaciones con don Quijote. Los don son “ingenuos” porque su palabra es previa, ya está escrita (en los libros de caballería o en las Sagradas Escrituras) y los dos son levemente ridículos porque siempre parecen estar hablando de “otra cosa” (PIGLIA, 2016, p. 420)

Talvez a história mais bela, assim disse Emilio Renzi de O Evangelho segundo Mateus em 12 de julho de 1971. A princípio, poderíamos pensar que o Evangelho de Mateus é distinto da tipologia de escrita de Ricardo Piglia, visto que não se encontra em sua obra menções à mística ou qualquer reflexão acerca de religião. Pasolini não é uma presença frequente em seus diários, contudo, nenhum filme recebeu afirmativa mais emotiva. Por outro lado, acredito que por aqui podemos capturar um fio de escrita capaz de complexificar a relação entre a escrita e a elaboração dos romances, indo além da estrita associação permanente ao romance policial hard-boiled e aos filmes noir. Se pensarmos que os diários são também “laboratórios da escrita”, como ele por diversas vezes considera, pode-se argumentar que Renzi utiliza o filme de Pasolini como uma referência para sua escrita. Jesus semelhante a Dom Quixote, ambos “ingênuos” como aqueles que expressam uma palavra anterior a eles e que carregam uma mensagem dita por outro. Jesus, como personagem semelhante ao Quixote, pode ser entendido como aquele que carrega consigo uma mensagem fora do tempo, de outro tempo, que parece já ter ocorrido, mas que carrega uma dimensão profética.

Alguns dos personagens de Piglia parecem ter sido elaborados enquanto “ingênuos”, como expressivos e enquanto um daqueles que estão sempre dispostos a reafirmarem as suas convicções. Um deles é Luca Belladonna de Alvo Noturno que parece ser um dos mais ingênuos personagens de Ricardo Piglia, o portador de certezas anteriores à experiência, incorruptível, e tenciona reafirmá-las no embate

# 34 Criação & Crítica

com o mundo. Um personagem quixotesco. O personagem Luca é a força motriz da imanência do sentido de negatividade, especialmente expresso pela melancolia e certo mal-estar, em geral, figurado no romance. Enquanto um personagem secundário, mas que ganha relevo na segunda metade do livro, há uma cesura com a realidade exterior onde ele parece não se inserir e nem mesmo compreender. A imobilidade, o cansaço e o sentido de não pertencimento, foram motivados pela ruptura com o pai e o irmão e o fato de ser aquele que se coloca em favor de um projeto nostálgico de reavivamento da fábrica. A tendência à anomia, o sentimento persecutório e a falta de relações provocam o afeto do desamparo, o que termina por reafirmar o seu insulamento e o aviltamento daqueles que estão ao redor. O personagem Dorda de Dinheiro Queimado também pode ser percebido enquanto um daqueles que reforçam o insulamento especialmente quando decide queimar uma quantidade enorme de dinheiro. Esse parece ser um personagem isolado das ações dos outros e opta por seguir rígidos ditames autoimpostos, especialmente a repulsa por uma sociedade pautada no lucro desenfreado e onde a violência é um dos seus pilares. Lido a partir de seus comentários nos diários e na obra crítica, pode-se imaginar que Piglia o elaborou como um personagem alucinado que apenas segue suas próprias convicções em detrimento da argumentação ou negociação com aqueles que estão ao seu redor.

Por mais que essas afirmativas sejam hipóteses de leitura da crítica, desdobrando-se na prosa de ficção, todas surgiram a partir da intenção de colocar o cinema no centro de sua obra e perceber de que modo a “imaginação cinematográfica” pode ter sido uma das linguagens utilizadas em suas prosas de ficção. Os desdobramentos dessa aproximação entre Piglia e o cinema são plurais, podendo-se manifestar tanto nas temáticas, como no caso da memória e da história, quanto nas escolhas formais pelo fragmento, o tempo e imagens referenciais. O recorrente interesse pelas imagens em movimento é parte de uma literatura que traz à superfície do sensível o tempo e permite perceber que os sujeitos, quando se apropriam por meio da narrativa do tempo, alcançam potência para questionar a relação entre progresso/processo erigido na modernidade ocidental e deixam expostos impasses que nos acompanham até hoje. A fragmentação da narração, presente em todas as suas prosas de ficção, é uma proposta estética, mas também política, mas que permite novas formas de percepção do tempo distinto da modernidade. O cinema, como produto da modernidade, com larga expansão no século XX, é um caminho para a crítica dessa modernidade, além do que permite - por meio da obra de um autor que se preocupou a acompanhar os filmes quase semanalmente, como nos diários – uma educação do olhar. Piglia afirmou que Godard o ensinou a ver a realidade e Tarantino subverteu o uso dos diálogos, opções que foram incorporadas em seus romances, com maior ou menor ênfase. A proximidade entre Piglia e o cinema possibilita entender algumas questões da modernidade em sua proposta literária tanto em

# 34 Criação & Crítica

termos temáticos (como a opção por não se manter distante da cultura de massas optando por manter-se em tensão produtiva entre a tradição literária e a cultura popular) quanto em suas escolhas formais (pelo temário do tempo e a valorização da fragmentação do relato). Além do diálogo entre as duas artes com seus procedimentos próprios, e o constante interesse pelas imagens em movimento (já que ele não dá tanta atenção para as fotografias em sua obra crítica ou prosas de ficção), a proximidade com o cinema explicita questionamentos à modernidade como faz outros críticos como solicita Efrén Giraldo (2018) ao utilizar a obra do autor para tratar da distopia.

A obra de Piglia destaca a questão do tempo e do fragmento, associada aos temas da memória e da história, e a mobiliza para pensar aspectos da modernidade, como a relação entre violência e circulação de dinheiro. Pode-se propor que a "imaginação cinematográfica" é em relação íntima com a imaginação literária, aguçando pontos de convergência e singularidades de cada um dos fazeres com suas particularidades narrativas. O cinema, por excelência, lida com o tempo, tendo sido inquirido, assim como seus textos críticos também fizeram com relação à memória, para desautomatizar a relação com o tempo, especialmente sua expressão progressista e processualística típica da modernidade. Sua predileção por Godard, Tarantino, Pasolini pode ser associada, assim, ao gosto amplo por filmes noir e ficção científica enquanto dois gêneros que lidam com impasses da modernidade. Do modo como os filmes da sua predileção estão montados, como *Pulp Fiction* e sua predileção por adiantamento narrativo e micronarrativas que se unificam em um dado momento da narração, trazem a atenção do espectador à temporalidade do relato enquanto estratégia para negar seu uso mecanizado na vida diária. Dessa maneira, o que foi discutido aqui acerca do ofício do escritor – diálogos, composição das personagens, a singularidade de cada arte narrativa – servem a interesses mais amplos e questionadores de certos pilares da modernidade ocidental.

## Filmes

*Chinatown*. Direção: Roman Polanski; Roteiro: Robert Towne. Produção: Penthouse/Long Road Productions/Robert Evans Company, 1974.

*Manuit chez Maud*. Direção: Éric Rohmer; Roteiro: Éric Rohmer; Franç, 1969.

*Nuit et Brouillard*. Direção: Alain Resnais; Roteiro: Jean Cayrol; Produção: Produção: Anatole Dauman/ Philippe Lifchitz/ Argos Films/Como-Films, 1955.

*Possessed*. Direção: Curtis Bernhardt. Roteiro: Silvia Richards/Ronald MacDougall. Produção: Jerry Wald, 1947.

*Pulp Fiction*. Direção: Quentin Tarantino. Roteiro: Quentin Tarantino/Roger Avary. Produção: Lawrence Bender, 1994.

# 34 Criação & Crítica

O Evangelho segundo Mateus. Direção: Pier Paolo Pasolini. Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini, 1964.

Total Recall. Direção: Paul Verhoeven. Roteiro: Ronald Shusett/ Dan O'Bannon/ Gary Goldman. Produção: Buzz Feitshans/ Ronald Shusett, 1990.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. "O efeito de real" O Rumor da língua. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov." In: Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. "Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire." In: Walter Benjamin: Baudelaire e a Modernidade. Trad. e Org. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2015.

BERGONZONI, Gisela. "Autobiografias alheias: sobre Barthes e Piglia" In: Eduardo Ferraz Felipe; Júlio Pimentel Pinto. (Org.). Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia. 1ed. Rio de Janeiro: Estudos americanos, 2019

DELEUZE, Gilles Deleuze. Cinema: a imagem-movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Que vemos, o que nos olha. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FIELD, Syd. Screenplay. The Foundations of the screenwriting. New York: Delta, 2005.

GÁRATE, Miriam. "Notas de trabalho: a propósito de Los diarios de Emilio Renzi". In: FELIPPE, Eduardo Ferraz (Org.). Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019, pp. 221-245.

GIRALDO, Efrén. "La narración alivia lapesadilla de la historia" La ciudad ausente de Ricardo Piglia y la periferia de ladistopía. Co-herencia Vol. 16, N.o 30 enero - junio de 2019, pp. 129-156.

GROTTO, Livia. Disfarces do invisível: Duplicações da história na obra de Ricardo Piglia. Editora Annablume, 2010.

HEMINGWAY, Ernst. "Os Pistoleiros" Contos. Volume 2. Tradução: J. J. Veiga. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

HUTCHEON, Linda. Uma Teoria da Adaptação. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LARRE BORGES, Ana Inés. "Entrevista: narraciones de película. Piglia y el cine", en Brecha, 30 de julio de 1993, pp. 20-21. (Entrevista)

PIGLIA, Ricardo. Los diarios de Emilio Renzi. Años felices. Barcelona: Anagrama, 2016.

# 34 Criação & Crítica

- PIGLIA, Ricardo. Os Anos Felizes: os diários de Emilio Renzi. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2019.
- PIGLIA, Ricardo. Los diarios de Emilio Renzi. Un dia en la vida. Barcelona: Anagrama, 2017b.
- PIGLIA, Ricardo. Os diários de Emilio Renzi. Anos de formação. tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2017a.
- PIGLIA, Ricardo. Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación. Barcelona: Anagrama, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. Las três vanguardias: Saer, Puig, Walsh. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. Una clase sobre Puig” Antología personal. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2014 b.
- PIGLIA, Ricardo. “Narrar en el cine” Crítica y ficción. Buenos Aires: Debolsillo, 2014a.
- PIGLIA, Ricardo. “La lectura de la ficción” Crítica y ficción. Buenos Aires: Debolsillo, 2014a.
- PIGLIA, Ricardo. Antología personal. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2014 b.
- PIGLIA, Ricardo. O Caminho de Ida. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. [2013]
- PIGLIA, Ricardo. “El policial y la ciencia ficción son los grandes géneros anticapitalistas” Tiempo Argentino, Buenos Aires, 2013
- PIGLIA, Ricardo. Alvo Noturno. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. [2010]
- PIGLIA, Ricardo. Dinheiro Queimado. Tradução: Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 [1997]
- PIGLIA, Ricardo. Manuel Puig y la magia del relato” La Argentina en Pedazos. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993 a.
- PIGLIA, Ricardo. A Cidade Ausente. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993 b. [1992]
- PIGLIA, Ricardo. Respiração Artificial. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. [1980]
- PIMENTEL FILHO, Júlio. A Pista e a Razão: Leituras da ficção policial na história. (Tese de Livre Docência, Universidade de São Paulo, 2010).
- PIMENTEL FILHO, Júlio. “História de um distanciamento: a memória de Piglia nos diários de Renzi” LITERATURA E SOCIEDADE | Nº 29 | P. 52-61 | JAN/JUN 2019a.
- PIMENTEL FILHO, Júlio. “Notas sobre a historicidade de *Os diários de Emilio Renzi*” Remate de Males. Campinas-SP, v.39, n.2, pp. 573-585, jul./dez. 2019b.
- PUIG, Manoel. O Beijo da Mulher aranha. São Paulo: Círculo do livro, 1981.

# 34 Criação & Crítica

RANCIÈRE, Jacques. “O efeito de realidade e a política da ficção” Revista NOVOS ESTUDOS 86, MARÇO 2010.

MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso. “Entre la cultura de masas y la alta cultura: Ricardo Piglia y La Argentina en pedazos” Valenciana, núm. 28, julio-diciembre de 2021, pp. 79-102.

SCHWARTZ, Adriano. “A tendência autobiográfica do romance contemporâneo. Coetzee, Roth, Piglia.” Novos Estudos. [Vol.] 95, Março (2013).

STAM, Robert. A Literatura através do cinema. Realismo, magia e arte da adaptação. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

Recebido em: 16/09/2022

Aceito em: 15/12/2022

# 34 Criação & Crítica

DO PÉ À LETRA: A CAMINHADA EM SUITE VÉNITIENNE, DE SOPHIE CALLE, SOB A  
PERSPECTIVA INTERMIDIÁTICA

Larissa Fontenelle Gontijo<sup>98</sup>  
Márcia Arbex<sup>99</sup>

**RESUMO:** O presente artigo pretende analisar a obra *Suite Vénitienne* (1983), da artista e escritora Sophie Calle, a partir de uma abordagem intermidiática do caminhar enquanto processo poético e estético. Para tanto, levará em consideração as discussões teóricas presentes principalmente em Baudelaire (1983); Careri (2013); Coverley (2015) e Clüver (2011). Nesse sentido, almeja investigar como tal obra se inscreve, de um lado, em uma tradição tanto literária quanto artística da caminhada e, de outro, escapa de tais tradições justamente pelo seu caráter intermidiático.  
**PALAVRAS-CHAVE:** Sophie Calle; Flânerie; Caminhada; Fotografia; Intermidialidade.

FROM THE FOOT TO THE LETTER: THE WALKING IN SUITE VÉNITIENNE, BY SOPHIE CALLE,  
FROM AN INTERMEDIATIC PERSPECTIVE.

**ABSTRACT:** The following article aims to analyze the work *Suite Vénitienne* (1983), by the artist and writer Sophie Calle, from an intermediatic approach of its walking as a poetic and aesthetic process. To do so, it will take into account the theoretical discussions present mainly in Baudelaire (1983); Careri (2013); Coverley (2015) and Clüver (2011). In addition, it aims to investigate how such work is inscribed in a tradition both literary and artistic of the act of walking and, on the other hand, how it escapes from such traditions precisely for its intermediatic nature.

**KEYWORDS:** Sophie Calle; Flânerie; Walking; Photography; Intermediality.

## Os primeiros passos

Por meses, eu segui estranhos na rua. Pelo prazer de segui-los, não porque eles particularmente me interessavam. Eu os fotografava sem seu conhecimento, anotava seus movimentos, até que finalmente os perdia de vista e os esquecia.

No final de janeiro de 1980, nas ruas de Paris, segui um homem que perdi de vista alguns minutos depois na multidão. Na mesma noite, bem por acaso, ele me foi apresentado em uma inauguração. Durante nossa conversa, ele me disse estar planejando uma iminente viagem a Veneza (CALLE, 1983, p. 2, grifos da autora)<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). (lfontenelle@gmail.com)

<sup>99</sup> Doutora em Literatura Francesa pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, Márcia é professora titular da Faculdade de Letras da UFMG, atuando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. (arbexenrico@gmail.com)

<sup>100</sup> Haja vista que o exemplar de *Suite Vénitienne* usado como referência para este artigo encontra-se em inglês, as citações aqui utilizadas foram todas feitas a partir de traduções livres. Seguirão, portanto, em rodapé, os trechos no original:

# 34 Criação & Crítica

São com essas palavras que Sophie Calle, artista francesa multimídia, abre seu livro *Suite Vénitienne*, publicado inicialmente em 1980, e nos indica os primeiros passos que justificariam a obra que temos em mãos.

O estranhamento inicial que tal texto pode porventura causar acentua-se, ainda mais, na página seguinte, em que se vê uma foto, em preto e branco, de um homem de costas, cabisbaixo, que parece caminhar absorto em seus próprios pensamentos sem se dar conta de que estaria sendo fotografado. Dessa maneira, logo na abertura, o leitor já é levado a se questionar sobre a veracidade da obra que começa a ler e é, até, implicitamente orientado a acreditar que seria o homem de tal imagem o alvo seguido pela narradora. Nesse sentido, esses dois elementos – o pequeno texto introdutório e a imagem que o segue – apresentam, já de início, a aura que ronda a narrativa e dão chaves fundamentais para o seu entendimento: as andanças, a perseguição, o acaso, o efeito de real e a combinação de textos e fotografias.

Tendo instituído esse pacto de leitura, a protagonista, (não) ironicamente também chamada Sophie, lança-se em um relato de quatorze dias – entre 11 e 24 de fevereiro de 1980 – em que narra, minuciosamente, seu percurso pelas ruelas de Veneza atrás de Henri B., esse homem que teria conhecido em janeiro do mesmo ano. Nessa espécie de diário, carregado por 72 fotos e três mapas, em que a escrita, entrecortada por essas outras mídias, se desenvolve de modo semelhante a um caderno de anotações detetivescas, a proximidade entre o nome da protagonista e o da artista leva o leitor a se questionar sobre os limites entre ficção e realidade, entre arte e veracidade, entre invenção e relato. Tal diluição de fronteiras intensifica-se, ainda, no caráter quase amador das imagens que atravessam a obra: sempre em preto e branco, dão a impressão de terem sido tiradas às pressas, em cabelle e no calor do momento, já que colocam em cena ou pessoas de costas que parecem ignorar o fato de estarem sendo fotografadas, ou espaços vazios e ambientes específicos da cidade – todos necessários, por sua vez, à costura da narrativa. Além disso, a própria estrutura textual acentua esse caráter limítrofe, já que as frases curtas, objetivas, em ordem direta parecem, também, terem sido escritas com certa urgência, enquanto Sophie perambulava pela cidade e se perdia em seus pensamentos. É o caso, por exemplo, da entrada do dia 16 de fevereiro, em que a narradora escreve:

---

For months I followed strangers on the street. For the pleasure of following them, not because they particularly interested me. I photographed them without their knowledge, took note of their movement, then finally lost sight of them and forgot them.

At the end of January 1980, on the streets of Paris, I followed a man whom I lost sight of a few minutes later in the crowd. That very evening, quite by chance, he was introduced to me at an opening. During the course of our conversation, he told me he was planning an imminent trip to Venice.

# 34 Criação & Crítica

11:10. Depois de três horas de contínuas idas e vindas, acho que tive um vislumbre dele. Eu começo. Não é ele.

11:30. A porta para sua pensão se abre no exato momento em que eu passo. Uma mulher sai. Consigo ver um corredor escuro, uma silhueta ajoelhada lavando o chão.

11:40. Eu me sento por um instante em um degrau. Estou usando meus óculos escuros e um chapéu; minha cara é escondida por um jornal que eu finjo ler. (CALLE, 1938, p. 18)<sup>101</sup>

Nota-se, portanto, como a organização da escrita ajuda a criar uma ideia de pressa e de apreensão. Entre cada frase há uma passagem de tempo que se fixa, há um ímpeto de ação que se intenciona. Tal tipo de construção, ao ser intercalada com as fotografias borradas, cria, assim, uma aura de tensão à narrativa e dá a ideia de que a narradora escreveria nos breves segundos em que não estaria nem caminhando, nem fotografando, no intuito preciso de registrar, quase friamente, sua busca. No artigo “Sophie Calle: entre imagens e palavras”, Fabris (2007) analisa essa problemática ao afirmar que

Numa primeira abordagem, suas [de Calle] narrativas podem confundir o leitor/espectador, em virtude do tom adotado na escrita – objetivo, sem qualquer arroubo literário – e da presença abundante de fotografias, às quais é conferido o papel de garantir a veracidade do relato. A falta de cuidado estético na composição da imagem, que caracteriza a “maneira” Calle de fotografar, pode ser tomada, a princípio, como um índice de veracidade, por remeter à ideia de tomadas furtivas feitas no calor da hora. (FABRIS, 2007, p. 79)

Além disso, o aspecto quase amador dessas imagens – caráter, importante lembrar, consciente e esteticamente escolhido –, quando colocado lado a lado com a narração, ajuda na costura diegética que se vale do caráter detetivesco do projeto, do planejamento que ele supõe, do acaso que está ali envolvido, das fronteiras que ele atravessa. Em seu artigo “As estratégias editoriais de Sophie Calle: Livros de fotografias, fotorromance, livros de artista”, Camart (2015) cita Christian Caujolle quando afirma que

com este livro, Sophie Calle inventou um tipo particular de narrativa, utilizando frequentemente a fotografia como uma forma de prova, mas que existe antes pela relação entre o texto e as imagens que pela força

---

<sup>101</sup> 11:10. After three hours of continuous coming and goings, I think I caught a glimpse of him. I start. It's not him.

11:30. The door to his pensione opens at the precise moment I pass by. A woman exits. I can make out a dark hallway, a kneeling silhouette washing the floor.

11:40. I sit for a moment on a step. I'm wearing my dark glasses and a hat; my face is hidden by a newspaper that I pretend to scan.

# 34 Criação & Crítica

de cada um dos elementos. Muitas fotos não apresentam interesse gráfico e o texto, de execução simples e clara, é feito de anotações escrupulosas e de algumas reflexões pessoais. Mas a história é passional, a narrativa se inventa entre as fotografias e as palavras, formada de uma tensão entre duas formas de narração paralelas. (CAUJOLLE, 1983 apud CAMART, 2015, p. 118).

Nesse sentido, por mais que tais questionamentos apareçam durante a leitura de *Suite Vénitienne*, este trabalho não procura aproximar-se da narrativa em questão pelo viés dos limites e possibilidades da literariedade, dos efeitos de real, da autoficção ou das escritas de si – leituras, vale dizer, possíveis e igualmente válidas à obra aqui estudada de Calle. Assim sendo, pretende analisar, a partir de uma abordagem intermediária, como o caminhar, tanto em sua dimensão literária quanto em sua dimensão plástica e visual, se instaura como um dos eixos centrais na obra em questão.

Apenas a título de esclarecimento teórico, para Claus Clüver, a intermedialidade, “como conceito [...] implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias” (CLÜVER, 2011, p. 9), sendo elas, segundo Rajewsky (2012): a combinação de mídias, a referência intermediária e a transposição midiática. Por mais que não pretendamos traçar uma análise epistemológica desse campo de estudo, parece-nos central trazê-lo à análise da obra aqui analisada pela natureza própria do livro de Sophie Calle, diluidor de fronteiras por excelência. Desse modo, *Suite Vénitienne* encontra-se justamente na “combinação de mídias” (RAJEWSKY, 2012, p.24) ou, para retomar a terminologia de Clüver, trata-se de um “texto mixmídia”, já que conta com a “presença de pelo menos duas mídias em sua materialidade, em várias formas e graus de combinação”, isto é, “contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto” (CLÜVER, 2011, p. 15).

É importante ressaltar, ainda, que a leitura aqui proposta partirá da recepção da obra, e não de sua produção – dois caminhos de estudo possíveis, como apontado por Hoek (1995) em seu texto “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática”, para trabalhos que apresentam, concomitantemente, textos e imagens – ou seja, partirá de uma leitura simultânea das duas mídias, e não da ideia de uma primazia temporal de uma frente a outra.

Com isso em mente, nossa hipótese considera que o livro se inscreve, sim, na tradição tanto literária quanto artística da caminhada, já consolidada pela crítica, mas acaba por escapar e ir além de tais tradições justamente por seu caráter intermediário.

Dito isso, sigamos os passos – e os traços – de Sophie, narradora.

# 34 Criação & Crítica

Flâneuse?

Em 11 de fevereiro de 1980, nossa protagonista parte em direção a Veneza com a mala carregada de um “estojo de maquiagem [...] uma peruca bob loira; chapéus; véus; luvas; óculos escuros; [...] uma fixação de lentes equipadas com um conjunto de espelhos” (CALLE, 1983, p. 4)<sup>102</sup> no intuito claro de se disfarçar durante sua empreitada italiana. Além do fato de não querer ser reconhecida por Henri B., ela se torna, nos termos de Benjamin (2015) para definir o flâneur, “um príncipe que em toda parte faz uso pleno de seu estatuto de incógnito [...] um detetive malgré lui” (BENJAMIN, 2015, p. 25), ou seja, a personagem central da observação que, paradoxalmente, esconde-se, oculta-se e assujeita-se para não ser identificada.

É dessa forma, portanto, que Sophie prepara e vê suas futuras deambulações por Veneza: camuflada. Nos dois primeiros dias, contudo, afirma não ter se incomodado em colocar sua peruca justamente por não ter “um sentimento forte o suficiente de que Henri B. está nessa cidade”<sup>103</sup> (CALLE, 1983, p. 6, grifos da autora), já que essa sua transfiguração seria somente necessária frente a seu alvo. Nesse meio tempo, aproveita para andar “pelas ruas aleatoriamente [...] pronta para se perder nessa cidade e nessa história. Submissa”<sup>104</sup> (CALLE, 1983, p. 6, grifos da autora) e para deslizar pelas ruelas<sup>105</sup>.

Esses passos iniciais permitem, em um primeiro instante, aproximar seu método do flâneur – talvez a figura mais imponente do “cânone pedestre”, termo usado por Coverley (2015), em seu livro *A Arte de Caminhar: o escritor como caminhante*. Ao propor uma historiografia pragmática da caminhada no universo literário, o autor traça o percurso dessa atividade desde a tradição bíblica de Caim e Abel até meados do século XX e explica, passo a passo, as transformações conceituais e estéticas das andanças na Literatura. De modo geral, argumenta que, por mais que essa prática esteja presente em grandes nomes do cânone ocidental – como é o caso da significativa peregrinação de Dante em *A Divina Comédia* (1308-21) –, a concepção do caminhar enquanto um ato consciente de si, literária e esteticamente, “como um ato intencional, e não simplesmente um meio de locomoção” (COVERLEY, 2015, p. 20) começa a surgir com o Romantismo e tem seu ápice justamente com o flâneur, cuja “origem remonte ao escandinavo antigo *flana*’ (‘correr irrefletidamente aqui e ali’)” (COVERLEY, 2015, p. 138) e cujo emblema principal foi Charles Baudelaire. Esse poeta, por sua vez, em seu ensaio “O pintor da vida moderna” (2006), comenta sobre tal figura:

---

<sup>102</sup> a make-up kit [...] a blond, bobbed wig; hats; veils; gloves; sunglasses; [...] a lens attachment equipped with a set of mirrors

<sup>103</sup> *I didn't bother to put on my wig, I'm not made up. I don't have a strong enough feeling that Henri B. is in this city.*

<sup>104</sup> *I walk the streets randomly [...] ready to get lost in this city and in this story. Submissive.*

<sup>105</sup> *I slip through the streets* (CALLE, 1983, p. 9, grifos da autora)

# 34 Criação & Crítica

Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais. (BAUDELAIRE, 2006, p. 857)

Nessa lógica, a errância do sujeito narrador, o perder-se em grandes cidades, a centralidade do olhar, o protagonismo do imprevisto, o jogo de esconder-se na multidão e o elemento detetivesco que atravessam *Suite Vénitienne* possibilitariam uma primeira entrada na obra a partir da ótica da flânerie. Sophie Calle, no entanto, propõe uma narrativa em que andança não se dá de maneira despretensiosa, no intuito de se apropriar da modernidade e de “extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859) ao deixar-se guiar pelo ócio e pela imprevisibilidade. Ora, mesmo que nossa narradora possa, em certas passagens, andar aparentemente movida pelo acaso, o desejo de encontrar Henri B. acaba por norteá-la e sugere, dessa forma, uma flânerie mais guiada. Na passagem referente ao dia 19 de fevereiro, por exemplo, um dia depois de ter visto seu alvo pela primeira vez, a protagonista define claramente sua metodologia: “Eu ando aleatoriamente pelas ruas procurando por Henri B. Esse método é básico, fácil e relaxante, mesmo que ele tenha se provado menos do que eficiente” (CALLE, 1983, p. 44, grifos da autora)<sup>106</sup>.

Em outras palavras, o que inicialmente poderia ser ligado ao imprevisto é, na verdade, parte de uma estrutura ordenada, de um jogo, com limites e possibilidades bem definidos. Sophie telefona metodicamente a diferentes hotéis e pensões à procura de um eventual hóspede chamado Henri B., conversa com policiais locais e funcionários de estações de trens que poderiam reconhecer seu rosto, pergunta a amigas venezianas possíveis lugares onde poderia encontrá-lo ou pessoas que porventura poderiam conhecê-lo. Nessas categóricas empreitadas, consegue descobrir o lugar onde ele se hospeda, justamente a partir de uma busca obsessiva:

Eu disco os números dos hotéis Bauer Griinwald, Cipriani, Grini, Carlton Executive, Europa & Britannia, Gabrielli, Londra, Luna, Metropole, Monaco & Grand Canal, Park Hotel, Regina & Di Roma, Saturnia & International, Ala, All'Angelo, Al Sole Palace, Austria, Bel Sitio, Bisanzio, Bonvecchiati, Boston, Capri, Carpaccio, Casanova, Cavaletto, Concordia, Continental, Corso, De L'Alboro, Do Pozzi, Flora, Giorgione, La Fenice, Montecarlo, Patria & tre Rose, Principe, Residence Palace, San Marco, Terminus, Torino, Union, Universo, Adriatico, Alla Fava, Antico Panada, Astoria, Ateneo, Atlantide,

---

<sup>106</sup> I walk randomly through the streets looking for Henri B. This method is basic, easy and relaxing, even if it has proven less than efficient.

# 34 Criação & Crítica

Basilea, Canal, Caprera, Casa Igea, Castello, Cntauro, Citta di Milano, Diana, Dolomiti, Firenze, Florida, Gailini, Gardena, Gorizia-a la valigia, Grasp di Ua, Kette, Lisbona, Lux, Malibran, Marconi, Mignon, Nazionale, Noemi, Olimpia, Paganelli, Pausania-San Barnaba, Pellegrino & commercio, Piazzale Roma, Rialto, San Fantin, San Gallo, San Maurizio, Santa Chiara, Scandinavia, Serenissima, Spagna, StellaAlpina, Trovatore, Walter, Zechini, Al Gobbo, Atlantico, Basilea, Brooklyn, Caneva, Casa Boccassini, Da Nino, Falier, Guerrato, Guerrini, Hesperia, Ida, Iris, Marin, Marte, Mercurio, Minerva & Nettuno, Moderno, Orion, Rio, San Cassiano, San Geremia, San Lio, Santa Lucia, Tivoli, Villa Rosa, Locanda Cipriani, Accademia, Ca d'Oro, La Calcina, Seguso, Agli Alboretti, Al Gazzettino, Alla Salute Da Cici, Bucintoro, Campiello.

Às 18h45, eu ligo para Casa de Stefani, uma pensão de terceira classe, e peço pela centésima vigésima-quinta vez para falar com o senhor Henri B. Dizem-me que ele está fora o dia todo. (CALLE, 1983, p. 14)<sup>107</sup>

Feita essa descoberta, a narradora muda sua tática e caminha, a partir de então, de forma não tão aleatória nos arredores dessa pensão. É sua insistência e as informações que vai coletando ao longo de sua empreitada que lhe permitem vê-lo pela primeira vez, na manhã do dia 18.

No entanto, por mais que exista toda uma ordenação precisa do método a ser adotado, a narradora sabe – ou vai percebendo, ao longo da execução de seu projeto – não conseguir tudo controlar, nem do ponto de vista procedimental, nem do sentimental. Ela se lembra constantemente, por exemplo, de que não tem nenhum sentimento amoroso por esse homem e, ainda, de que a impaciência com que aguarda sua chegada não fazem parte de si mesma<sup>108</sup>. Além disso, duvida ser capaz de

---

<sup>107</sup> I dial the numbers for the hotels Bauer Griinwald, Cipriani, Grini, Carlton Executive, Europa & Brittania, Gabrielli, Londra, Luna, Metropole, Monaco & Grand Canal, Park Hotel, Regina & Di Roma, Saturnia & International, Ala, All'Angelo, Al Sole Palace, Austria, Bel Sitio, Bisanzio, Bonvecchiati, Boston, Capri, Carpaccio, Casanova, Cavaletto, Concordia, Continental, Corso, De L'Alboro, Do Pozzi, Flora, Giorgione, La Fenice, Montecarlo, Patria & tre Rose, Principe, Residence Palace, San Marco, Terminus, Torino, Union, Universo, Adriatico, Alla Fava, Antico Panada, Astoria, Ateneo, Atlantide, Basilea, Canal, Caprera, Casa Igea, Castello, Cntauro, Citta di Milano, Diana, Dolomiti, Firenze, Florida, Gailini, Gardena, Gorizia-a la valigia, Grasp di Ua, Kette, Lisbona, Lux, Malibran, Marconi, Mignon, Nazionale, Noemi, Olimpia, Paganelli, Pausania-San Barnaba, Pellegrino & commercio, Piazzale Roma, Rialto, San Fantin, San Gallo, San Maurizio, Santa Chiara, Scandinavia, Serenissima, Spagna, StellaAlpina, Trovatore, Walter, Zechini, Al Gobbo, Atlantico, Basilea, Brooklyn, Caneva, Casa Boccassini, Da Nino, Falier, Guerrato, Guerrini, Hesperia, Ida, Iris, Marin, Marte, Mercurio, Minerva & Nettuno, Moderno, Orion, Rio, San Cassiano, San Geremia, San Lio, Santa Lucia, Tivoli, Villa Rosa, Locanda Cipriani, Accademia, Ca d'Oro, La Calcina, Seguso, Agli Alboretti, Al Gazzettino, Alla Salute Da Cici, Bucintoro, Campiello.

At 6:45 P.M., I dial the number for the Casa de Stefani, a third-class pensione and ask for the one hundred and twenty-fifth time to speak with Mr. Henri B. They tell me that he's out for the day.

<sup>108</sup> I must not forget that I don't have any amorous feelings towards Henri B. The impatience with which I await his arrival, the fear of that encounter, these symptoms aren't really a part of me (CALLE, 1983, p. 20)

# 34 Criação & Crítica

fotografá-lo no dia em que Henri B. estiver bem na sua frente (CALLE, 1983, p. 10)<sup>109</sup> e acaba por perceber estar receosa quanto ao possível encontro:

O medo me toma novamente com tamanha descrição dos hábitos de Henri B. Tenho medo de encontrá-lo: tenho medo de que o encontro possa ser um lugar-comum. Eu não quero ficar decepcionada. Existe uma tal lacuna entre os pensamentos dele e os meus. Eu sou a única sonhando acordada. (CALLE, 1983, p. 24, grifos da autora)<sup>110</sup>

Tais incertezas, vale dizer, vão modificando não somente a percepção subjetiva e emocional da protagonista, mas também as próprias regras que havia intencionalmente instaurado para suas andanças. Se, inicialmente, ela acredita que “encontrá-lo pode deixar tudo confuso, pode precipitar o fim” (CALE, 1983, p. 16, grifos da autora)<sup>111</sup> – isto é, que aquilo que realmente importava no decorrer dessa experiência era a própria busca, o caminhar aleatoriamente guiado –, quando de fato o encontra, acaba por segui-lo obsessivamente até perdê-lo de vista. Durante essa perseguição, importante dizer, anota e fotografa, de forma metódica, com data, local e hora, as ruas e ambientes específicos por onde ele andou, como estava vestido, de quem estava acompanhado, como era sua acompanhante, onde pararam e entraram:

8:00. Calle del Traghetto. Está congelando. Pacientemente, retomo minhas idas e vindas.

10:05. Finalmente, é ele. Eu fingia esperar por outra pessoa na entrada de uma casa localizada entre sua pensão e o canal. A porta da Casa de Stefani se abriu. Ele apareceu.

Ele segue em direção ao Campo San Barnaba. Está usando um casaco de pele de carneiro forrado com lã e tem uma câmera pendurada no ombro. Ele parece diferente. Seu cabelo está mais longo. Uma mulher está segurando seu braço, a cabeça dela coberta por um xale estampado.

Eu os sigo a uma curta distância. Eles seguem a seguinte rota: Calle del Traghetto, Campo San Barnaba, Ponte dei Pugni, Rio Terra Canal – ele pede direções a um passante – Campo Santa Margherita, Ponte San Pantalon, Campiello Mosco, Salizzata San Pantalon, Rio del Gaffaro, Fondamenta dei Tolentini, Calle de Camai, Calle del Chiovere, Campo San Rocco, Calle Larga – eles dão uma olhada pela janela do Fox Photo Shop – Calle Traghetto, Campo San Tomà, Ponte San Toma, Calle dei Nomboli, Rio Terra dei Nomboli, Calle dei Saoneri, Ponte San Polo-Salizzata San Polo, Campo San Polo – ele aponta para a igreja, tira uma foto da praça. Eu o imito – Sottoportego de la Madonnetta, Calle de la Madonnetta, Ponte de la Madonnetta –

<sup>109</sup> The day Henri B. is there in front of me, will I be able to photograph him [...] I doubt it.

<sup>110</sup> Fear seizes me once again at such a specific depiction of Henri B's habits. I'm afraid of meeting up with him: I'm afraid that the encounter might be commonplace. I don't want to be disappointed. There is such a gap between his thoughts and mine. I'm the only one dreaming.

<sup>111</sup> Finding him may throw everything into confusion, may precipitate the end.

# 34 Criação & Crítica

ele se agacha para tirar uma foto do canal, ou seria daquele barco que passa? Depois de alguns segundos, eu o imito, fazendo o meu melhor para tirar a mesma foto – Campiello dei Meloni – eles parecem interessados por um cartão-postal com a propaganda de fotocopiadoras – Calle de Mezzo, Campo San Aponal – ela entra em uma livraria e sai logo em seguida, de mãos vazias – Calle de la Rughetta – ele compra um jornal, falando brevemente com o vendedor – Ruga Veccia San Giovanni – eles param por alguns segundos em frente ao Banco di Roma e desdobram um mapa que consultam; há uma multidão. (CALLE, 1983, p. 26 - 30)<sup>112</sup>

Vale ressaltar, ainda, que, entre as páginas que descrevem essa intensa perseguição, há uma sequência de dezoito fotos, quatorze das quais possibilitam identificar o homem que se imagina ser Henri B e cinco em que se cria uma relação especular entre o texto e as imagens – isto é, momentos em que se pode estabelecer uma referencialidade entre essas mídias, em que a narrativa serve como comprovação das fotos, bem como as fotos servem como comprovação do relato: a entrada do casal no Banco, o ato de agachar de Henri B. para tirar uma foto do canal (ou do barco), a própria foto, tirada, dessa vez, pela narradora, desse canal e, finalmente, a compra de um jornal são identificáveis em ambos os suportes. Há, ainda, ao final dessa passagem, um mapa que sinaliza o caminho feito nesse intervalo e evidencia tanto a longa distância percorrida quanto o empenho corpóreo em jogo na narrativa. Tal estrutura, assim, convida o olhar do leitor a se intercalar entre o texto e as imagens, em um movimento de idas e vindas semelhantes ao que vivencia Sophie. O próprio uso do presente do indicativo e do entroncamento entre nomes de ruas e ações muito precisas ajuda a criar essa aproximação entre leitor e narradora, entre urgência da perseguição e urgência da escrita, entre narrativa e fotografia.

---

<sup>112</sup> 8:00 A.M. Calle del Traghetto. It's freezing out. I patiently resume my comings and goings.  
10:05 A.M. At last, it's him. I was pretending to be waiting for someone else at the entryway of a house located between his pensione and the canal. The door of Casa de Stefani opened. He appeared. He heads toward Campo San Barnaba. He's wearing a wool-lined sheepskin coat and has a camera slung over his shoulder. I find him changed. His hair is longer. A woman is holding on to his arm, her head covered by a print shawl.  
I follow them from a short distance. They take the following route: Calle del Traghetto, Campo San Barnaba, Ponte dei Pugni, Rio Terra Canal – he asks directions from a passerby – Campo Santa Margherita, Ponte San Pantalon, Campiello Mosco, Salizzata San Pantalon, Rio del Gaffaro, Fondamenta dei Tolentini, Calle de Camai, Calle del Chiovere, Campo San Rocco, Calle Larga – they glance into the window of the Fox Photo Shop – Calle Traghetto, Campo San Toma, Ponte San Toma, Calle dei Nomboli, Rio Terra dei Nomboli, Calle dei Saoneri, Ponte San Polo-Salizzata San Polo, Campo San Polo – he points to the church, takes a picture of the piazza. I imitate him – Sottoportego de la Madonnetta, Calle de la Madonnetta, Ponte de la Madonnetta – he crouches to snap a shot of the canal, or perhaps of that passing boat? After several seconds, I imitate him, trying my best to take the same picture – Campiello dei Meloni – they seem interested by a postcard advertising photocopiers – Calle de Mezzo, Campo San Aponal – she enters a bookstore and comes out again immediately, empty-handed – Calle de la Rughetta – he buys a paper, talking briefly with the vendor – Ruga Veccia San Giovanni – they stop for a few seconds in front of the Banco di Roma and unfold a map which they consult; it's crowded.

# 34 Criação & Crítica

Desse modo, ver Henri B., ao contrário do que no princípio imaginara a protagonista, não interrompe seu processo, apenas o modifica: embora o perceba pela primeira vez dia 18 de fevereiro, só voltará a Paris no dia 23 (na mesma data, aliás, de retorno de seu alvo). Nesse meio tempo, seu modo de agir – e de seguir – também se modificarão.

O *modus operandi* da caminhada-perseguição até então estabelecido troca radicalmente de rumo a partir do momento em que se concretiza para além do voyeurismo, isto é, em que se realiza para além do mero observar passivo, atento, e materializa-se, finalmente, no encontro corporal. No dia 19 de fevereiro, Sophie, até então camuflada e escondida atrás de sua peruca e de sua máquina fotográfica, é (ou se faz ser) percebida por Henri B: ao vê-lo sozinho, começa a se aproximar de um modo que descreve como descuidado<sup>113</sup>. Em suas próprias palavras, a aparente solidão desse homem fez com que se tornasse audaciosa, fazendo-a aproximar-se dele, justamente por estar “cansada de jogar sozinha” (CALLE, 1983, p. 50, grifos da autora) embora soubesse que deveria manter uma distância segura<sup>114</sup>. Nesse instante, contudo, é descoberta precisamente pelos seus olhos, seu principal instrumento de perseguição, apesar de todos seus disfarces. Há, aí, uma inversão completa da lógica até então instaurada: é Henri B., pelo menos nesse breve momento, quem fotografa Sophie e o caminhar, até então aleatoriamente guiado e solitário, é feito em conjunto, pelos dois, até o final do dia. A narradora percebe ter sido “a vítima inconsciente de seu [de Henri B.] jogo, de seus itinerários, de seus horários”, ter ficado “à sua disposição” (CALLE, 1983, p. 50, grifos da autora)<sup>115</sup>, ou seja, percebe não ter total controle do esquema que tentou estipular. Como bem apontado por Sauvageot (2007), em seu livro *Sophie Calle: l’art caméléon*:

As regras, como tudo o que é arbitrário, pressupõem uma instituição, ou seja, a sua programação. Trata-se de um paradoxo do exercício a que se dedica Sophie Calle: o imprevisível é erigido em norma de conduta ou construído de acordo com as regras de sua encenação. (SAUVAGEOT, 2007, p. 66)<sup>116</sup>

Com isso, a protagonista entende ter chegado a um “final banal para uma história banal” (CALLE, 1983, p. 51, grifos da autora)<sup>117</sup> e que, portanto, não poderia

---

<sup>113</sup> *He’s alone, I’m getting too close to him, I am becoming careless* (CALLE, 1983, p. 48, grifos da autora)

<sup>114</sup> *Perhaps I’m weary of playing this out alone (...). His solitude made me audacious [...] I should keep my distance, and yet I stay close.* (CALLE, 1983, p. 50, grifos da autora).

<sup>115</sup> *As if, in fact, I had been the unconscious victim of his game, his itineraries, his schedules. [...] I am at his disposal.*

<sup>116</sup> *Mais les règles, comme tout arbitraire, supposent une institution, autant dire leur programmation. C’est là un paradoxe de l’exercice auquel se livre Sophie Calle: l’imprévisible est érigé en règle de conduite ou construit selon les règles de sa mise en scène* (tradução nossa)

<sup>117</sup> *A banal ending to this banal story .*

# 34 Criação & Crítica

seguir-lo mais<sup>118</sup>. A partir daí, volta a caminhar sem rumo por Veneza, vagando “indiferentemente pelas ruas” (CALLE, 1983, p. 64)<sup>119</sup>, simbolicamente em meio aos foliões mascarados do carnaval e, ainda, por cemitérios, local emblemático dos espectros, das sombras.

Sophie passa, então, a observar Henri B. de outro modo, novamente sem o engajamento corporal da caminhada: fotografa-o, daí em diante, somente através de uma janela do prédio em frente ao hotel em que ele se hospedara, mas não se propõe a nada mais do que isso. Mesmo assim, parece não estar certa do novo método que aplica – “por que essa obstinação, essa janela agora? (CALLE, 1983, p. 57, grifos da autora)<sup>120</sup>; “minha aventura com ele chegou ao fim por que ele me descobriu, por que ele sabe?” (CALLE, 1983, p. 64, grifos da autora)<sup>121</sup> – e percebe, por fim, estar feliz por nada ter acontecido<sup>122</sup>. Após tal percepção, pede, ainda, a uma das pessoas que lhe ajudou a encontrá-lo pela primeira vez – nomeada apenas como G. – que ligue à pensão em que seu alvo se hospedara. Descobre, assim, que “Henri B. e a mulher partirão para Paris naquela mesma noite”. Ao se perguntar, por fim, “o que fazer em Veneza sem ele” (CALLE, 1983, p. 68)<sup>123</sup>, Sophie resolve embarcar ao fim do dia na esperança de vê-lo e fotografá-lo uma última vez.

Nesse sentido, é possível perceber como a lógica da caminhada em Suite Vénitienne, embora inicialmente ligada à flânerie, vai se modificando ao longo da narrativa e ultrapassa os limites baudelairianos da figura do flâneur. Vale dizer, porém, em consonância com as proposições de Coverley (2015), que “a natureza contraditória do flâneur” lhe confere um “atributo esquivo e resistência à classificação fácil” (COVERLEY, 2015, p. 138), isto é, que

O único problema do flâneur é que ele não existiu, a não ser como um tipo, um ideal e um personagem da literatura [...] ninguém agiu totalmente de acordo com a ideia de flâneur, mas todos se envolveram em alguma versão da flânerie. (SOLNIT, 2001, p. 200 apud COVERLEY, 2015, p. 139)

Tal ideia de versões de flânerie parece-nos, portanto, primordial para tentar entender, de um lado, a particularidade dessa ação e, de outro, seus limites e possibilidades conceituais. É possível, a título de exemplo, estabelecer toda uma crítica de gênero e classe no que tange a essa figura do flâneur – como feito na coleção de ensaios *The Invisible Flâneuse* (2006), editada por D’Souza e Tom McDonough. Há, também, uma abordagem cronológica a ser questionada: uma vez

<sup>118</sup> I cannot follow him anymore (CALLE, 1983, p. 56, grifos da autora).

<sup>119</sup> I wander listlessly along the streets.

<sup>120</sup> Why this obstinacy, this window now?

<sup>121</sup> Did my adventure with him come to an end because he discovered me, because he knows?

<sup>122</sup> Today I am content that nothing has happened (CALLE, 1983, p. 65)

<sup>123</sup> Henri B. and the woman will be leaving for Paris that very evening.

# 34 Criação & Crítica

que essa persona se tornou um emblema representativo do século XIX seria possível, portanto, falar de flânerie (ou de versões de flânerie) no século XX e XXI? Seria a nomenclatura flanêuse carregada de especificidades particulares? Especificamente no que tange Suite Vénitienne, essas aproximações mostram-se ainda mais complexas, justamente pelas construções intermediárias e por todo o diálogo com a tradição e com a crítica da caminhada das artes visuais que atravessam a obra.

Vanguarda?

Assim como na Literatura, o caminhar nas artes visuais também carrega sua própria tradição. Em Walkscapes: o caminhar como prática estética, Francesco Careri (2013) delinea esse percurso desde os egípcios até as instalações plásticas e arquitetônicas contemporâneas. Independentemente das origens pontuais dessa prática no campo visual, interessa-nos, neste artigo, focalizar o diálogo e as superações que se estabelecem entre as andanças da narradora Sophie por Veneza e as tradições vanguardistas dessa atividade. Resumidamente,

O caminhar foi experimentado durante todo o início do século XX como forma de antiarte. Em 1921, o movimento dadá organiza em Paris uma série de “visitas-excursões” aos lugares banais da cidade. É a primeira vez que a arte rejeita os lugares célebres para reconquistar o espaço urbano [...] Em 1924, os dadaístas parisienses organizam uma errância em campo aberto. Descobrem no caminhar um componente onírico e surreal, e definem esta experiência como uma deambulação, uma espécie de escrita automática no espaço real, capaz de revelar zonas inconscientes e o suprimido na cidade [...] A deriva urbana letrista transforma-se em construção de situações experimentando comportamentos lúdico-criativos. (CARERI, 2013, p. 28-29)

Nessa lógica, por mais que cada grupo possua suas especificidades e encare o perambular a partir de seus próprios preceitos estéticos, todos se apropriam de registros escritos, visuais, fotográficos ou cartográficos para autenticar e, ainda, legitimar suas ações. Embora a crítica, ao discordar entre si, tenha tendência em aproximar o trabalho de Sophie Calle a cada um desses movimentos – Camart (2002) e Macel (2005), por exemplo, aproximam-na dos situacionistas, ao passo que Cotton (2005) a coloque sob a ótica da arte conceitual –, parece-nos que a autora, na obra em questão, se apropria de elementos pontuais de cada um sem, contudo, moldar-se fielmente a nenhum. Em outras palavras, tal como procuramos demonstrar frente à flânerie, o que se propõe, aqui, é uma abordagem que entenda a tradição com a qual corrobora essa obra, mas que ultrapasse essas heranças críticas e conceituais.

Do ponto de vista do método das andanças aleatoriamente guiadas, como já apresentamos, a narradora cria um conjunto de regras, mas, ao mesmo tempo, deixa-

# 34 Criação & Crítica

se guiar pelo acaso. Esconder-se, fantasiar-se, andar aleatoriamente à procura de Henri B., segui-lo e fotografá-lo de uma distância segura, vê-lo mas não o interpelar, pelo menos inicialmente, são os passos que guiam Sophie. Assim como os integrantes da deriva situacionista, grupo que procurava uma “operação construída que aceita o destino, mas não se funda nele; antes tem algumas regras” (CARERI, 2013, p. 89), a protagonista de *Suite Vénitienne*, igualmente, apoia-se em

uma construção das regras do jogo. Jogar significa sair deliberadamente das regras e inventar as próprias regras, libertar a atividade criativa das constrições socioculturais, projetar ações estéticas e revolucionárias que ajam contra o controle social. (CARERI, 2013, p. 97, grifos do autor)

No entanto, a criação – e quebra – dessas regras pela personagem é entrecortada pelo acaso, aproximando-se, sim, à estética do flâneur, mas principalmente, do acaso objetivo dos surrealistas. André Breton, nome central desse grupo, qualifica tal forma de acaso como “petrificantes coincidências” (BRETON, 2011, p. 27) que, por um lado, parecem muito convenientes para serem somente coincidências casuais e, por outro, materializam nossos desejos inconscientes em uma realidade palpável. Lembremos, a título de exemplo, do encontro quite by chance entre a narradora e Henri B. em janeiro de 1980, das ajudas que recebe de estranhos enquanto procura seu alvo, e de como toma consciência sobre suas vontades, pulsões e limites ao longo das andanças por Veneza. Além disso, o conceito de deambulação, forte na narrativa aqui analisada, aparece, ainda para os surrealistas, como um “termo que traz consigo a própria essência da desorientação e do abandono no inconsciente” funcionando, desse modo, como a “experimentação de uma forma de escrita automática no espaço real” (CARERI, 2013, p. 78). Nesse sentido, como bem aponta Fabris (2007):

O acaso é, sem dúvida, o eixo determinante das ações de Sophie Calle, atingindo uma dimensão paradigmática em *Suite Veneziana*, na qual se sobrepõem a ideia do labirinto (representado pela cidade e pela história na qual se envolve de maneira submissa), o medo de ser descoberta, a vontade de não encontrar Henri B., o homem que persegue, a entrega à experiência sem muitas interrogações, a busca de informações sobre a “presa”, esperas obstinadas para não correr o risco de “imaginar”, “supor”, caminhadas ao acaso, a descoberta de sua presença pelo perseguido, fonte de sensação de “ser a vítima inconsciente de seu jogo, de seus trajetos, de seus horários”, a decepção pelo fim abrupto da experiência, a procura de um novo posto de espreita. (FABRIS, 2007, p. 82)

De todo modo, o entrecruzamento de todos esses preceitos estéticos é banhado, ainda, pela banalidade – mote de predileção dos dadaístas – de toda essa

# 34 Criação & Crítica

situação, seja ela modificada pelo acaso, seja ela empiricamente planejada. Trata-se, no final das contas, de uma “história banal” (CALLE, 1983, p. 51, grifos da autora) que, por mais possa parecer absurda do ponto de vista ético e social, não carrega grandes feitos, grandes personagens ou grandes conclusões morais.

Além disso, as próprias mídias – texto e imagem – em *Suite Vénitienne* não se apresentam literária e esteticamente elaboradas, muito pelo contrário: a simplicidade estrutural das frases, em ordem direta, a simplicidade do vocabulário, bem como o caráter amador das fotografias chegam a ser frívolos. A Veneza por onde percorre Sophie, por exemplo, não é a Veneza dos cartões postais, dos canais, das gôndolas, da Bienal ou da Basílica di San Marco, mas a Veneza das ruelas, do cotidiano. Quando questionada por Henri B. sobre o que teria visto da cidade, por exemplo, a narradora não consegue achar respostas, justamente por sua falta de interesses turísticos<sup>124</sup>. Assim como almejaram os Dadás em suas excursões a lugares banais, Sophie Calle percebe a beleza e entende o fazer estético muito mais na ação, no processo, do que no produto. Ambos, assim, deixam “de levar um objeto banal ao espaço da arte e pass[am] a levar a arte – na pessoa e nos corpos dos artistas dadá que compunham – a um lugar banal da cidade.” (CARERI, 2013, p. 75).

É necessário ressaltar, contudo, que

Um dos principais problemas da arte do caminhar é transmitir a sua experiência em forma estética. Os dadaístas e os surrealistas não transferiram as suas ações para uma base cartográfica e evitavam a representação recorrendo às descrições literárias; os situacionistas produziram mapas psicogeográficos, mas não quiseram representar as trajetórias reais das derivas efetuadas. [...] A representação do percurso é resolvida por meio de imagens e de textos gráficos que testemunham a experiência do caminhar com a consciência de jamais poder alcançá-la através da representação. (CARERI, 2013, p. 132-33)

A artista, na obra aqui analisada, por sua vez, parece-nos superar esse problema, de um lado, ao se apropriar de múltiplas formas de representação de mídias – cartografia, descrições escritas e fotografias – e, de outro, ao não se alocar em uma tendência estética específica.

## Considerações Finais

Seria ingênuo – se não equivocado – aproximar-se de *Suite Vénitienne* e do ato de caminhar que atravessa o livro coloca apenas de um ponto de vista histórico,

---

<sup>124</sup> On the way, he asks me what I have seen of Venice. I cannot think of an answer. (CALLE, 1983, p. 50)

# 34 Criação & Crítica

focado na tradição, na crítica e na ambientação narrativa da obra, uma vez que uma de suas maiores novidades encontra-se justamente na combinação de mídias, anteriormente mencionada, que propõe Rajewsky (2012). Importante, também, termos em mente a dimensão fotográfica da obra, analisada também ao longo deste trabalho, para entendermos a dialética e os diálogos propostos. Ora, por mais que se possa argumentar que seria possível compreender tanto o texto narrativo quanto as fotografias de forma isolada, tal leitura se daria de forma incompleta, uma vez que “cada uma dessas formas midiáticas de articulação (...) contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto.” (RAJEWSKY, 2012, p. 24). Vale recordarmo-nos, a título de exemplo, da longa passagem, citada anteriormente, em que a narradora vê Henri B pela primeira vez e na qual se pode perceber as grandes interferências e entrecruzamentos dessas duas mídias.

Com efeito, para além da dimensão referencial dessas imagens – isto é, que funcionam como uma espécie de prova factual da narrativa, como um índice de veracidade, e não meras ilustrações –, existe toda uma articulação entre essas mídias, já que “o texto é mais frequentemente associado à imagem, em uma espécie de dialética entre as noções de dizível e visível. ‘Eu vejo o que eu não digo e eu digo o que não vejo’, uma dialética que aparece central em *Suite Vénitienne*.” (MACEL, 2003, p. 80)<sup>125</sup>.

Nesse sentido, a aproximação que propomos, entre as versões da flânerie e o caminhar enquanto prática estética das artes visuais, acentua-se quando analisada pela ótica intermediária justamente por levar em consideração a complexidade dos entrelaçamentos entre diferentes mídias, caminhadas, topos literários e teorias estéticas que atravessam e constroem a obra de maneira conjunta e igualitária. Esses plurais apropriações e superações dão à obra aqui analisada uma pluralidade e riqueza significativas e corroboram, tal como nomeado por Sauvageot (2007), com o aspecto de camaleão do trabalho de Sophie Calle. Assim, ao trazermos à tona diferentes momentos e movimentos da tradição e da crítica, tentamos diminuir a dificuldade de uma classificação precisa do trabalho costurado em *Suite Vénitienne* e vê-lo como um lugar de possibilidades, de entrecruzamentos, de encontros.

## REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. In: Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. Baudelaire e a Modernidade. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

---

<sup>125</sup> Le texte est plus souvent associé à l'image, dans une sorte de dialectique autour des notions de visible et de dicible. “Je vois ce que je ne dis pas et je dis ce que je ne vois pas”, une dialectique qui apparaît centrale dans la *Suite Vénitienne* (tradução nossa).

# 34 Criação & Crítica

BRETON, André. Nadja. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

CALLE, Sophie. Suite Vénitienne. Seattle: Bay Press, 1988.

CAMART, C.; ARBEX, M.; CHAVES, L. C. L. As estratégias editoriais de Sophie Calle: Livros de fotografias, fotorromance, livros de artista. In: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 112-129, 26 nov. 2015.

CARERI, Francesco. Walkscapes: O caminhar como prática estética. 1ª edição. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

COTTON, Charlotte. *La photographie dans l'art contemporain*. Paris: Thames & Hudson, 2005.

COVERLEY, Merlin. A Arte de Caminhar: O Escritor Como Caminhante. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

CLÜVER, Claus. INTERMIDIALIDADE. In: Pós: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8 - 23, nov. 2011.

FABRIS, Annateresa. Sophie Calle: entre imagens e palavras. In: II Colóquio de Psicologia da Arte. Instituto de Psicologia, USP. São Paulo: ARS, Ano 7, nº 14, 2007.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís; VIEIRA, André. Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea, volume 2 Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: ensaios sobre escrita e imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

MACEL, Christine. *M'as-tu vue : catalogue de l'exposition*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 2003.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

SAUVAGEOT, Anne. *Sophie Calle: L'art caméléon*. Paris: Presses Universitaires France, 2007.

Recebido em: 14/09/2022

Aceito em: 15/12/2022

# 34 Criação & Crítica

DA CRÍTICA À CRÔNICA N' O PUBLICADOR PAULISTANO (1857-1860)<sup>126</sup>

Natália Gonçalves de Souza Santos<sup>127</sup>

**RESUMO:** Este artigo discute as nuances dos textos dedicados ao comentário sobre literatura n' O publicador paulistano. Tendo um estudante de Direito, chamado Balthazar da Silva Carneiro, como seu editor, o periódico cria uma interseção entre a imprensa estudantil e a grande imprensa. Nesse espaço, perfaz experimentações genéricas e estilísticas, mantendo-se afastado do compromisso nacionalista, presente em grande parte dos periódicos em circulação na São Paulo romântica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romantismo; Crítica Literária; Periodismo Literário; Bestialógico.

FROM LITERARY CRITICISM TO CHRONICLES IN THE PUBLICADOR PAULISTANO (1857-1860)

**ABSTRACT:** This article discusses the nuances among texts dedicated to literary commentary in the Publicador Paulistano. Having a Law School student, called Balthazar da Silva Carneiro, as its editor, the journal creates an interface between the academic press and mainstream media. In that space, the periodical produces experimentations mixing genres and styles, keeping distance from the nationalist commitment, existent in most periodicals in circulation in romantic São Paulo.

**KEYWORDS:** Romanticism; Literary criticism; Literary periodicals; Bestialógico.

## Introdução

Conjuntamente ao alvorecer do século XIX, há o aparecimento da crítica literária e de uma das plataformas midiáticas que lhe propiciará grande potencialidade, o jornal. Advinda de um processo de desregulamentação das preceptivas clássicas que remontam à poética aristotélica, a crítica, na sua emergência moderna, é fruto de revoluções políticas e estéticas, que reconfiguraram as formas de se pensar as obras literárias, admitindo outros critérios que não os da autoridade retórica. Segundo Araújo,

Já não era mais possível, com efeito, para a crítica, limitar-se a verificar a adequação ou não de uma dada obra a esta ou aquela regra de produção discursiva, segundo os ditames retoricistas: ante o reconhecimento da diversidade de padrões estéticos, tornava-se mister, doravante, explicar a obra em função dos diversos fatores –

---

<sup>126</sup> Este artigo é parte do projeto "Caminhos do comparatismo nas folhas acadêmicas da São Paulo oitocentista: vozes dissonantes", financiado pela FAPEMIG. Agradeço aos estudantes Anna Giulia Cardoso Grossi e Luís Otávio Rocha Nascimento, bolsistas do projeto.

<sup>127</sup> Professora na Universidade Federal de Viçosa e desenvolve estudos no grupo de pesquisas Literatura e Mídia. Autora de Antagonismo e dissolução: o pensamento crítico de Álvares de Azevedo e Um leitor inconformado: Álvares de Azevedo e a literatura comparada (2022). (nataliasantosgs@gmail.com)

# 34 Criação & Crítica

históricos, culturais, sociológicos, psicológicos – que determinariam sua constituição (2006, p. 203, grifos do autor).

Dentro das articulações nacionalistas que fervilharam a partir da primeira parte dos oitocentos, visando à formação e consolidação de estados nacionais independentes, dentro e fora do continente europeu, sabe-se que essas explicações se pautaram, em larga medida, pela tentativa de compreender a obra em função da situação histórico-geográfica que a fomentou. Essa guinada é absolutamente orientada em função do quadro que então se deslindava, sobretudo, na Europa e, mais especificamente, conforme a imagem fornecida por Paul Borget, na França:

Rebentou a revolução de 1789, seguiu-se-lhe o Império. As grandes guerras daqueles vinte e cinco anos tiveram o inesperado efeito de misturar singularmente as nações umas com as outras. Para nos limitarmos à França, essas convulsões sociais, precipitando para fora de seu país um Chateaubriand, uma Madame de Staël, um Paul-Louis Courier, um Benjamin Constant e tantos outros, fizeram-lhes saber que existia uma Europa. Não se limitaram a ler no texto Shakespeare, Dante e Goethe, como teria feito em 1780 um jovem francês curioso, que soubesse línguas. Leram-nos no próprio local, no seu país de origem, e sentiram o íntimo laço que unia essas obras-primas da literatura aos costumes, ao céu, à alma enfim da Inglaterra, da Itália, da Alemanha. (BORGET APUD ARAÚJO, 2006, p. 203, grifos nossos).

Aliando a ascendência dos elementos externos à autenticidade subjetiva do artista criador, o gênio, aliás, aguçada pelo contato com os elementos autóctones que o cercam, tem-se os dois parâmetros básicos de grande parte da crítica no período romântico. Tal apanágio, como se sabe, após as diretivas apontadas por nomes como Ferdinand Denis e Almeida Garrett, logo nos primeiros decênios do século XIX, alcançará força de norma entre nossa intelectualidade oitocentista e orientará boa parte das obras concebidas entre 1830 e 1870. Nesse sentido, Moreira acredita que “a crítica praticamente precede a realização artística no campo da literatura, norteando os autores e aspirantes à carreira a se movimentar segundo a prescrição do discurso crítico”. E, nesse sentido, ainda de acordo com a autora, seria possível afirmar “que a crítica romântica ‘inventou’ a literatura nacional, desconsiderando o autor e a obra que não se regesse por esse diapasão” (MOREIRA, 2013, p. 45).

Mesmo tendo, portanto, ocupado um lugar de tal relevância, quando se consultam panoramas sobre o período crítico em questão, os qualificativos utilizados para julgá-la não se coadunam com essa posição de destaque. Brito Broca (1979), por exemplo, descrevia a crítica literária romântica como verborrágica e divagadora. Já Acízelo de Souza (2013) pontua a inapetência teórica de seus expoentes, sua falta de densidade, enfim, a “debilidade” geral dos exercícios críticos daquele contexto. Para amparar a sua argumentação, o estudioso destaca, entre outros fatores, o

# 34 Criação & Crítica

caráter casuístico da atividade, que “como tal prescindiria de quadros gerais de referência, ou, mais exatamente, manteria implícitos e não problematizadas as suas bases conceituais” (2013, p. 127), como, por exemplo, o uso de um conceito claro acerca do que seria literatura.

De todo modo, retomando conhecidas palavras de Antonio Candido acerca de nossa literatura como um todo e transpondo-as à observação de nossa crítica literária romântica, pode-se dizer que mesmo sendo “pobre e fraca [...] é ela, não outra, que nos exprime” (2006, p. 11). Então, a crítica literária romântica sintetiza aspirações de parte importante da intelectualidade do período e até mesmo dá margem, vez ou outra, a manifestações contrárias ao projeto nacionalista ou a ele algo indiferentes. Nesse sentido, este artigo pretende retomar do esquecimento os esforços críticos levados a cabo por um dos muitos periódicos que circularam na São Paulo romântica: O Publicador Paulistano (1857-1860) e a atuação do seu principal redator, Balthazar da Silva Carneiro.

Se talvez não se encontrem altas realizações críticas nas colunas desse jornal, fazendo com que se alterem significativamente determinadas visões que se tem sobre a crítica romântica, é válido destacar e propor a leitura das variadas conformações que o ato crítico poderia assumir no seio de um mesmo jornal, numa tentativa de compreender os entendimentos que se podia ter sobre as atividades crítica e literária. Também interessa rastrear a possível subdivisão de uma mesma persona crítica em vozes e formatos distintos, no caso, a voz do redator Silva Carneiro, o que vem a ressaltar tanto a parceria entre crítica e jornalismo, possibilitando ensaios formais de diferentes ordens, como a provável precariedade dos atores envolvidos no processo de edição, forçando uma mesma pena a assinar vários trabalhos, sob pseudônimo ou anonimato.

A fim de perfazer esses objetivos, o artigo se inicia com uma apresentação do jornal e do seu redator, cujas concepções, manifestadas em discursos acadêmicos, parecem ter direcionado a configuração geral do jornal, passando ao comentário dos exercícios críticos mais rotineiros no período observado até as manifestações que parecem se destacar daquilo que era mais praticado no periodismo acadêmico, perpassando uma aproximação com o bestialógico.

## O periodismo acadêmico na São Paulo romântica

O publicador paulistano circulou entre 25 de julho de 1857 e 09 de fevereiro de 1860, conforme coleção disponibilizada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional a qual, salvo ausência de alguns números esparsos, parece disponibilizar a integralidade dessa publicação. Esse intervalo temporal é também confirmado em trabalhos que apresentam um panorama da imprensa paulista no período, caso do de Freitas (1915, p. 137), que traz breves informações sobre a existência d'O Publicador.

# 34 Criação & Crítica

Como outras folhas que adotaram esse título, ‘publicador’, seguido, em geral, de adjetivo pátrio, esse jornal ocupou-se de estampar aspectos gerais da vida da província, abrindo espaço para anúncios e artigos de particulares, sob subvenção convencionada. O seu objetivo maior é, conforme dito na primeira página da primeira edição, “a publicação dos atos administrativos desta província, nosso primeiro dever, nosso principal empenho.” (n. 1, p. 1, 1857), conteúdos que, na maior parte das vezes, ocupam as duas primeiras das quatro páginas do jornal, demonstrando a sua relevância para a folha. Porém, como também é dito na introdução, essa não é a sua preocupação exclusiva, ocupando-se, ainda, com a publicação de artigos vestidos de moralidade e dignidade e que visem ao melhor interesse público da província.

Nesse sentido, não causa espanto que a literatura e a crítica literária ocupem um espaço diminuto n’O publicador paulistano. Ainda assim, elas estão presentes, em formato variado, como breves ensaios, resenhas de livros e, principalmente, de espetáculos teatrais, e esboços que parecem se avizinhar da crônica. Considerando-se os objetivos principais do jornal, essa presença, mesmo que ocasional, sugere a importância da literatura naquele contexto, sobretudo quando entendida como um tipo de termômetro para o desenvolvimento civilizacional de uma nação. A manutenção desse espaço literário e a atuação de Balthazar da Silva Carneiro que, enquanto estudante de Direito, assumiu a redação do veículo de comunicação, são elementos que interessam no jornal, conferindo a ele alguma especificidade.

Se a imprensa produzida pelos acadêmicos da Faculdade de Direito é um traço marcante do período que vai de 1833 a fins de 1860, na vida cultural de São Paulo, conforme atesta, entre outros, o estudo de Hélder Garmes (2006), as publicações que dali emergiam tinham uma circulação e uma vida curtas. Tais traços podem ser atribuídos justamente ao seu caráter estudantil, a passagem breve pela cidade, a falta de recursos, perdurando, nesse caso, algumas daquelas que eram vinculadas às associações de estudantes, caso da Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano (1852-1864) ou dos Ensaios Literários do Ateneu Paulistano (1852-1863). Além disso, a sua configuração geral se distinguia daquela apresentada pela grande imprensa, apresentando estudos de maior fôlego sobre temas científicos e literários, além de aspectos voltados à vida dentro dos muros universitários como, por exemplo, atas de reuniões acadêmicas, discursos e textos voltados ao comentário sobre as matérias escolares propriamente ditas. Ou seja, embora algumas trouxessem “jornal” em seu título, tais publicações poderiam ser atualmente entendidas como “revistas”, por isso, o uso do termo “periódico” pelos estudiosos do assunto, que aponta para essa indefinição, que será melhor esclarecida apenas na virada do século XIX (CRUZ, 2013, p. 9).

A título de comparação, para que essas diferenças possam ser visualizadas, apresentam-se páginas dos Ensaios literários do Ateneu Paulistano e d’O publicador paulistano:



# 34 Criação & Crítica

Como se pode ver, as diferenças são notáveis no que tange à disposição e espaço gráficos das matérias, sendo o formato do segundo jornal mais próximo ao que se consagrou na grande imprensa do século XX. Sua periodicidade, – de início devia ser publicado duas vezes na semana, oscilando, ocasionalmente, a uma vez na semana, e o espaço cedido a publicações de terceiros, não assinantes –, dá uma variabilidade maior ao jornal, próprio de uma empresa jornalística mais ampla.

No que tange a'O publicador paulistano, o que promove um elo, mesmo que momentâneo, entre esses dois universos jornalísticos distintos, – lembrando que as diferenças não residiam apenas entre propostas jornalísticas pois, como já pontuou Antonio Candido (2006b) o núcleo estudantil figurava como um corpo estranho, à parte na pacata São Paulo oitocentista – é a presença de Balthazar da Silva Carneiro como redator-chefe. Na imagem, vê-se a primeira edição, disponível na Hemeroteca Digital, na qual ele figura no cargo, função que desempenhará abertamente até a edição n. 142, de 8 de junho de 1859. Curiosamente, após algumas edições, Carneiro passa a anteceder seu nome do título de “Bacharel” e, posteriormente, de “Doutor”, fato que aponta para sua colação de grau, ocorrida em dezembro de 1858, seguida do seu doutoramento, no ano seguinte, conforme os procedimentos acadêmicos da época.

Há poucas informações sobre sua pessoa. No Dicionário Bibliográfico de Sacramento Blake (1883, p. 375), afirma-se que o acadêmico era natural do Rio de Janeiro, sem sequer apontar datas de nascimento e morte. A Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos, da UFSC informa que ele nasceu em 1835 e faleceu em Campinas, em 1894, cidade na qual também gravou seu nome na imprensa. Além disso, o verbete de Blake arrola algumas obras literárias que ele teria publicado, como Saudades e Consolações (1861), na qual, em algumas peças lidas por Onédia Barboza, imitou e traduziu composições de lord Byron (BARBOZA, 1975, p. 198). Tudo indica ter sido ele um estudante bastante ativo na comunidade escolar, pois, conforme Sodré, participou da imprensa desde seu ingresso, tendo sido “lançador do Cruzeiro do Sul, em que colaborava Teófilo Otoni.” (1999, p. 178)

É importante, para a discussão aqui colocada, saber que mesmo antes de assumir formalmente o cargo n'O publicador, ele ali colaborava, desde o início da própria publicação, uma vez que um discurso por ele proferido, enquanto orador do Ateneu Paulistano, na sessão comemorativa da fundação dessa associação estudantil, foi estampada já no quarto número do periódico, na segunda semana do seu aparecimento, portanto. Para além de demonstrar seu engajamento, o fato sugere a interseção entre os espaços da pequena imprensa estudantil e suas demandas, onde eram, em geral, publicados esse tipo de texto, e uma imprensa mais ampla. Além disso, ao se formalizar como redator, pode-se supor que Carneiro, como acadêmico e supostamente mais próximo aos debates intelectuais e literários, garantisse um espaço para as letras e a crítica literária, talvez oriundas da academia. Assim, a hipótese aqui trazida é que tal situação propiciou um espaço para as opiniões críticas

# 34 Criação & Crítica

da academia numa mídia maior. Ademais, o cargo pode ter permitido que o próprio Balthazar se relegasse a essas tarefas, não raro acobertadas pelo uso de pseudônimos.

O discurso por ele proferido e publicado no periódico em debate tem como tema central as relações entre a sociedade moderna e o cristianismo, valendo-se de um amplo quadro temporal para focar como este contribuiu para a formação moral daquela, ao longo da história. Em meio a isso, como era comum à época, o orador faz um adendo para comentar a situação atual da literatura brasileira, um tipo de balanço que costumava aparecer, no meio acadêmico, nas situações mais diversas, como prestação de contas, relatórios de atividades etc., sugerindo a constância do tema naquela comunidade. Para Carneiro, a literatura brasileira já existia de forma autônoma, o que não era um ponto pacífico, àquela altura, entre os homens de letras, porém, ela não recebia a atenção devida no exterior:

Hoje os cantos harmoniosos que os nossos poetas murmuram à margem dos nossos rios e debaixo da sombra de nossos bosques não tocam os seus ouvidos. E o que importam à França e à Inglaterra os nossos poemas, quando elas escrevem em um só dia e com a ponta de suas baionetas os poemas de Jena, de Austerlitz e de Alma? [...] a nossa [literatura] já nasceu rica e brilhante e a literatura estrangeira traz sempre consigo um fruto salutar. É uma planta de outra natureza de que convém observar as cores, respirar o perfume, espremer o suco (CARNEIRO, n. 4, 1857, p. 4).

Cabe ressaltar que, embora Carneiro valorize a produção literária local, parece faltar-lhe algo, tornando-a irrelevante no exterior e, nesse sentido, não dispensa a imitação estrangeira que pode, possivelmente, agregar elementos de interesse à nossa. Essa explícita abertura ao outro não era posição hegemônica, ao menos no que tange ao discurso, mesmo entre os acadêmicos em São Paulo. Suas traduções de Byron reforçam sua posição e o alocam no polo cosmopolita da disputa que tanto mobilizou a intelectualidade daqueles tempos. À título de ilustração do polo contrário, basta lembrar das críticas contra o byronismo, de Macedo Soares (1857), ou, para observar trecho de discurso feito por um outro orador do Ateneu Paulistano, Duarte de Azevedo, que asseverava, em 1852, a nossa especificidade e a compreensão de que “somos outro povo, que a nós cabia a realização do nosso destino, que o nosso nome não se ligava a nacionalidade alguma estrangeira” (AZEVEDO, n. 2, 1852, p. 35).

Essas posições, manifestadas em discursos e em outros gêneros diversos não diretamente ligados ao comentário literário, são significativas pois, no contexto em foco, podem determinar um julgamento crítico positivo ou negativo de uma determinada obra literária: se o crítico entende que a literatura brasileira deve se pautar pela especificidade e valorização da cor local, depreciará a obra que assim não

# 34 Criação & Crítica

operar. Considerando, assim, o que Carneiro pauta no trecho transcrito do seu discurso, é de se esperar que uma visão nacionalista mais estrita não oriente suas decisões editoriais, tampouco um possível exercício crítico e/ou literário oriundo de sua própria pena.

De fato, dos 12 artigos até então localizados no periódico e que se ocupam da literatura, embora em graus variados, apenas dois manifestam um explícito viés localista, enquanto os demais não se pautam por esse critério, valendo-se, muitas vezes, de questões estilísticas e poéticas para avaliar as obras, admitindo naturalmente as influências estrangeiras. Outro recorte que se pode propor para compreender o periódico em função da orientação colocada por Carneiro é a de se considerar as balizas temporais de sua passagem como redator, que se estende oficialmente dos números 101 ou 102 ao 142. Nesse intervalo, encontram-se, se não a maioria dos artigos sobre literatura, as tentativas mais experimentais do jornal. Exemplo disso é a Revista Semanal, assinada pelo Dr. Patusco, uma espécie de crônica, publicada no rodapé do jornal, na qual se comentavam, em tom coloquial e bem-humorado, variados assuntos, entre eles, obras literárias. Além disso, há maior presença da literatura em si, podendo ser constatada a publicação de poemas e textos em prosa.

Como se demonstrará, essa voz humorística pouco usual na crítica literária da academia, mas já ensaiada nas crônicas dos jornais da imprensa carioca, faz-se sentir em outros artigos não alocados no rodapé, mas que compartilham, além do tom, fórmulas e qualificativos semelhantes, dando margem a se propor uma autoria comum, uma vez que tais artigos são assinados por pseudônimos ou não trazem identificação. Vale ainda destacar que essa voz satírica não se restringia aos comentários em torno da literatura, mas procurava, por meio da crítica bem-humorada e, por vezes, ácida, escrutinar toda a sociedade. Por isso, segundo Freitas, a tipografia d'O publicador paulistano foi "inteiramente empastelad[a] em represália aos ataques desse periódico, então ainda redigido por Silva Carneiro, a pessoas qualificadas de S. Paulo: os autores desse atentado ficaram impunes não sendo descobertos, 'por serem muitas as pessoas maltratadas' pelo jornal" (1917, p. 137). Ou seja, parece que os ditos objetivos burocráticos colocados na primeira edição vão se matizando e dando lugar a outras vertentes jornalísticas.

## A crítica literária n'O publicador paulistano

Na tipologia da crítica literária romântica esboçada por Roberto Acízelo de Souza (2013), são encontrados o "noticiário jornalístico sobre livros e autores" (2013, p. 114), que tende a ser mais ligeiro e mais superficial e o "ensaio mais longo e denso" (2013, p. 115), que comporta variações. Dentre elas, o estudioso elenca o "comentário analítico de atualidades literárias"; os "ensaios voltados para tipificação e defesa do

# 34 Criação & Crítica

caráter nacional da literatura brasileira”; além das “sínteses históricas da literatura nacional” (2013, p. 116), esses dois últimos são caudatários da história literária, parceria que indicava, àquela altura, uma inovação frente à universalidade colocada pelas poéticas clássicas.

Admitindo inicialmente essa tipologia, o noticiário sobre autores, livros e espetáculos teatrais encenados na capital da província foi o formato de crítica mais encontrado n’O publicador paulistano, seguido por uma espécie de crônica, que assumiu diversos títulos e posições ao longo das edições: folhetim, variedade, revista semanal, crônica teatral e até comunicado, ora no rodapé ora em coluna. Desse primeiro tipo, cabe destacar a notícia sobre a publicação d’As Primaveras, de Casimiro de Abreu, estampada na edição 159, pouco mais de um mês após o lançamento do livro, demonstrando atualidade em relação à cena literária. É um dos poucos exemplos de exercícios críticos assinados e, talvez por isso, o texto tenha um caráter mais sisudo, ostentando os lugares comuns do tempo, uma vez que não estava abrigado pelo anonimato. Antônio Manoel dos Reis, que colaria grau na Faculdade de Direito em 1864, ao cultivar a sociabilidade romântica, elogia os esforços de seu jovem contemporâneo e o encoraja a persistir na vida literária, afirmando que o poeta escreverá “seu nome na história da literatura brasileira a par dos Magalhães, Gonçalves Dias e outros” (REIS, n. 159, 1859, p. 4). De fato, o articulista não errou ao afirmar semelhante coisa, embora isso possa ser colocado na conta dos clichês utilizados nesse tipo de apresentação.

Vale dizer que Reis faz questão de anunciar, logo de início, que não pretende se passar por crítico literário, pois reconhece sua “incapacidade para manifestarmos um juízo a respeito d’As primaveras do Sr. Casimiro de Abreu.” Porém, não poderia se furtar “ao desejo de dizer duas palavras sobre tal assunto, sem que por isso tenhamos a pretensão de passarmos por crítico” (REIS, n. 159, 1859, p. 3). De todo modo, Reis sugere seus critérios de apreciação: ele deixa os instrumentos mais técnicos como a metrificacão e a forma exterior, para focar-se na “graça”, na “simplicidade”, na “naturalidade” que emergem dos poemas líricos, causando uma “impressão agradável” (REIS, n. 159, 1859, p. 3). Ou seja, mais vale a capacidade do poeta de exprimir a sua intimidade do que a de evocar a pátria.

Já em “As poesias de J. Fernandes Madrid: fragmento” (n. 119, 1858), assinado pela Redação e publicado na seção Variedade, vê-se a elevação do critério de valor da nacionalidade literária em detrimento da subjetividade do poeta, ao menos, inicialmente. É interessante destacar o subtítulo “fragmento”, que leva a crer que o artigo seja um extrato ou não esteja completo. Mesmo assim, ele já é bem mais extenso que o de Reis, podendo ser aproximado do tipo de ensaio “comentário analítico”. Trata-se do maior texto de crítica literária encontrado pelo presente levantamento n’O publicador paulistano. Para além dessa maior extensão, outra característica que também diferencia o artigo em relação aos demais é o fato de

# 34 Criação & Crítica

analisar os versos de um poeta colombiano (José Luis Álvaro Alvino Fernández Madrid y Fernández De Castro, 1789-1830) e de estampá-los no jornal em sua língua original. Ao longo da leitura feita dos periódicos acadêmicos oitocentistas, pelo projeto de pesquisa do qual este artigo é parte, verifica-se que a transcrição de trechos em prosa e/ou poemas em francês é bastante comum, seguidos daqueles em língua inglesa. No entanto, o próprio conhecimento de autores da América hispânica era incomum. Tal tema é até mesmo abordado no início do artigo:

Não é de admirar que nós vivemos na ignorância da maior parte das coisas que ilustram a inteligência e consolam o coração, desconhecemos as poesias de J. Fernandes Madrid, poeta colombiano deste século, um dos maiores literatos de seu país e que assentou pelos seus talentos na cadeira presidencial. Andamos embebidos com a literatura francesa: Victor Hugo, Lamartine, Sainte-Beuve e os mais atraem toda nossa atenção, enquanto entre nós, no nosso país e nas demais partes da América o gênio americano se desenvolve e se eleva as alturas dos gênios europeus [...] (n. 119, 1858, p. 3).

A Redação se ressentia por nomes como Frei Francisco de São Carlos, Caldas, Gonzaga terem escrito obras tão boas e não terem leitores. Ainda destaca o caso do autor norte-americano Fenimore Cooper: “foi necessário que a especulação francesa o traduzisse e o espalhasse pelo mundo! Foi então que conhecemos o poeta, vimos o seu talento, apreciamos as suas obras.” (n. 119, 1858, p. 3), sugerindo alguns sentidos quase que de mão única para a circulação de ideias nos oitocentos.

Como um dos próceres da independência colombiana, os poemas de Madrid escolhidos para o artigo abordam os heróis e símbolos da liberdade:

Bolívar, cumplido ya está el juramento:  
La pátria en sus brazos te quiere estrechar.  
Así te conduzcan pacífico el viento,  
Serenas y mansas las olas del mar.  
Triunfó tu constancia.  
En paz y abundancia  
La America toda podrá respirar.  
(n. 119, 1858, p. 3).

Para a Redação, “Fernandes Madrid amava, com todo o coração americano a liberdade de seu país, e os guerreiros que derramavam o seu sangue em prol dessa liberdade, ele imortalizava em seus cantos.” (n. 119, 1858, p. 3). Assim sendo, grande parte dos poemas e das considerações feitas nessa primeira parte do artigo exploram, tematicamente, a capacidade do poeta em cantar a independência de sua pátria, os matizes sublimes que consegue alcançar com seu canto. Enfatizar essa maestria faz

# 34 Criação & Crítica

crer que Madrid sirva de modelo para os leitores e os aspirantes a poeta apreciarem e produzirem obras que valorizem esses aspectos particulares de seu país.

Uma curiosa mudança se dá na parte final do artigo, consagrada ao comentário dos poemas líricos do colombiano, e que vem precedida por uma linha pontilhada. A presença dessa linha e a alteração do tom empregada faz pensar que se trata de contribuição redigida a mais de duas mãos, suposição amparada pela assinatura coletiva – A redação. Nesse passo, comenta-se apenas dois fragmentos poéticos do autor, contra seis elencados no primeiro. E eles servem mais de azo ao relativamente extenso comentário em torno da incompatibilidade entre poesia e casamento do que a qualquer tipo de análise literária.

Em face de um poema como

Te vi Amira, y fui sensible,  
Te vi Amira, y te adore;  
No es posible, no es posible  
Que no te ame quien te vé.  
(n. 119, 1858, p. 4).

a Redação crê que Madrid “se precipitou no ridículo [fazendo-se] namorado de sua própria mulher [...] Pensou ele que a sua Amira nos havia de interessar como Laura de Petrarca! Errou e muito” (n. 119, 1858, p. 4). Mobilizando argumentos de autoridades como Mme. de Staël e Byron, o artigo escarnece não apenas da opção de Madrid, mas transforma a discussão em algo maior, elencando vários exemplos da literatura universal a ser seguidos ou não.

Segue-se um extrato dessa argumentação:

Continuemos a citar Byron por acreditarmos que é ele quem tem estudado a matéria debaixo de seu verdadeiro e melhor ponto de vista, ele diz: ‘É preciso convir que há na vida doméstica certas coisas que são a antítese da paixão; (Byron não exemplifica, por pensar que isto está ao alcance de todos; contudo se algum Quixote que tiver também sua Dulcineia duvidar é dizer-me que nós lhe remeteremos mil exemplos) os romances nos pintam em pé todas as fases amorosas, mas nos dão em busto o retrato do casamento, por que ninguém se importa com as chichisbiaduras matrimoniais [...]’ (n. 119, 1858, p. 4, grifos nossos).

O articulista justifica, de certa forma, seu parêntese, por considerar que “a mania de poetas ataca todos os amantes”. Ao satirizar, então, esses ridículos, ele assume uma função diretiva em relação ao que poderia ser escrito. Como encerramento do artigo, a redação pontua que: “mais de espaço poderia fazer o elogio de cada uma das produções de F. Madrid, se o que deixo escrito não abundasse para significar o muito que aprecio a sua imaginação verdadeiramente americana” (n. 119,

# 34 Criação & Crítica

1858, p. 4, grifos nossos). Tal desfecho suscita alguma dúvida no leitor acerca dessa admiração, considerando-se comentários como o trecho supostamente traduzido de Byron. Parece, a partir do que sugere o artigo, que a imaginação americana de Madrid não se restringe apenas à criação de belos quadros patrióticos, mas fantasia até disparates, ao buscar inspiração poética onde não há.

A atenção dada ao artigo “As poesias de J. Fernandes Madrid” justifica-se pelo texto parecer uma justaposição de dois gêneros diferentes: num primeiro momento, tem-se uma apreciação crítica, vazada num tom sério e pautada pelo critério nacionalista. Já num segundo, os poemas servem de pretexto para divagar e tratar satiricamente a opção inicial do poeta, embora haja um critério temático como cerne da avaliação. O tom é mais coloquial e há tentativas de interlocução com o leitor, conforme destacado anteriormente. A voz/vozes que aí se deixa(m) entrever parece(m) avizinhar-se do gênero crônica, mesmo com todas as imprecisões que o conceito possa trazer, e, será(ão) ouvida(s) em outras edições d’O publicador paulistano. Não é possível comprovar, ao menos até o momento, que se trata de um mesmo jornalista. Mas expressões semelhantes, a recorrência do anonimato ou dos pseudônimos e determinadas visões sobre o fazer poético, seus cultores, bem como sobre a própria crítica literária, fazem com que a hipótese possa ser lançada.

Anônimo, L.V., Ejusdem...

A fim de discutir a crônica publicada em jornais cariocas em meados do século XIX, Lucia Granja recupera um complexo processo de circulação de ideias através do Atlântico, demonstrando como elas eram transformadas em função do seu contexto de recepção. Parte-se de um modelo colhido nas páginas dos jornais franceses:

em 1836, ‘o ano I da era midiática’, a crônica apresentava-se, no jornal *La Presse*, como uma lista heteróclita de acontecimentos e guardava um respeito total ao contrato referencial, fazendo um repertório dos fatos da véspera e seguindo uma hierarquia de assuntos. No caso da política, essa hierarquia era nobiliária, o dia do rei, da família real, da corte e, só então, o da cidade. Por fim, os comentários daqueles cronistas d’além-mar, nos anos 1835-40, descolavam-se pouco da notícia e não eram digressivos (GRANJA, 2015, p. 90).

Ao aportar no Brasil, esse modelo passa por profundas transformações. Recapitulando, brevemente, algumas das circunstâncias elencadas pela estudiosa para explicar esse processo, chama a atenção a permanência da política como assunto pilar da nossa crônica, que podia ser sempre aventado na falta de outro melhor. Essa recorrência aponta para outra característica: a “vida social menos diversificada em nossa sociedade” (GRANJA, 2015, p. 92), que fazia com que a crítica teatral frequentemente fosse deslocada da rubrica ‘variedade’ para ‘crônica’. Esse

# 34 Criação & Crítica

último aspecto dá margem para a porosidade entre as distintas seções de um mesmo jornal, que podiam facilmente ser unidas, mudarem de página e mesmo de localização na página, passando do rodapé ao topo e vice-versa. Até mesmo a fonte podia mudar, sendo diminuída para que uma determinada seção ocupasse menos espaço. Essa plasticidade dá margem ao hibridismo da crônica em nosso país:

No Brasil, tal e qual Marlyse Meyer, estamos convencidos de que a crônica se estrutura a partir da mescla das “Variedades” e “Folhetins”. No entanto, o movimento entre a parte noticiosa do jornal e o rodapé é mais circular do que se pensou até então, sendo também a plasticidade do espaço em que se publicava os folhetins (em geral) fundamental para a formação da crônica brasileira, que se vai definir, ao longo do tempo, como um texto que passa, no tom, do comentário ao literário e ficcional e, no assunto, das amenidades à política (GRANJA, 2015, p. 96).

Dentro desse intercâmbio, ainda de acordo com Granja (2015, p. 97), há espaço, dentre outras tantas coisas, para a crítica literária. E é essa presença ou mistura que se quer explorar nessa seção: a proximidade entre crítica e crônica, coabitação que se intensifica ainda mais quando a mesma pena parece assinar textos diferentes, sob pseudônimo ou anonimato. Tal conjunto estampado pel’O publicador paulistano interessa também por fazer menção direta a determinadas concepções acerca da poesia, do poeta e da própria crítica, admitindo uma autorreflexão pouco comum na crítica literária romântica no Brasil, como já pontuou Acízelo.

Esses movimentos midiáticos podem ser observados n’O publicador paulistano, com a diferença de que, nesse periódico, a vida estudantil e a literatura ocupam um lugar central. Devido ao ser lugar de publicação e ao seu redator, parece haver um projeto de intersecção entre os assuntos da academia, o “mundo da vida” que será debatido nos textos, e gêneros textuais que circulavam na grande imprensa e que não tinham tanta entrada na pequena imprensa estudantil.

O conjunto formado pelos artigos “Os poetas julgam-se dispensados de ter bom senso”, dividido em duas partes (n. 99 e 100, 1858) e sem assinatura, “A poesia e os poetas” (n. 155, 1859), de L.V e “Verdades singelas. Aos críticos sem miolos” (n. 157, 1859), de Ejudem apontam para a mobilidade detectada por Lucia Granja. Como se verá, o assunto e o tom adotado são parecidos, mas os primeiros foram publicados na coluna Variedade, e os outros dois na coluna Comunicados. Parece, então, que a coluna Variedade estava se encaminhando para ser abertamente uma crônica, conforme expõe a pesquisadora, e ocupar, como em outros jornais do tempo, o rodapé do jornal. Isso ocorrerá, de fato, na estreia do cronista dr. Patusco, na edição n. 107, experimento que durará poucos números e que poderá ser analisado num outro artigo. O que se pode concluir desse processo algo caótico da rubricagem d’O publicador paulistano é justamente a porosidade das seções, que pareciam plausíveis de

# 34 Criação & Crítica

alteração sem aviso prévio, conforme fosse possível suprir as necessidades da publicação.

“Os poetas julgam-se dispensados de ter bom senso” inicia com uma epígrafe extraída de Filinto Elísio: “Quanto mais o ano abunda em versaria / Tanto mais é escasso em poesia”, retomada na segunda parte do artigo. Ela antecipa, assim como o próprio título, uma insatisfação geral do crítico em relação à atividade poética praticada entre os acadêmicos. Para ele, “a poesia é filha do entusiasmo e da paixão; é só neste estado que o Poeta solta esses cânticos divinos que levam seu nome à posteridade”. Ou seja, entrevê-se aí a alta conta em que a arte poética estava. Ocorre que, na então Academia de Ciências Jurídicas e Sociais de São Paulo, uma verdadeira febre atingia os jovens:

sucede entre nós que jovens aliás talentosos e que podiam empregar essa inteligência com que os dotou a natureza na indagação das verdades da ciência que se destinam a ensinar, desvairados pela leitura de alguns Poetas insignes, arrojaram-se a poetizar, e sem as faculdades necessárias para sustentá-las neste empenho, julgam-se dispensados de ter bom senso a fim de achar uma rima ou completar um verso (ANÔNIMO, n. 99, 1858, p. 3).

Para provar seu ponto de vista, o crítico ataca diretamente o poema “A tempestade”, de Francisco Inácio de Carvalho Rezende, que teria sido estampado no segundo número do Ensaio Filosófico Paulistano, o que demonstra, mais uma vez, o diálogo com o periodismo acadêmico. O texto é analisado do ponto de vista do uso da gramática e do vocabulário, à luz do dicionário Moraes, além de fazer uma vaga menção à falta de gosto do poeta, indicando incipiente aproximação com a Estética. Ao grifar alguns trechos de um dos fragmentos do poema transcritos no jornal, o crítico tem a oportunidade de demonstrar seus critérios básicos:

A tarde pouco e pouco ia morrendo.  
Nas erguidas montanhas do Ocidente,  
E a terra nesse instante se alegrava  
Pelo coro das aves que nas selvas  
Trinavam seus queixumes, seus amores.  
(n. 99, 1858, p. 4)

O primeiro deles é o linguístico: “Deixemos o ‘pouco e pouco’ de lado, porque o Sr. Rezende não cuida nessas ninharias e vamos ao sólido.” Investindo, porém, no que julga como sendo a inadequação das imagens escolhidas:

Onde é que viu o Sr. Rezende a natureza alegrar-se a ocasião em que o sol se some? Não é justamente essa a hora de maior melancolia, e em que tudo parece tomar parte na tristeza pelo desaparecimento do rei do firmamento? Nenhum Poeta até o Sr. Rezende deixou ainda de achar essa hora tristonha [...]. Só o Sr. Rezende achou essa hora

# 34 Criação & Crítica

alegre: ou os outros Poetas não tinham bom senso ou o Sr. Rezende não tem: os que sentem quanto o sumir-se o sol, o final do dia tem de melancólico e triste, e que ainda não têm imaginação enferma pelas torturas de arrancar-lhe um mau verso, que respondam (ANÔNIMO, n. 99, 1858, p. 4, grifos nossos).

Nessa passagem, encontram-se o tom satírico já entrevisto na segunda parte da análise dos poemas líricos de Fernandes Madrid, bem como, no último trecho, a tentativa de interlocução com o leitor. Embora esses traços tragam a essa crítica literária, que poderia ser aproximada do tipo comentário sobre as atualidades literárias, um aspecto galhofeiro, o seu redator não deixa de reconhecê-la como altamente legisladora, traço que a aproxima mais de uma atitude passadista do que da proposta de compreensão anunciada no início deste artigo: “Aqui suspendemos a fêrula: carecemos descansar, que isso de dar bolos também fatiga; sábado continuaremos em sabatina (ANÔNIMO, n. 99, 1858, p. 4). O instrumento do castigo físico, a “fêrula”, aponta para esse caráter legislador e passadista, além de apontar para o universo escolar.

Universo esse, aliás, retomado na segunda parte do artigo, justamente a partir da sabatina aludida no trecho. Simulando, dessa vez, um caráter de relato de uma situação, na verdade ficcional, na qual se encontram o referido poeta, o sr. Rezende, e o seu crítico, o texto volta a atacar aspectos linguísticos do poema. A partir dos versos “O terno sabia lá na floresta / Entoava seu canto de saudade”, o crítico principia a dizer que “o lá se achava no primeiro verso encachado a martelo e que muito melhor seria que o Sr. Poetaço não o tivesse jamais desencachado do seu bestunto, ficando o verso do modo seguinte mais regular e menos prosaico: ‘Na floresta o terno sabia’.” (ANÔNIMO, n. 100, 1858, p. 3)

Infelizmente, não é possível saber o final dessa lição, pois a próxima página da edição 100, talvez por algum problema de digitalização, não dá sequência ao texto, passando a uma outra edição. Vale destacar as experimentações possibilitadas nas páginas d’O publicador paulistano, uma vez que a segunda parte de “Os poetas julgam-se dispensados de terem bom senso” apresenta uma configuração diferente da primeira, flertando com o ficcional, embora mantendo um critério de análise em comum, o linguístico. Tal critério, como se viu, sobrepõe-se a qualquer outro, até mesmo ao nacional, já que a combinação “sabia” e “lá” era e é muito conhecida na literatura brasileira, tendo sido incansavelmente glosada pelos poetas desde o seu aparecimento, em 1846. Portanto, nem a possível tentativa de aproximação do cânone nacionalista, representado por Gonçalves Dias, amainou o peso da fêrula que caiu sobre o sr. Rezende. De todo modo, é importante recapitular os principais critérios de análise empregados aqui, o linguístico e o imagético, pois eles serão novamente empregados.

# 34 Criação & Crítica

Da coluna de Variedades, passa-se à coluna Comunicados, mas o conteúdo e o tom são quase os mesmos, o que bem poderia indicar que se trata sempre do mesmo jornalista a se desdobrar em diversas funções. Várias edições depois, o leitor se depara com a mesma epígrafe de Filinto Elísio e a mesma insatisfação com o frenesi literário que atingiu São Paulo, nos tempos do romantismo. No entanto, em “A poesia e os poetas”, tem-se a assinatura misteriosa de L.V. Retomando, mais uma vez, a concepção da poesia como algo elevado, excepcional, o articulista pergunta-se:

Será possível que hajam tantas almas inspiradas, tantos corações predestinados que tenham tornado a poesia de tal maneira vulgarizada, que não há vendilhão que não tenha sua “Ela”, suas “Recordações da infância”, suas “Ilusões”, enfim seu vintém azinhavrado como diz Álvares de Azevedo? (L.V., n. 155, 1859, p. 3)

Como se vê, essa insatisfação com os cultores ocasionais da poesia já era antiga, remontando à passagem de Álvares de Azevedo, pelos bancos universitários, entre 1840 e 1850. De fato, mais de um estudioso de nossa literatura documentou o desgaste que a febre romântica infligiu àquele meio (BROCA, 1979, CANDIDO, 2006). Como seu observador arguto, L.V. chega a descrever com minúcias ao leitor as espécies de falsos poetas que pela capital da província circulavam:

Qual não foi meu pasmo quando no dia do aniversário de nossa emancipação política, no dia em que só os verdadeiros Poetas deviam afinar a sua harpa inspirada para decantar nossa Independência – vi erguer-se meia dúzia de camarões – homens acostumados aos cálculos e contabilidades de alfinetes, rendas, corpinhos etc., homens cuja liberdade, e poesia se encerram nos cosméticos de Piver, nos perfumes e Sachets de ‘la société hygienique’, nos bigodes, caensinhos, bengalas de unicórnio, pós de arroz, luvas de Jouvin, quando os vi se erguerem com o topete empomadado e afinando a voz, colocando-se em posição de Otelo assassinando Hildemonda – soltar a sua Melopia – trabalho de quinze dias – ou de alguma alma piedosa! (L.V., n. 155, 1859, p. 3).

L.V. não poupa o aspirante a poeta bem engomado que se levanta para cantar a efeméride da independência. Inclusive, faz questão de esclarecer, em nota de rodapé, que ‘os camarões em vez de miolos tem excr.... na cabeça’. Por outro lado, ele também não poupa farpas a um outro tipo de poeta, o afetadamente byroniano:

A propósito de Byron – tenho agora de falar daqueles que se aferrando ao burrico de descrença, começam a fustigá-lo com a espora do ceticismo, passam a vida a fantasiar spleen, beber kirshenwasser e a dormir a ‘la belle étoile’ a fim de imitarem até nos desvarios esses grandes poetas cuja vida foi um contínuo sofrimento. (L.V., n. 155, 1859, p. 3)

# 34 Criação & Crítica

O articulista vê com maus olhos a intensa emulação da figura de Byron pelos aspirantes a poeta. Nota-se que o cerne do seu descontentamento é justamente a falta de verdade dos discípulos, tendo em vista os reais sofrimentos do mestre inglês. Como se sabe, embora nossa segunda geração romântica apareça com frequência nas histórias literárias do século XX, por exemplo, designada pelo termo 'byroniana', era comum, à época, a manifestação de certo desconforto com essa pecha, proveniente dos próprios integrantes. Vale lembrar, nesse sentido, as críticas de Macedo Soares e do próprio "Byron brasileiro" Álvares de Azevedo com relação a esse quadro. Em face disso, é o tom humorístico que traz relativa especificidade às colocações estampadas n'O publicador paulistano.

Ao se levar em consideração esses dois artigos, poderia se pensar que o jornal tinha a arte poética em pouco apreço, já que não a poupa de uma série de críticas satíricas. Ou, talvez, a tenha em tão elevada conta que se irrite com a vulgarização da mesma pelos jovens inspirados, mas de pouco talento. Tal percepção se altera quando se considera o último dos artigos aqui comentados e que parece ter a mesma autoria dos demais: ele vem assinado por Eiusdem que significa 'o mesmo' em latim. Porém, desde o seu título, nota-se que o alvo dos ataques será outro: "Verdades singelas. Aos críticos sem miolo", propósito confirmado tanto pelo texto que se lhe segue, quanto pela sua epígrafe, extraída de F. X. de Novaes.

De início, o articulista parece entusiasmado com o que chama de "frenesi literário que se tem notado este ano, na mocidade" (EJUSDEM, n. 157, 1859, p. 2). Ali, pululavam jornais e associações estudantis, jovens poetas que se esforçavam no cultivo de suas inteligências. No entanto, tal atmosfera é corrompida por "aqueles que ordinariamente se instituem críticos menoscabando aquilo que jamais seriam capazes de imitar", "que só se movem com o impulso de uma estranha força" (EJUSDEM, n. 157, 1859, p. 2). Constitui-se, nessas passagens, uma oposição clássica entre crítica e poesia, sendo esta dotada da capacidade criativa que falta a outra, dicotomia sempre presente, segundo Souza (2013), em nossa escassa metacrítica oitocentista. Quem não tem miolos, nessa ocasião, são os críticos, descritos como 'caranguejos resmungadores'.

Porém, por mais que haja uma aparente oposição, parece haver também justaposição entre as figuras do crítico e do poeta, ao menos no que concerne a sua caracterização, pois, os mesmos paramentos que ora ornavam o poeta dito patriótico, ornam o crítico pedante: "bonecos enfeitados para os quais a pomada de Piver tem mil atrativos, e a clássica luneta oferece matéria para uma longa dissertação, a esses, perfeitamente se aplica o chistoso dito de um hábil escritor: 'casca de muita coisa com

# 34 Criação & Crítica

âmago de coisa nenhuma”<sup>128</sup> (EJUSDEM, n. 157, 1859, p. 2). É certo que os elegantes do tempo, que podiam consumir os artigos franceses da perfumaria L.T. Piver, de Paris, desagradavam o/os autor/es dessa série de artigos, fossem eles poetas ou críticos. Para além disso, é possível pensar que, num ambiente intelectual tão restrito, essas figuras frequentemente poderiam se sobrepor, formando, como pontuado por Vagner Camilo (1997), um pequeno sistema literário.

Mas o que realmente chama a atenção no cotejo entre os comentários sobre poetas e críticos é que os critérios avaliativos antes supostamente avalizados são agora diminuídos:

[...] mostrei-lhes não um pedaço de carne, mas sim uma produção qualquer, ainda mesmo oriunda da meditação e do talento. – Vereis logo a matilha cair-lhe em cima, despedaçando-lhe a forma, babando-lhe impropérios contra o autor, ladrando mesmo, contra aqueles pontos que fazem admiração da sensatez e da inteligência! Ouvireis a cada passo, ‘o estilo é imperfeito e incorreto, a forma é desagradável e péssima, as comparações são fúteis e tresloucadas, o assunto é ligeiro e sem importância, finalmente, é o produto de uma imaginação tresvariada, incapaz de produzir coisa alguma a não ser o mal, a não ser o péssimo!’” (EJUSDEM, n. 157, 1859, p. 2).

A fêrula da gramática e da análise das imagens que pareceu bem aplicada ao poema de Carvalho Rezende aparece agora como desarrazoada e desprovida de bom senso. Fica o leitor sem saber ao certo o que se deve levar a sério ou não em meio ao que, por fim, o articulista chama de “desenvolvimento bestialógico” (EJUSDEM, n. 157, 1859, p. 2).

Em meio a um sem-número de elementos que são arrolados para descrever o crítico sem miolos, intriga a menção ao bestialógico. É sabido que a poesia bestialógica ou pantagruélica foi largamente cultivada pelos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, entre os decênios de 1840 e 1860, convencionando-se dizer que o seu criador teria sido Bernardo Guimarães, aliás, dentro os coevos, aquele que mais conservou e publicou versos bestialógicos, quando a atitude geral era destruí-los ao fim do período acadêmico. No ensaio consagrado a essa vertente poética, Antonio Candido explica que “o bestialógico corrente é apenas uma exacerbação do discurso normal, ou uma série de palavras complicadas, que vão puxando outras e atuam pelo acúmulo desconexo” (2010, p. 204), podendo ser executado em prosa e verso. No entanto, pode-se dizer que se tem mais notícia do seu desenvolvimento em versos.

---

<sup>128</sup> Vale dizer que essa suposta citação encontra-se também na Revista Semanal, assinada pelo Dr. Patusco, em diversas edições d’O publicador paulistano. Assim, esse possível único articulista podia também ser encontrado no rodapé do jornal, lugar frequente do folhetim Revista Semanal.

# 34 Criação & Crítica

Vagner Camilo, ao lançar-se à busca das fontes românticas para o cultivo do gênero no Brasil, para além do ‘anfiguri’ arrolado por Candido, explora a raiz rabelaisiana do termo “pantagruélico”, que pode fazer menção às ceias estudantis supostamente regidas pelo excesso de comida e bebida, o que leva, assim, ao caráter grotesco incorporado aos versos espontaneamente produzidos nesses serões. Indicados por Rabelais como “fanfreluches”, seriam, na explicação de Charles Nodier, uma “mistura ousada das ideias mais disparatadas, das mais híbridas locuções, das formas de linguagem menos suscetíveis de se aliarem entre si, sustentadas num discurso de grande fôlego com a energia apaixonada da convicção e a imperturbável volubilidade de uma improvisação séria” (CAMILO APUD BENAYOUM, 1997, p. 187).

De fato, a comparação entre esses três últimos artigos aqui discutidos indica uma volubilidade de posição, os epítetos construídos guardam relação com o grotesco, sobretudo nas comparações com animais, como o camarão e caranguejo, e nas atitudes que são atribuídas aos censores, como ladrar e babar, ao devorar uma composição poética qualquer. Em “Verdades singelas. Aos críticos sem miolo”, há acúmulo de imagens e palavras talvez incomuns mesmo à época, como “hidrópico” e “entes microscópicos”. Mas o principal efeito parece ser a incerteza a que chega o leitor quando finaliza a leitura do conjunto crítico d’O publicador paulistano e que pode se assemelhar ao efeito da leitura de um poema bestialógico. Acerca do soneto “Eu vi dos polos o gigante alado”, de Bernardo Guimarães, Candido pontua:

Quando começamos a ler, o primeiro verso não parece contrassenso: pode ser alusão a algum mito, ou imagem ousada, cujo sentido esperamos perceber adiante. Por isso, como costuma acontecer na leitura de muitos poemas, esperamos pelo segundo verso para completar o entendimento. Mas o segundo verso prolonga a impressão estranha do primeiro e gera certa inquietude, confirmada pelo terceiro, que lemos já com pressa de saber o que o quarto vai finalmente decidir, pois dele depende a solução. Mas quando acabamos de lê-lo verificamos que não há solução. [...] trata-se de uma burla (2008, p. 208).

À exceção do artigo assinado por Antônio Manoel dos Reis, seriam os artigos sem autoria ou assinados por pseudônimos apenas uma brincadeira nonsense? É evidente que sua leitura não é tão esotérica quanto a do soneto de Guimarães. Porém, se há alguma aproximação da crítica, já misturada à crônica, ao bestialógico, cabe pensar em possíveis objetivos. Ainda de acordo com Candido, sob todos os seus aspectos, a poesia pantagruélica é manifestação da negatividade romântica: “ela é um modo de contrariar tanto a ordem quanto as finalidades do discurso, estabelecendo um antidiscurso marcado pela falta de significado normal e a criação de significados próprios, aberrantes ao seu modo” (2008, p. 197). Nesse sentido, ela é das manifestações mais acabadas do grupo estudantil que se justapunha, sem se misturar à comunidade paulistana. Segundo Camilo, “levando ao extremo esse caráter

# 34 Criação & Crítica

diferenciador, pode-se dizer que os bestialógicos seriam a expressão mais acabada desse grupo, ela também determinada, em perfeita homologia, pelo sentido de fechamento que o preside” (1997, p. 200, grifos do autor).

Se se pode crer no articulista quando ele diz que seu escrito tem “desenvolvimento bestialógico”, esse, ao ser publicado num jornal de circulação mais ampla e regular do que a restrita imprensa acadêmica, permiti-lhe uma incomunicabilidade desafiadora. Por um lado, reforça os laços do círculo acadêmico, uma vez que os que estão dentro talvez se apercebessem logo de início de uma possível brincadeira e/ou pudessem identificar os personagens atacados. Por outro lado, ao negar critérios correntes no discurso crítico, já que no cômputo geral dos artigos, nenhum pressuposto avaliativo parece valer, deixa-se em aberto as possibilidades. Nos poucos exemplos aqui comentados, que se ocupam prioritariamente da literatura, pode-se ver que nem poetas nem críticos são poupados, nada é efetivamente levado a sério, de tal forma que se pode pensar que, de uma maneira inusitada, há recusa dos padrões em prol de uma busca constante de novas formas de expressão, atitude inaugural do romantismo.

## Conclusão

Conforme informou Affonso de Freitas, O publicador paulistano sofreu um atentado devido aos ataques desferidos a várias pessoas importantes da capital da província. Pouco depois do ataque sofrido pelo jornal, Balthazar da Silva Carneiro deixou o cargo de redator-chefe. Porém, não há como saber se realmente deixou de contribuir com a folha. No ano de 1860, de acordo o Acervo Histórico de São Paulo, Carneiro ocupou um lugar na 13ª legislatura, caminho corriqueiro dos egressos do curso de Direito. O início da vida pública pode ter feito com que ele se esquivasse momentaneamente da imprensa e, curiosamente, O publicador encerra suas atividades em fevereiro daquele ano.

O espaço que o jornal dedica aos esboços de crítica literária é, de fato, restrito, sobretudo quando em comparação a folhas representativas da vida estudantil daquele tempo. No entanto, como se procurou demonstrar aqui, essa atividade apresenta ali certo interesse. O primeiro deles é o fato de praticamente não pagar tributo ao nacionalismo literário, fato que, como se disse, pode ser associado à posição de Carneiro, manifestada tanto em discurso acadêmico, quanto na qualidade de tradutor de Byron, escritor que, em São Paulo, representou um espírito cosmopolita oposto ao pressuposto localista.

Essa abertura pode ter também se expressado nas distintas formas de crítica que aparecem na folha na qual Carneiro colaborou desde o princípio. Se ela não chega a ser uma atividade categoricamente organizada e teoricamente embasada, a crítica literária nas páginas d'O publicador paulistano registra um momento de

# 34 Criação & Crítica

experimentações, que envolveram flertes com a crônica, vazada num tom coloquial, jocoso e numa tentativa de interlocução com o leitor. Além de um possível uso do bestialógico, que invalida os critérios críticos já colocados, levando à permanência da desregulamentação no que tange à crítica, o que não deixa de ser uma problematização dos seus pressupostos correntes. Tais movimentos registram maneiras da sociabilidade romântica na Faculdade de Direito e na comunidade paulistana, bem como os esforços de se pensar as atividades poéticas e críticas num ambiente intelectual ainda incipiente.

Como encerramento, em meio aos poemas estampados n'O publicador, torna-se interessante transcrever um trecho de "A vespa do parnaso" (n. 135, 1859, p. 2), sem indicação de autoria. Ao simular a interpelação de um poeta ao Redator que, no número em questão, seria o próprio Balthazar, vê-se, de certa forma, a postura do próprio redator:

Sou poeta, mas destes, Redator  
Que sempre rindo, alegre e zombador  
Vão do mundo fazendo a anatomia,  
E quando o vício encontram altanado  
Fazem-no logo ser desmascarado  
Para que, vendo-o tal o povo ria;  
E o terrível ferrão tendo amolado  
Do vicioso enterro no costado.

## REFERÊNCIAS

ACERVO HISTÓRICO DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/web/>>. Acesso em: 21 set. 2022.

ANÔNIMO. "Os poetas julgam-se dispensados de ter bom senso". O publicador paulistano, São Paulo, n. 99, p. 3-4, 1858.

ANÔNIMO. "Os poetas julgam-se dispensados de ter bom senso". O publicador paulistano, São Paulo, n. 100, p. 3, 1858.

ARAÚJO, Nabil. O advento da moderna crítica literária na França do século XIX: de Mme. de Staël a Gustave Lanson. CALIGRAMA, Belo Horizonte, 11:205-225, dezembro de 2006.

AZEVEDO, Duarte de. Discurso recitado na sessão inaugural do Ateneu Paulistano. Ensaios literários do Ateneu Paulistano, v. 2, p. 33-35, 1852.

BARBOSA, Onédia Célia de Carvalho. Byron no Brasil: traduções. São Paulo: Ática, 1975.

BIBLIOTECA DIGITAL DE LITERATURA DE PAÍSES LUSÓFONOS. Disponível: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/>>. Acesso em: 18 set. 2022.

# 34 Criação & Crítica

BLAKE, Sacramento. Dicionário Bibliográfico Brasileiro. Vol 1. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883.

BROCA, José Brito. Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro. São Paulo: Polis, 1979.

CAMILO, Vagner. Risos entre pares: poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp, 1997.

CANDIDO, Antonio. "A poesia pantagruélica" In \_\_\_\_\_. O discurso e a cidade. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CANDIDO, Antonio. Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b.

CARNEIRO, Balthazar da Silva. "Discurso proferido na sessão magna do aniversário do Ateneu Paulistano, no dia 26 de julho, pelo Sr. Balthazar da Silva Carneiro, Orador do Ensaio Filosófico". O publicador paulistano, São Paulo, n. 4, p. 3-4, 1857.

CRUZ, Heloisa de Faria. São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana (1890/1915). São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2013.

EJUSDEM. "Verdades singelas. Aos críticos sem miolo". O publicador paulistano, São Paulo, n. 157, p. 2-3, 1859.

GARMES, Hélder. O Romantismo Paulista: Os Ensaios Literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860. São Paulo: Alameda, 2006.

GRANJA, Lúcia. Crônica. Chronique. Crónica. Revista da Anpoll, nº 38, p. 86-100, Florianópolis, Jan./Jun. 2015.

FREITAS, Afonso de. A imprensa periódica de São Paulo desde os seus primórdios até 1914. São Paulo: Imprensa do Diário Oficial, 1917.

L.V. "A poesia e os poetas". O publicador paulistano, São Paulo, v. 155, p. 3, 1859.

MOREIRA, Eunice. "O Brasil em papel: ideias e propostas no pensamento crítico do Romantismo". In CORDEIRO, Rogério (org.) A crítica literária brasileira em perspectiva. Cotia/SP: Ateliê editorial, 2013.

PUBLICADOR PAULISTANO, O. "As poesias de J. Fernandes Madrid (fragmento)". O publicador paulistano, São Paulo, 199, p. 3-4, 1858.

REIS, Manoel Antônio. "As primaveras do Sr. Casimiro de Abreu". O publicador paulistano, São Paulo, n. 159, p. 3-4, 1859.

SOARES, Macedo. Considerações sobre a atualidade de nossa literatura. Ensaios literários do Ateneu paulistano, São Paulo, v. 2, p. 363-366, 1857.

SOARES, Macedo. Considerações sobre a atualidade de nossa literatura. Ensaios literários do Ateneu paulistano, São Paulo, v. 3, p. 391-397, 1857.

SODRÉ, Nelson Werneck. História da Imprensa no Brasil. 4ª ed. Rio de Janeiro: Maud, 1999.

# 34 Criação & Crítica

SOUZA, Roberto Acízelo. A crítica no romantismo brasileiro: práticas e matizes. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 12/13, 2013, p. 112-129.

Recebido em: 16/09/2022

Aceito em: 15/12/2022

# 34 Criação & Crítica

A TEORIA DA ARTE E DA EMOÇÃO NO TRABALHO FORMALISTA DE BORIS EIKHENBAUM<sup>129</sup>

Carol Any<sup>130</sup>  
Raquel Siphone<sup>131</sup>

## Apresentação

Em 1985, foi publicado na *Revue des Études Slaves* o artigo *Теория искусства и эмоции в формалистической работе Бориса Эйхенбаума*<sup>132</sup>, aqui traduzido como “A teoria da arte e da emoção no trabalho formalista de Boris Eikhenbaum”. O artigo foi escrito por Carol Any, uma das maiores especialistas na obra de Boris Eikhenbaum no ocidente. Durante sua tese de doutoramento (defendida em 1982), Any teve acesso aos arquivos pessoais do crítico literário russo restritos às instituições oficiais soviéticas em um período que, embora a URSS se encaminhasse para o seu fim, a abertura não era total. Em sua busca, Any foi ciceroneada por nada menos que Olga Borísovna Eikhenbaum, filha do próprio Boris Eikhenbaum. Por esse trabalho, Carol Any tornou-se autora de um dos estudos eikhenbaunianos de maior prestígio fora da Rússia, rivalizando, inclusive, com a tradição acadêmica russa, dado o acesso que a autora teve a muitos documentos desconhecidos pela crítica, sobretudo a ocidental, à época.

Às portas da Perestroika, Any publica o artigo que aqui trazemos traduzido, cuja discussão está baseada em um dos temas fundamentais do pensamento eikhenbauniano, a questão da emoção na literatura. Como explica a autora, Eikhenbaum nunca dedicou um artigo ou livro inteiramente à questão, mas ela perpassa muitas de suas análises; de modo que só é possível mapear sua

---

<sup>129</sup> Agradecemos à professora Carol Any pela autorização da publicação da versão portuguesa e pela constante gentileza, atenção e disposição em nossas conversas e à *Revue des Études Slaves* – especialmente à Hélène Mélat, presidente do Instituto de Estudos Eslovos, centro de pesquisas ligado à Universidade Sorbonne –, periódico detentor da primeira publicação do artigo e dos direitos autorais, pela anuência da tradução em um veículo acadêmico de acesso público e gratuito.

<sup>130</sup> Carol Any é professora na área de Linguagem e Estudos Culturais da Trinity College em Hartford, Connecticut, em que integra o corpo docente desde 1984. Em 1982, adquiriu o seu título de doutorado pela Universidade de Chicago com o seu trabalho sobre o crítico literário russo Boris Eikhenbaum, que deu origem ao seu livro *Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalism* publicado em 1994 pela Stanford University Press.

<sup>131</sup> Raquel Siphone possui graduação em Letras (2021) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com período sanduíche (2020) na Faculdade de Filologia da Universidade Estatal de Moscou (FILFAK-MGU). Atualmente é mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada (PPG TLLC) da Universidade de São Paulo.

<sup>132</sup> CAROL, Any. *Теория искусства и эмоции в формалистической работе Бориса Эйхенбаума*. *Revue des Études Slaves*, vol. 57, n.1, 1985, pp. 137-144. Acesso em: <[https://www.persee.fr/doc/slave\\_0080-2557\\_1985\\_num\\_57\\_1\\_5475?q=any%20carol&fbclid=IwAR301aCOQyOtjbzHB6ypUoqOONtd5nbJgo dpVBcvzgxixiQNs3CnmjK1nHs](https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1985_num_57_1_5475?q=any%20carol&fbclid=IwAR301aCOQyOtjbzHB6ypUoqOONtd5nbJgo dpVBcvzgxixiQNs3CnmjK1nHs)>.

# 34 Criação & Crítica

conceituação por meio da leitura de alguns artigos específicos – textos esses que, em sua maioria, não foram traduzidos para idiomas ocidentais. Para o crítico russo, a emoção é uma função estética da narrativa, cujo objetivo é provocar um efeito intelectual da emoção retratada, ou seja, não sua impressão no mundo tangível, mas apenas uma espécie de simulacro estético. Nesse sentido, a sua teoria da emoção revela a inclinação do crítico em direção à teoria da recepção, já que se volta para o efeito que tal procedimento gera na audiência. Any percorre os labirintos textuais de Eikhenbaum esclarecendo suas conceituações, muitas vezes enigmáticas e elementares. Por meio de sua análise, o leitor é guiado por uma especialista que ilumina o trajeto a sua frente.

Para os leitores lusófonos, há pouco tempo foi traduzido e publicado o artigo “Reflexões sobre a arte: arte e emoção”<sup>133</sup>, de Boris Eikhenbaum, um dos sustentáculos da análise de Carol Any. Em consonância com esse projeto de divulgação, trazemos aqui a primeira tradução do texto de estudiosa estadunidense, feita diretamente do russo, língua em que o artigo foi originalmente escrito, apesar da nacionalidade da autora. O leitor, portanto, terá acesso às palavras do próprio crítico russo e, por meio do estudo de Any, poderá compreender melhor a proposta do formalista russo.

Quanto à tradução que apresentamos aqui, devemos apontar que por se tratar de uma tradução técnica da área da teoria literária, optamos por deixar em parênteses os termos em russo que fazem parte do jargão do próprio formalista russo, a fim de demarcar mais claramente qual a terminologia exata escolhida pelo crítico.

## Tradução

A contribuição mais importante da OPOIAZ<sup>134</sup> no campo da teoria literária foi, talvez, que eles elevaram o nível desta e, pela primeira vez, criaram uma verdadeira ciência a partir dela. Em seus trabalhos, os membros da OPOIAZ lutaram contra a apreciação subjetiva e impressionista da literatura, a fim de tentar impedir que o leitor associasse a obra literária com a vida. O anseio deles era que o público não necessitasse das conexões com a vida para compreender a literatura. Os estudiosos da OPOIAZ mostravam que a obra literária não reflete, obrigatoriamente, a vida e os sentimentos humanos, mas que graças a certos jogos de palavras especiais, ela é capaz de influenciar as pessoas de modo imperceptível, ainda que com intensidade,

---

<sup>133</sup> A tradução foi publicada pela Revista Qorpus, vinculada à Universidade Federal de Santa Catarina, e pode ser consultada no seguinte link: [https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2021/06/Tradu%C3%A7%C3%A3o\\_1\\_QORPUS\\_v11\\_n2\\_JUN\\_2021.pdf](https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2021/06/Tradu%C3%A7%C3%A3o_1_QORPUS_v11_n2_JUN_2021.pdf)

<sup>134</sup> Sigla russa para Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (Óbchestvo izutchénia poetícheskogo iazyká), grupo formalista formado na década de 1910 em São Petersburgo. (N.T.)

# 34 Criação & Crítica

e estudavam esses jogos de palavras. Assim, a OPOIAZ conduziu a literatura e a teoria literária para um novo patamar.

Ao separar a arte da vida, os membros da OPOIAZ não voltaram, evidentemente, sua atenção para as emoções provocadas pela obra literária. Eles eram absolutamente desinteressados quanto às “emoções”, na acepção comum da palavra. Contudo, em alguns ensaios, durante a sua participação na OPOIAZ, Boris Eikhenbaum examinou a resposta emocional do leitor à obra literária. Nesse artigo, desejo delinear sua concepção acerca da emoção artística e, em seguida, fazer breves considerações de como essa visão reflete a teoria literária geral da OPOIAZ.

Eikhenbaum não possui nenhum ensaio específico dedicado à definição exata do significado da emoção na arte. Por isso, posso falar acerca de suas opiniões sobre esse problema apenas por meio do estudo de alguns de seus escritos. A esse respeito, o mais interessante, pode-se dizer, são os dois ensaios sobre Wallenstein, de Friedrich Schiller (“Sobre a tragédia e o trágico” e “A tragédia de Schiller à luz de sua teoria do trágico”) e um terceiro ensaio, infelizmente esquecido, “Reflexões sobre a arte”, cujo subtítulo é “arte e emoção”<sup>135</sup>. Após a leitura desses três ensaios, e ao complementá-los com as declarações do autor em outros textos, pode-se determinar a visão de Eikhenbaum sobre a emoção artística.

Em seu pequeno ensaio “Reflexões sobre a arte”, publicado em 1924, Eikhenbaum distingue dois tipos de emoção: a anímica e a espiritual. Eikhenbaum classifica na categoria das emoções anímicas aquelas às quais estamos expostos em nossa vida pessoal, como a alegria, a raiva, a paixão, a saudade etc. Já as emoções espirituais, por outro lado, agem sobre nós independentemente de nosso estado anímico interior; não se trata, portanto, de emoções individuais, pois elas não estão em contato direto com nosso mundo íntimo. Esses tipos de emoções impessoais podem ser próprios a um grupo de pessoas que nada têm em comum entre si. O ator, por exemplo, dirige-se para o público, isto é, para um espectador único. Ele não percebe o público como um conjunto de pessoas, em que cada uma delas tem suas emoções particulares. Ele tenta despertar as mesmas emoções em todos os presentes e ele o consegue fazer. Isso é bastante viável, pois a emoção artística é sempre espiritual. Nas palavras de Eikhenbaum:

Se por emoções compreendemos apenas as experiências de alegria, sofrimento, ira, medo etc., então a arte, em sua essência (não do ponto de vista da psicologia da percepção, mas do ponto de vista da teoria da arte), implica uma emoção que vem de fora. Se dermos à palavra

---

<sup>135</sup> Os dois primeiros ensaios sobre Schiller estão disponíveis no volume *Através da literatura* (Skvoz literaturu); já *Reflexões sobre a arte: arte e emoção* (Razmychlénia ob iskússtve: iskússtvo i emótsia) foi publicado na revista *A vida da arte* (Jisn iskússtva), em 11 de março de 1924 e nunca mais reeditado na Rússia. Dos três ensaios, apenas o último foi traduzido para o português, os demais permanecem inéditos. (N.T.)

# 34 Criação & Crítica

“emoção” um sentido mais abrangente, então é preciso distinguir entre algumas categorias de emoção, já que as emoções anímicas (predeterminadas) distinguem-se das espirituais (formais). (EIKHENBAUM, 2021, p. 174)

Na obra de arte, as emoções que pertencem à categoria anímica podem ser transformadas em espirituais. Dessa maneira, a emoção anímica da “compaixão” possui uma correlação com a emoção espiritual que sentimos no teatro. A compaixão espiritual distingue-se da compaixão anímica porque não experimentamos a emoção em si, apenas a compreendemos. A emoção artística cria uma imagem da emoção anímica sem causá-la. A compaixão evocada pela contemplação da peça deve ser diferente da compaixão que uma pessoa sente diante da infelicidade de um ente querido. O ator de tragédias, em hipótese alguma, deve despertar a emoção anímica no público; desse modo, só a obra de arte é capaz de alcançar um efeito sem afetar diretamente nossas emoções individuais. No entanto, segundo Victor Erlich em seu livro sobre o Formalismo Russo<sup>136</sup>, uma ligação indireta é indispensável<sup>137</sup>: se nunca tivéssemos sentido a compaixão anímica, não poderíamos apreciar sua reprodução artística.

Eikhenbaum considera o riso como um exemplo de emoção exclusivamente espiritual. Compreendemos o humor em qualquer estado anímico. A comédia, que é a forma dramática mais baixa, é, para Eikhenbaum, quintessência da arte. A capacidade da comédia de atuar sobre nós sem evocar emoções individuais é uma marca registrada da mais alta forma de arte.

Eikhenbaum declara que as emoções espirituais podem ser instigadas pela cor, pelo ritmo, pelo som ou pelo espaço. Em outras palavras, nossa reação à obra de arte depende da especificidade artística e do material de um determinado gênero. É evidente que para Eikhenbaum a emoção espiritual é uma emoção anímica desprovida de atualidade, de aspectos marcantes, mas também modificada segundo o material artístico (cor, som, etc.). Assim, é a emoção anímica que vemos na obra a partir de um novo ponto de vista. Cito Eikhenbaum:

[...] o triunfo da arte está em ele [, o espectador,] sentar-se na poltrona e olhar pelo binóculo, deleitar-se com a compaixão. [...] A compaixão é utilizada como uma das formas de percepção. Ela, [a compaixão], é extraída da alma e colocada diante do espectador; através dela o espectador observa o labirinto de encadeamentos artísticos a se desenrolar.<sup>138</sup>

<sup>136</sup> Victor Erlich Russian formalism. History-doctrine. Paris: Mouton, 1969. Disponível em: <<https://archive.org/details/russianformalism0000erli/page/n5/mode/2up>>. (N.T.)

<sup>137</sup> Victor Erlich, Russian formalism, history – doctrine, 3rd ed., Den Haag, Mouton, 1969, p. 209. (N.A.)

<sup>138</sup> Através da literatura (Skvoz literaturu), pp. 82-83. (N.A.) Tradução de Rafael Bonavina.

# 34 Criação & Crítica

Isso significa que a tragédia deve transformar a compaixão em uma emoção espiritual, que o espectador possa desfrutar. Para isso, é preciso que a obra não nos conduza ao nosso mundo íntimo e individual. A neutralização das nossas emoções anímicas é uma exigência para se sentir prazer. Apenas nessas condições – quando nos libertamos de nossas emoções anímicas –, podemos nos render à emoção artística e espiritual da própria obra. A neutralização de nossas emoções individuais apaga nossos traços particulares e nos torna um público homogêneo. Nossa reação à obra é estética, e não psicológica. Ao reagir a uma tragédia, não expressamos nosso estado emocional, mas obedecemos às leis da arte.

Nesse sentido, se a neutralização das emoções anímicas não acontecer, a obra pode ser malsucedida ou correrá o risco de desencadear a emoção anímica. Eikhenbaum afirma que as pessoas desprovidas de musicalidade se enfadam ao ouvir uma música ou até mesmo sucumbem às emoções individuais. Em qualquer caso, a música provoca uma impressão desagradável nelas<sup>139</sup>. O exemplo mais claro do que pode acontecer caso não haja neutralização, é a ruína da obra de arte. Em 1913, quando o quadro Ivan, o Terrível, e o Seu Filho Ivan, de Repin, foi retalhado por um certo Balachôv, Eikhenbaum, antes mesmo da criação da OPOIAZ, escreveu um ensaio afirmando que o quadro certamente causou um horror tão grande em Balachôv que ele se viu forçado a destruí-lo<sup>140</sup>. Usando o exemplo de Balachôv, à luz da futura teoria eikhenbauniana da emoção artística, pode-se sugerir que o quadro tenha provocado em Balachôv uma emoção anímica. Não nos interessa saber se o culpado foi Balachôv ou a obra de arte plástica; o interessante é o próprio exemplo de uma reação emocional a uma obra que não neutralizou nossas emoções anímicas. Nesse caso, a obra passa a ser um chamado. Para Eikhenbaum, a arte não deve apelar para nossas emoções individuais. A arte frequentemente ajuda-nos a compreender nossas emoções, mas ela só pode ajudar porque se mantém, justamente, exterior a elas.

Tal concepção sobre a arte pode parecer fria e insensível. Mas quando dizemos que a obra de arte não deve provocar emoções individuais isso não significa que estejamos tentando diminuir seu impacto. O fato é que sua força vem, em grande parte, das especificidades artísticas do próprio gênero. A teoria de Eikhenbaum é uma tentativa de definir como os traços artísticos, de um determinado gênero ou obra, estimulam a emoção espiritual no leitor.

Na vida, nossas emoções são desencadeadas pelos acontecimentos. Na obra de arte, nossas emoções são provocadas não tanto pela descrição dos acontecimentos, mas pelo material do gênero artístico. Se é habitualmente aceito que na pintura o material artístico é a cor, na escultura, o espaço, e na música, o som,

---

<sup>139</sup> Reflexões sobre a arte, 2021, p.174. (N.T.)

<sup>140</sup> Eikhenbaum, O sangue sempre clama (Krov vsegdá vopíét), Boletins de literatura e vida (Biulleténi literatury i jísni), 77 (Fev. 1913), pp. 531-535. (N.A.)

# 34 Criação & Crítica

então a palavra deve ser considerada o material artístico da literatura. Contudo, Eikhenbaum não se satisfaz com essa definição simplista da literatura. Ele vai além, nomeando como a essência da obra o movimento (ход) narrativo, dramático ou rítmico. Voltando ao seu exemplo de tragédia em cena, podemos dizer que a emoção trágica da “compaixão” difere da compaixão anímica naquilo que é estimulado não tanto pelos acontecimentos em si, mas pelo movimento dramático da peça. O prazer da compaixão não é dado pelo tema da tragédia, mas por sua encenação. Diz Eikhenbaum:

[...] habilidosa no sentido de a compaixão do espectador ser uma consequência não dos acontecimentos em si mesmos, mas dos encadeamentos e dos trançados deles; enquanto isso o mecanismo desses procedimentos está profundamente encoberto pelo material. A compaixão torna-se formal, não “sentimos”, não há “emoção”, mas há contemplação.<sup>141</sup>

Em nenhum lugar Eikhenbaum explica concretamente como um movimento dramático, narrativo ou rítmico provoca a emoção espiritual, mas vários pontos podem ser observados. Acredito que ao falar de movimento, Eikhenbaum esteja se referindo ao andamento (темп) e à direção (направление). O andamento pode variar de lento até acelerado. Além disso, ele pode alternar. Os exemplos de direção incluem direção direta, circular, retrospectiva, reviravolta, paralela e pseudo-paralela. Assim, em Crime e Castigo a direção narrativa direta é combinada com mudanças bruscas de andamento que provocam tensão, ao passo que em Anna Kariênina o andamento permanece constante enquanto a linha de ação se alterna passando de Anna e Vrônski para Levin e Kitty.

Em sua discussão a respeito da trilogia (Wallenstein) de Schiller, Eikhenbaum diz que o movimento dramático da tragédia geralmente se caracteriza pelo procedimento da detenção (задержание), da desaceleração (замедление)<sup>142</sup>. Ao mostrar a conspiração de Wallenstein para derrubar o imperador, Schiller impede constantemente que a deposição de fato aconteça. Wallenstein adia todo o objetivo, esticando a linha dramática e atrasando o desenlace (развязка).

Nesse sentido, pode-se dizer que a peça de Wallenstein possui um movimento retilíneo. Na combinação com o procedimento da detenção, o movimento linear cria uma tensão e a sensação de uma catástrofe inevitável. A recusa de Wallenstein em agir diminui tanto suas possibilidades que, por fim, resta apenas um resultado trágico.

No segmento da prosa, Eikhenbaum chama a atenção para os Contos de Belkin como uma obra em que todo o interesse reside no movimento narrativo. Eles

---

<sup>141</sup> Através da literatura (Skvoz literaturu), p. 82. (N.A.) Tradução de Rafael Bonavina.

<sup>142</sup> Através da literatura (Skvoz literaturu), pp. 80-81. (N.A.)

# 34 Criação & Crítica

não proporcionam descrições filosóficas ou psicológicas, ali quase não há descrições da vida cotidiana. Neles, cada elemento desempenha um papel especial no movimento narrativo, acelerando-o ou o detendo. Eikhenbaum observa que em *O tiro* e em *A nevasca*<sup>143</sup>, a linha principal do conto é interrompida justamente quando o leitor espera um desenvolvimento subsequente. Em vez disso, tem início uma nova linha narratológica. Apenas depois nós compreendemos que, apesar da aparente interrupção da ação, o desenrolar da trama continuou o tempo todo. As duas linhas aparentemente independentes convergem no final e completam a narrativa<sup>144</sup>.

Na poesia, o equivalente de movimento dramático e narrativo é o movimento rítmico. Vamos analisar dois fragmentos de dois poemas com uma mesma métrica que têm efeitos diferentes devido a combinações distintas de ritmo e andamento. No pentâmetro iâmbico de Púchkin as unidades semânticas geralmente correspondem ao verso:

A floresta deixa cair seu manto carmesim,  
A geada torna prateado o campo que perece,  
Surge o dia como que a contra gosto,  
E se esconde atrás das bordas das montanhas ao redor.<sup>145</sup>

Cada frase aqui expressa um pensamento completo ou uma parte compreensível de um pensamento mais longo. O tamanho de todas as unidades semânticas é igual (pentâmetro iâmbico), o que ajuda a criar um andamento contínuo e constante. No entanto, o pentâmetro iâmbico causa uma impressão muito diferente nos versos de Lérmontov:

Minha alma, lembro-me desde a infância  
Procura um milagre. Eu amei  
Todos os encantos da luz, mas não a luz,  
Em que vivi por apenas alguns minutos.  
E aquele momento foi repleto de tormentos  
E habitei os misteriosos sonhos  
Desses momentos. Mas o sonho,

---

<sup>143</sup> Ambos os contos pertencentes ao volume *Contos de Belkin* de Aleksánder Púchkin. Tanto “O tiro” (Выстрел) quanto “A nevasca” (Метель) estão traduzidos por Klara Gourianova na edição *Contos de Belkin*. São Paulo: Nova Alexandria, 2014. “A nevasca” também pode ser lido na tradução de Cecília Rosas em seu estudo *A literatura e seus vários fins domésticos: tradução e comentário de quatro contos de Púchkin*. Disponível em: <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-09122009-111038/publico/CECILIA\\_ROSA.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-09122009-111038/publico/CECILIA_ROSA.pdf)>. (N.T.)

<sup>144</sup> Eikhenbaum. *As fábulas de Boldino de Púchkin* (Bóldinskie pobassiónki Púchkina). *A vida da arte* (Jisn iskússtva), 316-17 (13-14/12/199), p.2, e 318 (16/12/1919), p.7. A mesma análise foi incluída por Eikhenbaum em um ensaio posterior *Problemas da poética de Púchkin* (Problémy poétiki Púchkina) (1921). (N.A.)

<sup>145</sup> Em russo: Роняет лес багряный свой убор, / Сребрит мороз увянувшее поле, / Проглянет день как будто поневоле, / И скроется за край окружающих гор.

# 34 Criação & Crítica

Assim como o mundo, não poderia ser obscurecido por eles.<sup>146</sup>

Lérmontov possuía – e aqui repito a análise de Eikhenbaum, embora tenha sido feita em um livro não dedicado à questão da emoção artística –, a combinação de rima exclusivamente masculina com bruscos enjambements, quase destruindo o sentido do poema e dando a impressão de uma prosa rítmica<sup>147</sup>. De minha parte, gostaria de adicionar que as unidades semânticas possuem tamanhos variados e, por vezes, começam e terminam no meio do verso. Duas frases chegam a terminar no meio do pé, ignorando a métrica. Os enjambements e as frases de tamanhos irregulares dão à estrofe uma elasticidade que em música se chama “rubato”, uma característica completamente diferente da uniformidade de Púchkin. Os poemas puchkinianos são autoconfiantes, calmos e graciosos; a estrofe lermontoviana se move em brutos solavancos, ora sonhando, ora filosofando, brilhando com seu movimento irregular.

Repito, nossas emoções são neutralizadas pelo movimento dramático, narratológico ou rítmico da obra. Ao determinar a natureza do movimento, o escritor deve escondê-lo do leitor (ou do público). O “labirinto de encadeamentos artísticos que se desenvolve”<sup>148</sup> deve ser mascarado para não parecer artificial. Como a base da obra, o movimento é observado pelo escritor desde o começo do processo criativo, por vezes, até mesmo antes da criação das personagens principais. Posteriormente, o escritor deve encontrar uma circunstância apropriada (gêneros narrativos) ou palavras (poesia) para a realização desse movimento. Essa circunstância é a motivação (мотивировка) para a essência artística da obra e ela desempenha um grande papel na evocação da emoção artística. Em Wallenstein, Schiller mascarou o procedimento da detenção a fim de desacelerar a trama (сюжет), aparentando um andamento natural dos acontecimentos. Ele conseguiu isso de duas maneiras: primeiro, pelo atraso de Wallenstein e, em segundo, pela introdução da astrologia (Wallenstein espera pela posição favorável das estrelas). Eikhenbaum acredita que esses traços psicológicos servem, na maioria das vezes, como motivação para os procedimentos artísticos. Wallenstein, assim como Hamlet, atrasa a ação não pela vontade do dramaturgo de estudar um problema psicológico específico, mas, sim,

---

<sup>146</sup> Em russo: Моя душа, я помню, с детских лет / Чудесного искала. Я любил / Все оболыценья света, но не свет, / В котором я минутами лишь жил. / И те мгновенья были мук полны, / И населял таинственные сны / Я этими мгновеньями. Но сон, / Как мир, не мог быть ими омрачен.

<sup>147</sup> Eikhenbaum Lérmontov: uma tentativa de avaliação histórico-literária (Lérmontov: ópyt istóriko-literatúrnoi otsénki). Leningrado: Editora Estatal (Gossudárstvennoe izdânie), 1924, p.40. (N.A.)

<sup>148</sup> Menção a “Neste momento [...] são necessárias pessoas que mostrem o caráter absurdo da busca por ideias autônomas na obra de arte e que guiem o leitor pelos labirintos de encadeamentos - fator constituinte da essência da arte” (em russo: “Теперь же [...] нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, котором и состоит сущность искусства”), trecho presente em carta de Lev Tolstói para Strákhov (23-29/04/1876), que Eikhenbaum utiliza mais de uma vez em seus estudos sobre a obra tolstoiana. (N.T.)

# 34 Criação & Crítica

porque as leis da forma artística exigem que a trama seja desacelerada. O atraso motiva e mascara o procedimento da desaceleração<sup>149</sup>. Isso é o que Eikhenbaum tem em mente quando ele diz que “o mecanismo desses procedimentos está profundamente escondido no material”.

Na poesia, assim como em outros gêneros, o andamento rítmico em evidência deve ser mascarado a fim de torná-lo arte. Eikhenbaum acredita que, por vezes, os poetas motivam o andamento rítmico através da onomatopeia. Em Púchkin há um verso:

Chipéne pénistyxh bokálov  
I púncha plámen golubói<sup>150</sup>

Eikhenbaum argumenta contra a famosa análise de Andrei Biéli na qual ele afirma que os fonemas labiais, líquidos e sibilantes correspondem a uma rolha de champanhe estourando e ao tilintar de taças. Biéli diz que a força dessas linhas é dada por sons apropriados. Embora Eikhenbaum concorde com o simbolista no que diz respeito ao significado geral dos sons, ele afirma que a onomatopeia não é o principal objetivo do poeta. O poeta apenas cria a ilusão onomatopaica a fim de mascarar o jogo ou andamento rítmico que deu origem ao poema. A onomatopeia é um invólucro para a essência artística da obra<sup>151</sup>.

Ao final, nos tornamos livres da emoção anímica e experimentamos a espiritual, a emoção artística; nisso consiste o controle do autor sobre a obra. Assim, como observa Eikhenbaum, nosso prazer diante da leitura de Evguêni Oneguín vem da impressão de que o poeta fala com total fluidez ao mesmo tempo que se mantém a rima em tetrâmetro iâmbico<sup>152</sup>. O discurso se desenvolve como que naturalmente, de maneira espontânea, como na vida; mas o leitor não percebe o controle do autor sobre o material verbal que está subjacente ao poema. O andamento rítmico deve ser mascarado para que o trabalho do autor com o material não seja percebido.

Tudo o que foi dito acerca da emoção artística reflete, de muitas maneiras, a teoria literária da OPOIAZ. Agora, gostaria apenas de apontar brevemente as ligações com os pontos principais da concepção literária da OPOIAZ. Em primeiro lugar, a divisão da emoção em duas categorias feita por Eikhenbaum reflete a relutância da OPOIAZ em reconhecer a obra de arte como um reflexo da vida. Eikhenbaum expôs esse ponto de vista em seu livro *O Jovem Tolstói*, no ensaio “Nekrassov” e em outros trabalhos. Ele foi duramente criticado por essa opinião e é possível realmente levantar

<sup>149</sup> Através da literatura (Skvoz literaturu), p. 78 (N.A.)

<sup>150</sup> Tradução: O tilintar de taças espumosas / E a chama azul da pancada.

<sup>151</sup> Eikhenbaum. Sobre os sons na poesia (O zvúkakh v stikhé). In. Através da literatura (Skvoz literaturu), pp. 201-208. Eikhenbaum. A ilusão do conto (Illiúzia skáza). Kníjnyi úgol, 2 (1918). (N.A.)

<sup>152</sup> Eikhenbaum. A ilusão do conto (Illiúzia skáza). Kníjnyi úgol, 2 (1918), pp.10-13. / Através da literatura (Skvoz literaturu), pp. 152-156. (N.A.)

# 34 Criação & Crítica

a pergunta: será que os escritores nunca usam sua arte para uma representação honesta e correta da vida? A essas objeções, Eikhenbaum respondeu que o meio<sup>153</sup> (быт) contemporâneo não é capaz de adentrar os gêneros literários mais desenvolvidos. Ele deve, primeiro, passar por gêneros mais primitivos, como o folhetim ou pequenos ensaios. Em uma revisão do cenário da época, Eikhenbaum escreveu:

A tentativa de se elaborar um romance cujo material é o nosso meio atual acabaria, inevitavelmente, em um fracasso; isso porque esse material é bastante rudimentar, ele ainda não é percebido como literário, ainda não se encaixa em uma trama, em oposição à sua atualidade. Seu verdadeiro lugar ainda é o ensaio, o folhetim ou o romance satírico de folhetim, cujo foco não está na personagem nem na trama, mas sim, na atualidade como tal<sup>154</sup>.

Evidentemente, Eikhenbaum acredita que o material tirado diretamente da vida se opõe à criação e não cede às demandas do andamento artístico. Nosso interesse nas questões atuais, demanda uma abordagem objetiva e completa, nesse sentido é difícil que nossas emoções sejam neutralizadas. Mas é justamente essa abordagem objetiva que não existe na obra de arte. Além disso, os conceitos formalistas de “princípio construtivo” (конструктивный принцип) e “deformação” (деформация), desenvolvidos por I. N. Tyniánov em seu livro O problema da linguagem poética, são de grande importância. Tyniánov diz que em cada obra literária, o elemento dominante (como por exemplo ritmo, entonação, sintaxe, etc.) deforma os demais elementos subordinados. A partir disso, conclui-se que tudo o que o escritor retira do meio (быт) é modificado e distorcido pelo tecido artístico da obra. A atualidade e a arte são incompatíveis.

Ainda é possível concluir que a ideia de movimento artístico, com os conceitos de andamento e direção, expressa, na realidade, o conceito de trama da OPOIAZ. O movimento engloba em si o conteúdo e a forma, de modo que é impossível determinar quais são os elementos “conteudísticos” e quais são os “formais”. Todos os elementos, até mesmo aqueles ditos formais, contêm, em si, significado. Para esclarecer esse fato, foi necessária a introdução dos conceitos de trama (сюжет) em oposição à fábula (фабула). A trama, ou o movimento, é o tecido artístico com um padrão, no qual conteúdo e forma são inseparáveis. Esse conteúdo modelado é o que os formalistas chamam de material.

---

<sup>153</sup> Aqui usa-se a terminologia *быт*(byt) que compreende a junção de meio social, político, o espaço ocupado etc. Em suma, a vida cotidiana e todas as categorias das quais ela é composta. (N.T.)

<sup>154</sup> Eikhenbaum. A cenografia da época (Decorátsia épokhi). Krásnaia gazeta, edição noturna (31/10/1926), p.3. (N.A.)

# 34 Criação & Crítica

A teoria acerca da emoção artística ilumina a questão da forma e do conteúdo e, de um outro ponto de vista, Eikhenbaum afirma que a representação do meio na maioria das vezes serve como uma motivação para o movimento, a essência artística da obra. Para nós, os leitores, parece que a representação do meio é o principal objetivo da obra, mas ela se revela apenas uma máscara. Assim, a representação da vida, que comumente pensa-se ser o “conteúdo”, é uma forma, já que esconde a verdadeira essência da obra. Mas essa essência é o movimento da obra que, geralmente, acredita-se ser forma quando é, na verdade, o seu conteúdo.

De tudo que foi dito, fica claro que os formalistas não descartam completamente a questão da emoção na arte, mas eles dão uma nova definição à questão, consistente com sua teoria geral da literatura. As ideias de neutralização, de movimento artístico e de motivação que permanecem na base das opiniões de Eikhenbaum sobre a emoção artística também possuem um significado fundamental para os princípios formalistas básicos: em primeiro lugar, o objetivo principal da arte não é a representação da vida; em segundo, a arte modifica a vida; e, por fim, conteúdo e forma são indissociáveis. Até hoje, alguns criticam os formalistas por negarem a influência da vida na literatura. Contudo, apesar de sua unilateralidade, o método formal continua a nos ensinar a abordagem correta da literatura e sua unilateralidade, nesse sentido, tem um significado e um sentido, que no período do formalismo foi historicamente necessário.

## REFERÊNCIA

EIKHENBAUM, Boris. Reflexões sobre a arte: arte e emoção. Revista Qorpus (UFSC), vol. 11, n. 2, jun 2021, pp. 171-178. Disponível em: <[https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2021/06/Tradu%C3%A7%C3%A3o\\_1\\_QORPUS\\_v11\\_n2\\_JUN\\_2021.pdf](https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2021/06/Tradu%C3%A7%C3%A3o_1_QORPUS_v11_n2_JUN_2021.pdf)>.

Recebido em: 06/09/2022

Aceito em: 28/11/2022

# 34 Criação & Crítica

ROUDINESCO, ELISABETH. O EU SOBERANO: ENSAIO SOBRE AS DERIVAS IDENTITÁRIAS. TRADUÇÃO: ELIANA AGUIAR. 1ª ED. RIO DE JANEIRO: ZAHAR, 2022.

Caroline Rodrigues Menezes<sup>155</sup>

Publicado na França em março de 2021, *Soi-même comme un roi: essai sur les dérives identitaires* chega ao Brasil, traduzido para o português como “O eu soberano: ensaio sobre as derivas identitárias”, novo livro de Elisabeth Roudinesco. Historiadora e psicanalista francesa, biógrafa de Sigmund Freud e Jacques Lacan, a professora da Universidade de Paris-VII é autora de vasta obra, traduzida em mais de 30 línguas, dentre ela o “Dicionário de Psicanálise”, escrito com Michel Plon, também publicado no Brasil pela editora Zahar.

Eu que escrevo, quem sou? É pergunta que vem sendo lançada por algumas tendências pós-coloniais ou decoloniais também na literatura brasileira, negando a possibilidade de compreensão daquilo que não seja o Eu. Se partimos de tal questionamento, a leitura de Elisabeth Roudinesco, mulher branca francesa, torna-se, de partida, enviesada, marcada pelo colonialismo intrínseco aos europeus, impossibilitando férteis debates que poderiam surgir da leitura das 304 páginas em que discorre, com ampla base bibliográfica, sobre gênero, raça, pós-colonialidades, interseccionalidade e movimentos identitários de esquerda e direita.

As pessoas exibem seus sofrimentos, denunciam as ofensas, dão livre curso a seus afetos, como marcadores identitários que exprimem um desejo de visibilidade, seja para afirmar sua indignação, seja para serem reconhecidas. As artes e as letras não escapam ao fenômeno, pois a literatura nunca esteve tão preocupada com o ‘vivido’ quanto hoje (p. 09)

A identidade como pertencimento, como enraizamento, opõe-se a identidade enquanto múltipla, consciente e inconsciente, “sempre ‘outra’ sendo si mesma -, independente das contingências do corpo biológico ou do território de origem” (p. 10), incluindo o estrangeiro. Autoafirmar-se, buscar pelas próprias raízes, seriam características de um eu como um soberano e não como um outro (daí o título da obra, em oposição a *Soi-même comme un autre*, de Paul Ricoeur). Construir um “Eu sou, isso é tudo” (p. 12) sem transformar o universal ou a diferença em essência é o “significado profundo” (p.12) do livro: “Nem muito perto, nem muito longe’, como dizia Claude Lévi-Strauss” (p.12).

No primeiro capítulo, “A designação identitária”, Roudinesco aborda formas modernas de designações que “reduzem o ser humano a uma experiência específica”

---

<sup>155</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Direitos Humanos e Cidadania da Universidade de Brasília - PPGDH-UnB. (menezescaroline@gmail.com)

# 34 Criação & Crítica

(p. 11). Citando o padre Sélím Abou, reitor da Universidade Saint Joseph, autor do livro “Direitos humanos e relatividade cultural”, sustenta que por mais que a afirmação identitária apresente-se como uma tentativa de combater a opressão de minorias, “ela atua por meio do excesso da reivindicação de si, quiçá por um desejo louco de não se misturar mais com nenhuma outra comunidade exceto a sua” (p. 20), num processo redutivo, reconstruindo aquilo de pretendia desfazer. Enfraquecendo o ideal coletivo, a cultura identitária assume progressivamente uma cultura do narcisismo, introduzindo procedimentos do pensamento na vida subjetiva, sexual, social, “nessa perspectiva, todo comportamento torna-se identitário: as maneiras de comer, de fazer amor, de dormir, de dirigir um carro” (p. 23), cada neurose, cada particularidade remete a uma designação identitária em conflito com o outro.

Ao iniciar sua abordagem das identidades de gênero no segundo capítulo pelo “tornar-se mulher” de Simone de Beauvoir, Roudinesco baseia-se na psicanálise de Sigmund Freud para marcar como construções humanas tanto a identidade sexual psíquica e social quanto a organização anatômica da diferença dos sexos. Longe de tais perspectivas, a construção conceitual do gênero, de destacada importância na luta por emancipação das mulheres, foi transformada em seu contrário, uma regressão normalizadora, da imposição de obscuros neologismos a releituras morais da natureza, da literatura e de obras de arte.

Roudinesco sustenta que há um banimento do sexo em prol do gênero, onde a sexualidade passou a ser vista como referência ao binarismo “homem x mulher” e a dominação masculina o que, para ela, não é o caso. Assim é que, a partir da metade do século XX, com a possibilidade de traduzir desejos em transformações anatômicas, somadas as alterações na psiquiatria clássica (a exclusão de patologias dá lugar a noções de transtorno, disforias e mais uma série de doenças imaginárias, processo que a autora também associa à evolução das derivas identitárias), o transexual passa a ser transgênero, em oposição ao cisgênero, os homossexuais passam a ser gays ou lésbicas, bissexuais, intersexuados, assexuados, entre outros, passam a formar a sigla LGBTQIA+, como “uma comunidade de pequenas comunidades, cada qual reivindicando o fim de todas as discriminações baseada na diferença dos sexos” (p. 37).

Se é possível ser ao mesmo tempo homem e mulher, por podermos escolher livremente ser “genericado”, fora de qualquer referência biológica e de maneira arbitrária, então é possível fazer desaparecer a própria ideia de escolha, expondo o corpo sob todas as suas formas, como se a ausência de referência à anatomia tivesse de ser contrabalançada por uma exibição estética que apaga a diferença sexual ao mesmo tempo que a reivindica. (p.46-47)

O terceiro capítulo é dedicado as derivas identitárias de raça e Roudinesco o inicia com Lévi-Strauss: a raça não existe. Diferentes pigmentações de pele não

# 34 Criação & Crítica

influenciam, portanto, nas reais diferenças entre os seres humanos que são as diferenças culturais. Não existem estágios evolutivos entre grupos ditos primitivos e civilizados e a classificação autorreferente de um grupo como inferior ao outro seria um universal observado entre os seres humanos. Antes, porém, da exclusão da raça como categoria científica (Lévi-Strauss escreve “Raça e História” em 1952) resgata o período a partir de meados do século XIX e o vínculo profundo que os movimentos anticolonialistas franceses estabeleciam entre antissemitismo, racismo e colonialismo.

É curioso notar como o racismo, hoje, é majoritariamente compreendido como um problema dos negros. O conceito de negritude foi criado por Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor e para ambos, segundo expõe a autora, não remetia a uma designação identitária ou de raça pura, antes “o emprego da palavra nègre (negro) em vez de noir (preto) – era uma forma de inverter os estigmas, enobrecendo um termo oriundo do discurso racista” (p. 84). A complexidade do conceito situa-se, portanto, nas distinções culturais. Afirma que para Senghor, “a negritude definia-se de um modo positivo” (p. 84), como conjunto de valores dos povos da África, das minorias negras da Ásia, Europa, Oceania e América, que partilhavam um universalismo cultural, sendo dele a frase “A emoção é helênica, assim como a razão é helênica” (p. 85).

Já Césaire “via a negritude como um ato de negação, e não de afirmação” (p. 85), uma rejeição de imagens do negro fabricadas pela colonização, uma manifestação da dor e revolta de “todos os povos vítimas de segregação em razão da cor de sua pele, fossem eles descendentes do tráfico negreiro ou herdeiros negros dos impérios coloniais” (p. 85). Longe de uma perspectiva ontológica, a negritude engloba também os mestiços e está especialmente relacionada a língua do colonizador, herança humana universal a que os “negros literários” (p. 86) tem acesso. “A negritude tem, portanto, uma dimensão memorial: ela está ligada a um relato das origens” (p. 86), comenta a autora.

Roudinesco narra como os criadores do conceito de negritude compartilharam a luta contra o racismo, o colonialismo e o antissemitismo com diversos intelectuais brancos anticolonialistas no século XX, em especial Jean-Paul Sartre, prefaciador de “Os condenados da terra”, de Frantz Fanon. A respeito de Fanon, a autora destaca a presença de um novo humanismo em sua obra, um humanismo universal que incluía o colonizado. O negro que quer ser branco, descrito em “Pele negra, máscaras brancas”, é um colonizado que tem ódio de si, e que “só poderia se emancipar de sua alienação através de uma revolta que o levasse a alcançar uma consciência de si, única forma de escapar de toda designação identitária baseada na raça” (p. 94).

Seja como for, o que unia todos esses combatentes da decolonização – Césaire, Senghor, Fanon e muitos outros mais – era uma mesma referência à França de 1789 e à Resistência antinazista. Todos tinham

# 34 Criação & Crítica

a preocupação de apoiar-se nos artifícios do antirracismo e do anticolonialismo franceses, sem excluir os brancos de seus combates. Nenhum deles se colocava em cena como muitos “identitários” instalados numa “raça” ou numa “etnia”, nenhum pensava que o racismo era uma questão exclusiva dos negros, nem o antissemitismo uma questão exclusiva dos judeus. Nesse sentido, eles tinham consciência de que o racismo é um fenômeno tão universal quanto à aspiração à liberdade. (p. 103).

Nesse ponto, notamos como o conceito de negritude e os escritos de Fanon têm sido recuperados por alguns movimentos negros e mais recentemente por novas vertentes teóricas pós-coloniais e decoloniais no Brasil (FAUSTINO, 2005) justamente para afirmar uma perspectiva ontológica e até mesmo biológica de raça enquanto identidade. Chega-se ao “colorismo” ou “pigmentocracia”, que vai da investigação sobre a relação entre o tom de pele de uma pessoa e a obtenção de privilégios (MEDRADO MIZEL; CASTRO; DITTRICH, 2021) à identificação de algumas pessoas como mais ou menos negras, negros retintos, negros de pele clara, cada um com seu “lugar de fala”.

No quarto capítulo, Roudinesco trata das “pós-colonialidades” como uma junção entre o pós-estruturalismo de Jacques Derrida (e outros), a pós-colonialidade, os estudos de gênero, a teoria queer e todas as lutas travadas por minorias identitárias contra “uma ordem ancestral dita ‘patriarcal’ ou ‘ocidentalocentrada’” (p. 126). Desses movimentos, separa inicialmente os postcolonial studies emergentes nas grandes universidades norte-americanas a partir dos anos de 1980 e 1990, com a chegada a essas universidades de estudantes vindos de países como a Índia e o Paquistão, que passam a enfrentar as construções acadêmicas ocidentais ao mesmo tempo em que são formados por elas. Esses estudos pós-coloniais, diferentes daqueles estudos pós-coloniais clássicos que marcaram o fim do período colonial revelando suas dinâmicas, propunham a desconstrução dos resquícios da ideologia colonialista dos Estados antes colonizadores, impondo-lhes “uma nova representação das subjetividades daqueles que eles consideravam ainda e sempre ‘colonizados’” (p. 129).

Para além do mundo anglófono, destaca a corrente decolonial, oriunda do mundo latino-americano. Aqui a própria modernidade é tida como ocidental, sendo necessário “desfazer a centralidade do Ocidente sob todas as suas formas” (p. 129), combatendo o “epistemicídio” de um saber ocidental que só reconhece a si mesmo ou a “mistificação” (p. 129) do Cogito cartesiano, recebido como o Eu de um “‘homem branco’ colonialista” (p. 129). Trata ainda dos estudos críticos da raça, dos estudos da branquitude, do “hibridismo” de Homi Bhabha (p. 160), do “homonacionalismo” de Jasbir Puar (p. 166), e dos subaltern studies que ganharam notoriedade com a publicação do livro “Pode o subalterno falar?”, de Gayatri Chakravorty Spivak, tradutora para o inglês da “Gramatologia” de Derrida. Para Roudinesco, a abordagem subalternista atualiza uma tendência historiográfica presente em historiadores como

# 34 Criação & Crítica

Carlo Ginsburg e Michel Foucault, que visa narrar histórias não contadas, esquecidas, com parte também daquelas contadas. No entanto, para os subalternistas, essa outra história somente pode ser revelada por suas vítimas emudecidas, que reabilitam uma história subterrânea construindo uma identidade que não é nem a do colonizador, nem a de seus companheiros colonizados, uma interioridade difícil de visualizar.

Após ler essas derivas, às vezes cômicas, eu subscreveria a ideia de que todas essas teorias (hibridismo, subalternismo, descentramento, pós-colonialidades etc.) não faziam mais que renovar as velhas teses da etnologia colonial, com suas categorias imutáveis, sua psicologia do povos, suas oposições binárias entre bárbaros e civilizados, salvo que os subalternos ou híbridos são agora erigidos em reis de um reino identitário, enviando seus antigos carrascos para as lixeiras da história: um modo de negar ao pensamento dito 'ocidental' e a seus atores qualquer participação na luta anticolonial. Mais uma vez os infelizes oprimidos, mudos, fetichizados, petrificados num papel que não é o seu, tornam-se cobaias de uma teorização que os despoja de seu desejo de emancipação. (p. 165-166)

A autora acrescenta ainda ao catálogo de estudos pós-coloniais o surgimento de designações identitárias religiosas, em especial o islamismo político em ascensão na Europa, declinação identitária do Islã, que consiste num modo de ser binário: islâmico ou não islâmico. Como um dos exemplos, cita a perseguição sofrida pelo escritor britânico de origem indiana Salman Rushdie, que recebeu uma fatwa (pronunciamento legal do Islã) e foi ameaçado de morte em razão de seu romance "Versos satânicos", publicado em 1988. Atualmente, Rushdie encontra-se em recuperação de um grave atentado sofrido em 12 de agosto deste ano, quando participava de um festival literário em Nova Iorque e foi vítima de diversas facadas no pescoço e no torso.

No Brasil, o surgimento de uma identidade evangélica ganha relevância no cenário político e nos debates em torno da identidade religiosa, onde a luta por representação política para fazer face aos católicos transforma-se progressivamente em uma disputa pela hegemonia cultural na sociedade brasileira (MACHADO, 2021). A defesa de um modelo idealizado de família e seus valores, a luta contra as identidades de gênero e a demonização de determinados partidos políticos foram pautas importantes nas eleições federais de 2018 e ainda mostram sua força no processo eleitoral deste ano.

No quinto capítulo, Roudinesco narra como teorias de gênero e pós-coloniais elaboradas em âmbito acadêmico passam a habitar progressivamente o debate político, midiático e virtual, gerando grande polarização política, disputas de memória e ideias como as de cultura do cancelamento e apropriação cultural. A noção de interseccionalidade, termo criado por Kimberlé Crenshaw nos Estados Unidos para

# 34 Criação & Crítica

designar os diferentes tipos de opressão a que estão submetidas as mulheres negras, passa a ser utilizada para reunir diferentes grupos de identidades subalternizadas. É assim que buscam construir uma “pós-colonialidade generificada” (p. 170), reunindo as derivas de gênero e raça ao colonialismo, compreendendo que “a masculinidade e a branquitude estavam nos fundamentos das formações imperiais” (p. 170).

Segundo a autora, o novo vocabulário adotado por tais grupos, que denomina como um “falar obscuro” uma espécie de “jargão profético” (p. 148) em empréstimo de Michel de Montaigne, além de passar a designar uma multiplicidade de novas identidades, vai se utilizar de classificações da psiquiatria, em especial da palavra “fobia” para substituir aquilo que antes poderia ser tido simplesmente por “antissemitismo, racismo, sexismo, rejeição à alteridade” (p. 171), mas que hoje encontramos sob a forma de homofobia, transfobia, lesbofobia, nanofobia, gordofobia, entre tantos outros. Levadas ao cenário político e midiático francês a partir de 2005, os estudos pós-coloniais e de gênero são batizados como *théorie du genre* e tornam-se alvo de partidários da extrema-direita à esquerda identitária. Como parte do problema, disputas da história propagam-se em projetos de “lei memorial” (p. 178), numa busca por arrependimento, por reparação pelo irreparável, por vingança.

Mas como identificar os culpados quando um empreendimento criminoso se estende durante séculos? Devemos condenar os descendentes dos colonizadores? Sou culpada pelos crimes cometidos na metade do século XIX, na Terra do Fogo, por meu ancestral distante Julius Popper, judeu romeno responsável pelo massacre dos indígenas selk’nam? É preciso erradicar os traços do passado degradando estátuas, prédios, obras de arte que foram erguidos pelos colonialistas ou pertenceram a eles? É preciso censurar livros, peças de teatro e filmes ou proibi-los, quiçá reinterpretá-los em função de uma vulgata identitária recém-construída: generificada, não generificada, queer, decolonial, racizada? E quem vai decidir o quê? O que vai resolver destruir o quê? O Estado, os sujeitos que sofrem, as multidões em fúria? Quem vai denunciar quem? (p. 180)

Roudinesco não pretende estabelecer uma simetria entre identitarismos de esquerda e direita, como esclarece em seu sexto e último capítulo. Se os primeiros são mais graves intelectualmente, os segundos são mais perigosos politicamente, ainda que se alimentem mutuamente em uma lógica de “identidade contra identidade” (p. 216). As esquerdas identitárias, que “se perderam de tanto cultivar a certeza de que encarnam o ideal do bem soberano” (p. 217), apresentam boas intenções de defesa dos mais fracos, das minorias oprimidas, da natureza, dos animais, mas perdem-se progressivamente em derivas, em um “narcisismo das pequenas diferenças” (p. 216), numa crítica que reforça radicalmente o que pretende combater.

# 34 Criação & Crítica

Quanto aos identitários de direita, que segundo a autora “não se tornaram identitaristas depois de uma lenta deriva” (p. 218) posto que não mudam nunca, é um projeto de segregação neofascista, neoimperialista e conspiracionista que está em curso em defesa de “referências abaladas pelo tempo, como Família, Exército, Nação, Igreja, República – sempre com maiúsculas” (p. 221), retirando seu discurso do terror da alteridade, do medo de ser substituído. Essa inversão do avanço da civilização gera lunáticos por todo o mundo, como Donald Trump nos Estados Unidos e Jair Bolsonaro no Brasil - este último não é citado no livro, mas Roudinesco o menciona como exemplo de um identitário de extrema-direita a ser combatido, em uma entrevista de apresentação da obra concedida na França no ano passado (LIBRARIE MOLLAT, 2021).

A partir de sua publicação no Brasil, o livro de Roudinesco tem recebido críticas que a identificam como expoente de um “identitarismo branco e europeu” (FERREIRA, 2022; SAFATLE, 2022) em “negação do nosso Eu suburbano, periférico, inevitavelmente atravessado pelas questões de classe, de raça e de gênero” (MARTINS, 2022). Convergindo em alguns aspectos e divergindo em muitos outros, podemos afirmar que as “derivadas identitárias” se articulam aqui de maneira diferente dos ideais iluministas franceses, sendo socialmente positivas quando considerados, por exemplo, os avanços trazidos pela Lei de Cotas ou quando utilizamos marcadores identitários para formular políticas públicas específicas para as pessoas trans, que vivem no país que mais as mata no mundo. Mas é preciso concordar com a autora quando as pequenas diferenças passam a ser tomadas como essência, quando movimentos defendem a existência de uma “raça negra” no sentido biologizante do termo, quando por fim chegamos à censura prévia de obras literárias porque escritas por “machos brancos colonialistas”, tudo em limitação a nós mesmos. O vasto panorama crítico traçado por Roudinesco é um exemplo de que nossas diferenças podem produzir mais encontros que violência.

## REFERÊNCIAS

FAUSTINO, Deivison Mendes. Por que Fanon? Por que agora? Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil. 2015. 260 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de São Carlos: UFSCar, São Carlos, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/7123?show=full>> Acesso em 18 set. 2022.

FERREIRA, Pedro Donizete. Roudinesco, ao chamar os outros de identitários, expressa posições do identitarismo branco. Folha de São Paulo, 26 de março de 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/03/roudinesco-ao-chamar-os-outros-de-identitarios-expressa-posicoes-do-identitarismo-branco.shtml>> Acesso em 20 set. 2022.

# 34 Criação & Crítica

LIBRARIE MOLLAT. Elisabeth Roudinesco – Soi-même comme un roi: essai sur les dérives identitaires. Youtube, 02 de abril de 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/xh5HH4Ed3ol>> Acesso em 20 set. 2022.

MACHADO, Maria das Dores Campos. A identidade evangélica em disputa. Debates do NER, Porto Alegre, ano 21, n. 39, p. 83-89, jan/jul. 2021. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/debatesdoner/article/view/116167>> Acesso em 19 set. 2022.

MARTINS, Ana Carolina B. Leão. O Eu Suburbano (ou com o perdão de Fanon). Lacuna: uma revista de psicanálise, São Paulo, n. -13, p. 11, 2022. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2022/08/10/n-13-11/>>. Acesso em 21 set. 2022.

MEDRADO MIZAEEL, Táhcita; CASTRO, Marina Souto Lopes Bezerra de; DITTRICH, Alexandre. Uma interpretação analítico-comportamental do colorismo e de suas implicações clínicas. Acta Comportamentalia: Revista Latina de Análisis del Comportamiento, Coyoacán, v. 29, n. 4, p. 65-81, dez. 2021. Disponível em: <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/acom/article/view/80314/70796>> Acesso em 18 set. 2022.

SAFATLE, Vladimir. Como um psicanalista não deve falar de identidade. Valor Econômico, 02 de julho de 2022. Disponível em: <<https://valor.globo.com/eu-noticia/2022/07/02/vladimir-safatle-como-um-psicanalista-nao-deve-falar-de-identidade.ghtml>> Acesso em 20 set. 2022.

Recebido em: 23/09/2022

Aceito em: 15/12/2022