

Literatura e Cultura



PUC
RIO

Reitor

Pe. Jesus Hortal Sánchez, S.J.

Vice-Reitor

Pe. Josafá Carlos de Siqueira, S.J.

Vice-Reitor para Assuntos Acadêmicos

Prof. José Ricardo Bergmann

Vice-Reitor para Assuntos Administrativos

Prof. Luiz Roberto A. Cunha

Vice-Reitor para Assuntos Comunitários

Prof. Augusto Luiz Duarte Lopes Sampaio

Vice-Reitor para Assuntos de Desenvolvimento

Prof. Luiz Carlos Scavarda do Carmo

Decanos

Prof^a Maria Clara Lucchetti Bingemer (CTCH)

Prof. Luiz Roberto A. Cunha (CCS)

Prof. Reinaldo Calixto de Campos (CTC)

Prof. Francisco de Paula Amarante Neto (CCBM)

Literatura e Cultura

Organizadores
Heidrun Krieger Olinto
Karl Erik Schøllhammer



© Editora PUC-Rio

Rua Marquês de S. Vicente, 225 – Projeto Comunicar

Praça Alceu Amoroso Lima, casa V

Gávea – Rio de Janeiro – RJ – CEP 22453-900

Telefax: (21)3527-1838/3527-1760

Home-page: www.puc-rio.br/editorapucurio

E-mail: edpucurio@puc-rio.br

Conselho Editorial

Augusto Sampaio, Cesar Romero Jacob, Fernando Sá, José Ricardo Bergmann,

Luiz Roberto A. Cunha, Maria Clara Lucchetti Bingemer,

Miguel Pereira e Reinaldo Calixto de Campos.

Capa e Projeto Gráfico

Flávia da Matta Design

Revisão de originais

Paulo Henriques Britto e Mariana Maia

Tradução (inglês/português) do artigo Suor

Paulo Henriques Britto

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão escrita da Editora.

ISBN: 978-85-87926-31-9

© Editora PUC-Rio, Brasil, 2008.

Literatura e cultura / organizadores: Heidrun

Krieger Olinto e Karl Erik Schøllhammer. –

Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio ; 2008.

176 p. (Coleção Teologia e Ciências Humanas; 14)

Inclui referências bibliográficas

1. Literatura. 2. Cultura. I. Olinto, Heidrun Krieger. II. Schøllhammer, Karl Erik. III. Série.

CDD: 800

Sumário

- 07 Apresentação
Literatura e cultura – diálogos atuais
Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schøllhammer
- 15 **Suor**
Jeffrey Schnapp
- 29 **Considerações sobre antropologia e literatura:
o ensaio como escrita da cultura**
Valter Sinder
- 37 **Literatura ou narrativa? Representações (materiais)
da narrativa**
João Cezar de Castro Rocha
- 63 **Literatura e cultura – lugares desmarcados
e ensino em crise**
Eliana Yunes
- 72 **Literatura/cultura/ficções reais**
Heidrun Krieger Olinto
- 87 **A literatura e a cultura visual**
Karl Erik Schøllhammer
- 104 **Literatura e resíduos utópicos: heterogeneidade
cultural e representações da cidade**
Renato Cordeiro Gomes
- 121 **O recado do morro – criação e recepção da
música popular brasileira**
Júlio Diniz

- 135 **Arte e cultura: o elogio da contaminação**
Santuza Cambraia Naves
- 147 **Uma aprendizagem transcultural nos cadernos
de Guimarães Rosa**
Marília Rothier Cardoso
- 158 **Luther Blisset e o terrorismo cultural**
Pina Coco
- 169 **Sequer Inferno, o outro**
Roberto Corrêa dos Santos

Apresentação

Literatura e cultura – diálogos atuais

Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schøllhammer

Os tópicos temáticos desenvolvidos pelos autores dos ensaios da coletânea *Literatura e cultura* aprofundam questões discutidas no seminário *Estudos de Literatura e de Cultura*, realizado em agosto de 2002. O evento organizado por Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schøllhammer, no âmbito dos Estudos de Literatura, no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras da PUC-Rio, reuniu pesquisadores da área de Letras e de Antropologia em torno do convidado especial, o professor-visitante Jeffrey Schnapp, da Stanford University, para situar novos encontros entre as esferas da literatura e da cultura.

As questões abordadas sugerem a convergência tácita de diversas concepções de cultura a partir da idéia de sua dupla função de orientadora e tradutora de processos comunicativos, materializados em múltiplos sistemas simbólicos, convicções e valores, responsáveis tanto pela manutenção e reprodução de sistemas culturais e sociais quanto por sua constante transformação. As discussões teóricas sobre cultura sinalizam, assim, nitidamente, uma tendência a entendê-la como saber coletivo produzido por processos cognitivos e comunicativos heterogêneos, em função dos quais os indivíduos definem as suas esferas de realidade. Essa situação reflete-se de forma potencializada nos diálogos com uma dimensão igualmente complexa: a literatura.

A presente coletânea, neste sentido, expõe múltiplas vozes – dissonantes – em torno do diálogo literatura/cultura a partir do desejo de ampliar horizontes para novos debates.

Jeffrey Schnapp, autor de *Suor*, inicia as indagações com uma reflexão inusitada e perturbadora sobre o fenômeno do suor a partir da leitura de discursos medievais, propondo uma análise do sistema de sentidos e do papel desenvolvido pelo suor no interior deste sistema. A sua análise oferece diversas dimensões mediante o olhar sobre textos literários, assinalando como a produtividade fisiológica/moral/metafísica do suor medieval se revela útil para chegar a um novo entendimento dos discursos laicos sobre o corpo e sobre o rendimento atlético da primeira literatura dos esportes modernos no início do século XIX.

O artigo de *Valter Sinder*, *Considerações sobre antropologia e literatura: o ensaio como escrita da cultura*, investiga possíveis relações entre a antropologia e a literatura, encontradas praticamente desde o surgimento das ciências sociais que, no entanto, passaram nas últimas por um questionamento que abalava as rígidas fronteiras, separando as formas narrativas características dos trabalhos antropológicos, de narrativas propriamente literárias. As considerações do autor situam os trabalhos discutidos, em 1984, no seminário realizado na School of American Research, em Santa Fé, Novo México, e publicados em 1988 como marco fundamental para a produção do texto etnográfico, assim como a publicação, no mesmo ano, do livro de George Marcus e Michael Fischer, *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. A partir da publicação destes trabalhos, a questão da falta de credibilidade em relação às meta-narrativas que anteriormente legitimavam as regras da ciência tornou-se objeto de reflexão privilegiada por vários pesquisadores, produzindo como consequência imediata tanto uma releitura de grande parte da produção etnográfica realizada durante o século XX quanto experimentos de novas escritas etnográficas.

A hipótese que *João Cezar de Castro Rocha* pretende discutir em *Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da cultura* pode ser economicamente apresentada a partir de uma analogia com célebre afirmação de Saussure: se a lingüística, objeto inicial de suas preocupações, constituía parte de uma ciência mais abrangente, a semiótica, talvez possa propor

que a literatura, objeto inicial das preocupações dos estudos literários, constitua parte de um fenômeno mais abrangente, no caso, a narrativa. O autor tentará desenvolver tal intuição com auxílio de considerações relativas à materialidade dos meios de comunicação. A sua hipótese da materialidade da comunicação supõe a reconstrução da materialidade específica mediante a qual os valores de uma cultura são, de um lado, produzidos e, de outro, transmitidos. Tal materialidade envolve tanto o meio de comunicação quanto as instituições responsáveis pela reprodução da cultura, e, num sentido amplo, inclui as relações entre meio de comunicação, instituições e hábitos mentais de uma época determinada.

O artigo *Literatura e cultura – lugares desmarcados e ensino em crise*, de *Eliana Yunes*, discute criticamente os perigos que ameaçam o ensino da literatura na época contemporânea, em que a particularidade do literário parece evaporar no lugar comum do “cultural”. Seguindo as polêmicas em torno das propostas dos Planos Curriculares – nacional e estaduais – a autora questiona porque não é mencionada a literatura explicitamente no campo das linguagens em que obviamente se insere, na postura da transdisciplinaridade pós-moderna. Ainda que a atitude de abarcar a literatura dentro da perspectiva das linguagens possa de certo ponto de vista se justificar, Eliana Yunes ressalta que, por conta do despreparo do corpo docente para lidar com esta perspectiva, faz-se alarde da “extinção” da literatura no ensino médio. Sem formação humanística suficiente, e condenados todos ao livro didático, teremos linguagens com doses homeopáticas e amostras grátis que não chegarão a levar os leitores a qualquer interatividade reflexiva e crítica. A quem isto serve, já se sabe. O que se pergunta é: como a universidade entra no debate e contribui para recuperar a questão, na licenciatura? Porque, atenta aos juízos do Provão, descarta de intervir na formação básica dos futuros vestibulandos que constituem seu público: onde queremos chegar seja com a literatura seja com a cultura e por que caminhos?

No texto de *Heidrun Krieger Olinto*, *Literatura/cultura/ficções reais*, são focalizadas sociedades de cultura midiática expandida que se baseiam fundamentalmente em uma variedade de ficções operacionais, entre as quais se destacam a ficção literária, as ficções sociais na forma de conhecimento coletivo, as ficções culturais como programas auto-organizativos de

conduta, as ficções midiáticas e as ficções tecnológicas. Neste âmbito, delineia-se, para os estudos de literatura, uma aliança interessante e incontornável com os estudos de cultura, à medida que os novos mundos das realidades virtuais dos ciberespaços e da hipermídia provocaram intensos debates acerca da sobrevivência de um conceito de realidade ainda plausível e acerca de suas possíveis contrapartes, tais como irrealidade, simulação, hiper-realidade, virtualidade e ficção. Se uma das marcas significativas de sociedades rotuláveis de *midia culturais* se expressa na proliferação de ficções não-literárias, em sua própria esfera pública, e nas ficções ou imagens de pessoas e instituições, pode esmaecer, ou simplesmente tornar-se irrelevante, a linha de demarcação entre fatos e ficções. Uma situação que, para a autora, merece ser investigada em vista de eventuais redefinições e rearticulações da categoria de ficcionalidade com respeito às esferas reivindicadas/ocupadas pela literatura e pela cultura.

Para *Karl Erik Schøllhammer*, autor do ensaio *A literatura e a cultura visual*, abordar a literatura hoje, na perspectiva da cultura visual, significa partir da presunção polêmica de que a interação entre imagens e textos é a condição constitutiva da representação. O seu trabalho indica, assim, que a representação é essencialmente heterogênea, não existindo nem textos puramente verbais nem imagens puramente visuais. Neste sentido, o autor explora o fato de que todos os meios são meios mistos e todos os gêneros híbridos, caracterizando a exploração da tensão entre o discursivo e o visível, o pronunciável e o impronunciável, como inserção da literatura no regime representativo da modernidade.

Segundo *Renato Cordeiro Gomes*, em *Literatura e resíduos utópicos: heterogeneidade cultural e representações da cidade*, desde as primeiras representações da cidade moderna, que têm na utopia um traço de força relevante, a literatura buscou fixar a heterogeneidade cultural enquanto marca da realidade urbana, cuja fantasia se cristalizou em torno da rua. Essa imagem, associada à diversidade e plenitude, emergiu como símbolo fundamental da vida moderna, associada à diferença. Tal estado de coisas desembocou, entretanto, na extrema individualidade que caracteriza a vida social nas metrópoles contemporâneas. Por outro lado, assiste-se à passagem da cultura urbana à multiculturalidade: a coexistência de múltiplas culturas urbanas no espaço que chamamos todavia de urbano. A literatura e as cultu-

ras midiáticas desta virada de século, ao representarem esses fenômenos, empregam estratégias discursivas e imagéticas para pôr em questão os projetos utópicos da modernidade, ao mesmo tempo que buscam resgatar resíduos utópicos, justamente quando a idéia de cidades ideais caiu por terra.

Júlio Diniz pretende discutir, em seu artigo *O recado do morro – criação e recepção na música popular brasileira*, a presença da música brasileira no contexto da crítica cultural, em particular, no espaço da representação de identidades regionais e nacionais e sua relação com processos de mundialização dos discursos culturais contemporâneos. A proposta de leitura parte do pressuposto de que a música não pode ser compreendida somente como uma estética específica no conjunto da produção simbólica, e sim, como uma rede discursiva em interface com outros textos culturais, ampliando a sua comunidade de leitores e tematizando, no solo conflituoso do multiculturalismo, a sua (des)referencialização, (des)construção e fragmentação na discussão da atualidade.

Santuza Cambraia Naves toma a literatura igualmente como um fenômeno *transcultural*. No ensaio *Arte e cultura: o elogio da contaminação*, ela repensa, nessa perspectiva, a *relação entre os processos sociais e a criação literária*, evitando métodos de investigação tendentes a reduzir o texto a mero sintoma do contexto, enfatizando tanto a *gênese* quanto o *impacto* das obras literárias e a sua *ação transformadora* com relação aos cânones vigentes. Segundo a ensaísta, evita-se, assim, perceber as inovações culturais como resultado das transformações materiais em curso, abrindo um espaço para se pensar nos “criadores excepcionais” que promovem alterações criativas na realidade. Neste âmbito, ela recorre à noção de “carisma”, de Max Weber, no sentido de reconhecer a existência de artistas que se destacam da média e promovem individualmente uma redefinição da obra de arte propondo, deste modo, uma abordagem dos aspectos coletivos que envolvem o trabalho artístico, sem o descuido da análise da obra em si.

Diante de um olhar contemporâneo, que renega a hierarquia entre as culturas e realça os processos de hibridização, *Marília Rothier Cardoso*, no artigo *Uma aprendizagem transcultural nos cadernos de Guimarães Rosa*, propõe considerar técnicas escriturais de Guimarães Rosa a partir de seu arquivo. O escritor registrava, em suas cadernetas, observações de viagens pelos museus da Europa e pelas estradas boiadeiras, colecionava citações

dos clássicos, do ocultismo, das cantigas sertanejas, e ainda encomendava a amigos e parentes relatos do cotidiano no interior de Minas Gerais. Gradualmente reelaborado, nos numerosos cadernos de estudo, esse material passa por operações de inter-relacionamento, interferência e condensação, em demanda de uma narrativa singular, mas polifônica. A autora considera que o produto textual, assim apurado, corresponde a uma alternativa aos critérios epistemológico-estéticos vigentes, prefigurando, para a literatura, um papel agressivo na reformulação das relações interculturais.

Durante a década de 1990, partindo da Itália, vários textos surgiram na Internet, assinados “Luther Blisset”. Quem é esse misterioso autor anônimo? O mistério é desvendado no artigo *Luther Blisset e o terrorismo cultural*, de *Pina Coco*, que relata a história dessa obra cuja autoria inicialmente foi atribuída a Umberto Eco. Tratava-se em realidade de um coletivo genovês, que entendia a intervenção em termos de *terrorismo cultural*. A autora discute a partir desse exemplo os conceitos de narrativa, autoria e difusão literária, e valoriza a maneira como, numa Europa ameaçada pela ascensão das extremas direitas, o sopro anarquista do coletivo genovês atingia as instituições da produção e divulgação literária, colocando em questão a própria idéia de cultura neste novo milênio.

O último texto da coletânea, *Sequer Inferno, o outro*, de *Roberto Corrêa dos Santos*, oferece uma análise da categoria *o outro* nos processos de entendimento de sistemas culturais, inclusos literatura e outros modos – com potência formal – de subjetivação: trata-se de assinalar linhas da história dessa figura-conceito (*o outro*) em autores como Freud, Nietzsche, Heidegger, Sartre, Lacan e alguns ficcionistas do Brasil, discutindo-se a variedade de sentidos referentes ao tópico em exame (o papel do *inevitável*, do *necessário*, do *inibidor*) e sua importância tanto na armadura da vida pública, quanto na da vida dos afetos.

Os estudos da cultura têm mostrado um avanço considerável durante as últimas duas décadas, e para os estudos de literatura os estudos culturais já representam uma ligação institucionalmente estabelecida entre as duas áreas. A variedade das contribuições apresentadas neste volume dialoga com o sucesso atual dos estudos culturais, mas não obedece à sua concepção canônica, porque nosso objetivo primordial foi enfatizar a con-

tribuição dos estudos da literatura para a compreensão da cultura e não o contrário. Nesse sentido, nossa motivação principal foi mostrar que uma defesa da propriedade dos estudos literários pode enriquecer as abordagens interdisciplinares relativas à cultura, abrindo simultaneamente os estudos de literatura aos desafios disciplinares contemporâneos.

Somos muito gratos a Mariana Maia, bolsista do Programa de Iniciação Científica do CNPq, vinculada ao nosso grupo de pesquisa *Teorias Atuais de Literatura*, e a Daniela Constâncio, monitora da área de Estudos de Literatura do Departamento de Letras, PUC-Rio, que colaboraram com energia e competência na revisão dos textos que compõem esta coletânea e na preparação de sua publicação.

Devemos ainda um agradecimento especial ao CNPq e à CAPES, agências de fomento, que com o seu apoio financeiro possibilitaram não só a vinda do professor Jeffrey Schnapp, da Stanford University, como também a realização do seminário *Estudos de Literatura e de Cultura* e a publicação deste livro.

Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schøllhammer

Suor

*Jeffrey Schnapp*¹

Este artigo é muito menos um *paper* formal do que um ensaio no sentido estrito do termo. É uma modesta tentativa de determinar o lugar de uma emanação corpórea no quadro geral dos sentidos medievais. Seus pontos de partida e de chegada não são, de modo algum, medievais, mas certamente modernos. No decorrer de uma pesquisa para a preparação de um livro sobre a antropologia da velocidade, senti-me fascinado pelo mundo desconhecido dos primeiros escritos referentes aos esportes modernos, e interessei-me pelo surgimento, na virada do século XIX, de novos e complexos discursos sobre a fisiologia e a psicologia do desempenho atlético: novos discursos que partiam de outros, muito antigos, na medida em que o período em questão é um momento-chave na transformação do desordenado e heterogêneo complexo de jogos, rituais e divertimentos locais, que a partir de então passam a ser chamado de esportes, em formas de competição regidas por regras e regulamentos. Essa mudança foi provocada por revistas como *The Sporting Magazine*, o primeiro periódico moderno sobre esportes, publicado na Inglaterra entre 1792 e 1836, e pela prosa viril de homens como Nimrod (John Apperley) e Nim Smith (Robert

¹ Professor de Literatura Comparada na Universidade de Stanford; ocupa a Cátedra Rosina Pierotti Chair em Estudos Italianos. Atualmente é diretor do Stanford Humanities.

Smith Surtees) – os fundadores do jornalismo esportivo moderno. Em *The Sporting Magazine* e outras publicações, a palavra “esporte” conservava a nuance lúdica que possuía na Idade Média. O *bear-baiting* – atividade que consistia em lançar cães contra ursos acorrentados – as caminhadas competitivas, as façanhas de comer, beber e sofrer desconforto físico ainda encontravam lugar ao lado do pugilismo, da corrida, do hipismo e dos jogos de bola. No momento em que começava a assumir a sua forma atual, o esporte foi se transformando num laboratório privilegiado para novos modelos de individualismo, fundados não nas classes sociais, mas na modificação e manipulação de corpos a partir de novos regimes de treinamento e nutrição, bem como em exibições de esforço individual do atleta. O suor ocupa um lugar de destaque dentro dessa nova cultura de esporte, como meio de realizar proezas físicas – é um componente básico do treinamento físico de animais e homens – e como prova de autenticidade: a prova de que o rendimento atlético é a expressão autêntica de um esforço heróico por parte do atleta/indivíduo. Na virada do século XIX, o suor, em outras palavras, torna-se intimamente ligado à ciência, como também aos dramas sublimes da vontade individual; é absorvido na nova estrutura da psicologia científica e da higiene, ao mesmo tempo em que se torna parte integrante da exploração da força e do limite do corpo individual. O suor passa a significar produtividade em um sentido social, bem como o excesso produtivo que é o individualismo moderno.

Esta descrição acima é demasiadamente esquemática e sibilina. Mas gostaria de usá-la como ponto de partida para um exame do espaço do suor na imaginação pré-moderna, que, por sua vez, tem convergências e divergências com o contexto moderno. Algumas dessas convergências são condicionadas por fatores transculturais, como o fato fisiológico de que, ao contrário das outras secreções corporais, o suor emana de toda a superfície do corpo. Diferentemente da saliva, das lágrimas, do leite, da urina, do muco e do pus, ele não pode ser localizado de modo rigoroso, e assim passa a ter uma identificação universal com a superfície total do corpo humano – ou seja, com a carne ou com a própria corporeidade. Outras convergências são históricas, como a atribuição de valor terapêutico aos banhos de suor, que vem da medicina greco-romana e ainda persiste hoje, ainda que ao longo do tempo receba descrições e justificações diversas. As

divergências começam a surgir quando nos afastamos dessas considerações globais e passamos a examinar o peso simbólico relativo atribuído ao suor dentro do sistema ocidental dos cinco sentidos, a distribuição do suor entre esses sentidos e a relação existente entre objetos suados e animais e seres humanos suados.

O suor escapa apenas ao sentido da audição, que para Agostinho era o menos corpóreo dos sentidos. Ele é objeto de todos os outros sentidos na cultura medieval: da visão (particularmente na face), do olfato (na prática médica e literatura moral) e do paladar (nas transpirações místicas e nos diagnósticos médicos). Graças à sua associação com a carnalidade, era de se esperar que o suor fosse particularmente associado ao tato: o sentido em que, na Idade Média, se baseia todo o conhecimento das *sensibilia*, o sentido que indica a fronteira entre as criaturas vivas e as não-vivas, o mais intimamente associado ao amor carnal e à procriação. Exemplos de cada uma dessas associações podem ser encontrados na literatura, mas seria errôneo concluir que é fácil atribuí-las a este ou àquele sentido. Os sentidos medievais são de difícil definição, envolvendo complexas distinções e constantes confusões; e a fronteira entre moralização e fisiologia é permeável demais para permitir referências naturalistas óbvias. Seria igualmente equivocado inferir que as menções ao suor são abundantes nos textos medievais. Pelo contrário, elas são tão escassas que para estudar as referências ao suor há que levar em conta que uma história dos sentidos medievais trabalha com registros textuais altamente seletivos e que, quando se desce a escala de valor que leva dos sentidos mais nobres aos menos nobres, chegando às secreções carnis, as exclusões muitas vezes são mais numerosas que as inclusões na proporção inversa do predomínio das sensações no mundo cotidiano. Em outras palavras, o sensorio cotidiano de um occitano do século treze talvez fosse saturado de cheiros e sensações que causariam repulsa numa pessoa do século vinte e um, mas os romances do século treze nos falam muito pouco a respeito desse sensorio. Pelo contrário, eles apresentam um mundo ideal onde, tal como nos debates teológicos e filosóficos da época, a visão e a audição predominam sobre o olfato e o tato. Afinal, mesmo entre as elites dominantes era alto o analfabetismo, e o registro literário, por mais fragmentado e incompleto que seja, é um instrumento dos interesses e ideais dessas classes. E a esses interesses e ideais não inte-

ressaria dar ênfase ao esforço físico dos camponeses nem ao fato de que as armaduras complexas usadas pelos cavaleiros eram extremamente pesadas e incômodas, nem tampouco aos efeitos físicos dessas armaduras sobre os que as usavam. Os cavaleiros medievais e seus cavalos raramente suam; quando o fazem, o detalhe se torna significativo especialmente quando se leva em conta que as emanções corpóreas quase nunca são mencionadas, em contraste com a hiper-representação de marcas de diferença e distinção.

Portanto, dentro da estrutura dessa sub-representação, existem cinco amplos domínios dentro dos quais o suor circula como signo: o médico, o moral, o social, o místico e o objetivo. Minha intenção é fazer um esboço desses cinco domínios e oferecer algumas conclusões para a discussão.

O suor médico-terapêutico

O suor médico aparece na cultura medieval mais ou menos da mesma maneira como se apresentava na ciência greco-romana. Os humores eram quatro – sangue, fleuma, bile amarela e bile negra – respectivamente ligados ao coração, ao cérebro, ao fígado e ao pâncreas. Tal como as outras emanções corpóreas, o suor tinha de ser explicado em termos da *krasis* ou mistura desses fluidos específica ao indivíduo. A saúde significava a manutenção do equilíbrio natural, garantida pela expulsão de humores superabundantes; a má saúde significava um desequilíbrio causado pela proliferação excessiva de um humor específico e/ou sua corrupção. A cura consistia em uma *krisis* que chegasse a uma conclusão favorável, obtida literalmente “cozinhando-se” as fontes de putrefação ou desequilíbrio, reproduzindo-se os mecanismos naturais de expulsão do corpo. O papel desempenhado pelo suor neste esquema pode parecer simples, mas era visto como um problema: assim, todo o segundo livro dos *Problemata* de Aristóteles é dedicado à resolução de questões como por que o suor é salgado, por que certas partes do corpo suam mais que outras e por que o suor vem depois do esforço e não no decorrer dele. A conclusão mais comum e a que vai orientar as práticas da escola de medicina de Salerno podem ser resumidas do seguinte modo: existe o *suor mau* e o *suor bom*. O primeiro é normalmente um suor frio, e embora o suor fosse encarado como um radical livre potencialmente vinculado a todos os quatro humores, ele é normalmente associado a uma profusão excessiva ou uma degeneração da

fleuma e da bile. O segundo, o suor bom, é um suor quente associado ao sangue superaquecido. Quando Alexandre de Paris fala em “um cavalo banhado de suor amargo” (*li chevaux d'aigre sueur se baint*), ele sabe que seu leitor contemporâneo vai entender que o cavalo em questão está moribundo, pois o suor amargo era, por definição, bilioso (Alexandre: 1994, p.108). Da mesma maneira, quando Dante, no canto 3 do *Inferno*, recorda os horrores de sua primeira visão do Inferno, afirmando que ao relembrar a experiência “a mente de suor ainda me banha” (*la mente di sudore ancor mi bagna*), ele está descrevendo em termos clinicamente exatos uma forma potencialmente paralisante de suor frio: um suor induzido por um cérebro hiperativo e hiperapreensivo associado à superabundância da fleuma. O mesmo se dá de modo explícito (porém cômico) no primeiro conto do sexto dia do *Decameron*, quando Boccaccio descreve a reação de Madonna Oretta à total inépcia de um cavaleiro como narrador de contos: “Escutando-o, Madonna Oretta foi repetidamente dominada pelo suor e um enfraquecimento do coração, como se estivesse doente a ponto de morrer” (*a Madonna Oretta, udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare*). Os saltos e as digressões do cavaleiro-narrador excitam em demasia a imaginação – ou seja, o cérebro – causando um efeito cutâneo com conseqüências potencialmente mortais. Um último exemplo do século treze nos é dado pelo antistilnovista Cecco Angiolieri, que reúne os motivos da tormenta mental, das torturas infernais e do suor frio: A peste do amor “me dá tantas penas, noite e dia,/ que a angústia me faz suar tanto/ que minha alma arde sem que tal se veja;/ o que é inferno, senão isso?” (*E dammi tanta pena, notte e dia,/ che de l'angoscia mi fa sì sudare, / che m'arde l'anima, e niente non pare;/ certo non credo ch'altro inferno sia*)². O sistema médico é o mesmo da Antiguidade: a doença é vista menos como algo que está no corpo do indivíduo do que como um dos castigos do Inferno.

Tendo examinado as patologias da transpiração, a que um cronista da época deu o sugestivo nome de “suores inimigos” (*michevol[i] sudor[i]*)³, vejamos agora o fenômeno positivo: o suor quente ou doce,

² “Or non è gran pistolenza la mia,” apud Angiolieri (1959, p.14).

³ Termo usado pelo cronista anônimo de Arrigo citado no *Dizionario della Crusca*.

desde a Antiguidade visto como essencial para uma mistura equilibrada dos humores. Tomaremos um importante texto do século treze, *Nomina et virtutes balneorum, seu de balneis Puteolanis*, de Pietro da Eboli, como representante de um fenômeno histórico-cultural bem mais amplo, apesar de parcamente documentado: o ressurgimento, na Alta Idade Média, de antigas práticas romanas que incluíam os banhos de vapor ou de suor. Os primeiros Padres da Igreja, naturalmente, condenavam com veemência os banhos públicos, que consideravam, não sem razão, comparáveis às casas de prostituição. Esta rejeição inicial foi sucedida por tentativas graduais de tornar mais cristão e castos os *sudatoria*. Um dos momentos cruciais neste processo é o episódio relatado nos *Diálogos* de Gregório, o Grande: Germano, o bispo de Capua, visita as fontes de Agnano para realizar uma cura, e lá encontra, entre os humildes rapazes portadores de água, o diácono Pascásio, cuja santa vida terrestre fora conspurcada quando, um século antes, ele apoiou o antipapa Lourenço na rebelião contra o papa Símaco. Pascásio explica que foi condenado a servir naquele “lugar de castigo” ou banho infernal para pagar seus pecados. Germano fica comovido, e graças a suas orações, faz com que Pascásio alcance a salvação após sua morte e sua maldição. A história é significativa porque, tal como no caso do suor mau, há na Idade Média uma relação estreita entre doença e tormentas infernais. No caso do suor bom, o precedente pagão é alterado – ou melhor, moralizado – através da identificação do banho com o purgatório e a purificação, como preparação para as bênçãos da vida eterna. Na literatura patrística e não-patrística subsequente, o banho vai ganhando aprovação – desde que seja casto e *causa propriae salutis* – como meio para a purificação dos males físicos e morais dos vivos. Na época de Pietro da Eboli, essa crença encontrou adeptos tanto na doutrina da igreja quanto nos trabalhos da escola de Salerno. Seu tratado é um despretenhoso guia que apregoa uma ampla variedade de curas promovidas pelas fontes quentes e frias, sulfúricas e ferrosas, que abundam na região de Nápoles – curas que o cronista não hesita em definir como milagrosas por uma razão topográfica, ao mesmo tempo virgiliana e bíblica: os banhos em questão foram descobertos no mesmo lugar em que Virgílio localizou a caverna da Sibila e a entrada do submundo. Portanto, para Pietro o *sudatorium* de San Germano é lite-

ralmente o portal do Purgatório, e o *Balneum Tripergula*, à margem do lago Averno, é literalmente o lugar onde Cristo desceu aos infernos.

A tentativa de cristianizar e purificar o banho de suor a fim de identificar os suores quentes com a preparação para a doce beatitude abriu caminho para o ressurgimento da antiga cultura romana do banho, mas sob um véu de falsidade. Veremos apenas dois exemplos breves, que significativamente apresentam os banhos públicos como a realização de paraísos terrenos ilusórios. O primeiro está na segunda parte do *Roman de la Rose*: trata-se do *Istel de la folle largesse*, onde “velhas alcoviteiras unem homens e mulheres, / os quais exploram os jardins, campos e arvoredos / lascivos como papagaios; vão então / juntos aos banhos, e lá se banham juntos”. O segundo, do oitavo dia e décima história do *Decameron*, diz respeito ao comerciante florentino Salabaetto, que perde 500 florins por obra da astúcia da sereia siciliana Lancofiore, através de uma massagem administrada por duas escravas, um banho turco e um suor terapêutico, para o qual a vítima é envolta em lençóis encharcados de água de rosas. Diz Boccaccio: “Salabaetto é convencido de que está no paraíso” (*A Salabaetto pareva essere in Paradiso*), mas o Éden em questão rapidamente se revela como um paraíso para bobos.

O suor moral

A tendência moralizante que já encontramos nos discursos terapêuticos medievais aponta para o predomínio do suor moral em relação ao suor médico. E essa moralização surge a partir de duas alusões-chave à transpiração presentes na Bíblia: Gênesis 3:19 e Lucas 22:44⁴. A primeira ocorre no relato do momento em que Adão e Eva são expulsos do Jardim do Éden e condenados ao trabalho: *In sudore vultus tui vesceris pane, donec revertaris in terram de qua sumptus es* (“Do suor do teu rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, porque dela foste tomado; porquanto és pó, e ao pó tornarás.”). O trabalho duro e o sofrimento serão a sorte do homem no mundo de após a Queda, independentemente das virtudes morais ou da classe social do indivíduo. Isto significa que o *sudore ac labore* que a tradição romana reservava, de um lado, aos animais e classes subal-

⁴ Há também uma terceira referência no livro de Ezequiel.

ternas, e, de outro, a heróis excepcionais como Hércules e Enéas, agora se torna a marca universal dos corpos carnis condenados ao trabalho pesado, à sujeira, à doença e à morte. Mas essa estigmatização do suor, inserida numa estigmatização geral do corpo, é compensada pela possibilidade de redenção assinalada apenas no Evangelho de Lucas – e não deixa de ser significativo o fato de que Lucas era médico. No Jardim de Getsêmane, antes do final dramático de sua história, Cristo se põe sozinho a rezar e “posto em agonia, orava mais intensamente; e o seu suor tornou-se como grandes gotas de sangue, que caíam sobre o chão” (*Et factus in agonia, prolixus orabat; et factus est sudor eius, sicut guttae sanguinis decurrentis in terram*). A passagem era cultuada na tradição contemplativa, de Agostinho a Boaventura, chegando a Inácio de Loyola, que insere uma meditação sobre os trajés de Cristo ensopados de sangue exsudado no centro da quarta e última semana de seus *Exercícios espirituais* (Loyola: 1991, p.119). Deu origem também a muitos comentários, pois a possibilidade de suar sangue fora objeto de debate na literatura médica da Antiguidade. A palavra final foi concedida a Aristóteles. Dentro do ponto de vista dos exegetas do século treze, o filósofo resolvera o problema em *De historia animalium*, afirmando que “se o sangue fica excessivamente líquido, os animais adoecem; pois o sangue transforma-se em algo semelhante ao icor, e de tão fino às vezes transpira dos poros como o suor”⁵. O icor, vale a pena lembrar, era um fluido etéreo que circularia nas veias dos deuses pagãos, embora o termo se referisse também aos humores acres emanados das feridas. A transpiração de sangue é um caso limite, marcando a fronteira em que sofrimento e esforço, agonia e cansaço atlético, o conflito dramático entre força de vontade e fragilidade do corpo, introduzem uma emanção corpórea inferior na ordem das substâncias divinas.

Esta é a dupla perspectiva de sofrimento e sacrifício que potencialmente leva à salvação e à beatitude, e que constitui a base do conceito medieval que denomino de suor moral. É esse o suor mencionado em inscrições em igrejas, como na de São Pedro de Montes, reconstruída no ano 919 graças aos esforços de Valério e Genádio, relembrando “a generosidade de empréstimos e a colheita de suor graças às quais este mosteiro foi

⁵ *History of Animals* 2.19 (521a12-15).

consagrado” (*largitate pretii et sudore frum huius monasterii consecratum*). Também o suor registrado nos documentos da abadia de Cîteaux é de natureza sacrificial: “O suor e a dor que caracterizam o trabalho na presente condição humana oferecem aos cristãos e a todos os homens que ouvem o chamado de seguir a Cristo a possibilidade de participar no trabalho amoroso do Redentor... ” (*Sudor ac fatigatio, quæ labor in præsentem hominum condicionem necessario importat, christiano immo et omni homini ad Christum sequendum vocato facultatem præbet communicandi, per amorem, operis illius, quod Christus venit ut efficeret...*). Com variações literárias, a ênfase oscila entre a insistência sobre a inevitabilidade do suor e suas recompensas, entre suor e lágrimas e suor e doçura, como na poesia didática de Bonvesin della Riva. Dois exemplos vêm à mente: em *Delle false scuxe ke fanno li homini*, por exemplo, o pecador não entende por que o criador o condenou “a ser sempre pobre e viver suando muito” (*ke yo son sempre povero e vivo con grande sudore*); a explicação, naturalmente, é que essa aparente maldição será a chave da sua libertação. Na *Disputatio musce cum formica* de Bonvesin, a formiga derrota a preguiçosa mosca, porque (diz a formiga): “Eu ajo com sabedoria, vivendo com muito suor e labor; no verão guardo meu trigo para protegê-lo do calor e assim, quando chega o inverno, posso viver com muita honra” (*eo fo saviamente, eo viv con grand sudor, forment eo mett in caneva de sta per lo calor, azì, quand ven d’inverno, keo viva a grand honor*)⁶.

É mais relevante para o contexto moderno o restabelecimento, na religiosidade medieval, da associação entre suor e *labores* épicos, mas agora dentro de uma estrutura explicitamente cristomimética. É o que se vê em boa parte do *corpus* hagiográfico, fundado no culto de mártires vistos, de modo literal ou metafórico, como atletas de Deus, e também numa parte dos romances e epopéias em vernáculo. O que é importante destacar, no entanto, é que o suor moralizado costuma ser colocado fora da esfera de percepção dos sentidos do olfato, tato e paladar; tende a ser um fenômeno exclusivamente visual, como o *sudore vultus tui* de Adão, ou generalizado como emblema da mortalidade humana.

⁶ O segundo texto, evidentemente, baseia-se em precedentes clássicos como as *Aenigmata* 22-23 de Sínfósio. V. Ziolkowski (1993, p.41).

Os suores subalternos

O olfato integra-se à visão, ao paladar e o tato (chegando mesmo a predominar sobre eles) quando passamos a examinar o suor social – isto é, a transpiração encarada como indicadora de animalidade ou de status social baixo. Numa relação tensa com a ênfase sobre a reconciliação do alto e baixo, do homem comum e do super-homem, efetuada sob a rubrica do suor moral, a Idade Média continua, como na Antiguidade, a empregar o suor como indicador social negativo. A audição e a visão são os sentidos privilegiados nas descrições de personagens pertencentes às elites, seja entre as damas da corte ou os cavaleiros dos romances; já o olfato e o tato prevalecem nas descrições de criaturas como o *vilain*, o aldeão, nascido, segundo uma fonte literária italiana, num gigantesco peido solto num pátio de fazenda (Freedman: 1999, p.152). Quer nos *Fabliaux*, quer no teatro litúrgico, o aldeão é uma caricatura abjeta do camponês. Meio animal, meio humano, ele é caracterizado mais pela sua conexão com o sensório excrementício do que com o trabalho físico, o que talvez explique por que, dada a primazia do suor moralizado sobre todas as outras formas, o ato de suar em si é uma característica secundária do *vilain* e dos seus equivalentes femininos.

O suor se manifesta como objeto privilegiado dos sentidos do olfato e do tato no contexto da vilificação das mulheres, especialmente as mulheres de mais idade pertencentes às camadas mais altas da sociedade medieval. Partindo do legado da sátira e da poesia vituperadora, os escritores empregavam o suor e o eflúvio que o acompanha para desmascarar as ilusões do amor cortês. O que, neste contexto, significa reduzir as damas ao *status* de *vilaines* através da animalização – ou melhor, caprificação, pois a cabra era o animal escolhido por ser considerado louco, lascivo e onívoro, além de fedorento. Bastará um exemplo, que remete a numerosas fontes, antigas e contemporâneas, o *Epodo 12* de Horácio, com sua furiosa retórica inicial: “Só eu sei dizer, com meu sábio olfato, / se nesses sovacos vive um polvo ou uma cabra pesada / tal como o cão que rastreia um javali. / Quanto suor nos seus membros enrugados dessa mulher, / quanto fedor por toda parte...” (Richlin: 1992, p.112). Há, no *Corbaccio*, uma obra tardia de Boccaccio, uma viagem alegórica através do corpo da ex-amada em que o peregrino julga ter chegado às profundezas do Inferno quando se

defronta com as emanações sulfurosas de um ânus vulcânico. De repente, o odor do corpo da mulher o domina: “Não há como falar de outro modo do fedor caprino que emana da massa corpórea, provocado pelo calor ou o esforço físico. É tão poderoso que... seria bem menos terrível viver junto ao fedor da toca do leão, ou o dos pântanos insalubres da Chiana no verão” (*Né altrimenti ti posso dire del lezzo caprino il quale tutta la corporea massa, quando da caldo e quando da fatica incitata geme, spira; questo è tanto e tale che ... si fanno il covacciolo sentire del leone, che nelle Chiane, di mezza state, con molta meno noia dimorerebbe ogni schifo che vicino a quello*) (Boccaccio: 1977, p.535.). Em Boccaccio e em casos análogos, é a lógica da cura que determina a representação hiperbólica do que é normalmente reprimido: a cura, médica e moral ao mesmo tempo, das loucuras do amor. A cura consiste num banho de suor, porque aqui o próprio veneno, o *pharmakos*, é também o remédio. O suor vira a verdade sórdida do sexo, que se esconde atrás do véu de fantasia criado pela poesia amorosa.

O suor místico

A ocorrência de suor subalterno, terapêutico ou não, provavelmente aparece nos textos literários medievais menos do que referências a emanações de fluidos corpóreos entre os místicos medievais. O fato de que as secreções corpóreas abundam particularmente na religiosidade e nos escritos de mulheres, como demonstrou Bynum em seus estudos iniciados no final dos anos 1980, indica que as secreções funcionam como o equivalente sagrado das práticas difamatórias que caracterizam a tradição satírica mencionada. Em outras palavras, o que a tradição satírica valoriza como abjeto, a mística celebra como ponto de contato entre o mundo das criaturas e o divino. Ao contrário dos suores profanos, o suor místico tende a envolver também o sentido do paladar e não se ligar diretamente à visão (como o suor moral), nem ao olfato e ao tato (como o suor social). O suor místico circula no interior de um sensorio sinestético menos rigidamente estruturado, dentro do qual se dá ênfase à imitação de Cristo e de suas *guttae sanguinis decurrentis in terram* (“gotas de sangue que caíram sobre a terra”), segundo o Evangelho de Lucas. O culto do suor de Cristo, em outras palavras, é inseparável do culto do sangue de Cristo, particularmente ligado ao rito eucarístico (porque, tal como o sangue, o suor emana

diretamente da carne). Exemplo disso é a longa digressão contida no segundo livro, sexta visão das *Scivias* de Hildegard, em que o ato de Cristo de calcar o chão “com suor e sofrimento” o é comparado ao ato de espremer as uvas para preparar vinho e à situação de Adão, expulso do Jardim do Éden, que “derrama todo o seu sangue e, como resultado do calor da angústia, fica coberto de suor” (Hildegard: 1986, p.147). A conclusão de Hildegard é que a mistura do vinho (i.e. sangue) com água (i.e. suor) é fundamental para assegurar a eficácia da comunhão nos rituais da missa:

quando o Filho Unigênito de Deus começou a sofrer em sua carne (...) o sangue do Filho Unigênito de Deus fez cair gotas d'água. E quando suspenso na cruz, água com sangue jorrou do ferimento do lado do Filho de Deus. Por essa razão, no sacramento em que o mistério da paixão é celebrado, deve-se misturar água ao vinho (...) [mas] (...) o vinho deve vir em mais quantidade que a água, porque o sangue vence as enfermidades, exatamente como o leite libera seu suco, que é a sua parte aquosa (p. 151).

O sangue é o fluido redentor normativo, mas é auxiliado pelo suor, que agora não é identificado como imundície e impureza e sim, pelo contrário, como um efeito purificador e purgativo. O suor, normalmente encarado como sujeira e impureza, é agora visto como uma ação de purificação, proporcionada por sua ingestão. O suor também se torna sagrado, em um gesto que equivale à rejeição de toda a tradição médica hipocrática-salernitana. O autor do *Decameron* não poderia, é claro, ter nenhum conhecimento da teologia mística de Hildegard, mas estava com certeza ridicularizando tanto a devoção popular quanto a mística feminina de sua época e sua região quando, na décima novela do sexto dia, faz Fra Cipolla mencionar, entre as relíquias sagradas incluídas no seu repertório de trapaças, o dedo do Espírito Santo, o topete de um dos serafins, a unha de um querubim e também “um frasco de suor de S. Miguel, recolhido durante sua luta com o diabo” (*una ampolla del sudore di san Michele quando combatté col diavole*). Certamente a batalha foi tão árdua que até o arcanjo souou.

O suor das coisas

Concluo com o suor objetivo, ou suor das coisas. Como ocorre nas línguas vernáculas, em latim a palavra *sudor*; tal como sua equivalente em grego, *βῆσις*, refere-se tanto às emanações animais quanto às naturais, como as resinas segregadas pelas árvores e todas as formas de condensação atmosférica (vapor, orvalho, neblina, etc.). Isto significa que o suor estabelecia não apenas uma conexão potencial entre o mundo dos homens e dos animais como também entre a humanidade e o mundo das coisas. Para a antropologia medieval, naturalmente, esse fato trazia desafios e vantagens. A conexão funcionava de modo negativo, como vimos nos casos do suor moral e do suor subalterno, impondo uma certa imagem normativa da humanidade que a distinguia de modo nítido do mundo dos meros animais, e mais ainda do mundo das coisas. No entanto, há também uma alternativa positiva no culto das relíquias: relíquias como o sudário de Turim – a mais recente fonte de controvérsias no mundo católico envolvendo a agonia e a transpiração de sangue – e os objetos inanimados que suavam, inspirando a devoção medieval, cujos descendentes contemporâneos são as imagens de gesso de Nossa Senhora que sangram. Do mesmo modo, a teologia mística proposta por Hildegard e outros, particularmente na órbita franciscana, encontra sua extensão natural numa concepção alternativa da ciência que enfatiza a continuidade, e não a separação, entre seres vivos e não-vivos. O *sudor*, pois, está em toda parte na *Physica* de Hildegard e em seus escritos médicos. As ervas temperam ou excitam o suor humano; plantas como a alface silvestre e os cogumelos surgem *de spuma terra sudores* (da espuma do suor da terra); o suor goteja languidamente dos metais e das gemas; tudo no contexto de um universo animado, caracterizado pela transbordante generosidade de seu criador. O Deus de Hildegard sua, e, portanto, o mundo natural que ele criou sua também. A fórmula pode parecer excêntrica em relação às tendências centrais da ciência medieval, porém tem afinidades sugestivas com muitas outras correntes do naturalismo medieval, científico ou religioso.

Comecei no século XIX e termino no limiar do século XII, num contexto muito distante dos ringues pugilísticos celebrados em revistas como *The Sporting News*. Mas estou convencido de que alguns fios de continuidade vieram à tona no desenvolvimento destas modestas reflexões especulativas: um certo discurso terapêutico centrado na purgação e purificação do corpo; um *ethos* de sofrimento e sacrifício cujo espiritualismo pode facilmente traduzir-se no vocabulário produtivista do século dezanove; uma permanente ênfase na salvação ou maldição individual em diálogo com o destino da coletividade; o atleta de Deus como ancestral do atleta-celebridade. Surgiram também muitos fios descontínuos. Outros fios, talvez a maioria deles, ficaram presos em nós – nós à imagem dos sentidos medievais, que formam não um sistema coerente, porém um emaranhado complexo, contraditório, recursivo e interconectado, mas que sempre nos escapa no final.

Referências bibliográficas

- ALEXANDRE de Paris. E. C. Armstrong (org.). *Roman d'Alexandre*. Paris: Livre de Poche, 1994.
- ANGIOLIERI, Cecco. Gigi Cavalli (org.). *Rime*. Milão: Rizzoli, 1959.
- ARISTÓTELES. *Complete Works*. Bollingen Series. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- BOCCACCIO, Giovanni. Vittore Branca (org.). “*Corbaccio*”. In: *Opere di Giovanni Boccaccio*, v. 5. Turim: Einaudi, 1977.
- FREEDMAN, Paul. *Images of the medieval peasant*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- HILDEGARD von Bingen. *Scivias* trad. Bruce Hozeski. Santa Fé: Bear, 1986.
- LOYOLA, Inácio de. George G. Gan (org.). *Spiritual exercises and selected works*. Nova Iorque: Paulist Press, 1991.
- RICHLIN, Amy. *The Garden of Priapus: sexuality and aggression in Roman humor*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- ZIOLKOWSKI, Jan M. *Talking animals: medieval Latin beast poetry*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1993.

Considerações sobre antropologia e literatura: o ensaio como escrita da cultura

*Valter Sinder*¹

Antropologia como literatura

Em *As Três Culturas*, Wolf Lepenies analisa como a partir de meados do século XIX as ciências sociais e a literatura irão disputar a primazia de fornecer a orientação e a interpretação da civilização moderna e da realidade social. Nesta competição de interpretações revelar-se-á um duplo drama, determinando não somente a história do surgimento das ciências sociais, mas também seu desenvolvimento posterior. A hesitação entre uma orientação cientificista, que poderíamos chamar monológica, pronta para imitar os moldes das ciências naturais, e uma atitude hermenêutica, dialógica, estabeleceu pontos de tensão tanto internamente nas ciências sociais, quanto em sua interface com a escrita literária.

Esse debate irá assumir as mais variadas formas desde então, ora identificando, ora opondo escritores, críticos, ensaístas, antropólogos e sociólogos, entre outros analistas e intérpretes da realidade social. Durante as últimas décadas, temos a oportunidade de encontrar, na base mesma destes diálogos, um questionamento que abala as rígidas fronteiras que muitos supunham separar as formas narrativas, características dos trabalhos antropológicos, de uma narrativa propriamente literária.

¹ Professor de Antropologia do Departamento de Sociologia e Política, PUC-Rio.

Podemos apontar como marco fundamental para a elaboração mais sistemática deste questionamento na antropologia, a publicação, em 1986, dos textos que foram objeto de discussão do seminário realizado na School of American Research, em Santa Fé, Califórnia, em abril de 1984, que teve como temática principal a produção do texto etnográfico (Clifford e Marcus: 1986); assim como a publicação, no mesmo ano, do livro de George Marcus e Michael Fischer, *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences* (1986). A partir da publicação destes dois livros, a questão da falta de credibilidade em relação às meta-narrativas que anteriormente legitimavam as regras da ciência (chamada por Marcus e Fischer como “crise da representação”), assim como a reflexão sobre a etnografia enquanto produção textual (*writing culture*), tornaram-se objeto de reflexão privilegiada por vários pesquisadores. Como consequência imediata, tais reflexões produziram, principalmente nos Estados Unidos, tanto uma releitura de grande parte da produção etnográfica realizada durante este século, quanto experimentos de novas escritas etnográficas².

A possibilidade de enquadrar a etnografia enquanto produção textual está diretamente ligada a uma mudança de foco sobre a caracterização fundamental do “fazer antropologia”. Clifford Geertz, em seu livro *A in-*

² Estamos trabalhando com a definição de etnografia, etnologia e antropologia tal qual indicada por Claude Lévi-Strauss, em seu artigo programático, “Lugar da Antropologia nas Ciências Sociais” e problemas colocados por seu ensino (1975 [1954]), publicado originalmente em uma coletânea organizada pela Unesco que tinha como intuito explicitar a posição das ciências sociais no ensino superior. Neste artigo, Lévi-Strauss aponta que a etnografia “corresponde aos primeiros estágios da pesquisa: observação e descrição, trabalho de campo (*field work*). Uma monografia, que tem por objeto um grupo suficientemente restrito para que o autor tenha podido reunir a maior parte de sua informação graças a uma experiência profissional, constitui o próprio tipo do estudo etnográfico” (Lévi-Strauss: 1975, p.395). Por outro lado, com relação à etnografia, a etnologia “representa um primeiro passo em direção à síntese. Sem excluir a observação direta, ela tende para conclusões suficientemente extensas para que seja difícil fundá-la exclusivamente num conhecimento de primeira mão”. De qualquer maneira, “a etnologia compreende a etnografia como seu passo preliminar, e constitui seu prolongamento” (p.395). Nesse mesmo artigo, Lévi-Strauss propõe a atribuição do mesmo tipo de relação entre antropologia e etnologia que havia anteriormente apontado entre a última e a etnografia, indicando, além disso, que “etnografia, etnologia e antropologia não constituem três disciplinas diferentes, ou três concepções diferentes dos mesmos estudos. São de fato três etapas ou três momentos de uma mesma pesquisa” (p. 396).

interpretação das culturas, publicado em 1973, propõe que “a análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjeturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjeturas e não a descoberta de um Continente dos Significados e o mapeamento da sua paisagem incorpórea” (Geertz: 1978, pp.30-31). Tal postura implica em negar que seja possível (a não ser de forma arbitrária) uma totalização, um fechamento, tanto do comportamento humano, como da análise cultural. Para Geertz, os seres humanos são incompletos porque são históricos; a cultura é entendida enquanto um componente interno essencial da natureza humana, estando, portanto, atrelada tanto ao contexto biológico como ao contexto evolutivo (cap. 3). Nega-se assim, a possibilidade de ir ao encontro de um universal (natureza humana, germes originais do pensamento, inconsciente) além ou aquém da cultura.

Acreditando que o homem “é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, Geertz entende cultura como sendo “essas teias e sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado” (Geertz: 1978, p.15). A cultura é vista então como uma teia de significações trançada pelo próprio homem ou, ainda, como um conjunto de estruturas de sentido, um conjunto de textos, através dos quais todos os comportamentos são produzidos, percebidos e interpretados pelos próprios atores. Esse conjunto de estruturas de sentido, de textos culturais, não deve ser confundido com os modelos estruturais; mesmo porque a cultura é concebida aqui em termos concretos e não enquanto construções lógicas, isto é, a construção, apreensão e utilização das formas simbólicas, são eventos sociais como quaisquer outros; são tão públicos como a cerimônia de um casamento e passíveis de serem observados da mesma forma que se observa a agricultura: “A cultura de um povo é um conjunto de textos, eles mesmos conjuntos, que o antropólogo tenta ler por sobre os ombros daqueles a quem pertencem” (p.321). O antropólogo traduz o sentido para seu próprio uso, mas não pode ter a ilusão de que é o criador.

Este redirecionamento do olhar para a interpretação irá recolocar a questão da etnografia; pois somente entendendo o que é a prática etnográfica se poderá compreender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento. O que está aqui em jogo não é uma questão

de se voltar para os métodos utilizados, seja para revê-los, seja para aceitá-los, já que a prática etnográfica não é entendida simplesmente enquanto estabelecimento de relações, seleção de informantes, transcrição de textos, realização de genealogias, manutenção de um diário de campo e outros procedimentos normalmente descritos nos manuais, desde a publicação, em 1874, de *Notes and queries on anthropology*³. Para Geertz, o que define o fazer antropológico “é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para *uma descrição densa*” (p.15).

Apontar para a prática antropológica enquanto uma descrição densa implica em entender o conhecimento etnográfico como formativo e constitutivo, assim como implica em colocar em xeque o postulado da descontinuidade entre experiência e realidade. Para Geertz, “os textos antropológicos são eles mesmos interpretações” (Geertz:1978, p.25). O que o antropólogo faz é construir interpretações do que lhe parece ser a realidade dessas outras pessoas; ou melhor, ele estabelece ficções etnográficas que são constructos dos constructos de outras pessoas, pois “por definição, somente um *nativo* faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura” (p. 25). Neste sentido as etnografias são ficções: “ficções no sentido de que são *algo construído, algo modelado* – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento” (pp.25-26). O etnógrafo inscreve o discurso social: “*ele o anota*” (p.29).

Antropologia e literatura

O entendimento da narrativa etnográfica como ficção possibilita, entre outras coisas, o exame da escrita da etnografia e do romance em função de pontos em comum presentes na forma narrativa. A verdade da escrita etnográfica pode ser entendida da mesma forma que no romance, ou seja, como sendo constituída a partir de episódios dispersos e isolados que, assim como o romancista, o antropólogo vai pouco a pouco ordenando e tecendo. Conforme o mapa vai se formando, a singularidade dos seres e dos acontecimentos somente permanece na medida em que contribuem para a clareza da totalidade, do *enredo*. Os seres e os acontecimentos acabam

³ Publicado no Brasil sob o título de *Guia Prático de Antropologia* (tradução da 6ª edição, revisada e reescrita, 1949), 1979.

por se tornar absolutamente interdependentes (parecendo muitas vezes ser esta dependência natural e necessária) ao dar sentido ao texto. O resultado final é a criação de uma imagem coerente e regulada do real. Neste sentido, a observação de Antonio Candido, referindo-se à construção de personagem do romance, talvez possa ser aplicada à escrita da antropologia: “Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos” (Candido: 1981).

Claro que o método e o objetivo da narrativa do romance e da etnografia são diferentes. Entretanto, pode-se dizer que o discurso etnológico é prisioneiro do mesmo tipo de *contraintes* que qualquer outra forma narrativa. Como apontou G. Toffin, “il lui faut, lui aussi, passer par l’écriture pour rendre compte d’une réalité difficilement saisissable et toujours conceptuellement définie. Les rapports entre texte écrit et référent historique ou sociologique apparaissent problématique dans les deux cas” (Toffin: 1989). Não se trata, portanto, de perguntar somente como pode um texto literário exprimir uma realidade, mas, também, das relações que a descrição etnográfica mantém com o mundo sensível. Em que medida, cabe perguntar, pode-se estender à etnografia o paradoxo do romance, apontado por Michel Zérafá, como sendo comum a toda obra de arte? Ou seja: “traducir una realidad a la cual, sin embargo, no puede ser reducida” (Zérafá: 1973, p.108). Como aponta James Clifford,

the notion that literary procedures pervade any work of cultural representation is a recent idea in the discipline. To a growing number, however, the literariness of anthropology – and especially of ethnography – appears as much more than a matter of good writing or distinctive style. Literary process – metaphor, figuration, narrative – affect the ways cultural phenomena are registered, from the first jotted ‘observations’ to the completed book, to the ways these configurations ‘make sense’ in determined acts of reading (Clifford: 1986, p.4).

O fato de a etnografia estar inexoravelmente emaranhada na escrita implica a tradução de experiências em formas textuais. O exame da escrita da antropologia tem proporcionado, depois de um momento inicial de releitura e crítica de textos etnográficos, o desenvolvimento tanto de “ex-

perimentos narrativos” como de reflexões voltadas mais especificamente para as discussões sobre a narrativa em-si-mesma. A troca entre antropólogos e teóricos da literatura tem sido intensa e, acredito, bastante proveitosa. Dentre as inúmeras questões levantadas, parece-me de fundamental importância as discussões que têm sido apresentadas em torno do ensaio, especialmente aquelas referentes ao ensaio enquanto um “gênero” limite e/ou marginal. Como aponta Claire de Obaldia, problematizando essa questão:

One cannot but be aware that unlike the novel, which in the course of its history has so quickly progressed from its status as a marginal (un- or sub-literary) genre to become a respectable genre, and ultimately to embody the notion of literature itself in most readers' and writers' minds, the essay has made little progress from the realm of literature. Or rather, to complicate matters, the divide between the literary and the extraliterary operates within the province of the essay itself (Obaldia: 1995, p.4).

Algumas questões em torno do ensaio e a escrita da cultura

Muitos já apontaram para a origem da palavra “ensaio”. “Ensaio” vem do francês *essai* e *essayer*, tentar, experimentar, e antes, do latim, *exagium*, pesar – um objeto ou uma idéia, examiná-lo a partir de vários ângulos, mas nunca de forma exaustiva ou sistemática. Ponto de partida e referência obrigatória de qualquer discussão, os *Ensaio*s de Montaigne teriam inaugurado a tradição ensaística, que tem como principal característica a fluidez, a versatilidade, a indeterminação, o inacabamento, enfim, o privilégio do processo⁴. Inicialmente um gênero urbano, o ensaio permitia ao autor usar a si próprio como ponto de partida para digressões sobre a vida cotidiana, em um diálogo com um grupo homogêneo de leitores.

Depois de Montaigne, pode-se acompanhar a história do ensaio, oscilando entre o reconhecimento enquanto arte e forma de conhecimento. Segundo Obaldia, tal variação pode ser atribuída ao conflito existente entre a forma e o conteúdo do ensaio:

⁴ O privilégio do processo no ensaio foi inicialmente apontado por G. Lukács em seu texto de 1910, “*On the nature and form of the essay: A letter to Leo Popper.*” *Ir.* Lukács, 1974.

On the one hand, the form of the essay makes it a member of literature and does, for some theorists, grant it the right to establish itself as fourth literary genre alongside the other three (...). On the other hand, the content of the essay, the fact that it is concerned with ideas ultimately addressed directly by an author to a reader, assigns the genre primarily to the category of didactic, expository, or critical writing. In so far as the essay's essential quality is persuasion, in so far as in its purest form, it is an argument (...) the aesthetic organization of the materials remains subordinated to the treatment of an event or situation that exists in time and space, of an idea or text which he himself is answerable for (Obaldia: 1995, p.5).

O resultado desse conflito entre forma e conteúdo é que o ensaio não é reconhecido nem como arte nem como uma forma de conhecimento. Do ponto de vista da ciência ou mesmo da filosofia, o ensaio aparece como “artístico”, excessivamente ligado a estratégias da escrita mesma; entretanto, isso parece não ser suficiente para que este seja alocado junto à chamada literatura criativa. Essa posição fronteiriça, entre a literatura e o discurso científico-filosófico, faz com que possamos aproximar o ensaio a outros gêneros, chamados por Alastair Fowler de “*literature in potentia*”:

According to the central conception, ‘literature’ refers to a certain group of genres, whose exemplar are therefore by definition literary, at least in aspiration. The central genres comprise the poetic kinds, the dramatic, and some of the prose kinds. Round this nucleus spreads a looser plasma of neighboring forms: essay, biography, dialogue, history, and others. They are, so to say, literature in potentia (Fowler: 1982, pp.5-6).

Essas chamadas formas vizinhas tanto podem incluir o ensaio como um de seus membros, como, paradoxalmente, podem passar a serem identificados pela denominação genérica de ensaios.

Parece-me possível acrescentar ao grupo acima indicado a escrita ensaística da cultura. A ênfase na fluidez, no privilégio do processo, que apontei anteriormente como principal característica desta *literature in potentia*, indica a possibilidade de uma escrita que ao recusar a idéia de totalidade como fim último, aponta para uma outra possibilidade de, em

se tratando de cultura, não se prender nem render a discursos realistas totalizantes. Tal inserção possibilitaria requalificar a produção ensaística nas ciências sociais que, durante tanto tempo, foi rejeitada por muitos e às vezes até desqualificada enquanto discurso produtor de conhecimento.

Referências bibliográficas

- CANDIDO, A. "A personagem do romance". *Ir*. _____, et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981 (6ª edição).
- CLIFFORD, J. e MARCUS, G. *Writing culture: the poetic and politics of ethnography*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1986.
- FOWLER, A. *Kinds of literature: introduction to the theory of genres and modes*. Londres: Oxford University Press, 1982.
- GEERTZ, C. *The interpretation of cultures*. Nova Iorque: Basic Books, 1973 (publicado parcialmente em português em 1978 pela Jorge Zahar).
_____. *Guia prático de antropologia*. São Paulo: Cultrix, 1979 (tradução da 6ª edição, revisada e reescrita, 1949).
- LÉVI-STRAUSS, C. "Lugar da antropologia nas ciências sociais e problemas colocados por seu ensino". *Ir*. _____. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- LUKÁCS, G. "On the nature and form of the essay: a letter to Leo Popper". *Ir*. *Soul and form*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 1974.
- MARCUS, G. e FISCHER, M. *Anthropology as cultural critique: an experiential moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- OBALDIA, C. *The essayistic spirit: literature, modern criticism and the essay*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.
- TOFFIN, G. "Écriture romanesque et écritures de l'ethnologie". *Ir*. *L'Homme. Littérature et anthropologie*. Ano XXIX, ns.111-112. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales. Navarin Editeur, 1989.
- ZÉRAFFA, M. *Novela y sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1973.

Literatura ou narrativa?

Representações (materiais) da narrativa

*João Cezar de Castro Rocha*²

It is often said that television has altered our world. In the same way, people often speak of a new world, a new society, a new phase of history, being created – ‘brought about’ – by this or that new technology (...). For behind all such statements lie some of the most difficult and most unresolved historical and philosophical questions.³

A materialidade da Biblioteca de Alexandria

A hipótese que apresentarei nesse ensaio pode ser economicamente formulada mediante uma analogia com célebre afirmação de Saussure: se a Lingüística, objeto inicial de suas preocupações, constituía parte de uma ciência mais abrangente, a Semiologia, talvez se possa propor que a literatura, objeto inicial dos estudos literários, constitua parte de um fenômeno mais abrangente, no caso, a narrativa.⁴ Tentarei desenvolver tal hipótese através de considerações relativas à materialidade dos meios de comunica-

¹ Devo um agradecimento especial a Roberto Acízelo de Souza, Eduardo Sterzi, Pierpaolo Antonello e Hans Ulrich Gumbrecht. Eles leram a primeira versão desse texto e suas observações críticas foram muito importantes para o redimensionamento de minha hipótese inicial.

² Professor de Literatura Brasileira e Comparada, UERJ.

³ Williams: 1992, p.3.

⁴ A passagem é longa, mas indispensável: “Pode-se, então, conceber *uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social*; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral; chama-la-emos de *Semiologia* (...). A Lingüística não é senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a Semiologia descobrir serão aplicáveis à Lingüística e esta se achará destarte vinculada a um domínio bem definido no conjunto dos fatos humanos”. Saussure: 1975, p.24, grifos do autor.

ção, aprofundando para isso a abordagem desenvolvida, sobretudo, por Hans Ulrich Gumbrecht⁵. De imediato, porém, devo esclarecer que essa possibilidade nada tem a ver com uma inesperada nostalgia dos estudos narratológicos em chave estruturalista. Pelo contrário, refiro-me a uma concepção antropológica do ato de narrar, associada à reconstrução histórica da materialidade dos meios de comunicação. Trabalho, portanto, com uma definição muito próxima à proposta de Jack Goody: “Se defende com frequência que contar histórias seja um traço distintivo de todo discurso humano; e a narrativa uma forma expressiva universal, presente seja na experiência biográfica, seja nas vicissitudes da interação social” (Goody: 2001, p.19).

Num de seus contos, *La busca de Averroes*, Jorge Luis Borges já havia sugerido tal perspectiva. O escritor argentino imagina a faina assumida por Averróis em sua tarefa de traduzir os vestígios da filosofia grega. Como era “ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción” (Borges: 1989, pp.582-583) e, mesmo assim, como se sabe, seus comentários sobre as obras de Aristóteles foram fundamentais para os escolásticos. Entretanto, o Averróis borgiano enfrentou um impasse em aparência definitivo: como traduzir para o árabe as palavras *tragédia* e *comédia*? Afinal, “*nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir*” (p. 583). Compreenda-se a dificuldade: dado o interdito à representação da figura humana, o teatro, tal como desenvolvido na experiência da Grécia clássica, não se encontrava enraizado nas tradições muçulmanas⁶. Por isso, os conceitos que designavam gêneros específicos naturalmente escapavam ao tradutor. Era como se fossem palavras ocas, sombras de coisa alguma. Entretanto, a solução do enigma chegou aos ouvidos do sábio:

⁵ Recomendo, como uma antologia útil para quem se interesse pelo tema da materialidade da comunicação, Gumbrecht e Pfeifer (orgs.), 1994. Em relação à história literária brasileira, deve-se assinalar Lajolo e Zilberman (1996), um esforço pioneiro nessa linha. Procurei discutir essa abordagem através da obra coletiva Castro Rocha (org.), 1998. Parente (1993) possui pontos de contato com o tipo de preocupação desenvolvida por Hans Ulrich Gumbrecht.

⁶ O interdito ao teatro, porém, não se limita ao mundo muçulmano. Para uma brilhante análise do problema em outros contextos culturais, ver Goody: 1997, pp.99-152.

De esa estudiosa distracción lo distrajo una suerte de melodía. Miró por el balcón enrejado; abajo, en el estrecho patio de tierra, jugaban unos chicos semidesnudos. Uno, de pie en los hombros de otro, hacía de almuédano; bien cerrado los ojos, salmodiaba No hay otro dios que el Dios. El que lo sostenía, inmóvil, hacía de alminar; otro abyecto en el polvo y arrodillado, de congregación de los fieles. El juego duró poco: todos querían ser el almuédano, nadie la congregación o la torre (Borges: 1989 (v.1), p.583).

Será preciso acrescentar que os meninos com pouca roupa estavam literalmente mais próximos da verdade do que o erudito Averbóis? Nessa passagem notável, Borges parece diferenciar teatro de teatralidade, por assim dizer. A atividade institucionalizada, que supõe o espaço rigidamente demarcado entre atores e espectadores, torna-se secundária em relação à encenação de códigos sociais, reproduzidos automaticamente no interior das breves narrativas diárias que constituem o cotidiano⁷. Na compreensão borgiana, portanto, o ato de encenar narrativas surge como o gesto definidor do propriamente humano; trata-se de um jogo ainda mais relevante porque jogado com absoluta seriedade⁸. Com essa concepção antropológica do ato de narrar, pretendo contribuir para uma leitura renovada das importantes teorizações de Paul Zumthor e Wolfgang Iser⁹. E desde já vale reconhecer que essa concepção deixa de lado a especificidade do gênero lírico que, no limite, se apresenta como resistente à narratividade, compreendida como uma forma de figuração do mundo¹⁰. Minha hipótese,

⁷ O pleno desenvolvimento dessa idéia ampliaria excessivamente o escopo do presente ensaio. De qualquer modo, desejo assinalar a possibilidade de um futuro esforço: associar a compreensão antropológica do ato narrativo à sociologia de Erving Goffman, sobretudo no tocante à centralidade dos “*primary frameworks*” na organização da experiência. Ver Goffman (1986), especialmente o capítulo 5, “*The theatrical frame*”, pp.123-155.

⁸ A respeito da seriedade das atividades lúdicas, recorde-se outra passagem; dessa vez de *Everything and nothing*. “*A los veintitantos años fue a Londres. Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que en un escenario juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro*” (Borges: 1989 (v.2), p.181).

⁹ Para uma reflexão voltada mais especificamente para os estudos literários, ver os ensaios de Luiz Costa Lima, *A narrativa na escrita da história e da ficção* (1989) e *A questão da narrativa* (1991).

¹⁰ Esta importante ressalva me foi sugerida por Roberto Acízelo de Souza e Eduardo Sterzi.

ao menos neste momento, tem como base uma abordagem de caráter antropológico; por isso, privilegio aqui o fenômeno mais geral de ordenação do dia-a-dia.

No tocante ao conceito de materialidade dos meios de comunicação, posso explicitar meu ponto de vista recordando a Biblioteca de Alexandria. Fundada por Ptolomeu Filadelfo, no início do século III a.C., seu mito e especialmente seu desaparecimento representam uma introdução perfeita para minha hipótese. Um dos maiores tesouros da Antigüidade, as escavações para sua localização atraíram inúmeras gerações de arqueólogos. Inutilmente, porém. A história da Biblioteca parecia contradizer o poeta: o mito seria mesmo o nada¹¹. Tratava-se, então, de uma biblioteca imaginária, cujos livros talvez nunca tivessem existido? Persistiam, contudo, numerosas fontes clássicas que inclusive descreviam o lugar em que se encontrava a Biblioteca na tumba de Ramsés. Hecateu de Abdera (séc. IV a.C.) deu-se ao trabalho de registrar o caminho que conduzia à “biblioteca sagrada, por cima da qual estava escrito ‘*lugar de cura da alma*’” (*apud* Cânfora: 1989, p.14). O mapa de Hecateu, publicado em suas *Histórias do Egito*, somente foi preservado porque Diodoro da Sicília (séc. I a.C.) resolveu transcrevê-lo na *Biblioteca histórica*, espécie de história universal, principiando no início dos tempos até alcançar o presente do narrador. O texto de Diodoro serviu ainda de guia a Jean-François Champollion na época de sua expedição ao Egito, em 1828-1829. Como tantos, ele buscou identificar o local preciso da célebre “sala de livros” (*salle des livres*, *apud* Cânfora: 1989, p.137), como o decifrador da Pedra de Roseta denominava a Biblioteca de Alexandria.

E eis aqui a solução do claro enigma. O acervo da Biblioteca não era composto por livros – pressuposição sem dúvida ingênua, atribuição anacrônica da materialidade contemporânea para épocas diversas –, mas sim por rolos. O anacronismo da denominação “*salle des livres*” deveu-se, pois, à projeção meta-histórica da experiência moderna que associa automaticamente literatura à tecnologia da imprensa; a estrutura de uma biblioteca,

¹¹ Penso nos conhecidos versos: “O mito é o nada que é tudo. / O mesmo sol que abre os céus / É um mito brilhante e mudo — / O corpo morto de Deus, / Vivo e desnudo. (...)”. Versos do poema “Ulysses”, em *Mensagem* (Pessoa: 1983, p.6).

no entanto, naturalmente corresponde à materialidade do meio de comunicação dominante no período¹². Desse modo, em lugar de um conjunto de salas com estantes dispostas paralelamente e enfileiradas num edifício próprio, a Biblioteca de Alexandria consistia na série de estantes escavadas nas paredes da tumba de Ramsés. Ora, mas não se tratava da melhor forma de colecionar rolos, preservando-os contra as intempéries? Além disso, “‘Biblioteca’ (*bibliothèque*) significa antes de mais nada ‘estante’: estante em cujas prateleiras se colocam os rolos, e portanto, evidentemente, o conjunto dos rolos, e apenas por extensão as salas (quando começaram a ser construídas) em que eram colocadas as ‘bibliotecas’” (p.74).

Em outras palavras, os arqueólogos que passaram anos não encontrando a Biblioteca de Alexandria sempre tiveram-na diante dos olhos, mesmo ao alcance das mãos. No entanto, jamais poderiam localizá-la, pois não levaram em consideração a materialidade do meio de comunicação dominante na época. Na verdade, eles procuravam uma biblioteca estruturada para colecionar livros e não rolos. Acredito que uma concepção renovada de literatura, tarefa urgente num momento de predomínio dos meios audiovisuais de comunicação, exige uma atenção igualmente renovada sobre o aspecto material dos suportes. Sem tal precaução, mesmo um extraordinário pesquisador como Champollion falhou na decifração do mistério que, entretanto, não estava oculto, sobretudo para um exímio conhecedor do grego. Pelo contrário, como a carta roubada na história de Edgar Allan Poe, as estantes estavam diante de todos¹³. Quantas Bibliotecas de Alexandria permanecem ignoradas devido à negligência com a materialidade dos meios de comunicação?

¹² Uma curiosa história dos sistemas de organização e armazenamento de livros encontra-se em Petroski, 1999. A escrita de uma tal história supõe um processo de desnaturalização: “Minha poltrona fica diante das estantes de livros e as vejo toda vez que olho para cima. Quando digo que as vejo, trata-se sem dúvida de uma metáfora, pois com que frequência realmente vemos o que olhamos quase todos os dias?” (p. 3). Para uma intrigante reflexão sobre a coleta e a ordenação de registros de dados, ver Milanesi, 2002.

¹³ Ver “A carta furtada” (Poe: 1986, pp.171-186). A seguinte passagem bem poderia ter servido de orientação às gerações de arqueólogos em busca da biblioteca perdida: “Mas justamente o *radicalismo* dessas diferenças, que era excessivo; o sujo; o estado do papel, manchado e amassado (...) estas coisas, juntamente com a posição, exageradamente ostensiva desse documento, bem à vista de qualquer visitante” (pp. 184-185, grifo do autor).

Historicização de um conceito

A fim de superar problemas como esse, vale a pena reconstruir brevemente dois movimentos que produziram um resultado semelhante, embora motivados por razões muito diversas. Refiro-me ao questionamento radical da definição meta-histórica de literatura com base numa hipotética “literariedade”. Tal proposta viu-se contestada por um esforço de historicização das práticas de produção e de circulação de objetos considerados literários.

Os medievalistas desempenharam um papel decisivo no movimento de historicização do conceito de literatura. O ponto de partida foi a especificidade do circuito comunicativo da “literatura” medieval¹⁴. Paul Zumthor colocou o termo “literatura” entre aspas para esclarecer a especificidade da experiência medieval. Na Idade Média, em lugar da figura do *leitor*, geralmente solitário, como na experiência moderna de leitura silenciosa, destacava-se o grupo de *ouvintes*, reunido em torno do narrador. As conseqüências dessa distinção importam para que se compreenda o alcance de minha hipótese. Ora, se a invenção dos tipos impressos foi um fator fundamental no desenvolvimento da acepção moderna do termo “literatura”, como conceituar as produções “literárias” que precedem a invenção de Gutenberg? Como compreender uma experiência literária cujo veículo principal de transmissão seja o corpo e não a página impressa?

Como poucos, Zumthor esclareceu o rendimento desse tipo de pergunta, elaborando uma fenomenologia da experiência medieval, inscrevendo-a num circuito comunicativo caracterizado pela ativa participação do corpo na produção e na transmissão da cultura¹⁵. A fim de caracterizar a especificidade da experiência medieval, formulou os conceitos de *texto* e *obra*. O *texto* é um reservatório de significado que hipoteticamente deve estar sempre disponível para o ato de interpretação decodificar o sentido. Já a *obra* é uma superfície composta pela superposição de formas de apresentação resistentes num primeiro instante à interpretação, pois seu caráter performativo origina uma multiplicidade de reações. Nas palavras de Zumthor: “o texto é e permanece visível. As obras são simultaneamente

¹⁴ Paradigmático, nesse contexto, é Zumthor, 1987 (tradução brasileira, 1993).

¹⁵ Entre outros livros de Zumthor relativos a esse tema, destacam-se Zumthor: 1975 e 1983.

audíveis e visíveis”¹⁶. A obra, portanto, inclui a totalidade dos atos presentes na performance. O estudo dessa totalidade supõe a reconstituição dos elementos da vida cotidiana, permitindo que o analista, mais do que ocupar-se com o “sentido” do *texto*, (re)experimente as circunstâncias de apresentação da *obra*.

Para descrever, por exemplo, o possível efeito produzido pela *performance* de um trovador medieval, o pesquisador deve preocupar-se com fatores geralmente negligenciados, uma vez que sua prática dificulta a identificação de manifestações distantes do padrão da cultura do livro. Afinal, “introduzir nos estudos literários a consideração das percepções sensoriais, portanto de um corpo vivo, coloca tanto um problema de método como de elocução crítica” (Zumthor: 2000, p.31). No que se refere aos estudos medievais, essa abordagem estimulou uma série de novas perguntas. Qual o público que assistia às apresentações dos trovadores? Em que “palco” as apresentações ocorriam? O público já conhecia a obra que iria presenciar? Tais perguntas se tornam ainda mais importantes porque o “texto” era uma espécie de partitura a ser vocalizada pelo poeta-recitador¹⁷. Nessas condições, o espaço de improvisação era muito amplo, constituindo-se em elemento intrínseco da composição poética. A possibilidade de o artista modificar o curso de sua apresentação a partir da resposta do público definia a experiência medieval, favorecida pela co-presença de “autor” e receptores. Em relação aos estudos literários, tal abordagem revelou o impasse de uma teoria que não dispõe de instrumentos para estudar contextos em que o moderno conceito de texto simplesmente não faria sentido.

Além disso, vale recordar que a institucionalização dos estudos literários ocorreu sob a tutela do nacionalismo oitocentista. Na universidade financiada pelo Estado-nação, cabia ao historiador da literatura rastrear a evolução do espírito da nacionalidade através dos textos e, especialmente, ele tinha a tarefa de fixar esses textos na forma inequívoca da “lição definitiva”, cujo suporte era o livro impresso. Com vistas a tal objetivo, era inevi-

¹⁶ Zumthor, “*Body and performance*”. In: Gumbrecht e Pfeiffer: 1994, p.219.

¹⁷ Com base na valorização da materialidade do suporte, propus um paralelo entre a poesia concreta do grupo Noigandres e a cultura do manuscrito medieval (Castro Rocha: 2002, p.6). Sobre a poesia concreta, ver o excelente catálogo da exposição comemorativa dos 50 anos do grupo Noigandres, Barros e Bandeira, 2002.

tável que os filólogos da nascente universidade moderna considerassem a expressão “literatura oral” uma contradição em termos, destinando seu estudo aos etnólogos, folcloristas¹⁸. Com uma boa dose de involuntária ironia, tratava-se de manter um respeito quase religioso à etimologia do vocábulo. “Literatura” é derivado da palavra *littera*, ou seja, *letra*. Por extensão, “literatura” remete ao caráter alfabético da cultura escrita. Daí, literatura designava todo texto escrito, pois não é verdade que produzimos textos inscrevendo signos num suporte qualquer? Logo, literatura era muito mais do que textos ficcionais, a definição mais comum hoje em dia. Pelo contrário, a palavra literatura implicava a totalidade do saber referente às artes da escrita e da leitura; em suma, o próprio *corpus* de conhecimento veiculado através da palavra escrita¹⁹. Compreende-se, pois, o impacto que a inovação orientadora dos estudos medievais provocou na teoria da literatura, já que mostrava claramente o caráter histórico de noções como “literariedade”, leitura “interpretativa”, entre outras. Por isso, o trabalho de Paul Zumthor não interessava somente aos medievalistas, mas implicava conseqüências epistemológicas que contrariavam a forma pela qual os estudos literários se converteram em respeitável disciplina acadêmica. Talvez a conseqüência mais relevante tenha sido o movimento de historicização do conceito de literatura, o que envolvia o reconhecimento da natureza contingente de suas práticas.

Wlad Godzich, aliás, demonstrou de maneira convincente a natureza histórica do vínculo instrumental que associou linguagem e letramento (*literacy*) na modernidade²⁰. No entanto, os estudos literários compreenderam tal natureza histórica como se fosse a história natural da constituição do sentido, por assim dizer. O resultado dessa falácia revelou-se na dificuldade com que os estudos literários lidaram com expressões irredutíveis à Galáxia de Gutenberg. Friedrich Kittler situou o problema em termos

¹⁸ A seguinte ressalva é veemente: “Foi dessa perspectiva que me coloquei o problema da *poesia vocal* (insisto no adjetivo) e afastei os pressupostos ligados à expressão, infelizmente freqüente, ‘literatura oral’”. Zumthor, *Performance, recepção, leitura*, p. 15, grifo do autor.

¹⁹ Para uma reconstrução desse aspecto, ver Roberto Acízelo de Souza, “Teoria da literatura”. *Ir*. Jobim: 1992, pp.367-389, especialmente pp. 367-370.

²⁰ “(...) o letramento, como uma relação específica com a linguagem, desempenhou um papel definidor na modernidade. Desse modo, qualquer mudança em nossa relação com a linguagem representaria o fim da modernidade”. Wlad Godzich, “*Languages, images and the postmodern predicament*”. *Ir*. Gumbrecht e Pfeiffer (orgs.) 1994: p.355.

definitivos: “todas as bibliotecas são estruturas discursivas, mas nem todas as estruturas discursivas são livros”²¹. As gerações de arqueólogos incapazes de encontrar a Biblioteca de Alexandria ilustram o ponto à perfeição, cujo modelo mais acabado encontra-se no anacronismo nada deliberado da denominação da Biblioteca como uma “salle des livres”²². No tocante à hipótese que proponho, *trata-se de compreender a literatura como uma das formas históricas da função narrativa, cujo desenvolvimento necessariamente ocorreu no interior de uma determinada materialidade dos meios de comunicação*.

Outro movimento de renovação teórica dos estudos literários tornou-se dominante nos anos 1980. Refiro-me aos estudos culturais e, no que se diz respeito ao tema deste ensaio, é menos relevante recordar as óbvias diferenças entre suas vertentes britânica e norte-americana do que assinalar a convergência principal: a desnaturalização da experiência literária característica da vida cultural moderna, cuja base remete à página impressa como suporte mais importante, ao livro como objeto nobre para a circulação de valores e ao modelo da leitura solitária e silenciosa como metonímia do individualismo.

É claro que não pretendo resumir a história dos estudos culturais, apenas desejo ressaltar que, em relação aos estudos medievais, essa corrente deu um passo além, explicitando os vínculos da noção meta-histórica de literatura com motivações de caráter político e ideológico, seja a diferença entre classes sociais, preocupação típica dos estudos britânicos, seja a exclusão motivada por discriminações de gênero, etnia, opção sexual ou religiosa, preocupação característica das pesquisas norte-americanas.

²¹ Kittler: 1990, p.369. Publicado originalmente em 1985, com o título *Aufschreibesysteme 1800/1900*. David Wellbery, na “Introdução” à edição norte-americana do livro, esclareceu o sentido do conceito de *Aufschreibesysteme*. “pode ser traduzido literalmente como ‘sistemas de escrita’ ou ‘sistemas de notação’” (p.12). É importante mencionar a Kittler nesse contexto, pois ele é um dos mais importantes estudiosos a desenvolver uma abordagem atenta aos aspectos materiais da literatura.

²² O “anacronismo deliberado”, pelo contrário, nada possui de ingênuo, como se vê nessa passagem de “Pierre Menard, autor del Quijote”: “la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. (...) Esa técnica puebla de aventuras los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la Imitación de Cristo ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?” (Borges: 1989 (v.1), p.450).

Em ambos os casos, o entendimento dos interesses subjacentes à cultura do livro estimulou a progressiva incorporação de objetos de estudo não relacionados à denominada “alta cultura”. Por isso, os estudos culturais dedicaram-se à análise dos meios audiovisuais, da cultura popular e da cultura dos centros urbanos. Já em 1968, Raymond Williams mantinha uma coluna mensal sobre televisão no *The Listener* e, em 1974, publicou um importante e pioneiro estudo sobre esse meio (Williams: 1992). De igual modo, Stuart Hall identificou formas ativas de recepção dos produtos televisivos, contrariando o lugar-comum segundo o qual os telespectadores assimilariam acriticamente todos os seus conteúdos²³. No contexto norte-americano, o resgate do papel social de grupos minoritários conduziu à valorização tanto de formas escritas quanto de meios audiovisuais muito pouco ou mesmo nada relacionados aos padrões da cultura do livro. A ampliação do objeto de estudo obrigou o analista a desenvolver uma sensibilidade renovada no tocante às formas materiais dos meios de comunicação. Afinal, como transpor automaticamente os métodos hermenêuticos dos estudos literários para o estudo de meios audiovisuais e experiências alternativas de escrita?

Não é, portanto, uma simples coincidência que o movimento de historicização do conceito de literatura esteja associado ao estudo de formas de comunicação irredutíveis à tecnologia dos tipos móveis. No caso da experiência medieval, tratava-se de desenvolver uma poética da *performance*, dado o predomínio do corpo. Já no caso dos estudos culturais, tratava-se de entender a especificidade dos meios audiovisuais, paisagem dominante no mundo contemporâneo.

A materialidade dos suportes

Posso, agora, tratar da reconstrução da materialidade específica dos suportes mediante os quais os valores de uma cultura são produzidos e transmitidos. Tal materialidade envolve tanto o meio de comunicação quanto as instituições responsáveis pela reprodução da cultura e, num sentido amplo, representa o conjunto das relações entre meio(s) de comunicação, instituições e hábitos mentais de uma época determinada. *O perfeito en-*

²³ Ver “*Encoding and Decoding in Television Discourse*”, publicado pela primeira vez em 1973 e reeditado na obra coletiva organizada pelo próprio Stuart Hall, 1984.

tendimento de uma forma particular de comunicação exige a reconstrução tanto das condições históricas de enunciação quanto da materialidade do suporte do meio de comunicação. Esse pressuposto é válido para épocas as mais diversas: por exemplo, o teatro na Grécia clássica, ou na Inglaterra elizabetana; o romance nos séculos XVIII e XIX; o cinema e a televisão no século XX; o computador e a cultura cibernética em nossos dias. Assim, no teatro, a voz e o corpo do ator constituem uma materialidade muito diferente da que será criada com o advento e a difusão da imprensa, pois, pelo contrário, os tipos impressos tendem a excluir o corpo do circuito comunicativo. Já os meios audiovisuais e informáticos promovem um retorno inesperado do corpo, sob o signo da virtualidade e geralmente apresentado em formas fragmentadas. Compreender como tais materialidades influem na elaboração do ato comunicativo, interferindo na própria ordenação da sociedade, representa o objetivo maior da abordagem com base no conceito de materialidade dos meios de comunicação.

Uma experiência vivida por muitos esclarece sua importância. Refiro-me à transição do uso da máquina de escrever para o computador. A introdução de um novo meio exige muito mais do que uma acomodação automática por parte do usuário. Não é verdade que as estratégias de acumulação de dados estimuladas pelo computador contribuem para a elaboração de um novo modo de raciocínio e, em conseqüência, de uma nova forma de processar a informação? De igual sorte, as técnicas possibilitadas pelo processador de texto têm favorecido formas de escrita igualmente renovadas²⁴. Afinal, a possibilidade de armazenamento de grande quantidade de informação e de deslocamento de parágrafos inteiros do texto engendram uma facilidade inédita na modificação estrutural da argumentação, auxiliando na criação de padrões de pensamento indissociáveis da materialidade própria à cultura do computador²⁵.

²⁴ Ver a sugestiva análise de Pierpaolo Antonello sobre a influência do computador na escrita de jovens escritores, assim como o estudo da prosa de ficção composta por programas de computador, "*Ordinauteur: A tela, a página*". In: Castro Rocha (org.): 1998, pp.197-211.

²⁵ Sobre esse tema, a bibliografia é cada vez mais ampla. Para uma análise pioneira, ver Gregory G. Colomb e Mark Turner. "*Computers, literary theory, and theory of meaning*". In: Cohen: 1989, pp.386-410. Não é possível, nesse contexto, deixar de mencionar Landlow, 1992. No cenário brasileiro, deve-se consultar Bellei, 2002.

A introdução de uma nova materialidade dos meios de comunicação estimula formas igualmente renovadas de escrita, observei. Porém, talvez seja mais preciso dizer formas igualmente renovadas de narrativa. Retorno, assim, à proposta inicial, ou seja, a literatura talvez deva ser compreendida como uma forma particular da função narrativa, necessariamente associada a uma materialidade específica, dominante em determinado momento histórico.

A obra de Wolfgang Iser torna esse ponto de vista ainda mais claro. Ele tem destacado com ênfase a diferença de projetos no âmbito da Escola de Constança:

“O que veio a ser chamado de estética da recepção não é de modo algum um empreendimento tão uniforme quanto possa parecer. (...) A estética da recepção comporta uma distinção básica entre um estudo da recepção propriamente dita e uma análise do chamado efeito ou impacto que um texto pode provocar”²⁶.

Explicita-se, pois, a distância entre a “estética da recepção”, tal como ideada por Jauss, e a “estética do efeito”, tal como desenvolvida por Iser. A estética da recepção tem como base a reconstrução histórica de juízos de leitores particulares. Jauss pretendia compreender o modo como se processa a interação das expectativas tradicionais do leitor frente a um texto específico, mediante a análise da fusão dos horizontes de expectativa com o ato de leitura. Em perspectiva distinta, Iser desenvolveu a estética do efeito a partir do estudo da interação fenomenológica entre texto e leitor. Com base no pressuposto da existência de uma assimetria inicial entre ambos, o ato de leitura torna-se um meio particular de negociação da assimetria. Essa negociação ocorre no âmbito da estrutura própria dos textos literários, considerando-se a presença constitutiva da indeterminação e dos vazios textuais, definidores da composição ficcional²⁷. Daí, enquan-

²⁶ Wolfgang Iser. “Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica”. *Iz*. Castro Rocha (org.): 1999, pp.19-20.

²⁷ A esse respeito, ver o fundamental ensaio “*Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction*”. Iser: 1989, pp.3-30. Ver ainda a distinção proposta por Iser entre a indeterminação do texto ficcional e a determinação da imagem cinematográfica, tendo como base de comparação o romance de Henry Fielding, *Tom Jones*. Iser: 1978, pp.138-139.

to a estética da recepção trabalha com atos de leitura historicamente verificáveis, a teoria do efeito estético busca o estabelecimento de um modelo genérico que dê conta da dinâmica do ato de leitura de textos literários, independentemente de seus contextos particulares de atualização.

Essa diferença, na verdade, conduz à distinção mais relevante entre teoria e método. Para Iser, o método supõe o desenvolvimento de instrumentos interpretativos através dos quais diferentes estruturas de constituição de sentido são examinadas e decodificadas. Ou seja, com o auxílio do método o analista fornece uma certa interpretação para um texto qualquer. Já a teoria exige a articulação de pressupostos heurísticos em princípio capazes de descrever qualquer gênero de produção de sentido. O teórico somente se preocupa com as condições mais gerais que possibilitam o próprio ato interpretativo. Se a estética da recepção depende de um procedimento hermenêutico que favoreça a reconstrução de configurações históricas particulares, a estética do efeito somente responde a um propósito heurístico – e *a fortiori* a antropologia literária, desdobramento filosófico da teoria do ato de leitura. Como Iser ressaltou diversas vezes, um esforço heurístico constrói esquemas com a finalidade de mapear a realidade. Portanto, a abordagem iseriana não pretende interpretar realizações determinadas, mas almeja fornecer um sistema de referências no âmbito do qual aquelas realizações adquirem especificidade²⁸. Uma última vez: não se trata de elaborar métodos particulares de interpretação, mas de mapear as disposições humanas que tornam o ato interpretativo concebível, mesmo necessário (Iser: 2000).

Com propósito semelhante, Iser levou sua teorização adiante através de uma pergunta-chave: “por que os seres humanos precisam de ficções?”²⁹ A antropologia literária, à medida que busca compreender o emprego

²⁸ “Se o constructo é uma teoria, ele não pode ser ao mesmo tempo um método para interpretações particulares. Uma teoria lida com a experiência literária com a finalidade de apreender essa experiência, ao passo que um método interpretativo aplica instrumentos hermenêuticos visando à análise de textos”. Wolfgang Iser. “Debate”. *Iz*: Castro Rocha (org.): 1999, p.224.

²⁹ “Esta pergunta motivou a teoria do efeito estético formulada por Iser, conservando sua importância no modelo mais recente de antropologia literária proposto pelo autor”. Gabriele Schwab. “Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me”: a estética da negatividade de Wolfgang Iser”. *Iz*: Castro Rocha (org.): 1999, p.35.

humano dos elementos primordiais da ficcionalidade, o fictício e o imaginário, naturalmente não se limita à literatura. A ficcionalidade é uma disposição humana básica, cuja pesquisa, por isso mesmo, não pode ser exclusividade dos estudos literários³⁰. Esse ponto é relevante para minha hipótese, pois o caráter antropológico da ficcionalidade desnaturaliza a relação automática entre a narrativa e a tecnologia do livro impresso. Afinal, *se estamos diante de uma experiência antropológica, então o estudo da ficcionalidade necessariamente supõe um arco temporal amplo, capaz de acolher suportes os mais variados*. Ora, a materialidade do texto impresso constitui apenas uma atualização historicamente determinada do ato de narrar. O estudo dessa diversidade, por sua vez, depende da historicização da própria experiência. Iser o reconheceu, embora seu modelo heurístico de entendimento da ficcionalidade não demande o aprofundamento da questão:

De fato, considero a postulação da necessidade de ficção como um tema vasto e que, por isso, exige estudos de caso particulares, através dos quais podemos concretizar as implicações daquela necessidade. Daí, a história tem de vir à luz numa tal empresa, já que as instâncias históricas fornecerão uma percepção nítida do modo pelo qual a necessidade de ficção se realizou³¹.

A preocupação com a materialidade da comunicação, entretanto, permite compreender o ato de narrar tanto do ponto de vista antropológico quanto do ponto de vista histórico. De fato, minha hipótese depende da combinação dessas duas perspectivas, pois, paradoxalmente, a negligência com as instâncias históricas pode reduzir a vocação antropológica da ficcionalidade à tecnologia do livro impresso.

³⁰ Nas palavras de Iser: “Como o fictício e o imaginário fazem parte das disposições antropológicas, existem também na vida real e não se restringem à literatura” (Iser: 1996, p.11).

³¹ Wolfgang Iser. “Debate”. *Iz*. Castro Rocha (org.): 1999, p.206. Em passagem anterior, Iser já havia esclarecido: “Estou pronto para reconhecer que meu discurso sobre o imaginário também necessita ser historicizado. Eis a razão pela qual os muitos discursos que definiram a ‘imaginação’ se revelaram históricos: esses discursos traduziram a potencialidade humana em termos cognitivos que eram relevantes para suas respectivas situações” (p.132).

Devo também ressaltar que o cuidado com a materialidade do suporte permite superar o equívoco ingênuo de certa vertente da teoria pós-estruturalista que considera toda forma narrativa, e, por extensão, o próprio mundo, como se fosse um “texto” disponível para a interpretação. A abordagem com base na materialidade da comunicação esclarece a necessidade de abandonar a generalização metafórica de uma textualidade onipresente e onívora³². José Luís Jobim, contudo, propôs uma noção mais fecunda de texto, cuja discussão auxiliará a esclarecer meu ponto de vista:

(...) o nosso ‘ramo’ (literatura) é texto, *não importa o suporte em que ele se apresente* (rolo, livro ou arquivo eletrônico).

Isto não significa, *entretanto*, que parto do princípio de que um texto em um banco de dados eletrônico é a mesma coisa que um texto em livro. *Muito menos* significa presumir que as formas de produção e circulação de textos eletrônicos e de papel sejam as mesmas³³.

Ora, a importância do suporte é evidenciada pela própria seqüência do raciocínio, que em alguma medida contradiz a afirmação inicial. Se o texto modifica-se de acordo com o suporte, como definir o conceito de literatura com base numa textualidade em constante metamorfose?³⁴ Por isso, embora compreenda o sentido da proposta, creio que, a exemplo das

³² Numa formulação incisiva: “O mundo como um texto literário, porém, é uma metáfora que já tinha perdido sua validade há muito tempo (...). Em primeiro lugar, o mundo real é perceptível através dos sentidos, ao passo que o texto literário é perceptível somente através da imaginação (...). Em segundo lugar, todas as experiências conhecidas sugerem que o mundo real (não interpretado) vive e funciona independentemente do observador individual, enquanto o texto literário dele depende. Por fim, nosso contato com o mundo real tem conseqüências físicas ou sociais imediatas, ao passo que o texto literário não necessita e de fato raramente possui tais conseqüências”. Wolfgang Iser, “*Interview*”. Iser: 1989, p.66.

³³ José Luís Jobim. “A produção textual e a leitura: entre o livro e o computador”. Jobim: 2002, p.235, grifos meus.

³⁴ Leia-se, por exemplo, o provocador comentário: “É claro que a cultura da Internet não vai deixar de imprimir sua marca na nova produção textual. E a mais imediata e atraente deve ser exatamente no coração de uma *liaison dangereuse* que é a relação autor/leitor. (...) Neste caso, o prognóstico mais realista é o de que o leitor saia *linkando* partes do texto do autor que está consultando, ou apenas lendo, com partes de novos textos que estejam real ou virtualmente sinalizados em sua ‘bússola particular’”. Buarque de Hollanda: 2002, p.145, grifos da autora.

teorizações de Iser e Zumthor, a projeção meta-histórica da experiência literária contribui para a negligência de importantes modificações derivadas do uso de suportes diversos³⁵. Na abordagem que proponho, o estudo do suporte é fundamental, e a valorização das diferenças entre os mesmos evita um nível de generalização exclusivamente heurístico, já que tais diferenças apenas são inteligíveis historicamente. Veja-se, por exemplo, uma formulação estimulante de Paul Zumthor, próxima à concepção de Wolfgang Iser:

(...) o que tenho de eliminar é o *preconceito literário*. A noção de ‘literatura’ é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização européia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da idéia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas³⁶.

Cria-se assim uma oposição em aparência insolúvel entre os níveis antropológico e histórico, como se devêssemos retornar uma outra vez à polêmica entre estruturalismo e história! A ameaça desse inesperado retorno evidencia a agudeza do comentário de Raymond Williams, pois de fato essa é “uma das mais difíceis e menos resolvidas questões históricas e filosóficas”³⁷. A dificuldade reside em combinar a abordagem filosófica com a preocupação histórica. Uma definição exclusivamente antropológica, embora tenha o mérito de situar o problema na perspectiva mais ampla pos-

³⁵ Veja-se também a declaração de Wim Wenders no tocante à transformação provocada por um novo suporte: “(...) tento começar a entender o que o [cinema] digital mudará no texto, na estrutura das histórias. Não creio que valha a pena continuarmos fazendo as mesmas coisas de antes, com as mesmas ferramentas. Acho que há uma outra qualidade que deve ser integrada às histórias, que reflete a natureza digital da imagem. Ainda não filmei uma ficção em digital. Como traduzir o digital numa outra forma de narração, de história, numa outra visão de mundo, tudo isso é bastante novo para mim. Seria prematuro teorizar a respeito. Estou fazendo esse filme [*In America*] exatamente para tentar saber, compreender o que vai mudar”. Wenders: 2002, p.78.

³⁶ Zumthor: 2000, p.31, grifos do autor.

³⁷ Williams: 1992, p.3.

sível, corre o risco de negligenciar a particularidade de contextos diversos em favor da projeção meta-histórica de uma determinada forma de atualização da *ficcionalidade*, segundo Wolfgang Iser, ou da *poesia*, segundo Paul Zumthor. Já uma abordagem unicamente histórica, embora tenha o mérito de aprofundar o conhecimento do suporte específico do ato narrativo numa época determinada, corre o risco de perder de vista a necessária associação desse ato com uma disposição humana mais geral. Pretendo, pelo contrário, reunir a teoria – o caráter antropológico do ato de narrar – com o método – a reconstrução da materialidade do suporte das formas narrativas. Para tanto, deve-se considerar uma distinção analítica de três níveis presentes no ato de narrar: os níveis construtivo, funcional e histórico³⁸. Ressalto que tais níveis apenas podem ser distinguidos metodologicamente, já que a articulação de qualquer narrativa supõe sua interação.

A forma mais econômica de apresentar o nível construtivo consiste em recordar uma conhecida sugestão de Nelson Goodman. Para o autor, edificamos nossos mundos mediante operações específicas. Composição e decomposição são as operações iniciais, responsáveis por separar ou reunir elementos que formarão unidades definidas. *Avaliação (weighting)* permite diferenciar os elementos relevantes daqueles que foram postos à margem no processo anterior. *Ordenação* dá forma aos elementos previamente selecionados. *Apagamento e acréscimo (deletion and supplementation)* realizam o delicado jogo da memória entre esquecimento e lembrança. Por fim, *deformação* torna possível o ajuste do processo de construção de mundo aos mundos particulares efetivamente concretizados (Goodman: 1978, pp.7-17).

A elaboração de narrativas, portanto, supõe uma série de operações que constituem mundos; mundos que somente passam a existir em virtude do próprio processo narrativo. Nas palavras de Borges:

“mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito”³⁹.

³⁸ Desenvolvi parcialmente essa hipótese em Castro Rocha (org.): 1998, pp.1097-1101.

³⁹ Jorge Luis Borges. *La busca de Averroes*. Borges: 1989 (v.1), p.588).

A tautologia é proposital. Pretendo assim afastar-me do construtivismo dominante na teoria de Nelson Goodman, pois ele não se preocupa com a última operação, talvez a mais importante no tocante à fluência do comércio social: a naturalização do processo de articular mundos⁴⁰. Tal naturalização transforma o objeto, criado pelo ato narrativo, em um dado natural, logo, em princípio, independente do processo de composição⁴¹. Destaque-se, porém, outra consequência da visão construtiva do ato de narrar: ela sugere que novas narrativas serão produzidas “hasta lo infinito” – e, a bem da verdade, desde o princípio dos tempos. Na ausência de uma perfeita (porque natural) homologia entre as palavras e as coisas, continuaremos a ordenar estas mediante aquelas por meio de artifícios variados. E para que o comércio cotidiano não seja interrompido por uma série infinita de esclarecimentos acerca de gestos e hábitos automatizados, um certo nível de naturalização do próprio processo de ordenação é tão inevitável como desejável. Recorde-se, nesse sentido, o monótono coronel Frederico Kraus, capaz de exasperar o mais tranqüilo dos interlocutores com sua obsessão por definir todas as palavras, mesmo as mais “óbvias”. Por exemplo, numa discussão sobre um determinado texto ou autor, o coronel Kraus interrompe o diálogo para lembrar a todos: “Um livro, senhores, é um conjunto de folhas de papel que, cortadas de forma diferente e tendo dimensões diferentes, são cobertas de caracteres de imprensa” (Hasek: 1967, p.228). Nos termos de Erving Goffman, o coronel Kraus não lidava automaticamente com os “*primary frameworks*”; pelo contrário, ele necessitava trazer à superfície os dados implícitos do comércio cotidiano, ocasionando um divertido impasse no convívio. Entretanto, se, em determinado nível, os “*primary frameworks*” devem sua funcionalidade ao automatismo com que são aplicados, num nível reflexivo mais apurado o questionamento de suas formas de operação é indispensável.

⁴⁰ Para uma crítica semelhante ao construtivismo de Nelson Goodman, ver Luiz Costa Lima. “A concepção iseriana do fictício”. Castro Rocha (org.): 1999, pp.79-88, especialmente pp. 86-88. A resposta de Iser à objeção merece ser transcrita: “(...) se tem a impressão que Goodman recorre à ficção como tal fundamento. Noutras palavras, a ficção é entendida como substituto para o que não pode ser cognitivamente apreendido. Como Luiz apontou com inteira razão, ou ao menos sugeriu, essa situação parece ser o dilema epistemológico vivido pelo construtivismo, além de anunciar o ponto que dele me afasta” (p. 90).

⁴¹ Wlad Godzich definiu a diferença entre objeto e dado: “As disciplinas não têm dados; como elementos constitutivos do saber, dispõem sim de objetos, que por elas e para elas são constituídos.” *“Emergent Literature and the Field of Comparative Literature”*. Godzich: 1994, p.276.

Devo, por isso, ser o primeiro a assinalar que a análise construtiva do ato de narrar possui somente um rendimento heurístico. A fim de ultrapassar o esquecimento dos interesses responsáveis pelo estabelecimento de narrativas, risco sempre presente numa abordagem construtiva, o nível histórico costuma revelar o artifício que se pretendia naturalizar. Uma perspectiva construtiva esclarece como se articulam narrativas, mas apenas uma perspectiva histórica esclarece o porquê de uma determinada história ter sido privilegiada e não uma outra qualquer⁴². Proponho como alternativa que, antes de passar do nível construtivo ao histórico, o nível que denominei funcional seja investigado. Esse nível supõe o exame da materialidade do suporte dos meios de comunicação.

Tal premissa estimula a retomada da pergunta que deixei sem resposta: como compreender uma experiência “literária” cujo veículo principal de transmissão seja o corpo e não a página impressa? Posso inclusive ampliá-la: como compreender uma experiência narrativa cujo veículo principal de transmissão sejam meios audiovisuais e não a página impressa, a exemplo do cinema e da televisão? José Luís Jobim ofereceu uma resposta, numa chave próxima à de Wolfgang Iser e Paul Zumthor:

Parece difícil negar que pelo menos uma certa imagem de literatura, vigente no mínimo desde o século XVIII, associa a identidade do que chamamos de literatura à forma do livro. Contudo, se considerarmos que parte do que chamamos de *literatura* no Ocidente originalmente não tinha a forma de livro (por exemplo, as literaturas clássicas grega e latina), o quadro pode ficar diferente (Jobim: 1992, p.234, grifo do autor).

Mais uma vez, a projeção meta-histórica do conceito de literatura leva à negligência da materialidade do suporte, ainda que se ressalve sua

⁴² Wolfgang Iser já observara o mesmo em relação à abordagem estruturalista: “O estruturalismo lega um problema que as muitas variantes por ele produzidas não são capazes de resolver: a pergunta pelo sentido do sentido permanece sem resposta. Se os procedimentos do texto literário esclarecem o modo como é produzido seu sentido de conjunto, o sentido, porém, como horizonte final do texto, fica desprovido de relações e, portanto, como algo abstrato. (...) O sentido do sentido é sua função”. Wolfgang Iser. “Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época”. *Itx*. Costa Lima (org.): 1983, p.370.

importância⁴³. Eis minha proposta para superar esse impasse: o que Iser denomina *ficcionalidade*, Zumthor, *poesia*, Jobim, *literatura*, denominaríamos *narrativa*, na acepção antropológica empregada por Jack Goody, e, sobretudo, associaríamos ao estudo do ato narrativo a reconstrução histórica das práticas de sua produção e circulação.

Esclarecida a proposta, resta uma pergunta: qual a vantagem dessa mudança conceitual?

Em primeiro lugar, como já disse, a possibilidade de reunir a perspectiva antropológica com a dimensão histórica, ou de trabalhar simultaneamente os níveis teórico e metodológico.

Em segundo lugar, a possibilidade de incorporar o nível histórico através da mediação dos níveis heurístico e funcional. Desse modo, evita-se, de um lado, a projeção meta-histórica, portanto, anacrônica, de definições exclusivamente heurísticas. De outro, evita-se a redução sociologizante do ato de narrar a contextos históricos determinados. É o que esboçarei na conclusão desse ensaio.

O mercado de narrativas

Ora, segundo Wlad Godzich a associação entre modernidade e letramento almejava transformar a linguagem escrita numa espécie de mediador universal capaz de homogeneizar os mercados em constante expansão. Além disso, a prática tradicional de transmissão de conhecimento, com base em prolongado contato individual, “era muito lenta e de alcance muito limitado para permitir o crescimento do mercado”⁴⁴. A tecnologia do letramento favorecia uma aceleração inédita do comércio social. (Abro

⁴³ A esse respeito, Jack Goody levantou um argumento relevante: “Em suma, minha tese é a seguinte: nas culturas exclusivamente orais a narrativa, em particular a narrativa de invenção, não é um traço dominante da comunicação entre adultos. (...) Ao contrário do que geralmente se acredita, a épica não é característica das culturas orais (ainda que a épica possa ser apresentada oralmente) mas das primeiras culturas dotadas de escrita. Creio que essa afirmação é válida tanto para Homero quanto para a épica védica”. Jack Goody. “*Dall’oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare*”. In: Moretti: 2001, p.44. Ou seja, a projeção meta-histórica do conceito de literatura revela-se necessariamente anacrônica do ponto de vista antropológico.

⁴⁴ Wlad Godzich. “*Languages, Images and the Postmodern Predicament*”. In: Gumbrecht e Pfeifer: 1994, p.360.

um parêntese para registrar que a perda de centralidade do livro para o mundo do audiovisual não deixa de ser irônica, pois a justificativa se assemelha, somente houve uma inversão dos papéis. Os livros é que se tornaram excessivamente vagarosos como meio de transmissão de dados. Na avaliação de Wim Wenders:

“Cinema e *rock 'n' roll* são, cada vez mais, as duas expressões contemporâneas mais precisas, mais espontâneas. Tenho a impressão de que todas as outras formas de reflexão, sobretudo o teatro ou a literatura, são demasiado lentas, pesadas. O cinema e o *rock 'n' roll* são consumidos em harmonia com nossa época de consumo. De uma maneira direta, rápida”⁴⁵.

Nesse contexto, um ensaio pioneiro de Hans Ulrich Gumbrecht deve ser lembrado. A partir do estudo dos gêneros literários da produção espanhola no período dos Reis Católicos, Gumbrecht avaliou o impacto provocado pelo advento e difusão da imprensa. Impacto exercido não apenas no conteúdo e na forma da comunicação, mas também nas funções do processo comunicativo e na mentalidade dos que nele estavam envolvidos:

Luhmann recomenda fazer da *história das formas e dos meios de comunicação* o deslocamento funcional da velha *história-em-si*. Poderíamos localizar, em tal história, rupturas epistemológicas potenciais na origem da escrita, na invenção da imprensa, no uso da máquina de escrever, no rádio, no estenógrafo, na televisão, nos aparelhos eletrônicos, etc⁴⁶.

Com o advento da imprensa, de imediato configurou-se uma “perda”. Os tipos móveis provocaram o afastamento do corpo do circuito comunicativo: a gesticulação e a entonação da voz foram transformadas em signos na página através do sistema de pontuação. Por outro lado, porém, se a palavra impressa excluiu o corpo do circuito comunicativo, precisamente por isso ela pôde ampliar drasticamente seu raio de ação. Gumbrecht associou esse processo à “cidade como espaço comunicativo e (a) o livro como meio” (p. 220).

⁴⁵ Wenders: 2002, p.74.

⁴⁶ Gumbrecht: 1985, p.212, grifos do autor. Há uma tradução em português: Gumbrecht: 1998, pp.67-96.

Creio ser possível reunir os ensaios de Gumbrecht e de Godzich, localizando na expansão dos mercados um possível fio condutor, associado a suportes específicos no que se refere à função narrativa. Assim, posso sugerir a seguinte relação: o narrador representou a forma mais tradicional, definidora de grupos em geral endógenos ou cingidos a um território restrito. Posteriormente, o teatro parece ter sido a forma histórica característica da cidade, sobretudo no mundo clássico. Já o romance, ou seja, a tecnologia do livro impresso, pode ser visto como a forma histórica típica do advento dos mercados nacionais sob a tutela do Estado-nação; época de ouro da “literatura”. O fim da Segunda Guerra Mundial assistiu ao predomínio dos meios audiovisuais. Hoje os meios digitais de comunicação constituiriam a forma por excelência da mundialização do mercado; circunstância histórica na qual Wim Wenders identifica o cinema e os concertos de rock como as formas narrativas contemporâneas por definição⁴⁷. Após apresentar uma notável reconstrução do modelo humanista através da metáfora da cultura epistolar⁴⁸, Peter Sloterdijk resumiu o momento de seu declínio:

Com o estabelecimento midiático da cultura de massas no Primeiro Mundo em 1918 (radiodifusão) e depois de 1945 (televisão) e mais ainda pela atual revolução da Internet, a coexistência humana nas sociedades atuais foi retomada a partir de novas bases. Essas bases, como se pode mostrar sem esforço, são decididamente pós-literárias, pós-epistolares e, conseqüentemente, pós-humanistas. (...) A literatura de modo algum chegou ao fim por causa disso; mas diferenciou-se em uma subcultura *sui generis*, e os dias de sua supervalorização como portadora dos espíritos nacionais estão findos (p.14).

⁴⁷ A propósito de concertos da banda U2, ele declarou: “(...) Quando vi o seu tour Zooropa (no início dos anos 1990) ou o tour Pop Mart (em 1997/1998), disse a mim mesmo: ‘Ninguém faz no cinema o que eles fazem no *rock’n’roll* com seus espetáculos’. Zooropa e Pop Mart eram realmente visões do mundo contemporâneo”. Wenders: 2002, p.81.

⁴⁸ “Livros, observou certa vez o escritor Jean Paul, são cartas dirigidas a amigos, apenas mais longas. Com esta frase ele explicitou precisamente, de forma graciosa e quintessencial, a natureza e a função do humanismo: a comunicação propiciadora de amizade à distância por meio da escrita. O que desde os dias de Cícero se chama humanitas faz parte, no sentido mais amplo e no mais estrito, das conseqüências da alfabetização” (Sloterdijk: 2000, p.7).

Os nossos dias, bem entendido. Mas talvez esse também seja o instante propício para repensar os estudos literários com base no conceito mais amplo de *narrativa* e não através da noção historicamente determinada de *literatura*. Portanto, o objeto da “teoria da literatura” seria o estudo de formas narrativas existentes antes, durante e depois do auge da Galáxia de Gutenberg. Assim, em lugar de uma inevitável retração, dada a perda da centralidade do livro no mundo contemporâneo, os estudos de “teoria da literatura” também deveriam refletir sobre os meios audiovisuais e digitais, mediante a investigação de suas formas narrativas. E, como ressalvei, sem negligenciar a especificidade dos diferentes suportes, pois não se trata de tornar o conceito de narrativa uma metáfora onipresente e vazia. Por isso, se a expansão dos mercados fornece um possível fio condutor, os diversos níveis de corporalidade literalmente constituem outro *corpus* fundamental a ser examinado. Como vimos, no círculo dos narradores e seus ouvintes, assim como no teatro, a voz e o corpo constituíam uma materialidade praticamente oposta à que foi criada com o advento e a difusão da imprensa, pois, pelo contrário, os tipos impressos tenderam a excluir o corpo do circuito comunicativo. Já os meios audiovisuais promoveram um retorno inesperado do corpo, embora sob o signo da virtualidade e geralmente apresentado em imagens fragmentadas. Por fim, as formas atuais de interatividade propiciadas pelos meios digitais adicionam à questão uma grande complexidade. Principiar sua exploração foi o objetivo desse ensaio.

(Contamos, porém, com um ponto de partida animador: sabemos exatamente onde se localiza a Biblioteca de Alexandria.)

Referências bibliográficas

- BARROS, Leonora de e BANDEIRA, João. *Arte concreta paulista. Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado Bellei. *O livro, a literatura e o computador*. São Paulo: Editora da PUC/SP / Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. v.1. Buenos Aires: Emecé, 1989 [1949]; v.2. Buenos Aires: Emecé, 1989 [1960].
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. “Quem tem medo da tecnologia?” *Ir. Revista do Livro*, n.44, 2002.
- CÂNFORA, Luciano. *A biblioteca desaparecida: histórias da Biblioteca de Alexandria*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 [1986].
- CASTRO ROCHA, João Cezar de. “Breves notas sobre a (des)construção de cânones e a ‘Querela dos Antigos e dos Modernos’”. *Ir. Anais da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- _____. (org.). *Interseções: ensaios sobre a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: Imago / Eduerj, 1998.
- _____. (org.). *Teoria da ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.
- _____. “Grupo Noigandres faz 50 anos”. “Idéias”, *Jornal do Brasil*, 9/11/2002.
- COHEN, Ralph (org.). *The future of literary theory*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1989.
- COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes* v.2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983 [1975].
- GODZICH, Wlad. *The culture of literacy*. Harvard: Harvard University Press, 1994.
- GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Nova Iorque: Harper & Row, 1986. [1974]
- GOODMAN, Nelson. *Ways of worldmaking*. Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1978.
- GOODY, Jack. “Theatre, rites and representations of the Other”. *Ir. _____*. *Representations and contradictions: ambivalence towards images, theatre, fiction, relics and sexuality*. Oxford: Blackwell, 1997.

- _____. “*Dall’oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare*”. In: MORETTI, Franco (org.). *Il romanzo*. v.1. Torino: Einaudi, 2001.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “*The body versus the printing press: media in the early modern period, mentalities and the reign of Castille, and another history of literary forms*”. In: *Poetics*, v.14, 1985.
- _____. “O corpo *versus* a imprensa: os meios de comunicação no início do período moderno, mentalidades no Reino de Castela e outra história das formas literárias”. In: *A modernização dos sentidos*. São Paulo: 34 Letras, 1998.
- _____. e PFEIFER, Karl L. (orgs.). *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- HALL, Stuart. *Culture, media, language*. Londres: Hutchinson, 1984.
- HASEK, Jaroslav. *Aventuras do bravo soldado Schweik*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967 [1917].
- ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 1978 [1976].
- _____. *Prospecting: from reader response to literary anthropology*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 1989 [1971].
- _____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- _____. *The range of interpretation*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2000.
- JOBIM, José Luís. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- _____. *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.
- KITTLER, Friedrich A. “*Afterword to the Second Printing*”. *Discourse networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- LANDLOW, George P. *Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- LIMA, Luiz Costa. *Aguarrás do tempo. Estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

- _____. *Pensando nos trópicos. (Dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MILANESI, Luís. *Biblioteca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MORETTI, Franco (org.). *Il romanzo*. v.1. Torino: Einaudi, 2001.
- PARENTE, André. *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: 34 Letras, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1983 [1934].
- PETROSKI, Henry. *The Book on the bookshelf*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1999.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986 [1844].
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1975 [1916]
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000 [1999].
- WENDERS, Wim. “O nome do novo”, “Entrevistas”, *Bravo!*, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural form*. Hanover/Londres: Wesleyan University Press, 1992 [1974].
- ZUMTHOR, Paul. *Langue, texte, énigme*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.
- _____. *La lettre et la voix: de la “littérature” médiévale*. Paris: Seuil, 1987.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Editora da PUC/SP, 2000.
- _____. *A letra e a voz*. trad. Jerusa Pires Ferreira e Amalio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Literatura e cultura: lugares desmarcados e ensino em crise

*Eliana Yunes*¹

As propostas dos PCNs, Planos Curriculares Nacionais (MEC: 1999), em formato a ser imitado pelas secretarias estaduais de educação, trouxeram um arrepio a todos os formados na tradição humanística da literatura que beberam sua educação sentimental nas páginas de romances e narrativas de fôlego e de interpelação da subjetividade. Como um rastilho de pólvora, rápido, correram pela Internet listagens e abaixo-assinados de protesto contra a extinção do ensino da literatura no ensino médio, onde até então merecia o crédito de aulas específicas, dado que os vestibulares universitários lhe reservam espaço, ainda que já pouco nobre.

Uma leitura menos afoita e apressada do documento relativo ao tema mostra, contudo, uma situação diferente, atualizada do ponto de vista das discussões teóricas contemporâneas. A grande área em que cabe a literatura – é bem verdade que não aparece explicitada no texto – corresponde ao subtítulo das *linguagens*, no conjunto em que língua, artes plásticas, teatro e música estão relacionados. Não tem qualquer sentido a ausência da nomeação explícita... ou teria? Talvez descaracterizá-la como o paradigma das linguagens artísticas na tradição, trazendo o foco da atenção para o

¹ Professora do Departamento de Letras, PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

largo horizonte que se abriu com os estudos culturais em alta. Esta expressão, no entanto, também não merece qualquer destaque.

Isto mais pareceria firula, se não houvesse o fato concreto de que permaneçam as listas de livros a serem lidos para os vestibulares na maior parte das universidades do país e que, além disto, não conste a supressão dos estudos de literatura mesmo onde, vitoriosos, os estudos culturais despontam – efetivamente, em discussão mais teórica que aplicada, na maior parte dos institutos e faculdades. O chamado Provão de Letras arrola uma vasta relação de autores e títulos a serem lidos pelos estudantes que deverão espelhar uma avaliação dos seus cursos.

Por outro lado, as perspectivas não dão por findos, em médio prazo, os estudos literários, embora seus novos matizes difiram muito dos modelos de há três décadas, quando estilos de época e análises estilísticas, formalistas e estruturais impunham um contato *objetivo* com o texto específico. É bom que se diga, raros são os registros de relação duradoura entre a literatura e o leitor, aí iniciada ou fortalecida, não fora a existência de casos de amor anteriores com os livros.

Essas questões têm como pano de fundo outras, em torno das quais gravitam todos os colóquios e congressos de literatura comparada nos últimos anos, tratadas pelos mais apurados teóricos. Uma questão – a do ensino – dá pouco à vista; apesar de seguirmos oferecendo disciplinas como *Ensino da literatura*, *Literatura para licenciatura*, *Didática da literatura*, o que desdobra novas problematizações como: *que literatura ensinar; como tratar; no ensino, do estado da arte, e mesmo de que modo falar de algo que, ainda estamos convencidos, forma parte substantiva do que somos, por maior que seja a crise das identidades?* A entrada para a graduação é baixa, embora o curso de pós-graduação em Letras não se possa queixar de falta de alunos; na área dos estudos literários é significativo o percentual dos que migram de outros saberes de origem para as letras. Aqui, o exercício transdisciplinar se efetiva com maior fluidez e o espaço complexo das relações com diversas modalidades e discursos culturais não inibe os pesquisadores, nem parece desvantajoso aos jovens seus pupilos não terem percorrido a formação tradicional em Letras.

Reflitamos sobre o contemporâneo destes estudos e pensemos sua travessia no decurso do projeto educativo em marcha e alguns desdobra-

mentos no âmbito do social. Não há como refutar o ganho extraordinário que se pode obter deste novo quadro, a favor de uma experiência com a literatura que não esteja marcada pelo ranço de discussões ou abordagens que já não (cor)respondam aos interesses e necessidades dos jovens leitores e estudantes.

Olhar a literatura na sua condição de linguagem, em interface com outras expressões culturais, pode, no mínimo, reservar-lhe o sabor de *oferecer verbo* para o leitor referir e tratar a cultura, em múltiplas linguagens, seja o cinema, as artes plásticas ou a música, por exemplo. A discursividade literária é hoje inegavelmente uma ponte de feliz ocorrência entre a teoria, a ciência e a arte, entre a teoria e outros saberes, tal como Calvino, Borges e Barthes a exerceram (Perrone-Moysés: 1998). Talvez avançando sobre a hipótese de Culler quanto à existência pura e simples da Teoria, sem adjetivos ou complementos, possamos falar de uma literatividade a que almejem os estudos contemporâneos (Culler: 1999). Mesmo os culturais. No bojo destas interações que se colocam não apenas no plano específico das linguagens artísticas, a literatura alcança participar da roda do conhecimento com um estatuto mais complexo que o das identidades.

Ao estabelecer diálogos tanto interdisciplinares quanto entre leitores, a questão pedagógica também se altera. Exemplificando, haveria um rejuvenescimento inquestionável no entendimento do barroco se, ao invés da listagem de características para memorizar, a estratégia didática se orientasse para a observação do espírito barroco e de sua permanência nas práticas sociais brasileiras, hoje, como na análise de Sant'Anna (2000).

Aí, todavia, se coloca a contra-face problemática para o deslocamento da literatura: o lugar da cultura tão pouco está marcado em nossas escolas de ensino médio e em boa parte do terceiro grau. O que aliena a literatura é, em parte, a alienação da cultura, nas discussões conteudísticas das disciplinas. Compreender que as ficcionalizações da arte são modalidades de ser, exercícios de pluralidade do conhecer, é confrontar as ficcionalizações ideológicas que modelam as mentes pelo esvaziamento das práticas vivas de leitura, da crítica exercida como condição de inserção e opção que o sujeito do conhecimento realiza enquanto se faz sujeito social. Por múltiplas que também sejam as facetas deste sujeito, em crise de identidade.

As múltiplas linguagens da cultura vão pouco a pouco desenvolvendo seus métodos de abordagem, enquanto se servem da tradição dos estudos de literatura para estabelecer algumas coordenadas. No entanto, a tradição da leitura literária, também no lado dos receptores, fragilizou-se enormemente com o advento fulminante da mídia de imagem, som e corpo, tornando insólita, senão melancólica, a figura do leitor retirado e intimista, cujo tempo e espaço de fruição volatizou-se no frenesi da pós-modernidade. A perda de um contato significativo com a literatura sem que se possa apropriá-la efetivamente como uma experiência cultural, complica não apenas a realocação dos estudos literários, mas todo o segmento rotulado como *linguagens*, nos PCNs. A chamada crise da literatura pode atingir no ensino, os recém-nascidos estudos culturais, aumentando a defasagem entre a escola e o pensamento, justamente quando o alargamento do espectro pretendia sanar este mal. Nenhuma nostalgia ou resistência ingênua na observação. Se não conhecemos algo por experiência, nem por narração, qual o caminho, Benjamin? (Benjamin: 1975).

Vejamos: a ampliação da oferta curricular que, por um lado se aproxima das experiências sociais possíveis do aluno de ensino médio, por outro carece de orientação e experiência vivencial e/ou teórico-metodológica do professorado egresso da universidade, para uma versatilidade maior e desempenho no trato da cultura. Se o lugar marcado da literatura deslocou-se, a marca do cultural não se desenhou quer pedagógica, quer conceitualmente, e a práxis está ainda fora da escola e longe das alterações encaminháveis através dos livros didáticos. O que poderia ser sinal de vitalidade pode resultar em esvaziamento ainda maior, na medida em que a falta de experiência e de distanciamento crítico venha comprometer um olhar renovado sobre a produção cultural no contexto da pós-modernidade.

Se uma linha do tempo é importante para os estudantes se situarem em seu próprio tempo, o recurso à história das artes, de certo modo, pode aportar alguns índices que facilitem a observação da cultura, como expressões palpáveis de seus eventos. Não se trata, porém, de substituir o estudo da poesia pelo da música popular, da literatura pelas artes plásticas, no mesmo perfil das periodizações. Se a formação clássico-humanista no discurso da autonomia subjetiva e da cidadania responsável se depara com a impossibilidade de sua locação face à dispersão de seus valores de feito

universal, a contraparte de um projeto de natureza cultural, apoiada no localismo e nos fragmentos de linguagens, digamos, *genesíacas* – com perdão da palavra, Nietzsche! (Nietzsche: 1980) – poderia ter de fato, um efeito educativo, ao inserir acontecimentos e expressões mais próximas da vivência cultural de seu público, na grade curricular. Estamos, contudo, distantes desta realidade.

Uma enquête realizada ao longo de 2001 com professores de *linguagens*, no novo perfil adotado pela Secretaria de Educação, junto à rede pública e privada de ensino no Rio de Janeiro – cerca de 60 escolas visitadas e mais de 200 professores ouvidos informalmente – oferece dados à nossa reflexão.

Além de não-leitores, com pequeno repertório literário de baixa atualidade, os professores premidos entre os parcos salários e a desvalorização social que os lança na roda-viva das inumeráveis aulas sem pesquisa, não acompanham os movimentos de cultura a seu redor e, por isso, pouco podem mobilizar das produções culturais mais próximas ao alunado, em favor de uma inserção mais consciente destas linguagens e de seus usos, o que criaria outro tipo de participação social menos retórica e alienada, quando não absolutamente includente.

É certamente corolário positivo desta dispersão das altas literaturas como ponto fulcral da formação pessoal e social dos sujeitos, o crescimento da dimensão *auto-estima* viabilizada através do *sentimento de criação* de cultura pelos agentes locais, na alteridade virtual que este contraponto propicia ao plano da fragmentação do sujeito.

A mostra² apresentou um quadro de cansaço e rejeição dos estudos literários tanto da parte do grupo docente quanto do discente, motivado “pela falta de sentido em se ficar lendo estas coisas” quando se trata da literatura clássica, de Gonçalves Dias a Machado de Assis, ou “pela dificuldade de entender esta linguagem” quando se trata de Guimarães Rosa ou Raduan Nassar, tão atual pela versão cinematográfica.

No campo dos estudos culturais, o avanço da sedução é pequeno, uma vez que o baixo nível econômico da maioria e a dispersão veloz dos

² Um grupo de alunos da graduação visitou informalmente as escolas para conversar com professores nas horas de intervalo. Os registros foram feitos por anotações e gravações, quando autorizadas.

interesses, levada adiante pela mídia e o mercado dos *15 minutos de exposição*, reduz drasticamente o quadro de opções, além de estar pouco claro o tratamento destes novos materiais. No índice dos 17% entre os que dizem se ocupar dos estudos culturais e trabalhar com outras linguagens, 82% favorecem a abordagem da música popular. Um exame desta abordagem nos livros didáticos revela que o tratamento se resume a uma análise quase-estilística das canções populares da trindade da MPB, Chico, Gil e Caetano, passando de longe pelo fenômeno cultural do tropicalismo e sem qualquer alusão ao plano/pauta musical do movimento. Manifestações como o *rap*, o *hip-hop*, o *funk*, o *rock* estão longe de chegar aos bancos escolares, agravado o fato quando se pensa na origem social do discente da rede pública.

Como tratar de filmes, diretores, estilos, linguagens se a familiaridade e o aparato reflexivo são rarefeitos? Sabe-se lá pensar a relação de *Nelson Pereira dos Santos* com *Vidas secas*, de *Graciliano Ramos*, já que “é mais fácil e rápido ver o filme do que ler”? Mas uma coisa não é a outra, e tratar o cinema em classe com os mesmos impasses do trato da literatura não faz avançar o debate. De que modo se vê/lê filmes autorais como *Central do Brasil* e ou *O baile perfumado*, para não falar da obra de *Fernando Carvalho* sobre a narrativa de Raduan Nassar, pensando em quem não leu o livro?

Se brevemente nos reportarmos às comunicações midiáticas e eletrônicas, o quadro apresenta melhoras pouco significantes. A TV ainda é tabu para as salas de aula, pois que “está fora do programa,” e a Internet, longe dos dedos da maior parte da população. Os suportes novos não entraram em alta nas escolas e, embora não substituam as bibliotecas, sua presença poderosa ainda é ínfima e já distorcida nas classes.

Perguntemo-nos, neste breve exercício de pensar, o que fazem os pesquisadores com suas leituras e produção de pensamento, quanto ao campo do ensino e de que forma estamos na universidade, realizando ou podendo materializar a aplicação dos novos conhecimentos *na formação do quadro docente para o nível médio?* Nesta faixa estão igualmente os que se preparam para o magistério de primeiro grau, já afetado pelos índices baixos de leitura (literária ou não) e com uma visão da cultura como erudição e, portanto, excluída ou distante de sua experiência e ação. A polifonia é ruído e o multiculturalismo, um tropeço a mais.

Não que se pretenda encontrar respostas cabais ou encaminhar soluções de tipo imediato para estas questões. Não se trata de tal ingenuidade, por certo. Se estamos querendo assumir que a literatura não serve para nada no plano pragmático (e aí está a sua força), mas é uma demanda cada vez mais reconhecida por outras áreas do conhecimento, como comprova o interesse de outras áreas, algo há que se promover no âmbito acadêmico das licenciaturas que devem voltar à alta, para realocar espaços e redimensionar as relações entre literatura e cultura na práxis das salas de aula, e na esfera da extensão – sub-aproveitada pelo regime de aulas compulsórias e de marginalização das produções culturais realizadas ou trazidas ao *campus*, já que “programas curriculares” pesam soberanos. Se a experiência cultural urbana se reduz à mídia e ao controle do mercado, excludente tanto de produtores quanto de receptores, um caminho será a transformação do *campus* em área vital destas experiências, incluídas no currículo.

Uma penúltima provocação para este espaço curto de debates: como ficarão estas relações na guinada político-ideológica que a pós-modernidade sofre após o 11 de setembro? O discurso hegemônico das metrópoles se reinstala e a defesa das mentalidades plurais se enfraquece diante da voz autocrática e autoritária do poder unilateral que impõe a povos e nações o refluxo para a periferia (vide a Argentina hoje, dirá Sarlo). Não é necessário postular que a retomada ou o redirecionamento do nacional como defesa das diversidades culturais, volte a funcionar como a literatura no moldes do século XVIII e XIX, de forma hierarquizante. Mas novas estratégias precisam ser ativadas, da pesquisa para o ensino, re-situando os campos vagos pelo desenraizamento da literatura e pelo desfalecer precoce dos estudos culturais, face à precária retroalimentação das vivências entre os que *aprendem ensinando*.

Ainda nesta ordem de reflexão, as relações entre literatura e estudos culturais não podem ser de exclusão, ou o discurso – que funda os últimos – se tornaria incoerente e insustentável. A tolerância à alteridade é mais, no entanto, que coexistência ou alternância. A cobertura que as teorizações dão a estas relações pede mais que as enfatizadas interdisciplinaridades; pede viabilizar-se o oferecimento de abordagens transdisciplinares, em cursos interáreas que possam repercutir na discussão da estrutura universitária e levar à flexibilização do escopo disciplinar do conhecimento, for-

jada ainda no século XIX. Na prática, a literatura tem estado presente em discussões que vão da física à filosofia, dialogando não só com disciplinas, mas com modos de saber. Por que não acolher esta possibilidade? A disciplina das disciplinas para Barthes é *indisciplina*, por excelência; o tal gozo do saber, anda longe do gozo do sabor (Barthes: 1978).

Na lógica borgiana (ou seria menardiana?) da tradição, esta é uma categoria em movimento, em construção permanente, segundo os tempos (e a cultura, por que não?), o que, portanto, não se aplica somente à literatura que perde seu lugar marcado, mas a todo e qualquer discurso de saber. Talvez o encaminhamento pudesse ser o de formação de repertórios, por parte dos leitores que precisam partir de onde estão ou está seu imaginário, para integrar-se a uma rede (conexões múltiplas) que não os enrede – permitam o paradoxo.

Enquanto educadores, os pesquisadores não se desvencilham facilmente das questões de formação, ainda que elas não tragam este nome ou se dêem em outro escopo. Se o que se quer é o exercício pleno da liberdade (Nietzsche: 2000), há que se responder por ela, há que se ir até a árvore do fruto, a uma braçada do fruto da árvore e... decidir, eticamente para consigo mesmo e com conseqüências para os seus. A continuidade nem sempre guarda vitalidade, e aí o intercâmbio pode ser fértil, entre linguagens, valores, representações. E não se trata apenas de atualizações no sistema literatura, afetado por inteiro por esta crise, que vai da crítica ao ensino e às linhas editoriais. Trazer a pluralidade da cultura à baila é realocar a literatura no diálogo e não apenas perdê-la de vista. Lidar com ela exige, sim, preparo que não se separa do deleite, da experiência, nem economiza reflexão e debate (Moriconi: 1999).

Concluindo, a falta de quaisquer atitudes, marcos – ainda que provisorios –, deixa à deriva o tal ensino das *linguagens*, área conceitualmente justa para abrigar esta rede de discursos e saberes que não se querem colonizados, nem imperiais, mas resultam de capital importância para a exposição da sensibilidade e do pensamento, num momento em que *maiorias silenciosas* estão *à beira de um ataque de nervos*, por conta de sucessivos esvaziamentos – de subjetividades, de valores, de *referências* e de ética, que menos se deseja retomar que reconstituir, no processo em que a alteridade e a diversidade devem ser consideradas sem medo ao canônico.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. *In: Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária*. São Paulo: Beca, 1999.
- MORICONI, Ítalo. “Qualquer coisa fora do tempo e do espaço: poesia, literatura, pedagogia da barbárie”. *In: ANDRADE, Maria Luiza et al. (org.). Leituras de Ciclo*. Florianópolis: Abralic/Chapecó: Grifos, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, 1980.
- _____. “Meu conceito de liberdade”. *In: Crepúsculo dos ídolos*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- MEC. Planos Nacionais Curriculares. Brasília, 1999.
- PERRONE-MOYSÉS, Leila. “Escritores e críticos”. *In: Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SANT’ANNA, Affonso Romano. *Barroco do quadrado à elipse*. São Paulo: Rocco, 2000.

Literatura/cultura/ficções reais

*Heidrun Krieger Olinto*¹

Literatura (...) não é um fenômeno natural como a mudança de dia e noite ou os elefantes africanos.

Gebhard Rusch

Estudos de cultura, como investigação de instituições sociais e técnicas fundadas sobre formas de ação, normas e valores mediados simbolicamente, se fundamentam hoje cada vez menos por princípios transcendentais, mas antes pela autocompreensão de pertença ao próprio processo cultural. Cultura se entende, neste sentido, como objeto de um interesse disciplinar e refere-se a procedimentos de segunda ordem a partir dos quais observamos, analisamos, comparamos e relativizamos práticas culturais de primeira ordem que emergem mescladas com múltiplas interferências de ordem inter e transcultural.

Mas de que, afinal, estamos falando quando falamos em cultura (e literatura)? A distribuição de conteúdos semânticos atribuídos ao termo cultura por antropólogos, sociólogos, filósofos e teóricos da mídia e da literatura revela um catálogo desconcertante de definições e tentativas de situar um conceito difuso e contraditório. Mesmo assim, e apesar de imaginar que às mais de cem definições coletadas pelos antropólogos C. Kluckhohn e A. L. Kroeber (1953), na década de 1950, somaram-se, desde então, incontáveis outras – a ponto de se considerar pouco razoável

¹ Professora do Departamento de Letras, PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura e pesquisadora do CNPq.

propor uma análise tipológica –, parece-me plausível pensar que subjacentes a essas distinções podemos vislumbrar certas sintonias. Hoje, por exemplo, uma parte significativa de concepções de cultura converge tacitamente na idéia de ela exercer a dupla função de orientadora e de tradutora de processos comunicativos que se materializam em diversos sistemas simbólicos, em convicções e valores, responsáveis tanto pela manutenção e reprodução de sistemas sociais quanto pela sua constante transformação (Schmidt: 1992, p.68). Nesta situação, a linguagem, em suas diversas expressões discursivas, funciona como instância institucional na orientação social da cognição individual com ajuda de significados culturalmente programados. Nas discussões teóricas sobre cultura, acentua-se hoje nitidamente uma tendência a entendê-la, portanto, na qualidade de comportamento produzido como saber coletivo em processos cognitivos e comunicativos, a partir dos quais os indivíduos definem esferas de sua realidade.

Um olhar sobre a história semântica do termo sinaliza, entre outras, raízes latinas de *colere*, *cultus*, *cultura*, vinculadas a instituições, ações e formas simbólicas que, transformando a “natureza encontrada” em esfera vivencial social por meio de certas habilidades, facilitam cultivá-la e preservar os seus valores mais elevados em ritos específicos. O campo semântico deste processo de criação de ordens sociais e de mundos simbólicos comunicativos baseia-se na diferenciação grega entre o que existe por si (*physis*) e o que deve a sua existência a investimentos técnicos, ou seja, na dicotomia entre natureza e cultura (Böhme: 2002). Uma distinção já vista como problemática na própria Antigüidade, ao colocar, em campos opostos, partidários da idéia de uma natureza ordenada, como modelo exemplar a ser imitado, e os defensores de uma concepção da natureza como caótica e acidental. O que, nesta discussão, interessa para uma teoria que tematiza a cultura enquanto mecanismo de criação de uma ordem comunitária de estabilidade espacial e permanência temporal – atestando, portanto, o seu estatuto produtivo e conservador simultâneo – é a sua contraposição ao estranho, ao não pertinente e ao instável, formando um horizonte contrastante sobre o qual ela se destaca de forma positiva. Mas, por seu lado, o estabelecimento de fronteiras, marcando o contraste entre cultura e natureza, articulava-se, então, com uma hierarquia de valores que, ao privilegiar a cultura, situava a natureza como caos ameaçador, ou tradu-

zia a cultura, em sua extremidade polar, como repressiva e injusta, em nome de uma natureza livre e harmônica. Modelos que, de algum modo, prefiguram posições posteriores da crítica da cultura.

A institucionalização, no final da Idade Média, das ciências naturais e da técnica em oposição às *artes liberales* – o que resultava na distinção entre “duas culturas” – começava a problematizar o próprio estatuto da natureza como “realidade ontológica”, a favor da hipótese de que o acesso a ela se dava também a partir de formas construtivas culturais, modificando, por seu lado, uma compreensão essencialista da natureza como pólo oposto da cultura (Böhme: 2002). Esta idéia sintetizava, em outras palavras, que os indivíduos não vivem em contato direto com a natureza e que todos os conceitos de natureza precisam ser entendidos como reflexo de uma cultura histórica. Esta hipótese deixou de soar escandalosa, e uma análise das ciências da natureza como formas simbólicas, ou seja, como cultura, segundo a proposta de Ernst Cassirer, por exemplo, representa hoje, antes, certo senso comum em diversas comunidades científicas.

A compreensão da cultura como mundo de objetos artificiais, como mundo de formas de ação, normas e valores sociais, como mundo histórico contingente, e a idéia de que cultura não se refere apenas a objetos da observação, mas inclui igualmente as próprias formas e perspectivas desta observação, problematizam de modo radical conceitos essencialistas de cultura.

No contexto dessa discussão, parece sugestivo o modelo de articulação entre cultura e literatura esboçado pelo teórico da literatura Siegfried J. Schmidt no ensaio “*Medien = Kultur?*” (Schmidt: 1994). Em sua hipótese, mecanismos básicos de operações humanas, como percepção, linguagem e comunicação, seriam analisados como atos de diferenciação realizados por observadores, e estabilizados ou não em processos de observação de segunda ordem. No processo dessas distinções e de suas articulações, emergem modelos de realidade que diferenciam sociedades particulares. Tais modelos, descritíveis como saber coletivo partilhado por membros de um sistema social, oferecem certas distinções fundadas em fatores cognitivos e normativos considerados essenciais, entre eles, por exemplo, a diferenciação entre real/não real, bom/mau, belo/feio. Esses sistemas dicotômicos, cujo uso e valor dependem de negociações sociais, são tematizados em

caráter contínuo e ganham sentidos sociais específicos a partir de sua inserção numa rede de relações semânticas.

Enquanto estes modelos de realidade de uma sociedade são condicionados pela arquitetura estrutural das dicotomias básicas, observa-se em todas as sociedades a existência de uma espécie de programa para a sua tematização e avaliação, o que significa, também, que os indivíduos socializados se comportam simultaneamente como criadores e como criações desses modelos. Para diminuir riscos de contingência em função de possíveis crescimentos incontrolláveis, são criados mecanismos para regular e reduzir complexidades excessivas, tais como a invenção de mitos, religiões, ciências e instituições sociais. São precisamente esses programas – responsáveis pela institucionalização de diferentes modelos de realidade assumidos explicita ou tacitamente em sociedades distintas – que Schmidt chama de cultura. O conjunto dessas considerações aponta para uma idéia de cultura como modelo auto-reflexivo de um grupo social, do qual a literatura – ou, em sentido mais amplo, a produção escrita – participa tanto na qualidade de formação simbólica quanto na condição de sistema social cultural específico.

Enquanto nos estudos de literatura, de caráter filológico, raramente se notava uma curiosidade específica pela investigação de sistemas culturais de que eles fazem parte, hoje a extensão do interesse à esfera da cultura transformou-se em demanda incontornável. A própria produção literária atual encaminha-se na direção de uma fusão com vários segmentos culturais, de que a chamada cultura de massa, tradicionalmente discutida em sua diferença negativa, constitui tão somente um dos aspectos de negociação em bases renovadas. A defesa exclusiva da literatura clássica e da herança nacional, um casamento expresso e legitimado pela construção e manutenção de repertórios recheados de um saber cultural canônico, no entanto, parece tão problemática quanto a sua rejeição global. Hoje circulam e prevalecem formas culturais mistas, e até os textos canônicos são relidos como pontos de cruzamento de discursos amplos, que transcendem as fronteiras tradicionais da esfera do literário e do horizonte de pertença a espaços nacionais lingüística e geograficamente circunscritos.

Neste sentido, não deixa de ser sintomático que, para Hartmut Böhme e Klaus R. Scherpe, editores da coletânea *Literatur und Kulturwissenschaften*

(1996) – idealizada para apresentar e situar posições, teorias e modelos de uma nova matriz disciplinar dedicados aos estudos de cultura –, a luta pela volta de uma suposta unidade perdida representa antes uma empresa destinada ao fracasso. Por dois motivos: do ponto de vista histórico, as dissociações teóricas traduzem efeitos globais de desenvolvimentos internacionais amplos e irreversíveis. A unidade das línguas maternas, as tradições disciplinares internas vinculadas a certos países e nações, bem como a própria determinação dos objetos e dos métodos de investigação por parte de disciplinas distintas, sofreram modificações, contaminações ou destruições em função da recepção, importação e motivação por parte de outros países. Essa internacionalização das ciências do espírito – de certo modo uma normalização tardia em relação às ciências naturais, às ciências sociais, à psicologia e à lingüística – acabou afetando, também, zonas centrais tradicionalmente estáveis nas filologias, porque protegidas por mecanismos de canonização de longa duração.

As disciplinas novas, como os Estudos da Mídia, contaram desde o início com uma orientação internacional, e as antigas, como os Estudos Germânicos, por exemplo, passaram de uma filologia centrada na língua nacional para uma disciplina interessada não só em referências e repertórios tradicionais próprios, mas igualmente em propostas investigativas vindas de outros países. A subsequente releitura e/ou dissolução de tradições nacionais de caráter exclusivista transformou-se, então, em mais um motivo de suspeita diante de uma nova homogeneização nas ciências humanas. Além do mais, os contínuos processos de inovação e transformação em todas as partes do mundo, hoje percebidos e assimilados com mais rapidez, estimularam deslocamentos teóricos, rearticulações, novas fundamentações e reflexões críticas sobre a própria tradição, no cenário ampliado das discussões internacionais sobre procedimentos e estratégias científicas. Em sintonia com essa situação alterada, observamos hoje uma tendência geral a pluralizar as fontes e a aceitar com mais benevolência, e até com simpatia, a concorrência da mídia, por exemplo, dois fatos que, naturalmente, tiveram e terão efeitos significativos sobre os cânones tradicionalmente privilegiados e, também, sobre os cânones nacionais (e nacionalistas) da literatura. Neste âmbito, tanto os novos olhares sobre a mídia de massa e sobre a literatura de massa em confronto com a literatura erudita quanto o

acentuando sobre questões funcionais em detrimento de formas artísticas essenciais e exclusivas demandam estratégias fora dos mecanismos e padrões dos processos de canonização de obras mestras, controlando ambos o ideário e as fronteiras disciplinares das filologias nacionais.

A continuada especialização e diferenciação no interior das próprias filologias contribuíram igualmente, de modo natural, para uma progressiva perda na capacidade de reconhecer questões abrangentes, de identificar problemas compartilháveis entre os diversos estudos particulares e de desenvolver procedimentos de incentivo a formas comunicativas transdisciplinares eficientes.

Processos de reorientação devem-se também à percepção aguda do envelhecimento de certas teorias e de métodos filológicos quando comparados às mudanças ocorridas nas próprias manifestações artísticas desde a segunda metade do século XIX. Enquanto estas tematizavam de forma alerta, constante e crescente a sua relação com as grandes transformações sociais, da urbanização e tecnização à industrialização, e discutiam simultaneamente a sua relação com a mídia – primeiro com a fotografia e o cinema, depois com a televisão e o processamento eletrônico de dados – e, ainda, a sua relação com produções internacionais, interculturais e pós-colonialistas, nas reflexões teóricas sobre a esfera artística, ao contrário, não transparecia nenhum interesse especial por tais mudanças, e, nas filologias, a modernização dos seus objetos reverteu-se em ganho teórico apenas quando, de forma tardia e anacrônica, estas começaram a se preocupar também, de modo explícito, tanto com a investigação e elaboração de repertórios conceituais complexos quanto com a sua articulação com processos culturais de dimensão mais ampla.

Certamente existem outros motivos para estimular reformulações urgentes nos quadros teóricos de uma *Kulturwissenschaft* (ciência da cultura). Enquanto as filologias buscam, via de regra, os seus objetos de investigação no conjunto de textos literários existentes, as ciências da cultura, em princípio, não dispõem necessariamente de objetos e questionamentos próprios em seu espaço disciplinar que não possam ser tematizados também pelas diferentes filologias, ciências sociais ou pela história. Elas, antes, se distinguem em seu estatuto e papel de formas de modelização, de meios de compreensão e de uma espécie de “arte do multiperspectivismo”.

Elas diferenciam-se, ainda, por sua aptidão em estabelecer diálogo entre estratégias, práticas e resultados altamente heterogêneos, especializados e, sobretudo, intransparentes para outras ciências, por sua habilidade em sinalizar de forma mais visível certas semelhanças estruturais, em atenuar fronteiras disciplinares e em desenvolver uma rede de relações, comparações, distinções, trocas e contextualizações (Böhme e Scherpe: 1996, p.12). E é neste sentido que os Estudos de Cultura não podem, nem deveriam, ocupar o lugar de uma ciência específica de matriz particular, mas antes operar como espécie de instância meta-reflexiva, um papel tradicionalmente atribuído à filosofia.

Mas por outro lado, defende-se também uma idéia quase contrária, no sentido da existência de um repertório próprio de problemas, métodos e objetos materiais para as ciências da cultura, o que legitimaria a sua ocupação de um território além, entre ou acima das ciências do espírito tradicionais (p.13). Esse tipo de auto-compreensão das ciências da cultura aproximaria o tipo de sua investigação de certos interesses da antropologia histórica, por exemplo, da cultura da mídia e da etnologia.

Para os filólogos, o conceito de cultura mais proveitoso corresponde certamente a uma identificação com o universo textual, em que momentos culturais particulares permitem ser decodificados a partir de determinada contextualização. A semiótica da cultura compreende-se, nesta perspectiva, como imensa estrutura horizontal e vertical de textos em lenta e constante transformação. As linguagens, a mídia, as metáforas, a simbolização e até as instituições tendem a ser interpretadas, neste âmbito, como formas de decodificação sistemática e constitutiva de diferentes realidades sociais. Nesta ótica, uma ciência da cultura não teria o estatuto de uma ciência da ação, mas a qualidade de uma prática interpretativa na construção de sentido, fundada na análise do efeito das formas perceptivas, simbólicas e cognitivas na experiência da vida.

À mídia – em sua forma escrita, na imagem, no teatro, na fotografia, no cinema e nos sistemas eletrônicos de dados – cabe neste processo um papel central, porque é ela que produz e distribui, simultaneamente, a semântica cultural das sociedades. Nesta visão, cultura se entenderia como processo infindável de gerar significados, de circulação e subversão de sentidos, uma concepção que permitia a Roland Barthes e Umberto Eco, por

exemplo, a expansão dos territórios tradicionais dos estudos literários ao transformarem os sistemas semióticos dos mundos europeus em elementos da cultura.

A situação atual de inegável co-presença de múltiplos sistemas midiáticos em ritmo acelerado de mutação, por causa de permanentes inovações tecnológicas e por causa das repercussões quase instantâneas em dimensão planetária, demanda análises extremamente complexas dessa confusa semiose cultural. Por enquanto, e contrariando expectativas provocadas pelo clima dos debates aquecidos na esfera acadêmica, as contribuições teóricas concretas para sustentar uma reorientação disciplinar ampla são extremamente tímidas e não ultrapassam estágios propedêuticos, formas de fragmento, esboços e hipóteses parciais (Böhme e Scherpe: 1996, p.16). Em contrapartida, podemos contabilizar um crescimento incomum na esfera pragmática. Entre os padrinhos privilegiados, nesta dimensão, destacam-se a antropologia histórica, desde o seu afastamento do ideário clássico da pesquisa centrada sobre constantes antropológicas – mais próxima da ontologia filosófica – e a historização de seus diversos campos de indagação. Nesta nova moldura, situam-se, por exemplo, a investigação das formas culturais dos sentidos humanos, dos sentimentos e dos investimentos cognitivos em sua transformação histórica, a investigação das práticas corporais, das ordens simbólicas e reais dos gêneros, da história da imaginação e dos seus efeitos na vida real, e dos estilos de comportamento e padrões de orientação na vida cotidiana.

A cultura midiática oferece outra direção importante para os estudos da cultura, porque a mídia representa tanto os produtos quanto os condicionamentos desse próprio processo cultural. Meios de comunicação não interessam apenas na qualidade de meios técnicos, mas, do ponto de vista histórico e sistemático, eles correspondem às formas e representações características do pensamento, da percepção e da sensação. Se neste sentido as formas da mediação ocupam espaços privilegiados nos questionamentos de uma ciência da cultura, inversamente, todas as análises da mídia deveriam refletir-se nos campos culturais e/ou nos contextos estéticos. Isso poderia significar, em outras palavras, o estabelecimento de conexões recíprocas em todos os níveis de investigação dos processos estéticos, culturais e midiáticos.

As disciplinas que abrigam os estudos de cultura e os estudos de literatura encontram-se obviamente numa situação difícil quando se trata de propor quadros teóricos e objetos de investigação definidos, ou, pelo menos, definíveis. O ritmo acelerado das transformações nas práticas culturais e estéticas dificulta um balanceamento justo entre paradigmas científicos herdados e as demandas de uma civilização tecno-científica, por um lado, e a pluralização intransparente das culturas do mundo, por outro. Para os estudos de literatura, delinea-se, em todo o caso, uma aliança incontornável com os estudos de cultura, ainda que as cláusulas desse contrato apenas permitam formulações provisórias.

Podemos ainda acrescentar que a compreensão do caráter inter e transdisciplinar dos estudos de cultura e a ampliação de suas fronteiras geoculturais resultavam inevitavelmente no questionamento do privilégio dado a uma determinada cultura – a chamada alta cultura, e dentro dela a literatura como expressão de maior prestígio – e tiveram como consequência a abertura radical de suas fontes. Estudos de cultura estendem-se hoje, além das fontes textuais e imagísticas, a todas as demais formas midiáticas possíveis, revelando um interesse crescente pelos novos processos eletrônicos digitais.

Os novos mundos das realidades virtuais dos ciberespaços e da hipermídia motivaram intensos e acalorados debates sobre o próprio conceito de realidade ainda plausível e aceitável e sobre as suas possíveis contrapartes, como, entre outras, irrealidade, simulação, hiper-realidade, virtualidade e ficção. Algumas questões perturbadoras podem ser vinculadas às seguintes indagações: em que espécie de mundo, afinal, vivemos hoje? Será que os dias da *realidade* já se foram?

No contexto destas preocupações, filosofias como o construtivismo, as teorias sistêmicas de Niklas Luhmann e certas teorias pós-modernas no espaço disciplinar das ciências humanas, sociais e naturais tornaram-se tão significativas e fascinantes nos últimos anos pelo seu forte poder explicativo. Aparentemente estamos necessitando de novas teorias capazes de repensar o estatuto de conceitos já tacitamente assimilados, não só pelo senso comum, mas igualmente pela reflexão filosófica, tais como realidade, sentido, identidade e sociedade. Neste âmbito, destacam-se teorias da diferença que não se fundamentam em objetividades essenciais, mas que tentam,

ao contrário, esclarecer como nós próprios somos responsáveis pela existência de algo que só posteriormente observamos como a própria “realidade”.

Sociedades contemporâneas, também etiquetáveis, por sugestão de Siegfried J. Schmidt, como *sociedades midiaculturais* exibem como uma de suas marcas interessantes a proliferação de ficções não-literárias, na própria esfera pública e igualmente nas ficções ou imagens de pessoas e instituições (Schmidt: 2002). Nos sistemas culturais midiáticos de sociedades modernas, pode assim esmaecer, simplesmente se tornar irrelevante, ou até desaparecer, a linha de demarcação que separa com rigor fatos de ficções. Essa constatação leva Schmidt à hipótese de que sociedades de cultura midiática expandida se baseiam fundamentalmente em uma variedade de ficções operacionais, criadas para o seu bom funcionamento, entre as quais ganham destaque e relevância, entre outras, a ficção literária (ou ficcionalidade), as ficções sociais (ou conhecimento coletivo), as ficções culturais (ou programas auto-organizativos de conduta), as ficções midiáticas e as ficções tecnológicas.

Um olhar sobre os múltiplos e crescentes processos de transformação das sociedades européias, na segunda metade do século XVIII, em uma rede de sistemas sociais funcionalmente diferenciados – entre os quais o sistema literário – sinaliza que este processo se fez acompanhar pela emergência da categoria da ficcionalidade para caracterizar, de forma específica, os processos comunicativos do sistema social parcial literatura. Numa perspectiva pragmática, esta situação pode ser entendida do seguinte modo: a produção e a recepção adequadas de textos literários não se baseiam em valores de verdade, os quais, entretanto, são prioritários no contexto referencial dos modelos sociais do mundo. Elas, ao contrário, se fundamentam em valores e princípios considerados válidos de acordo com certas normas poéticas prevalentes em determinado tempo e em determinados grupos sociais e culturais. Esta chamada convenção de ficcionalidade, aparentemente até hoje vigente na socialização dos membros que querem/devem participar da comunicação literária, dispensa a convenção de fatualidade, que, no entanto, permanece relevante em outros sistemas sociais. Dito de outro modo, ficcionalidade passou a ser um termo adequado para um sistema específico de regras pragmáticas, fundado sobre a prescrição cultural da conduta de participantes numa comunicação literária, com

respeito ao tratamento dado às possíveis relações entre os mundos fictícios atribuídos a textos literários e os modelos prevalecentes do mundo social, supostamente ancorados no real. E, nesta ótica, a ficcionalidade não deveria ser vista como uma propriedade específica de textos literários, mas como pertinente ao discurso literário como um todo. As categorias tradicionais de realidade e de verdade podiam ser confrontadas, assim, com discursos rivais em relação aos modelos de mundo socialmente aceitos. E é nesta perspectiva – contornando a dicotomia entre falso e verdadeiro – que os discursos ficcionais representam uma alternativa fascinante, pelo poder de deixar entrever uma variedade considerável de formas alternativas de construir mundos.

Enquanto a ficcionalidade do discurso literário representa uma opção deliberada que precisa ser aprendida com estratégias específicas em longos processos de socialização que funcionam, além do mais, como pacto entre autores e leitores, as ficções sociais permanecem quase sempre no limbo do inconsciente, ainda que tenham sido aprendidas como ficções operacionais para poder conviver em espaços sociais. Grupos sociais e sociedades inteiras organizam as suas experiências a partir de comunicações recursivamente interconectadas que, por assim dizer, formam uma ordem subjacente estável para todas as atividades sociais, na qualidade de um saber coletivo compartilhado, ou de uma moldura de referência, ou de um horizonte de expectativa. Ações e comunicações são organizadas, nesta ótica, em *schemata* e categorizações indispensáveis para reduzir complexidades e garantir, desta forma, pelo menos a probabilidade de interações bem sucedidas com outras pessoas. Estes *schemata* podem ser vistos como ficções sociais em duplo sentido. Enquanto instrumentos elaborados socialmente, eles organizam experiências em situações adequadas e, neste sentido, estas ficções sociais não são avaliadas em função da dicotomia verdadeiro/falso, mas a partir da análise do seu bom funcionamento em vista de determinadas interações. No espaço social, os indivíduos agem como se todos os outros aplicassem os mesmos *schemata* em seus processos de ação e comunicação, ainda que esta suposição esteja fora do alcance de qualquer verificação, à medida que ninguém é capaz de penetrar na mente do outro. Esta ficção operacional do *como se*, no sentido dado por Hans Vaihinger, emerge, porque na vida cotidiana agimos como observadores que, por seu

lado, são observados. Somos, neste sentido, observadores observados e esta reflexividade é responsável pela própria possibilidade do surgimento de esferas comunitárias e de socialidade. Observadores observados produzem conhecimento em vista de estabilidades e invariâncias pressupostas na conduta dos outros; este conhecimento é reciprocamente imputado aos outros e em base destas ficções operacionais de ações, orientadas por emoções, normas e valores, emergem estruturas e processos altamente variáveis e complexos e, mesmo assim, de elevada estabilidade. A ficção social da existência de um conhecimento alegadamente compartilhado, que esquematiza todas as nossas experiências clamando serem elas reais e relevantes, serve, então, de base para todas as nossas interações e comunicações. E, ainda que este conhecimento precise ser construído repetidamente em todas as situações novas nos domínios cognitivos dos indivíduos para manter a estabilidade social, este conhecimento é tratado compulsoriamente como sendo fato social. Em suma, podemos dizer, então, que os indivíduos transformam ficções sociais constantemente em fatos e os vivem como tais, sem que o senso comum sequer desconfie desta situação.

Estes modelos de mundo – orientados para o sucesso e a sobrevivência de sociedades – sistematizam o conhecimento, em todas as dimensões relevantes, em forma de modelos culturais de mundo que, por um lado, precisam, portanto, ser constantemente ativados pelos indivíduos, e, por outro, são precisamente estes modelos culturais como programas que controlam os indivíduos ao reduzir e determinar as suas possibilidades de experiência.

De modo bastante similar se realizam os processos de comunicação, porque os participantes imputam a todos os outros um conhecimento coletivo relativo ao uso social de materiais semióticos adquiridos em processos de socialização. No entanto, levando em consideração que os participantes comunicativos vivem vidas sensivelmente distintas em função de premissas cognitivas, emocionais e sociais muito diferentes, esta imputação, na verdade, se torna extremamente improvável. E mesmo assim – e paradoxalmente – é exatamente essa hipótese pouco razoável que permite supor o estabelecimento e o funcionamento da comunicação. Trata-se, portanto, de mais uma ficção coletiva altamente eficiente, inserida numa rede de modelos de mundo e de programas culturais.

A mídia moderna, começando com a letra impressa, é responsável pelo surgimento de outras duas poderosas ficções operativas adicionais. Trata-se, segundo Schmidt, da ficção da existência de uma esfera pública fundada sobre a idéia de uma opinião pública generalizada e, ainda, da ficção de que todos participam desta esfera pública ao sintonizarem a sua opinião com a imputada opinião pública. O poder destas ficções se expressa pela sua capacidade de produzir *atos* precisamente a partir de *ficções*.

A comunicação midiática, diferente da comunicação face a face, pode ser descrita como comunicação virtual, uma comunicação difusa que cobre potencialmente a sociedade inteira com respeito a suas idéias, expectativas e opiniões. Mas a opinião pública, a esfera pública e a mídia constroem, em seu conjunto, apenas uma rede auto-constituída de relações, em que a mídia permite a emergência de uma esfera pública que, posteriormente, é percebida, vivida e experienciada em termos de opinião pública divulgada pela mídia. Assim, em última análise, a nossa dicotomia tradicional que contrapõe fatos a ficções precisa ser substituída por uma relação dinâmica entre as duas categorias: *fatos geram ficções e ficções geram fatos, ou seja, o que consideramos fato gera o que consideramos ficção e vice-versa*.

O filósofo alemão Odo Marquard atribui a tais ficções a qualidade de *mentira vital*, porque, em função da aceleração de mudanças que crescem assustadoramente em complexidade no mundo contemporâneo, precisamos cada vez mais de mecanismos de “redução de complexidade”, cada um deles envolvendo determinados tipos de ficção. Neste sentido, todas as simplificações do mundo inserem uma *mentira vital*, justificada pelo fato de as ações, e especialmente as interações, se desenvolverem no tempo. Assim, enquanto o tempo passa em crescente aceleração, modificam-se as condições dos dados que orientaram tais ações. Esta perspectiva, inerente às ações, requer que ignoremos as transformações destes dados, porque, sem uma *ficção de constância* que interrompa artificialmente o fluxo, seria impossível a construção de sentido. De certo modo, precisamos de uma *confiança* que resista a ser abalada por esse tipo de experiência. Se necessário, as garantias dessa confiança são inventadas, por exemplo, na forma de postulados e conceitos.

Hoje, essas *ficções* deixam de ser compreendidas como postulados absolutos a favor de um estatuto que tão somente lhes garante *confiança*.

Esses postulados, por seu lado, precisam de especialistas que cuidem deles. Para Marquard, já passou o tempo dos postulados e, em seu lugar, contratam-se hoje postuladores para produzir orientações em departamentos específicos de *confecção de ficções*. Esses construtores de modelos de mundo, habitantes eventuais de espaços institucionais, circunscritos de modo provisório e reversível por campos disciplinares, são, por assim dizer, *sonhadores profissionais* que contam com a disposição de outros para aceitar as ilusões criadas (Marquard: 1991, p.80). Pelo menos durante algum tempo.

Estas reflexões poderiam ser, talvez, um bom começo para buscar formas alternativas, mais complexas e pertinentes, de pensar a respeito das realidades ficcionais das chamadas realidades virtuais. Entre assombros e deslumbramentos.

Referências bibliográficas

BÖHME, H. “Kulturwissenschaft”. Publicação eletrônica: <http://www.culture.huberlin.de/HB/texte/reallex.html>.

BÖHME, H. e SCHERPE, K. R. “Zur Einführung”. *In: _____*. *Literatur und Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996, pp.7-24.

KLUCKHOHN, C. “Universal Categories of Culture”. *In: _____* e KROEBER, A. L. *Anthropology today*. Chicago, 1953, pp.507-523.

MARQUARD, O. “*The Age of Unwordliness? A Contribution to the Analysis of the Present*”. *In: _____*. *In defense of the accidental*. Nova Iorque: Oxford UP, 1991, pp.71-90.

SCHMIDT, S.J. *Der Kopf, die Welt, die Kunst*. Wien: Böhlau, 1992.

_____. *Medien = Kultur?*. Bern: Benteli, 1994, pp.7-39.

_____. “*Media Societies: Fiction Machines*”. Publicação eletrônica: <http://www.kommunix.uni-muenster.de/IfK/lehre/Media>.

A literatura e a cultura visual

*Karl Erik Schøllhammer*¹

Entre as múltiplas abordagens da literatura comparada destaca-se hoje com força surpreendente o estudo da relação entre texto e imagem, ou seja, entre a representação visual e a literária. O confronto entre imagem e texto oferece atualmente uma abordagem fértil para a compreensão da literatura numa sociedade cada vez mais dominada pela dinâmica da “cultura da imagem” e, simultaneamente, oferece uma compreensão do funcionamento das imagens enquanto mediações significativas de realidade. A pesquisa interdisciplinar deste campo que em inglês ganhou o nome de “*visual culture*” – ou seja, a “cultura visual” – nos apresenta uma abordagem dos estudos da cultura a partir da relação entre discurso e visibilidade.

A hipótese principal que guia nossa abordagem aponta para a relação entre o que o texto “faz ver” e o que a imagem “dá a entender” como o nexo privilegiado para delinear a arquitetura do regime representativo de um determinado momento. Longe dos moldes tradicionais de comparação entre imagem e texto, que se concentram nas semelhanças e simetrias en-

¹ Professor do Departamento de Letras, PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, e pesquisador do CNPq.

tre as duas formas representativas, os estudos contemporâneos trabalham com o lado imagético do texto e o lado textual da imagem para destacar as diferenças inconciliáveis e não comunicáveis que revelam os limites dinâmicos de cada meio expressivo como chave para entender o que num determinado momento histórico pode ser visto e dito. No trabalho seminal de Foucault – *As palavras e as coisas* – a relação entre o enunciável e o visível ancorou uma epocalização inicial da modernidade. “Não se pode dizer tudo em todos os tempos”, diz Foucault, e tampouco se pode ver tudo em todos os tempos.

Posteriormente, Deleuze (1988) aprofunda esta idéia para uma definição de época, ao afirmar:

Uma ‘época’ não preexiste aos enunciados que a exprimem, nem às visibilidades que a preenchem. São os dois aspectos essenciais: por um lado, cada estrato, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que se faz sobre si mesma; por outro lado, de um estrato a outro varia a repartição, porque a própria visibilidade varia em modo e os próprios enunciados mudam de regime (Deleuze: 1988, p.58).

No entanto, para Thomas Mitchell, uma outra proposta polêmica reforça a teoria do paradigma visual da atualidade: a interação entre imagens e texto é constitutiva para a representação em si. “Todos os meios de comunicação são meios-mistos, todas as representações são heterogêneas; não existe nenhuma arte ‘puramente’ visual nem verbal, apesar de ser o impulso de pureza um dos gestos utópicos do modernismo” (1994, p.5). Dessa maneira, o problema comparativo entre a literatura e os meios visuais se dilui como procedimento necessário para o estudo das relações entre texto e imagem. No lugar dele, abre-se um trabalho com a totalidade de relações entre diferentes meios em que se valorizam não só homologias e similaridades, mas também antagonismos e dissonâncias.

É importante entender a relevância desta abordagem na perspectiva das novas tecnologias representativas que enfatizam como nunca o aspecto misto dos textos e das imagens, ao mesmo tempo em que parece impossível conciliar o signo lingüístico com o signo visual numa tradução entre um e outro. Nenhum signo artístico se apresenta como puramente verbal,

nem como puramente visual. O texto depende hoje mais de que nunca da sua qualidade visual, e da sua materialidade de escrita, do seu meio gráfico, da sua edição ou da sua projeção. No caso dos hipertextos, tornou-se praticamente impossível distinguir o elemento visual do elemento textual do signo, o que cria uma nova dimensão de significados não redutível, nem ao sentido literal da linguagem, nem à semelhança mimética da imagem. Da mesma maneira, nenhuma imagem hoje representa um sentido em função da sua pura visibilidade, mas encontra-se sempre inscrita num texto cultural maior, abrindo para formas diferentes de leitura cujas fronteiras ainda não percebemos com clareza. Ou seja, não podemos tratar a imagem como ilustração da palavra, nem o texto como explicação da imagem. O conjunto texto-imagem forma um complexo heterogêneo fundamental para a compreensão das condições representativas em geral.

Para entender com mais precisão o regime de representação como essa relação entre o visível e o enunciável, ou seja, entre aquilo que pode ser dito e o que pode ser visto numa determinada época histórica, seria preciso distinguir o oticamente visível, a visibilidade, da condição visual da imagem tornar-se imagem – a visualidade. Assim, podemos esclarecer que não é o sentido ótico que se transforma, mas a possibilidade de traduzir os impulsos óticos em imagens. Nesse sentido, compreendemos que o texto literário às vezes pode elucidar essa relação com mais sensibilidade do que a própria imagem, pois revela em primeiro lugar a condição da imagem mental na visualidade de uma determinada realidade representada. Na modernidade, o visível sempre se contrapunha ao invisível como condição representativa intrínseca ao perspectivismo que organizava a visualidade na hierarquia de um olhar organizador da imagem, distribuindo os objetos na posição que os revelasse ou os escondesse conforme sua posição no espaço. Esta convenção se refletia na literatura como a relação entre um olhar onisciente e um olhar particular, entre um narrador e um personagem, por exemplo, ou entre uma voz e uma visão, entre aquilo que é dito (*telling*) e aquilo que é mostrado descritivamente (*showing*). O esforço interpretativo é aqui sinônimo de um esforço de preenchimento do não-dito a partir do dito e do “visto” na recepção.

O argumento que gostaríamos de desenvolver aqui é que a modernidade urbana, caracterizada como uma cultura da imagem, abre uma

nova condição representativa que não se entende adequadamente na relação entre o visível e o invisível, mas entre, por um lado, a visibilidade de uma proliferação cada vez maior de imagens até um grau de onipresença que acaba convertendo a imagem visível na opacidade de uma realidade imagética indecifrável, e, por outro lado, a visualidade, ou seja, a possibilidade de identificar a representação dificultada pela tendência entrópica da imagem. É por esse motivo que, hoje, a imagem da publicidade, dos *outdoors*, da televisão, do vídeo e dos meios digitais não dispensam sua inscrição do enunciável, do texto, do *slogan*, do título ou da iconologia geral, necessária para poder aparecer, ser vista e ser entendida. A questão que colocamos aqui é: qual a consequência dessa nova realidade da imagem nas grandes cidades contemporâneas para as estratégias de visualização do texto literário? Ou, mais concretamente, se o paradigma do realismo histórico era atrelado à aproximação pictórica do visível, como podemos entender as tendências realistas em termos desligados do ótico? Em vez de procurar verossimilhança através da proliferação descritiva com a finalidade de criar um fundo visual e motivador para as narrativas, registramos na literatura contemporânea estratégias de realismo que abrem mão da descrição e do olhar narrativo para criar visualidades. Como quem dispensa a visão ótica para poder ver sinoticamente ou moldurar, literariamente, os tempos e os espaços em constelações dinâmicas entre sujeito e realidade, substituindo as ações voluntaristas do herói moderno.

Trata-se de um realismo, comparável ao neo-realismo do cinema italiano, que revela uma forma de realidade “que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes” como determina Deleuze, referindo-se aos comentários do crítico André Bazin. Aqui, o “real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo a ser decifrado” (Deleuze: 1990, p.9). Deleuze ainda sugere dar um passo além dessa tese, propondo não colocar o problema ao nível da realidade, mas ao nível “mental” e em termos de pensamentos, em que o novo realismo será definido pela irrupção do esquema causal entre percepção e ação. Explícito, trata-se de um realismo que, em vez de tomar por objeto a realidade, enfoca os “encontros fragmentários, efêmeros, interrompidos” (p.10)

entre as percepções e os atos, como se as descrições deixassem de inspirar e provocar ações por parte dos sujeitos e se convertessem em eventos singulares de interação entre sujeitos e o mundo. Diferente do realismo histórico, dominado por aquilo que Deleuze chama de “situações sensório-motores da imagem-ação”, ou seja, por programas narrativos motivados pelo registro descritivo de uma realidade insatisfatória, o novo realismo parece revelar situações puramente perceptivas vividas por personagens que não conseguem traduzi-las em ação, mas que parecem mergulhadas na própria experiência como meros espectadores ou marionetes das circunstâncias.

Os primeiros livros do autor gaúcho João Gilberto Noll são exemplos desse novo tipo de realismo em que tanto a descrição objetiva da realidade quanto à profundidade da consciência e da psicologia subjetiva desaparecem, para dar voz àquilo que acontece no nível dispersivo e frágil entre a percepção do sujeito e seus atos arbitrários num fluxo sem finalidade nem sentido. O resultado é um vagar sem rumo de um sujeito desautorizado dentro de um espaço qualquer.

Fiz sinal a um táxi que passava. Durante o trajeto procurei não pensar. Olhava pela janela uma sucessão de imagens, só isso. Uma vitrine apagando suas luzes, um homem encostado num poste olhando para as unhas, a cada quarteirão as ruas mais desertas. Tentei olhar cada coisa como se antes eu nunca tivesse visto figuras. Como se eu viesse de um mundo todo informe, sem contornos fixos (1989, p.92).

A centralidade da percepção na narrativa de Noll, a presença do olhar dentro da imagem revelada pelas palavras não encontra correspondência em riqueza de detalhes, nem em saturação descritiva. Ao contrário, nos deixa a nítida sensação de pobreza figurativa como se o espaço se esvaziasse e as imagens recuassem. O que sobra são os rastros de encontros penosos com a realidade, na visualidade do real, em que as figuras das imagens perdem identidade e significado para expressarem a desolação existencial e a dor impotente do narrador.

O táxi parou num sinal. Uma mancha preta corria rente à parede e entrou num buraco escavado sob um muro. Era a primeira vez que eu via, mas cada imagem tinha alguma coisa que me fisgava no peito, qualquer coisa que ainda não era dor, mas quase (p.92).

Se o olhar do pintor da vida moderna, segundo Baudelaire (1996), se caracterizava pela capacidade de fixar expressivamente o elemento fugaz, contingente e transitório da eterna mudança da modernidade como no traço estilístico de desenho veloz de Constantin Guy em meados do século XIX, reparamos como o olhar do *flanêur* pós-moderno de Noll se desautoriza sob o impacto quase traumático com a realidade indistinta entre o perceptivo e o imaginário. Assim, o sublime da agudeza expressiva de Guy captava a beleza da transcendência moderna no transitório, quanto para Noll só acontece um esvaziamento constante da visão que, em lugar de transcendência, abre para a ferida traumática além da percepção e da memória. A modernidade de Guy se definia na “vontade de tudo ver” e de “nada esquecer”, no grande espetáculo das ruas da cidade de Paris, mas para Noll a onipresença do mundo da imagem já não oferece mais experiência possível nem representação literária, só remete como um grande espelho o olhar para o interior das questões existenciais dos personagens.

Cidade e mídia

Hoje, a questão das novas formas narrativas pode ser discutida em resposta ao desafio particular, para as representações visuais e literárias, dadas pela complexidade urbana contemporânea, principalmente porque a cidade parece ser, hoje, a condição material representativa da nossa realidade. No entanto, não queremos aqui abordar a complexa relação entre cidade e literatura, apenas a intersecção entre certas novas formas de visualidade que aparecem na evolução da metrópole, cenário privilegiado das diversas mídias visuais, e que nos permite entender a cidade midiática em termos de materialidade de uma condição contemporânea de visualidade, um complexo meio integrado de comunicação e divulgação. Na modernidade essa cidade-mídia se expressa no início do século XX na relação complementar entre a cidade moderna e o cinema, sendo o cinema

a tecnologia representativa mais adequada à cultura urbana moderna enquanto imagem da relação concreta entre indivíduo, espaço social e tempo histórico. Foi Arnold Hauser (1995) que primeiro percebeu o alto modernismo à luz do “momento cinematográfico” que, segundo o historiador da arte, caracterizava a representação modernista da cidade. Hoje, nos interessa discutir os desafios impostos pela época atual, que indicam uma superação da tecnologia cinematográfica como expressão adequada da nossa contemporaneidade. Quais são as exigências representativas impostas atualmente pela lógica cultural da sociedade e, portanto, pelas necessidades culturais de uma construção imaginária de identidades, por exemplo, a partir de representações da cidade, e, não menos importante, pela cidade como condição física de identidades culturais?

Em nossa época, o predomínio das tecnologias eletrônicas e das imagens digitais através da televisão, do vídeo, do computador, de *video games*, de *outdoor* publicidade, além de outras tecnologias virtuais de computação, pode levar à conclusão precipitada de que o cinema esgotou o seu papel histórico como expressão adequada da urbanidade moderna, conquistada durante a primeira metade do século XX, e como elemento fundador desta mesma modernidade através de sua participação na construção do espaço público da grande cidade moderna e da construção cinematográfica de uma imagem da cidade, da cultura urbana e da relação existencial entre o homem de massa e a megalópole.

O historiador de mídia alemão Friedrich Kittler formula com precisão esta segunda premissa na conferência intitulada “A cidade é uma mídia”. O argumento se sustenta pela relação de mediação que a cidade possibilita entre o corpo humano e seus sentidos e o corpo social da comunidade urbana. Kittler lembra que a cidade ideal para Platão devia se restringir ao alcance da voz legisladora, e mostra como a cidade ocidental se formava urbanisticamente durante séculos, desde a sua pré-história até as sedes residenciais do poder barroco, em função da visão, sobretudo em consequência da importância que a visibilidade arquitetônica tinha para o poder militar na cidadela, na fortaleza ou no palácio. Somente com o início da revolução industrial é que a cidade cresce além desta escala do corpo humano, dada pela extensão dos sentidos de voz e visão e, como frisado por Mumford (1965), ignorando assim as necessidades ecológicas do convívio

para criar a grande cidade moderna em nome da tecnologia e do progresso. É nessa superação das restrições sociais sobre o desenvolvimento da cidade como meio comunicativo que se abre a interface contemporânea na metrópole entre o desenvolvimento da estrutura urbana e das tecnologias representativas.

Na perspectiva histórica da representação da cidade, podemos observar, na primeira fotografia de Niépce de 1826, chamada “Cópias de ponto de vista”, a maneira como, gravado pela luz, se reflete o perfil da cidade de Paris. É a cidade-luz da modernidade que se desenha aqui e, ao mesmo tempo, é a fotografia urbana que se desenvolve na tentativa de fixar a lembrança de algo que – com a cidade grande do século XIX – deixara de existir. Mais de cem anos depois, Benjamin comenta, em sua *Pequena história da fotografia* (1985), as fotos de Eugene Atget que retratam as ruas vazias de Paris, comparando-as com imagens do lugar de um crime: o crime social da revolução industrial e o assassinato da história do “mundo de vida” pré-moderna, percebido aqui como aura distante e melancólica, como ausência de algo que se presentifica na representação como ausente. Hoje, num espírito de melancolia semelhante, o sociólogo francês Baudrillard caracteriza a pós-modernidade como “o crime perfeito” (1996) cometido pela capacidade contemporânea das tecnologias representativas de substituir o referencial nas realidades sociais pelos seus simulacros. Quando não conseguimos mais distinguir o social da sua simulação midiática, opina Baudrillard, a imagem deixa de flagrar ausências, como a fotografia ainda consegue, e a representação ameaça tomar o lugar referencial da experiência própria. Se a cidade moderna do início de século era descrita por Benjamin como expressão direta da experiência enquanto perda de autenticidade e da história enquanto alegoria, foi em função do contraponto fértil que o autor encontrava entre a cidade como representação – o urbanismo, a arquitetura, as vitrines, as galerias, a mercadoria, etc. – e a representação da cidade na literatura, na fotografia, no teatro popular e em todos os espetáculos que se proliferavam nos espaços públicos da cidade. Por causa desse contraponto, a representação, a imagem da cidade, se percebia como evidência de perda, como testemunho nostálgico, traços de qualidades que a cidade inspirava enquanto lembranças do passado ou enquanto ideal para o futuro, mas sempre como ausência.

De forma análoga, a experiência da cidade moderna levanta-se sobre o paradoxo entre a visibilidade intensa da vida moderna e a impossibilidade de capturar a extensão e a complexidade da cidade expansiva numa visão inteligível. Isso significa que a cidade providenciava, simultaneamente, uma nova experiência visual do tempo e do espaço histórico da nossa época e uma percepção aguda dos limites de representação e compreensão desta realidade. As reformas urbanas das capitais européias – a Haussmanização – não só visava melhorar a circulação, a higiene e a defesa militar das cidades, mas, de acordo com o espírito iluminista, abria o campo escópico na racionalização da relação entre cidade e cidadão. Assim, a urbanização controlava a circulação, melhorava a higiene e traçava uma rede de domínio e comunicação, ao mesmo tempo em que orquestrava as visões e representações inteligíveis, desenvolvendo-as como funções integradoras da cidade como espetáculo. Sobre esse ponto não nos interessa aqui explorar o papel simbólico da cidade expresso nas ambições racionalistas do urbanismo guiadas pela procura da legibilidade da imagem urbana como frisado pelo estudo clássico de Kevin Lynch, *The Image of the City* (1990). Pelo contrário, nos interessa questionar as conseqüências de seu avesso, situado nos limites representativos da cidade: a aparição do ilegível e impenetrável na paisagem urbana como um elemento opaco, complexo e estilhaçado na percepção cotidiana, que, para os meios de representação, resulta como não comunicável.

Esse elemento que o olhar hoje registra como entropia informativa crescente na paisagem urbana é resultado da própria tecnologia. Nenhuma idade grande é hoje limitada pelo domínio da perspectiva central e do controle panóptico. As redes de energia, de abastecimento e de informação substituem a escala humana de percepção, descompondo e conectando a cidade num tecido de controle que se pretende representável dentro de uma lógica racional. Assim, o paradoxo entre o visível e o invisível na experiência da cidade grande é domesticado racionalmente deixando um novo desafio para os meios de representação enquanto compensatórios de uma perda perceptiva. No século passado, registrava-se que o crescimento da cidade moderna e o aumento da sua complexidade criavam, simultaneamente, uma intensa cultura visual no contexto dos espaços públicos urbanos em que proliferava todo tipo de lazer e diversão visual em teatros,

cinemas, zoológicos, parques de diversão, máquinas de vertigem, etc. Os novos meios de representação visual desenvolvidos nos espetáculos urbanos ofereciam uma relação prazerosa com a intensidade perceptiva do fluxo, da fugacidade e da fragmentação, que na percepção cotidiana da vida moderna era registrada como elemento de crise. Nesse sentido, oferecendo uma possibilidade de domesticação da crise perceptiva do novo, os espetáculos cumpriram uma função complementar aos fóruns urbanos de opinião pública dando, indiretamente, a sua contribuição à cidadania democrática.

Cidade e cinema

O cinema cumpria um papel particular em relação a essa realidade urbana pela característica, como apontado por Fredric Jameson (1996), de ser a representação genuína do tempo vivo, do processo, do movimento e do “vir-a-ser” fenomenal na relação entre indivíduo, espaço social e tempo moderno. Segundo Vivian Sobschack (1994), o cinema faz visível não só o mundo objetivo, mas a estrutura e o processo de uma visão subjetiva encorpada. Assim, o cinema acaba revelando a estrutura espontânea da percepção e da cognição humana, possibilitando manter para o espectador um sentido singular de presença existencial, e, portanto, um envolvimento com a realidade representada.

Enquanto a fotografia surgia ligada à conservação da história e da memória, o cinema dava à dinâmica do desenvolvimento histórico a sua representação adequada. O cinema se identificou, assim, como a tecnologia ideal do modernismo que permitia a percepção do tempo vivo como experiência histórica e, ao mesmo tempo, revelava a estrutura subjetiva da atividade intencional e existencial do olhar humano refletida na técnica da imagem cinematográfica (câmera, decupagem, montagem, etc.).

A importância do cinema, em relação à experiência urbana, não se limita a representar a realidade histórica. A cidade na imagem cinematográfica se abre para o espectador como um novo campo de experiência no qual o imaginário pode precipitar possibilidades de ação concreta. Assim, o cinema possui uma riqueza imaginária que facilita a expansão do repertório experimental do espectador, já que o cinema o permite, por exemplo, realizar incursões imaginárias em realidades sociais excluídas para a maioria e, desse modo, compensar as estruturas proibitivas do tecido humano.

O cinema providencia, deste modo, representações complexas da experiência urbana, encenando superações de medos e angústias, assim como encontros com o “outro”, o excluído, o escuro ou o invisível na percepção humana. Em grande medida, o *cine noir* e o gênero policial adquiriram a sua popularidade nos anos 1940 e 50 em função dessa liberdade imaginária na representação da grande cidade. Por exemplo, é característico que os filmes brasileiros atuais se esforcem em representar novas locações – o centro, os bairros marginais, as favelas, etc. – que não só se situam fora da imagem comum da cidade como, às vezes, são inacessíveis para a maioria do público do cinema, isto é, a classe média.

Como reinvenção das possibilidades visuais, o cinema pode, por um lado, permitir uma imersão no fluxo caótico da experiência urbana em função da capacidade de reconstruir a temporalidade complexa da cidade num sentido narrativo singular. Por outro lado, o olhar da câmera também consegue se distanciar, reconstruindo um olhar panorâmico, impossível para o olho nu (ou “*close up*”, ou perspectiva aberta). Os dois recursos são, por exemplo, trabalhados por Walter Salles Jr. na adaptação do romance de Rubem Fonseca, *A grande arte*, na qual uma entrada panorâmica sobre a Central do Brasil prepara um mergulho no submundo carioca. Mais recentemente, o documentário *Ônibus 174*, de José Padilha, se inicia de modo parecido com um sobrevôo sobre as favelas na periferia da cidade para logo aterrizarem no confronto social nas ruas do centro.

Narrativa urbana na era digital

As características do cinema como enriquecimento possível da experiência da cidade e, dessa forma, como um meio de expansão cívica dos espaços urbanos, se realçam na comparação com as conseqüências do domínio da imagem eletrônica e digital na atualidade. Apesar de não concordar com o teor da maioria dos diagnósticos sobre a sociedade virtual e globalizada da época eletrônica que são pronunciados, ou com tons apocalípticos – enfatizando a desrealização, a dessubjetivação e a simulação das relações sociais –, ou como a grande redenção futura que emancipará o homem dos impedimentos fenomenológicos – da inércia do seu corpo e das limitações do espaço e do tempo, insistimos nas diferenças fundamentais entre as novas imagens e o cinema. A imagem televisiva e digital perde

certamente substância, não mantém a atenção do espectador, nem enriquece as possibilidades interpretativas da sua realidade social. Perde simultaneamente a relação afetiva, favorecida pelo primeiro plano do rosto humano, e a supervisão da paisagem que podia superar a fragmentação do visível. A imagem digital da cidade não funciona mais para o espectador como espaço transitório para a coletividade, como espaço de inserção existencial através de projeções oníricas, imaginárias e narrativas. A questão que se coloca em nossa perspectiva é se o novo predomínio digital nos meios de representação, a extensão da comunidade televisiva, pode ser interpretado como sinal de uma transformação empobrecedora mais ampla da cidade como instituição imaginária?

Apesar dessas características críticas da imagem televisiva e das representações digitais, continua contestável, particularmente no contexto do Brasil, precipitar as tendências internacionais das cidades globalizadas como cidades sem identificação singular, como “não-lugar” e como uma nova condição fenomenológica que elimina características fundamentais da subjetividade do cidadão (o fim das distinções entre “dentro/fora”, “eu/mundo”, “homem/habitat”) e que analisa o futuro próximo da cidade como uma realidade virtual em que a informação e a comunicação como “tecnosferas” tornaram-se o novo ambiente.

O espaço urbano latino-americano, em geral, e carioca, em particular, continua, às vezes, sofredamente, material e inerte. A sua geografia segue sendo uma condição de comunicação urbana e a real deficiência de meios de comunicação, como as linhas de telefone, as redes de água e luz, ainda forma um problema maior do que os problemas detectados em contextos europeus e norte-americanos em consequência do aperfeiçoamento dos novos meios eletrônicos. A televisão ainda enfrenta o desafio de cumprir o papel democratizador da notícia, e a vídeo-vigilância ainda não assusta nem as organizações de direitos humanos e, muito menos, os bandidos. Por outro lado, as ficções televisivas que representam a cidade, como as novelas urbanas, não têm conseguido dar a esses problemas a sua consistência adequada, nem criar uma imagem da cidade de identificação para a população, explicando talvez a preferência do público pelas novelas rurais, que preservam uma identidade nacional ultrapassada.

Na literatura contemporânea, a experiência urbana se escreve revelando a lógica estrutural da cidade e o caos que brota e se prolifera à margem da ordem. Esse confronto se articula no nível da subjetividade do cidadão, no qual se percebe o limite da liberdade de ação que ele experimenta diante da complexa realidade urbana e, simultaneamente, o exercício de uma outra apropriação literária do espaço simbólico da cidade através da escrita. Na narrativa contemporânea, a cidade se tornou palco privilegiado da procura literária de uma realidade mais “autêntica” e de uma nova expressividade estética da experiência urbana que extrapolasse os moldes do realismo tradicional. O primeiro exemplo também é dado por João Gilberto Noll, cujo romance *A fúria do corpo* (1980) mostra a cidade do Rio de Janeiro a partir da vida de um casal de mendigos, cujo erotismo se descreve como uma relação sensível, carnal e erótica com o corpo orgânico da própria cidade encontrado na violência que o submundo urbano alimenta. A subjetividade dos personagens parece absorver a cidade e, assim, confundi-la com o próprio corpo, de forma a não separar a experiência sensível da realidade factível. Ou, como a mulher diz repetidas vezes: “...não há remédio quando os sentidos superam a realidade porque a realidade então está condenada” (p.152). Na ausência de distância entre experiência sensível e realidade objetiva, a cidade aparece organicamente como palco das violentas mutações entre vida e morte:

“...é o movimento e desse movimento salta um punhal que entra na barriga de um dos homens que cai enrodilhado em volta da ferida botando sangue pela boca e assim vamos pela Atlântica apreciando, um homem barbudo e travestido numa mulher toda sinuosa qual cobra diz sinuosamente que esse é o último carnaval do Rio Brasil mundo...” (p.151).

Os mendigos procuram na cidade a aproximação a uma vida mais concreta, mais real e mais sensível do que a vida nas palavras bem comportadas. Como se a cidade fosse uma “segunda natureza” com a qual o indivíduo só se unifica se se deixar levar e seduzir sem resistir ao seu abalo sensível. Na sujeira, na miséria, na violência e no erotismo – “fodendo com a carne do mundo” – os personagens encontram uma verdade quase mística, redimindo o abjeto: tudo aquilo que nos rejeita e espanta.

Essa experiência supra-sensível da cidade expressa-se no extremo de um estilo barroco de escrita saturada e complexa que pretende desvendar a verdadeira essência humana da cidade. A subjetividade exacerbada se eclipsa e se dissolve na cidade e se confunde com ela numa experiência que só pode desembocar na loucura. Dessa forma, a hiper-sensibilização, a extrema individuação da vivência urbana acabam no seu oposto, no apocalipse do sujeito enquanto tal. Talvez seja por isso que a narrativa posterior de Noll, como o primeiro exemplo verifica, toma um rumo completamente diferente, em que a subjetividade já não se expressa como desejo, iniciativa, vontade própria, mas, ao contrário, como um vazio preenchido pela cidade enquanto circunstância. Como se a cidade, por exemplo, a do romance *Hotel Atlântico* (1986), fosse uma materialidade anônima, um espelho vazio para um sujeito sem rosto, nem perfil.

Um outro exemplo mais atual é o romance premiado do escritor mineiro Luiz Ruffato, *Eles eram muito cavalos* (2000), que, numa visão complexa, estilhaçada e fragmentada, traz o cenário de São Paulo pelo prisma caleidoscópico das pequenas situações urbanas de um dia na capital paulista. São 70 pequenas histórias de personagens da cidade, fragmentos instantâneos do cotidiano e cliques de destinos de banalidade brutal. Ruffato traduz a cidade na estrutura complexa e descentrada do romance e incorpora uma série de experimentações formais para recriar literariamente a experiência caótica da cidade, sempre beirando o indizível e o indescritível. A variedade de técnicas aplicadas oferece um leque de experiências literárias, conciliando o compromisso com a brutalidade da realidade urbana e a vontade experimental de uma escrita sem definição de gênero clara, vagando no terreno movediço entre poesia e prosa, entre romance e conto e entre registros de crônica e epifanias visuais. A densidade do texto recria a potência dos impulsos sensoriais no contato com a grande cidade, as descrições abandonam o terreno do visível na conjugação de imagens óticas com imagens mentais de origem variada. Um exemplo ilustra o texto compacto do Ruffato:

Meninos esfarrapados, imundos, escorrem água nos pára-brisas dos carros, limpam-nos com um pequeno rodo, estendem as mãozinhas esmoleres, giletes escondidas entre os dedos, arranjos de estiletos em

buquê de flores, cacos de vidro em mangas de camisa. Meninas esfarrapadas, imundas, carregam bebês alugados, esfarrapados imundos, dependurados nas escadeiras, inocentes coxas à mostra, cabelos presos em sonhos vaporosos. (p. 81)

As imagens aqui misturam visões com preconceitos e paranóias do cotidiano urbano, refletindo o eclipse do visível na saturação virtual da visualidade que aqui aparece em forma de uma sobreposição de imagens e imaginações no mesmo nível de realização literária e de realismo. O ritmo, a cadência densa e a repetição freqüente são apenas alguns dos recursos técnicos da escrita de Ruffato, que aqui contribui para a renovação narrativa e descritiva da literatura urbana e das formas contemporâneas do realismo. Aqui, o realismo não é comprometido com a precisão retiniana da visão, ideal do realismo histórico do romance do século XIX, nem com a seqüência e a montagem cinematográfica do romance de ação, ao contrário, a descrição de Ruffato mergulha na indistinção entre visão perceptiva e as imagens despertadas pela “cobertura visual constante” dos meios de comunicação e pela virtualidade paranóica da imaginação urbana, em que fato e ficção, cidade da imagem e imagem da cidade se misturam e se confundem de maneira constante. Desta maneira, revitaliza a narrativa urbana, ganhando uma concretude cruel e brutal com alta potência estética, sem cair na pornografia social dos discursos hiper-representativos de uma certa narrativa marginal.

Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *The perfect crime*. Nova Iorque: Verso Books, 1996.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. v.1. trad. Sergio Paulo Rouanet e prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CERTEAU, Michel de. “*Walking in the streets*”. In: *The practice of everyday life*, Berkeley: University of California Press, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1988.
- _____. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. uma arqueologia das ciências humanas*. trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- KITTLER, F. A. “*The city is a medium*”, *New Literary History*, v.27, n.4, 1996, pp.717-729.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- MELVILLE, S. e READINGS, B. *Vision and textuality*. Durham: Duke UP, 1995.
- MITCHELL, W.J.T. *The language of images*. Chicago/Londres: Chicago UP, 1974.
- _____. *Iconology – Image, text, ideology*. Chicago/Londres: Chicago UP, 1986.
- _____. *Picture theory*. Chicago/Londres: Chicago UP, 1995.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. 2v. trad. Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.
- NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *Rastros do verão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

- _____. *Quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PFEIFFER, K. Ludwig e Gumbrecht, Hans U. *Materialities of communication (Writing science)*. Stanford: Stanford UP: 1994.
- RUFFATO, Luiz. *Eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- SOBCHACK, Vivian. "Towards a phenomenology of cinematic and electronic presence: the scene of the screen". *In: Post-Script*, n.10, 1994, pp.50-59.
- PEIXOTO, C. e MONTE-MÓR, Patrícia. "As imagens da cidade". *In: Cadernos de antropologia e imagem*, n. 4, Rio de Janeiro, 1997.
- ROUILLÉ; "Aversion de la ville". *In: La recherche photographique*, n.17, 1994, pp.4-7 (*apud* Peixoto).

Literatura e resíduos utópicos: heterogeneidade cultural e representações da cidade¹

*Renato Cordeiro Gomes*²

Se quisermos escolher uma imagem impactante que seja correlata à heterogeneidade cultural, ela será certamente uma imagem urbana. De um imenso repertório, a seleção recairia, com toda a certeza, na de 2001 destruição das Torres Gêmeas, o *World Trade Center*, que reforçou o significado mundial da idéia de cidade. Os acontecimentos do 11 de setembro visaram o símbolo central de um certo conceito de civilização: a idéia e a imagem da cidade (Coelho: 2002, p.45), emblematicamente representadas pela torre, que, em sua verticalidade ascensional, conotando desafio e poder, é tópico incontornável na história da cidade, da cultura e da arte, que recorre a uma forma arcaica (vinda da imagem bíblica de Babel) que se tornou obsessão no imaginário urbano (Gomes: 1999, pp.200-201). Com os acontecimentos do 11 de Setembro, foi ferida a heterogeneidade como traço pertinente da cultura contemporânea. E a defesa da cidade e da idéia de

¹ Para meus alunos do programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio, turma de 2002.1, com quem discuti as idéias deste ensaio. Este ensaio é resultado da pesquisa apoiada pelo CNPq e pela Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses – PUC-Rio / Instituto Camões.

² Professor do Departamento de Letras, PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, e pesquisador do CNPq.

cidade significam a defesa da heterogeneidade, isto é, da liberdade, dos desejos, da disponibilidade, como resistência ao pensamento único, aos fundamentalismos em suas diversas configurações.

Não é, portanto, à-toa, que a cidade se vincula, numa relação de dupla implicação, à modernidade. Ponto de pauta das vanguardas, continua sendo uma preocupação pós-moderna. Para a arte, desde então, a cidade é uma obsessão inevitável, que se intensifica em vez de esmorecer, como sublinha Teixeira Coelho ao comentar a 25^a Bienal de São Paulo (2002, p.46). Um dos seus dois módulos, intitulado justamente *Iconografias Metropolitanas*, busca discutir os efeitos, as potências, as reverberações da vida nas grandes cidades na produção dos artistas. Nesse sentido, é válido o comentário de Katia Canton, na revista *Bravo!*:

Esse é um tema extremamente atual que leva consigo uma ressonância de outras questões centrais na vida cotidiana, como a violência e sua banalização, o anonimato gerado pelas grandes massas de pessoas, os excessos de informação que assolam a mídia e que provocam um estado de perda da memória, de semi-amnésia na população, a globalização em seus efeitos de perda de referência de si e das culturas ou, ao contrário, um acirramento da noção de local, de diferente, que tem causado um oceano cada vez mais espantoso e assustador de guerras e conflitos étnicos. A idéia de metrópole carrega consigo uma fragmentação e uma mudança aguda no conceito de identidade (e de alteridade), deslocando as noções de tempo e de espaço (mar./2002, p.50).

O módulo *Iconografias Metropolitanas*, que reuniu 12 mostras, correspondentes a 11 cidades reais de vários continentes e a uma cidade imaginária, empregou os mais diversos meios, suportes, linguagens, encarregados de tematizar tais questões contemporâneas. Essa heterogeneidade (dada por um critério, em princípio, geográfico, ou seja, a distribuição das cidades por continentes) permite evidenciar a relação entre homem, sociedade, natureza, ética e estética.

A proposta da 25^a Bienal de São Paulo, em tese, não é inaugural, pois coloca-se num paradigma em que se inserem a exposição *Century City*, entre 2000-2001, na *Tate Modern*, em Londres, com nove cidades globais

cobrando boa parte do século XX, ou o projeto Arte/Cidade, coordenado por Nelson Peixoto Brissac, que investiga as múltiplas relações entre arte e cidade, “deslocando as obras das instituições culturais, dos circuitos de exibição estabelecidos, dos padrões convencionais de classificação, para levá-las a um diálogo mais amplo. Trata-se de não tomar as obras isoladamente, mas como intervenções num espaço mais complexo. Redefinir o lugar da obra de arte contemporânea, a partir da sua integração com outras linguagens e outros suportes” – assegura Brissac em *Paisagens urbanas* (1996, pp.12-13). Ao desenvolver a proposta de seu projeto, tendo em mira a heterogeneidade do discurso urbano e do discurso estético, Brissac ressalta que “as intervenções na própria metrópole revelam-na como horizonte que possibilita o entrelaçamento de linguagens que, frente à crise da autonomia modernista da obra de arte, tomada como um objeto fechado em si próprio e isolado no espaço, recoloca em questão a localização, a relação da obra de arte com o entorno” (p.13). E conclui:

“A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana (...) Quando a fragmentação e o caos parecerem avassaladores, defrontar-se com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens, redescobrir a cidade” (p.13).

Essas observações necessariamente muito simplificadas servem, aqui, de uma longa epígrafe, enquanto modo de introduzir num caminho que leve ao tema da “heterogeneidade” e um de seus correlatos, a cidade moderna e suas derivas pós-modernas. Nesse sentido, poderia referir-me, ainda, a uma belíssima exposição que, no âmbito das artes, é um dos índices fortes do privilégio dado às cidades nos últimos 20 anos. Trata-se da exposição realizada no Centro Georges Pompidou, em Paris, em 1994: *La ville: art et architecture en Europe – 1870-1993*. Dividida em duas seções: “A cidade dos artistas” e “A cidade dos arquitetos”, a mega-exposição, secundada por outra menor que versava sobre os escritos urbanos de Walter Benjamin, veio confirmar ser o destino da cidade o principal empreendimento de nosso tempo. A exposição pretendeu alimentar esse grande debate do fim do século XX, reunindo obras de artistas que, de 1870 ao

início dos anos 1990, ofereceram múltiplas representações da cidade que poderiam ser lidas pela chave da heterogeneidade sociocultural. O evento não só misturou o fato social com o estético, mas também considerou inseparável a história da cidade e a história da arte, como já havia formulado o crítico e político italiano Giulio Carlo Argan (1992), sem esquecer o papel que os artistas desempenharam na invenção da cultura moderna das cidades, contribuindo para a construção do imaginário urbano – seu museu imaginário – ou, dito de outro modo, o próprio imaginário da modernidade, como afirma Jean Dethier (1994, p.16), ao retomar essa expressão de André Malraux.

A Exposição do Baubourg veio confirmar o interesse pelas cidades nesta última década. Algumas hipóteses para tal interesse vêm sendo levantadas por estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento. Uns, como o antropólogo Nestor García Canclini (1997), acreditam que as cidades voltam a pensar em si mesmas, devido à crise dos grandes paradigmas ideológicos que leva os estudiosos a buscar unidades de análise mais próximas, unidades que, como a cidade, são dotadas de densidade histórica – aspecto que se atrela diretamente aos paradoxos da globalização, frente à qual se dá a afirmação do local identificado à cidade, a realidade mais próxima.

Esse fenômeno relaciona-se, ainda, à coexistência de múltiplas culturas urbanas, tomadas aqui como homologia de heterogeneidade. Essa multiculturalidade é coadjuvada pela própria geografia da cidade que sofreu modificações produzidas mais pela dinâmica da comunicação e pelos circuitos financeiros do que pelas indústrias localizadas nos cinturões urbanos (Canclini: 1999, p.77). Assim, mudam-se os usos do espaço urbano ao passar das cidades centralizadas às cidades multifocais, policêntricas, onde se desenvolvem novos centros e se redefinem as noções de espaço, de lugar, construindo-se novas territorialidades, fenômeno estreitamente vinculado à heterogeneidade, com toda a certeza marca da vida urbana. Tem-se, desta forma, baixa experiência do conjunto da megalópole; nos usos da cidade e nos imaginários, perdeu-se a experiência do conjunto: atores tradicionais parecem ocupar-se de pequenos fragmentos (Canclini: 1999, p.83)³.

³ Um bom exemplo, nesse sentido, no âmbito da literatura que tematiza a cidade deste início do século XXI, é o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (São Paulo: Boitempo, 2001).

Frente a esse quadro complexo, parece-me lícito retomar uma imagem, que marcou desde o início da modernidade as representações da cidade, que se tornava o canteiro de obra para a mudança identificada ao progresso, sob o impacto das novas tecnologias. Essa imagem fixa a representação da rua, uma das matrizes que se tornaram recorrentes nas artes e na literatura. Salvo engano, foi ela formulada pelo famoso conto de Edgar Allan Poe, *O homem da multidão* (1840).

Este relato é um dos textos basilares que, ao lado de tematizar a questão da legibilidade da cidade moderna, fixa a visão atomizada da multidão heterogênea, na mesma época comentada pelo jovem Engels (*A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*), contribuindo, por sua vez, para semantizar a *rua* que emergiu como símbolo fundamental da vida moderna, imagem que se cristalizou como celebração da vitalidade urbana, de sua diversidade e plenitude, como demonstrou Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986).

O tópico da ilegibilidade, anunciado na abertura do texto (“De certo livro alemão, disse-se, com propriedade, que *es lässt sich nicht lesen* – não se deixa ler. Há certos segredos que não consentem ser ditos”), será relacionado com o espetáculo da rua londrina que o narrador observa e tenta ler. Essa afirmação inicial tem caráter geral e apresenta a tese que permite desencadear o trecho que terá a rua como palco e como laboratório. Glosando palavras do texto, poderíamos produzir fragmentos narrativos. Em Londres, o narrador, um homem que, depois de longa doença, calmo, mas inquisitivo, com o “intelecto eletrificado”, depois de superado o *ennui*, interessa-se por tudo e aventura-se no burburinho da rua da cidade grande. A convalescência leva-o para a rua, para o centro da cidade fervilhante, para o contato com a multidão. Ressurgido para a vida e desligado das correspondências naturais (em relação à natureza), deixa-se seduzir pelo turbilhão da metrópole que o leva à experimentação, ao ensaio, de ler, de decifrar o mistério do artificial (de artifício) de cena urbana.

Instala-se, num primeiro momento, atrás da janela de um café e examina os fregueses à sua volta, os anúncios de jornal, mas, acima de tudo, seu olhar se dirige à multidão que passa aos encontros (a imagem do choque) diante de sua janela, a moldura que enquadra as cenas móveis da rua, recortadas de uma totalidade inapreensível devido ao ponto de

vista do observador. A janela, limite entre um dentro e um fora, faz o café funcionar como um camarote de teatro, indicando um lugar de não permanência (um não-lugar, na acepção de Marc Augé, lugar não identitário), de onde o observador se deixa dominar pela “emoção inédita”, provocada pelas “ondas de passantes”, e absorve-se na contemplação da cena exterior da multidão que passa no palco da rua. Quando a noite avança, progride o interesse pela cena, e a iluminação artificial leva-o ao exame das faces individuais e dos grupos de passantes que desfilam com rapidez diante de sua janela. Observa, especula, examina, analisa, agrupa, classifica, hierarquiza, ordena o que contempla do espetáculo da rua. Os tipos humanos são, assim, classificados pelos aspectos exteriores que se dão a ver (roupas, gestos, fisionomia ... máscaras, enfim, que escondem significações, cujos pequenos índices percebidos permitem, apenas com uma olhadela, “ler a história de longos anos”). Nesta tarefa, revela conhecimento preciso dos elementos que compõem o movimento repetitivo das marés – “o mar tumultuoso de cabeças humanas”. “Procura levar a cabo as novas experiências da cidade dentro da moldura das velhas transmitidas pela natureza” – afirma Walter Benjamin (1989, p.226). Daí a metáfora do mar, das ondas, cunhada na analogia com as forças da natureza, com a qual o narrador nomeia a multidão que ele tenta ler pela forma exterior que o olhar registra. O investimento nessa leitura encaminha-se para a uniformidade dos grupos que são classificados e, por oposição, marcam a heterogeneidade, as diferenças (que também permitem classificar): uniformidade da indumentária, do comportamento, dos gestos: uniformidades heterogêneas entre si. Segundo Benjamin, “o texto de Poe torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques” (1989, p.126): “Muitos dos passantes tinham um aspecto prazerosamente comercial e pareciam pensar apenas em abrir caminho através da turba” – sustenta o narrador. E acrescenta Benjamin:

Em Poe, as pessoas se comportam como se só pudessem se exprimir reflexamente. Essa movimentação tem um efeito ainda mais desumano porque se fala apenas de seres humanos. Quando a multidão se conges-

tiona, não é porque o trânsito de veículos a detenha – em parte alguma se menciona o trânsito – mas sim porque é bloqueada por outra multidão” (p.50).

Num segundo momento, ocupado em examinar a turba, o narrador-observador depara-se com o “semblante de absoluta indiossincrasia da expressão” de um velho decrépito que desperta a curiosidade de “analisar o significado que este homem sugerira”. Abandonando a posição de observador analítico da multidão, vai misturar-se a ela na perseguição “inútil”. De um ponto de vista fixo, desloca-se para a mobilidade do labirinto das ruas na perseguição desse homem, abrindo caminho na multidão. Atraído pela singularidade do estranho, tenta atingir o conhecimento da individualidade desse homem para além da classificação pautada na uniformidade. Pensa a princípio ser fácil decifrar com apenas uma olhadela “a história que ele traz escrita no peito”. Ao perseguir o velho que vagueia sem objetivo aparente, não compreende o sentido de seus percursos, a inconstância de suas ações e a indiferença desse estranho que jamais se dá conta do perseguidor. Não consegue afinal desvendar “o incógnito do ser humano”, uma “verdade” tida como um precedente críptico que o narrador tenta inutilmente decifrar.

Com sua tendência racionalizante, especulativa, dedutiva, o narrador se comporta como uma espécie de detetive que procura decifrar um enigma pela recolha de índices que o percurso (interpretativo, de leitura) dá a ver, a fim de demonstrar uma verdade escondida que afinal seria revelada. O narrador, porém, não consegue desvelar o precedente críptico do personagem; a técnica de investigação posta em prática na deambulação persecutória não leva a proceder a uma reconstituição desse precedente, a história que esse “gênio do crime” supostamente trazia escrita no peito. Apenas lê a superfície que o olhar registra.

Apesar de sugerir esse outro regime – o da superfície –, o conto de Poe não deixa de confirmar em seu fecho o tópico da ilegibilidade, ligado ao regime de profundidade (expresso na abertura do texto), isto é, fica alguma coisa escondida sem ser revelada. O indecifrável ligado à esfera da individualidade choca-se com o espetáculo, que é público, dado no espaço coletivo da rua, em que o narrador persegue o velho com uma compulsão

similar à do perseguido, no desafio de lê-lo, explicá-lo logicamente, levado por sua imensa curiosidade. Mas é nessa perseguição que o próprio narrador se transforma em outro “homem da multidão”, outro enigma entre enigmas, outro signo ilegível da cidade. Reciprocamente estranhos em sua perseguição circular, une-os, em sua separação e alheamento, o fio secreto da solidão, marca do homem da multidão que “se recusa a estar só”, único traço possível de ser lido desse enigma: “multidão, solidão: termos iguais e conversíveis” – diz Baudelaire em *Les fables*, um dos *Petits poèmes en prose*, que, inspirado em Poe, constitui *Le spleen de Paris*. O homem da multidão reduplicado: ambos representam, alegoricamente, a heterogênea realidade da própria cidade que não se deixa ler, mas que impõe uma leitura do ilegível (Gomes: 1994, pp.63-75).

O conto de Poe é um dos textos inaugurais na fixação da imagem da cidade associada à imagem de um homem caminhando, sozinho, pelas ruas fervilhantes. O isolamento e a perda das conexões são condições para uma nova percepção da realidade urbana emblematicamente representada pela rua. Tópico revisitado por Baudelaire, que vê a cidade como “uma orgia de vitalidade”, um mundo instantâneo, fugaz, contingente, que incita o cidadão a uma nova espécie de prazer, “o banho de multidão”, e ensina-lhe a entregar-se completamente “ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa”.

Essa imagem da rua que Poe associa ao mundo do *flâneur*, que faz dela sua morada e que lê a cidade pelo véu da multidão, cria uma espécie de motivo recorrente que, reinterpretado em contextos dos mais diversos, faz do conto *O homem da multidão* elemento que entra no jogo intertextual de, por exemplo, João do Rio (*A alma encantadora das ruas*, 1908), na literatura experimental do injustamente esquecido Adelino Magalhães, com seu “conto” *A rua* (de *Visões, cenas e perfis*, 1918)⁴. Esse ponto de vista

⁴ Nesse texto experimental, na estrutura e no estilo, antecipando soluções que o Modernismo de 1922 porá em prática, o narrador vai figurando a heterogeneidade da rua, registrando fragmentos de conversas, de cenas, de incidentes, de aspectos da miséria, do comércio, da moda (...) são visões, pedaços de cenas, esboços de perfis, um espaço do inacabado: “Rua João Rosas (...) tantas vezes a tenho visto e percorrido, e (...) sentido! Entretanto há detalhes novos (...) há uma quase nova rua – melhor a vejo; ou de outros pontos a vejo (...)”.

movente sobre a cidade, levado pelo fluxo da rua, permite desdobrar o olhar sobre os diversos acidentes da paisagem urbana, a exemplo também do americano Paul Auster de *City of glass* (1985), de *The New York Trilogy*, ou do austríaco Peter Handke de *A tarde de um escritor* (1993). Ou ainda do Rubem Fonseca de *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* (1992)⁵.

Essa narrativa quer desentranhar da cidade do presente do protagonista Augusto resíduos de significados de uma cidade perdida, de uma cena que foi sendo esgotada pela corrosão do mito da antiga Cidade Maravilhosa. Enquanto anda e olha, para depois escrever, Augusto registra a cidade polifônica marcada pela heterogeneidade que constata em sua superfície chapada, heterogeneidade sustentada por contrastes e embates de classe, de etnia, de sexo, de gênero, de religião, de temporalidades, de territorialidades: clivagens que tornam a realidade urbana mais complexa, indicando a coexistência, quase sempre conflituosa, de diversas culturas urbanas e fazendo da cidade “palco de uma guerra de relatos” (para usar a imagem de Michel de Certeau). O material do protagonista-escritor são esses relatos heterogêneos, entre os quais estão fragmentos da memória da cidade e da cidade da memória de Augusto, que tenta resgatá-los do esquecimento. Tais memórias – a da cidade e a do protagonista – imbricam-se em territorialidades (ao contrário dos outros personagens, que são, antes, elementos da paisagem urbana degradada): indicam uma concepção de “lugar” (no sentido dado por Marc Augé), que, repertoriados, trazem as marcas da historicidade e do pertencimento que se vinculam às identidades.

Para ler o centro da cidade dessa maneira, Augusto opta por uma enunciação pedestre caracterizada pela horizontalidade (ele observa o que está próximo, abdica da distância, da visão da verticalidade, que não lhe permite o contato direto com a realidade do centro da cidade). Ao mesmo tempo, porém, acredita que pode, porque pensa, solucionar os problemas da cidade dividida, não-compartilhada e perversa. Enfoca, precipuamente, a corrosão do diálogo, a perda dos referenciais de sua cartografia afetiva, a violência da destruição da memória da cidade, as cenas “do horror, do

⁵ Ver a esse respeito a minha leitura desse conto, escrita em 1992, logo em seguida à edição do livro *Romance negro e outras histórias*. Essa acurada e minuciosa análise, muitas vezes copiada sem os devidos créditos, foi publicada no livro *Todas as cidades, a cidade* (Gomes: 1994, pp.146-162). Retomo ela aqui, para acrescentar-lhe outras facetas interpretativas.

crime e da miséria”, ao lado da guerra de relatos. Em seu projeto de articular o texto, a cidade e a memória, o escritor andarilho percebe a perda da alma encantadora da cidade reduzida a locais moldados pelo hábito ou a “não-lugares” (também na acepção de Marc Auge); percebe-a não mais em comunhão com seus habitantes. Deseja com seu livro em processo de escrita redescobri-la, reinventar-lhe uma cena legível, com todas as promessas de significação, para oferecê-la ao leitor a quem quer ensinar a ler a cidade. Tenta resistir nostálgicamente ao estilhaçamento da cena de outrora; quer recuperar o enraizamento na cidade de sua origem, numa época em que tudo é previamente dado, exposto em visibilidade total. O projeto de Augusto mantém simultaneamente o tom nostálgico e a desilusão pós-utópica, ao alimentar o desejo de tornar legível o espaço urbano, salvando em sua escrita as promessas de significação que a cena moderna permitia. Tentando reeditar a deambulação do antigo *flâneur*, Augusto anda nas ruas (atenção: não é pelas ruas!) de uma cidade sem aura, mas é acometido da nostalgia da aura e, por isso, aciona o imaginário de sua individualidade e o imaginário da cidade, encarado como patrimônio. Ao tentar resgatar resíduos de uma tradição, busca ressignificar a cidade em função de sua experiência pessoal. O escritor andarilho surge, entretanto, da cidade atual, contrariamente às forças de homogeneização social, e tenta, assim, recriar a paisagem cultural através da recuperação de resíduos utópicos⁶.

⁶ Retomo aqui a noção de residual – na linha teorizada por Raymond Williams, em *Marxismo e literatura* (1979) – que compreende as formações culturais surgidas no passado atuando no sujeito, dando sentido às suas existências, que implicam a história familiar e cultural, a memória, componentes que entram na formação desse sujeito historicamente contextualizado. Tais resíduos podem ser flagrados em práticas subjetivas e culturais (p.124). Para se entender a totalidade do processo cultural, torna-se inevitável compreender as diversas temporalidades (marcadas pelo “residual”, pelo “dominante” e o “emergente”) e as inter-relações entre movimentos e tendências dentro da cultura dominante. Enquanto o “emergente” aponta para o futuro, o “residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como elemento efetivo do presente” (p.125), não se confundindo, pois, com o arcaico, que se apresenta como um elemento do passado e é tido como tal. Os elementos residuais vêm de formações sociais anteriores e “parecem ter significação porque representam áreas da experiência, aspirações e realizações humanas que a cultura dominante negligencia, subvaloriza, opõe, reprime ou nem mesmo pode reconhecer” (1979, p.125). Ver a rentabilidade desta noção, magnificamente explorada por Márcia Rios da Silva, em sua tese de doutorado *O rumo(r) das cartas: um estudo da recepção de Jorge Amado* (Salvador: UFBA: Instituto de Letras, 2002); cf. o cap. I, em especial as pp.37-40.

Ao escolher como método de seu processo de concepção e execução do livro que escreve, Augusto adota o lema *Solvitur ambulando* e projeta, para sua produção intelectual, resgatar a cidade compartilhada. Procura reconfigurar a rua como imagem do encontro, do diálogo, da *philia* que Anne Coquelin, em *Essais de philosophie urbaine* (1982, p.8), vê como a função precípua da cidade. Mas a cidade desejada, imagem utópica, torna-se uma impossibilidade. Ele não se dá conta de que “narrar a cidade” – como assegura Canclini – “é saber que já não é possível a experiência da ordem que o *flâneur* esperava estabelecer ao passear pela metrópole do início do século. Agora a cidade é como um *videoclip*. montagem efervescente de imagens descontínuas (...) saqueadas de todas as partes, em qualquer ordem” (1996, pp.131 e 135). O personagem, ao contrário, tenta resgatar aquela antiga narratividade pelo viés nostálgico, experimentando, embora deceptivamente, resistir e perverter essa impossibilidade. Sua estratégia discursiva, em meio ao desencantamento do cotidiano de uma “cidade de ratos”, é apegar-se a resíduos utópicos, capazes ainda de dar sentido ao projeto do andarilho-escritor.

Narrativas dos últimos 20 anos desse tipo dramatizam os aspectos mais característicos da cidade recuperados pela memória, na demanda, às vezes nostálgica, de uma legibilidade que se atrela às marcas identitárias e à problematização do pertencimento, associadas ao local, ao mundo próximo observado, como no conto de Rubem Fonseca, ou no romance *Cidade de Deus* (1998), de Paulo Lins, ou mesmo em *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato.

Por outro lado, a ficção contemporânea constrói a cidade imaginária liberta de marcas locais. A vertiginosa multiplicidade de representações contextualiza-se na cidade global, levando a verificar grande liberdade em relação ao localismo, ao espaço de origem. Nessa linha, pode-se detectar um caminho que vai da “grande cidade” ao “domínio urbano do não-lugar” (para aproveitar as expressões de William Sharpe & Leonard Wallock, 1987), domínio este que são os espaços que se libertam das marcas identitárias e que acabam revelando ser a cidade qualquer e nenhuma, “todas as cidades, a cidade”, como já dissera eu no título do livro de 1994.

Esta perspectiva abre um fecundo veio para se estudar como nossas narrativas da atualidade tematizam o descompromisso com o local e o

desaparecimento mesmo da cidade e da cena moderna que se esgarçou: “a metrópole é apenas uma paisagem fantasmática” – assegura Paul Virilio (1993), como se constata em contos de Sérgio Sant’Anna, a exemplo dos que compõem o volume *O monstro* (1997), ou em narrativas de Silviano Santiago, como os improvisos de jazz dos contos de temática homoerótica de *Keith Jarrett no Blue Note* (1996); ou de Bernardo Carvalho, com os contos de *Aberração* (1993) e o romance *Teatro* (1998). Ou ainda as narrativas de Nelson de Oliveira do livro *O filho do crucificado* (2001), que num tom apocalíptico testa os limites da linguagem, tensionando-a para forçá-la a representar o indizível. A arte na cidade contemporânea, apesar de a metrópole ser o paradigma da saturação (Brissac: 1996, p.149), “só pode aludir ao que ali nos escapa, ao que ali não tem lugar” – sublinha Nelson Brissac a propósito da instalação *Detetor de ausências*, do artista Mano Rubem (1996), ou como se pode emblematicamente recortar do conto *Bop be*, do livro citado de Silviano Santiago: “O viajante passou pelo descampado branco de neve sem deixar marcas da sua passagem” (1996, p.88). Esta imagem bem que poderia servir de emblema para a questão da crise da representação que se agudizou no fim do século XX, estreitamente ligada à crise da memória, e a conseqüente perda da experiência, ou mesmo a intransmissibilidade da vivência circunscrita à esfera da individualidade. A imagem de Silviano sugere justamente o apagamento dos rastros da experiência, tanto no sentido de sua validade para uma comunidade, quanto no âmbito da individualidade subjetiva; nem a “experiência plena”, nem a vivência pessoal e intransferível deixam pegadas capazes de serem recuperadas. Se restou o vazio, como transformá-lo em motivo desencadeador da narrativa? Ou dito de outra maneira, no fim do século, é possível resgatar, com a mediação da narrativa, a experiência que não pode ser representada? O que é ainda possível narrar no fim de um século que radicalizou a narrativa em suas formas mais experimentais, esticando o seu arco até o limite, ou fez proliferarem as narrativas em suas formas midiáticas? É ainda possível à literatura resgatar uma tradição esfacelada e através dela articular uma subjetividade capaz de dar forma à recordação do passado? O esgotamento da experiência e das formas discursivas e narrativas que se lhe correspondem leva ao seu próprio questionamento, fazendo da impossibilidade de narrar o seu próprio narrar?

Assim, a cena com seus potenciais de significação escapa da visão dos narradores que são, entretanto, detectores de ausências. A ficção brasileira urbana pós-moderna, em sua diversidade, põe em questão os impasses que o esgotamento da cena moderna deixa perceber, impasses esses agudizados na passagem da cidade à megacidade, da cultura à multiculturalidade, ou seja, a coexistência de múltiplas culturas urbanas no espaço que chamamos todavia de urbano (Canclini: 1999, p.77). Dramatizar tais impasses que frustram a promessa de significações totalizantes da cena moderna é uma das recorrências da ficção urbana brasileira desta virada de século.

Boa parte dessa produção testa os limites de uma impossibilidade (a de representar a realidade) que sempre se atualiza por meio da reflexão sobre a matéria com que a literatura trabalha, questionando os modos de representação da realidade – como demonstrou Vera Follain de Figueiredo, em seu livro *Os crimes do texto* (2003).

Assim, tais narrativas plasman formas de expressarem vivências, subjetividades, expectativas, bem como formações culturais residuais, surgidas no passado: a história familiar e cultural e a memória que atuam ainda no sujeito. Repetindo o que foi afirmado mais acima, reforçam-se os resíduos que atuam nos sujeitos atravessados por temporalidades diferentes em meio a um sistema cultural hegemônico. Neste sentido, muitas dessas ficções narrativas (não só brasileiras, mas também hispano-americanas, a exemplo de Ricardo Piglia, Cristina Peri Rossi, ou Juan José Saer – como estudou a crítica argentina Isabel Quintana, em *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, livro de 2001) situam-se num espaço que aciona as principais tradições do sistema narrativo das sociedades em que os relatos se inserem. Tradições, mesmo em ruínas, são reapropriadas enquanto legados culturais, testados em sua capacidade de ainda significar em outras contingências (como a fragmentação da totalidade monumental do passado depositado no museu, motivo temático presente em Cristina Peri Rossi).

A importância da narrativa para a constituição do sujeito, entretanto, é um tema que deixa rastro de incompletude e inacabamento. Percebendo que não há mais as ilusões do sujeito soberano, autores latino-americanos, sob o signo da impossibilidade referida acima, trabalham também a impossibilidade de reparação da experiência, sendo a narração uma atividade que renuncia, apaga, aponta para o papel ativo do esquecimento

como princípio produtivo, que é equivalente à produtividade da perda e da morte, tanto na história como na linguagem. Como acercar-se do passado e construir um tecido que dê sentido aos resíduos da história? – é talvez uma pergunta que aponta para uma utopia da narrativa que é capaz de estabelecer os nexos perdidos; é ela que, ao falar de espaços vazios e silenciosos, acaba preenchendo-os (Gomes: 2002, p.93). “As lacunas do falado e do vivido são aqui essenciais”, como se percebe em *Uma história de família*, de Silviano Santiago (Quintana: 2001).

Ao tentar buscar sentidos/valores, os textos apontam para impasses da literatura desta virada de século, marcado pela saturação da informação, em que o velho sistema de valores substituído pela troca generalizada de mercadorias nos leva à impossibilidade de trocar (como disse Baudrillard na entrevista “Cultura virou recreação artificial”, *Jornal do Brasil*, 2002), impossibilidade que se associa às imensas dificuldades interpostas aos fluxos de transmissão. Se o antídoto para a impossibilidade de trocar é o mundo privado, psicológico, afetivo, esses mecanismos também foram incluídos no sistema (como provam os *massmedia*). Ao abordar a crise do presente, cruzando ficção e subjetividade, frente à heterogeneidade das culturas, parte da narrativa contemporânea abole a busca da verdade, ou faz do apocalipse uma alegoria das incertezas pós-modernas (a exemplo de textos de Nelson de Oliveira), mas, por outro lado, como o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca, busca ver a literatura como aquele antídoto, almejando devolver-lhe a função utópica que perdera num século que assistiu aos conflitos das propostas autoritárias de homogeneização e a agudização da heterogeneidade que caracteriza as sociedades pós-modernas, mesmo frente às perplexidades dos fundamentalismos que recrudesceram com os atentados de 11 de setembro de 2001 e seus desdobramentos em escala global.

Ao propor o “deslocamento/distanciamento” (o ponto de partida é a obra de Rodolfo Walsh) como a sexta proposta para o próximo milênio, ao invés da “consistência” – prevista, mas não escrita por Ítalo Calvino, o escritor argentino Ricardo Piglia discorre sobre a crise atual, afirmando que ela tem na linguagem um de seus cenários centrais e é sustentada por certos usos da linguagem, impostos como uma língua técnica, demagógica, que decreta fora da razão e do entendimento tudo que não está nessa

rede. “Estabeleceu-se uma norma lingüística que impede nomear amplas zonas da experiência social e que deixa fora da inteligibilidade a reconstrução da memória coletiva” (2001b, p.37). Para ele, “a literatura se defronta diretamente com esses usos oficiais da palavra e, por conseguinte, seu lugar e sua função na sociedade são cada vez mais invisíveis e restritos. (...) Em momentos em que a língua se tornou opaca e homogênea, o trabalho detalhado, mínimo, microscópico, da literatura é uma resposta vital” (*ibidem*, pp.40-41). Se se vive uma guerra de relatos, a literatura seria o seu antídoto através do trabalho com a linguagem, para que possa novamente nomear o mundo e problematizar a impossibilidade da representação, ao recuperar resíduos utópicos que resistem. A literatura, então, como diz a bela imagem de Piglia, seria “um espaço de confrontação em meio desta selva obscura: uma clareira no bosque” (*ibidem*, p.40), ou como dissera em outro ensaio (2001a, p.3): no novo milênio, a literatura poderia ser lida “como um manual de estratégia usado para sobreviver em tempos difíceis”. Como vem demonstrando com sua obra ficcional, que resgata resíduos da história, a utopia se configura no afastamento imaginário diante de contingências opressivas e violentas, para projetar no futuro os “impossíveis” do presente, “um meio de escapar do inferno da vida cotidiana” (como ele diz, ao tratar do modo com que Robert Arlt aborda a loucura) – o que será a possibilidade de uma literatura futura, de uma literatura potencial, aquela pensada a partir da margem, da borda das tradições centrais, olhando de viés, que nos dá uma percepção talvez diferente, específica, tirando vantagens de não estar no centro (Piglia: 2001, pp.12-13).

Referências bibliográficas

- ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Campinas: Papirus, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980.
- BAUDRILLARD, J. “Cultura virou recreação artificial”. Entrevista a Norma Couri. “Idéias”, *Jornal do Brasil*, 4/5/2002, p.3.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores & cidadãos. conflitos culturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- _____. *Imagínarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- CANTON, K. “As nuances da cidade”. *Irr. Bravo!* v.54, mar./2002, pp. 49-51.
- CERTEAU, M. “Os fantasmas da cidade”. *Irr.* _____, GIARD, L. e MAYOL, P. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1997, pp. 189-202.
- COELHO, T. “Arte na metrópole”, *Bravo!* v.54, mar./2002, pp.45-48.
- COQUELIN, A. *Essais de philosophie urbaine*. Paris: PUF, 1982.
- DETHIER, Jean. *Por un musée imaginaire de la ville*. *Irr.* _____ e GUIHEUX, A. *La ville: art et architecture en Europe – 1870-1993*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.
- FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- FONSECA, R. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. *Irr.* _____. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade. literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- _____. “Modernização e controle social – planejamento, muro e controle espacial”. *In: MIRANDA, W. M. (org.). Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp. 199-213.
- _____. “Modos narrativos e impossibilidade da experiência”. *In: Margens/Márgines Revista de Cultura*. Belo Horizonte/Buenos Aires/Mar Del Plata/Salvador, v.1, jul./2002, pp. 90-95.
- LINS, P. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MAGALHÃES, Adelino. “A rua”. *In: _____*. *Visões, cenas e perfis* [1918]. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1963.
- OLIVEIRA, N. de. *O filho do crucificado*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- PEIXOTO, N. B. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Ed. SENAC: Marca D’Água, 1996.
- POE, Edgar Allan. “O homem da multidão”. *In: _____*. *Contos*. trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultix, 1986.
- PIGLIA, R. “Una propuesta para el nuevo milênio”. *In: Margens/Márgenes*. Caderno de Cultura, v.2, out./2001a, pp.1-3.
- _____. *Três propuestas para el próximo milênio (y cinco dificultades)*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001b.
- QUINTANA, I. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago*. Rosario: Beatri Viterbo Ed., 2001.
- RUFFATO, L. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- SANTIAGO, S. *Keith Jarrett no Blue Note*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- _____. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- SHARPE, W. e WALLOCK, L. “From ‘great town’ to ‘nonplace urban tealm’: reading the modern city”. *In: _____*. *Visions of modern city: essays in history, art and literature*. Baltimore/Londres: The John Hopkins University Press, 1987.
- SILVA, M. R. da. *O rumo(r) das cartas. um estudo da recepção de Jorge Amado*. Tese de doutorado. Instituto de Letras/UFBA, 2002.
- VIRILIO, P. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

O recado do morro – criação e recepção da música popular brasileira

*Júlio Diniz*¹

O ensaísta e músico Luiz Tatit, em seu livro *A Canção*, busca o estabelecimento de parâmetros que possam explicar satisfatoriamente o funcionamento de mecanismos de identificação e aproximação da canção popular com o seu público ouvinte, estabelecendo um dispositivo interpretativo nuclear – o êxito da comunicação entre locutor e ouvinte depende da “sobremodalização”, i. e., da mecânica de persuasão tensionada entre os conjuntos texto/melodia e destinador/destinatário. Segundo Tatit:

Mais que um enfoque formal ou acadêmico, a tradução da relação entre cantor e público, em termos de relações modais entre um destinador locutor e um destinatário ouvinte, tem a vantagem de enfatizar o aspecto funcional da relação. O destinador e o destinatário são termos interdependentes. Um não existe sem o outro. As modalidades de um se sobrepõem às modalidades do outro, provocando respostas. Tais modalidades funcionam como fragmentos de intenção de comunicação que desencadeiam diversos processos de persuasão paralelos. (...) A noção de

¹ Professor do Departamento de Letras, PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

sobremodalização – que instituímos como parâmetro para a verificação dos principais esquemas de persuasão, responsáveis pela eficácia de comunicação de canções – assegura o fator *tensão*, que nos parece crucial na análise conjunta do texto e da melodia (Tatit: 1986, pp.4-5).

O pesquisador divide os processos persuasivos em três modelos principais: o *figurativo*, o *passionale* e o *decantatório*.

A “persuasão figurativa” centra-se no uso do canto como prática que aproxima o ouvinte do seu cotidiano imediato, estabelecendo laços que reconheçam na música cantada os elementos figurativos da fala coloquial. Este primeiro modelo concebe a fala da canção, tratando-se de música brasileira, como a configuração de uma conversa, de um *bate-papo* íntimo, identificando o tecido modular da letra com a matéria constitutiva da comunicação do dia-a-dia.

A “persuasão passional” trabalha com a noção de “cumplicidade emocional” entre o destinador e o destinatário que, numa sobremodalização completa, estende-se ao conjunto melodia e texto. No discurso do destinador/locutor percebe-se a modalização de componentes na esfera do psíquico que serão solidariamente compartilhados com o destinatário/ouvinte.

A “persuasão decantatória”, diferente das anteriores, “é a identificação programada de um tema melódico com um actante construído” (p.47), seja ele ligado a um gênero, a uma personagem, a um sentimento, a uma situação. Decanta-se alguém, algum lugar, alguma coisa, construindo nas variações descritivas o ponto articulatório que identifica todos os componentes da relação.

Constatamos o esforço de sua leitura e a importância de seu trabalho, construídos sobre exemplificações e demonstrações interpretativas bem documentadas. Observamos, porém, que a sua concepção semiótica da canção não problematiza a discussão de elementos fundamentais para a compreensão de sua condição de *discurso cultural*, como as variantes contextuais de produção e recepção, restringindo-se aos modelos estruturais de perspectiva lingüística. Os processos de persuasão presentes nas canções populares não são articulados à contextualização histórica de seus mecanismos de construção.

A contribuição de sua análise reside na utilização da sobremodalização como processo relacional entre os conjuntos melodia/letra e destinador/destinatário, e na afirmação do valor do ouvinte como elemento intrinsecamente ligado à constituição de sentido do tecido musical, vivendo na experiência da audição a ação manifesta de interação comunicativa.

A figura do fruidor é igualmente pensada no texto já clássico do crítico italiano Umberto Eco, *A poética da obra aberta*.

Eco concebe um modelo teórico que, independente de verificação de sua existência em um conjunto de obras, busca representar uma estrutura específica de relação de fruição. Seu objetivo prende-se à configuração de uma série de diferentes procedimentos relacionais entre um grupo de obras e seus prováveis receptores. Sua noção de obra aberta parte da própria condição de precariedade e indeterminação da obra, destacando que, contra a “definitude” de uma obra acabada, surge a possibilidade de diferentes interpretações que rompem com sua univocidade, sem alteração de sua constituição original, cabendo ao fruidor reinventar a sua forma, reinterpretando-a sob perspectivas diferenciadas. Segundo ele:

A poética da obra *aberta* tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete *atos de liberdade consciente*, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (apoiando-nos naquele significado mais amplo do termo *abertura* que mencionamos antes) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor (Eco: 1976, p.41).

Seu texto aborda inicialmente a produção do chamado segundo movimento do modernismo musical, cujos efeitos são bem distintos dos produzidos pelas primeiras composições modernistas, as do início do século XX, assinadas por Stravinski e Schoenberg. Eco destaca quatro exemplos de uma nova concepção de música em que as marcas textuais podem

ser realocizadas pelo seu intérprete – o *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen; a *Sequenza per flauto solo*, de Luciano Berio; *Trocas*, de Henri Pousseur; e a *Terceira Sonata para Piano*, de Pierre Boulez. O crítico afirma:

Entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora (p.37).

As produções a que Eco se refere são características do segundo momento do modernismo na música, entendido como a expressão radicalizada da vanguarda musical erudita. As peças concebidas por Boulez, Stockhausen e Cage, representantes dessa *nova música contemporânea*, transitam no espaço de surgimento e utilização da música eletrônica, com a incorporação de sintetizadores e de recursos tecnológicos antes desconhecidos. O seu caráter fortemente experimental produz uma alteração de perspectivas da concepção de criação e recepção da música. Observam-se em várias composições pós-1945 o esgarçamento do tecido conjuntivo da melodia, a modificação e, com freqüência, a negação das concepções harmônicas tradicionais, a implosão das divisões tradicionais do compasso, a tentativa de busca das unidades mínimas do som até chegar ao silêncio marcado pelas longas pausas, ao ruído, aos barulhos reproduzidos do cotidiano das metrópoles.

A *música de vanguarda* era concebida como uma obra propositalmente inacabada, aberta às interferências de dois tipos de intérprete, o *executante* (o músico) e o *fruidor* (o ouvinte), responsáveis pela possibilidade de reinterpretação de suas formas e de seus conteúdos. A concepção do *objeto música* partia do pressuposto de que a audição tradicional estava sepultada em definitivo. A realização de um concerto no palco de um teatro, diante de uma audiência passiva e contemplativa, era subvertida pela transformação do espaço da execução, um novo e desnuclearizado lugar onde o público ocupava aleatoriamente as áreas em torno dos músi-

cos. Devido à ruptura com a melodia clássica, as peças passaram a trabalhar com notas soltas, entremeadas por *clusters*² e acordes atonais, cabendo às longas pausas a criação da tensão som/silêncio. Somente o ouvinte que possuísse um repertório erudito, que compreendesse que a experiência musical chegava ao seu limite máximo – o *ruído* –, que se dispusesse a aceitar a mutabilidade das noções de construção de um objeto a partir de sua desintegração formal e da transformação do paradigma clássico da audição, enfim, que percebesse o *jogo*, seria o *ouvinte ideal*.

As vanguardas acabaram criando um público intelectualizado e especializado, limitado aos próprios músicos que buscavam na nova música a reflexão metalingüística do próprio ato de compor. Os *intérpretes-executantes* cumpriam os protocolos interpretativos e as linhas programáticas da “obra em movimento” (Eco), aberta por definição. Reinventavam cadências rítmicas e linhas melódicas minimalizadas, formatavam na dispersão blocos concretos de sons incidentais. Os *intérpretes-fruidores*, distantes do modelo de ouvinte erudito, emudeciam diante das pausas, retiravam-se do jogo sem tê-lo percebido, não interagiam porque não se sentiam *íntimos* do que estavam ouvindo, não identificavam nada de seu cotidiano e de sua memória auditiva representada naquela execução musical. O “processo de sobremodalização” a que se refere Tatit não se concretizava. A mecânica de persuasão tensionada entre destinador/destinatário e a obra emperrava numa experiência que para ele, fruidor, não era “figurativa”, “passional” nem “decantatória”. O ouvinte, intérprete fruidor, não se sentia uma força interdependente da do músico executante; sentia-se independente, portanto, deslocado do processo interativo de uma audição progressiva, sem poder de interferência na construção da interpretação. Sentar aleatoriamente num espaço acidental, envolvendo os músicos, sem o compromisso formal da audição contemplativa, não assegurava o estabelecimento de um clima propício, como pensava Cage, ao estabelecimento de uma nova forma de percepção da música.

² Pela etimologia inglesa, *cacho* de sons. Experimentado inicialmente no piano por músicos como Charles Ives, significa um punhado de notas que se faz soar com a mão ou com o antebraço (Isaacs: 1985, p.81).

Eco propõe a concepção de sua “poética da obra aberta” no campo dessa problemática relação público/ouvinte e vanguardas musicais, na articulação de uma nova proposta musical diante de um novo circuito comunicativo.

A sua leitura das quatro composições, a partir das instruções contidas em algumas delas, estabelece de imediato a diferenciação entre *a obra musical clássica* (a noção de clássica em Eco possui um sentido específico), concebida como força organizada de maneira acabada pelo compositor, que apenas indica ao seu intérprete o modo de executá-la, mapeando-a com indicativos fechados, e *as novas obras musicais*, representadas nos exemplos citados, que, ao contrário das *clássicas*, não apontam para um objeto definido, abrindo-se em termos de possibilidades múltiplas à interpretação de seu executante imediato.

Percebe-se que Eco estabelece, a partir de seus exemplos musicais, um duplo estatuto das obras de arte, i. e., a sua forma acabada e a sua possibilidade de abertura, de se fazer rasurada pela interpretação do fruidor. Nesta mesma direção pode-se observar a diferenciação entre “obras abertas” e “obras inacabadas”, as que propositalmente são concebidas pelas marcas textuais, *gaps* e procedimentos sem ordenação formalizada, dispersas em uma estrutura formal indeterminada. Ambas sofrem as interferências, segundo sua visão, do intérprete, seja ele o executante, seja o fruidor.

O intérprete como executante representa a figura do músico instrumentista e do(a) cantor(a), aquele que materializa em seu instrumento ou voz o objeto musical. O intérprete como fruidor resume-se na imagem do ouvinte que, como o executante, reconstrói a trajetória e a configuração das peles do tecido musical a partir de sua sensibilidade, seus valores culturais, sua concepção de mundo. Acreditamos que, em relação ao intérprete executante, a hipótese do ensaísta italiano apresenta-se integralmente plausível. Mas se pensarmos no ouvinte, fechado na concha acústica de sua seleção sonora, imóvel no silêncio da audição de uma peça, parece-nos que Eco equivoca-se. O ouvinte que escuta não necessariamente frui nem responde diretamente aos impulsos propostos pelo jogo, como acabamos de constatar no âmbito da execução das obras eruditas de vanguarda, frustrando o processo comunicativo.

No espaço da canção popular, interesse maior de nossa reflexão, sua interação se dá com a interpretação do executante, principalmente o cantor e a cantora, e, se ele retorna na esfera da melodia e do ritmo à música tocada e/ou cantada, ele o faz como intérprete em segundo grau.

Pensando exatamente na superação dessa relação automatizada entre intérprete e ouvinte, em que o fruitor é configurado como o intérprete do intérprete de uma peça já interpretada, trabalhamos com a proposta do ensaísta Luiz Tatit. A sobremodalização apresenta-se como a provocadora de diferentes processos de persuasão que produzem a tensão necessária à relação dinâmica entre os conjuntos texto/melodia e destinador/destinatário. Incluímos uma variante – a perspectiva historicizante que concebe a canção como uma teia discursiva articulada a uma grade de construções sociais, culturais, ideológicas. A coletivização, a partir da concretude que a oralidade proporciona como palco da performance de sua própria constituição, sobremodaliza, no caso da canção popular brasileira, as tensas relações entre os corpos e as vozes que a transformam em tradução de tradições.

* * * * *

Mário de Andrade compreende a música como uma arte coletiva por definição. Suas observações sobre as danças folclóricas brasileiras, o maracatu, o reisado, o cateretê, a própria coreografia do samba rural paulista, todas acompanhadas pela música, apontam para a ritualização das manifestações culturais como um processo de sedimentação de suas tradições, de seus hábitos cotidianos, da “preservação de seus valores”. Ele afirma:

É que a música sendo a mais coletivista de todas as artes, exigindo a coletividade pra se realizar, quer com a coletividade dos intérpretes, quer com a coletividade dos ouvintes, está muito mais, e imediatamente, sujeita às condições da coletividade. A técnica individual importa menos que a coletiva. (...) O desenvolvimento técnico da coletividade exerce uma função absolutamente predeterminante no aparecimento do indivíduo musical; e, historicamente, se aquela nos explica este, por sua vez o indivíduo musical nos fornece dados importantes para aquilatar-mos daquela (Andrade: 1975, pp.18-19).

Pode-se observar, não só nas considerações sobre as peças folclóricas do interior, mas também no vasto estudo sobre a música de feitiçaria no Brasil, a sua preocupação em caracterizar a força das manifestações musicais em nossa sociedade. A música, segundo Mário, rege o imaginário das comunidades rurais e urbanas, a *dinamogenia* de seus corpos, o ouvido de sua percepção do mundo. Coletiva por fundação, transmitida pela *oralidade*, a música é concebida como a intermediação do mundo dos homens e dos espíritos (a música afro-brasileira, a de feitiçaria), a celebração da fartura e da riqueza (os cantos quando da ocasião do plantio e da colheita), a afirmação da alegria, da dor, da melancolia, do cotidiano. O ouvinte refaz a história oral e sonora de sua própria coletividade, passando adiante o “recado do morro”, como no conto de Guimarães Rosa sobre o mito da gênese da canção popular. O recado que vem da terra é transmitido de boca a boca, de voz a voz, passa por sete personagens e chega até aquele que dá forma ao recado e se salva da morte, o cantor popular.

A *tradição da oralidade* contribui para a compreensão da construção do processo comunicativo da audição. A oralidade tem o seu acetato gravado na memória dos grupos sociais, das *comunidades de ouvintes*. As melodias, os ritmos, o repertório, todas as formas estão em tensão num corpo musical que se sustenta na tradição de ouvir e passar adiante o recado que o outro ouviu, já traduzido, rasurado, incorporado e ressemantizado. O que nos interessa não é definitivamente uma certa visão essencialista e preservacionista da *tradição da oralidade*, como desejam historiadores da MPB como Vasco Mariz, Ricardo Cravo Albin, José Ramos Tinhorão e o próprio Mário de Andrade em parte de sua leitura crítica de nossa tradição musical. Interessa-nos neste ensaio a *tradução da oralidade*, constructo emaranhado nos corpos que dinamogenizam sua representação como discurso escrito e inscrito da/na cultura. Impressionam-nos até hoje as longas e constantes conversas que mantivemos com Aniceto do Império e Clementina de Jesus. Eles representam a história da tradução da música afro-brasileira em nossa cultura. Semi-analfabetos, Clementina e Aniceto trazem em suas vozes o que trazem de seus ouvidos que trazem da *memória* o acervo vivo da audição da tradição musical: sambas, cantos de trabalho, jongos, pontos de macumba, cantos religiosos, corimás. Tudo guardado e repassado e rasurado e reinventado pela oralidade, pela voz que faz do

ouvinte sujeito da propagação, intérprete da sua própria história, corpo semovente da cultura.

Cantar *de cor, cordis*, memória e percepção da emoção. O ouvinte frui e reinterpreta as canções que o fazem reconhecer na melodia um pouco de si, no ritmo um estado emocional, na letra suas mazelas cotidianas, como aponta Tatit na mecânica de persuasão da canção popular brasileira. Ele anteouve uma linha melódica que o acompanha insistentemente, ele anteouve o fim possível de uma canção, recompondo fragmentos sonoros, versos soltos do texto, inflexões da voz do intérprete em uma linguagem amalgamada. Saber de cor uma música não é apenas o exercício da memória auditiva, mas também a construção de um mundo de afetos, o reconhecimento de códigos comuns que aproximam em tensão suas diferenças, fazendo do intérprete, ouvinte de um outro intérprete, e do ouvinte, intérprete de um outro ouvinte.

* * * * *

Gil e Caetano compuseram, sob o signo do experimentalismo do final dos anos 1960, uma canção na mais radical acepção de um *constructo textual plural*: *Batmacumba* (Gil e Veloso: 1968).

Batmacumba

batmacumbaieie batmacumbaobá

batmacumbaieie batmacumbao

batmacumbaieie batmacumba

batmacumbaieie batmacum

batmacumbaieie batman

batmacumbaieie bat

batmacumbaieie ba

batmacumbaieie

batmacumbaie

batmacumba

batmacum

batman

bat

ba

bat

batman

batmacum

batmacumba

batmacumbaie

batmacumbaieie

batmacumbaieie ba

batmacumbaieie bat

batmacumbaieie batman

batmacumbaieie batmacum

batmacumbaieie batmacumba

batmacumbaieie batmacumbao

batmacumbaieie batmacumbaobá

A concepção da canção representa o entrecruzamento interativo de materiais específicos, de contextos comunicativos diferenciados e de espaços culturais distintos. A recepção de *Batmacumba* pressupõe a percepção de um *constructo textual* em que letra, melodia e ritmo são performatizados na arena de atomização de suas forças.

A letra materializa a poética do concretismo, acompanhando em sua distribuição espacial as variações rítmicas, captadas e reprocessadas pela voz e pelos instrumentos, articulando-se em simultaneidade numa estrutura de emissões e pausas, sílabas e notas que partem de duas possíveis matrizes: 1. “Batmacumbaiêê Batmacumbaobá”, o acorde base da linha melódica, avançando e recuando sob a pulsão rítmica, encurtando-se e alargando-se, descendo e subindo oitavas; 2. o “Ba”, como lá ou fá, nota/sílaba que acrescentada de outras, amplia-se em acordes/palavras (“Bat”, “Batman”, “Batmacum”). Pode-se perceber a abertura do texto em direção às marcas de seu ponto de articulação inicial, sinalizando direções distintas – na perspectiva verticalizante e na fundação do “Ba”, como o dó fundamental, que irradia a letra em eixos vetoriais de angulação equidistante entre as bordas do texto.

Batmacumba é a concentração material das forças textuais e sonoras que constroem um duplo signo iconográfico – a máscara do Batman e o seio da mulher, da Obá, a orixá guerreira, a mulher de Xangô.

Percebe-se a postura estética tropicalista na fixação da imagem máscara/seio, símbolos incorporados de um mundo industrializado, tecnizado, produtor de mitologias contemporâneas massificadas. Batman, em tensão com a Obá, regente de um universo “primitivo”, a ancestralidade da África e sua representação como força serena vital. Apolo e Dioniso, como forças corporais e estéticas, trazendo para a cena da contemporaneidade a tensão tradição/tradução.

Nietzsche aponta a fúria dionisiaca como força contraprodutora à serenidade de Apolo na cultura helênica em sua primeira obra, *O nascimento da tragédia*, de 1872.

O pensador alemão propõe que o estado de “embriaguez”, potência emocional que destrói os limites do finito e do individualismo, característico da condição dionisiaca, representava o jogo da natureza com o homem. A música dionisiaca era concebida como a instauração caótica e vital

desse jogo. Como “bebida narcótica”, seu poder implodia o “*principium individuationis*” apolíneo – marca da aparente serenidade subjetiva – integrando o homem extasiado à intensidade tópica da unidade ilimitada, o “uno primordial” (*das Ur-Eine*), renascimento metafísico do humano em sua reconciliação com a natureza. O homem percebe “a comovedora violência do som”, como vislumbrava Nietzsche. *Batmacumba* é a comovedora violência do som e das palavras na atonalidade da escrita do silêncio.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche já sinalizava idéias que marcariam toda a sua trajetória intelectual, em particular, a da defesa radical do valor da vida como fenômeno estético (“a vida sem a música é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa, um exílio”). Sua crítica a Sócrates demonstra bem que, no pensamento do filósofo grego, o predomínio da palavra sobre a música nada mais era do que o abandono da eternidade da vida como querer, em defesa da eternidade da aparência como pensar. A palavra, vista por Nietzsche em Sócrates, representava a busca da vitória da moral sobre a concepção de vida como artefato estético. Deste modo, o pensador alemão centrava o seu interesse na constatação de que a tragédia, índice máximo da cultura helênica, teria seu nascimento no espírito da música, paradigmaticamente pela fome de Dioniso e pela luz de Apolo.

O elemento plástico estrutural é dado por Apolo. Nietzsche conclui que sem a tensão entre as duas forças, a apolínea e a dionisíaca, não haveria a superação do “aniquilamento”. A “embriaguez” de Dioniso contrapõe-se ao “sonho” de Apolo, a essência à aparência, a vontade ao fenômeno, a harmonia à plástica. O ritmo apresenta-se como elemento de confluência dessa tensão. Se o caos de Dioniso provoca o desencadeamento da fúria do som com/contra o silêncio, *physis* que arrebatava e aniquilava a ordem apaziguadora do equilíbrio, a serenidade apolínea arquitetava sob a moldura dos sons o seu princípio ordenador e dominador dos ruídos da natureza.

A leitura da música não só repousa sobre sua cosmogônica força sacrificial enquanto princípio simbólico gerador, mas também a partir de procedimentos pensados pela criação ordenada de sua linguagem constitutiva. A *sobremodalização* (Tatit), a *ante-audição* e a *tradução da oralidade* podem ser utilizadas como estratégias para uma nova teoria de leitura da produção e audição musicais, de caráter interdisciplinar e multicultural. Ler o sacrifício dionisíaco e a serenidade apolínea em dialogia nos faz bus-

car um novo procedimento de apreensão da música, com suas comunidades auditivas e seus protocolos interpretativos específicos.

Gil e Caetano relêem, com a fúria dionisiaca e a plástica apolínea, a própria história dos mundos musicais: o Modal, o som monotônico dos “homens das primeiras eras” (Mário de Andrade), as batidas (*bate macumba* na tocada do ogã no atabaque) dinamogênicas do corpo que se movimenta diante do som; o Tonal, o som polifônico da melodia da modernidade, com seus símbolos grandiosos e seus mitos superexpostos, fazendo de *Batmacumba* o objeto Serial por fundação na música popular brasileira.

O móbil artefato *Batmacumba*, inscrito na tela e disperso no ar, passa a ser o desejo desarmônico, plurirrítmico e polifônico da tensão entre texto, melodia, voz, intérprete e ouvinte, modalizando e modulando dissonâncias. O móbil artefato *Batmacumba*, inscrito no corpo que sobe ao palco e performatiza a tensão entre potências estéticas distintas.

Literatura, música e cultura – que possíveis recados poderão ser reinscritos e repassados no misterioso morro que se faz alegoria estética da criação popular? Que lugar na cultura urbana de nossa MPB é reservado para a *Batmacumba* de Gil e Caetano, artesanato concreto que vibra como corda e se distende como texto na tela de um traduzível papel?

Nós canto-falamos como quem inveja negros
Que sofrem horrores no Gueto do Harlem
Livros, discos, vídeos à mancheia
E deixa que digam, que pensem, que falem
(Veloso: 1984)

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ANDRADE, M. de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.
- BLACKING, J. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1974.
- BOULEZ, P. *A música de hoje*, v.2. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CONE, E. *Musical form and musical performance*. Nova Iorque: Norton, 1968.
- ECO, U. "A poética da obra aberta". *In: A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976. pp.37-66.
- ISAACS, A. e MARTIN, E. (org.). *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- KERMAN, J. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- MERRIAM, A. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- NATTIEZ, J-J *et al. Semiologia da música*. Lisboa: Vega, s/d.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ROSA, J. G. "O Recado do Morro" *In: _____*. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SADIE, S. *The new Grove dictionary of music*. Londres: MacMillan, 1980.
- SEEGER, C. *Studies in musicology, 1935-1975*. Los Angeles: University of California Press, 1977.
- STEFANI, G. *Para entender a música*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- TATIT, L. *A canção eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.

Referências discográficas

- GIL, G. e VELOSO, C. *Tropicália* (nº 6436303) – Companhia Brasileira de Discos, 1968.
- VELOSO, C. *Velô* (nº 8240241) – Polygram, 1984.

Arte e cultura: o elogio da contaminação ¹

*Santuza Cambraia Neves*²

Drama, e ao fim de cada ato
Limpo no pano de prato
as mãos sujas do sangue das canções.
Caetano Veloso, "Drama".

Vou tomar como mote para as minhas reflexões um comentário de um historiador de vinte e tantos anos sobre *Do cóccix até o pescoço*, CD de Elza Soares, recentemente lançado. Respondendo à minha pergunta se havia gostado do disco, ele disse que, embora reconhecesse a qualidade estética do trabalho, sentia falta de uma certa sujeira. Dito de outro modo, ele achou o disco limpo demais. Ele fundamentou a sua argumentação no aspecto geracional, lembrando que, ao contrário da minha experiência musical muito marcada pelo caráter *clean* da bossa nova, ele teve maior convivência não só com uma versão de *rock* mais suja, o *punk*, como passou a aderir às novas tendências derivadas do *funk* e do *rap*, em que a contaminação aparece não só nas letras como também no tipo de composição musical, nos arranjos e nas performances.

Essa idéia me pareceu um bom ponto de partida para uma discussão. E gostaria de começá-la, num primeiro momento, discordando do meu jovem interlocutor quanto à pretensa limpeza do trabalho de Elza Soares nesse disco. Acredito que a cantora, ao gravar *Do cóccix até o pescoço*,

¹ Agradeço a Paulo Henriques Britto a leitura atenta e cuidadosa e as sugestões para a elaboração deste texto.

² Professora de Antropologia do Departamento de Sociologia e Política, PUC-Rio.

atualizou um jeito *gauche* de ser no cenário musical brasileiro. Elza sempre foi *over*, tanto no palco quanto na vida. Restringindo-me aos aspectos musicais e relativos à *persona* de Elza Soares, poderia lembrar a sua carreira, que remonta aos anos 1950, marcada pelo ecletismo estilístico e por uma maneira sincopada de cantar que a diferenciava dos intérpretes do seu tempo. Elza criou uma identidade musical singular, ao juntar as informações provenientes dos sambistas dos morros cariocas e dos músicos norte-americanos do *jazz*, recorrendo à técnica do *scat* e usando a voz como instrumento musical. Ao gravar, no último disco, gêneros como o *rap* e o ritmo baiano de Carlinhos Brown, Elza não é *fake*, pelo contrário, ela os interpreta com desenvoltura, como se houvesse uma convergência profunda entre a sua trajetória pessoal e profissional tumultuada, que constitui uma acusação das discriminações raciais e sociais, e as denúncias colocadas por esses novos gêneros.

O suposto aspecto *clean* da bossa nova merece também uma ponderação. Muita gente já procurou mostrar como esse aspecto converge com os ideais de racionalidade e objetividade postulados pelo construtivismo nas artes plásticas, na arquitetura e na poesia concreta. Os músicos da bossa nova, tal como outros artistas do final dos anos 1950, ajudaram a discutir, via estética, os rumos culturais do Brasil. O momento foi marcado pela utopia, por projetos afirmativos de construção da cultura e da nação. E, com relação à bossa nova, sua sensibilidade era otimista, construtiva, solar. Esta qualidade não só aparece nas canções, em que música e letra se conjugam numa prosódia perfeita para tematizar a “Garota de Ipanema”, como no próprio discurso e nas atitudes dos músicos envolvidos com o novo estilo. Roberto Menescal, por exemplo, em entrevista que me concedeu alguns anos atrás, observa que a geração bossa-novista foi “a primeira geração da praia”, no sentido de viver perto da praia de Copacabana e de gostar dos esportes do mar. Menescal, então, diz que seria impossível para alguém de sua geração, na faixa dos 18, 19 anos na época, cantar “Ninguém me ama”, o samba-canção em estilo *noir* que Antonio Maria e Fernando Lobo criaram juntos em 1952. Menescal enfatiza, na entrevista, o seu gosto pelo dia, pelo mar, e por letras compatíveis com esse tipo de interação com a vida.

A bossa nova se notabilizou, sem dúvida, pela qualidade estética e pelo apuro formal de suas composições. E também não há como negar que, em comum com as tendências construtivas da época, a bossa nova desenvolvia uma poética do menos, predisposta bem ao gosto “moderno” (e não “modernista”, na feição brasileira) a romper com as tradições associadas ao excesso, tanto musical quanto orquestral, tanto literário quanto performático. Por aí se entende a criação de um estilo camerístico, através da estilização do samba, com letras que tematizam a cidade do Rio de Janeiro e o amor de modo lúdico e humorístico. A performance minimalista do banquinho e violão em muito contribui para a constituição desse projeto musical intimista. Mas também não há como negar que a tão comentada “batida” que João Gilberto inaugura ao violão, a despeito de sua sofisticação e da procura do mínimo, na síncope que realiza, já se contamina, desde o projeto inicial, ao se comprometer com a “mistura” de ritmos. Se partimos para uma postura relativista, podemos nos dar conta de que, da perspectiva purista dos defensores da “autenticidade”, do elemento musical “genuinamente nacional”, a bossa nova representava um estilo espúrio, adulterado pelas influências do *jazz* norte-americano.

A década de 1960 introduz um outro leque de questões sugeridas, em grande medida, pelos impasses político-sociais do país. Atores diferentes aparecem na cena cultural – entre eles uma nova geração de músicos populares, em geral universitários – determinados a repensar os rumos do Brasil. Diferentemente do final da década anterior, em que se percebia o momento como uma escala a mais no processo evolutivo e a proximidade, em termos cronológicos, do ingresso na era moderna, passa-se a pensar cada vez mais no que nos falta, em termos econômicos, políticos e sociais, a despeito de nossa exuberância natural e cultural. É nesse momento que as canções se contaminam tanto por temáticas sociais das periferias das grandes cidades ou dos rincões nordestinos, como no caso da emergente música engajada, quanto pelo surgimento de novos gêneros musicais, que dificilmente atenderiam a uma demanda minimalista e camerística.

É neste momento, no início dos anos 1960 – mais exatamente, em 1962 – que o poeta Ferreira Gullar, numa atitude de rompimento com a linha *clean* do programa construtivista do qual fazia parte, a poesia concreta, publica em *Cadernos do povo brasileiro – Violão de rua* 2^a ed, série

lançada pelo CPC (Centro Popular de Cultura), o poema intitulado “A bomba suja”:

Introduzo na poesia
a palavra diarréia.
Não pela palavra fria
mas pelo que ela semeia.

Quem fala em flor não diz tudo,
quem fala em dor diz demais.
O poeta se torna mudo,
sem as palavras reais.

No dicionário, a palavra
é mera idéia abstrata:
mais que palavra, diarréia
é arma que fere e mata.

(...)

É como uma bomba H
que explode dentro do homem
quando se dispara, lenta,
a espoleta da fome.

(...)

Não é uma bomba limpa:
é uma bomba suja e mansa
que elimina sem barulho
vários milhões de crianças.

(...) (Gullar: 1962, pp.43-45)

Retomando o tema musical, se as composições que emergem ao longo dos anos 1960 poluem a base musical da bossa nova (a qual nunca abandonaram) com temas (musicais e literários) cáusticos de pobreza e fome, de sertão nordestino e favela, um novo tipo de contaminação se dará com o desenvolvimento da estética do Beco das Garrafas, em Copacabana. Esse tipo de estética, embora não circunscrita à temática nacional-popular da canção engajada, em muito se afastava do tom intimista da bossa nova, a ponto de, segundo alguns, constituir uma “traição”. Os músicos que se apresentavam no Beco, instrumentistas e cantores, entre os quais se destacam o Sexteto Bossa Rio, o Bossa 3, o Tamba Trio, e os intérpretes Elis Regina, Jorge Ben, Wilson Simonal e Leny Andrade,

desenvolveram um estilo musical que utilizava uma profusão de instrumentos jazzísticos e recorria a um tipo de interpretação bastante diferente da enunciada e criada por João Gilberto. No plano instrumental, certos instrumentos dispensados pelos bossa-novistas, como os pratos e as baterias, voltam à cena. E os cantores que lá se projetaram, como Elis Regina e Wilson Simonal, entre outros, fugiam ao estilo comedido de João Gilberto e Nara Leão (Naves: 2001, p.27).

E no final da década, de maneira programática, os tropicalistas reintroduzem no cenário artístico a estética excessiva outrora rejeitada pelos bossa-novistas. Diferentemente, no entanto, dos músicos vinculados ao projeto nacional-popular, que sujam as canções com informações oriundas de camadas sociais proletárias, rurais e mesmo lumpen, os músicos baianos, partindo de um critério menos sociológico e mais cultural, procuram borrar as canções com o excesso de tinta da tradição *kitsch* há muito instaurada no país. E não se limitam a esse procedimento, pois instauram a ambigüidade aliando o *clean* (como o estilo de João Gilberto) ao sujo (como o dramalhão de Vicente Celestino), o intimista (Nara Leão) ao extrovertido (Chacrinha), o fino (a poesia concreta) ao brega (o bolero), o nacional (os sons regionais nordestinos) ao estrangeiro (as informações do *rock*), e assim por diante. Os músicos baianos partem do pressuposto de que o Brasil é inteiramente contaminado por informações as mais díspares, tal como Oswald de Andrade havia percebido nos anos 1920, ao proclamar, em manifesto, que somos modernos e arcaicos (Andrade: 1972).

Um bom exemplo talvez seja uma canção pouco explorada pela crítica, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, lançada em 1968 no LP *Caetano Veloso*, intitulada “No dia em que eu vim-me embora”:

No dia em que vim-me embora
Minha mãe chorava em ai
Minha irmã chorava em ui
E eu nem olhava pra trás
No dia em que eu vim-me embora
Não teve nada de mais
Mala de couro forrada com pano forte brim cáqui
Minha vó já quase morta
Minha mãe até a porta
Minha irmã até a rua
E até o porto meu pai
O qual não disse palavra durante todo o caminho
E quando eu me vi sozinho
Vi que não entendia nada
Nem de por que eu ia indo
Nem dos sonhos que eu sonhava
Senti apenas que a mala de couro que eu carregava
Fedia cheirava mal
Afora isto ia indo atravessando seguindo
Nem chorando nem sorrindo
Sozinho pra Capital
Sozinho pra Capital
Sozinho pra Capital
Sozinho pra Capital...
(Caetano Veloso, 1990)

Afinada com a letra, a melodia, que lembra uma toada nordestina, é arrastada, tal como a fala de uma pessoa simples a fazer um relato da partida. Os arranjos conspiram duplamente a execução da música: por um lado, Caetano provoca um estranhamento no ouvinte ao utilizar instrumentos extraídos do universo do *rock*, como o órgão eletrônico e uma percussão

típica do iê-iê-iê dos anos 1960, ao invés de recorrer a instrumentos “autenticamente” nordestinos; por outro, o cantor é acompanhado por The Beach Boys, um desprezioso e desconhecido conjunto de iê-iê-iê argentino. Além de estrangeiro, o conjunto musical não se propõe a fazer experimentalismos musicais, como é o caso de Os Mutantes, dedicando-se a dar continuidade à estética “fácil” de uma certa tradição do *rock*. Augusto de Campos faz uma análise instigante de “No dia em que eu vim-me embora”, ao dizer que a canção “versa um tema caymmiano característico – a emigração para o Sul – , mas de um modo diferente, sem aquele denego de *Peguei um ita no norte* ou *Saudade da Bahia*. A poética de Caetano é muito menos lírica, de uma tragicidade seca e realística, nua e crua” (Campos: 1993, pp.168-169).

Em 1972, Caetano Veloso tematiza explicitamente a tradição maculada da música popular na composição “Drama”, que Maria Bethânia interpreta no LP com o mesmo nome. A letra tem o seguinte teor:

eu minto mas minha voz
 não mente
 minha voz soa exatamente
 de onde no corpo da alma
 de uma pessoa
 se produz a palavra eu
 dessa garganta tudo se canta:
 quem me ama? quem me ama?
 adeus
 meu olho é todo teu
 meu gesto é no momento exato
 em que te mato
 minha pessoa existe
 estou sempre alegre ou triste
 somente as emoções
 drama
 e ao fim da cada ato
 limpo no pano de prato
 as mãos sujas do sangue
 das canções
 (LP *Drama*, 1972)

Num procedimento inverso ao de Caetano em “No dia em que eu vim-me embora”, Bethânia profere o canto sobre “as mãos sujas do sangue das canções” com uma interpretação dramática, ressaltada pelo arranjo sofisticado, com piano, cordas e metais, como se a música fizesse de fato parte do repertório tradicional, e não fosse um pastiche da tradicional canção passional e dramática.

É exatamente no início dos anos 1970 que surge uma nova geração de poetas e compositores denominados “malditos”, que já chegam dispostos a enlamear de vez, com um toque de vida, uma estética que consideravam por demais autonomizada e protegida dos embates com o mundo. Sem pretender fazer um levantamento exaustivo de nomes que se encaixam nesse tipo de sensibilidade, poderia citar, só a título de exemplo, figuras como Waly Salomão (à época Waly Sailormoon), letrista e poeta, e Jards Macalé, que fizeram parcerias como em “Vapor barato”, de 1970. Prefiro comentar, no entanto, uma composição menos conhecida da dupla, intitulada “Mal secreto”:

Não choro
 Meu segredo é que sou um rapaz esforçado
 Fico parado, calado, quieto
 Não corro, não choro, não converso
 Massacro meu medo, mascaro minha dor
 Já sei sofrer
 Não preciso de gente que me oriente
 Se você me pergunta: “Como vai?”
 Respondo sempre igual: “Tudo legal!”
 Mas quando você vai embora
 Morro meu rosto no espelho
 Minha alma chora
 Vejo o Rio de Janeiro
 O morro não salvo, não mudo
 Meu sujo olho vermelho
 Não fico parado, não fico calado, não fico quieto
 Eu choro, converso
 E tudo o mais jogo num verso
 Intitulado mal secreto
 (LP *Jards Macalé*, 1972)

A sujeira tematizada neste momento já não é contraposta à limpeza burguesa em termos de classe social: o que se releva aqui é o plano do comportamento. O que está em jogo é o “sujo olho vermelho” de quem já sabe “sofrer”, sem afinidades com o olho envidraçado do careta. Os instrumentos utilizados para o arranjo – baixo elétrico, violão e bateria – mantêm sintonia perfeita com a temática *gauche* de “Mal secreto”, que, não por acaso, é concebida como *rock*. O violão é tocado por Jards Macalé e o baixo elétrico por Lanny Gordin, que costumava manejar a guitarra à maneira de Jimi Hendrix. Macalé articula a letra destacando sua prosódia perfeita, e o arranjo primoroso faz uma espécie de comentário paralelo: assim, quando Macalé canta o verso “Vejo o Rio de Janeiro”, o ritmo de *rock* é substituído momentaneamente pela batida da bossa nova, numa clara alusão à associação entre a cidade e o estilo musical. Essa breve evocação da bossa nova tem o efeito de contrastar o clima solar da velha escola do barquinho e da praia com o clima noturno e depressivo do *rock* pós-tropicalista; e o “morro” da paisagem carioca cantada em tantos clássicos bossa-novistas aqui se alterna com a primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo “morrer”.

É também por essa época, em 1971, que o crítico literário Silviano Santiago publica “O entre-lugar do discurso latino-americano” (2000). Nesse ensaio, Silviano trava um diálogo com a etnologia, tomando-lhe os pressupostos relativistas. Os autores arrolados são Montaigne, Lévi-Strauss e Derrida, entre outros. O que é mais importante para a nossa discussão é que Silviano recorre à idéia de *hibridismo* para pensar a cultura latino-americana, que não se confunde com a de sincretismo, que pressupõe unidade, totalidade. Silviano vê o momento em que escreve como o de um “renascimento colonialista”, num espaço povoado por uma sociedade de mestiços. Esse tipo de configuração seria responsável, segundo ele, pela “reviravolta” da noção de “unidade”, ou “sincretismo”. Assim, nessa “mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o autóctone”, passaria a reinar o “elemento híbrido”. A América Latina, então, daria uma grande contribuição para a cultura ocidental, ao destruir sistematicamente os “conceitos de unidade e pureza” (Santiago: 2000, pp.15-16). No contexto latino-americano, as fronteiras entre os papéis do intelectual e do escritor tornam-se indistintas, cabendo ao escritor, além da criação de textos lite-

rários, a escrita de textos culturais. No entanto, como o escritor-intelectual se encontra numa situação neocolonial, ele tem que usar a escrita para marcar a sua presença, falando “contra” e escrevendo “contra” (pp.16-17). Nesse sentido, os escritores-intelectuais deveriam se mirar no exemplo dos etnólogos, que “ressuscitaram por seus escritos a riqueza e a beleza do objeto artístico da cultura desmantelada pelo colonizador”, ao invés de se limitarem ao método “tradicional e reacionário cuja única originalidade é o estudo das fontes e das influências”. Santiago propõe então que se institua um novo discurso crítico, que substitua o método genealógico por outro que releve os “elementos esquecidos, negligenciados e abandonados e que instaure a diferença como valor (pp.17-18)”.

Essas reflexões de Silviano Santiago dos anos 1970 encontram eco em desenvolvimentos teóricos mais recentes da antropologia, que questionam as interpretações anteriores desta disciplina, submetidas, num certo sentido, aos postulados “modernos” de autonomização dos campos artísticos e de conhecimento. Em *Culturas híbridas*, Néstor García Canclini (1998) afirma que ideologias modernizadoras, provindas do liberalismo e do posterior desenvolvimentismo, acentuaram o que ele vê como uma “compartimentação maniqueísta” ao imaginar que a modernização acabaria com as formas de produção, as crenças e os bens tradicionais. Assim, segundo essa concepção, “os mitos seriam substituídos pelo conhecimento científico, o artesanato pela expansão da indústria, os livros pelos meios audiovisuais de comunicação” (Canclini: 1998, pp.21-22). Nessa mesma pauta, Canclini critica “modelos puros”, como os de Jürgen Habermas, por fundamentarem o postulado de que a autonomia cultural é o componente definidor da modernidade ocidental. Canclini argumenta que Habermas retoma a idéia de Max Weber de que o moderno se forma quando a cultura se torna independente da razão substantiva consagrada pela religião e pela metafísica, constituindo-se, dessa maneira, em três esferas autônomas: a ciência, a moralidade e a arte. Assim, cada uma dessas esferas se organiza num “regime estruturado por suas questões específicas – o conhecimento, a justiça e o gosto – e regido por instâncias próprias de valor, ou seja, a verdade, a retidão normativa, a autenticidade e a beleza”. A autonomia de cada domínio se institucionaliza pouco a pouco, “gerando profissionais especializados que se tornam autoridades especialistas de sua área”.

A especialização, por seu lado, acentua a distância “entre a cultura profissional e a do público, entre os campos científicos ou artísticos e a vida cotidiana”. O resultado dessa diferenciação extrema, na contemporaneidade, entre a moral, a ciência e a arte hegemônicas, e a desconexão das três da vida cotidiana, teriam descreditado a razão iluminista (p.33).

Não poderia deixar de mencionar também, nesta discussão, as considerações críticas de George Marcus e Fred Myers, na introdução de *The traffic in culture* (1995), com relação a uma certa tradição de escrita “higiénica” na antropologia. Segundo os autores, o que distingue uma “antropologia da arte crítica”, que eles efetivamente fazem, de outras abordagens antropológicas é o reconhecimento do fato de que a própria antropologia está implicada no tema que ela quer tomar por objeto de estudo: os mundos da arte. Assim, seus estudos diferenciam-se dos estudos antropológicos da arte em geral, “nos quais um sujeito muito específico, historicamente situado, é assimilado a um discurso conceitual da objetividade e neutralidade marcado pela generalização e pela abstração”. No tipo de pesquisa etnográfica que propõem, vinculada a uma antropologia da arte, o objeto não pode ser abordado de modo “limpo”, como se não houvesse toda uma trama de relações entre esses temas e a antropologia (Marcus e Myers: 1995, pp.1-2).

Termino aqui as minhas reflexões qualificando os conceitos antinômicos de “sujeira” e de “limpeza”, tal como os utilizei aqui. Essas palavras fazem sentido no contexto da discussão contemporânea sobre a dissolução das fronteiras entre arte e vida, das especializações disciplinares e, no caso da pesquisa etnográfica e de outras abordagens nas ciências humanas, do questionamento profundo do postulado da “neutralidade” metodológica. E, o que se reveste de igual importância, o propósito de contaminar a investigação na área de Humanas com abordagens transdisciplinares, subjetivadas e engajadas com a vida, só faz sentido com o abandono radical da idéia de unidade, ou totalidade, que por tanto tempo fundamentou os trabalhos antropológicos. Mary Douglas, por exemplo, legítima representante da antropologia social inglesa, ao analisar as concepções de “sujeira” em diversas sociedades, justifica as tentativas de higienizar as sociedades em nome do “funcionamento” destas: “A sujeira ofende a ordem. Eliminá-la não é um movimento negativo, mas um esforço positivo para organizar o ambiente” (Douglas: 1976, p.12).

Acredito que a nossa saída, para entendermos a arte e cultura contemporâneas, cada vez mais impregnadas de ruídos étnicos, sexuais e comportamentais em geral, seja a alternativa de sujar as mãos com a vida e – por que não? – com o sangue das canções.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, O. de. “Manifesto da poesia pau-brasil”. *In: Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972 [1924].
- CAMPOS, A. de. “Viva a Bahia-ia-ia!”. *In: Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993 (5ª edição).
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998 (2ª edição).
- DOUGLAS, M. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- GULLAR, F. “A bomba suja”. *In: Cadernos do Povo Brasileiro – Violão de Rua*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962 (2ª edição).
- MARCUS, G. E. e MYERS, F. R. “The traffic in art and culture: an introduction”. *In: _____* (orgs.). *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1995, pp.1-51.
- NAVES, S. C. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SANTIAGO, S. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. *In: Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 (2ª edição).

Referências discográficas

- MACALÉ, J. “Mal secreto”. LP *Jards Macalé* – Philips, 1972.
- BETHÂNIA, M. “Drama”. LP *Drama* – Phonogram, 1972.
- SOARES, E. *Do cóccix até o peçoço* – Maianga, 2002.
- VELOSO, C. “No dia em que eu vim-me embora”. CD *Caetano Veloso* – PolyGram, 1990 [1968].

Uma aprendizagem transcultural nos cadernos de Guimarães Rosa

*Marília Rothier Cardoso*¹

As páginas que se seguem buscam ensaiar, através do enfoque micro-analítico, uma reflexão sobre a literatura enquanto espaço possível para o estabelecimento de trocas interculturais, na contramão dos modelos hegemônicos vigentes. Como parte da tendência contemporânea de inserir a interpretação literária no âmbito complexo da cultura, a trilha escolhida foi a dos estudos latino-americanos, em que se destacam os trabalhos de Garcia Canclini (1998) e Martin-Barbero (2001), especializados no exame das práticas híbridas, resultantes das negociações entre as matrizes populares, as eruditas e as midiáticas, detentoras das técnicas de divulgação. Tomando, como referência, as análises do artesanato, do circo, da canção ou dos melodramas radiofônico-televisivos, desenvolvidas por esses autores, procurou-se rastrear processos de construção do literário, identificando tramas intertextuais as mais heterogêneas, que não só desmentem o isolamento da arte erudita experimental, como também desvendam as possibilidades e os perigos de sua circulação nos meios de massa.

¹ Professora do Departamento de Letras, PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

A aproximação do foco analítico de um fragmento-amostra – recordado do conjunto de textos publicados e de seus respectivos prototextos (levantamentos, anotações, rascunhos) – visa o emprego simultâneo das técnicas decifratórias aplicadas ao acervo documental de escritores, e dos métodos político-interpretativos com que se desvendam os conflitos, adaptações e mudanças do tecido multicultural. No âmbito brasileiro, costuma-se apontar Guimarães Rosa como exemplo de escritor moderno que desenvolveu sua tarefa com base numa pesquisa etnográfica – afirmativa confirmada por seu arquivo pessoal, sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Esse foi o acervo do qual se isolaram algumas seções, considerando-as enquanto fragmentos de um hipertexto – miniatura do hipertexto da cultura brasileira –, para experimentar um tipo específico de *close reading*, o que combina a exibição ampliada do detalhe com o confronto minucioso de suas partes componentes.

A par da figura beletrística de um Guimarães Rosa poliglota, inventor de estilo personalíssimo, artificioso e difícil, surge, periodicamente, na mídia, a imagem quase folclórica do viajante das trilhas sertanejas, na companhia de cantadores e boiadeiros – esses depois celebrizados como modelos para as adaptações televisivas e cinematográficas das “estórias”. Os estudiosos contemporâneos, inconformados com esses estereótipos que anulam a força questionadora da escrita rosiana, empenham-se em investimentos interpretativos, capazes de atualizar sua fortuna crítica.

As viagens pelo sertão, registradas em fotorreportagens e romantizadas nos livros didáticos, merecem resgate porque correspondem a um momento capital na trajetória de Rosa. Na virada dos anos 1940 para os 1950, depois da publicação de *Sagarana* (1946), esse cuidou de profissionalizar seu trabalho. Como já vinha estudando, nos livros e nos museus europeus, a tradição épica culta, lançou-se à pesquisa sistemática da mesma tradição na linhagem popular sertaneja. A etapa decisiva dessa pesquisa aconteceu em maio de 1952, quando o escritor atravessou, durante dez dias, os gerais mineiros, acompanhando uma boiada conduzida pelo vaqueiro Manuelzão. Como registro do trajeto, compôs-se um diário minucioso, posteriormente retrabalhado sob a forma de prototextos das estórias em preparo. Aí, o material colhido na pesquisa de campo vai-se superpondo à reserva de leituras, acumuladas pelo escritor. Entre as pastas

catalogadas no IEB como “Estudos para a obra”, acham-se quatro [E-26, 27, 28, 29] referentes à “Boiada” e uma, contendo amplas notas de leituras feitas entre 1948 e 1950 [E-17], intitulada “Dante, Homero, La Fontaine”. Em artigo sobre essa última, Ana Luiza Martins Costa (1997-1998 e 1999-2000) localiza, nas narrativas rosianas, a apropriação adaptada da épica clássica, não só como modelo das “virtudes heróicas”, mas também como alargamento de possibilidades lingüísticas no uso de intercalações, imagens múltiplas e principalmente “epítetos sintéticos”, “transcriados” em português.

Se, como resultado da reelaboração do diário da viagem, o capataz dos vaqueiros foi transformado no protagonista de “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, é o guieiro e cozinheiro Zito que melhor duplica a figura do escritor, pois, “dado em poeta”, levava, também, um caderno, onde registrava, em quadras, os sucessos do percurso. Entre os manuscritos de Guimarães Rosa (em família, Joãozito), onde há freqüentes transcrições das falas e trovas do guieiro-vate (“Vou contar um caso / Os senhores prestem atenção: / De uma saída da boiada / Da casa do Manuelzão”), encontra-se preservado o próprio “caderno de Zito” [E-26]. Se o cânone ocidental aponta Homero como o transmissor, por excelência, do saber coletivo de seu povo, o estudioso da cultura rural brasileira encontra, nessas trovas, o modelo “dos *epos* das boiadas” – registro ritmado da experiência atual à maneira das lendas sertanejas. Além de observador e artista, Zito era dotado de “senso-de-humor”, o que revela sua co-autoria, por exemplo, de *O recado do morro*, novela de uma viagem em cuja trajetória, como naquela da boiada, sempre se avistava o Morro da Garça. Compondo a novela, lê-se, em tom cômico-sério, uma espécie de disputa entre saberes: de um lado, o cientista alemão admira os elementos mais corriqueiros da paisagem, para espanto e galhofa dos camaradas generalistas; de outro lado, moradores bobos ou meio malucos sustentam profecias, creditadas à voz do morro, que são desconsideradas pelo padre e pelo fazendeiro. Esse tipo de narrativa, que propõe enigmas e experimenta possíveis respostas – onde se conjugam a percepção estetizante, a intuição fantasista e o raciocínio especulativo – foi certamente aperfeiçoado na convivência do escritor culto com sertanejos como Zito. Na entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa faz questão de confessar que, quando perseguido pelas

dúvidas, conversa “com alguns dos velhos vaqueiros de Minas Gerais, que são todos homens atilados” (Coutinho: 1983, p.79). Ao longo da obra e da variedade de documentos que apresentam seu processo de composição, fica patente o alto conceito atribuído, pelo escritor, à cultura sertaneja. Seu maior elogio aos mestres do saber ocidental – Dante, Goethe, Dostoiévski – é considerá-los nascidos no sertão (p.85). Em termos de hoje, pode-se dizer que aí se opera um tipo de transculturação, independente da hierarquia hegemônica.

Nos meados do século XX, quando o Brasil – como toda a América Latina – ocupava-se das reflexões acadêmicas contra o subdesenvolvimento e das metas governamentais progressistas, nunca é demasiado ressaltar a atitude contradiscursiva de Guimarães Rosa, que se instrumentalizou com os jogos lingüísticos da vanguarda para, reacionariamente, reinserir a enunciação coletiva da épica no espaço do romance experimental. Buscando a co-autoria dos aedos gregos e medievais, tanto quanto a dos cantadores de feira e poetas-boiadeiros do sertão, logrou “introduzir uma lacuna não-sincrônica, incomensurável, no meio do contar histórias” (Bhabha: 1998, p.227). À sua maneira, o escritor antecipava, assim, o diagnóstico e as alternativas para a crise da modernidade. Sua atividade de pesquisador da sabedoria anti-histórica dos mitos e provérbios não é mais interpretada, hoje, como esteticismo alienante, mas como “performance” próxima à do artesanato e do melodrama dos hispanos, que trabalham suas matrizes arcaicas, através de processos eruditos ou midiáticos, como forma de resistência cultural.

As estratégias narrativas aprendidas e adaptadas por Guimarães Rosa podem mostrar-se bastante surpreendentes. Enquanto combinava o ritmo das quadras de Zito com o esquema sonoro da *Ilíada*, ia-se familiarizando com diferentes “retratos do Brasil”, produzidos desde o tempo das expedições científicas estrangeiras até Euclides da Cunha. Simulava querer extrair de toda essa extravagante bagagem de informações um saber atemporal e transcendente, mas, de modo sutil, produzia uma interferência na história presente, subvertendo projetos políticos de seus contemporâneos e pondo em questão a racionalidade prática estabelecida. Observem-se, por exemplo, suas relações com o velho amigo Pedro Barbosa, fazendeiro e empresário bem-sucedido.

Colegas da Faculdade de Medicina e companheiros de pensão em Belo Horizonte, Pedro Moreira Barbosa e Guimarães Rosa corresponderam-se durante 33 anos. Pelo assunto da maior parte das cartas, sabe-se que, à medida que ampliava suas empresas, Barbosa ia-se tornando uma espécie de conselheiro econômico do escritor, que aplaudia, num tom entre invejoso e irônico, a riqueza do amigo. Ora, Pedro Barbosa, o homem de negócios, é justamente o escolhido para fornecer material informativo para a construção literária de um bobo – tratador dos porcos na fazenda – que, como personagem-título do conto *Mechéu*, põe em questão, com seu comportamento desconcertante, toda a lógica da propriedade lucrativa. Antes de dizer de que forma Pedro Barbosa tornou-se co-autor da estória de *Tutaméia*, é interessante lembrar o convite feito por ele a Rosa, no final de 1945, para uma viagem à Fazenda das Pindaíbas, em Paraopeba. Esse convite resultou na primeira excursão de pesquisa local sistemática, descrita pelo próprio escritor como “oportunidade para penetrar de novo naquele interior nosso conhecido retomando contato com a terra e a gente, reavivando lembranças, reabastecendo(-se) de elementos, enfim, para outros livros” (Carta ao pai, 6/11/1945).

No arquivo do escritor podem-se ler, compondo a pasta E-26 – *Notas da grande excursão a Minas* –, os registros, transcritos e já em processo de reelaboração, daquela estada nas Pindaíbas, onde um certo Tio Moreira chamou a atenção do escritor, autodefinindo-se, proverbialmente: “Moreira racha, mas não quebra!” A maior parte do material recolhido diz respeito ao trato com os bois e à sabedoria tradicional da região, incluindo ditos, cantigas e festas cíclicas, como o batuque e a folia-de-reis. Mas é possível que, em meio a sua tarefa de etnógrafo amador, Rosa tenha-se deixado fascinar pelo apego à rotina diária e pela expressão intensa e enraivecida de Mechéu. Tempos depois, preparou um verdadeiro questionário sobre a aparência, hábitos, gostos e idiossincrasias do agregado “semi-imbecil” e enviou-o ao amigo Pedro Barbosa. A partir das respostas do empresário, foi construindo – como atestam as anotações dos Cadernos de Estudo 6 e 21, guardados no arquivo, – a personagem e sua trama.

Limitado e ridículo, mas dotado de incompreensível dignidade, Mechéu suscita o riso e a reflexão, pois se repete, em relação ao Gango (outro bobo da fazenda), a mesma atitude de desprezo superior com que o

tratam, acaba perdendo toda a energia quando o Gango morre. A linguagem da narrativa impregna-se do mistério, que a épica – na versão culta ou popular – tem a tradição de perscrutar, pelos caminhos do maravilhoso e do humor. Nesse caso, *Mechéu*, o conto e a personagem, aproxima-se de *O recado do morro*, que reúne sete figuras excepcionais – bobos, loucos, criança e poeta – na função de receptores e transmissores da mensagem cifrada referente à vida e à morte. Assim, a temática e os processos de composição dos textos de Guimarães Rosa concentram-se no comportamento dos indivíduos marginais, que passam mensagens, ajudando a preservar uma sabedoria ameaçada. Trata-se de uma sabedoria composta de ruínas de diferentes culturas, desqualificadas ou esquecidas. Para que o escritor moderno possa apreender esse recado híbrido, é preciso servir-se das vozes mais improváveis e contraditórias. Se o vaqueiro trovador surge como emissor direto das palavras de sua comunidade, um empresário de raízes rurais pode ser levado a comunicar, mesmo involuntariamente, saberes regionais alheios a sua atividade. A centelha do humor, que transpõe o impasse, também resgata os saberes minoritários.

Guimarães Rosa desempenha o papel do intelectual que se prepara, no ambiente do conhecimento erudito moderno, para um trabalho ousado de desconstrução dos valores hegemônicos, tanto estéticos como epistemológicos. Recorde-se que sua tática envolve memória, invenção, raciocínio lógico e fantasia intuitiva, justamente para explorar os conflitos entre esses campos de produção dos artefatos culturais. Como se trata de tarefa gigantesca, o escritor, ambicioso e arguto, usa a artimanha de convocar, informalmente, uma série de parceiros para a boa realização de seu objetivo. No resgate da multiplicidade anônima dos transmissores do legado épico, a narrativa rosiana identifica alguns sujeitos cujo discurso vai produzindo os fios de sua trama. Cada um desses, como representante de um tipo de estória ou cantiga, tem sua figura fundida à imagem do escritor, que, assim, assume diferentes faces, simultâneas ou sucessivas – a erudita, de “ledor de Homero”; a nacional, de discípulo de Euclides da Cunha; a boiadeira, andarilha, imitada do admirável guieiro Zito; e a de observador de seres excepcionais, espertamente captada num descuido do fazendeiro-empresário Barbosa. Somando-se a essa lista, outro *alter ego* exige atenção cuidadosa, pois, sendo a presença mais constante na correspondência ar-

quivada do escritor, torna-se figurante quase imperceptível na obra publicada. Trata-se de Florduardo Rosa, o pai de Joãozito, a quem esse, por meio da troca de cartas, transforma em seu principal fornecedor dos casos do sertão.

Comerciante por profissão e caçador para diversão, nem analfabeto nem culto, Florduardo ocupa o posto estratégico de mediador entre os mediadores. Pela via da familiaridade, supre o filho literato de matéria narrável, quando esse não pode sair a campo para suas observações etnográficas. Torna-se, assim, uma espécie de fonte secundária, não só porque registra sua experiência por encomenda, mas porque, com pretensões a bom contador de estórias, já apresenta um texto pré-elaborado. No trato com o discurso do pai, revela-se um aspecto interessante do Rosa-filho: quando jovem, João distanciou-se do modelo paterno para tornar-se capaz de receber e gerir uma herança – exemplares da épica sertaneja, preservados por narrador experiente –, cuja enorme riqueza o pai mesmo não poderia calcular. Nas raras entrevistas, o escritor demonstra, sutil e respeitoso, sua rejeição de menino às ordens do pai; na maturidade, no entanto, com esperteza produtiva, cultivada de propósito, estreitou relações epistolares com aquele sertanejo semiletrado, que o acaso batizou com o nome peculiar de Florduardo Pinto Rosa. Incentivando o pai a colaborar no empreendimento literário, reconhece seus dotes narrativos: “Gosto muito do jeito d[e Papai] escrever (...). Fico pensando que a minha ‘bossa’ de escritor eu herdei dele, que maneja a pena com tanta facilidade, personalidade, vivacidade e graça” [Carta ao pai, 13/09/1962]. Em quase todas as cartas há comentário sobre as notas enviadas e pedido de outras: “Apreciei, muitíssimo, as notas que o senhor me mandou, sobre os enterros na roça. Aliás, o senhor não imagina como têm valor para mim essas informações. Pena é que o senhor não mande delas freqüentemente” [9/7/1955].

As técnicas redacionais de Florduardo são dignas de comentário. Fica patente sua preocupação em distanciar-se da linguagem oralizada, variando sinônimos, usando torneios humorísticos e maneiras de produzir realce. Quando narra o primeiro dos seus “três contos do papagaio”, descreve o dono do “bichinho” treinando-o com o propósito de “auferir alguma coisa que lhe avolumasse o bolso”. Lembra de um freguês beberão que o perturbava nos tempos de comerciante em Cordisburgo: “Ai de mim o dia que o Tio Inocêncio estava de folga ou nos azeites e que resolvia sangrar a

coruja encostado no balcão!...Santo Deus!...”. Se colecionava provérbios antigos, metáforas pitorescas e expressões locais, a pedido do filho literato, como atestam os exemplos anteriores, não se contentava em simplesmente empregá-los, fazia questão de montar combinações dos mesmos, deixando na frase a sua própria marca. É o que se destaca na maneira de identificar de onde os ciganos traziam seus costumes: “lá de sua terra natal, lá da Sérvia ou lá dos calcanhares onde o diabo perdeu as botas”. Mostrando-se tão cioso de seu estilo, não deixa de comentar a produção do filho, onde não lhe passa despercebida a referência discreta com que aquele o homenageia, através de um figurante de *O recado do morro*. Na carta de 27 de junho de 1956, acusa o “recebimento dos belos volumes do *Corpo de baile* e de *Sagarana* com sua roupa nova”. Depois acrescenta: “Tenho gostado muito do novo livro, do buriti bom, do buriti grande, apesar de que você não falou no buritizinho das mulatas, etc. Você escreveu muito, botou bastante malagueta no guisado, Frei Florduardo, etc” [Pasta 42].

A tradição narrativa de encaixar estórias umas dentro das outras, ou de ir desenrolando o fio das associações de casos, está presente nas notas de Florduardo; por exemplo, quando contrasta os ciganos antigos e os modernos, não deixa de enxertar a estória do velho “cego de um olho”; também, na narrativa de suas caçadas, um episódio emocionante sempre puxa outro, engraçado ou inacreditável. Aí, certamente, Guimarães Rosa encontrou subsídio para revitalizar aquelas técnicas ancestrais. Mas, além da técnica ou dos assuntos encomendados, o escritor deve ter assumido para si a preferência do pai pelo enfoque de personagens engraçadas e incômodas, que brigam por seus desejos, mesmo na contramão do deboche e da exploração social. A constância com que Mechêu tomava-se “por infalível noivo de toda e qualquer derradeira sacudida moça vista”, assim como a “paixão” do Catraz – um dos sandeus, que transmite “o recado do morro” – pela “moça da folhinha”, correspondem a adaptações e desdobramentos da narrativa em que Florduardo acompanha os lances do namoro que o preto Tio Inocêncio imagina manter com uma das filhas de D. Isabel, “gente simples e boa”, moradora da roça. [Pasta 42].

O escritor considera as anotações de Florduardo como objeto de trabalho constante no processo de produzir suas próprias narrativas. É o que diz, na carta de 5/7/1956, a propósito do recém-publicado *Corpo de baile*:

“Como o senhor não deixará de ter notado, ele está cheio de coisas que o senhor me forneceu (...). Agora estou justamente relendo as mesmas e passando para um caderno, classificadas e em ordem, (...) para serem aproveitadas em futuros livros.” Reescrevendo os textos do pai, Guimarães Rosa tem oportunidade de agregar suas lembranças à memória da família e da vila de Cordisburgo e arredores. Constrói, assim – numa operação inversa àquela que descreve no conto *O espelho* –, uma imagem compósita, pois delinea seu perfil, apropriando-se de traços dos antepassados e dos vizinhos, e ainda inclui, no conjunto, características dos bichos domésticos, criados na infância. No entanto, quando se acompanha a saga cosmopolita e sertaneja dos “recados” transmitidos pela escrita rosiana, fica patente que “não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem e a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções” (Deleuze: 1997, p.14). O povo, cujo devir se inscreve nessas “primeiras” e “terceiras estórias”, não forma uma nação nem reivindica uma verdade regional. Sua força política é, antes, da ordem fantástica das culturas diferentes, que se chocam e se entrelaçam. Em carta de 4/12/1963 a Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa diz escrever “como se estivesse traduzindo de um alto *original*, existente alhures”; em outra carta de 25/11/1963, descreve sua atividade narrativa como trabalho “mediú-nico”. Se se descontar a artimanha mistificadora que o escritor exercita diante dos leitores, essas afirmativas explicitam o “agenciamento coletivo da enunciação” das estórias.

A escritura assinada por Guimarães Rosa, através da participação de seus vários co-autores, fez uso experimental da língua portuguesa ao agregar aspectos morfossintáticos de outras línguas e de falares regionais, num desenho verbal híbrido, para propor, há 50 anos, uma forma – inventiva e humorística – de convivência entre tempos disjuntivos e diferenças culturais. Seu paralelo contemporâneo é, por exemplo, o artesanato que resiste e se desenvolve por essa América Latina afora, adaptando, com graça e malícia, a técnica e os modelos milenares à matéria industrializada e ao gosto do mercado internacional. Artesão das palavras, Rosa desenvolvia o relato de modo a salvar do desaparecimento iminente as contribuições de Zito, Manuelzão, Florduardo e tantos outros contadores e cantadores anônimos. Superpondo fórmulas épicas, arcaicas e recentes, a técnicas da mon-

tagem industrial moderna produzia, por processos de harmonização do heterogêneo, objetos verbais belos, mas desconcertantes. Sua assinatura persona-líssima nesses objetos-estórias não esconde, mas põe em realce as marcas autorais de seus companheiros narradores, tenham eles sido identificados em livros canônicos, em cartas familiares ou nas conversas noturnas dos boiadeiros. Através do rastreamento das etapas de pesquisa, escolha, mistura e reelaboração das estórias – etapas guardadas nos registros do arquivo do escritor – em confronto com a obra publicada, identifica-se, para além das tramas intertextuais ordinárias, a evidência de um trabalho composicional coletivo. Assumido como programa, tal trabalho confere à literatura um desempenho de ponta na reformulação das relações interculturais.

Referências bibliográficas

- BARBERO, J. M. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. trad. R. Polito e S. Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001 (2ª edição).
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. trad. Miriam Ávila et alii. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. trad. Ana R. Lessa e Heloísa P. Cintrão. São Paulo: Edusp, 1998 (2ª edição).
- COSTA, A. L. “Rosa, leitor de Homero”. *Revista da USP*, São Paulo, v. 36, dez-fev, 1997-1998, pp.46-73.
- _____. “João Guimarães Rosa, viator”. *Letterature d’America*. Roma, v.81-82, 1999-2000, pp. 39-78.
- COUTINHO, E. (org). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. Coleção Fortuna Crítica.
- DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- ROSA, V. G. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. (2ª edição) [As cartas de J. G. Rosa para Florduardo estão incluídas neste volume].
- ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T. A. Queiroz / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- _____. “O espelho”. *Ir. Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969 (5ª edição).
- _____. “O recado do morro”. *Ir. No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978 (6ª edição).
- _____. “Mechéu”. *Ir. Tutaméia*. Terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969 (3ª edição).

Luther Blisset e o terrorismo cultural

*Pina Coco*¹

Meados dos anos 1980 – Luther Blisset, atacante jamaicano jogando na Inglaterra, faz uma temporada no Milan de Berlusconi, e é alvo de ataques da direita, por ser negro e estrangeiro, além de péssimo jogador. Sob todos os aspectos, a temporada é um desastre.

Meados dos anos 1990 – três jovens são detidos na Itália por tentar viajar sem pagar em um ônibus: levados à delegacia, ao se identificarem, afirmam chamar-se, todos os três, Luther Blisset.

Meados dos anos 1990 – começam a proliferar na Internet textos políticos, de forte teor anárquico, assinados Luther Blisset e oriundos de vários países da Europa. Fala-se também de um projeto Luther Blisset, que teria como produto final um romance histórico, utilizando técnicas narrativas emprestadas ao romance de aventuras e ao policial. O nome de Umberto Eco é associado ao projeto. Internautas são incentivados a adotar o “nome múltiplo” e aderem com entusiasmo: “Qualquer um pode ser Luther Blisset, basta adotar o nome de Luther Blisset. Seja você também Luther Blissett!” (Blissett: 2002).

¹ Professora do Departamento de Letras, PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

Durante cinco anos, duração anunciada do projeto, surgiram, entre outros, um manifesto anarquista, outro sobre a *Net Generation*, a notícia de que Naomi Campbell estaria em Bolonha para operar-se de celulite e uma página falsa do Vaticano, com textos heréticos, que foi consultada durante um ano, sem levantar suspeitas. Em 1999 é publicado pela Mondadori, de Berlusconi, o romance *Q*, assinado por Luther Blisset. O sucesso das setecentas páginas sobre as sangrentas batalhas religiosas em que esteve envolvida a Europa do século XVI é fulminante: os 15 mil exemplares da primeira edição, bem como os 10 mil da segunda se esgotam rapidamente, e a repercussão crítica é entusiástica.

A tradução em espanhol, publicada pela Grijalbo Mondadori, revelou os nomes dos intelectuais genoveses (e não de Bolonha, como a princípio se pensou) que constituíam o coletivo: Federico Guglielmi, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo e Roberto Bui obrigaram a poderosa editora a aceitar uma fórmula *anticopyright* – “Está permitida a reprodução total ou parcial desta obra e sua difusão telemática, para fins pessoais dos leitores, desde que não seja com escopo comercial” (Blissett: 1999). A feroz crítica à propriedade intelectual autoriza a xerocar, escanear, divulgar o texto pela Internet, capturá-lo gratuitamente, bem como nele intervir.

Acreditamos que qualquer obra intelectual é coletiva. O intelecto não está na cabeça de um único autor, mas em algo que se nutre da contribuição de todos, é um intelecto geral, como um fluxo contínuo de informação e re-elaboração, que abarca uma comunidade, uma rede de contatos.

E ainda: “Narrar significa contar histórias e do melhor modo possível. Não nos interessam nem o experimentalismo lingüístico, nem as inovações estilísticas em particular” (Blisset: 2001).

Na verdade, Luther Blisset são e não são os quatro integrantes do coletivo genovês, já que o pseudônimo foi também usado por muitas pessoas, desde delinqüentes comuns a cibernautas – trata-se, como dissemos, de um “nome múltiplo”, sob o qual também foi publicado *Totó, Peppino e la guerra psichica*, reunindo textos surgidos na Web, propondo uma guerrilha tecnológica contra a cultura dominante, revelando os mecanismos da

indústria cultural, contestando a figura do autor, a identidade, os direitos autorais e visando criar novos espaços culturais para uma crítica ao capitalismo, no melhor espírito de Seattle, do dadaísmo e do anarquismo.

Quanto ao título, evoca os dois grandes nomes da comédia italiana.

Totó e Peppino fincaram as raízes no imaginário multimídia italiano, perfeitamente à vontade na sociedade do teatro de revista criada pela imagem de nossa constituição material. Povoam a paisagem do mito, são protagonistas de histórias remanipuláveis, 're-des-edificáveis', replicáveis infinitamente, até alcançar grau zero de sentido. No corpo de suas obras, cada vez mais abertas, podemos encontrar tudo de que precisamos (Blissett: 2002).

Não é por acaso que a lenda de Luther teve como ponto de partida a Itália, país de ultrapassagem de limites entre as culturas erudita e popular, como o fez Totó, genial ator de circo, cinema e teatro, como preconiza o coletivo e como já o fizera Umberto Eco.

Seja utilizando novos suportes midiáticos, seja cruzando técnicas inspiradas no alto e no baixo narrar, o coletivo genovês propõe uma nova leitura sobre o próprio conceito de cultura na contemporaneidade.

A prática da guerrilha midiática consiste, basicamente, em uma relação diferente com os meios de comunicação de massa. Abandonando a leitura apocalíptica do grupo de Frankfurt (lembrando sempre que essa teve um contexto sociopolítico a justificá-la), busca-se uma relação lúdica que exorciza e redimensiona o poder dos *massmedia*. Baseada na *Arte da guerra* de Sunzi, e em conceitos emprestados às artes marciais orientais, trata-se, resumindo, de enfrentar o inimigo *de dentro*, com suas próprias armas, virando-o pelo avesso. As primeiras manifestações de Luther Blisset foram através do rádio: *Radio Blisset* foi um programa local (Bolonha e Roma), cujos redatores chamavam-se todos Luther Blisset e usavam a primeira pessoa do singular para suas narrativas, quer se referindo a si próprios, quer a outros. Ao mesmo tempo, entravam em circuitos *underground* números da revista *Luther Blissett – Revista Mundial de Guerra Psíquica*. Na Internet, lugar, sem dúvida, privilegiado para a criação de lendas urbanas, multiplicaram-se textos e *sites*. Acresça-se o Teatro Situacionista de Luther

Blisset, com performances de rua, além de publicações ensaísticas em pequenas editoras.

O ensaio que abre *Guerrilha Psíquica*, servindo de introdução ao livro, ao analisar a criação dessa “lenda urbana”, usa, com propriedade, o termo mitopoiese, a construção do mito, de início, virtual e cada vez mais real.

Saquear e readaptar um patrimônio bastante antigo de mitos e arquétipos comuns a todas as sociedades humanas, em seguida recomposto na arte e na cultura de massa. Encontrar umas figuras tópicas, remontando ao cinema, aos quadrinhos e à literatura serial (...), para depois produzir suas sínteses (...) uma obra aberta, ‘remanipulável’ constantemente, baseada no maior número possível de ‘retoques’ e intervenções subjetivas.

(Blissett: 2001). De certa forma, também é assim o narrador de *Q*, sem nome e com todos os nomes, enfrentando o inimigo com suas “armas de guerra”, sobrevivendo em meio ao caos, à intolerância e à corrupção.

Um ponto de partida. Recordações que recompõem os fragmentos de toda uma época. A minha. E aquela de meu inimigo: *Q*.

Cenário: a Europa, de 1518 a 1555, a Europa de Lutero, de Henrique VIII e de Carlos V, do Concílio de Trento e da Contra-Reforma, dos anabatistas, anglicanos, luteranos, calvinistas, livre-pensadores, hereges, poetas e visionários. Um narrador sem nome e sem passado, dissidente e revolucionário, e um inimigo, *Q*, o olho de Carafa – Giovanni Pietro Carafa, nome máximo da Inquisição e futuro papa Paulo IV. Um narrador obrigado, para sua sobrevivência, a adotar diferentes identidades pelas diferentes cidades por onde passa. Um sobrevivente dos terríveis massacres de Münster e Frankenhousen, que começa seu diário “fora da Europa”, em 1555, 30 anos depois, quando já pode enfrentar seu passado. Dois homens que inicialmente não sabem da existência um do outro, como que encarcerados em uma negra prisão que é a Europa da Reforma.

O texto comporta múltiplas vozes, além daquela do diário: cartas, fragmentos deixados pelos mortos, cartas do inimigo a seu senhor, proclamas oficiais, encerrando-se com o diário de *Q*, agora narrador. E ainda

múltiplos jogos temporais e formas narrativas, de sagas heróicas e épicas a fluxos de consciência sutis.

O narrador de múltiplos nomes, os nomes dos mortos que carrega consigo, nos fala de guerras perdidas, fala pelos desvalidos, pelos mortos e pelos famintos, traídos por Lutero e pelos poderosos, perseguidos por Roma.

Os nomes são os nomes dos mortos. Os meus, e os daqueles que percorreram os caminhos tortuosos.

Os anos que vivemos sepultaram para sempre a inocência do mundo.

Prometi a vocês que não os esqueceria.

Mantive-os a salvo na memória.

Revoluções se alimentam de projetos libertários, que se convertem em inferno para os inocentes. Q, em suas cartas, sugere a seu senhor os meios de sufocar as revoltas hereges – o que consegue, com sucesso – e medita sobre como o poder corrompe os melhores.

Qoèlet, o Eclesiastes. O profeta da desventura.

Na Europa de hoje, ameaçada pela ascensão da extrema direita, a radicalização de movimentos supostamente perigosos através da infiltração, até conseguir seu descrédito e destruição, é uma prática conhecida. Dessa forma, o romance sobre a manipulação da intolerância foi visto pelos críticos como uma metáfora dos atuais estados europeus. É assim que Q sonha com um profeta que leve ainda mais adiante as idéias de Lutero e incite a rebelião popular. Sabe que com os príncipes pode-se negociar, com os que nada mais têm, rebeldes e famintos, não.

Luther Blisset é um coletivo que sempre utilizou os meios de comunicação como campo de batalha. No romance, a imprensa de Gutenberg tem papel preponderante na difusão das idéias revolucionárias, e o surgimento de novos textos é sempre sinal de um novo movimento e de uma mudança. De certa forma, como quer Eco, é um livro sobre livros e a censura de que são alvo, e as idéias que fazem germinar.

Um dos temas do romance é o da identidade, caro à pós-modernidade. O narrador, sobrevivente de sucessivos massacres, carrega os no-

mes daqueles que conheceu e teve que abandonar, nomes que só outros sobreviventes podem reconhecer, nomes que deveriam ter sido libertadores e heróicos, mas que se tornaram sinônimo de morte: Thomas Münzer, Jan Matthys, Jan de Leida, projetos utópicos que se tornam distopias. Para cada derrota dos espíritos livres, a mão certa de Q, aquele que também reconhece os nomes, outro sobrevivente. Ironicamente, é também aquele que não poderá mudar de nome. Suas são as últimas palavras do romance:

Senhor, esta é a última missiva de quem o serviu por mais de trinta anos. (...) A ingenuidade perdeu-se no meio do século que passou, junto com as esperanças que eu ajudei a apagar (...) a mente dos homens cumpre estranhas evoluções e não existe um plano que possa considerá-las todas. Isto impedirá que cada vitória atinja totalmente seu fim. A sua também. Isto faz com que ninguém morra em vão, nem quem, com um último gesto, lhe dispensa esta lição. Seu observador, Q.

Na verdade, o emprego de pseudônimos, ou do mesmo nome por pessoas diferentes, sempre foi uma tática, desde os hereges medievais e renascentistas. Criando Luther Blissett, o coletivo genovês reativa essa tradição e declara criar um herói popular, além de nitidamente encarar a literatura como um sistema mais amplo que aquele encerrado no livro impresso. Umberto Eco foi o pioneiro do “nome múltiplo”, com seu Milo Temesvar, nos anos 1960, nome emprestado a um personagem coletivo criado, claro, por Borges. (Veja-se, a esse propósito, a foto montagem Borges/Bioy Casares, gerando “Biorges”, bem como a “foto” de L.B. e a foto sem rosto de Wu Ming.) Lembra ainda Jacopo Iacoboni que LB em hebraico significa “coração” e que B é a primeira letra de “binati”, inteligência. Assim, por trás de Luther Blissett estão coração e inteligência.

O sentido de herói popular aqui é o de uma lenda viva, em geral servindo de esperança e consolo aos oprimidos, mito que está expresso nas epopéias de bandidos, como quer Hobsbawn, vistos como vingadores pelos desfavorecidos. Seja com existência real, seja circulando como lendas, contextualizados socialmente ou invadindo a cultura de massa e os quadinhos, ele é encontrado em todas as sociedades, no mais das vezes como o rebelde que desaparece na floresta (ou seu equivalente simbólico) para

lutar contra o poder usurpador. Robin Wood é sua face mais conhecida, no Ocidente.

Aliado ao herói popular, Luther Blisset pretende ir de encontro a outro arquétipo, o do estrangeiro, que surge do nada para resolver situações de grave crise. Na Introdução a *Guerrilha psíquica*, não por acaso o exemplo modelar é o Continental Op de Dashiell Hammett, no clássico *Red harvest*. Assim também é o narrador sem nome de *Q*, sempre se deslocando para auxiliar os perseguidos, dotado de incrível capacidade de resistência, em uma busca policialesca e frenética de seu inimigo.

“Os planos funcionam muito bem, às vezes. Porém, às vezes, é muito melhor botar simplesmente algo em movimento... desde que um cara seja bastante duro para sobreviver e para ver o que precisa quando reemergir” (Blissett: 2001). As palavras do narrador de Hammett se aplicam como uma luva ao de *Q*.

Torpor. Dos membros, da mente. Não reconheço ninguém, não são os mesmos que enfrentaram os episcopais e os luteranos em uma só noite. Os meus homens, eles sim, me seguiriam até o inferno, mas não poderia levá-los comigo: alguém precisa ficar (...)

Sozinho. Ir embora já, procurar a saída do esgoto principal, antes que seja tarde demais.

De certa forma, *Q* é um romance desesperado, na medida em que não há esperança nem na história, nem na revolta, nem na dialética. Quando um movimento que nasce da rebeldia dos desvalidos, que não têm nada a perder, vence por um momento, é para transformar-se em fanatismo e ânsia de sacrifício, deixando à mostra seu corpo, para melhor ser golpeado e aniquilado pelo poder. O que, paradoxalmente, não impede que os personagens de Blisset possam ser felizes: felicidade carnal e epicurista, o gozo do instante, única certeza, para aqueles que não esperam nada.

Para o crítico e romancista Franco Berardi, Luther Blisset

“é a coisa mais importante acontecida na cultura italiana dos anos 90. Crítica da política, crítica da literatura, crítica da crítica. Mas também e, sobretudo, grande política, grande literatura, grande crítica. Ou seja,

vida, prazer da luta, prazer da linguagem, prazer da comunidade que não se fixa, não se estabiliza, mas flui, torna-se outro” (Blisset: 2002).

Quase às cegas.

O que preciso fazer.

Gritos em meus ouvidos já estourados pelos canhões, corpos que esbarram em mim. Poeira com sangue e suor fecha a garganta, a tosse me arrebenta.

Os olhares dos fugitivos: terror. Cabeças enfaixadas, membros triturados.(...)

Onde está Deus onipresente? O Seu rebanho está no matadouro.

Frankenhausen, 1525: assim se abre o romance, com a fuga desesperada dos poucos que irão sobreviver ao massacre, desfeita a utopia. Uma horda de camponeses, pobres, sujos, maltrapilhos e perigosos, à margem da sociedade, à margem da humanidade. Empréstimo ao cinema sua abertura vertiginosa, para aos poucos destacar figuras, sobretudo a do narrador, sem rosto e sem nome. Sucessão de batalhas perdidas, novas esperanças que serão abortadas, intervalos rabelaisianos de puro prazer de estar, ainda, vivo. Sucessão de cidades, percorrendo a Europa, da Alemanha a Holanda e a Antuérpia. Trinta anos que farão dos inimigos, o narrador e o sibilino Q, dois velhos desabusados e sem mais crenças, nem nas utopias, nem no poder. Cidades de Deus.

Com a publicação de *Q* encerra-se Luther Blisset, mas o coletivo que anima um terrorismo cultural investe em outro projeto, desta vez, intitulado Wu Ming, que quer dizer “sem nome” em mandarim, e é usado com frequência na China para assinar textos dissidentes. Em sua *Declaração de intentos*, de janeiro de 2000, Wu Ming se define como “um laboratório de *design* literário, que trabalha em diversos media e por encomenda”, uma “empresa independente de serviços narrativos” (Wu Ming: 2002). Aos participantes do primeiro projeto junta-se Riccardo Pedrini, autor do romance *Libera Baku Ora*. O laboratório trabalha com narrativas, seja qual for o suporte ou linguagem: romances, roteiros, reportagens, jogos de computador ou de sociedade, e ainda se propõe a publicar e lançar histórias escritas por outros.

A escolha de um nome chinês prende-se à convicção de que é indispensável a criação de pontes culturais com o Extremo Oriente, em particular, com a China continental: “é aí que tudo se joga, tanto em termos de catástrofe global quanto em termos de pesquisa de alternativas: é para aí que o imaginário do planeta vai se deslocando” (Wu Ming: 2002).

Wu Ming se autodefine como uma empresa autônoma política, que condena a figura do intelectual afastado do conjunto da produção social, bem como experimentalismos narrativos – a não ser que “ajudem a contar melhor”. Seu protagonista é a multidão anônima de figurantes e, por trás ou através deles, a multidão também anônima de eventos, destinos, movimentos, vicissitudes.

No afresco, sou uma das figuras de fundo.

No centro, sobressaem o papa, o imperador, os cardeais e os príncipes da Europa. Nos lados, os agentes discretos e invisíveis, que aparecem por detrás das tiaras e coroas, mas que em verdade regem a inteira geometria do quadro, o preenchem e, sem deixar que sejam percebidos, permitem que aquelas cabeças ocupem o centro. (Diário de Q)

Unindo a cultura popular à cultura underground de esquerda, Wu Ming não acredita em trabalho intelectual sem militância ideológica, lutando contra os efeitos da globalização, em prol dos direitos humanos e civis e da preservação ambiental do planeta. Declarando buscar o encontro entre a mestiçagem e a cultura, o coletivo acredita ser a literatura “a melhor via para criar mitos e os mitos são os únicos capazes de criar a sociedade aberta e mestiça que defendemos”.

Wu Ming se declara interessado por

“histórias de conflitos tecidos nos teares do epos e da mitopoeisis, que adotem mecanismos, estilos e maneiras próprios da narrativa dita “de gênero”, das biografias, dos artigos militantes ou da *micro-história*. Novelas que processem materiais vivos das zonas sombrias da história, histórias reais contadas como ficção e vice-versa. Recuperação de acontecimentos esquecidos, no centro ou nas margens do que nossa trama possa recuperar ” (Wu Ming: 2002).

Fiéis a seu ideário, os integrantes rejeitam a inspiração romântico-idealística, bem como a torre de marfim. Escrever é um ato coletivo, é narrar, é o boca-a-boca, as idéias que estão no ar, à espera de quem as capte. É nesse sentido que publicam, em sua página, capítulos dos livros em curso, estimulando *feedbacks* dos internautas. É ainda, *coerentes*, o uso do “plágio” – ou melhor, a incorporação de alusões a e trechos de outros autores.

“Autores que amamos” – e não por acaso, a lista inclui Calvino, Borges, Hammett, Phillip K. Dick, além de diretores de cinema (Kurosawa, Ford) e autores de quadrinhos. De certa forma, diria que o projeto do coletivo tem pontos de contato com o projeto Oulipo, em sua essência – a busca de novas formas, a expansão do próprio conceito de literatura, o uso de novos suportes, e uma generosidade que a dura couraça política e militante não consegue esconder.

Resgatando velhas práticas orais de circulação de histórias, aliando-se a um meio problemático como o da Internet, a tática de guerrilha se apodera das armas do “inimigo” para contestá-lo e criticá-lo – e, quem sabe? – derrotá-lo.

O coletivo já publicou seu primeiro livro sob a nova assinatura, *Arma de guerra*, onde discute o conceito de memória histórica, usada como uma arma de guerra que é desenterrada quando convém. O projeto tem, em seu *site*, outras narrativas que vêm sendo escritas, como sempre, disponibilizadas a todos.

Um segundo romance, *54*, também sai pela Einaudi: ‘Não é o pós-guerra, é apenas uma outra guerra. O mundo está dividido em blocos; na verdade, ideologias e fronteiras já estão se desfazendo: mercadorias e drogas não têm limites. (...) Novos hereges, contrabandistas, narcotraficantes, agentes secretos (...) e Cary Grant, ator que há dois anos não filma’ são só personagens (Wu Ming: 2002).

Q foi traduzido em vários países da Europa, no México, em Cuba – onde se renuncia a qualquer forma de benefício, estimulando a atividade editorial da ilha.

No Brasil, além do silêncio total sobre Luther Blisset, por parte da crítica e mesmo do noticiário em geral, durante a década de 1990, somenpublica *Guerrilha psíquica*, tradução da coletânea de textos divulgados na Internet.

Em 2002, publica, enfim, *Q – O caçador de hereges*.

Refrências bibliográficas

BLISSET, Luther. *Q – O Caçador de hereges*. trad. Romana Ghiretti Prado. São Paulo: Conrad Editora, 2002.

_____. *Guerrilha Psíquica*. trad. de Giulia Crippa. São Paulo: Conrad Editora, 2001.

IACOBONI, Jacopo. *Blisset-mania*. Publicação eletrônica. <http://www.lutherblissett.net>

LUCARELLI, Carlo. *Nell'Europa del '500: fantasy, horror, noir*. Publicação eletrônica. <http://www.lutherblissett>

WU MING. Publicação eletrônica. <http://www.wumingfoundation.com>

CONRAD EDITORA. Publicação eletrônica. <http://conradeditora.com.br>

Sequer Inferno, o outro¹

Roberto Corrêa dos Santos²

De início, cumprimentar-vos. Fazê-lo, afirmando o bom e o útil de aqui ter estado desde o belo começo pela manhã, exercendo a capacidade mental e atlética face a pensamentos tantos. Argutos, divergentes, fortes, provocadores. Coube, para expor, período tornado curto, embora assinalasse o enorme gosto existente de realizar o-que-deve-ser-no-ato-de-seu-possível. Há delícias naquilo que se elabora por se estar no esforço de braços com o Tempo, com a temível e nua sabedoria do Tempo. Tal – em relevo e em grande efusão – interessa para alargar forças. Do mesmo modo, ser o último, o ponto supostamente finalizante do anel, lança a arte de girar, fazer-se o torno, curvar o tópico anunciado para que mais ainda diretamente se ligue às modalidades de circunscrever as amplas idéias sobre Cultura. Ou seja, sobre o que se define por essa matéria, vocábulo ou fórmula para firmar e reafirmar entendimentos antigos, históricos e constantes no mundo dito mundo nosso. À sala, pois, *o isso – o outro. Aquele* que – dizem – nos faz ingressar *naquela*: na orla da Cultura. Este, *o outro*, monta sua história desde antes do que se postulou chamar de filosofia, ultrapassa-a e segue sob mutações. A complexidade radical dessa figura

¹ Para Heidrun Krieger Olinto.

² Professor-visitante do Departamento de Letras, PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

está presente em todos e, visivelmente, em artistas e pensadores de vária espécie. Nos mais e nos menos poderosos em seu âmbito. Em nenhum – talvez possa ser afirmando – *o outro* esteve (a questão, a sombra, o efeito, a carne, o espectro de *o outro*) jamais ausente. Em cada um pôs-se – *o outro* – a escrever. Nunca cessando de exigir que fosse também ele – *o outro* – predominantemente escrito, grafado: em nós, seu estilete. As especulações sobre *o outro*, *o-este-a-conhecer* (*a-comentar*, *a-ser-desfeito*), acentuam que, para se refletir, no Ocidente, um dos mais efetivos fatores estará sintetizado em sua disposição orgânica, obediente à lógica, tão econômica quanto sutil, dos modelos analógicos processados por meio da relação entre os improváveis diferidos *o mesmo* e *o outro*. Quanto aos exames do intercâmbio das referidas entidades constituintes e formadoras do sistema de sinais da vida mental (cultura e subjetivação), deve-se sublinhar, embora de maneira insuficiente e ligeira, um contundente aspecto diferenciador, isto é, o de não mais observá-las como pertencentes à convenção de alguma disciplina em particular e sim aos domínios diversos de fazer-se o pensamento. Este desenvolve-se por intermédio de infinitudes de agentes em diálogo, pois – conforme compreensão pragmática – sentidos transitam, marcam lugares, seres, circunstâncias, processos. E, assim, produzem-se valores, conceitos, imagens, perspectivas. E orientações. As práticas de pensamento operam destinadas a dar, ao pensado, formas. Ora mais sólidas, ora mais fluidas. Capazes, entretanto, de manter pulsante um de seus mais almejados objetivos: o de sustentar (eis o foco posto para que se ilumine e se estenda o exame de *o outro* em sua atravessada presença quando na observância dos modos de emergência da Cultura) o Cérebro, o *Cérebro-Ocidente*. A análise de tal orgânica maquinaria envolve atravessar redes, uma vez que o *Cérebro-Ocidente* não pode ser confundido, em sua materialidade e expressão, com, simplesmente, aquilo que se tem chamado de metafísica ocidental, nem com a idéia genérica de metafísica como a filosofia do Ocidente. (Esta é apenas um dos alimentos com que o *Cérebro* se nutre.) E sim tomá-lo segundo a proposição de que se encontra em funcionamento, há grande tempo, com seus mecanismos e dados organizadores, um *Cérebro* que pode ser descrito ao modo como hoje procura fazer parte das ciências biológicas, nelas inclusos campos da neurociência, envolvendo pesquisas cognitivas e hipóteses sobre reinscrições de enunci-

ados das culturas na ordem das cadeias celulares. Mecanismos esses predominantemente neuronais, móveis em seus fluxos transmissores e na produção de senso transpostos por dispositivos físico-químicos. Marcas lingüísticas e mecânicas a distribuírem – e a fixarem – *substâncias qualificáveis*. Esquemas, portanto, de certa maneira primários, se observado seu teor altíssimo de rentabilidade, tornam-se capazes de gerar, e de impedir, multiplicidades de conhecimentos, inteligências, percepções, estados. Isso, acionando controles básicos, repetitivos e programados. Apresentar o *Cérebro*, em termos gerais, impõe, sem dúvida, que se convoque e se decomponha a tradição do Pensar por ele produzido, lembrando ser este, por sua vez, simultaneamente também por aquela tradição estruturado. Ao se indicarem os pólos *mesmo/outro* do *Cérebro*, revela-se uma de suas condutas criadoras mais comuns: a utilização de sensores contrapostos, abrindo-se em seqüências de reconhecimentos opositivos. Esse mesmo Cérebro possui recursos regenerantes, gamas de medições que permitem complexizar as dualidades, ativando-as, de modo a ampliar, misturar, aproximar, contradizer. E, sempre que necessário, rever a si mesmo, readaptando-se, ou seja, retraduzindo constantemente seus constructos cognitivos e emocionais. O princípio a reger o *Cérebro* para ele poder manter-se em pleno funcionamento é o da própria natureza: todo organismo tende a afirmar a única pulsão existente, a de vida. Nesse horizonte, as forças movem-se em direção à vida – *vida quer vida*. Assim, um cérebro particular qualquer, no Ocidente (um cérebro, qual uma ‘*parole*’ a manifestar uma das possibilidades da ‘*languè Cérebro-Ocidente*’), visa a sempre dar sustento a seu sistema vital. Cada cérebro consiste na manifestação singular e constante de o *Cérebro* – no caso, o *Cérebro-Ocidente* –, há tempos construído e em contínua manutenção. E será em seus domínios e com seus materiais e instrumentos que a maioria das grandes obras (bem como das pequenas) se faz. As grandes retomam-no, desafiam-no. Refazem-no; as pequenas reafirmam-no a seu modo e com imensa insistência trabalham para mantê-lo inalterado. O *Cérebro-Ocidente* chega a pontos bem altos conforme demonstram seus fazeres e postulados. Daí pertencerem certos inventos culturais (expostos em atitudes, trabalhos e sentimentos) à história de longa duração. Graças, pois, à firmeza de seus comandos (histórico-químicos) e de seus diversos meios de graduar as necessárias e imperceptíveis variações

de *o mesmo* para assim *mesmificar-se* – sempre com o fim de que o *Cérebro-Occidente* esteja em vigor. Cabe, para tanto – eis as obras ocidentais – não apagar a potência dos conteúdos e dos enunciados feitos pelo *Cérebro* e nele próprio arquivados sob estoques sempre disponíveis para, velozes, agirem diante de qualquer ameaça à garantia de sua vitalidade, de sua permanência. Obras e seres dedicam-se a. Somos, neste mapa a descrever-se, representantes, aliados, servos e, sob algum ângulo, senhores do *Cérebro-Occidente*. Vale remeter, como parêntese especulativo, às históricas *Torres Gêmeas*: face à sua queda, o *Cérebro-Occidente*, o coração do *Cérebro* (o espaço político-econômico-geográfico em que elas se ergueram) reage. Reage brutal e energicamente. Nelas, o *Cérebro* (eixo do sistema nervoso central) tem sua figuração exemplar: o duplo, a altura, o império. Ao tombar, *estremece-se* todo o *Cérebro*. Como se – olhando-se o termo não da perspectiva freudiana, mas do ponto de vista ortopédico – aquilo que ocorrera se pudesse traduzir em o *trauma*. E essa... contusão gerará respostas. Violentas, desesperadas. E urgentes, em virtude de o *Cérebro* impor equilibrar-se rapidamente, para reduzir o pânico por sentir-se acuado diante do ter de aceitar a idéia e a corporeidade da existência de um *outro*, o *outro Cérebro*: o-*outro-de-aquele*. Não sem motivo, qual todas as coisas com vida, o *Cérebro* demonstra seu querer, o *Cérebro* quer – (o querer) viver. A qualquer preço, alterando funcionamentos, regras, valores. Devorando, se preciso. O *outro* também quer. Quer viver. Que se convoque para observação e confronto o *Cérebro-Oriente*. *Cérebro* contra *Cérebro*. A História faz-se em lutas de *Cérebros*. Não se trata de metáfora, e sim de sistemas neuroculturais: células, impulsos, forças imperativas e ordens a transformar em substâncias químicas a enorme incidência das *frases das culturas* (estados, direções, condutas, interesses, ideologias). Na discussão das necessidades do *Cérebro*, importa acompanhar em minúcia os recursos para transformação de linguagens sociais em linguagens orgânicas. Em cérebros, nossos, cérebros eles mesmos, dá-se o trabalho ininterrupto de externar as sentenças do *Cérebro-Occidente*. Eis então o fato de ter-se utilizado, como título, uma frase pertencente a certa disposição discursiva já constituinte do *Cérebro*. Frase notável, geralmente aceita e compartilhada: trata-se da fabulação reflexiva sartreana no intuito de fincar o consenso de um sentido, em sua força na mente, considerando-se o *outro* como o *inferno* – o *inferno*, o *outro*.

E assim, de fato, a prática diária entenderá *o aquele*, à nossa face, via uma presença infernal: o seu *não* (não faça, não diga, não...). A constante negativa (inclusa no *sim*, por tiranias) ressalta e reforça seu poder – além de germinante – impeditivo. Até no que concede, os seres dramáticos de Sartre, na clausura, fechados, indicam isso. Lá, em sua inteligência, permitem visualizar a possibilidade de, seja como for, não haver *o outro*. Senão pelo mesmo ilusionismo das quatro paredes cênicas. Lá, nessa fresta de leitura do *Cérebro*, mostra-se também a realidade risonha de *o outro ser o outro de o outro de o outro*; todos: *outros*, *outros* desdobrados. Não existindo, tampouco, *o mesmo-em-sí*. *O outro* é a espiral de *o outro*, podendo-se inverter as pontas da fórmula. Não há *o outro* nele próprio, deve-se reconhecer para que se obtenha uma provisória estabilidade: conhecimentos de códigos estáveis são exigidos pela vontade-de-vida, a comportar a hora saudável do repouso, obrigatório a qualquer existência. O suposto *mesmo* revela-se sendo de *o outro o outro*. Percebe-se em *aquele quase-não-ser*, *aquele* que, até então, julgávamos dando-lhe um nome que pudesse tranquilizar a estranheza. Os sistemas funcionais e lógicos do cérebro particular, como os do *Cérebro-Occidente*, assim o fazem. Encontram-se permanentemente apalpando, querendo entender o mundo. Que, sem domínio, abrigará sufocantes fantasmagorias. A vida subjetiva e a social realizam embates entre: idealizar e desidealizar. *O outro*, se dominante, tende a abrir espaços escuros para o surgimento de fantasmas. Fantasmas que – fora de controle – poderão crescer a ponto de levar a rupturas, a cisões, a cortes absolutos dos processos históricos e de subjetivação. Distúrbios são também potências integrantes. Porém tudo reabsorve o *Cérebro*, gerando não só matérias sociais como também, por vezes, respostas estésicas. Desordens (e palavras afins) devem ser entendidas distantes do senso-comum, para reduzir o terror que ronda os cérebros da ameaça do patológico: a doença, o terrível *outro*. Curvas (da mente, da história) devem ser vistas sob ângulos das aritméticas: somas; multiplicidades. Operações numéricas. Que ocorra menos medicina no olhar (como norma, rótulo, protocolo) e mais matemática. Geometrias, espacialidades improváveis, aberturas; álgebras, expressões. Os cérebros dessas forças espaciais irrigados conseguem estabelecer elos entre os partidos *esse* e *aquele*. Nos casos ainda chamados clínicos, revelam-se os desenhos sociometais, sociobiológicos, que se estruturam

em torno de arcaicas convicções subservientes e auxiliares à proliferação de fantasmas. O fantasma – seriíssimo –, *o outro* a adentrar-se no corpo, a alojar-se no cérebro, a habitar a vivência da máquina dita *eu*. Dela alimenta-se; por ela manifesta-se. Distinta natureza de Clínica afirmar-se: que o fantasma ri, que se pode rir do fantasma, que existem plurais direcionamentos para a vida. Nela a farta adubagem para ações criadoras. De *o outro* que se retire a regência. E só assim, para expandir a luminosa palavra de Sartre, destaque-se, que ao formulá-la, ela, parcialmente, convém à enorme ocidental inteligência (em sua beleza contundente, seu impacto não pára de cessar) e alimenta o *Cérebro*, considerando *o outro* sob a égide de uma radical importância. Daí dar-lhe o sublime nome de *Inferno*. Sublime e enobrecedor: *o outro*, contudo, não merece. O *Inferno* de Sartre remete ao de Dante. Portanto, o termo – *Inferno* – não reduz ou submete *o outro*, como parece. Ao contrário, eleva-o a um estatuto extremo; oferece um nível de grandeza e de potência a que *o outro*, *o outro* emparedante, não faz jus. Para que cérebros possam espalhar-se e crescer de maneira mais livre, *o outro* há de ser visto tão só como um dos componentes da partida, disponível à dança, um entre muitos no jogo, convocado por sua capacidade de estímulo, por suas virtudes de par. Que se construam novos lugares de entendimento, para que se desfaça o estatuto de elevação e de importância de *o outro*. *Sequer inferno*, *o outro* (no título) propõe simplesmente retirá-lo da proximidade semântica com o magnífico ambiente – o Inferno: *o outro* não é sequer tal. Não tem a altura para a seção mais bela de *A divina comédia*, uma das mais radiantes encenações críticas do Cérebro (dela, este também se vale, e precisa). Logo, *o outro* não deverá altear-se à esplendorosa arte de criar o belo e a crueza. Não pode receber nem esse sítio nem esses sinais. É necessário atingir, ferindo a imobilidade provocada por *o outro* no patamar comum do Cérebro-Occidente. Logo, *o outro*, nesta tese a mover-se, terá de ser posto como um dos pontos a compor simplesmente a disposição lúdica da Política: *o outro* podendo ser mirado e descrito segundo os campos que ocupar, sendo bem medidas as distâncias e as relações – como e sob que cálculos o *eu* age frente a o *ele*. Isso, para que não venha a ser *o outro*, sob qualquer hipótese, o Inferno. Excessivo valor a o *ele*, a *o outro*. Ultrapassá-lo, considerando-se todas as vontades e energias de um diferido *cérebro-a-fazer-se*, compreen-

dendo-se o tabuleiro em que se encontram as variedades de *outrose outros* e *outrose outros*. Fazê-los brincar. Assim, a proposição: tornarem-se, todos, *outríssimos*. Superando, já que aquilatados, dominâncias. Tão apenas: *outros*, ali, colocados na feitura do múltiplo. Artes fortes criam com a massa tanto de *aquele outro*, quanto de *esses outros*. A mencionar, situe-se um artista extremo: Platão. E para avançar nesse esforço de reinventar a alteridade, dois: Espinosa, Nietzsche – o arco dos afetos, da diferença, o braço a braço, o cumprimento, o distinguir. O par diferido. O ímpar. Trabalhos para emergências de *o outro outro*. Um *outro outro* que, ao invés de aos bloqueios, abre-se à construção do vigor, do riso, da serenidade, da vida mais. Vida mais. Mais vida mais. E mais.