UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO

Entre o acadêmico e o jornalístico: análise da coluna de crítica literária Prosa de Sábado, do suplemento Sabático

Felipe de Oliveira Mateus

Bauru
2012

FELIPE DE OLIVEIRA MATEUS

Entre o acadêmico e o jornalístico: análise da coluna de crítica literária Prosa de Sábado, do suplemento Sabático

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Comunicação Social - Jornalismo, apresentado à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".
Orientador: Prof. Dr. Mauro de Souza Ventura

Bauru
2012

FELIPE DE OLIVEIRA MATEUS

ENTRE O ACADÊMICO E O JORNALÍSTICO: ANÁLISE DA COLUNA DE CRÍTICA LITERÁRIA PROSA DE SÁBADO, DO SUPLEMENTO SABÁTICO

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Comunicação Social - Jornalismo, apresentado à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Mauro de Souza Ventura

_____

Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior

_____

Prof. Ms. Karla Beraldo de Souza

Bauru, _____

À Vó Santa e ao Vô Rubens

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, exemplos que sigo e continuarei seguindo, que me apoiaram incansavelmente durante o desenvolvimento desta monografia.

Ao professor Mauro de Souza Ventura, que acreditou em meu potencial e possibilitou que este projeto fosse realidade. Também ao professor Arlindo Rebechi Junior e à Karla Beraldo de Souza, membros da banca examinadora, por seu interesse e disponibilidade.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo financiamento da pesquisa de Iniciação Científica que deu origem a esta monografia.

A todos os grandes amigos que fiz nesses quatro anos e que morarão para sempre em meu coração.

"De certa forma, o trabalho de um crítico é fácil. Nos arriscamos pouco e temos prazer em avaliar com superioridade os que nos submetem seu trabalho e reputação. Ganhamos fama com críticas negativas, que são divertidas de escrever e ler. Mas a dura realidade que nós, críticos, devemos encarar, é que no quadro geral, a mais simples porcaria talvez seja mais significativa do que a nossa crítica. Mas, há vezes em que um crítico arrisca de fato alguma coisa, como quando descobre e defende uma novidade. O mundo costuma ser hostil aos novos talentos, às novas criações. O novo precisa ser incentivado."

Ratatouille - Disney Pixar

RESUMO

A crítica literária desenvolveu-se no Brasil no período que compreende o final do século XIX e início do século XX. Naquela época, o meio de divulgação da crítica eram os rodapés dos jornais, espaços onde se discutia literatura e onde os críticos expressavam suas impressões pessoais sobre obras literárias com o objetivo de orientar o bom gosto dos leitores. Com a progressiva evolução do jornalismo e do público leitor dos jornais, as colunas de crítica tornaram-se incompatíveis com o campo noticioso dos periódicos, transferindo-se para os suplementos literários, durante uma fase de transição, até se concentrar no campo universitário. Essa mudança nos paradigmas de produção da crítica também acarretou uma mudança no perfil dos críticos literários e dos critérios para se fazer a crítica. Se antes o crítico era um profissional que só deveria ser dotado de erudição o suficiente para julgar as obras literárias de acordo com suas impressões, passa a ser um especialista em literatura e deve utilizar-se de metodologias científicas na análise literária, enquanto o jornalista cultural passa a encarar os eventos e obras literárias como produtos pertencentes a um mercado que deve ser noticiado. Esta pesquisa se propõe a estudar e comparar as críticas publicadas na coluna *Prosa de Sábado*, do suplemento literário *Sabático*, produzidas por Silviano Santiago, crítico de origem acadêmica, e Sérgio Augusto, crítico jornalista, com o objetivo de identificar semelhanças e contrastes entre elas e analisar a relação desses críticos com seus campos distintos de legitimação literária, bem como refletir sobre a presença da crítica literária e dos críticos na imprensa atual.

PALAVRAS-CHAVE: crítica literária, crítica jornalística, suplementos literários, jornalismo cultural.

ABSTRACT

The literary criticism was developed in Brazil in the period that comprehends the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. During that time, the mean of dissemination of the criticism were the footnotes of the newspapers, places in which literature was discussed and the critics expressed their personal impressions about literary works with the objective of orientating the good taste of the readers. With the progressive evolution of journalism and of the newspaper's audience, the criticism columns became incompatible with the informative part of the periodicals, being transferred to the literary supplements, during a transition phase, until it was concentrated in the universitary field. This change in the paradigms of the production of criticism also caused a change in the profile of the literary critics and in the criteria to do the criticism. Before, if the critics were professionals that only needed to have enough erudition to judge the literary works, they turn into literature experts and need to use scientific methodologies in the literary analysis, while the cultural journalist begins to look at the events and literary works as products which belong to a market that needs to be reported. This research proposes studying and comparing the critics published in the column *Prosa de Sábado*, of the literary supplement *Sabático*, produced by Silviano Santiago, critic of an academic origin, and Sérgio Augusto, journalist critic, with the objective of identifying similarities and contrasts between them, and analyse the relation of this critics with their distinct fields of literary legitimation, as well as reflecting about the presence of the literary criticism and of the critics in the current press.

KEYWORDS: literary criticism, journalistic criticism, literary supplements, cultural journalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10
1. EVOLUÇÃO DA CRÍTICA LITERÁRIA NO BRASIL 13
1.1 Do surgimento dos rodapés críticos até a crítica na década de 1940 10
1.2 Mudança nos paradigmas da crítica literária 29
1.3 A campanha de Afrânio Coutinho 31
2. OS SUPLEMENTOS LITERÁRIOS 37
2.1 Um período de mudanças 37
2.2 O *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* 41
2.3 O *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* 42
2.4 O fim dos suplementos literários 44
3. A CRÍTICA ESPECIALIZADA 47
3.1 Roland Barthes e a crítica especializada na França 49
3.2 A crítica especializada nos Estados Unidos 50
3.3 A crítica especializada no Brasil 54
4. O JORNALISMO CULTURAL E A CRÍTICA LITERÁRIA 60
5. ANÁLISE DESSCRITIVA DO *CORPUS* 65
5.1 Análise quantitativa das críticas feitas por Silviano Santiago 67
5.2 Análise quantitativa das críticas feitas por Sérgio Augusto 77
6. ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS CRÍTICAS DE SILVIANO SANTIAGO 91
6.1 O entre-lugar do discurso latino-americano 92
6.2 Literatura latino-americana 97
6.3 Dependência e empréstimos culturais 102
6.4 Silviano Santiago: leitor de Derrida 108
6.5 A crítica de Silviano Santiago em *Prosa de Sábado:* uma visão geral 110
7. ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS CRÍTICAS DE SÉRGIO AUGUSTO 113
7.1 Experiências de leitura 115
7.2 Posicionamentos impressionistas 119
7.3 Referências à Cultura Pop e à Cultura de Massa 123
7.4 Noticiabilidade e gancho factual 126
7.5 A crítica de Sérgio Augusto em *Prosa de Sábado:* uma visão geral 129
CONCLUSÕES 131
REFERÊNCIAS 138
LISTA DE COLUNAS ANALISADAS 141
ANEXOS 144
Anexo A - Críticas de Silviano Santiago em *Prosa de Sábado* 145
Anexo B - Críticas de Sérgio Augusto em *Prosa de Sábado* 195

INTRODUÇÃO

Desde o início da imprensa moderna no Brasil, período que compreende o fim do século XIX e o início do século XX, a literatura caracterizou-se como uma atividade inerente àquele antigo modelo de jornalismo. Ainda não havia uma fronteira bem definida entre os campos jornalístico, intelectual e literário. Os chamados "homens de letras" eram responsáveis pela redação dos antigos jornais, espaços onde praticavam o beletrismo e a reflexão de ideias que, mais tarde, formariam a comunidade intelectual nas grandes cidades da época.

Nesse período, a crítica literária consolidou-se como um formato opinativo nas páginas dos jornais. Publicada nos folhetins, ela tinha como motivação principal as impressões pessoais dos críticos, que não eram especialistas, apenas precisavam de cultura geral suficiente para julgar as obras literárias. A essa vertente crítica deu-se o nome de impressionista, ou seja, pautada pelas impressões.

Esse modelo de crítica se sustentou no Brasil até meados das décadas de 1940 e 1950. Nessa época, os paradigmas de produção da crítica começam a sofrer uma mudança, motivada por transformações no jornalismo, na sociedade e na própria crítica, o que resultou na separação entre a atividade jornalística e a crítica, e o confinamento desta no espaço universitário acadêmico.

Era um período em que a sociedade brasileira sofria uma rápida industrialização e urbanização, fato que provocou mudanças no campo cultural e no perfil dos leitores de jornais. Tornavam-se mais raros os antigos leitores dos folhetins e surgiam leitores que buscavam uma quantidade maior de informação, em detrimento dos conteúdos analíticos oferecidos pelo antigo jornalismo. Isso levou o jornalismo a se modificar também, incorporando os padrões norte-americanos de produção, prezando pelo conteúdo noticioso, objetivo, tornando a crítica impressionista incompatível com os jornais.

Paralelo a isso, a crítica literária passava por mudanças em seus critérios de produção e de legitimação. Nesta época, a intenção de submeter a crítica a metodologias científicas, excluindo dela as impressões do crítico como critério de avaliação das obras e fazendo com que ela se concentrasse na análise do texto literário, ganhava popularidade no Brasil,

motivada principalmente pela campanha de Afrânio Coutinho em prol da implantação dessa Nova Crítica no Brasil e pela posterior criação das primeiras escolas de Letras do país. Isso fez com que a crítica fosse, progressivamente, transferindo-se para o campo acadêmico. Fez também com que o perfil esperado dos críticos literários mudasse. Se anteriormente precisavam apenas de erudição para julgar as obras, com essa transformação da crítica eles devem ser especialistas em literatura, para que julgassem as obras com os devidos critérios metodológicos.

Essas mudanças foram progressivas, tendo como fase de transição o período de publicação dos suplementos literários pelos grandes jornais do país. Os suplementos se caracterizavam por um espaço à parte nos jornais dedicado à cobertura da literatura e das artes de forma reflexiva, que não apenas noticiava as manifestações artísticas, mas as analisava de forma crítica.

Os suplementos literários foram publicações que marcaram a história do jornalismo cultural e legitimaram grande parte dos intelectuais que compuseram a comunidade intelectual dos anos seguintes. Entre os vários suplementos publicados nas década de 1950 e 1960, destacaram-se o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, marcado pelo seu caráter de alinhamento ao movimento neoconcretista brasileiro, e o *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, veículo de divulgação das ideias da cultura erudita paulistana, com fortes vínculos junto à recém-criada Universidade de São Paulo, suplemento do qual o *Sabático* é herdeiro direto.

Porém, com a constante evolução tanto do jornalismo, quanto da crítica, essas duas atividades tornam-se incompatíveis. A crítica voltou-se cada vez mais ao campo acadêmico. Sua tendência é de dar um foco cada vez maior às metodologias utilizadas na análise crítica. Assim, ela acaba deixando de se comunicar com um público mais amplo, adotando um estilo acadêmico, que consegue dialogar apenas com os membros deste campo restrito. Já o jornalismo cultural passou a encarar a literatura e as outras formas de arte como produtos e/ou eventos que devem ser noticiados e comercializados. Trata-se da consolidação da indústria cultural, que se refletiu na imprensa e na produção de bens culturais. Ao jornalismo, resta a breve resenha com o objetivo de guiar e incentivar o público consumidor dessa nova forma de produção artística.

Neste cenário do jornalismo e da crítica, surge o *corpus* desta pesquisa: o jornal *O Estado de S. Paulo* retoma a produção de seu suplemento literário, agora chamado *Sabático*, e inclui nele uma coluna de crítica literária, *Prosa de Sábado*. Nela, revezam-se dois críticos de formação distinta e membros de campos distintos de atuação: Silviano Santiago, crítico especialista, de formação acadêmica, e Sérgio Augusto, crítico de carreira jornalística. Dois perfis críticos que a própria evolução do jornalismo e da crítica tornou distintos e afastou, mas que no *Sabático* compartilham de um mesmo campo de divulgação.

Assim, esta pesquisa propõe uma análise comparativa das colunas de crítica literária de Silviano Santiago e de Sérgio Augusto publicadas no *Sabático* entre agosto de 2010 a julho de 2011, a fim de identificar semelhanças e contrastes que permitam uma análise da relação desses críticos com seus campos de legitimação literária distintos, além de refletir sobre a presença da crítica literária e dos críticos na imprensa contemporânea.

1. EVOLUÇÃO DA CRÍTICA LITERÁRIA NO BRASIL

1.1 Do surgimento dos rodapés críticos até a crítica na década de 1940

O desenvolvimento da crítica literária no Brasil enquanto formato consagrado do jornalismo tem origem no fim do século XIX e início do século XX e se deve à influência francesa na formação do campo intelectual brasileiro, que herdou a prática de publicar os folhetins literários nos jornais. Segundo Golin e Cardoso (2010), os folhetins eram um recurso utilizado para aumentar as vendas dos periódicos, atraindo o público leitor com a combinação de jornalismo e literatura. Os folhetins tornaram-se, naquel período, a instância de consagração e divulgação de obras literárias e de seus autores.

A prática cada vez maior de se publicar os folhetins nos revela o crescimento do público leitor, estimulando o consumo de livros, principal produto literário. Isso aqueceu o mercado editorial da época, fazendo dos folhetins um espaço não só de publicação de literatura, mas também de divulgação e comentários acerca de novas obras, o que foi o embrião dos rodapés críticos que dominaram a imprensa até as décadas de 1940 e 1950.

Esse processo tornou a imprensa, em especial os jornais, o espaço da discussão literária por excelência. Além disso, foi consolidada a imagem do profissional da imprensa na época, pessoas com erudição suficiente para acumular tarefas como as de jornalista, cronista, intelectual e crítico. A partir do exercício dessa última função, grandes autores e obras literárias foram consagrados e divulgados ao público, o que demonstra o poder literário que esses críticos conquistavam entre o público leitor.

A crítica praticada na imprensa brasileira até os anos 1940 e 1950 era de caráter predominantemente impressionista, que, por definição, é marcada pela não-especialização de seus críticos e pelo uso de critérios pessoais de análise do fenômeno literário (SÜSSEKIND, 2003). Essa postura da crítica literária brasileira se desenvolve por consequência da influência da crítica literária francesa do século XIX, que era impressionista - destaca-se desses críticos a influência de Saint-Beuve, grande crítico francês do período -, além de sua relação com o movimento modernista brasileiro, fator este que determinou o estilo crítico de grande parte dos integrantes da crítica.

Como coloca Machado (2009), o movimento modernista se desenvolve nos anos 1920 no Brasil com a proposta de romper com a rigidez da arte praticada até então. Seu principal

objetivo era defender a liberdade de criação artística, estimulando a inovação estética e dando autonomia ao campo das artes, na busca de desenvolver uma arte genuinamente brasileira.

Esse objetivo de dar às artes autonomia de criação segue de acordo com o que propõe Pierre Bourdieu ao analisar as relações entre os integrantes do campo de produção da arte erudita e suas regras internas.

> Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. (BOURDIEU, 1992, p. 105)

Sendo assim, se o campo erudito cria suas próprias regras de produção e de avaliação de seus produtos, os critérios de produção e de avaliação da arte modernista surgem dentro da dinâmica do modernismo e, portanto, os critérios de crítica à arte e, em especial, à literatura modernista surgem também do próprio modernismo. Dessa forma, se o movimento modernista buscava a liberdade de criação artística, de inovação estética, a crítica também deveria ter a liberdade de empregar seus critérios de julgamento, já que sua função era legitimar a nova literatura que surgia. Ou seja, a crítica deveria reiterar o estado de liberdade estética conquistado pela literatura.

Ainda sobre a influência do modernismo na crítica literária impressionista, Lafetá (1974) sustenta que toda a proposta de uma nova estética de arte pressupõe também uma mudança ideológica. Isso significa que não muda somente a arte em si, mas também a visão de mundo com a qual ela se relaciona. No caso da literatura modernista brasileira, proposta estética e ideológica caminhavam juntas, sendo que um dos objetivos dela era incorporar à literatura a linguagem popular, na busca de um fenômeno literário que representasse a brasilidade.

Lafetá analisa que a primeira fase do modernismo, denominada heróica, surgida da Semana de Arte Moderna de 1922 e que perdurou por toda a década de 1920, tinha uma preocupação estética muito forte. Era um tempo de rompimento com o rigor estético anterior de estimulo à experimentação. Já a geração de 1930 sofreu as influências da forte carga

ideológica na qual estava inserido o mundo naquela época - na Europa, a ascensão de regimes fascistas, no Brasil, o início da Era Vargas -, o que deu à arte do período uma maior preocupação ideológica e tem como consequência a diminuição do experimentalismo estético da geração de 1920.

Por essa perspectiva, se a função da crítica era exercer a consciência literária e reiterar o estado de liberdade artística, durante a primeira fase modernista, a crítica literária deveria se ocupar da análise estética, já que seria através dela que os ideais do modernismo seriam atingidos. Porém, com a conversão do pensamento estético para um pensamento de caráter ideológico, a crítica também passa a verificar aspectos ideológicos nas obras literárias, em detrimento da visão predominantemente estética.

Essas duas características, liberdade de critérios críticos (que depois, em comparação com o movimento da Nova Crítica dos anos 1940 e 1950, seria vista não como uma liberdade, mas como uma falta de critérios) e a influência de outros conhecimentos humanísticos e de ideologias, seriam as principais marcas da crítica impressionista que se praticaria nos rodapés dos jornais.

Como já foi mencionado o impressionismo crítico se define pela não especialização de seus críticos, sendo que no Brasil, a maior parte deles era formada em Direito e Ciências Sociais, ou até eram autodidatas, pelo uso de critérios próprios de se fazer a crítica e por concepções distintas da função da literatura e da crítica literária. Outra característica dessa vertente era a sua publicação nos jornais, que eram o espaço do debate literário na época. Como afirma Süssekind (2003), estar nos jornais era ter poder literário, pois eram o espaço de legitimação tanto dos críticos, quanto dos autores e das obras literárias.

Ainda segundo Süssekind, três eram os aspectos principais dessa crítica: a linguagem eloquênte, que oscilava entre a crônica e o jornalismo, já que deveriam dialogar com o amplo público leitor de jornais; sua grande difusão, o que garantia o impacto das opiniões expostas pelos críticos, tornando-os verdadeiros guias do bom gosto entre os leitores; e seu estreito relacionamento com o mercado editorial da época, dedicando-se a divulgar e a comentar os lançamentos das obras literárias. Essa última característica remonta o ideal modernista de sempre buscar o novo na literatura e na arte.

Apesar de os críticos do período serem dotados de liberdade no emprego de critérios de análise, algumas metodologias eram empregadas com mais frequência que outras. Perrone-

Moisés (1973) classifica essas metodologias, que serão analisadas com maior profundidade a seguir, aplicadas na produção dos principais críticos do período. Porém, podem-se destacar: a crítica de gosto e desgosto, pautada exatamente pelo gosto do crítico, geralmente reiterando o "bom gosto" da sociedade em que está inserido; a crítica ética, motivada pelas convicções filosóficas e ideológicas do crítico; a crítica biográfica, que considera a obra literária um reflexo das experiências pessoais do autor; a crítica psicológica, que se utiliza do fenômeno literário para investigar traços da personalidade e do caráter do autor; e a crítica histórica, que não foi mencionada por Perrone-Moisés em sua classificação, mas é presente na produção de Sérgio Buarque de Holanda, um dos críticos a serem analisados.

Segue-se então uma análise da produção e metodologia crítica dos principais críticos impressionistas do período. São eles: Álvaro Lins, Alceu Amoroso Lima, Sérgio Milliet, Lúcia Miguel Pereira, Sérgio Buarque de Holanda e Otto Maria Carpeaux. Há que se ressaltar que tanto Sérgio Buarque de Holanda quanto Otto Maria Carpeaux era críticos presentes no campo acadêmico, mas por compartilharem dos valores da crítica impressionista, que diverge daquela que seria praticada pelos críticos formados pelas escolas de Letras, aqui foram enquadrados no grupo dos críticos impressionistas.

Em linhas gerais, todos eles foram críticos de presença marcante nos rodapés dos principais jornais do país, divergindo entre si a respeito de seus critérios de análise literária e visões da função da crítica e da literatura. Também se percebe neles um grande nível de erudição, que seria refletido em sua produção crítica tanto nos jornais, quando em outros meios de divulgação. Essas características servem de confirmação do impressionismo praticado pelos mesmos.

Álvaro Lins

Considerado por Carlos Drummond de Andrade o “imperador da crítica brasileira entre 1940 e 1950”, Álvaro de Barros Lins (Caruaru, 14 de dezembro de 1912 - Rio de Janeiro, 4 de junho de 1970) foi um dos principais críticos da história da crítica literária brasileira e um dos expoentes da crítica em sua fase impressionista. Sua presença no cenário crítico e sua importância na formação do “bom gosto” literário da época eram tão grandes que seus rodapés foram um dos principais alvos de contestação por parte de Afrânio Coutinho, em sua campanha contra a crítica impressionista.

Em sua carreira, Álvaro Lins atuou como advogado, jornalista, professor e, evidentemente, crítico literário. Bacharelou-se em Direito em 1935 pela Faculdade de Direito da então Universidade de Recife. Lecionou Geografia e História em colégios da capital pernambucana, além de ter tido uma curta atuação política entre 1934 e 1937, período em que foi Secretário do Governo Estadual da época. Com o início do Estado Novo de Vargas, desiste da carreira política e passa a atuar no jornalismo, campo que o traria sucesso por meio da crítica literária.

Ainda em 1937, entrou para o jornal *Diário da Manhã*, de Pernambuco, onde permaneceu até 1940 atuando como redator e diretor. Nesse ano, mudou-se para o Rio de Janeiro e trabalhou como jornalista em publicações como o *Diário de Notícias*, *Diários Associados* – importante conglomerado da história da imprensa brasileira, fundado por Assis Chateaubriand – e *Correio da Manhã*, no qual foi redator-chefe. Lecionou na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Lisboa entre 1952 e 1954, tendo sido eleito, em 1955, membro da Academia Brasileira de Letras. Ainda na carreira jornalística, Álvaro Lins atingiu o ápice de sua atuação junto à crítica literária quando se tornou, em 1961, diretor do Suplemento Literário do *Diário de Notícias* até 1964, ano em que se aposentou do jornalismo. Curiosamente, este foi o suplemento que manteve a coluna *Correntes Cruzadas*, espaço dedicado à crítica literária, assinado por Afrânio Coutinho, principal crítico do estilo de Álvaro Lins, extinta exatamente em 1961, ano em que Lins passou a dirigir o suplemento.

Suas contribuições para a imprensa, na forma de rodapés de crítica literária, foram compilados e publicados entre 1941 e 1963 em sete volumes, intitulados *Jornal de Crítica*. Além disso, suas reflexões e anotações críticas foram publicadas nos dois volumes de *Notas de um Diário de Crítica*.

Como já foi mencionado, Álvaro Lins foi um dos principais críticos de linhagem considerada impressionista da história de nossa crítica literária. A principal característica de sua crítica, a metodologia escolhida por Lins para analisar o fenômeno literário, como coloca Chiquim (2009), era a busca de relações existentes entre as obras e a vida e a personalidade de seus autores. Remeter a literatura às experiências pessoais dos autores e buscar nela traços da personalidade dos autores são objetivos das chamadas críticas biográfica e psicológica, das quais Álvaro Lins foi precursor no Brasil (Chiquim, 2009).

Não foi por acaso que Lins escolheu essa vertente crítica. Suas influências remontam aos críticos literários franceses impressionistas do século XIX, em especial, a Saint-Beuve, grande crítico da época. Para ambos, a obra literária é um reflexo da vida e das experiências do escritor. Sendo assim, a função da crítica literária seria revelar a personalidade do autor que está expressa na obra literária. Lins deixa clara essa visão em suas reflexões.

> o fim da crítica literária - para quem a realiza e para quem recebe, para o autor e para o leitor - consiste numa revelação de personalidade. Revelação que só será completa quando for perfeitamente natural, quando trouxer a luz uma personalidade realizada e formada de acordo com suas próprias exigências, com suas exigências mais reais ou mais absorventes (LINS, 1944, apud CHIQUIM, 2009, p. 47)

Percebe-se aí o motivo de uma das críticas mais comuns feitas à crítica de caráter biográfico e/ou psicológico: o fato de que ela acaba por ter como objetivo principal desvendar informações referentes ao autor da obra literária, a sua personalidade e a sua história. Ela não se encerra refletindo sobre o fenômeno literário em si. Este, pelo contrário, acaba servindo de recurso para que o crítico chegue ao escritor. Os que se opõem a essa vertente de crítica afirmam que elementos referentes ao autor podem ser úteis ao crítico, desde que seu objetivo final seja a análise literária. Como coloca Perrone-Moisés (1973, p. 94), "As únicas leituras psicanalíticas proveitosas são as dos críticos que não perdem de vista o objetivo literário da empresa." Há que se considerar que essa vertente crítica, em especial a psicológica, tornou-se muito popular entre os críticos impressionistas após o surgimento da psicanálise de Freud.

Além de se aproximar da crítica psicológica, Álvaro Lins também foi um crítico do *new criticism*, corrente de pensamento crítico de origem anglo-americana que influenciou Afrânio Coutinho em sua campanha contra o impressionismo crítico. Lins o considerava excessivamente formal e estreito. Porém, acreditava que o impressionismo crítico não deveria ser dotado exclusivamente de subjetividade. Para ele, as ideias de "arte pela arte", que seriam presas à estética das obras, e de "arte naturalista", que chegaria a ignorar o fenômeno literário para atingir a realidade, são equívocos (LINS, 1964, apud CHIQUIM, 2009). Sendo assim, a crítica literária deve conciliar seu caráter subjetivo e objetivo, de forma a atingir o impressionismo (de acordo com sua concepção deste).

> Um simples objetivismo não teria forças para criar mais do que a figura de erudito; um simples subjetivismo, por sua vez, não teria forças para criar mais do que uma figura de divagador. o que se deve é tomar a erudição como um ponto de partida para atingir o impressionismo. Pois o verdadeiro

> crítico há de ser um impressionista; e esta síntese fará da crítica criadora dentro da literatura. (LINS, 1964, apud CHIQUIM, 2009, p. 49)

Essa defesa que Álvaro Lins faz em relação à soberania da sensibilidade do crítico se justifica por sua simpatia à crítica psicológica, que, em essência, vale-se das impressões pessoais do crítico julgador.

Alceu Amoroso Lima

A trajetória crítica de Alceu Amoroso Lima (Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1893 - Petrópolis, 14 de agosto de 1983) pode ser dividida em dois períodos distintos: de 1919 a 1928, quando inicia sua carreira e passa a escrever para a coluna *Vida Literária*, de *O Jornal*, e a partir de 1928, período em que se converte ao catolicismo, após travar uma série de debates com o crítico e ensaísta também católico Jackson de Figueiredo, passando a produzir uma crítica considerada ideológica, ou ética, seguindo a classificação de Perrone-Moisés (1973), baseada na doutrina e moral católica.

Lima graduou-se, em 1913, em Ciências Jurídicas e Sociais pela antiga Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro (atual Faculdade Nacional de Direito, da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Atuou como advogado e dirigiu uma fábrica de tecidos - chamada Cometa - que recebera como herança do pai.

Em 1919, passou a colaborar como crítico literário para *O Jornal*. Com o objetivo de separar suas carreiras de empresário e de crítico, adotou o pseudônimo de Tristão de Ataíde ao assinar seu rodapé crítico. A primeira fase de sua crítica, de 1919 a 1928, foi marcada por sua adesão ao modernismo, tendo sido ele o responsável por estudar e consagrar vários dos poetas que surgiam com as vanguardas do pensamento literário.

Outro aspecto importante desse primeiro momento de sua trajetória foi a tentativa de superar o impressionismo crítico, iniciativa esta que terminaria frustrada com sua conversão ao catolicismo. Nesse período, Lima considerava que a crítica devia penetrar "no espírito das obras, numa fusão preliminar da alma do crítico com a do autor, na transformação da análise objetiva em síntese expressiva" (LIMA apud LAFETÁ, 1974, p. 88). Dessa forma, o crítico superaria a parcialidade da crítica praticada anteriormente e atingiria o que o próprio coloca como "expressionismo" crítico.

Contudo, a conversão de Alceu Amoroso Lima à religião católica mudou as diretrizes de sua crítica. Se antes tinha a preocupação de romper com o impressionismo, mesmo que a metodologia escolhida para isso não se identificasse com aquela que Afrânio Coutinho iria defender na década de 1950, o agora crítico católico passaria a dirigir sua atenção ao conteúdo das obras literárias, não mais tendo como foco o fenômeno literário estético. De acordo com Lafetá (1974, p. 60), "A conversão de Alceu faz parte do abandono geral das discussões predominantemente estéticas, trocadas pelo fascínio dos debates ideológicos."

Nesse período, uma das principais preocupações de Lima era a formação da identidade nacional, uma reminiscência de seu período de adesão ao Modernismo. Para ele, a identidade brasileira seria consolidada com o retorno às origens católicas do país. E o recurso pelo qual isso aconteceria era a literatura. Por isso, a função da literatura, na visão de Alceu Amoroso Lima, era a de buscar a identidade nacional brasileira, promovendo a ética católica, que deveria se tornar a diretriz do cotidiano brasileiro.

> A literatura não pode ser considerada entre nós como uma atividade puramente estética. Ela depende, como tudo aqui depende, em seus fundamentos, do que é hoje o tema fundamental de nossas cogitações: a formação da nacionalidade (...) O problema estético depende do problema social, do problema político, do problema moral e, finalmente do problema religioso. (LIMA apud LAFETÁ, 1974, p. 68; 69-70)

Nota-se no pensamento de Lima uma hierarquização da sociedade, cujo elemento de maior importância é a religião. Outro aspecto de seu pensamento, que passa a caracterizar sua visão crítica, é a condenação ao materialismo e suas implicações na política, economia e costumes da sociedade.

Assim, a crítica praticada por Alceu Amoroso Lima é em essência, impressionista, impregnada pela moral católica. Perrone-Moisés (1973) analisa como essa crítica é construída: existe sempre um sistema de valores que vigora na análise do fenômeno literário. Logo, tudo o que não corresponder a esses valores, a essa ideologia adotada pelo crítico, será condenado. É uma crítica que acaba por não analisar o fenômeno literário como uma obra estética, pois não reconhece os limites entre uma linguagem referencial e outra de caráter poético, artístico.

No entanto, há que se considerar que Lima não abandona em totalidade sua consciência estética, pensamento este que se mostra conflitante em relação a sua ideologia. O

resultado desse embate interno é uma crítica que aborda tanto a análise estética da obra, quanto a avaliação do conteúdo dela baseada em suas convicções. Ao fazer essa dupla abordagem, o viés que se sobrepõe é a análise do conteúdo, em detrimento da análise estética da obra.

Esta subordinação do estético ao ético característica da crítica de Alceu Amoroso Lima o conduz a uma nova concepção de construção literária. Para ele, a forma da obra literária, sua base estética, era um recurso por meio do qual o ético seria expresso. No caso, a ideologia católica deveria ser expressa pela estética das obras literárias.

> Para os estetistas (sic) a crítica literária é fácil. Para nós, porém, que compreendemos a Beleza como um *meio* e não como um *fim*, o problema é infinitamente mais complexo (LIMA apud LAFETÁ, 1974, p. 95)

Esse é o cerne do pensamento crítico de Alceu Amoroso Lima: a crítica literária não deve buscar a análise estética, mas sim, a do conteúdo. Para isso, os elementos estéticos mostram-se importantes. Mas, como o próprio coloca, não são a finalidade da crítica.

Porém, mesmo com essa concepção definida, a tarefa crítica de Lima mostrava-se difícil e contraditória, o que Lafetá (1974) chama de "drama estético". Os aspectos estéticos analisados pelo crítico tinham sido instalados com base no Modernismo, refletindo uma sociedade urbana, industrial, capitalista. Em resumo, uma sociedade materialista, característica que Lima se dedicou a condenar ao longo de sua carreira. Todavia, de acordo com sua concepção de crítica, o estético era um caminho para se atingir o ético. Por isso, sua missão era encontrar manifestações que estivessem de acordo com sua ética por meio de uma estética fundada em ideias das quais era contrário. Esse era o desafio de Alceu Amoroso Lima, conviver com uma estética materialista para reconhecer uma ética satisfatória aos seus critérios, que estimulasse a formação da identidade brasileira e que estivesse de acordo com a moral católica.

Sérgio Milliet

Consagrado pela crítica literária brasileira não só como crítico, mas também como poeta, sociólogo e tradutor, Sérgio Milliet (São Paulo, 20 de setembro de 1898 – São Paulo, 9 de novembro de 1966) teve fundamental importância para o movimento modernista brasileiro,

tendo sido considerado um "homem-ponte" por Antonio Candido por seu papel como mediador cultural.

Logo na adolescência, em 1912, Sérgio Milliet foi levado à Suíça, onde realizou seus estudos em humanidades na cidade de Genebra. Também cursou Ciências Econômicas e Sociais na Universidade de Berna. Milliet permanece naquele país até 1920. Durante esse período, conhece e convive cm importantes escritores, artistas e intelectuais das vanguardas européias. Além disso, tornou-se colaborador de duas revistas – *Le Carmel* e *L'Eventail*, esta de caráter literário e artístico – atividade essa que continuaria a exercer junto ao modernismo brasileiro.

Em 1920, voltou ao Brasil e conheceu os então jovens modernistas que tornariam concreta a Semana de Arte Moderna de 1922. Nesse contexto, Milliet teve um importante papel como mediador cultural. Graças a ele, os modernistas brasileiros entraram em contato com os artistas, obras e idéias das vanguardas européias. Sua importância mediadora também se estendeu à imprensa, sobretudo às revistas culturais que surgiam em São Paulo, fruto do movimento modernista. A partir de um artigo seu publicado na revista belga *Lumière* em 1922 intitulado "Une Semaine de l'Art Moderne à S. Paulo" (Uma Semana de Arte Moderna em São Paulo), o modernismo brasileiro foi divulgado à cena artística da Europa. No caminho inverso, Milliet foi o responsável por trazer para a revista *Klaxon*, principal publicação surgida da Semana de Arte de 1922, grande parte dos colaboradores europeus, sobretudo os literários.

Durante os anos 1930, continuou a colaborar com a imprensa modernista e a se dedicar a atividades de fomento cultural. Em 1938, Milliet passou a escrever como crítico de arte e literatura no jornal *O Estado de S. Paulo*, jornal onde se consagrou através dos rodapés de crítica e, posteriormente, por sua participação no *Suplemento Literário*, publicação que marcou a história do jornalismo cultural no Brasil.

Seguindo a tendência da maioria dos críticos literários da época, Sérgio Milliet exercia uma crítica de caráter impressionista, baseada em seus gostos e intuições. Como justifica Atik (1999, p. 46),

> Na verdade, Milliet entra para o mundo literário primeiramente como poeta de formação e língua francesas e paulatinamente se dirige para a crítica até

> ser absorvido por ela. Sua crítica não tem como base um sistema ou uma doutrina, nasce dos imprevistos da imaginação, do gosto, da sensibilidade. E embora muitas vezes se aproxime da crítica impressionista, Milliet procura ver com maior profundidade a literatura do seu momento, as relações entre poetas e obras.

Milliet também discordava da concepção de crítica de Álvaro Lins. Para este, a crítica literária pressupunha um julgamento, uma avaliação conclusiva da obra literária, que a aprovasse ou não. Para Milliet, exercer um julgamento sobre uma obra, sobre o fenômeno literário, seria uma atitude, por parte do crítico, de colocar-se acima do artista e do leitor. Ao contrário, ele considerava que a crítica deveria ser uma "conversa inteligente", como ele próprio definiu, deveria suscitar discussões acerca da obra e da literatura. "Não viso em absoluto 'legislar' sobre matéria artística, nem pretendo 'ficar' como historiador literário. Quero tão somente agitar, interessar o leitor numa série de problemas que me parecem úteis à cultura de qualquer indivíduo" (MILLIET, 1981, apud BRANDINI, 2008, p. 3).

Ainda acerca de seu pensamento crítico, Milliet dividia a crítica em três categorias, muito semelhantes às empregadas por Albert Thibaudet – crítico impressionista francês que influenciou o estilo crítico de Milliet em muitos aspectos – em sua concepção crítica. Para ele, existia a "crítica espontânea", de caráter oral, praticada nos salões de arte e recitais, a "crítica jornalística", pautada pelo caráter noticioso, de atualidade, por era publicada nos jornais, e a "crítica profissional", que se ocupa dos cânones literários, da literatura do passado, e que é feita com um "caráter dogmático" (BRANDINI, 2008), culminando num julgamento do fenômeno literário.

Milliet sempre foi um crítico que defendia o caráter informativo da crítica, o diálogo com o leitor. A crítica, como já foi mencionado, deveria ser uma "conversa inteligente" entre crítico e leitor. Assim, dentre as três vertentes propostas, Milliet valorizava mais a crítica jornalística, por se ocupar da literatura contemporânea ao leitor e por ser publicada em jornais, com a função, sobretudo, informativa.

Também a respeito de sua valorização ao informativo, ao diálogo com o público, Milliet, apesar de ter aderido ao Modernismo de 1922, considerava que as vanguardas estéticas tinham em si o risco de afastar os autores de seu público, devido ao seu caráter hermético. Milliet valorizava a experimentação estética característica dos modernistas, mas

esta deveria preocupar-se com a compreensão do leitor, com o estimulo à reflexão e discussão sobre o fenômeno literário.

Lúcia Miguel Pereira

Expoente da crítica impressionista e do ensaísmo no Brasil, Lúcia Miguel Pereira (Barbacena, 12 de dezembro de 1901 - Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1959) ganhou destaque nos estudos literários no Brasil por ter sido a biógrafa de Machado de Assis, a primeira a realizar estudos com tal profundidade sobre o escritor, além de ter dedicado seus ensaios a temas como a questão feminina, a educação e aos problemas contemporâneos à sua sociedade.

Em sua atuação na imprensa, colaborou com diversas publicações: revistas *Boletim de Ariel*, *Revista do Brasil*, *A Ordem*, *Lanterna Verde* e *Literatura* e jornais *Gazeta de Notícias* e *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), *O Estado de S. Paulo* (São Paulo), *O Estado de Minas* (Minas Gerais) e *Diário de Pernambuco* (Pernambuco).

Ao longo de sua trajetória nas críticas de rodapé, Lúcia Miguel Pereira expressou suas tendências humanísticas, moralistas e de tendências cristãs na forma de seu impressionismo crítico. Além disso, era adepta da crítica de caráter biográfico, definido por Perrone-Moisés (1973, p. 51) como uma crítica que "parte do pressuposto de que a obra é a transposição de uma vida (...) O estilo é o homem, eis a convicção que orienta as pesquisas biográficas." Pereira preocupava-se em abordar questões relacionadas ao ser humano e à complexidade da vida (Camara, 2008), com um estilo marcado pela sensibilidade e erudição, obtida, por opção pessoal, por meio do autodidatismo.

Para Lúcia Miguel Pereira, a literatura não deveria estar empenhada em fornecer prazer ao leitor, mas conduzi-lo ao pensamento, à reflexão. Pereira colocava a compreensão do conteúdo da obra por parte do leitor à frente da estética, da experimentação artística. Contudo, não desprezava a estética, a expressão do texto. Para ela, a função da estética, ideia colocada por Camara (2008) como "emoção estética", de levar o leitor a entrar em contato com a arte só se realizaria com o equilíbrio entre forma e conteúdo da obra literária.

Dessa forma, se a função da literatura, na concepção de Lúcia Miguel Pereira, é de levar o leitor ao pensamento, ao conhecimento, o papel da crítica literária é contribuir para

que essa função se realize. O crítico deve conduzir sua crítica de forma a se fazer compreender, não se preocupando apenas em expor seus conceitos, mas deve também garantir que se fará compreender. Pois, para Pereira, o crítico literário, assim como a crítica e a própria literatura, não está isolado, devendo buscar seu público, levando-o ao conhecimento.

Entretanto, mesmo sendo adepta do impressionismo crítico, Lúcia Miguel Pereira tinha uma concordância parcial com a Nova Crítica, vertente que defendia a autonomia da crítica e a especialização do crítico. Segundo Pereira, o crítico não deveria se sobrepor ao escritor. Essa seria uma expressão de vaidade que, segundo ela, era comum entre os impressionistas. De acordo com os pressupostos da Nova Crítica, a crítica literária seria praticada segundo metodologias científicas pré-estabelecidas, o que a isentaria dos traços de vaidade.

Além de sua atuação crítica, Lúcia Miguel Pereira publicou três romances: *Maria Luiza* e *Em Surdina*, em 1933, e *Amanhecer*, em 1938. Também publicou obras de caráter teórico, *A Vida de Gonçalves Dias* (1942-1943) e *História da Literatura Brasileira - Prosa de Ficção* (1950).

Sérgio Buarque de Holanda

Apesar de ter realizado importantes contribuições para a crítica de rodapé no Brasil, os estudos acerca da carreira de Sérgio Buarque de Holanda (São Paulo, 11 de julho de 1902 - São Paulo, 24 de abril de 1982) são recentes, datam do início da década de 1990. Holanda é muito mais reconhecido por sua atuação como historiador, por isso, não existem ainda conclusões categóricas sobre o estilo de sua crítica literária.

Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais em 1925 pela antiga Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro (atual Faculdade Nacional de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro), Sérgio Buarque de Holanda dedicou-se ao trabalho e à colaboração com a imprensa desde a década de 1920 até os anos 1950. Foi correspondente internacional em Berlim pelos jornais dos Diários Associados entre 1929 e 1930. Durante os anos 1930, continuou a trabalhar diretamente na imprensa, época em que publica seu primeiro livro de caráter histórico, *Raízes do Brasil*, no qual analisa a história da cultura brasileira.

Seus rodapés críticos estiveram presentes nos jornais *Diário de Notícias* – publicação na qual herdou a autoria do rodapé de Mário de Andrade –, *Folha da Manhã* e *Diário Carioca*. Em 1941, partiu para uma temporada nos Estados Unidos, onde permaneceria até 1946, visitando diversas universidades daquele país e entrando em contato com teóricos das ciências humanas e suas idéias inovadoras.

Ao retornar para o Brasil, mudou a ênfase de sua carreira, substituindo a atividade jornalística para a cátedra universitária, lecionando diversas disciplinas humanísticas. Porém, não deixou de contribuir com os jornais em suas colunas de crítica literária, só abandonando a atividade em 1957, quando passou a lecionar História da Civilização Brasileira na Universidade de São Paulo.

O que se destaca da trajetória intelectual de Sérgio Buarque de Holanda é o fato de que sua passagem pela crítica literária contribuiu pra o seu amadurecimento intelectual e crítico, já que a atividade o auxiliou a desenvolver suas próprias metodologias críticas que seriam aplicadas em seus estudos históricos e análises sociais. Assim, publica obras que importância singular para a compreensão da cultura e história da sociedade brasileira, tais como a já mencionada *Raízes do Brasil* (1936); *Monções* (1945) e *Caminhos e Fronteiras* (1957), que analisam a expansão colonial por meio das expedições bandeirantes; *Visão do Paraíso* (1959), que trata de toda a carga mitológica que envolveu a expansão marítima européia dos séculos XV e XVI e *Do Império à República* (1972), que estuda a crise do regime monárquico brasileiro.

Mesmo sem análises conclusivas que avaliem o estilo da crítica literária praticada por Sérgio Buarque de Holanda, estudos acerca de suas reflexões sobre determinados temas e fenômenos literários permitem que se esboce um perfil de Holanda como crítico literário, desvendando características e tendências. No caso dessa pesquisa, o estudo feito por Nicodemo (2004) sobre as colunas re rodapé produzidas por Holanda analisando a discussão sobre a autoria de *Cartas Chilenas* revelam que ele era um crítico de tendências impressionistas, que via na análise literária uma oportunidade de se descobrir informações históricas.

Neste caso, o ano era 1941 e Sérgio Buarque de Holanda dedicou uma série de suas colunas no jornal *Diário de Notícias* à análise da discussão que já acontecia sobre a atribuição da autoria de *Cartas Chilenas* a Tomás Antonio Gonzaga. Nicodemo (2004) sustenta que

suas críticas buscavam identificar traços históricos não só sobre Tomás Antonio Gonzaga, aspecto que enquadraria sua crítica como biográfica, mas também sobre a sociedade colonial brasileira.

É a prática de uma crítica histórica que caracteriza Sérgio Buarque de Holanda como crítico literário: partindo da análise do fenômeno literário, são reveladas informações históricas. Estilo e conteúdo serviriam de recurso para tal análise que, em sua essência, visa a chegar ao conhecimento histórico.

Mesmo expressando-se criticamente em um estilo impressionista, toda a experiência acadêmica de Sérgio Buarque de Holanda, além de sua temporada vivida nos Estados Unidos, dotaram-no de uma profunda erudição em relação às ciências humanas e também à crítica. Era um grande conhecedor do *new criticism*, como afirma Nicodemo (2004, p. 46-47)

> No caso do percurso intelectual de Sérgio Buarque, pode-se identificar em seus artigos de crítica literária do período a recepção e discussão de tendências então emergentes da crítica e teorias literárias, como o new criticism e a estilística de Leo Spitzer e Eric Auerbach.

Dessa maneira, incrementando suas análises históricas com recursos da crítica, Sérgio Buarque de Holanda tornou-se um dos maiores analistas da literatura barroca e árcade no Brasil.

Otto Maria Carpeaux

Autor de obras singulares referentes à literatura, não só brasileira, mas ocidental, Otto Maria Carpeaux (Viena, 9 de março de 1900 - Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1978) teve uma carreira crítica marcada pela oscilação entre a especialização e o impressionismo crítico. Se, por um lado, Carpeaux possuía uma sólida formação acadêmica em literatura e humanidades, além de imprimir em suas críticas traços de uma análise do fenômeno literário baseada em metodologias que se tornariam padrão nas pesquisas universitárias, por outro lado, seus posicionamentos eram marcados por sua intuição e impressões pessoais, características essenciais da crítica impressionista praticada até então.

De origem austríaca, Otto Maria Carpeaux dedicou-se aos estudos não somente das ciências humanas, formando-se em Sociologia e Política em Paris e em Literatura Comparada em Nápoles, mas também cursou Físico-Química na Áustria. Ao longo de sua trajetória, ainda na Europa, atuou na literatura e na política, tendo sido o homem de confiança de dois dos primeiros-ministros da Áustria, Engelbert Dollfus e Kurt Schuschnigg. Com a anexação do país ao território da Alemanha Nazista, Carpeaux transfere-se para Antuérpia, na Bélgica. Lá, passa a colaborar com o jornal de língua holandesa *Gaset van Antwerpen.* Em 1939, diante da constante ameaça nazista, decidiu transferir-se para o Brasil.

Por aqui, Carpeaux ingressou no jornalismo graças à ajuda de Álvaro Lins, do qual herdou a coluna de crítica literária no jornal *Correio da Manhã*, em 1941. Segundo Ventura (2011), Carpeaux dedicava-se à crítica nos jornais, a chamada crítica de rodapé, por uma necessidade, um meio de vida. Naquele período, os jornais eram o espaço da crítica literária, eram o campo onde críticos obtinham legitimação e escritores eram consagrados, concepção essa proposta por Bourdieu (1992). Assim, Carpeaux tinha formação acadêmica suficiente para atuar nos campos acadêmicos, especializados. Mas esse não era o campo que lhe dava legitimação, pelo contrário, essa seria uma conquista trazida pelo jornalismo. Por isso, sua expressão crítica tinha, por vezes, traços característicos de especialização, mesmo sendo publicadas nos meios jornalísticos.

Contudo, apesar de ser marcada pelo impressionismo, pelo julgamento baseado na intuição, não era possível identificar na crítica de Carpeaux metodologias de análise do fenômeno literário pré-definidas, característica fundamental da nova crítica posposta por Afrânio Coutinho e que definiria os rumos da crítica universitária que seria desenvolvida no Brasil. Inversamente, Carpeaux defendia que a crítica não deveria se valer de metodologias pré-estabelecidas para realizar a análise literária, mas que seria o contato com as obras que despertariam no crítico a consciência de qual metodologia seria a mais apropriada. Para Carpeaux, era a obra literária que determinava o método de análise (Ventura, 2011).

Dessa forma, Carpeaux era um crítico do *New Criticism*, considerando que este empregava métodos em contextos, em situações de análise literária diferentes de uma determinada análise que o crítico deve fazer.

> Emprega ora este, ora aquele processo de interpretação, obedecendo só e exclusivamente à natureza da obra que pretende interpretar; o método estilístico, o método sociológico (nos seus estudos de literatura gaúcha) e

> last but not least - o método psicológico. (CARPEAUX, 1999 apud VENTURA, 2011, p. 6)

O fato de Carpeaux considerar a obra literária determinante da metodologia o leva a enriquecer, a articular sua crítica literária com outras áreas do conhecimento humanístico. Assim, para Carpeaux, um bom crítico incorpora conceitos de história, sociologia, psicologia, entre outros. Essa é uma posição que vai de encontro ao que Afrânio Coutinho proporia à crítica, pois, nessa dinâmica, a crítica não seria um campo autônomo, ideia refutada por Coutinho.

Paralelamente ao jornalismo, Carpeaux foi o autor de livros que hoje são cânones dos estudos literários, nos quais seria refletida de forma mais enfática toda a erudição que o crítico empregava em seus rodapés. Destacam-se *A Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira* (1952) e *História da Literatura Ocidental* (publicado entre 1959 e 1966).

1.2 Mudança nos paradigmas da crítica literária

O fator determinante do início da mudança nos paradigmas da crítica literária brasileira foi o surgimento das primeiras escolas e faculdades de letras no Brasil. Elas foram as responsáveis pela formação de uma geração de críticos denominada *scholars*, ou seja, eram críticos que tinham formação acadêmica em literatura, diferentemente dos que imperaram nos rodapés dos jornais até então.

Sendo a imprensa o espaço da discussão literária da época, os jornais passaram a ser o local de uma disputa entre dois tipos conflitantes de críticos, os "homens de letras", que defendiam o impressionismo, a aplicação de seus próprios estilos, e os *scholars*, críticos especialistas, que defendem a pesquisa e o estilo acadêmico e a aplicação de métodos científicos na análise do fenômeno literário.

Na verdade, como argumenta Antonio Candido (apud SÜSSEKIND, 2003), a organização dessas primeiras faculdades de letras inseriu-se na formação de uma mentalidade característica da classe média em formação na época. A essa classe média pertenciam os scholars, bem como os leitores da crítica literária que era publicada nos jornais. Isso explica a progressiva transferência de credibilidade dos críticos impressionistas aos críticos especializados.

Portanto, a mudança dos paradigmas da crítica literária significa a mudança dos critérios que consideram essa crítica válida. Também a mudança na imagem do crítico e do profissional da imprensa. Se antes a antiga figura do crítico-intelectual-jornalista-cronista era dotada de credibilidade suficiente para se fazer crítica, agora quem detém essa credibilidade é o *scholar*, especialista em literatura, integrante do campo acadêmico. Evidentemente, mudou também o espaço da discussão literária, saindo progressivamente dos rodapés críticos, passando pelos suplementos literários (como será visto adiante), até se concentrar na cátedra universitária. Essa nova mentalidade crítica passou também a determinar não somente quem está ou não habilitado a fazer crítica, mas também quem pode ser responsável pelo ensino de literatura nas escolas e universidades - logicamente, o especialista.

A mudança nos paradigmas da crítica não foi uma consequência exclusiva da formação de faculdades de letras no Brasil. As mudanças nas diretrizes do jornalismo também tiveram responsabilidade nesse processo. Como aponta Santiago (1993), os seguintes fatores contribuíram para a progressiva separação entre os campos literário e jornalístico, o que teve como efeito o fim da crítica de rodapé: primeiramente, com a evolução da sociedade ocidental e sua cada vez maior urbanização e cosmopolitização, literatura e jornalismo passam ter estilos opostos. Enquanto o jornalismo torna-se cada vez mais centrado na realidade, a literatura mostra uma carga subjetiva, idealizada, incompatível com mundo a ser reportado. Essa evolução da sociedade também demanda não só dos jornais, mas dos meios de comunicação como um todo, maior especialização, passando a valorizar muito mais o gênero informativo que o opinativo, considerando a crítica uma espécie de formato do gênero opinativo no jornalismo.

Além disso, novas formas de cultura e entretenimento se desenvolveram, representando concorrência desleal aos rodapés. Esse processo configurou a consolidação da indústria cultural no Brasil, o que determinou outras crises da presença crítica literária nos jornais. Por fim, o desenvolvimento cada vez maior do mercado editorial tornou os livros artigos mais acessíveis ao público, dispensando os rodapés da tarefa de divulgar e consagrar autores e obras literárias.

Todo esse processo de mudanças nos paradigmas da crítica literária teve como um dos principais expoentes Afrânio Coutinho, crítico literário que trouxe ao Brasil as ideias do *New Criticism*, corrente de pensamento anglo-americana que defende a crítica estética das obras literárias. Nos anos 1950, Coutinho inicia uma ferrenha campanha em defesa dessa nova

forma de crítica com o principal objetivo de tornar a crítica literária uma disciplina independente, de forma a ser reconhecida como ciência.

1.3 A campanha de Afrânio Coutinho

A crítica literária brasileira permaneceu em um longo período de estabilidade, desde o início de sua prática na imprensa até a consolidação dos rodapés críticos como formato consagrado nos jornais. Porém, os anos 1940 se configuraram como uma década de mudanças nos paradigmas da crítica que se estenderiam até as décadas de 1960 e 1970, tendo como consequência o confinamento da crítica literária no campo universitário, acadêmico, e o fim da crítica praticada nos jornais. A militância em prol desse processo de mudanças teve como seu maior personagem Afrânio Coutinho.

Afrânio dos Santos Coutinho (Salvador, 15 de março de 1911 - Rio de Janeiro, 5 de agosto de 2000) foi crítico literário, ensaísta e professor, além de ter dedicado uma importante colaboração para a imprensa da época. Formou-se em medicina em 1931, mas preferiu atuar como professor do antigo ensino secundário. Também foi professor da antiga Faculdade de Filosofia da Bahia. Em 1942, transfere-se para os Estados Unidos, onde passa a ser redator da revista *Reader's Digest* (publicada no Brasil como *Seleções*) e a frequentar algumas universidades americanas, com destaque para a Universidade de Columbia, a fim de especializar-se em crítica e história literária. É nesse período em que Coutinho entra em contato com o *New Criticism*, corrente de pensamento crítico da qual se tornaria ferrenho defensor no Brasil.

De origem anglo-americana, o *New Criticism* ganha força e reconhecimento na cátedra universitária americana nas décadas de 1930 e 1940. Porém, alguns registros de pensamentos correlatos à corrente já podiam ser encontrados nos escritos de T. S. Eliot e de I. A. Richards em suas respectivas publicações *The Sacred Wood* (1920) e *Principles of Criticism* (1924).

A inovação trazida por Eliot é a recusa da ideia de que a poesia é uma expressão da personalidade do poeta. Ao contrário, Eliot entende o poema como uma forma de "apropriação pessoal da tradição literária" (TEIXEIRA, 1998a). Com isso, propõe um novo conceito a ser utilizado na análise poemática, o chamado Correlato Objetivo. Este designa um conjunto de elementos usados para despertar a emoção do leitor. Na visão de Eliot, um texto eficiente deve unir os elementos do correlato objetivo e a emoção a ser transmitida por meio

deles. Ou seja, para Eliot, o texto é a concretização de uma experiência literária, não um reflexo interior do autor.

Os principais nomes do *New Criticism* são John Crowe Ramson, William K. Wimsatt, Cleanth Brooks, Allen Tate, Richard Palmer Blackmur, Robert Penn Warren e Monroe Beardsley. Em 1938, uma antologia intitulada *Understanding Poetry* divulgou as idéias básicas da análise poética segundo o *New Criticism*. Em 1941, J. C. Ramson publica *New Criticism*, livro, que oficializou a corrente nos estudos literários dos Estados Unidos. Outra publicação de grande importância foi *The Well-Wrought Urn: Studies in Structure of Poetry* (1947), por C. Brooks.

Dentre os principais conceitos do New Criticism, estão os da falácia da intenção e a falácia da emoção, propostos por W. K. Wimsatt e M. C. Beardslay. A falácia da intenção afirma que a interpretação de um texto literário não deve levar em conta as intenções do autor, nem suas emoções. Para que se faça a análise de um texto, é necessário realizar o que eles chamam de *close reading*, uma leitura intrínseca do texto, identificando tensões e ambiguidades entre os elementos internos do texto, decorrentes de uma consciência da estrutura linguística por parte do autor, não de suas intenções ou emoções.

Já a falácia da emoção adverte que a análise do texto não deve ser confundida com as emoções provocadas por ele. Para o *New Criticism*, a função da crítica é de identificar os elementos textuais responsáveis por causar tal emoção, já que a função do crítico é analisar o texto em si, não seus efeitos. Outra ideia pregada pela corrente é a recusa à paráfrase, a explicação do sentido formado pelo texto literário, já que a crítica deve compreender como o efeito é formado por meio de seus elementos internos, não apenas captá-lo e expressá-lo.

Em suma, o *New Criticism* tinha como objetivo uma aproximação intrínseca com o texto literário, tendo como base uma análise literária objetiva. Estas seriam as bases do projeto que Afrânio Coutinho defenderia para a crítica literária no Brasil. De volta ao país em 1947, integra a equipe que lança o suplemento literário do jornal *Diário de Notícias*. Nele, Coutinho mantém, até 1961, a coluna de crítica literária *Correntes Cruzadas*, por meio da qual inicia sua militância em prol da consolidação da Nova Crítica no Brasil. Também dá continuidade a sua carreira acadêmica, publicando entre 1955 e 1959 *A Literatura no Brasil*, obra em que reflete sobre a temática abandonando a visão historicista praticada até então.

Além disso, Coutinho foi fundador da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1965, tornando-se seu diretor em 1968.

De uma forma geral, o objetivo de Afrânio Coutinho era tornar a crítica literária brasileira uma disciplina autônoma, de forma a ser reconhecida como uma ciência. Para isso, defendia a elaboração de metodologias específicas para a análise literária. Coutinho defende que a crítica, para atingir a categoria de ciência e consolidar-se como tal, deve manter-se fiel ao seu objeto de estudo, que é o texto literário. Assim, defende o close reading do New Criticism, de forma a conseguir uma análise intrínseca do texto literário.

> o malogro da crítica em estabelecer-se como uma disciplina autônoma resultou justamente desse desacerto entre um objeto de natureza específica – a obra de arte – e o método empregado no seu estudo e julgamento –que habitualmente era proveniente de disciplinas com métodos, princípios e objetivos diferentes. (...) A crítica fracassou até hoje por esta razão: não se manteve fiel ao objeto que lhe é próprio e não construiu um método de abordagem específico, apropriado àquele objeto. (COUTINHO, 1975, p. 29-30)

Fica claro que, pela concepção de Coutinho, o que vinha se praticando nas páginas dos jornais, nos rodapés críticos, não era a crítica literária propriamente dita, ideia que será explorada adiante. Para que a crítica literária fosse praticada de acordo com os padrões e metodologias defendidas por Coutinho, o crítico deveria ser um especialista em teoria literária, de forma a ter recursos intelectuais para tal tarefa. Essa formação deveria ser composta com uma série de estudos acerca do fenômeno literário e de outros conhecimentos humanísticos. Por isso, Coutinho defende que a crítica deve deixar os jornais e partir para o campo universitário, pois comente o integrante desse campo teria condições de fazer a crítica literária.

Para que haja a formação de verdadeiros críticos, Coutinho apóia que o ensino de letras incentive a pesquisa científica e a especialização. A formação do crítico deve envolver estudos sobre a história da literatura, sobre os gêneros literários e outros conhecimentos humanísticos, como filosofia, sociologia, arte, estética, antropologia,entre outros.

Coutinho analisa que a crítica brasileira deve seu caráter impressionista à herança francesa deixada em nossa formação cultural. No século XIX, esse foi o padrão consagrado pelos franceses e que foi seguido por todo o mundo. Naquela época, houve uma divisão na crítica francesa que separou a que se dedicava ao passado da literatura, às obras já consagradas, e outra que se dedicava ao presente literário. Esta última converteu-se na crítica

praticada nos jornais. Por isso, crítica e história literária foram separadas, o que fez com que o impressionismo dominasse a prática da crítica.

No Brasil, as vertentes impressionistas que dominavam os rodapés eram as de cunho sociológico ou biográfico, que buscam as origens sociais ou autorais do fenômeno literário. Porém, Coutinho sente que se inicia no período uma tendência de mudanças na crítica, explicáveis por mudanças ocorridas no meio cultural e no jornalismo. Segundo ele, a fórmula crítica consolidada pela França no século XIX era adequada à sociedade e ao cenário cultural da época. Os críticos de então tinham um estilo de vida que lhes permitia formar uma erudição suficiente para fazer a crítica. Além disso, o mercado editorial da época era reduzido, tornando a demanda de livros a serem comentados bem menor, e a cultura que o crítico deveria dominar para isso também era reduzida.

Com as transformações da sociedade, principalmente aquelas motivadas pelas vanguardas européias – que, no Brasil, se refletiram no movimento modernista – a cultura tornou-se rica de tal forma que o crítico não consegue mais reunir todos os conhecimentos necessários para ter uma erudição proporcional a dos críticos anteriores. Por isso, Coutinho alerta para a necessidade da especialização.

As mudanças pelas quais o jornalismo passava na época também foram cruciais para o posicionamento de Coutinho. Segundo ele, os jornais não comportavam mais os longos textos críticos de outrora, mas sim o breve comentário sobre livros, de caráter informativo. Disso, Coutinho aponta um dos problemas dos rodapés críticos da época: o grande espaço dedicado a eles era ocupado por longas divagações, que não eram crítica, já que o crítico da época também não tinha mais condições de fazê-la. Este é mais um motivo para que defendesse a ideia de que a crítica deveria se concentrar nas revistas especializadas e na cátedra universitária, já que seriam espaços nos quais os membros têm condições de fazer crítica e em que suas dinâmicas de organização permitiam o ato da crítica. Sendo assim, Coutinho não condena a prática dos rodapés. Contudo, milita contra o status de crítica literária dado a eles. Os rodapés eram comentários, feitos sem critérios críticos.

> Enquanto considerarmos o rodapé a última palavra em crítica, jamais teremos crítica literária, e *ipso facto* literatura. Os rodapés não merecem o respeito e a veneração de que são cercados, o prestígio que se lhes empresta. Não devem ser vistos senão como meros registros de livros, sem nenhum valor de julgamento, nem para o bem nem para o mal. Para que se sinta o vazio dos rodapés basta que procuremos neles o critério que os norteia, o padrão de valores,suas diretivas e normas de interpretação. No Brasil,

> dificilmente encontraremos mais de um rodapé que possa expor esse corpo doutrinário, e que não se resuma no critério "gostei" ou "não gostei". (COUTINHO, 1969, p. 21)

Exatamente por isso, Coutinho faz questão de enquadrar o rodapé crítico como o *review* da imprensa anglo-americana. Ainda acrescenta que o *review* pode conter crítica, mas devem ser diferenciados, por terem funções e ênfases diferentes. O *review* tem função de notícia, sua ênfase está na informação prestada sobre o livro. Já a crítica tem a ênfase na análise literária.

Assim, já que, em sua visão, jornais e crítica são incompatíveis, Coutinho questiona o fato de a instituição jornalística determinar quem é crítico literário e quem é ensaísta. Na época, o crítico era aquele que escrevia em jornais, não importa a vertente crítica utilizada. Os que divulgavam seus textos por meio de outras publicações eram considerados ensaístas. Porém, se não existia crítica propriamente dita nos jornais, considerar a presença neles um fator determinante de ser crítico é um critério arbitrário.

Ao analisar o impressionismo praticado no Brasil, Coutinho afirma que seu principal erro é o de desviar a atenção do objeto a ser estudado, o fenômeno literário, para o sujeito que o realizou, seu autor, considerando que as vertentes do impressionismo mais comuns no Brasil eram a crítica psicológica e a biográfica.

Parafraseando Donald Staufer, considera que o processo crítico deve aliar a impressão sobre a obra, sua compreensão, através de análise e, por fim, o julgamento crítico. Coutinho afirma que o impressionismo se detém à primeira etapa, sendo que a função da crítica não é apenas formar impressões, mas saber aplicá-las a metodologias críticas, visando o julgamento intrínseco ao texto.

Dessa forma, para cumprir sua função, a crítica deve estruturar-se de forma a expressar as impressões do crítico, expressar os pressupostos críticos, ou seja, definir a metodologia e aplicá-la à análise e utilizar a capacidade crítica de unir esses dois elementos. Nota-se que a visão de Coutinho é extremamente próxima a do *New Criticism*, em especial ao Correlato Objetivo de T. S. Eliot.

Por fim, Coutinho argumenta que a Nova Crítica não é apenas uma forma reportada e mal interpretada do *New Criticism*, como afirmavam seus principais opositores – como Álvaro Lins – mas uma tendência de toda a crítica em geral. Ela se justifica pela

complexidade a qual tinha chegado a literatura da época, com autores como James Joyce, Marcel Proust e Franz Kafka, que tornou os antigos métodos críticos antiquados e ineficientes. Também assegura que o caráter científico que toma a Nova Crítica não a torna restrita. Pelo contrário, Coutinho defende que o impressionismo era restritivo, por se basear nas impressões dos críticos, muitas vezes impossíveis de serem compartilhadas. Com o desenvolvimento e o uso de metodologias comuns a todos os críticos, a crítica seria acessível a todos.

2. OS SUPLEMENTOS LITERÁRIOS

2.1 Um período de mudanças

A década de 1950 foi uma época de convergência de vários fatores que contribuíram para o movimento geral da imprensa de iniciar a publicação de suplementos literários. Estes fatores envolveram mudanças no campo da crítica literária, no jornalismo e na sociedade na qual estavam inseridos. As mudanças que estes setores sofreram não devem ser encaradas isoladamente, mas complementares entre si.

Naquele período, o país caminhava rumo a uma efetiva industrialização de sua economia, o que tinha como consequência a urbanização e capitalização cada vez maior da sociedade brasileira. O foco dos planos de desenvolvimento dos governos de então, principalmente o de Juscelino Kubitschek, estava na instalação de indústrias de produção de bens de consumo, com destaque para a automobilística. Abreu (1996) observa que isso provocou no Brasil uma crescente valorização da formação técnica da população, voltada para servir como mão-de-obra a esse setor industrial que se desenvolvia. Com isso, houve uma progressiva transferência do poder de influência dos que tinham uma formação humanístico-jurídica para os de formação técnica. O meio urbano precisava mais de tecnocratas que de intelectuais, por isso, aqueles se tornam mais influentes. Outra consequência dessa mudança socioeconômica foi a consolidação da indústria de bens culturais no Brasil. Cinema, rádio, televisão, todos incorporam a missão de produzir bens culturais para as massas.

A segunda grande mudança ocorre no jornalismo da época. Os grandes jornais passam a incorporar valores de objetividade, as notícias passam a ser organizadas pelo *lead* (técnica jornalística de se produzir um texto informando o quê, quem, quando, onde, como e por que algo aconteceu), dando maior enfoque ao conteúdo noticioso em detrimento da crônica, do folhetim e da crítica. Na época, tiveram destaque nesse movimento de mudança os jornais *Diário Carioca*, sob o comando de Pompeu de Souza e Danton Jobim, e *Última Hora*, com Samuel Wainer. Além disso, o jornalismo passou por um processo de profissionalização, tendo o jornalista abandonado a antiga atividade amadora, intelectual, por vezes boêmia, passando a se dedicar exclusivamente à carreira jornalística, aperfeiçoando suas técnicas.

Com essa alteração no caráter do jornalismo, os jornais tornaram-se o veículo de informação da sociedade urbana por excelência. Sua missão era falar para o grande público, para as massas. Por isso, o foco cultural dos jornais deixa de ser o da discussão acerca das

artes – no caso, da literatura – e passa a ser o de noticiar e, por efeito, comercializar os produtos da cultura de massa.

Isso se identifica com o processo de saída da crítica literária dos rodapés e progressiva transferência à cátedra universitária. A crítica e o debate artístico passraam a ser incompatíveis com o conteúdo noticioso dos jornais. Afrânio Coutinho, em sua campanha pela Nova Crítica, já advertia que as páginas dos jornais já tinham se tornado inadequadas à crítica, assim como a rotina dos novos profissionais da imprensa.

> O campo crítico moderno de literatura terá que especializar-se inclusive nos gêneros, pois, embora deva conhecer todos, até mesmo por questão de temperamento e preferência, sua inclinação maior e sua competência se exercem mais à vontade para que este ou aquele gênero, poesia, ficção ou teatro. (...) Por outro lado, é a própria natureza e finalidade do jornalismo moderno, tão enquadrado na vida social de nossos dias, que torna deslocado aquele sistema. Não é compreensível que o jornalismo ligeiro, de acordo com uma vida superficial e apressada, comporte os longos e pesados rodapés de crítica. (COUTINHO, 1975, p. 56)

Por outro lado, esse foi um período fértil e de crescimento para o campo intelectual brasileiro. Na época, o pensamento de cunho desenvolvimentista pregado pelos governos da época e o estado democrático (que perdurou até 1964) permitiam aos intelectuais a tarefa de pensar sobre o país, seus problemas e os rumos que o desenvolvimento tomaria. Abreu (1996) coloca que é o período de institucionalização das Ciências Sociais no Brasil, com destaque para o Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, fundado por Florestan Fernandes, e para o Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais do Ministério da Educação, liderado por Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro.

Além de ser um bom período para a comunidade intelectual, que gradualmente se firmava nas universidades, as artes também viviam um rico período, com o desenvolvimento do Cinema Novo, os teatros de Arena e Oficina, a Bossa Nova, a arquitetura moderna, refletida nos trabalhos de Oscar Niemeyer e outros profissionais.

Assim, por ter sido um período rico no campo cultural-humanístico, os intelectuais da época viam-se com a função de divulgar seus pensamentos na imprensa, mesmo que nem todos já estivessem inseridos no campo universitário. Por isso, os jornais ainda eram um espaço de legitimação intelectual, mesmo que deixasse progressivamente de ser o local da

discussão intelectual (ABREU, 1996). Sendo assim, se o jornal e o debate intelectual, apesar de incompatíveis, ainda eram importantes um ao outro, a saída tomada pela imprensa da época era criar um espaço à parte do conteúdo noticioso à discussão cultural e, no que interessa a essa pesquisa, à crítica literária. Este espaço era o suplemento literário. Como observa Santiago (1993), o próprio nome indica o caráter suplementar dos suplementos, ou seja, é algo a mais que os jornais ofereciam ao leitor, que não faria falta ao conteúdo noticioso. Isso deixa claro que a concepção da cobertura jornalística da época excluía a crítica, o ensaio, o debate literário. A estes, era reservado um espaço à parte.

Observa-se então que houve um processo geral dos grandes jornais de implementarem os suplementos, acompanhando o processo gradual de transferência da discussão literária dos jornais para a cátedra universitária. No que diz respeito à crítica literária, os suplementos estiveram no meio do percurso de transição entre a crítica de caráter impressionistas, nos rodapés, à especialização e confinamento no campo universitário.

Devido a esses fatores, os anos 1950 se caracterizam na história da imprensa por terem sido o auge da produção de suplementos literários. Em geral, eram publicados semanalmente ou quinzenalmente. Abreu (1996) observa que praticamente todos os jornais que, na época, passaram por reformulações editoriais de forma a implantar os novos padrões jornalísticos de objetividade lançaram seus suplementos literários. Esta é mais uma evidência de que eles são a marca da transição entre o debate literário concentrado nos jornais e no espaço acadêmico.

Dos jornais que publicavam suplementos literários, os principais eram o *Jornal do Commércio*, *A Manhã*, *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *O Estado de Minas*, *Diário Carioca*, *Correio da Manhã*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Folha da Manhã* e *O Globo*.

Eram divididos, de uma forma geral, em diversas seções dedicadas aos mais diferentes assuntos. Hierarquicamente, a presença dos temas relacionados à literatura era dominante. Os temas culturais e históricos também tinham grande importância. Já os temas políticos, voltados para o pensamento desenvolvimentista, tinham menor expressividade. Também é possível afirmar que eles mantinham ligação com o mercado editorial da época, dedicando colunas e seções aos lançamentos (ABREU, 1996).

Porém, o grande destaque dos suplementos eram as seções de crônicas, poemas e crítica literária. Esta, presente neles, ainda era praticada pelos grandes críticos impressionistas dos tempos dos rodapés. Tinha-se, por exemplo, a presença de Álvaro Lins no suplemento do

Correio da Manhã, de Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde) no *Dário de Notícias*, *Estado de Minas* e *Folha da Manhã* e de Lúcia Miguel Pereira no *Correio da Manhã*, no *O Estado de S. Paulo* e no *Jornal do Brasil*. Além disso, foram o palco do embate travado por Afrânio Coutinho contra a crítica e os críticos impressionistas. Sua coluna *Correntes Cruzadas*, do suplemento do *Diário de Notícias*, continha, por vezes, críticas a Álvaro Lins, seu principal alvo, e reflexões de como a Nova Crítica deveria se estruturar.

Além da discussão literária, os suplementos também continham artigos e ensaios sobre a história do Brasil, biografias de personagens importantes do passado, entre outros textos de cunho humanístico. Abreu (1996) analisa que, muitas vezes, personagens e episódios históricos eram relatados de forma literária, por meio de narrativas, o que reitera o caráter literário acima de outros tipos de abordagens.

Outro destaque dos suplementos é o fato de terem congregado diferentes gerações de intelectuais entre seus colaboradores, tanto uma geração formada na época do impressionismo crítico, como uma mais nova, que buscaria a especialização acadêmica e a legitimação dada pelos suplementos para ingressar o campo universitário. A maioria dos intelectuais colaboradores eram escritores, poetas, cronistas, ensaístas e críticos. Também deve se ressaltar a presença de personalidades literárias, como Otto Lara Resende, Fernando Sabino, Rachel de Queiroz e Ferreira Gullar, pois além de ser um espaço de legitimação intelectual, os suplementos eram ainda uma forma dos jovens autores de então ingressarem no mundo literário.

Dos principais suplementos que eram publicados, serão analisados com maior profundidade o *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* e o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Isso se deve ao impacto que tiveram na cena cultural e intelectual da época, em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente; por terem reunido membros de grande importância no campo intelectual, de acordo com seus projetos editoriais distintos, como se verá a seguir; e pelo legado que deixaram no jornalismo cultural e na história da imprensa brasileira.

No caso desta pesquisa, a história do *Suplemento Literário* é de particular interesse, já que o *Sabático*, atual suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo* que mantém a coluna *Prosa de Sábado*, corpus da análise que se procederá, é seu herdeiro direto. Esse

legado é evidenciadas pela eventual publicação, no *Sabático*, de artigos originalmente publicados no *Suplemento Literário*.

2.2 O *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*

Publicado entre 6 de outubro de 1956 e 22 de dezembro de 1974 pelo jornal O Estado de S. Paulo, O *Suplemento Literário* (SL) foi pensado com a proposta de ser um intermediário entre a erudição acadêmica e a informalidade jornalística. Era a voz a intelectualidade paulistana, estreitamente ligada à recém-fundada Universidade de São Paulo (USP). Também foi herdeiro da geração que deu origem às revistas surgidas da Semana de Arte Moderna de 1922, sobretudo da revista *Clima*.

Clima foi lançada em 1941, congregando boa parte de uma geração formada pela USP, a mesma que depois daria origem ao SL. Era marcada por sua independência, não mantendo vínculos com instituições. Sua equipe era composta por Antonio Candido e Décio de Almeida Prado, os "pais" do SL, Alfredo Mesquita, Lourival Gomes Machado, Antonio Branco Lefèvre, Paulo Emílio Salles Gomes e Roberto Pinto de Souza. A revista possibilitou que esses jovens passassem a, posteriormente, trabalhar para a imprensa e/ou lecionar na USP.

Apesar de terem a influência dos modernistas de 1922, eram mais moderados em suas reflexões quanto às artes e à literatura (LORENZOTTI, 2007). Era uma geração formada com a carga intelectual dos anos 1930, como analisa Lafetá (1974). Por isso, não eram criadores de novas perspectivas artísticas, preferiam pensar criticamente sobre a arte e a literatura da época, prezando pela especialização e a pesquisa acadêmica, o que evidencia a influência do campo universitário sobre suas ideias.

O Estado de S. Paulo é um dos jornais de maior circulação do país. Criado em 1875, durante o período imperial no Brasil, foi um dos principais defensores da causa republicana. Muito influente junto a sociedade paulistana, já na década de 1920 reunia boa parte da intelectualidade de São Paulo, período no qual Julio de Mesquita Filho, então diretor do jornal, confere a ele o caráter liberal que seguiria pelas décadas seguintes e que se percebe até hoje. Porém, respeitava a pluralidade de opiniões, o que seria perceptível nas páginas do SL. Com a nomeação de Armando Sales de Oliveira, cunhado de Júlio de Mesquita Filho, como interventor estadual, foi criada a USP em 1934, reunindo várias faculdades já existentes na

capital paulistana. Daí vem a estreita relação entre a intelectualidade da USP e a que fazia parte de *O Estado de S. Paulo*.

Acompanhando o processo de mudanças pela qual passava o jornalismo nos anos 1950, Cláudio Abramo comanda a reforma editorial do jornal, destinando à crítica literária, artigos, crônicas e ensaios o SL. Desde sua primeira edição, foi comprometido em atingir tanto os leitores médios, quanto os considerados elevados, possuidores da erudição acadêmica.

O SL estruturava-se, basicamente, em resenhas, seções destinadas às diferentes literaturas do mundo, tendo um ou dois especialistas para cada uma das seções, colunas sobre os lançamentos do mercado editorial, seções dedicadas a outras manifestações artísticas, entre outros. Em sua equipe, tinha nomes como João Cabral de Mello Neto, Brito Broca, Adolfo Casais Monteiro, Antonio Soares Amora, Dalton Trevisan e Anatol Rosenfeld. Tinha também um rodapé de crítica literária, assinado por Wilson Martins, um dos grandes nomes do impressionismo crítico. A direção do SL ficava a cargo de Décio de Almeida Prado, sendo substituído por Nilo Scalzo em 1966.

Seu caráter era predominantemente crítico, apesar de conter espaços destinados à informação referente a lançamentos e eventos literários. Além disso, tinha a proposta de ser independente, tanto em relação a redação de O Estado de S. Paulo, o que permitia que muitas vezes os colaboradores do SL tivessem convicções políticas distintas das do jornal, e em relação ao mercado publicitário, tanto que havia a preocupação de não deixar o suplemento com uma carga muito grande de anúncios publicitários. Outra característica marcante era a boa remuneração paga aos colaboradores, fator que desencadeava certos conflitos entre SL e redação do jornal, principalmente a partir da gestão de Nilo Scalzo, o que se verá adiante.

2.3 O *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*

Lançado também em 1956 e diferentemente do SL, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB) não surgiu na imprensa brasileira com um caráter e/ou objetivo determinado. Porém, com o passar dos anos, firmou sua identificação com o movimento neoconcreto no Brasil, tendo se tornado seu porta-voz no jornalismo da época. Também

marcou o início da reforma gráfico-editorial do Jornal do Brasil, funcionando como um ensaio da estética que se aplicaria às páginas do jornal.

Como coloca Varela (2007), o movimento concretista tinha como precursores Theo Van Doesburg e Max Bill e se baseava nas ideias do neoplasticismo. Seu objetivo era de aliar o design à produção industrial, colocando o aplicando o bom gosto estético aos produtos industrializados. No Brasil, teve como principais expoentes os poetas Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim e Theon Spanúdis, os escultores Amílcar de Castro e Franz Weissmann, a pintora Lygia Clark e a gravadora Lygia Pepe. O surgimento do SDJB é concomitante ao desenvolvimento dessa vanguarda artística no Brasil.

Como já foi dito, o lançamento do SDJB em 1956 serviu como base para a reformulação pela qual passaria o Jornal do Brasil em 1958, mudança essa que foi capitaneada por Amílcar de Castro e Reinaldo Jardim. Estes já citados artistas neoconcretos teriam ainda o auxílio de Ferreira Gullar na formulação do SDJB. Assim, o suplemento foi lançado ainda sem identidade própria, caracterizando-se mais como um segundo caderno ou um almanaque do que como um suplemento literário, com o objetivo de promover debates artísticos, como argumenta Bastos (2008). Tinha Reinaldo Jardim como diretor, Amílcar de Castro como paginador e Ferreira Gullar como crítico de arte. Além disso, era organizado em seções fixas dedicadas à literatura, filosofia, história, seção de conteúdos voltados a interesses femininos, seções com novidades do campo cultural, entre outros.

Porém, a partir de 1957, o SDJB passou a construir sua identidade de veículo divulgador do neoconcretismo, processo esse que se estende até 1958, definindo sua preocupação em legitimar e divulgar as ideias da vanguarda artística. Essa mudança se refletiu na inovação de seu projeto gráfico, que se inicia pela valorização do branco contrastando com os blocos de texto, chegando ao estágio de já não mais seguir padrões de diagramação.

Em 1959, Ferreira Gullar passou a assinar uma série de artigos que revisitavam as diferentes vanguardas artísticas, de forma a preparar o leitor médio para receber as ideias neoconcretas, que se tornariam mais evidentes no SDJB a partir da edição de 21 de março do mesmo ano, ocasião em que o suplemento publicou o Manifesto Neoconcreto, lançado durante a I Exposição Neoconcreta, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O documento foi elaborado pelos principais artistas do movimento, entre eles os que lideravam o SDJB, Amílcar de Castro, Reinaldo Jardim e Ferreira Gullar. A partir disso, os

artistas neoconcretos e suas manifestações artísticas passaram a ter cada vez mais espaço nas páginas do suplemento.

Nunes (1989) analisa que o SDJB passou por três fases durante seu curto período de circulação (de 1956 a 1961): uma primeira etapa preparatória, na qual o suplemento não tinha ainda sua identidade formada; em seguida, uma fase "de topo", a partir de 1958, quando o suplemento define seu caráter neoconcreto, culminando com a publicação do Manifesto Neoconcreto em março de 1959; e uma última fase "decadentista", período no qual o foco das discussões suscitadas pelo SDJB sai do fenômeno literário e passa às artes plásticas e à arquitetura neoconcretra.

2.4 O fim dos suplementos literários

Como já foi analisado, os suplementos literários se inserem na imprensa brasileira em um período de transição no qual convergem três fatores: uma mudança na sociedade brasileira, marcada pela industrialização e consolidação da economia capitalista, o que teve efeitos sobre o campo das artes, efetivando no país a indústria cultural. Outra mudança, agora no jornalismo, que incorporou os padrões norte-americanos de busca pela objetividade e profissionalização, tornando o debate literário incompatível com os jornais. Em terceiro lugar, uma mudança no campo da crítica, capitaneada por Afrânio Coutinho, na qual ela abandonava seu caráter impressionista e os rodapés dos jornais, migrando para o campo acadêmico, marcado pela especialização.

Assim, o fim dos suplementos ocorre no momento em que esse processo de mudanças se encerra, principalmente as mudanças no jornalismo. Ou seja, o Brasil se tornou um país urbano, de economia industrial, cuja sociedade consome bens da cultura de massa. Para atender a essa sociedade, o jornalismo adotou o caráter predominantemente informativo, focado nas notícias do dia-a-dia. E, no que diz respeito à cobertura cultural, o foco se volta a noticiar e vender os produtos culturais, ao invés de discutir sobre eles e sobre o campo artístico em que estão inseridos. Tendo, então, a crítica literária mudado seus padrões críticos, adotando novas metodologias, tornando-se uma disciplina acadêmica, com fundamentos científicos e incompatível com os jornais, sai da imprensa diária e se confina na academia.

Acerca das mudanças sofridas pela crítica e pelo jornalismo que propiciaram a saída da crítica do espaço dos jornais, Süssekind (2003) sustenta que, se nos anos 1940 e 1950 há um movimento interno da crítica de travar um conflito entre *scholars* e impressionistas com o objetivo de transferir a crítica para a cátedra universitária, nos anos 1960 e 1970 esse movimento vai acontecer dentro dos próprios jornais. É um movimento que Süssekind chama de "vingança do rodapé".

Tendo o jornalismo passado por uma série de mudanças e tendo a crítica, agora acadêmica, se tornado incompatível com o espaço noticioso, os próprios jornais e jornalistas passam a querer que a crítica se concentrasse na universidade. Isso devido ao tom demasiadamente acadêmico que a crítica tomou, incompatível com a linguagem jornalística.

> Exemplar, neste caso, é a lenta domesticação (no sentido de fazer das secções de livros e dos suplementos simples páginas de "classificados" dos "últimos lançamentos" das grandes editoras locais) ou a supressão dos principais suplementos de jornal, veículos mistos, entre o colunismo e a revista literária, e que, em alguns momentos, cumpriram importante papel na difusão cultural no país. (...) Houve, portanto, um período de estreitamento de laços entre a crítica universitária e os suplementos, entre literatura de invenção e grande imprensa. Mas, no início dos anos 1970, assistiu-se a uma virada. Se nos anos 1940-1950 eram os críticos-professores que olhavam com desconfiança os rodapés, agora são os jornalistas que atribuem à produção acadêmica características de um oponente. (SÜSSEKIND, 2003, p. 30-31)

Isso se percebe no fim do SL de *O Estado de S. Paulo*, em 1974. Lorenzotti (2007) analisa que o principal fator que o levou ao fim foram as mudanças no jornalismo e no campo da cultura, já que naquele período o foco dos jornais volta-se para a cultura de massa, em detrimento da discussão artística. Também aponta o fato de, em 1966, Décio de Almeida Prado ter sido substituído por Nilo Scalzo na direção do SL. Nessa nova gestão, inicia-se um período em que o SL recebe influências da redação do jornal, cujo desejo era produzir algo de caráter mais jornalístico. Como afirma Lorenzotti, "O Suplemento Literário existiu na época histórica certa, no local certo e sob as diretrizes de criadores certos." (2007, p. 73). Outra questão, apontada por Santiago (1993), é o fato de os suplementos terem, progressivamente, se tornado especializados demais para os jornais, que procuravam ter uma cobertura cada vez mais ampla e generalista, além de terem se tornado cada vez mais "à parte" dos jornais.

> Mas, por outro lado, o suplemento é um espaço especializado, e cada vez mais especializado ele se torna por ser "suplemento". Como tal, pode ser descartado sem prejuízo do todo. Menor é o número dos seus leitores e maior a variedade de suplementos (infantil, turístico, econômico, etc.). Portanto, antes de ser o lugar privilegiado da contemplação do espaço total circunscrito pela notícia, o suplemento literário passa a ser um divisor de águas dentro do jornal, do ponto de vista profissional. Existem os jornalistas, existem os colaboradores. Aqueles recebem salário mensal, estes são diletantes. Existem os leitores do jornal, existem os leitores do suplemento. Aqueles são multidão, estes são alguns amadores. (SANTIAGO, 1993, p. 15)

Este fator se percebe no fim do SDJB. Durante sua última fase, de caráter decadentista, como classifica Nunes (1989). o suplemento se encheu demasiadamente das ideias neoconcretas, o que tirou dele a capacidade de discutir outras formas artísticas, como a literatura, principal foco de todos os suplementos. Assim, em 1961, ele passou a ser publicado em formato tablóide, mudando seu caráter, como aconteceu com os outros suplementos.

Sendo assim, os jornais deixaram de ser o espaço da discussão literária, da crítica e, por consequência, o espaço de reflexão sobre as artes em geral. Por isso, os novos cadernos culturais voltam-se para a indústria cultural, como guias para quem deseja consumir os produtos culturais, além de assumirem a missão de fornecer entretenimento aos leitores. A crítica, então, se confina na cátedra universitária e nas revistas especializadas, feitas para um público restrito. O que se encontra nos jornais é o comentário de livros, breves resenhas com a finalidade de informar o consumidor sobre os lançamentos do mercado editorial, sem refletir sobre o fenômeno literário, função primeira da crítica literária.

3. A CRÍTICA ESPECIALIZADA

Ao se analisar o percurso que a crítica literária percorreu, não só no Brasil, mas nos países ocidentais de uma forma geral, percebe-se que foi um caminho dividido em três fases distintas.

Em um primeiro momento, ela se desenvolveu nos jornais, consolidando-se como um dos formatos do colunismo opinativo na imprensa. Era praticada a crítica de caráter impressionista, caracterizada pela liberdade dos críticos em aplicar diferentes formas de análise do texto literário, valorizando e destacando diferentes aspectos das obras. Outra importante característica é que havia também liberdade para ser praticar a crítica: o crítico deveria apenas ter cultura e erudição suficiente para julgar as obras literárias. Nesse contexto, os jornais eram o meio de discussão e consagração literária por excelência.

Passada essa fase, a crítica - e o próprio jornalismo cultural - avançou em um período de transição, caracterizado pela publicação dos suplementos literários. O espaço noticioso dos jornais havia se tornado incompatível com à crítica. Portanto, ela migra para um espaço à parte do campo noticioso, os suplementos. Aliado a essa mudança, este é um período de transformações internas na própria crítica. A liberdade de criação e de critérios começa a ser questionada. Destacou-se nesse processo Afrânio Coutinho, que defendeu a instalação dos padrões da chamada Nova Crítica no Brasil e enfatizou a importância do ensino de teoria literária nos cursos de letras, o que considerava de extrema importância para a formação de novos críticos, agora especialistas. Por isso, estando os suplementos em um período de transição da crítica, não raro eles figuraram expressões da antiga crítica, impressionista, e da nova crítica, especializada.

Após esse período de transição, crítica literária e jornalismo passaram a ocupar campos distintos. Ao jornalismo, compete o trabalho de encarar a literatura e outras manifestações artísticas como produtos a serem noticiados e vendidos. À crítica, foi destinado o campo universitário acadêmico. Há que se ressaltar que a transferência da crítica à esfera acadêmica foi fruto de preferências tanto dentro do jornalismo, quanto no meio crítico.

Nesse novo estágio da crítica, o que se percebe é a busca por metodologias que fundamentem a análise das obras literárias. É o contexto dos anos 1960 e 1970, período fértil para as ciências humanas. De uma forma geral, era o período da contra-cultura, de se questionar os valores considerados universais até então. Para pensar o mundo e a sociedade

que sofria grandes mudanças, novas escolas de pensamento surgiam. A mais significativa do período e que teve grande influência na crítica especializada foi o estruturalismo.

Segundo Teixeira (1998b, p. 34), "O estruturalismo representou a maior revolução metodológica nas ciências humanas nos últimos cinquenta anos". Pensado principalmente pelo francês Roland Barthes e pelo búlgaro radicado francês Tzvetan Todorov, a crítica estruturalista inovou ao focar sua análise não no texto literário em si, mas no discurso literário maior que há por trás do texto, no qual este se funda.

O estruturalismo busca interpretar o texto literário como um recorte, uma aplicação do discurso literário maior. Supõe que desse discurso, admitido como a estrutura literária, surgem todos os textos e outros discursos literários. Assim, o objetivo da crítica estruturalista é identificar exatamente essas estruturas de onde partem o texto literário, a fim de se criar o que os teóricos chamam de *poética*, ou seja, uma teoria que identifica as estruturas do discurso literário.

Por isso, como coloca Teixeira (1998b), a abordagem estruturalista opõe-se a do *new criticism* por ser completamente oposta a ela: enquanto esta se prende à análise imanente ao texto, aquela utiliza-o para verificar o que há além dele, suas estruturas. Pode-se também afirmar que as análises feitas pela crítica impressionista no Brasil também divergiam da abordagem estruturalista por focarem também na obra em si.

Dentro do campo da crítica, o estruturalismo fomentou a origem de novas correntes de pensamento, chamadas pós-estruturalistas. Destaca-se o desconstrutivismo, pensado por Jacques Derrida, que analisa como são produzidos os sentidos dentro do texto, a partir do ponto de vista de que eles são construções culturais e que, por isso, podem ser desconstruídos e re-organizados.

Além do desconstrutivismo, outra corrente de relevante importância foi o *new historicism*, pensado por Stephen Greenblatt, que considera a obra literária inserida em um discurso histórico, apresentando-se não como um recorte dele, mas como ele próprio, representado por signos diferentes.

Tanto o desconstrutivismo quanto o *new historicism* tiveram origem e grande repercussão na crítica literária dos Estados Unidos. Portanto, faz-se pertinente analisar o cenário da crítica especializada da França, onde o estruturalismo de desenvolveu, nos Estados

Unidos, onde ele exerceu sua influência, inclusive no surgimento de novas perspectivas críticas, e no Brasil, pelo evidente motivo de todo o *corpus* de análise desta pesquisa se concentrar na crítica literária brasileira.

3.1 Roland Barthes e a crítica especializada na França

A crítica literária de inspiração estruturalista na França teve em Roland Barthes (1915 - 1980) um de seus maiores pensadores. Em suas concepções de literatura e de crítica, Barthes expõe as influências da linguística de Ferdinand de Saussure, principalmente ao considerar que a tarefa da crítica literária deve ser a de analisar o processo pelo qual é construído o sentido das obras literárias. A análise da construção dos sentidos teve início com os estudos de Saussure acerca dos signos linguísticos. Daí sua influência em Barthes.

Segundo Barthes (1982), na França dos anos 1960, a crítica literária se dividia em duas linhagens: uma "universitária", de caráter positivista, objetiva e que seguia as ideias de Gustave Lanson, e outra "ideológica", voltada para a interpretação das obras, ligada às grandes correntes de pensamento da época - o existencialismo de Sartre; o marxismo, a psicanálise, que se caracterizou por um movimento de maior ortodoxia às ideias de Freud, com destaque para Charles Mauron, e um movimento "marginal", com Gaston Bachelard e outros; e o estruturalismo, que tinha as influências de Roman Jakobson e do já citado Saussure. Barthes observa que, no meio universitário, a vertente mais praticada era a crítica ideológica. Apesar disso, considera que ambas poderiam coexistir, já que têm objetivos e métodos de análise distintos.

A principal ideia de Barthes em relação à literatura é a conhecida como "postulado de analogia". Considera que uma obra literária está sempre relacionada a um "alhures", como o próprio autor coloca, que pode ser uma outra obra, uma ideologia, uma motivação pessoal, uma questão biográfica do autor, entre outros elementos. Ou seja, toda obra literária tem um modelo ao qual pode ser remetida e o caráter literário dessa obra se dá à medida em que ela se diferencia desse modelo. A obra, então, é considerada uma extensão do modelo, que pode ser compreendido como a estrutura desse discurso literário, se considerarmos as ideias de Barthes respaldadas pelo estruturalismo.

> Em suma, é a obra que é seu próprio modelo; sua verdade não deve ser procurada em profundidade, mas em extensão; e se existe uma relação entre o autor e sua obra (quem o negaria? a obra não desce do céu: só a crítica positivista acredita ainda na Musa) não é uma relação pontilhista, que somaria semelhanças parceladas, descontínuas e "profundas", mas pelo contrário uma relação entre *todo* o autor e *toda* a obra, *uma relação das relações*, uma correspondência homológica e não analógica. (BARTHES, 1982, p. 153)

Fica evidente a crítica de Barthes à vertente positivista, pelo fato de ela desconsiderar as motivações individuais do autor. Mas além dessa crítica ao positivismo crítico, a visão de que a obra pode ser relacionada a um alhures torna a análise imanente pregada por outras escolas críticas inviável. Para ele, qualquer ponto de vista em relação à obra é aceitável, contanto que ela seja relacionada a um alhures.

Outra ideia de Barthes acerca da crítica é a de que ela é um discurso - crítico - que tem como objeto um outro discurso - literário. É uma linguagem acerca de outra linguagem. Assim, por ser uma linguagem da mesma forma que a obra analisada é uma linguagem, a função da crítica não deve ser descobrir verdades na obra, mas sim validades. Ou seja, verificar se os sistemas sígnicos do discurso literário foram aplicados de forma coerente.

Em suma, Barthes objetiva a constituição de uma ciência da literatura, que dê conta de investigar exatamente a base comum dos discursos literários, objetivo principal da análise literária estruturalista. Sobre essa ciência da literatura, Barthes reflete:

> Seu objetivo (se ela existir um dia) não poderá ser o de impor à obra um sentido, em nome do qual ela se daria o direito de rejeitar os outros sentidos: ela assim se comprometeria (como o fez até o presente). Não poderá ser uma ciência dos conteúdos (sobre os quais só a mais estrita ciência histórica terá alcance), mas uma ciência das *condições* do conteúdo, isto é, das formas: o que lhe interessará serão as variações de sentidos engendradas e, por assim dizer, *engendráveis* pelas obras: ela não interpretará os símbolos, mas somente sua polivalência; em uma só palavra, seu objeto não será mais os sentidos plenos da obra, mas pelo contrário o sentido vazio que os suporta a todos (BARTHES, 1982, p. 216-217)

Fica clara, então, a posição de Barthes aos buscar uma crítica que não deseja encontrar os sentidos das obras literárias, mas sim investigue como esses sentidos são formados. Por isso, ele afirma que a ciência da literatura deve ter como objeto o "sentido vazio que os

suporta a todos", o que se entende pela estrutura dos discursos literários, de onde partem os sentidos de todas as obras.

3.2 A crítica especializada nos Estados Unidos

Dentro do movimento geral de migração da crítica para o campo acadêmico, a crítica norte-americana também priorizou a busca por teorias que a tornasse válida. Porém, o que se observa nos Estado Unidos é a tendência de uma supervalorização das teorias, em detrimento da análise forcada na literatura. É o que sustenta Kermode (1993), em sua crítica feita a essa perspectiva tomada pela crítica especializada nos Estados Unidos.

De acordo com ele, são três os pontos principais que explicam os rumos que essa crítica tomava: uma excessiva valorização da teoria, em detrimento do foco na literatura; a negação aos cânones literários, posição a qual Kermode (1993) é contrário; a perda da capacidade de dialogar com o público não-especializado.

Ao desenvolver sua crítica aos rumos que a crítica norte-americana tomava, Kermode (1993) apresenta os posicionamentos de outros teóricos, mostrando como esses fatores estavam em evidência nos estudos literários. São eles: Jonathan Culler, estruturalista que faz crítica aos cânones literários; René Wellek, cujo pensamento de cunho marxista encara os cânones sob uma visão política; Paul de Man e Jacques Derrida, desconstrutivistas, que explicam como a perspectiva estruturalista se tornou insuficiente e, por isso, surgiu o chamado pós-estruturalismo.

Kermode (1993) analisa que a crescente busca por modelos teóricos que sustentassem a crítica literária fez com que os críticos voltassem sua atenção para os estudos acerca da própria crítica, do fazer crítico, em detrimento do estudo das obras literárias em si. Como o próprio coloca, "a utilidade primária da literatura, seja lá como for definida, é servir às necessidades da teoria" (1993, p. 14).

Porém, sua visão é de que a crítica não deve se voltar apenas à reflexão sobre ela mesma. Devem, sim, pensar as formas e os métodos de sua interpretação, mas não podem negligenciar a análise das obras literárias. Kermode (1993) chega a interpretar essa situação como uma hostilidade entre a teoria literária em desenvolvimento e a literatura. Essa foi uma

herança do *New Criticism:* o caráter científico dado à crítica conquistou as preferências dos pesquisadores, que cada vez menos optavam por análises subjetivas e filosóficas.

O que ocorria na época é que, com a concentração da crítica nas universidades e com seu foco voltado à formulação de teorias e metodologias, suas produções tornam-se cada vez mais herméticas, voltadas aos próprios críticos-acadêmicos, o que tirava dela a capacidade de se comunicar com um público mais amplo:

> É claro que já vai longe o tempo em que o leitor médio podia ter a expectativa de seguir o discurso dos professores teóricos, e atravessamos uma situação bem marcada em que os teóricos literários ficariam realmente ofendidos se fosse sequer sugerido que eles têm qualquer relação óbvia com os leitores. Pretendem ser especialistas, com uma obrigação não maior para com os leitores comuns do que a dos físicos teóricos. E assim cada vez mais aparecem livros classificados como sendo de crítica literária, que poucas pessoas interessadas em literatura, mesmo os profissionais, podem ler. (KERMODE, 1993, p. 20)

Outra consequência desse movimento de valorização das teorias é a rejeição dessa nova crítica ao julgamento de valor literário, o que tem efeito direto na aceitação dos cânones literários por parte dos críticos. Kermode (1993) afirma que o fato de a crítica voltar-se para a análise da formação dos sentidos - estruturalista - é inevitável, dado o contexto intelectual da época. Porém, ela não deve rejeitar sua função de ressaltar os valores literários das obras analisadas.

Um dos teóricos explorados por Kermode (1993) que enfatiza essa rejeição aos cânones literários é Jonathan Culler. Segundo ele, a nova crítica literária deve contestar a autoridade dada à antiga crítica e suas análises que buscavam a normatização estética. Culler era um estruturalista, o que explica sua preferência à reflexão sobre os modos de interpretação da crítica e da construção dos sentidos.

Sendo assim, considerava os cânones literários imposições da antiga crítica, como verdades absolutas pré-estabelecidas, e como reproduções de culturas já ultrapassadas. Também os considerava formas de imposição cultural, já que incluem autores homens e de etnia caucasiana. Para ele, a nova crítica deveria se empenhar em subvertê-los, incluindo a literatura produzida pelas minorias.

Kermode (1993) discorda de Culler a respeito dessa contrariedade aos cânones, afirmando que não são herméticos, mas sim estão abertos a novas perspectivas; não forram formados por uma categoria acadêmica, tendo levado em conta a popularidade das obras; além de serem responsáveis pela criação de tradições literárias. Em suma, o que se destaca da posição de Culler é a tentativa de subverter a autoridade literária imposta pela velha crítica.

Outro autor que tem as ideias exploradas por Kermode (1993) e que defende a nova crítica como transgressora dos valores da antiga é René Wellek. Este, evidencia em seus posicionamentos sua influência marxista, de forma a tomar a crítica como objeto de discussão de fins políticos. Para Wellek, a literatura na forma como era concebida pela velha crítica e, mais especificamente, o cânon literário, era uma criação das classes dominantes com o propósito de afirmar as estruturas sociais vigentes:

> Sustenta-se que o cânon literário é uma ficção inventada para apoiar a ideologia do moderno estado capitalista, e que a literatura não pode ser tratada como um "distinto a delimitado objeto de conhecimento", seguindo-se disso que estudar literatura é estudar política, e que qualquer negação dessa necessidade é de má-fé. (KERMODE, 1993, p. 37)

Acerca das colocações de Wellek, Kermode (1993) chega a se questionar o que seria então a literatura, pois esta sempre esteve ligada aos conceitos de valor literário. Se estes são negados, não haveria mais literatura. Sua conclusão é de que o motivo pelo qual estudar-se-ia literatura são as teorias, o que justifica sua valorização excessiva.

De acordo com o autor, essa contradição na qual a tarefa de se conceituar a literatura se encontrava motivou alguns teóricos a pensarem novas perspectivas, que ficaram conhecidas como pós-estruturalismo. Kermode (1993) destaca Paul de Man e Jacques Derrida, ambos desconstrutivistas. O que se percebe é que tanto De Man quanto Derrida argumentam na tentativa de definir o que é literatura, problema apontado anteriormente, consequência do estruturalismo.

De Man analisa que o grande problema da crítica é exatamente a indefinição do que é literatura. Considera que qualquer tentativa de defini-la envolve escolhas filosóficas e ideológicas. Ainda assim, pensa ser a função da crítica ocupar-se das modalidades de sentido - posição que revelam influências da Linguística Saussuriana -, não se ocupar com o valor literário. O que marca o pensamento de De Man sobre a literatura é exatamente a incerteza de

um conceito definidor. Assim, chega a argumentar que não deveriam haver fronteiras entre o discurso literário e outros discursos:

> Desde que o que se chama de literatura é marcado pela declarada figuratividade de sua linguagem, e desde que todo discurso é marcado pela figuratividade de sua linguagem, tudo é literatura. (KERMODE, 1993, p. 42)

Já Derrida é mais enfático ao afirmar que "não existe - ou mal existe alguma, sempre tão pouca - literatura". Isso porque toda tentativa de defini-la, de se usar o conceito "literatura" depende de um referencial. Porém, considera que a crítica deve abrir o texto literário a outros textos, que ele considera "sociais" - perspectiva exatamente oposta a do *New Criticism.*

Com essa análise dos rumos que a crítica norte-americana tomava, Kermode (1993) chega à conclusão de que, primeiramente, o debate sobre os cânones deixava de ser literário para se ocupar com preocupações políticas. Em segundo lugar, os críticos que se diziam subversores das estruturas de poder do campo literário reproduzem essas exatas estruturas no campo acadêmico.

Por isso, sua posição é a de que a crítica deve retomar sua capacidade de diálogo com o público não-especializado e que os críticos não podem deixar de se orientar em primeiro lugar por suas impressões.

3.3 A crítica especializada no Brasil

Como já foi analisado nos capítulos anteriores, a migração da crítica literária brasileira para o campo universitário deu-se principalmente nas décadas de 1950 e 1960. Nele, a análise crítica contribuiu para a institucionalização dos estudos em literatura comparada. Como expõe Nitrini (2000), esse processo de reconhecimento da literatura comparada contou com os esforços de Antonio Candido, em São Paulo, e de LaFayette Cortes, no Rio de Janeiro. Também não se pode negar a contribuição de Afrânio Coutinho, um dos precursores do *New Criticism* no Brasil e fundador da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Nitrini (2000) afirma que a institucionalização da literatura comparada no Brasil foi contemporânea ao movimento contrário à "escola francesa" de literatura. Porém, é possível associar o caráter comparativista da literatura comparada à crítica estruturalista, já que ambos têm como recurso principal a relação da obra estudada a um alhures, ainda que a literatura comparada tenda a sempre associar a obra a uma outra manifestação literária - ainda que existam exceções -, e que seu objetivo final não é verificar as estruturas do discurso literário, mas sim as influências e peculiaridades de cada obra/autor, ideia que se aproxima do pensamento de Barthes, o qual considera que o valor literário se dá à medida que a obra modifica seu modelo.

Apesar de ter sua institucionalização marcada nesse período, Nitrini (2000) analisa que a literatura comparada no Brasil teve início em um período bem anterior a esse, na época em que se iniciou o projeto da formação de uma literatura genuinamente brasileira. Isso se deve ao fato de o fazer literário no Brasil ter em si o projeto de se construir uma literatura nacional. Por isso, afirma que "A literatura comparada no Brasil entremeia-se, pois, com a história da literatura brasileira" (2000, p. 189)

Como consequência disso, a autora afirma que a crítica também sustentou um caráter comparativista. Os críticos impressionistas se utilizavam de recursos de comparação em suas análises e críticas de rodapé. Nitrini (2000) coloca ainda que os modelos críticos mais apreciados pela nova crítica brasileira foram o *New Criticism* e a estilística. Também que um de seus objetivos era fazer com que a literatura brasileira não se colocasse mais como uma literatura colonizada, abandonando a visão de que a literatura europeia é uma literatura superior.

Destacam-se desse período inicial da literatura comparada a publicação, em 1949, de "Literatura Universal", de J. D. Leoni, obra de caráter didático que realiza um estudo da história comparada das diferentes literaturas do mundo. Em 1957, é publicado "Formação da Literatura Brasileira", de Antonio Candido, marco nos estudos de historiografia literária, no qual o autor expõe sua visão sistemática da literatura - o que ainda será analisado neste capítulo - e que iniciou uma tradição nos estudos de literatura comparada no Brasil.

Dos estudos destacados por Nitrini (2000), observa-se que, de uma forma geral, foram estudos que buscaram aplicar os métodos comparativistas, ao invés de refletirem sobre a criação de novas metodologias. Foram estudos instrumentalistas. dentro da perspectiva de

buscar uma identidade à literatura brasileira, os estudos concentraram-se na análise da influência de autores europeus e norte-americanos nas obras brasileiras. Alguns também se dedicaram a comparações entre a literatura brasileira e a latino-americana.

Nitrini (2000) dedica análise mais profunda às contribuições intelectuais de Antonio Candido, Silviano Santiago (um dos críticos que compõem o *corpus* de análise desta pesquisa), Haroldo de Campos, Roberto Schwarz e o projeto Léryy-Assu, idealizado por Leyla Perrone-Moisés junto à Universidade de São Paulo.

Introdutor da literatura comparada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Antonio Candido conquistou grande importância nos estudos de literatura e obteve destaque no capo acadêmico pelo caráter dialético de sua crítica. Em sua concepção de literatura, Candido combina a visão estética à histórica, valorizando a importância do social nos aspectos estéticos da obra literária. Acerca de Antonio Candido, Süssekind (2003, p. 26-27) afirma:

> Exemplar, neste sentido, é *Literatura e sociedade* (1965), onde discute a separação entre fatores externos e internos ao texto literário. Pois, segundo Candido, trata-se de levar em conta o elemento social, "não exteriormente, como referência", "nem como enquadramento" (como sugere a imagem da "moldura" em Afrânio [Coutinho]) para situar historicamente o livro, "mas como fator da própria construção artística". A questão seria trabalhar com um paradoxo: "o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica."

Sua obra - "Formação da Literatura Brasileira" - também é compreendida como uma reflexão sobre a própria literatura comparada e de como ela poderia formar uma crítica adequada à literatura latino-americana da época. Ela se sustenta na seguintes ideias principais: primeiramente, a literatura brasileira é um sistema, no qual há uma interação entre o autor, a obra e o público; em segundo lugar, a aproximação entre história e estética na análise literária, o que demonstra como a crítica determinista é inviável e que é possível a união entre crítica e história. No caso específico de "Formação da Literatura Brasileira", Candido se dedica também à análise do Arcadismo na literatura brasileira.

A visão dialética de Antonio Candido o permite refletir sobre as literaturas brasileiras e latino-americanas, o que o faz concluir que elas estão empenhadas na construção da identidade cultural de seus respectivos países. Esse papel de legitimação cultural se acentuou

com a independência deles no século XIX, fato que acrescentou a busca pela liberdade através da literatura.

Ao analisar a questão da influência, Candido considera que a dependência existente na literatura latino-americana deve-se ao atraso cultural do continente em relação à cultura europeia. Ainda assim, pondera que a literatura da América Latina sempre se configurou como dependente, não reivindicando para si a posição dominante. Ou seja, a dependência é um fator constituinte dela e é encarada como uma contribuição cultural. Assim, observa que sua legitimação artística - colocada como maioridade - acontece à medida que entra em uma dinâmica mútua de interferências nas literaturas do mundo.

Enquanto Antonio Candido tem como objeto de suas análises a questão da influência, tão comum à literatura comparada brasileira, teóricos como Silviano Santiago e Haroldo de Campos compartilham de visões opostas à ideia de influência. Silviano Santiago, crítico que, juntamente a Sérgio Augusto, compõe o *corpus* de análise desta pesquisa, concorda que o método de análise da literatura latino-americana deve ser o comparatista. Porém, considera que há uma visão etnocêntrica entre a literatura da América Latina e a Europeia.

Santiago baseia-se na classificação de Barthes dos textos "legíveis" (incontestáveis, que não podem ser reescritos - os clássicos) e "escrevíveis" (que fomentam outros novos textos) e considera que o lugar da literatura latino-americana é o da procura por um texto escrevível, ou seja, o da assimilação da literatura e cultura europeia e o da subversão de sua ordem, estabelecendo assim sua unidade cultural própria. Para Santiago, a ênfase da crítica deve ser, então, a de averiguar o quanto a obra literária submetida consegue se diferenciar e se sobrepor à literatura dominante. As ideias de Silviano Santiago serão analisadas mais detalhadamente no estudo de suas colunas que compõem o *corpus* da pesquisa.

Já Haroldo de campos considera que não existe relação entre os sucessos artístico e econômico, ou seja, o êxito artístico não estaria subordinado à prosperidade econômica. Por isso, a literatura latino-americana não estaria "condenada" à dependência. Assim, Campos questiona os estudos historiográficos que tentam investigar e constituir uma unidade de um legado comum à literatura. Para ele, toda tentativa do tipo chega a uma conclusão média e convencional. Sendo assim, questiona o momento em que a literatura brasileira tornou-se realmente brasileira. Adotando uma visão universalista, considera que o início da literatura brasileira coincide com a origem de todas as literaturas ocidentais.

Se Silviano Santiago e Haroldo de Campos caminham contra a perspectiva de Antonio Candido e se aproximavam de uma visão desconstrutivista da literatura latino-americana, Roberto Schwarz retoma as ideias de influência em seus posicionamentos. De acordo com ele, existe a cópia dos modelos europeus por parte da literatura da América Latina devido a uma série de "constrangimentos históricos".

Segundo Schwarz, ao longo do desenvolvimento da crítica literária brasileira, houve duas atitudes que fizeram com que ela não refletisse sobre esses constrangimentos históricos. A primeira foi a importação de tendências críticas estrangeiras, o que a impediu pensar em um legado crítico brasileiro. A segunda foi a rejeição às influências externas, o que ele interpreta como uma atitude que não resultou efeito algum. Para o autor, há que se pensar dialeticamente, ou seja, considerar que a imitação, a cópia, é uma consequência das desigualdades sociais do meio em que a literatura se desenvolve. Em uma visão marxista, ele considera que a visão do crítico deve ser dialética, vendo a influência também sob o ponto de vista político, visão essa próxima do posicionamento de René Wellek acerca da crítica norte-americana.

Por fim, há que se destacar o Projeto Levryy-Assu dentro dos estudos de literatura comparada no Brasil. Implantado na Universidade de São Paulo por Leyla Perrone-Moisés em 1978, o projeto teve o objetivo de analisar como as influências francesas foram assimiladas pela literatura brasileira. Essa análise contava com a perspectiva antropofágica de Oswald de Andrade, a qual visa "digerir" e incorporar outras culturas a própria literatura. O projeto encarava a literatura comparada como dependente de uma visão da tradição, o que explica seu interesse pela tradição francesa. E, ao contrário de outras perspectivas, tinha seu foco na assimilação e transformação da literatura brasileira, e não nas obras literárias em si.

Após verificar todas essas tendências que existiram no percurso na literatura comparada no Brasil, Nitrini (2000) expõe que nos últimos anos cresceram os estudos de literatura comparada que envolvem literaturas não-canônicas, tais como a africana, a portuguesa, a canadense e a própria latino-americana.

Mais recentemente, nos anos 1990, o que se percebe é o crescimento dos estudos que se utilizam do desconstrutivismo, do pós-modernismo e dos estudos culturais. De acordo com a autora, há uma preocupação com a descaracterização da literatura comparada. Ainda assim, permanece com o objetivo de se analisar a literatura latino-americana e, mais precisamente, a

brasileira, sem a perspectiva de ser uma literatura colonizada, mas sim uma expressão artística de presença e relevância entre as literaturas do mundo.

4. O JORNALISMO CULTURAL E A CRÍTICA LITERÁRIA

Retomando a hipótese de Silviano Santiago (1993), segundo a qual a história da imprensa é a história de sua própria desliteraturização, conforme já foi analisado, a crítica literária perde, progressivamente, seu espaço dentro do jornalismo cultural por conta de um conjunto de mudanças pelas quais passaram os campos do jornalismo, da crítica e da sociedade, que se tornava consumidora de bens culturais e de um jornalismo que noticia os eventos e produtos desse mercado.

A realidade é que a história da formação do jornalismo como o que conhecemos hoje, com seus valores e práticas específicas, é uma consequência do desenvolvimento da indústria cultural, que resultou em uma amplificação do campo cultural existente na sociedade cada vez mais urbana. Para suprir então a demanda de informações que eram oferecidas ao público e que necessitavam de mediação, o jornalismo configurou-se como uma forma de comunicação de massa que precisa ser, em primeiro lugar, objetiva.

Assim, surgem os chamados valores-notícia, que, de acordo com Traquina (2005, apud VENTURA, 2011), são fatores da cultura jornalística que determinam o que é ou não notícia. Os principais valores-notícia que permeiam a atividade jornalística são a novidade, a atualidade, a proximidade com o público, a relevância, a amplitude, a difusão, entre outros. Dessa forma, o jornalismo cultural começa a se tornar incompatível com o conteúdo das críticas publicadas anteriormente quando passa a incorporar estes valores-notícia. Conforme vimos, os conteúdos daquele antigo jornalismo, de forte caráter intelectual e cultural, deixaram as páginas dos jornais, que eram ocupadas pelo conteúdo noticioso, e se concentraram nos suplementos literários. Quando este período de transição na imprensa se encerrou, esses suplementos foram, progressivamente, substituídos pelos atuais segundos cadernos, nos quais a cobertura cultural é pautada pelos valores-notícia.

Porém, essa submissão aos valores-notícia foi responsável por tornar o jornalismo cultural dependente da atualidade, da proximidade com o público - consumidor dos bens da indústria cultural - da difusão que tais conteúdos podem ter. Isso impede que sejam produzidos matérias, textos e análises mais aprofundados e contextualizadas, que estabelecem relações com outros produtos ou formas de cultura. Piza (2011 p. 51), exemplifica este dilema jornalístico com base na dependência da novidade.

> Outra perda do jornalismo cultural em meio a essa confusão de valores, além da credibilidade crítica, é sua submissão ao cronograma dos eventos, Lemos muito sobre discos, filmes, livros e outros produtos no momento de sua chegada ao mercado - e, cada vez mais, antes mesmo de sua chegada, havendo casos em que a obra é anunciada (e, pois, qualificada) com diversos meses de antecedência. No entanto, raramente lemos sobre esses produtos depois que eles tiveram uma "carreira", pequena que seja, e assim deixamos de refletir sobre o que significaram para o público de fato.

Este trecho de Piza (2011), além de expor a dependência que o jornalismo cultural tem da novidade, dos novos eventos e produtos culturais, o que impossibilita de remeter esses produtos aos clássicos ou então refletir sobre o que este significa ao público, inviabilizando de certa forma a análise e a crítica, demonstra também que essa vertente do jornalismo também tornou-se dependente do entretenimento, se tomarmos como fator de influência em sua rotina produtiva os produtos da Indústria Cultural.

De acordo com uma perspectiva Frankfurtiana da questão, a cultura advinda desse mercado de bens simbólicos formado pela Indústria Cultural torna-se a cultura predominante das sociedades urbanas e industriais. essa cultura da sociedade reflete-se na visão de cultura do jornalismo cultural, como analisa Alzamora (2012, p. 23), ao afirmas que "aquilo que o jornalismo cultural elege como pauta permeia, em grande medida, a concepção de cultura dominante na sociedade, pois o jornalismo reflete ao mesmo tempo que delineia visões sociais de cultura". Ou seja, há uma relação de reciprocidade entre jornalismo cultural e cultura do público consumidor do jornalismo.

Esse cenário do jornalismo cultural tem implicações diretas na crítica dentro do campo jornalístico e da função do crítico dentro dele. Como já foi verificado, o crítico perde sua autoridade de julgamento estético, ou como coloca Bauman (2010), deixa de ser um legislador, não sendo mais aquele que define o que é bom ou ruim no campo cultural, já que questões como essa passam para o domínio do mercado. É o que Faro (2012) afirma ao dizer que a crise de crítica interna - sua ausência do jornalismo - se desdobra na crise de mediação do crítico. Isso é o que torna o jornalismo cultural, agora regido pelos princípios norteadores de todo o jornalismo, incompatível com a crítica, que, como já foi visto, migrou para o campo acadêmico.

Contudo, a crítica e o comentário de livros e outros produtos não se encontram totalmente extintos da imprensa. O que se observa é que nas publicações que mantêm os

suplementos literários e nos veículos especializados a crítica ainda se sustenta. Porém, o que ocorre é que em grande parte desses suplementos e meios especializados, são os críticos acadêmicos, especializados, que colaboram com essas publicações com suas críticas. Evidentemente que, para terem presença nesses suplementos, os críticos buscam um tom diferente do que se utilizam no meio acadêmico, escrevendo de uma forma que se aproxima da crônica e do ensaio. Porém, é um estilo que difere do tom jornalístico dos outros cadernos. Observa-se então que poucos jornalistas têm presença nesses meios para fazer críticas. Estes, estão mais presentes nos cadernos culturais diários, os "segundos cadernos", marcados pela influência dos critérios de noticiabilidade. Neles, o espaço para o comentário de livros é o das resenhas, em geral mais condensadas e com objetivos mercadológicos, já que existem relações de interdependência entre a instância produtora de literatura e as instâncias difusoras e de consagração, como propõe Bourdieu (1992) e sobre o que refletiremos a seguir. O fato é que há uma dicotomia entre a crítica proveniente da academia, que pode estar ou não na imprensa, e a crítica feita pela maior parte do jornalismo cultural, como sustenta Nina (2007, p. 29).

> Enquanto os pesquisadores das universidades mergulham fundo nas obras e nos autores canônicos, os jornalistas ou resenhistas, seja por falta de tempo, preparo ou espaço, fazem voos rasantes. Os jornalistas são, portanto, acusados de esvaziarem o conteúdo mais substancioso da crítica e de estarem comprometidos com o aspecto comercial das edições. Escreve-se sempre sobre os lançamentos mais recentes. Livro lançado a mais de seis meses, para um editor de suplemento, é considerado velho.

A questão das relações de interdependência existentes na lógica de funcionamento dos campos, como sustenta Bourdieu (1992), insere o campo do jornalismo cultural nessa organização, o que permite analisar que, se o crítico acadêmico tende a reiterar os valores de seu campo acadêmico, o crítico jornalista também tende a imprimir em suas críticas não somente características do jornalismo, mas aspectos também de como se organizam essas relações. De acordo com Bourdieu (1992), existem, na forma como se organizam os campos artísticos, relações de interdependência entre os produtores, os difusores e os consagradores da arte. Ainda segundo Bourdieu, por serem interdependentes, quanto mais um indivíduo está inserido neste campo, mais tende a reafirmar os valores do campo.

Assim, aplicando a perspectiva bourdiana ao jornalismo cultural, temos que este apresenta-se como instância difusora dos produtos da Indústria Cultural, que é uma instância

produtora. Assim, os valores-notícia, que determinam o fazer jornalístico - não só cultural - reafirmam os valores da Indústria Cultural. Isso é verdade se considerarmos que a seleção dos produtos culturais que se tornam notícia passam pelo crivo da novidade e atualidade, como nos lançamentos do mercado; da proximidade com o público, sustentando sua visão de cultura, que é urbana e de massas; a difusão, com os produtos e espetáculos que geram maior audiência e/ou lucratividade; entre outros critérios. É o que Piza (2011, p. 43-44) afirma:

> As revistas culturais se multiplicaram a partir dos anos 20 e as seções culturais da grande imprensa diária ou semanal se tornaram obrigatórias a partir dos anos 50; pode-se dizer, portanto, que acompanharam os momentos-chave da ampliação da tal "indústria cultural", numa escala que hoje converteu o setor de entretenimento num dos mais ativos e ainda promissores da economia global. E por um motivo óbvio: o jornalismo é, ele mesmo, personagem importante dessa "era de reprodutibilidade técnica", como dizia o pensador Walter Benjamin.

Por conta dessa relação de interdependência e considerando ainda o pensamento de Bourdieu acerca da dinâmica dos campos, não apenas os produtores e os difusores culturais estão inseridos nessa lógica, mas também os consagradores. Neste papel, estão os críticos, que assim como no campo da crítica acadêmica, reafirmam os valores de seus campos, no caso, o jornalismo cultural.

Isso nos permite considerar que a crítica de vertente jornalística tem influências dos próprios valores-notícia que permeiam o jornalismo cultural. De acordo com Ventura (2011), da mesma forma como os valores-notícia são critérios com os quais os jornalistas selecionam os fatos que obtêm legitimidade para tornarem-se notícia, um crítico inserido (e legitimado) no campo do jornalismo cultural utiliza-se desses mesmos valores.

> É nesse sentido que procuramos acentuar a relação entre o exercício da crítica jornalística e os chamados critérios de noticiabilidade, na medida em que obedecem a uma lógica a qual os precede. Assim, interessa saber a que mecanismos estão submetidos tais valores e quais são os fatores responsáveis por transformá-los em critérios de crítica em sua vertente jornalística. Nesse sentido, o jornalismo cultural, mas não apenas ele, cumpre uma função de legitimação ao transformar estes ou aqueles fatos culturais em notícia, delimitando aquilo que merece ser transmitido, difundido, criticado e, por isso mesmo, conservado, daqueles fatos que não o merecem. (VENTURA, 2011, p. 144-145)

Sendo assim, uma das questões que propomos aqui é o fato de que, se um crítico reafirma em suas análises os valores de seu campo, é possível identificar nas críticas características particulares desse campo. Da mesma forma como analisamos a organização do campo da crítica acadêmica, e temos como hipótese que as críticas de Silviano Santiago reproduzem características dele, as reflexões feitas neste capítulo sobre o jornalismo cultural nos fazem supor que suas características podem ser identificadas nas críticas de Sérgio Augusto, crítico jornalista legitimado neste campo jornalístico.

5. ANÁLISE DESCRITIVA DO *CORPUS*

Após a reflexão teórica sobre o percurso feito pela crítica literária, enfocando a mudança de paradigmas que a transferiu das páginas dos jornais ao campo universitário acadêmico, chega-se ao panorama atual da crítica: analisa-se que a crítica literária torna-se uma atividade acadêmica, restrita, praticada por indivíduos inseridos no campo acadêmico, de acordo com o conceito de campos de legitimação e difusão artística propostos por Bourdieu (1992).

Isso não significa que ela não esteja presente nos veículos de imprensa, por exemplo, em revistas voltadas para o campo artístico e destinadas ao público consumidor de arte, além de revistas especializadas em Literatura. Porém, o que se percebe é que muitas dessas críticas produzidas para a imprensa são escritas por críticos especializados, que passam a colaborar com os meios de comunicação, mas não são profissionais do jornalismo.

Percebe-se também a ausência de crítica literária nos jornais. Na maior parte dos cadernos culturais contemporâneos, o foco é voltado à abordagem mercadológica da literatura, apresentando resenhas com o objetivo de chamar a atenção de um público leitor em potencial e guiá-los de acordo com seus gostos e preferências. São textos que não refletem sobre o fenômeno literário ou encaram os livros como manifestações artísticas inseridas em um contexto literário, papel esse que se acredita ser da crítica.

Este cenário que se apresenta à crítica literária justifica o *corpus* desta pesquisa: no ano de 2010, o jornal *O Estado de S. Paulo* inicia a publicação do suplemento literário *Sabático*, que herda a tradição direta do antigo *Suplemento Literário* de ser um veículo que reflete sobre o campo da literatura e das artes de uma forma analítica, diferentemente do que vêm fazendo os "segundos cadernos" da imprensa brasileira.

Nele, a coluna *Prosa de Sábado* retoma a tradição das antigas colunas de crítica literária que existiam nos jornais e nos suplementos literários até a transferência da crítica à academia. E o que se mostra curioso nela é o revezamento de críticos de origens intelectuais e profissionais distintas: Silviano Santiago, importante teórico e acadêmico em Literatura no Brasil, cujas ideias já foram brevemente analisadas na fundamentação teórica desta, e Sérgio Augusto, jornalista de longa carreira, iniciada como crítico de cinema no jornal *Tribuna da*

Imprensa, em 1960, e tem em seu rol de atuações jornais como *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e *O Pasquim*, e revistas como *O Cruzeiro*, *Fatos & Fotos*, *Veja*, *Istoé* e *Bravo!*. Ou seja, dois perfis de críticos que já se apresentaram como o perfil padrão de crítico literário no Brasil, mas que a própria evolução da crítica e da imprensa se opôs, compartilham do mesmo espaço de difusão.

A hipótese preliminar da análise comparativa a que se propõe a pesquisa é a de que a crítica produzida por Silviano Santiago apresenta características que a classifiquem como uma crítica especializada, feita por acadêmicos da área de literatura. Os traços que a caracterizariam dessa forma seriam, principalmente, o fato de sua produção ser pautada por impressões acerca da obra ou por análises e se há explicitação de métodos que conduzem seus textos. Já a respeito de Sérgio Augusto, supõe-se que sejam textos que se aproximam da produção crítica impressionista no Brasil, pautada principalmente pelas impressões e gostos do crítico, que se utiliza da própria erudição para estabelecer relações com outros objetos de análise.

Para a verificação de tais características, a análise que se segue é dividida em dois momentos. Primeiramente, uma análise quantitativa, de caráter descritivo. Em seguida, uma análise interpretativa, na qual os dados coletados na parte descritiva serão aplicados ao suporte teórico já exposto. A análise quantitativa apresentada a seguir organiza os dados coletados em tabelas, divididas nas seguintes categorias: título e data da coluna; objeto de crítica (qual obra é abordada); assunto abordado (quais temas são tratados na crítica); autores e/ou artistas citados/destacados; obras citadas e destaques feitos pelo crítico; posicionamentos tomados pelo crítico.

Segue-se então a tabulação feita com os resultados obtidos a partir da análise quantitativa das 50 colunas que compõem o *corpus*, sendo 25 delas de autoria de Silviano Santiago e 25 de Sérgio Augusto.

5.1 Análise quantitativa das críticas feitas por Silviano Santiago

Título e data da coluna	Objeto de crítica	Assunto abordado	Autores e/ou artistas citados/destacados	Obras citadas e destaques feitos pelo crítico	Posicionamentos tomados pelo crítico
“Cara de um, focinho de outro” (07/08/2010)	“Ficando para Trás”, coletânea de ensaios sobre o desenvolvimento sustentável, organizada por Francis Fukuyama	O uso do modo descritivo por parte dos ensaístas para conduzir os textos que falam das diferenças entre o desenvolvimento dos Estados Unidos e da América Latina	Cineasta dinamarquês Lars Von Trier e pensador venezuelano Simón Rodríguez	Filmes *Dogville* e *Manderlay* (Von Trier); "Consenso de Washington", conjunto de medidas econômicas que visam a equalização econômica dos países em desenvolvimento	Elogia o modo descritivo de argumentação dos ensaios, mas afirma que eles deveriam contrastar o modelo de desenvolvimento norte-americano com os da América Latina, sem a afirmação de um modelo de desenvolvimento superior
“Lawrence na pele de ensaísta” (21/08/2010)	“O livro luminoso da vida”, reunião de ensaios de D. H. Lawrence	O estilo ensaístico de D. H. Lawrence	Críticos Gilles Deleuze, Félix Guatari e Jeff Wallace; destaca as análise de Nathaniel Hawthorne e de Walt Whitman feitas por Lawrence	Livro *Crítica e Clínica* (Deleuze); *A letra escarlate* (Hawthorne) e *Folhas da Relva* (Walt Whitman); fotos de Robert Mapplethorpe; filmes de Quentin Tarantino	Elogia o estilo de Lawrence, considerando que sua função enquanto crítico é a de avaliar a narrativa de forma a livrá-la das aspirações do autor
“Sacola com dentes de ouro” (04/09/2010)	“Léjos de Dónde”, romance de Edgardo Cozarinsky	O drama humano retratado pela trajetória da protagonista Taube Fischbein e análise do papel dos filhos da personagem no romance	Fotógrafo ucraniano Yevgueni Khaldei, que Silviano cuja história é considerada uma intervenção metafórica no romance	*A Bandeira Vermelha Sobre a Reichstag*, famosa fotografia de Khaldei, símbolo do fim da Segunda Guerra Mundial	Afirma que quando os acontecimentos históricos tornam-se objeto de estudo, os dramas humanos individuais são desconsiderados.

					Assim, sustenta que o romance intervém na história do holocausto, destacando a trajetória de uma de suas personagens
“Londres, capital do século 18” (18/09/2010)	“When London was the Capital of America”, não-ficção de Julie Flavell	A vida dos antigos colonos americanos do século XVIII que escolhiam viver em Londres e como seus escravos tomavam consciência de sua independência no meio urbano	Sir. John Fielding, magistrado inglês que explicava como os negros da época se inseriam na sociedade	Não há	De uma forma geral, reitera o posicionamento da autora, descrevendo o processo pelo qual os escravos tomavam consciência social até o não-reconhecimento da escravidão pelas leis inglesas
“Sol da meia-noite” (02/10/2010)	“Poeta Poente”, coleção de poemas de Affonso Ávila	Poetas e poemas que têm como inspiração principal o Sol e como eles se apropriam dele como metáfora para seus temas	Poetas que considera "poentes" (que se inspiram no Sol): Paul Valéry, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade; cineasta português Manoel de Oliveira	Poemas *Cemitério Marinho* (Valéry), *Cemitério de São Lourenço da Mata* (Melo Neto), *Morte do Leiteiro* (Drummond); filme *Um filme falado* (Oliveira)	Considera que os poetas poentes tem por objetivo expressarem-se no tempo presente, o que coloca como "tempo do enquanto". Não chega a sustentar um posicionamento definitivo sobre a obra
“Debandada global no cinema” (16/10/2010)	“Cinema, Globalização e Interculturalidade”, coleção de ensaios organizada por Andrea Faria e Denílson Lopes	Processo de multiculturalização do cinema, não mais produzido somente na Europa e nos Estados Unidos	Críticos de cinema franceses Geroges Sadoul e André Bazin, cineasta brasileiro Glauber Rocha e cineasta francesa Claire Denis	Livro *História do Cinema Mundial* (Sadoul) e manifesto cinematográfico *Uma Estética da Fome* (Rocha)	Não se prende a um posicionamento específico. Destaca-se sua reflexão sobre o fato de os novos cineastas dividirem-se entre o sucesso de mercado e a expressão

					artística, afirmando que a marginalidade no cinema facilita a liberdade artística
“Primeira pessoa do singular” (30/10/2010)	“The education of a british protected child”, coleção de ensaios autobiográficos do romancista Chinua Achebe	A hisrtória do autor Chinua Achebe, instrumento usado para abordar como os povos colonizados têm sua linguagem e cultura submetidas a dos colonizadores e como Achebe busca o equilíbrio entre sua língua e a Língua Inglesa	Romancista José de Alencar; Padre José de Anchieta; filósofo francês Albert Camus	Romance *Iracema* (Alencar); livro *Arte da Gramática da Língua Mais Usada na Costa do Brasil* (Anchieta) e *O Primeiro Homem* (Camus)	Destaca a forma como Achebe busca o equilíbrio entre a língua inglesa e a ibo, idioma nativo. Por meio desse recurso, analisa como sua visão acerca da colonização evita ser unilateral, dramatizada ou espetacularizada
“Caos e classicismo (1918-1936)” (13/11/2010)	A ideia da tese “Espirit de corps: the art of the Parisian Avant-G arde and the First World War, 1914-1925”, de Kenneth E. Silver, e a exposição “Chaos & Classicism”, sob curadoria de Silver, no Museu Guggenheim de Nova Iorque.	O movimento, iniciado no pós Primeira Guerra Mundial, de retorno aos ideais artísticos clássicos, que se opunham às vanguardas modernistas	Pintor surrealista italiano Giorgio de Chirico e pintor cubista francês Amédée Ozenfant	Ensaios *Retorno ao Ofício* (Chirico) e *Depois do Cubismo* (Ozenfant); *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, livro que compila os manifestos modernistas brasileiros	Concentra-se na explicação dos pensamentos de Chirico e Ozenfant nos ensaios destacados. Ao final, comenta a influência que essas ideias tiveram em Mário de Andrade e que isso seria uma oportunidade de serem renovados os estudos sobre as vanguardas brasileiras
“O mundo é alvo do olho” (27/11/2010	“The Rey Chow Reader”, coletânea de ensaios de Rey Chow, organizado por Paul	Análise feita pela autora dos lançamentos das bombas de Hiroshima e Nagasaki	Compara a "força intelectual" da autora à de José Guilherme Merquior e suas	Destaca os ensaios *A era da arma mundial* e *Lições em legitimação cultural* (Chow) e	Elogia a autora enquanto ensaísta e a forma como ela estrutura sua ideia,

	Bowman	sob o ponto de vista dos conceitos de visualidade e visibilidade	reflexões às do filósofo francês Paul Virilo	*Guerra e Cinema* (Virilo)	detendo-se à descrição se sua linha de pensamento
“Elogio da poesia de Rui Knopfli” (11/12/2010)	A poesia do moçambicano Rui Knopfli (nenhum livro específico)	Como a Língua Portuguesa se reflete na produção literária dos países lusófonos, no caso, como Knopfli se utiliza da língua para manifestar a cultura moçambicana	Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, considerados seus inspiradores no uso da língua, e o argentino Jorge Luis Borges	Romances do autor *O Escriba Acocorado* e *O País dos Outros*; Ensaio *El Escritor Argentino y la Tradición*(Borges)	Concentra-se na análise de como a poesia de Knopfli combina a tradição literária europeia e brasileira com a literatura de Moçambique. Elogia esse recurso encontrado pelo autor
“Apreender o clima de apreensão” (08/01/2011)	"*Blanco Nocturno*", romance de Ricardo Piglia	Santiago relaciona o enredo da obra - a chegada de um forasteiro a uma comunidade rural dos pampas nos anos 1970, o que altera a visão do que é comum aos moradores do lugar - à modernização industrial que chegava às regiões do terceiro mundo na época.	Manuel Puig, romancista argentino.	*O Beijo da Mulher Aranha*, romance de Puig.	Santiago estabelece uma relação entre a expressão "Branco Noturno", título do romance, à modernização pela qual os países latinos - no caso a Argentina - passaram nos anos 1970. Considera ser um "branco" por ser um fenômeno incompreensível, confuso. Atribuí a esse processo de modernização (representado pelo forasteiro) a apreensão do romance.
“Liberdade interior”	"Diário de Luto", livro	A assimilação por parte	Romancista francês	Filme *Pérfida* (Wyler).	O foco principal está no

(22/01/2011)	de reflexões de Roland Barthes	de Barthes da morte de sua mãe por meio das reflexões contidas no livro. Não só reflete sobre a morte, mas sobre sua relação com a mãe.	Georges Bernamos; jornalista e literato cubano Severo Sarduy; escritor francês Marcel Proust; cineasta William Wyler e atriz Bete Davis.		processo de luto de Barthes. Inicialmente, o sofrimento pela morte da mãe, passando pela reflexão sobre seu próprio luto - do qual Santiago destaca a reflexão acerca das palavras luto e pesar -, chegando a consciência de que consegue viver sem a mãe e retomar suas atividades, apesar de ter receio disso incialmente.
“Todas as nações de 2666” (05/02/2011)	"2666", romance de Roberto Bolaño	A composição da narrativa da obra, baseada na biografia/trajetória dos personagens e na composição temporal linear da obra.	Romancistas Jorge Luis Borges, Enrique Vila-Matas, Daniel Defoe, Laurence Sterne, B. Traven, Honoré de Balzac e Gustave Flaubert; cineastas John Huston e Erich von Stroheim.	Filmes *O Tesouro de Sierra Madre* (Huston) e *Greed* (von Stroheim); livro *Educação Sentimental* (Flaubert)	Santiago dedica-se a esmiuçar a temporalidade da obra, determinada pelos personagens. Mesmo dedicando espaço as suas histórias pessoais, o tempo geral da obra é linear, que Santiago relaciona à literatura realista, como a de Gustave Flaubert.
“As viagens de Camilo Pessanha” (19/02/2011)	"Clepsidra", compilação de poemas de Camilo Pessanha.	A relação entre a poesia de Pessanha e o fato do poeta estar longe de Portugal - sua terra natal -, como isso influencia em sua	O romano Cícero; poetas Fernando Pessoa, Charles Baudelaire, Luís de Camões; Jorge de Sena, Ezra Pound, Augusto e	*Discussões Tusculanas* (Cícero); *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (Fenollosa).	Destaca os efeitos que a ausência de Portugal na vida de Pessanha causa - o vício no ópio - e classifica isso como uma exacerbação de

		poesia.	Haroldo de Campos, Rui Knopfli e Tao Li; o biógrafo de Pessanha, Antônio Dias Miguel, o sinólogo Ernest Fenollosa.		vícios sustentados em Portugal, como o do álcool. Considera que o ópio dava à Pessanha uma "segunda existência", já que sua primeira estava em Portugal. Também destaca a experiência do poeta em traduzir poesia chinesa, cujas características influenciaram na poesia de Pessanha.
“Genet e o enigma da criação” (05/03/2011)	"*L'Atelier d'Alberto Giacometti*", livro em que o romancista Jean Genet narra seus encontros com o escultor Alberto Giacometti.	Reflexão sobre a criação artística de Giacometti por meio dos laços de amizade de Genet com o artista.	Poetas Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade; escritor Andre Breton; filósofo Jean-Paul Sartre.	*Carlos e Mário* (reúne cartas entre Andrade e Drummond); *Amour Fou* (Breton, narra seus encontros também com Giacometti).	Ressalta a importância da obra para a crítica de arte, assim como *Carlos e Mário* é importante à crítica literária. Explora a ótica de Genet acerca da criação artística de Giacometti, que é marcada por sua solidão.
“Revoada de Vaga Lumes” (19/03/2011)	"Sobrevivência de Vaga-Lumes", do filósofo Georges Didi-Huberman.	Reflexão filosófica sobre a arte e valores artísticos - como a modernidade tardia traz consequências para a produção artística.	Escritores Guimarães Rosa, Georges Bataille e Charlotte Beradt; poeta René Char; Filósofos Giorgio Agamben e Walter Benjamin; cineasta Pier Paulo Pasolini.	Conto *As Margens da Alegria* (Rosa).	Destaca que Huberman se inspira nos escritos de Pasolini em seu conceito de "saber vaga-lume". No caso, Pasolini afirma que, após a repressão do campo artístico pelo regime fascista de

					Mussolini, instalou-se um estado de "genocídio cultural", que é interpretado como a consolidação da indústria cultural no pós-guerra.
“Jovens autores em espanhol” (02/04/2011)	"*Los Mejores Narradores Jóvenes en Español*", coletânea de contos publicados pela revista *Granta*.	Os novos nomes da literatura hispânica, seu estilo literário e o fato de que ela não se reduz mais aos limites dos países.	Romancistas Gabriel García Marquez, Julio Cortázar e Mario Vargas Llosa; Agentes literárias Carmen Balcells, Ugné Karvalis e Haydée Santamaría; Cineasta Pedro Almodóvar; historiador Brito Broca; alguns dos autores reunidos na obra: Lucía Puenzo, Pola Oloixarac, André Neuman, Oliverio Coelho, Sonia Hernández, Patricio Pron, Rodrigo Hasbún, Samantha Schweblin e Javier Montes.	Filme Maus Hábitos (Almodóvar); Livro Vida Literária no Brasil - 1900 (Broca); contos: *Cohiba* (Puenzo), *Condiciones para la Revolución* (Oloixarac), *Un Infierno Propio* (Neuman), *Un Hombre Llamado Lobo* (Coelho), *De la Puerta y los Seres Extraños* (Hernández), *Unas Cuantas Palavras sobre el Ciclo de las Ramas* (Pron), *El Lugar de las Perdidas* (Hasbún), *Olingires* (Schweblin) e *La Vida de Hotel* (Montes).	Santiago enfatiza a questão de que a nova literatura hispânica supera as fronteiras dos países e, em geral, relaciona essa nova literatura aos autores latino-americanos tradicionais, recorrendo a temas como a memória do passado, revoluções populares, realismo fantástico e criação literária. Considera isso uma inovação positiva e sugere que a literatura brasileira sente certa inveja.
“Morte e vida do autor” (16/04/2011)	"Derrida", biografia de Jacques Derrida escrita por Benoît Peeters.	O pensamento descontrutivista de Derrida e a reflexão sobre sua biografia sob esse ponto de vista.	Os filósofos Bernard Pautrat (seguidor de Derrida), Jean-Jacques Rousseau, Friederich Nietzsche, Hegel,	Revista *Magazine Littéraire*; livro *Eu, Pierre Rivièrre, que degolei minha mãe, minha irmã e meu*	O crítico parte de uma explicação da teoria de Derrida, que desvincula a palavra do autor de sua obra escrita, para

			Heidegger e Michel Foucault; o crítico literário desconstrutivista Paul de Man; o antropólogo Claude Lévi-Strauss e o psicanalista Jacques Lacan.	*irmão* (Foucault).	refletir sobre a biografia de Derrida e seu interesse por autobiografias, justificado pelo fato de serem obras nas quais o autor faz exatamente a união entre sua palavra falada - sua própria vida - e sua palavra escrita.
“Mathieu e seus dois pais” (30/04/2011)	"*Ce Qu'aimer Veut Dire*", autobiografia do romancista Mathieu Lindon.	Estilo literário de Mathieu, que se aproxima do estilo direto dos autores franceses do pós-1970, e o relacionamento dele com Foucault.	Pai de Mathieu e fundador das *Editions Minuit*, Jérôme Lindom; Michel Foucault; Machado de Assis; o crítico Jérôme Garcin; Simone de Beauvoir; a romancista Julia Kristeva e os cineastas jean Vigo e Luchino Visconti.	Revista *Nouvel Observateur* (na qual Garcin é crítico); livro *Les Mandarins* (Beauvoir); filmes *Zero em Comportamento* (Vigo) e *Violência e Paixão* (Visconti).	Santiago considera que a obra se distancia do romance clássico francês, por ter um estilo direto. Segundo ele, é marcado pela indiscrição no retrato dos sentimentos, principalmente na descrição de seu relacionamento com Michel Foucault.
“A filosofia pop em questão” (14/05/2011)	"*Pop Philosophie*", compilação de entrevistas do filósofo Mehdi Belhaj Kacem concedidas a Philippe Nassif.	O imediatismo do pensamento considerado pop e a retomada pelo autor da "palavra viva", proferida pelo filósofo em pessoa.	Filósofos Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Alain Badiou, Henri Bergson e o psicanalista Sigmund Freud.	O filme *Duro de Matar*.	Retoma a ideia de Derrida que opõe a palavra falada à escrita, afirmando que Kacem retoma a palavra falada em seus seminários. Também reflete sobre o pensamento pop imediatista.
“Alquimia poética e utopia” (28/05/2011)	"Primeiro Cadernos do Alumno de Poesia	A descoberta da linguagem popular	Poetas Fernando Pessoa, Manuel	Livro *Cahier d'Un Retour au Pays Natal*	Santiago aborda a valorização da cultura

	Oswald de Andrade", livro de poemas de Oswald de Andrade.	pelos modernistas e a valorização dela.	Bandeira e Carlos Drummond de Andrade; poeta martinicano Aimé Césarie; autora Heloísa Ramos.	(Césarie); poemas *Pronominais* (O. Andrade), *Evocação do Recife* (Bandeira) e *Infância* (Drummond); texto *Pontuação e Poesia* (Drummond) e a obra didática *Por Uma Vida Melhor* (Ramos, que gerou polêmica em 2011 ao trazer a afirmação que a linguagem popular, gramaticalmente incorreta, não pode ser considerada errada).	oral por meio de exemplos de escritores do modernismo brasileiro. Por fim, evidencia sua crítica à polêmica em torno do conteúdo do livro didático *Por Uma Vida Melhor.*
“Bacon, vida de artista” (11/06/2011)	Entrevistas concedidas pelo pintor Francis Bacon a Michel Archimbaud, publicadas em 1996 pela editora Gallimard.	Não é uma crítica literária. Santiago aborda os principais temas da entrevista de forma a compor um perfil do artista.	Não há referências feitas por Santiago, pois ele apenas relata trechos das entrevistas.	Não há.	Santiago não chega a assumir reflexões ou posicionamentos acerca das entrevistas. Apenas destaca alguns trechos principais.
“A terceira idade do cientista” (25/06/2011)	"*L'Anthropologie Face Aux Problèmes du Monde Moderne*", conferências de Claude Lévi-Strauss proferidas no Japão em 1986	Os recursos de argumentação usados por Lévi-Strauss, a exposição de seus métodos, e a temática do desenvolvimento e subdesenvolvimento.	Sigmund Freud, Karl Marx, o intelectual sueco Emanuel Swedenborg, Jean-Jacques Rousseau e Charles Baudelaire.	Obra *Tristes Trópicos* (Lévi-Strauss), soneto *Correspondências* (Baudelaire).	O crítico esmiúça e elogia a técnica argumentativa de Lévi-Strauss, chamada "relação de simetria". A partir disso, aborda questões acerca do desenvolvimento e subdesenvolvimento.
“Os caninos de animal predador” (09/07/2011)	"Entre Parênteses", coletânea de críticas	O sucesso da crítica de Bolaño, seu estilo direto	Oswald de Andrade, os críticos Otto Maria	Compilação de artigos *Ponta de Lança*	Questiona o sucesso das críticas de Bolaño,

	literárias de Roberto Bolaño.	e a questão da crise literária contemporânea.	Carpeaux e Haroldo de Campos, Murilo Mendes e alguns dos autores-objetos das críticas de Bolaño: Roberto Arlt, Ricardo Piglia, Oswaldo Soriano, Oswaldo Lamborghini, Nicanor Parra, Alonso de Ercilla e Rubén Dario.	(Oswald de Andrade).	considerando que a literatura passa por um período de "crise dos leitores". Assim, reflete sobre o perfil do leitor dessas críticas - não é passivo a elas - e afirma que elas têm um estilo ácido e direto.
“A comida da arte e da ciência” (23/07/2011)	"*Antropofagia y Cultura*", obra baseada na tese do etnógrafo Alfred Métraux.	O Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade - e sua repercussão em outros estudos - e a temática das culturas originais e "empréstimos culturais".	Oswald de Andrade, o sociólogo Florestan Fernandes, o editor Georges Bataille e o antropólogo Marcel Mauss.	As teses *A organização Social dos Tupinambás*, *Função Social da Guerra na Sociedade Tupinambá* e *A Integração do Negro na Sociedade de Classes* (F. Fernandes); a revista *Documents* (na qual Bataille é editor); a missão antropológica *Dakar-Djibouti* e o museu etnográfico de Paris *Musée de l'Homme*.	Santiago aborda a questão da ruptura com o eurocentrismo cultural por meio do Manifesto Antropófago e pesiquisas correlatas a essa temática.

5.2 Análise quantitativa das críticas feitas por Sérgio Augusto

Título e data da coluna	Objeto de crítica	Assunto abordado	Autores e/ou artistas citados/destacados	Obras citadas e destaques feitos pelo crítico	Posicionamentos tomados pelo crítico
"Um Kadish para Tony Judt" (14/08/2010)	As ideias do historiador inglês Tony Judt	A importância do autor enquanto intelectual, com destaque para suas críticas à direita e à esquerda política	Informa que o autor é comparado geralmente a Geroge Orwell, mas que o próprio só reconhece como suas influências a francesa Annie Kriegel e o alemão George Lichtheim	Destaca dois de seus livros, *Reflexões sobre um século esquecido*, que informa ser dedicado à Kriegel e a Lichtheim, e seu último livro, *Ill Fares the Land.* Também cita a revista *The New Republic*, publicação para a qual Judt escreveu	Considera o autor um dissidente das ideias comuns ao seu contexto intelectual, um pensador arrojado, de posicionamentos bem definidos. Também coloca que a morte de Judt (ocorrida em 06/08/2010) foi uma perda irreparável
"Opiniões de choque" (28/08/2010"	Nenhum específico. O texto não fala de livros, assemelha-se a um artigo ou crônica	Ideias que fogem do senso comum defendidas por grandes intelectuais: a do filósofo esloveno Slavoj Zizek, que considera que Ghandi causou mais danos à humanidade que Hitler; a de Michel Focault, segundo a qual a Revolução Islâmica trouxe democracia ao Irã; a de que o regime militar foi benéfico para o Brasil, defendida por	Além de citar os quatro intelectuais (Zizek, Focault, Freyre e Francis), cita ainda outras ideias polêmicas: Jean P. Sartre defendia que o período Jacobino da Revolução Francesa deveria ter sido mais radical; Karl Marx considerava Simón Bolívar um covarde; Engels comemorou a tomada da Califórnia pelos Estados Unidos; T. S. Elliot era	Os livros de Zizek *Violence* e *In Defense of Lost Causes* e os periódicos *The Times of Índia* e *The New Republic* (reliacionados a Zizek) e *Folha de S. Paulo* (relacionada a Freyre)	Não chega a emitir opiniões ou posicionamentos, mas afirma que seu objetivo é mostrar como certas ideias equivocadas e que ferem o bom senso estabelecido podem surgir também da mente de pensadores já consagrados

		Gilberto Freyre e a de que o governo Lula levaria o Brasil à pobreza extrema, por parte de Paulo Francis	antissemita; Ezra Pound apoiou o regime de Mussolini e Heidegger apoiou o nazismo		
"A marca do Zorro" (11/09/2010	"México Insurgente", livro-reportagem de John Reed	A revolução mexicana de 1910, as coberturas jornalísticas que se destacaram do evento e seus personagens. O texto desdobra-se na presença de personagens mascarados na história do México	O escritor mexicano Juan Villoro, ao comentar a realidade mexicana; o jornalista Ambrose Bierce, desaparecido durante a revolução; o escritor B. Traven, que escreveu romances ambientados no contexto e o poeta Mario Santiago Papasquiaro (pseudônimo de José Alfredo Zendejas Pineda)	O filme *¡Que Viva México!*, de Sergei Eisenstein; um documentário (cujo nome não foi mencionado) de Paul Leduc; a mitologia asteca e o personagem Zorro, criado pelo romancista Vicente Riva Palacio	Comenta que as grandes revoluções do México acontecem a cada cem anos (sua independência, em 1810 e a revolução de 1910) e argumenta que em 2010 a terceira revolução mexicana poderia ser a do fim do narcotráfico no país
"O vício de Zeno" (25/10/2010)	"Consciência de Zeno", romance de Italo Svevo	O tabagismo e sua presença no romance de Svevo e, sobretudo, no cinema	Os cineastas J. L. Godard e Alfred Hitckcock, os irmãos cineastas Coen, o ator Jean Paul Belmondo, os atores Billy Bob Thornton, Sylvester Stalone e John Wayne	A série de TV norte-americana *Mad Men* e os filmes *O Homem Que Não Estava Lá*, *A Estranha Passageira*, *O Último Pistoleiro* e *Iwo Jima - O Portal da Glória*	Questiona se o romance teria auxiliado aos leitores fumantes a abandonar o vício e comenta que, à época de sua publicação, a literatura já perdera sua influência social em comparação ao cinema
"Os titãs da América" (09/10/2010)	"A Revolta de Atlas", romance de Ayn Rand	A trajetória da escritora Ayn Rand e seu perfil conservador, que a tornou popular nos	Descartes, Kant, Hegel e Nietzsche, ao falar de suas influências filosóficas	Os desenhos animados *Simpsons*, *South Park* e *Os Incríveis*, ao dizer que a autora é popular	É bastante enfático ao condenar o romance, inclusive sugerindo ao leitor do artigo que não

		Estados Unidos		no cinema e na televisão americana; compara os personagens do romance a Huckberry Finn, Jay Gatsby e Holden Caulfield, personagens populares da literatura norte-americana e a política norte-americana Sarah Palin, ícone dos conservadores nos Estados Unidos	perca seu tempo lendo o romance.
"Somos todos mentirosos" (23/10/2010)	"Todos os homens são mentirosos", romance de Alberto Manguel	Como o autor constrói o autor-personagem Alejandro Bevilacqua e o livro-fictício *El Elogio de la Mentira*	Personagens de Stendhal, Enrique Villa Matas e Herman Melville, ao descrever Alejandro Bevilacqua	Filmes *Rashomon* e *Cidadão Kane*, ao elogiar a estrutura de romance policial do livro	Não chega a estabelecer um posicionamento, mas suas colocações e comparações acerca do romance são de aprovação
"Livros com bula" (06/11/2010)	"Caçadas de Pedrinho" e outras obras de Monteiro Lobato	O enquadramento das obras de Lobato como racistas por parte de um mestrando da Universidade de Brasília	Autores que também foram ou poderiam ser considerados (erroneamente) preconceituosos por suas obras: D. H. Lawrence, Faulkner, Salinger, Shakespeare, Mark Twain, Joseph Conrad, Machado de Assis, Lima Barreto, Manuel Antonio de Almeida, Raul	*Aventuras de Huckberry Finn* (Twain), *Mercador de Veneza* (Shakespeare), *O Coração das Trevas* (Conrad), *Memórias de Um Sargento de Milícias* (Almeida), *O Ateneu* (Pompeia)	Condena claramente o enquadramento das obras de Lobato como racistas, argumentando que são obras escritas em outro contexto histórico e social, além de afirmar que são livros que, muitas vezes, iniciam crianças na experiência literária

			Pompéia, além do compositor Noel Rosa		
"Com muito fumo na cuca" (20/11/2010)	"Vício inerente", romance de Thomas Pynchon	O estilo do romance, que se identifica com a literatura e o cinema *noir* e da contracultura	Cita Tom Wolf ao explicar e descrever a obra; cita Otto Maria Carpeaux, George Steiner e John Leonard ao explicar a composição ficcional da obra	Filmes *Chinatown* e *Grande Lebowski*, ao descrever a obra; comenta que o romance forma uma trilogia com *O Leilão do Lote 49* e *Vineland*; estabelece relações com a série de TV *A Ilha dos Birutas*; afirma que o romance o remete a músicas dos Beach Boys, Dion, Del Shannon e Marty Robbins	Avalia que podem ser feitos dois tipos de leitura do romance: uma de forma mais tradicional, como uma ficção *noir*, e outra, que considera ideal, aproveitando as referências a ícones da contracultura e da cultura pop
"A morte épica do leão" (04/12/2010)	"The Comisariat of Enlightment: A novel", de Ken Kalfus	A morte de Leon Tolstoi e o frenesi jornalístico que o acontecimento causou	Rosamud Bartlet, autor de biografia de Tolstoi; Alexandra Popoff, autora de biografia de sua esposa, Sofia; também cita Virgínia Woolf, James Joyce e Bertold Brecht, ao dizer que Tolstoi influenciou alguns dos futuros modernistas	Cita *The Possessed: Adventures with Russian Books* (Elif Batuman), que levanta a tese de que Tolstoi fora assassinado, mas não pela esposa Sofia	Analisa que o romance retrata Tolstoi de forma realista, sem a idealização que se faz do personagem da história e literatura russa. Também considera que o romance tenta desmistificar a suspeita de que sua esposa Sofia o teria matado
"O Edward Hopper da literatura" (18/11/2010)	"The World of Apples", coletânea de contos de John Cheever	Como o crítico tomou gosto pelo autor e como este consegue retratar a sociedade norte-americana	Cita amigos que recomendaram o autor ao crítico: Ivan Lessa, Paulo Francis e Rubens Fonseca; críticos norte-	Comenta outras obras do autor já publicadas no Brasil: *Falconer*, *O Escândalo dos Wapshots* e *Ah What*	Confessa ter negligenciado o autor por um certo tempo, até que experimentou ler *The World of Apples*.

			americanos que consagraram Cheever nos anos 1970, Saul Bellow e John Updike; comenta as comparações feitas de Cheever a Tchecov e a John O'Hara; destaca um julgamento feito por Alfred Kazin sobre o autor; considera como influências de Cheever Fitzgerald, Hemingway, O. Henry, Robert Towers, D. H. Lawrence e William Faulkner; considera que foram influenciados por Cheever Updike, Richard Yates e Rick Moody, além de comparar um de seus contos ao estilo de Franz Kafka	*Paradise it Seems*; cita referências de Cheever nos seriados norte-americanos *Mad Men* e *Seinfeld*	Alega que só um leitor sem sensibilidade poderia não se emocionar com a leitura
"A ficção de uma frase só" (15/01/2011)	Nenhum específico.	Obras literárias (contos, novelas, romances) escritas em uma única frase, sem interrupção por pontos ou divisão de parágrafos.	Donald Barthelme, Jerzy Adrzerjewski, Bohumil Hrabal, Camilo José Cela, Ashur Etwebi, Marie-Claire Blais, Alain Mabanckou, Mathias Énard, Jonathan Coe, Marel Proust, William	*The Sentence* (Barthelme); *As portas do paraíso* e *Cinzas e Diamantes* (Adrzerjewski); *Lições de Dança para os de Idade Avançada*, *Eu Servi o Rei da Inglaterra* e *Uma*	Estabelece uma relação entre as obras escritas em frases extremamente extensas a outras, escritas em uma única frase curta, considerando estas um alívio aos que não têm habilidade na leitura

			Faulkner, Samuel Beckett, Gabriel García Marquez, Rochard Gross, Thomas Pynchon, Jonathan Franzen, Roberto Bolaño, Augusto Monterroso, Lauss (antigo poeta grego), Lope de Vega,Gottlob Burman, Ronden, Ernest Vincent Wright, Georges Perec, James Thurber e Juan Luís Castillejos.	*Solidão Ruidosa* (Hrabal); *Cristo Versus Arizona* (Cela); *Dardadin* (Etwebi); *Augustino e o Coro da Destruição* (Blais); *Vidro Quebrado* (Mabanckou); *Zone* (Enard); *The Rotters Club* (Coe); *How It Is* (Beckett); *O Outono do Patriarca* (García Marquez); *Book of Lazarus* (Gross); *Freedom* (Franzen); *2666* (Bolaño); *Pièce Sans A* (Ronden); *Gadsby* (Wright); *La Disparition* (Perec); *Les Reventes* (Thurber); a revista *New Yorker*.	extensa, grupo ao qual o crítico se inclui, mas adverte que não é contrário a esse tipo de prosa.
"A volta dos tigres da Malásia" (29/01/2011)	"*El Retorno de los Tigres de la Malasia*", ficção de Paco Ignacio Taibo II.	A incorporação do universo ficcional de Emilio Salgari e de seu personagem Sandokan por Taibo na composição do romance.	Umberto Eco, o historiador Eric Hobsbawm e os personagens (ficcionais ou não) que aparecem no romance: Friederich Engles, professor Moriaty (personagem de *Sherlock Holmes*, de Arthur C. Doyle), o autor Rudyard Kipling e o cineasta John	*A misteriosa chama da Rainha Loana* (Eco); conto *O homem que queria ser rei* (Kipling) e sua adptação homônima para o cinema (Huston); *As maravilhas do ano 2000* e *O Tigre da Malásia* (Salgari).	Considera que Taibo revitalizou a ficção de Salgari, problematizando-a e a politizando. Chega a considerar que a obra de Salgari tem um viés marxista, não modificado por Taibo.

			Huston.		
“A que horas receber as musas?” (12/02/2011)	O texto não é propriamente uma crítica, assemelha-se a um artigo ou crônica. Porém, o objeto inspirador do texto é uma reunião de entrevistas com escritores publicados pela revista *Paris Review*.	A que horas os escritores costumam escrever, onde preferem fazer isso e como costumam se vestir.	Clarice Lispector, George Plimpton (criador da *Paris Review*), Ernest Hemingway, Aldous Huxley, Salman Rushdie, Gabriel García Marquez, Graham Greene, Italo Calvino, Ray Bradbury, John Cheever, Norman Mailer, Jack Kerouac, William Faulkner, Alma Guillermopietro (jornalista mexicana), Victor Hugo, Benjamin Franklin, Benjamin Disraeli, João Ubaldo Ribeiro, Nélida Piñon e António Lobo Antunes.	A revista *Paris Review*, a *New York Review of Books* e a obra *O Arquipélago da Insônia* (Antunes).	O crítico não chega a tomar posicionamentos, apenas reflete se esses fatores influenciam na produção ou análise literária.
“Madeleine, sinapses e neurônios” (26/02/2011)	"Proust foi um neurocientista: como a arte antecipa a ciência", de Jonah Lehrer.	Como os artistas modernistas, na busca pela expressão da mente humana em suas obras, acabaram por adiantar algumas reflexões que, posteriormente, seriam estudos da neurociência. No caso, a obra faz referência ás reflexões de Marcel	Marcel Proust, Alain de Botton, Paulo Cézanne, Igor Stravinsky, Walt Whitman, Virginia Woolf, Gertrude Stein, George Eliot, Eric Kandel (Nobel de medicina), Rachel Hertz (psicóloga) e Steven Pinker (psicólogos).	Livros *Como Proust Pode Mudar Sua Vida* (Botton); *O Momento Decisivo* (Lehrer); *Em Busca do Tempo Perdido* (Proust); *Mrs. Dalloway* (Woolf).	Sérgio Augusto afirma que, pelo fato de a arte refletir sobre a realidade visível, ela "expõe a incompletude da ciência". O crítico ainda ressalta a credibilidade do autor para reiterar que as reflexões dos artistas merecem crédito.

		Proust.			
“Guardando o que se perdeu” (12/03/2011)	"*La Biblioteca de los Libros Perdidos*", de Alexander Pechmann.	As chamadas "bibliotecas imaginárias", que reúnem livros perdidos na história.	Jorge Luis Borges, Henry Wotton (personagem de *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde) Julio Verne, Ernest Hemingway, James Joyce, Dostoievsky, Pushkin, Max Brod, Franz Kafka, Thomas Mann, Lorde Byron, Malcolm Lowry, Mary Shelley, Percy Shelley, Herman Melville, o poeta Blaise Cendrars, Franz Werfel, Robert Musil e o compositor e poeta Jaime Ovalle.	O conto *Biblioteca de Babel* (Borges), as obras *Paris no Século 20* (Verne), *Paris é uma Festa* (Hemingway), *Ulisses* (Joyce); a obra perdida *Stephen Hero* e o resultado de seus "restos", *Retrato do Artista como Jovem* (ambas de Joyce); a novela *In Ballast to the White Sea* (Lowry); *Moby Dick* (Melville) e *Antologie Nègre* (Cendrars).	O crítico não chega a assumir posicionamentos, mas se utiliza do tema para falar da importância das bibliotecas.
“À espera do fim do mundo” (26/03/2011)	Obras da literatura japonesa que têm a destruição causada por terremotos ou ataques nucleares como temática (porém, não há nenhuma especificamente).	Os diversos desastres, naturais ou não, que serviram como inspiração para autores e/ou cineastas.	O autores Kamo no Chomei, Masuji Ibuse, Kenzaburo Oe, Haruki Murakami, Sakyo Komatsu e Kobo Abe; os cineastas Ishiro Honda e Akira Kurosawa; e o ator Grant Williams.	O sutra *Sutra de Lótus*; os romances *Kakitsubata* e *Chuva Negra* (Ibuse), *Nihon Chinbotsu* (Komatsu); a novela *The Ark Sakura* (Abe); o conto *Ufo in Kushiro* (Murakami); o filme *O Incrível Homem Que Encolheu*; os personagens ficcionais *Godzila* e *Mothra*; o personagem mitológico *Namazu*; a	Sérgio Augusto opta por comentar as diversas obras sob o ponto de vista de que elas reafirmam o fato de que a própria história japonesa contribui para essa visão de mundo, que é colocada na literatura.

				revista *The New Yorker* e o jornal *Asahi Shimbun*.	
"O Drácula do ceticismo" (09/04/2011)	Nenhuma obra específica.	As ideias do filósofo romeno Emil Cioran e sua importância na cultura romena.	O poeta Charles Simic, os cineastas Woody Allen, Abas Kiarostami, Rosemberg Cariry; Milan Kundera, Fernando Savater, Ernesto Sabato; a escritora e crítica Susan Sontag. o personagem Conde Drácula, o dramaturgo Eugène Ionesco, Mircea Eliade, Paulo Celan, os filósofos Nae Ionescu, Constantin Noica, Lichtenberg, Kierkegaard, Nietzsche e Wittgenstein, o romancista Camil Petrescu, Oscar Wilde, Samuel Beckett e Henri Michaux.	A *New York Review of Books*, as obras *Do Inconveniente de Ter Nascido* e *Breviário de Decomposição* (Cioran).	O crítico exalta Cioran por seu estilo filosófico provocador, niilista. Sérgio Augusto demonstra as ideias dele com várias frases e pensamentos do filósofo e o relaciona com outros ícones da cultura romena. Além disso, ressalta a influência de Cioran na obra de alguns cineastas.
"Com tosse e sem tosse em Davos" (23/04/2011)	"*Continental Divide: Heidegger, Cassirer, Davos*", do historiador Peter E. Gordon.	Como a cidade suíça de Davos tornou-se, no século XX, um centro de discussões filosóficas e científicas, com destaque para os debates entre os filósofos Martin	O movimento dadaísta, o cineasta Alain Tanner, o dramaturgo Friederich Dürrenmatt, o sociólogo Jean Ziegler, o personagem Harry Lime (interpretado por Orson	Os romances *A Montanha Mágica* (Mann) e *A Ilha do Tesouro* (Stevenson).	Sérgio Augusto argumenta que o romance *A Montanha Mágica* (Mann), que se passa em Davos, foi responsável por tornar a cidade e a Suíça um espaço de debates

		Heidegger e Ernest Cassirer.	Welles), os autorer Robert Walser, Thomas Mann, Robert Loius Stevenson, Arthus C. Doyle, o pintor Ernest Kirchner, Albert Einstein e o filósofo Emmanuel Lévinas.		intelectuais, fato esse que fez com que a cidade, hoje, fosse a sede do Fórum Econômico de Davos.
"O inferno que veio do céu" (07/05/2011)	Nenhum específico	Obras literárias publicadas no pós 11 de setembro, que tratam do atentado, e outros romances que tratam de outros ataques, como o bombardeio à cidade de Dresden durante a 2ª Guerra Mundial.	Os autores Norman Mailer, John Updike, Pearl Abraham, Don DeLillo, Cormac McCarthy, Ian, McEwan, Martin Amis, Joseph O'Neill, Ken Kalfus, Lynne Sharon Schwartz, Mohsin Hamid, Jonathan Safran Foer, Kurt Vonnegut Jr., Robert Walser, W. G. Sebald e Henrich Böll, o biógrafo Carl Seelig e o crítico literário James Wood.	As obras *O Emblema Rubro da Coragem*, *Vinhas da Ira* e *Os Nus e os Mortos* (Mailler), *Terrorista* (Updike), *American Taliban* (Abraham), *Homem em Queda* (DeLillo), *A Estrada* (McCarthy), *Sábado* (McEwan), *The Second Plane* (Amis), *Terras Baixas* (O'Neill), *A Disorder Peculiar to the Country* (Kalfus), *The Writing on the Wall* (Schwartz), *O Fundamentalista Relutante* (Hamid), *Extremamente Alto & Incrivelmente Perto* (Foer), *Matadouro 5* (Vonnegut Jr.) e *O Anjo Silencioso* (Böll); a obra *Luftkrieg und Literatur* (Sebald); e o	Sérgio Augusto comenta que os críticos norte-americanos consideram que, até à época, nenhuma obra literária à altura da magnitude do atentado havia sido publicada. Assim, ele menciona algumas obras que considera de qualidade - de autores norte-americanos ou não - e deixa clara sua preferência por *Extremamente Alto & Incrivelmente Perto* (Foer).

				jornal *USA Today*.	
“Felizes para sempre” (21/05/2011)	"Liberdade", de Jonathan Franzen.	O caráter analítico e crítico em relação à sociedade norte-americana que o romance tem, motivado por questões como a guerra do Iraque, a crise da economia norte-americana e a eleição de Barack Obama à presidência dos Estados Unidos.	O cineasta Woody Allen, Leon Tolstoi, Don DeLillo, David Foster Wallace, John Updike e Grace Metalious.	As obras *As Correções* (Franzen), *Guerra e Paz* e *Ana Karenina* (Tolstoi), *As Vinhas da Ira* (John Steinback), *Ardil 22* (Joseph Heller), *Mildred Place* (James M. Cain) e o filme *Hannah e Suas Irmãs* (Allen).	Sérgio Augusto considera o autor bem sucedido e comenta que, em suas obras, preza tanto pela elaboração da linguagem, quanto por cativar o leitor. Sobre a temática do romance, ele relaciona o conceito de liberdade e a crítica social existente no livro e considera que o autor se preocupa com o fato de que hoje as pessoas buscam distrações inúteis, ao invés de um crescimento intelectual.
“Fugindo para Dublin” (04/06/2011)	"Dublinesca", de Enrique Vila-Matas.	A crise da palavra escrita (por meio da edição de livros) causada principalmente pelo avanço da internet - tema predominante em *Dublinesca*.	James Joyce, os cineastas John Huston e John Ford, Augusto Monterroso, Anthony Burgess, Claudio Magris, William Yeats, Oscar Wilde, Bram Stoker, Samuel Becket, Brendan Behan.	*Ulisses* (Joyce), filme *Os Mortos* (Huston), a música *The Lass os Aughrim* (de Frank Patterson, trilha sonora de *Os Mortos*) e o *twitter @11ysses*.	O crítico estabelece uma relação entre a trajetória do protagonista Samuel Riba e a história de Leopold Bloom em *Ulisses*, de Joyce, relação que já existe no romance de Vila-Matas. Assim, aborda o *Bloomsday*, festa irlandesa em comemoração a *Ulisses*, e o projeto *Ulysses*

					Meets Twitter 2011, que propunha a reprodução do romance de Joyce em tweets no microblog *@11ysses*. Por meio disso, Sérgio Augusto considera a iniciativa um reducionismo da literatura e questiona qual teria sido a opinião de Samuel Riba. O crítico ainda considera *Dublinesca* uma celebração da literatura, dadas as referências feitas a autores irlandeses na obra.
"E foram todos para Paris" (18/06/2011)	Nenhum específico.	A efervescência cultural da paris dos anos 1920, que atraía artistas de todas as partes. Também aborda obras sobre o assunto.	O cineasta Woody Allen, o ator Owen Wilson, os autores Gertrude Stein, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Samuel Putman, Henry James, Fenimore Cooper, David McCullough, Alice B. Toklas, Washington Irving e Sharewood Anderson, o pintor Pablo Picasso, o crítico cultural Virgil	Os filmes *Meia Noite em Paris* (Allen), *Sinfonia de Paris* (Vincente Minneli) e *Moderns* (Alan Rudolph); as obras *Paris é uma Festa* (Hemingway) e *The Greater Journey: Americans in Paris* (McCullough).	Sérgio Augusto relata sua experiência como repórter do jornal Folha de S. Paulo em fotografar os locais de Paris pelos quais passaram artistas consagrados da geração dos anos 1920, comentando cada um deles e quem passou por lá. De uma forma geral, o crítico considera que qualquer

			Thomson, Benjamin Franklin e Thomas Jefferson.		artista gostaria de estar na cidade na época e é por isso que existem tantas obras sobre o assunto.
“Guiados pelo fetiche” (02/07/2011)	As crônicas "Dois Escritores no 4º Andar" e "As Velhinhas da Rua Hamelin", de Rubem Braga, a obra "Doutor Pasavento", de Enrique Vila-Matas e o romance "Se Um de Nós Dois Morrer", de Paulo Roberto Pires.	Os locais em Paris aos quais as obras remetem e os personagens artísticos que passaram por eles.	O cineasta Woody Allen, os escritores Carlos de Reverbel, Marcel Proust, André Gide, Antoine de Saint-Exupéry, Julien Green, Paul Auster, Sophie Calle, W. G. Sebald, Robert Walser, Rubem Fonseca e David Markson, o fotógrafo Man Ray, Marx e Engels, Walter Benjamin e o crítico Sérgio Rodrigues.	Nenhuma obra além das que inspiram o artigo.	O crítico faz do texto uma continuação do artigo publicado anteriormente ("E foram todos para paris", 18/06/2011), comentando que cada uma das obras o remete a um lugar em Paris. O tom do texto é mais de crônica que de crítica. Porém, estabelece relações entre os contos e o romance com *Doutor Pasavento* (Vila-Matas).
“Nunca estamos bem” (16/07/2011)	"Os Hipocondríacos - Vidas Atormentadas", de Brian Dilon.	A hipocondria, enquanto doença psicológica, e sua presença na literatura e influência na obra de autores.	Percy Bysshe Shelley, Montaigne, Molière, Woody Allen, John Donne, os biografados da obra: James Boswell, Charlotte Brönte, Charles Darwin, Florence Nightingale, Marcel Proust, Glenn Gould, Andy Warhol, Michael Jackson, Irene James e Daniel Pasul	O ensaio *Sobre Não Fingir Estar Doente* (Montaigne), a obra *Memórias de um Doente dos Nervos* (Schreiber) e os romances *Jane Eyre e Villette*.	Sérgio Augusto aborda como a hipocondria tornou-se tema de estudos e da literatura, desde a Grécia antiga, e considera que os hipocondríacos selecionados pelo autor tem algo em comum: o uso da hipocondria como tema ou fator influente na obra.

			Schreiber; os que o crítico considera que poderiam estar também na obra: Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Dostoievski, Emily Dickinson, James Joyce, Samuel Beckett, Herbert Spencer, Nathanael West, Theodore Dreiser, E. B. White, H. L. Mencken, G. C. Lichtenberg e João Cabral de Melo Neto; Platão e o compositor João Gilberto.		
“A arte de ficar à toa” (30/07/2011)	"A Lentidão", de Milan Kundera.	O ócio e a preguiça como tema em obras intelectuais e literárias.	Adauto Novaes, Albert Camus, Sêneca, Montaigne, Rousseau, Thoreau, Ascenso Ferreira, Mário Quintana, Paul Lafargue, Bertrand Russell, Jean Luc Godard, o ator Eddie Constantine, Tom Hodgkinson, Nietzsche, Platão, Aristóteles e o sambista carioca Almeidinha.	A canção *De Papo Pro Ar*; *Os Sete Pecados Capitais* (Godard); a revista *The Idler* (editada por Hodgkinson) e *O Direito à Preguiça* (Lafargue).	Sérgio Augusto não chega a compor uma crítica, explora a temática do ócio nos debates intelectuais, defendendo a importância dele para a própria atividade intelectual.

6. ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS CRÍTICAS DE SILVIANO SANTIAGO

Após a análise descritiva apresentada anteriormente nas tabelas, faz-se necessário contabilizar as características que se mostram constantes nas colunas de Silviano Santiago, a fim de identificar tendências que possibilitem interpretar seus posicionamentos críticos expostos no *corpus* desta pesquisa, como propõe Lopes (2001) em seu modelo metodológico de construção do objeto empírico de pesquisa.

Em relação aos gêneros das obras que são objeto de crítica, observa-se uma forte predominância de textos sobre obras de não-ficção, seguidos de críticas sobre ficção e sobre poesia - respectivamente 17, quatro e quatro colunas. Das críticas sobre obras de não-ficção, predominam ainda as colunas dedicadas a ensaios (11 delas), seguidas por outras duas que abordam biografias, duas sobre compilação de entrevistas, uma sobre crítica literária e uma sobre narrativa de não-ficção. Entre as críticas dedicadas à ficção, três são sobre romances e uma sobre contos. Isso indica que Silviano Santiago dá preferência a obras teóricas, de caráter mais analítico e reflexivo. O que vai de acordo com seu perfil de crítico proposto nesta pesquisa, um crítico acadêmico. Ou seja, Santiago, por ser um especialista acadêmico, privilegia obras que tenham esse mesmo caráter acadêmico e de estilo ensaístico. São gêneros mais integrados aos valores e práticas do campo de atuação de Santiago e que, por isso, têm sua preferência.

No que diz respeito às referências feitas pelo crítico a autores e artistas, constata-se que Santiago opta por mencionar e relacionar suas críticas a nomes legitimados em seu campo de consagração. Entre os nomes relacionados às ciências sociais, filosofia, antropologia e outras áreas do estudo acadêmico humanístico que são mencionados, destacam-se Gilles Deleuze, Georges Saudoul, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Paul de Man, Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Michel Foucault, Otto Maria Carpeaux, Sigmund Freud, Marcel Mauss, entre outros.

Entre os nomes da literatura, aparecem Paul Valery, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, José de Alencar, Manuel Bandeira, Jorge Luis Borges, Enrique Vila-Matas, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Ezra Pound, Rui Knopfli, Guimarães Rosa, Gabriel García Marquez, Simone de Beauvoir, Roberto Bolaño, Oswald de Andrade e outros mais. Já em relação às outras artes, tais

como o cinema e a pintura, destacam-se Lars Von Trier, Glauber Rocha, Claire Denis, Giorgio de Chirico, William Wyler, Pier Paulo Pasolini, Pedro Almodóvar, Jean Vigo, Luchino Visconti, Andre Bazin, entre outros.

De acordo com a hipótese colocada no início desta análise e se sustentando no que afirma Bourdieu (1992), Silviano Santiago, um crítico inserido no campo de legitimação acadêmico, utiliza-se de referências também consagradas nesse campo de legitimação. Assim, ele estabelece comparações e faz referências a autores e artistas consagrados da mesma forma que Silviano o é. Além disso, o fato de ele estar no campo acadêmico leva-nos a crer que suas escolhas tendem a focar em referências de caráter semelhante ao da academia, que prezam pela análise, pelo cientificismo. Essa atitude reafirma os valores do campo em que o crítico está inserido.

A partir dos resultados dessa análise de caráter descritivo, partimos para uma interpretação das críticas de Silviano Santiago com o objetivo de investigar temas que se mostram recorrentes nos textos do crítico e que revelam seus posicionamentos frente a esses assuntos. Para tanto, foram identificados quatro grupos temáticos aos quais as colunas se inserem, algumas em mais de um grupo enquanto outras em nenhum. Buscou-se perceber que assuntos eram mais abordados ou que desdobramentos dados ou relações estabelecidas pelo crítico são mais comuns. Assim, os grupos que foram determinados são: o entre-lugar do discurso latino-americano; a literatura latino-americana; dependência e empréstimos culturais e Silviano Santiago como leitor de Derrida. Ao longo da análise, ficará evidente que os grupos temáticos dialogam entre si, as ideias de um levam às de outro. Isso facilitará o trabalho posterior de identificar a ideia geral de crítica de Silviano Santiago e seu perfil crítico, bem como sua relação com seu campo de legitimação.

6.1 O entre-lugar do discurso latino-americano

O entre-lugar é um conceito recorrente na obra acadêmica de Silviano Santiago. Ao refletir sobre a literatura latino-americana e sua condição de colonizada culturalmente, Santiago entende que o discurso literário do continente é um simulacro, uma cópia que tem como base um modelo de desenvolvimento, que é o europeu, e isso

se reflete na criação artística e literária. Ou seja, a literatura europeia dos colonizadores é um modelo a ser seguido e a latino-americana esforça-se para atingir esse modelo.

Enquanto crítico, Santiago considera que a originalidade da literatura latino-americana está justamente em seu surgimento enquanto expressão artística, mas que essa origem é suprimida pelo modelo posto como ideal. Assim, o autor latino-americano tem que se apropriar desse modelo superior, dinâmica na qual sua obra é considerada inferior por uma crítica de caráter comparativista. Santiago critica com veemência esse tipo de postura.

> Tal tipo de discurso crítico apenas assinala a indigência de uma arte já pobre por causa das condições econômicas em que pode sobreviver, apenas sublinha a falta de imaginação de artistas que são obrigados, por falta de uma tradição autóctone, a se apropriar de modelos colocados em circulação pela metrópole. Tal discurso crítico ridiculariza a busca dom-quixotesca dos artistas latino-americanos, quando acentuam por ricochete a beleza, o poder e a glória das obras criadas no meio da sociedade colonialista ou neocolonialista. Tal discurso reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe de escola. (SANTIAGO, 2000, p. 17-18)

Das colunas de crítica que compõem o *corpus* da pesquisa, o entre-lugar é identificado na abordagem de obras e temas que remetem a essa situação colonizada da literatura e do discurso latino-americano. Em "Alquimia poética e utopia" (28 mai. 2011), Santiago comenta a obra poética de Oswald de Andrade. Em *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, o poeta se utiliza de um caráter oral e de uma gramática considerada normativamente errada para tentar expressar genuinamente a fala do brasileiro. Santiago considera a exigência do "falar correto" como uma herança dessa tradição eurocêntrica importada pela literatura latino-americana.

> O escritor modernista brasileiro também tem o fingimento como alicerce da poesia. No entanto, de Fernando Pessoa se distancia por colocar como epicentro da escrita poética não a distorção da dor sentida, mas a desconfiança em relação ao nível de exigência formal requerido do adulto no uso da língua nacional e da linguagem poética. Em rebeldia contra o saber escolar que o constituiu como cidadão e contra a tradição literária eurocêntrica que o constituía como artista da palavra, o modernista finge observar o mundo com olhos de criança e

> finge imitá-la na redação. Contraditória e autenticamente, estaria escrevendo poesia de e para cidadão adulto brasileiro. (SANTIAGO, 28 mai. 2011, ver ANEXO A)

É interessante a forma como o crítico relaciona o recurso utilizado por Oswald de Andrade de se fazer criança em seus poemas, de forma a atingir como público o brasileiro adulto. Na ótica de Santiago, são dois personagens - a criança e o brasileiro adulto - que não se utilizam do padrão culto da língua, apesar de terem domínio do idioma. Apesar disso, Santiago não considera essa linguagem da poesia modernista autêntica, genuína. É um recurso de humor no qual o falar errado é colocado como referência da brasilidade buscada pelo modernismo. É o "fingimento" de Fernando Pessoa aplicado por Oswald de Andrade a fim de aproximar-se da fala do brasileiro comum daquele período.

> O caderno escolar de Oswald tem em comum com os dois exemplos o trato com o desconhecido, que se expressa pelo desejo de "ver com olhos livres" e de sentir a "alegria dos que não sabem e descobrem" (como está no Manifesto da poesia pau-brasil). Bem acabada, a linguagem poética do caderno de Oswald é, no entanto, mal torneada por ser fingidamente inocente e ingênua, decidida a desconcertar o leitor pela varinha de condão do humor e da surpresa. O poeta não está onde você acredita que ele deveria estar. (SANTIAGO, 28 mai. 2011, ver ANEXO A)

O "ver com olhos livres" colocado por Santiago é exatamente a experiência de produzir poesia e literatura sem ter como modelo o eurocêntrico, de ter liberdade de criar sem uma referência literária superior.

Já o posicionamento de Silviano é justificável se levarmos em conta o ideal modernista brasileiro, expresso no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade e comentado pelo crítico em "A comida da arte e da ciência" (23 jul. 2011). Para eles, a arte brasileira deveria buscar no modelo europeu a inovação das vanguardas e adaptá-las ao seu contexto, ressignificando-as. Santiago divide essa antropofagia em duas: a alta, que tornaria o brasileiro sujeito de si mesmo e de sua cultura, e a baixa, que instalaria aqui um modelo eurocêntrico de dependência cultural.

> A alta antropofagia recobre, por metáfora, o pioneirismo da reflexão sobre a cultura no Brasil e o avanço iminente da nossa arte de vanguarda, contanto que as raízes indígenas sejam preservadas com alegria e assumidas sem preconceito etnocêntrico. (...) Ainda abusando da metáfora, o manifesto reza que a baixa antropofagia está "aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados". Oswald alerta: "É contra ela que estamos agindo". A distinção inicial se desdobra. A baixa antropofagia tomou os brasileiros por objeto, transformando-nos em povo culto e cristianizado. A alta nos elevará à condição de sujeito da história nacional, capaz de atualizar a pujança recalcada de povo primitivo e selvagem. Distinções e preferência visam a limpar o porvir brasileiro do entulho civilizatório com que a Europa nos distinguiu durante a colonização. (SANTIAGO, 23 jul. 2011, ver ANEXO A)

O entre-lugar, colocado por Silviano Santiago, é um reflexo do desenvolvimento irregular e não planejado pelo qual os países da América latina passaram, uma implicação artística e literária que deriva da forma como o continente foi colonizado e teve seu desenvolvimento industrial tardio. Culturalmente, ele é expresso na coluna por uma busca em superar essa baixa antropofagia, atingindo sua vertente alta.

Em "Cara de um, focinho de outro" (07 ago. 2010), Santiago comenta uma compilação de ensaios que analisam o desenvolvimento de diferentes áreas do mundo de forma comparativa, assumindo a existência de um modelo superior de desenvolvimento, que é o dos países desenvolvidos do bloco que compreende a América do Norte e a Europa, tal como ocorre com o campo artístico, de acordo com o conceito do entre-lugar.

> Nos simpósios internacionais, acostumei-me a perceber o modo como a América Hispânica era sobreposta à América Latina, obrigando a língua portuguesa e a cultura brasileira a se afirmarem solitariamente. (...) Hoje, as novas gerações desfazem o déficit identitário. Alavancados pela esperança do Mercosul, os jovens pesquisadores universitários hispânicos e brasileiros transitam com conhecimento pelas duas línguas europeias nacionais e as várias indígenas e africanas, pelas histórias locais concorrentes, pelos conjuntos distintos de tradições, perfazendo, aí sim, uma única história, em muito semelhante à dos Estados Unidos, onde são as diferenças que saem em busca da afirmação identitária. Isso significa que as "fronteiras políticas, as disputas incontáveis, as barreiras geográficas e os eventos aleatórios" estejam sendo minimizados, embora ainda existam e pipoquem. Este é, por exemplo, o caso do contencioso entre Colômbia e Venezuela. (SANTIAGO, 07 ago. 2010, ver ANEXO A)

Dessa forma, o discurso como um todo da América Latina é um discurso localizado no entre-lugar proposto por Santiago: por ser colonizado, é sempre relacionado a um referencial considerado como modelo ideal. Mas por causa disso, é um discurso que se esforça em afirmar sua identidade com o que tem de próprio, de único. Isso leva o crítico a condenar a análise que encara o modelo único de desenvolvimento, em detrimento de modelos múltiplos.

Em "Apreender o clima de apreensão" (08 jan. 2011), essa situação do desenvolvimento da América Latina é interpretada pelo crítico como uma metáfora utilizada por Ricardo Piglia no romance *Blanco Nocturno.* Nele, Silviano Santiago relaciona a chegada de um estrangeiro à chegada do modelo de desenvolvimento eurocêntrico às áreas periféricas do mundo - no caso, à Argentina -, o que era a causa de incerteza e a apreensão dos que eram subordinados a esse sistema.

> Ao apreender o clima de apreensão por que passa a cidade depois da chegada dum forasteiro gringo, Tony Durán, o texto retrata o comum e o torna inteligível. Por olhar o dia a dia pela ameaça do forasteiro, a escrita ficcional evidencia isolamento, atraso e os delírios induzidos pela especulação imobiliária e pela industrialização no campo. (...) É a descendência masculina dos Belladona, com destaque para Luca, o bastardo, que naturaliza apreensivamente nos pampas a modernização industrial primeiro-mundista. A importação do know-how técnico é salientada por processo de apreensão semelhante ao comportamental. "Copiar-adaptar-enxertar-inventar", explicita o romance, bem na tradição brasileira iniciada por JK e o Iseb. No delírio empresarial de Luca estão também embutidos os óculos infravermelhos. Através de Tony, das gêmeas e de Luca, o leitor passa a enxergar o "branco noturno"? O enigma do subdesenvolvimento platino nos anos 1970 e suas múltiplas e delirantes versões. (SANTIAGO, 08 jan. 2011, ver ANEXO A)

Ao abordar as "múltiplas e delirantes versões do subdesenvolvimento", Santiago reafirma seu propósito de ser contrário aos modelos únicos e universais, característica que se torna evidente em outros grupos temáticos de suas críticas.

6.2 Literatura latino-americana

Seguindo-se o pensamento crítico de Silviano Santiago, a literatura latino-americana encontra-se em um entre-lugar. Isso implica em ser interpretada como um simulacro de um modelo considerado superior, original, no qual ela deve se espelhar. Assim, a crítica feita a essa literatura acaba por ter o caráter comparativista, que busca identificar na obra suas referências ao modelo superior (no caso, o eurocêntrico), assim como colona Nitrini (2000) em seu panorama da Literatura Comparada no Brasil. Santiago, em sua produção acadêmica, mostra-se contrário a essa postura crítica, já que ela reduz a produção literária genuína da América Latina e não contribui para o fortalecimento de uma tradição literária própria.

Dessa forma, o que se percebe na abordagem feita pelo crítico é justamente a busca de legitimar essa literatura, de valorizar o que nela é único, genuíno, com o objetivo de fortalecer uma tradição literária latino-americana. Em "Jovens autores em espanhol" (02 abr. 2011), Santiago fala da antologia *Los Mejores Narradores Jóvenes en Español*, que reúne a produção literária de novos autores em língua espanhola, não somente latino-americanos, mas também espanhóis. A escolha de Silviano em abordar esses novos nomes, que ainda estão em processo de legitimação no campo literário e no campo crítico, sinaliza uma busca pela legitimação da própria literatura latino-americana. Ao valorizar essa nova produção e, enquanto crítico acadêmico, ter uma atitude legitimadora, contribui para o fortalecimento de uma tradição literária que se forma nos países hispânicos, sobretudo na América Latina. Santiago faz de sua capacidade de legitimação um exemplo para o que considera como crítica ideal.

O que se pode destacar da abordagem feita por Silviano é que, ao falar de uma vanguarda literária na América latina, ele se reporta a uma tradição literária autóctone, genuinamente latino-americana. Assim, Santiago consegue se desprender do caráter comparativista que marca a crítica literária feita em relação não só à literatura latino-americana, mas a todas as literaturas que se desenvolvem em áreas periféricas. Se, por um lado, a literatura comparada tende a buscar na obra latino-americana suas origens do modelo eurocêntrico, Santiago busca em Gabriel García Marquez, Julio Cortázar e Mario Vargas Llosa as origens dessa nova literatura na América Latina.

> Nos anos 1960, a agente literária Carmen Balcells, chamada de a Mamá Grande pelo Nobel García Márquez, descobre no porto de Barcelona o ovo de Colombo da literatura hispano-americana. Em Paris, a agente Ugné Karvalis, companheira de Julio Cortázar, o estala na manteiga quente da editora Gallimard. Em Cuba, a América Latina de Che Guevara inspira Haydée Santamaría a fundar em 1959 o Itamaraty cultural da revolução, a Casa de las Américas (a língua portuguesa e a francesa do Caribe só terão vez e voz na gestão tardia de Roberto Fernández Retamar). Carmen, Ugné e Haydée são as principais responsáveis na divulgação dos autores hoje considerados como pertencentes ao boom literário hispano-americano. O já idoso e renegado Mario Vargas Llosa recebe em 2010 o Prêmio Nobel. Fecha-se o ciclo Carmen Balcells? Domiciliada em Londres e em Barcelona, a influente revista Granta acaba de conceder cidadania a 22 netos das três madrinhas, todos nascidos depois de 1975. Com direito à edição em inglês, reúne em antologia Los Mejores Narradores Jóvenes en Español. Ao retirar o foco de luz do tabuleiro dos estados-nações, questiona-se a organização clássica da diversidade cultural europeia e hispano-americana. Esta se representa pelo uso pessoal e literário da herança comum, a língua de Cervantes. Jovens espanhóis se misturam a outros mexicanos e argentinos. (SANTIAGO, 02 abr. 2011, ver ANEXO A)

Outra consideração feita por Santiago a ser destacada é o reconhecimento que esta é uma literatura que transpõe as fronteiras nacionais dos países. Quando ele diz "questiona-se a organização clássica da diversidade cultural europeia e hispano-americana", o questionamento reside exatamente no fato de esse rompimento de fronteiras romper também com a sistemática que submete a literatura latino-americana à tradição europeia e estabelece hierarquias de literaturas tradicionais e influenciadas.

Ainda em relação à "Jovens autores em espanhol", Santiago menciona em um trecho que "Os 22 convocados não compartilham os ideais dos avôs, escritores militantes na esquerda ou na direita. Desiludidos com a luta política, iludidos com as transgressões em arte, os novos transitam entre literatura e cinema". Entende-se então que o crítico considera a transgressão artística uma ilusão. Ao afirmar que a tradição literária na América Latina tinha uma preocupação política, Santiago reconhece nela o esforço de ser legitimada enquanto uma arte genuinamente latino-americana. Ele ainda reconhece a tradição latino-americana nas vertentes lançadas por elas, como o Realismo Fantástico.

> A boa prosa requer também o pagamento de pedágio pelos muitos anos vividos. Em caso de dívida, o modelo avocado pelo discípulo

> controla como radar o espaço narrativo. É o caso do conto Un Hombre Llamado Lobo, de Oliverio Coelho, onde o clássico Pedro Páramo, de Juan Rulfo, monitora a procura do pai, perdido numa cidade fantasma. O realismo fantástico ainda cobra porcentagem, como no conto De la Puerta y los Seres Extraños, de Sonia Hernández. (SANTIAGO, 02 abr. 2011, ver ANEXO A)

Partindo para uma crítica focada em um autor e obra específica da literatura latino-americana, em "Todas as nações de 2666" (05 fev. 2011), Santiago aborda o romance *2666*, de Roberto Bolaño, autor que, segundo o crrítico, poderia ser localizado também em um entre-lugar dentro da literatura da América Latina, nem tanto na considerada literatura tradicional do continente, também não pertencente à vanguarda abordada em "Jovens autores em espanhol". Silviano então vê em Bolaño a figura do representante de uma nova tradição literária na América Latina que começa a ganhar legitimidade.

> O romance 2666, escrito pelo chileno Roberto Bolaño (1953-2003), é enorme. Traduzido e publicado no Brasil, há que franquear-lhe algum espaço. Sua leitura não cabe numa coluna. Cabe a digressão sobre traços formais do novo cosmopolitismo literário por ele representado. O mais saliente dos traços é o retorno do personagem. (SANTIAGO, 05 fev. 2011, ver ANEXO A)

O destaque dado por Silviano Santiago nesta análise é à composição temporal do romance. O crítico explica como o autor traça duas linhas temporais diferentes ao longo da obra, uma que engloba o enredo geral, de forma linear, e outra que explora a biografia de cada um dos personagens, ou seja, são várias linhas secundárias que retornam à linha principal. Silviano considera a linearidade do enredo principal "pouco caprichosa", o que parece indicar uma preferência pela não-linearidade nas obras.

> A conta do retorno do personagem ao romance do novo milênio é paga pela representação em nada baralhada e pouco caprichosa do tempo narrativo. O tempo se desenvolve pela horizontalidade. É linear-evolutivo, como em romance flaubertiano. Fato saliente é a volta de personagem menor ao núcleo estável da narrativa, ou o momento em que um deles, o Almafitano, por exemplo, domina o segundo dos cinco volumes. Até então incompleta, a biografia do personagem menor se arredonda por nova perspectiva

> espaciotemporal. Ao reaparecer, o personagem menor interrompe o tempo narrativo horizontal pela sua verticalização e obriga o leitor a reconsiderar a linearidade temporal tomada de empréstimo ao romance realista-naturalista. O narrador subordina o recurso à onipresença de Deus e o nomeia como "a coincidência". (SANTIAGO, 05 fev. 2011, ver ANEXO A)

Mesmo reconhecendo essa característica na obra e atribuindo a Bolaño o espaço em "um novo cosmopolitismo literário", essa crítica é um caso no qual Santiago vale-se de comparações entre a obra e o modelo da literatura tradicional europeia e norte-americana. Esse é um aspecto curioso de sua crítica, pois ele condena justamente esse tipo de crítica em sua obra acadêmica, mas por vezes a pratica no exercício da crítica na imprensa.

> A vontade de compor um romance por personagem acarreta, por um lado, o desinteresse em concebê-lo como exercício curto de escrita lúdica, na esteira de Jorge Luís Borges e de epígonos como Enrique Vila-Matas. E acarreta, por outro lado, a retomada da narrativa por biografia(s) explícita(s), característica saliente e nobre da ficção inglesa setecentista de Daniel Defoe e Laurence Sterne. (...) O detalhe torna o romance de Bolaño herdeiro do célebre final do já citado O Tesouro da Sierra Madre, de John Huston, inspirado por sua vez em Greed, de Erich von Stroheim. A originalidade da narrativa global está na soma das existências trágicas ou tragicômicas. (...) Na estética romanesca, Gustave Flaubert tornou indispensável o uso da elipse. Em A Educação Sentimental (1869) o narrador não descreve as várias viagens de Frédéric Moreau. Só diz que "Ele viajou, conheceu a melancolia dos navios...". O narrador de Bolaño é também econômico. Atente-se para a passagem em que a narrativa evita o longo diálogo entre Pelletier e Espinosa, ou o jogo de campo e contracampo, como se diz em linguagem cinematográfica. O leitor não tem acesso ao texto integral da conversa sem-fim. (SANTIAGO, 05 fev. 2011, ver ANEXO A)

O que pode explicar essa postura de Santiago em se utilizar do comparativismo, mesmo combatendo-o, é o fato de ele ser um crítico inserido em um campo que, segundo ele mesmo, utiliza amplamente este valor crítico. Estando inserido e legitimado dentro deste campo, Santiago não se dissocia de todo dos valores deste campo, devido as próprias relações de interdependência existentes dentro dele (BOURDIEU, 1992).

Outra coluna em que a abordagem da literatura latino-americana é clara é "Os caninos de animal predador" (09 jul. 2011), também dedicada à obra de Roberto Bolaño, mas agora tem sua produção como crítico literário reunida em *Entre Parênteses*

como objeto de crítica. O que se destaca da abordagem dada por Silviano é o questionamento de como a obra fez sucesso no mercado literário.

> O êxito da coletânea Entre Parênteses é uma incógnita. Publicada na Espanha pela Anagrama, ela reúne os textos críticos curtos do romancista chileno Roberto Bolaño, escritos entre 1998 e 2003. A primeira edição é póstuma e data de 2004 e a quinta, de 2011. Romances de sucesso não chegam a cinco edições em sete anos. Publicados em jornal, os artigos de Bolaño não se dirigem aos pares e ainda menos ao público universitário. Passam por cima dos autores, dos professores e dos pós-graduandos, para baterem papo com o compulsivo leitor contemporâneo de literatura. Se ele sobrevive hoje em número reduzido, como Bolaño conseguiu sensibilizá-lo aos montes e seduzi-lo em cinco edições sucessivas? (SANTIAGO, 09 jul. 2011, ver ANEXO A)

O interessante desta passagem é a afirmação do crítico de que os artigos de Bolaño não se dirigem ao público especializado, mas ao leitor comum. Uma das hipóteses já levantadas nesta pesquisa é a de que a crítica de vertente acadêmica perdeu sua capacidade de dialogar com o grande público por causa de seu estilo técnico, direcionado aos próprios acadêmicos. Dessa forma, a crítica de Bolaño se distanciaria da vertente acadêmica por sua capacidade de diálogo. Ao afirmar isso, Santiago também reflete sobre a capacidade de diálogo da crítica não-acadêmica. Ele explica o êxito de Bolaño aproximando-o do estilo dos críticos impressionistas já estudados anteriormente, considerando que sua crítica tem um tom de crônica e até de narrativa.

> Se o bate-papo com o leitor de literatura se dá no lugar e data em que ele naufraga, há que analisar a habilidade do crítico ao dobrar o Cabo das Tormentas. Entre Parênteses prova que o leitor de resenha de livro não é o bom-moço disciplinado que sai em busca de um acessível manual de história da literatura universal, oferecido em conta-gotas. (SANTIAGO, 09 jul. 2011, ver ANEXO A)

A observação de Silviano é uma forma de valorização não só da literatura latino-americana, como de seus leitores, que estariam menos passivos diante das obras literárias e mais de acordo com o tipo de leitor que ele defende em sua obra acadêmica e que afirma ser missão da crítica formá-lo.

> Estes teóricos esquecem que a eficácia de uma critica não pode ser medida pela preguiça que ela inspira; pelo contrário, ela deve descondicionar o leitor, tornar impossível sua vida no interior da sociedade burguesa e de consumo. A leitura fácil dá razão às forças neocolonialistas que insistem no fato de que seu país se encontra na situação de colônia pela preguiça de seus habitantes. O escritor latino-americano nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a *fiesta*, colônia de férias para o turismo cultural. (SANTIAGO, 2000, p. 26)

6.3 Dependência e empréstimos culturais

Como já foi dito no início desta análise, a determinação de grupos temáticos nas críticas de Silviano Santiago foi feita com base em tendências identificadas na abordagem das obras e na composição das colunas. O que se percebe em Santiago é uma linha de pensamento geral que pode ser esmiuçada nesses grupos temáticos. Assim, a ideia do entre-lugar no qual se situa a literatura latino-americana e todo o seu esforço de legitimação para se libertar da imagem de simulacro de um modelo de literatura considerado superior estão diretamente relacionados com o estado de dependência e de empréstimos culturais feitos não só pela literatura, mas em todo o campo artístico de regiões periféricas do mundo. Santiago, então, busca identificar nesses casos a forma como em desenvolver e legitimar essa arte periférica altera a dinâmica da dependência cultural e torna os referenciais deste campo mais múltiplos e pluralizados, ao contrário do modelo único ao qual Santiago é contrário.

Um desses fatores abordados por Silviano que expõem a dependência cultural é a questão da língua como um traço da cultura de um povo ou de um país. Em "Primeira pessoa do singular" (30 out. 2010), o crítico introduz a obra do autor africano Chinua Achebe - objeto de crítica - imaginando como seria a incorporação da língua portuguesa pela índia Iracema, personagem de José de Alencar.

> Imagine. O romancista José de Alencar teria sido professor de Iracema. Com ele, a filha de Araquém aprende o abc da língua portuguesa e rudimentos da religião católica. Lê algum Camões e se enfronha numa visão de comunidade e de história tomada à velha Europa. Em algum esconderijo do dia a dia, ela guarda a língua tupi-guarani e suas expressões, que traduzem o amor e o temor dos tabajaras por Tupã. (...) Imagine. Incentivada a narrar sua experiência,

> Iracema teria de passar as palavras e expressões da língua-mãe para a língua do professor. Busca as equivalências, em que mestre Alencar se mostrou perito. O professor lhe diz que a tarefa não é simples e é séria. As duas línguas carreiam modos de agir e de pensar diversos e antagônicos. A transcrição da experiência tabajara em língua neolatina não se confunde com a tradução do alemão para o português. Neste caso, a translação da língua-fonte para a língua-alvo tem um fundo comum greco-latino e judaico-cristão. Iracema parte do zero ocidental para criar o híbrido da língua europeia falada no Brasil. Vale-se da Arte da Gramática da Língua mais Usada na Costa do Brasil (1595), de outro José, o de Anchieta. (SANTIAGO, 30 out. 2010, ver ANEXO A)

Neste trecho, o crítico expõe a dependência cultural causada pelo empréstimo linguístico, pela língua do colonizador que é utilizada pelos colonizados. O que Silviano afirma é o fato de uma língua ser carregada da cultura e do pensamento de seu lugar de origem., como ao dizer que "as duas línguas carreiam modos de agir e de pensar diversos e antagônicos". Assim, ao dizer que Iracema absorve uma visão de mundo europeia e que esconde a língua tupi-guarani, o crítico exemplifica como uma dependência linguística resulta em uma dependência cultural. A cultura de Iracema não está na língua portuguesa, mas na língua nativa.

É exatamente isso que o crítico destaca em Achebe, a busca por equivalências entre o Inglês e o Ibo, sua língua nativa. Silviano chama ainda atenção para o fato de Achebe colocar sua língua e cultura em um "lugar do meio", conceito associável ao do entre-lugar. O "meio" é a capacidade de utilizar a língua do colonizador sem ter que se enquadrar na visão de mundo do colonizador. Com isso, Achebe consegue transpor o modelo único considerado superior.

> Impossibilitado de enumerar e comentar os mil e um detalhes da vida comunitária, familiar e política do escritor ibo, detenho-me em um dos traços salientes da sua escrita ensaística: a busca de equivalências entre a língua ibo e a inglesa, entre modos de agir e de pensar conflitantes. Achebe evita o discurso-feito sobre o colonialismo britânico na África por evocar, na abertura da palestra proferida na Biblioteca do Congresso, uma canção de ninar em que seu povo valoriza o "lugar do meio", em detrimento do que vem atrás e do que vem à frente. É por uma escrita sobre o presente enquanto presente, escrita desdramatizada (undramatic) e desespetacularizada (unspetacular), que Achebe se adentra pelo notável manancial do saber ibo que retém e pela língua do colonizador, em que se formou e expressa sua identidade. O "lugar do meio" é o modo como o povo ibo

> evita a altissonante ameaça do Caminho único, da única Verdade e da única Vida. É "a casa da dúvida e da indecisão, do faz-de-conta e do jogo, do imprevisível e da ironia". O modelo bolivariano de independência incentivou o jogo linguístico de Alencar, mas exigia a seriedade institucional de europeizado. Em Achebe, os passos mais engenhosos dos ensaios repousam em equivalências linguísticas desafinadas. Pela surpresa, a galhofa e o riso, elas ensinam o ex-colono a escrever em inglês e a sobre/viver. (SANTIAGO, 30 out. 2010, ver ANEXO A)

O empréstimo linguístico também é tema de "Elogio da poesia de Rui Knopfli" (11 dez. 2010). Nesta coluna, Santiago aborda como a língua portuguesa se torna multicultural por ser adotada por vários países, situação que é herança do colonialismo português. Assim, o crítico demonstra a busca por uma literatura que expresse essa pluralidade.

> Desde então, procuro a obra literária que traduza a multifacetada e atual realidade da língua que, ao partir do cais do Restelo, navegou pelo Atlântico e o Índico e se infiltrou cotidiana e artisticamente pelas terras americanas e africanas. De Os Lusíadas, de Camões, a Mensagem, de Fernando Pessoa, os clássicos lusitanos carreiam o peso conflitante da mão única colonial. Já os autores nacionais se mostram excessivamente envolvidos com a geopolítica dos respectivos territórios pátrios. Historicamente indispensável, o compromisso dos escritores pós-coloniais com o país em ebulição nacionalista embotou a riqueza labiríntica da língua que foi sendo redesenhada no correr dos séculos pelos milhões de falantes inesperados. O amálgama da fala portuguesa, brasileira, angolana, moçambicana, etc. se expressa por um corpus literário disparatado, à espreita e à espera duma obra que acomodasse todos e tudo. Já homenageadas, as geopolíticas literárias regionais seriam finalmente extrapoladas. (SANTIAGO, 11 dez. 2010, ver ANEXO A)

Fica claro o posicionamento de Santiago em defender que a literatura ultrapasse as fronteiras nacionais, fortalecendo-se enquanto expressão artística de uma língua, no caso, a portuguesa. É uma abordagem que dialoga com o posicionamento exposto em "Jovens autores em espanhol" (02 abr. 2011). Nas duas colunas, Santiago defende essa superação de nacionalismos e a união da literatura (seja em espanhol ou em português) como um todo. Porém, o crítico considera que, com o compromisso de autores e obras com a construção de identidades nacionais, a Língua Portuguesa pode ser ressiginificada em tantas culturas, tornado-se multicultural.

Por conta disso, outro destaque da crítica de Santiago a Rui Knopfli é a valorização que o crítico faz do uso da Língua Portuguesa por parte deste autor. Segundo Silviano, o poeta se utiliza de influências das literaturas em Língua Portuguesa de outros países lusófonos, mas consegue fazer dela uma expressão genuína da cultura de Moçambique, país do autor.

> Desde sua estreia em O País dos Outros (1959), Rui Knopfli se beneficia do português literário atlântico, mestiço e reeuropeizado que os modernistas Manuel Bandeira (Evocação do Recife) e Carlos Drummond (Consideração do Poema) lhe oferecem, a fim de inscrever o projeto identitário índico-moçambicano na literatura em língua portuguesa. Os versos dos brasileiros desestabilizam a combativa e pouco poética identidade nacional da colônia africana e levam Knopfli, como observa Luís Sousa Rebelo, "a escrever uma poesia sem os exotismos gratos ao gosto do leitor metropolitano". Para escrever seus poemas, Knopfli não só se serve de argamassa drapejada pela onipresença do Índico e do Oriente, de que também se valem os que constroem a literatura de Moçambique, como também robustece essa matéria-prima com empréstimos tomados à poesia modernista brasileira, à tradição portuguesa e, na esteira de Machado e de Borges, ao melhor da tradição europeia eurocêntrica, representada em Knopfli por T. S. Eliot. Jogadas na roleta do ofício poético, as moedas da língua portuguesa amealhadas pelo moçambicano têm, desde a origem, a cara compósita e a coroa cosmopolita. (SANTIAGO, 11 dez. 2010, ver ANEXO A)

Assim, Santiago demonstra um esforço de também legitimar essa tradição literária de Língua Portuguesa nos países colonizados, não se restringindo à tradição portuguesa. Ou seja, mesmo o autor tendo como referências literárias a tradição portuguesa, colonialista, e também brasileira e latino-americana, consegue imprimir em sua poesia traços da cultura moçambicana.

Em "Debandada global no cinema" (16 out. 2010), Santiago aborda a dependência cultural cinematográfica, destacando a produção audiovisual em áreas periféricas que, agora, conquistam legitimação nessa indústria. Segundo o crítico, o cinema perde, progressivamente, seu modelo central e único de produção artística e se torna multicultural.

> Enquanto o filme foi uma produção artística centrada na Europa e nos Estados Unidos, não era difícil escrever a história universal do cinema. (...) Ao final da 2ª Guerra, tudo contribuía para centrar a indústria fílmica nas economias das nações vitoriosas e nos levar a

> crer na linha reta do progresso da humanidade. (...) Nos anos 1990, o imaginário periférico já alcançara o direito à cidadania industrial e hoje requer sua história. Cinema, Globalização e Interculturalidade (Argos, 2010) é a indispensável coleção de ensaios organizada por Andréa França e Denilson Lopes. Não se estranhe que ali se fale duma realidade fílmica recalcada e beligerante. O primeiro módulo do livro adjetiva o desrecalque: cinema intercultural. Quer avaliá-lo pelos valores defendidos pela atualidade pós-colonial, diaspórica e multicultural. Abre o volume uma citação do profeta Marshall McLuhan: "Eletricamente reduzido, o globo não é mais que uma aldeia". (SANTIAGO, 16 out. 2010, ver ANEXO A)

O posicionamento é uma defesa de Santiago à mudança nos paradigmas de criação artística, na qual já não há uma tradição central, mas múltiplas tradições, não só literárias, mas também cinematográficas, como no caso. Dessa forma, o crítico também coloca esse cinema em um entre-lugar, retirando o foco de referenciais e de legitimações de Hollywood e do cinema europeu e espalhando-o pelas regiões periféricas que agora produzem cinema.

> Tendo como referência a Revolução Cubana, as nações africanas e asiáticas (tardiamente pós-coloniais e atualmente diaspóricas) tinham se somado às nações latino-americanas na produção de filmes comerciais. O centramento euro-americano da indústria padecia com a debandada global. O cinema perdia seu lugar físico e passava a ser um discurso em movência geográfica, linguística e econômica que, por sua vez, constituía a novidade dum entre-lugar artístico. Seu modo de ser, sua ontologia, como diria André Bazin, é a diferença. Diferença cultural e étnica, em particular. A periferia ganhava o planeta e a indústria do filme (vale dizer: as bilheterias), fragmentando-os. (SANTIAGO, 16 out. 2010, ver ANEXO A)

Ainda em relação a esse cinema, Santiago observa que, em geral, são produções que optam por êxito artístico ou por sucesso comercial. Isso porque são cinemas interculturais, que fogem à hegemonia centralizadora. Por isso, acabam também indo contra o mercado publicitário que acompanha essas produções. Santiago afirma que esse cinema precisa "inventar seu espectador". A dependência da indústria cultural também é discutida em "Revoada de Vaga-Lumes" (19 mar. 2011). Nesta coluna, Santiago menciona um "saber vaga-lume" existente na obra de Georges Didi-Humberman, objeto de crítica.

> Sobrevivência de Vaga-Lumes não se contenta em apenas descrever o não à luz espetacular da televisão e dos shows. Ao nomear uma comunidade de vaga-lumes, pretende organizar o pessimismo moderno e sustentar um espaço de imagens artísticas contraideológicas que visam a minar a fúria das pressões obscurantistas. (...) O saber-vaga-lume é, às vezes, um não-saber, e é sempre saber clandestino, intempestivo e hieroglífico. Enriquece-se com realidades constantemente submetidas à censura e à tortura. (SANTIAGO, 19 mar. 2011, ver ANEXO A)

A metáfora não se restringe à resistência aos produtos da indústria cultural, mas se relaciona também às barreiras culturais impostas por regimes autoritários, como a mencionada resistência de Pier Paulo Pasolini às imposições do Fascismo.

Por fim, a dependência cultural também se reflete no pensamento social de uma comunidade marginalizada. Em "Londres, capital do século 18" (18 set. 2010), Santiago fala do hábito dos colonos norte-americanos de viverem em Londres. Para isso, transferiam-se na companhia de seus escravos negros. A capital britânica aparece como o local dos modelos culturais e sociais. Por isso, como conta a obra *When London was the capital of America*, de Julie Flavell (objeto de crítica), os escravos que entravam em contato com outros negros já ambientados em Londres começavam a nutrir eem si o desejo de buscar sua liberdade e cidadania. Ou seja, era por meio da adaptação ao modo de vida e à visão de mundo londrinas que os escravos adquiriam valores eurocêntricos, como a liberdade, e passavam a buscá-los.

> Segundo sir John Fielding, ao se inserir entre os semelhantes britânicos, ele "se intoxica com a sensação de liberdade e espera salário" e, de volta às fazendas do Sul, "inspira insurreições". A viagem serve-lhe também para que mude o nome. Scipio, por exemplo, descobre que o hábito sulista de dar nome romano a escravo já é piada nos jornais londrinos. Nas charges, lê-se: "Domiciano, mate-me aquela mosca", ou "Pompeu, engraxe meus sapatos". Scipio se autonomeia Robert Laurens. A decisão é assumida pela família senhorial e dá a impressão de não ser ele escravo, mas um agregado obediente. (SANTIAGO, 18 set. 2010, ver ANEXO A)

6.4 Silviano Santiago: leitor de Derrida

Paralelamente às abordagens dadas por Silviano Santiago à literatura latino-americana e a ideia de entre-lugar, motivada pela situação de dependência cultural que a região se encontra, nota-se em algumas das colunas traços de um crítico que baseia algumas de suas ideias nas de Jacques Derrida, linguísta e filósofo francês pós-estruturalista, criador da corrente crítica conhecida como Desconstrutivismo.

A desconstrução em Derrida se caracteriza pela oposição a duas ideias consagradas do pensamento ocidental: a noção de centro, na qual se baseia o pensamento metafísico, e a ideia da superioridade da fala sobre a escrita, que Derrida chama de fonocentrismo. Para Derrida, a ideia de centro, ou seja, de uma verdade universal, de um modelo único, deve ser questionada e desconstruída, já que é uma construção cultural. Segundo Teixeira (1998c, p. 34-35)

> Como toda verdade metafísica, a noção de centro deve ser posta em questão, deve ser desprezada na análise da estrutura de que participa. O centro não é uma realidade, mas uma construção do pensamento ocidental. O analista deve desconstruir esse construto, escolhendo um enfoque que aborde a estrutura por um ângulo até então secundário na ordem geral de todas as coisas. (...) Derrida coloca-se contra a concepção logogêntrica do pensamento metafísico. Para ele, o valor do centro é sempre afirmado pelo não-valor de seu oposto: Deus/diabo, homem/mulher, natureza/cultura, fala/escrita, espírito/corpo, inteligível/sensível etc. O pensamento metafísico atribui valor intrínseco aos elementos que compõem essas dualidades, em que se fundamenta quase toda a filosofia europeia. Todavia, Derrida não reconhece significado essencial nos elementos desses pares. Nega qualquer verdade transcedental. Aplica a todos os significados a condição de construções culturais, entendendo-as a partir do conceito saussuriano de fonema.

Ou seja, para Derrida, tudo é uma construção cultural e, por isso, não pode haver uma verdade absoluta, um centro. O papel, então, do crítico seguidor de Derrida é o de desconstruir a ideia de centro na literatura, tanto na obra em si quanto na estrutura literária na qual ela se insere.

É aí que se identifica a proximidade de Silviano Santiago à ideia de Derrida. Ao longo desta análise, pode se perceber o posicionamento claro do crítico em relação à literatura, sobretudo à latino-americana, que é o de fortalecê-la e legitimá-la, de forma a

defender que sua tradição seja autônoma, livre dos modelos eurocêntricos, aos quais ela se subordina. Seu próprio conceito de entre-lugar carrega essa ideia e sua condenação à crítica comparativista mostra uma tendência à desconstrução derridiana. Por exemplo, em "Cara de um, focinho de outro" (07 ago. 2010), Santiago questiona a metodologia aplicada nos ensaios objetos de crítica e propõe que sejam usados contrastes que não estimulem no analista a ideia de um modelo absoluto.

> Se a metodologia calcada em contrastes deve ser, pois, elogiada, já que conduz o leitor-aprendiz ao pleno conhecimento das diferenças que o constituem sem que delas se tivesse dado conta, deve ser, no entanto, relativizada caso o encaminhe para a ideia de modelo superior de desenvolvimento, a ser imitado. Somos mais bem construídos por pedagogia que incentiva a rejeição a modelo dado como consensual por uma das partes. Pela atitude crítica precoce seremos, na idade madura, melhores construtores do saber e da ação democráticos. A estrita obediência a qualquer modelo dado como superior inibe a experimentação e a criação que existem de modo latente em todo ser ou grupo humano carente de aperfeiçoamento. (SANTIAGO, 07 ago. 2010, ver ANEXO A)

Ainda segundo Teixeira (1998), outra ideia que Derrida desconstrói, motivado pela desconstrução do centro (logocentrismo) é o que ele mesmo chama de fonocentrismo, ou seja, a superioridade da fala sobre a escrita. Segundo ele, esta é uma ideia que deve ser desconstruída, já que a significação também é uma desconstrução cultural. Para Derrida, fala e escrita seguem uma lógica pré-existente chamada arquiescritura, e dela surge a significação por meio de contradições. Assim, o leitor de um texto deixa de ser um mero leitor, que recebe uma informação, e passa a ter autonomia, já que o texto com o qual tem contato já não tem laços com seu autor.

Em "Morte e vida do autor" (16 abr. 2011), Santiago, ao comentar a biografia do próprio Derrida, expõe a teoria da autonomia do leitor.

> Derrida assinala o quiproquó do grego e afirma que os interlocutores, ao deixarem gravar no papel a palavra, dela se ausentam para que o texto do diálogo, a escrita, seja em toda plenitude. Gravada no papel, a palavra viva de Sócrates é a letra morta de Platão. Sem a assistência do autor, o texto autossuficiente passa a deambular pelo mundo em busca de sentido. (...) Ao assumir a postura derridiana, o leitor do diálogo platônico reclama, pois, a autonomia e a liberdade

> indispensáveis para apreender com rigor qualquer texto. Responsabiliza-se: faz seu o que é de outro. Esse é o fundamento da teoria de Derrida sobre a escrita (e não sobre o poder da voz) e sobre a leitura (e não sobre a interlocução ao vivo). A prática filosófica foi herança do diálogo entre falantes, da maiêutica. Hoje, o leitor não se julga mais um interlocutor desvalorizado de Sócrates que, além-túmulo e ainda junto à fala, protege-a dos falsários e a explica. A prática filosófica desconstrói (verbo de Derrida) o fundamento fonocêntrico da metafísica ocidental, da linguística de Ferdinand de Saussure, da antropologia de Lévi-Strauss e da psicanálise de Lacan. Ao desconstruir esse pressuposto, a filosofia passa a ter por objeto a escrita e como prática a leitura. (SANTIAGO, 16 abr. 2011, ver ANEXO A)

Inspirado no pensamento de Derrida, Santiago questiona se as biografias não são desconstruídas, já que a fala, o discurso de vida do biografado não estariam presos à biografia. Assim, segundo o crítico, a biografia é "um caminhão baú que, tendo como destinatário o admirador do filósofo, transporta com competência e carinho documentos e depoimentos de ordem pessoal dispostos cronologicamente". Santiago não considera a biografia a memória do autor, mas um texto independente, uma nova construção cultural.

6.5 A crítica de Silviano Santiago em *Prosa de Sábado:* uma visão geral

O que se depreende das colunas de Silviano Santiago é que o posicionamento em relação à literatura latino-americana, expresso claramente em sua obra acadêmica, é confirmado nos textos de *Prosa de Sábado*: é uma literatura situada em um entre-lugar, caracterizado pela constante referência ao modelo eurocêntrico, decorrente da colonização cultural pela qual a América Latina passou. Isso impede que a literatura da região tenha autonomia de legitimação, já que ela é sempre considerada um simulacro de seu modelo.

O que Silviano defende é que a crítica feita a essa literatura busque a originalidade das obras dentro da própria tradição literária do continente. Isso é perceptível na abordagem dada pelo crítico não só à literatura latino-americana, mas às literaturas e expressões artísticas inseridas em contextos de dependência cultural. A crítica de Silviano busca legitimar essas manifestações artísticas, sobretudo literárias,que se esforçam em superar o domínio cultural e o status de arte colonizada.

A hipótese levantada inicialmente é de que Santiago, por ser um crítico inserido no campo de legitimação acadêmica, produz uma crítica que reafirma os valores do seu campo, que se utiliza de seus valores e métodos críticos próprios. Se considerarmos seus posicionamentos tomados, as referências feitas a teóricos das diversas áreas das ciências humanas, sobretudo a Derrida, e as abordagens feitas em relação às diferentes obras, a análise confirma a hipótese feita anteriormente. Passagens como a de "Morte e vida do autor" (16 abr. 2011) em que o crítico explica ao seu leitor o pensamento de Derrida e a escolha, em sua maior parte, de obras de caráter acadêmico confirmam Santiago como um crítico acadêmico que produz nas páginas de um suplemento literário, como o *Sabático*, uma crítica de feição acadêmica.

Por outro lado, o que se percebe em relação à postura de Silviano Santiago enquanto crítico é que, segundo Bauman (2010), ele se coloca como um crítico intérprete, ao contrário da postura clássica do crítico legislador. Bauman, em sua análise de como se apresenta a crítica na modernidade e na pós-modernidade, divide os críticos enquanto legisladores - ligados aos valores da modernidade - e enquanto intérpretes - alinhados à pós-modernidade.

Os legisladores são críticos que, influenciados pelo pensamento modernista de ideais e valores universais e absolutos, atuam como árbitros que definem o que é verdadeiro ou não, correto ou não, legítimo ou não. Segundo Bauman, sua autoridade vem de um conhecimento considerado superior, absoluto, que não é disponível a todos os leitores. A postura do crítico legislador é a do crítico que sabe o que é bom na literatura e ensina aos outros o que e como ler.

Já os intérpretes são os críticos que levam em consideração a pluralidade existente no pensamento pós-moderno. Na pós-modernidade, as verdades absolutas são abandonadas, em seu lugar entram em cena múltiplos pontos de vista, múltiplas tradições intelectuais, múltiplas verdades. Nenhuma é mais correta ou mais verdadeira que a outra, elas são autônomas, independentes. Assim, o crítico intérprete não se ocupa em julgar a literatura enquanto certa e errada, legítima ou não, mas traduzir essa literatura ou um determinado ponto de vista, utilizando-se de um outro ponto de vista, promovendo o diálogo entre esses pensamentos distintos e autônomos.

Assim, a defesa que Silviano Santiago faz de uma crítica que não se utilize de verdades e modelos absolutos, defesa essa sustentada por sua produção acadêmica aqui já comentada, por seus posicionamentos e por suas referências - principalmente a Derrida -, faz dele um crítico acadêmico, que reitera os valores de legitimação de seu campo, e intérprete, que considera a multiplicidade cultural da literatura contemporânea.

7. ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS CRÍTICAS DE SÉRGIO AUGUSTO

Dando prosseguimento à análise do *corpus*, partimos agora para a interpretação das críticas de Sérgio Augusto em *Prosa de Sábado*. Como já foi exposto anteriormente, Sérgio Augusto é um crítico literário de longa carreira jornalista, perfil que difere do de Silviano Santiago, tanto do ponto de vista da estruturação de seus textos, do tipo de referências feitas a autores e obras, quanto dos posicionamentos tomados e como eles são legitimados. Tomamos como hipótese para a interpretação que se segue, reforçada pelas conclusões obtidas na análise das colunas de Silviano Santiago, que Sérgio Augusto, sendo um crítico jornalista, produz uma crítica que reafirma os valores de legitimação do campo jornalístico, assim como Santiago o faz em relação ao campo acadêmico. De forma recíproca, acreditamos que as características identificadas nas críticas de Augustorevelam aspectos de seu próprio campo.

No que diz respeito aos gêneros das obras abordadas por Sérgio Augusto, identifica-se uma preferência do crítico por obras de ficção. Das 25 colunas analisadas, 12 delas têm como objeto romances, contos e crônicas. Do restante, sete colunas são dedicadas à não-ficção - dessas, uma sobre as ideias de um historiador, um livro-reportagem, uma compilação de entrevistas, um livro científico, um a respeito de reflexões sobre a literatura, um de história e um de biografias - e sete colunas podem ser consideradas híbridas. É preciso ressaltar que esse número se deve ao fato de uma das colunas de não-ficção e uma das de ficção enquadrarem-se também em uma categoria híbrida, pela abordagem dada pelo crítico. As críticas que aqui classificamos como híbridas se caracterizam por não terem um objeto de crítica determinado ou específico. Sérgio Augusto escolhe um tema abrangente e, a partir dele, comenta várias obras que se ligam a ele. Por exemplo, em "A arte de ficar à toa" (30 jul. 2011), o crítico fala do ócio e da preguiça e de como esses temas aparecem em diversas obras e/ou influenciam diversos autores.

Observa-se que, ao contrário de Silviano Santiago, Sérgio Augusto privilegia em suas críticas obras de ficção, o que se apresenta como indício de que Augusto é um crítico ligado à ideia de uma crítica legisladora, que se ocupa da análise e dos comentários a obras literárias, de forma que o crítico se coloca como um guia de gostos e opiniões. Já em relação às obras de não-ficção, verifica-se a diversidade de obras

comentadas pelo crítico, o que nos faz refletir sobre outro aspecto da atividade jornalística: a amplitude do campo cultural com que lidam.

Em relação às referências feitas pelo crítico, observam-se menções a grandes nomes do conhecimento humanístico-científico, como Jean-Paul Sartre, Karl Marx, Friederich Engels, Descartes, Kant, Hegel, Nietzsche, Eric Hobsbawm, entre outros. Porém, é evidente a opção do crítico em fazer referências a diversos autores da literatura mundial, como se identifica na tabela de análise quantitativa, principalmente nas colunas consideradas híbridas.

Outro aspecto interessante das referências feitas pelo crítico são as menções a personagens e obras da cultura pop e de massa. Sérgio Augusto frequentemente se reporta ao universo audiovisual hollywoodiano e europeu, em especial ao cinema. Destacam-se as referências a Woody Allen, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock, John Huston, Ishiro Honda, Akira Kurosawa, Rosemberg Cariry, Alain Tanner, Orson Welles, Sergei Eisenstein e John Ford. Ainda relacionados ao universo do cinema, Sérgio Augusto também menciona atores, tais como Billy Bob Thornton, Sylvester Stalone, John Wayne, Eddie Constantine e Grant Williams. E filmes, como *!Que Viva México!* (1979), *O Homem que não Estava Lá* (2001), *A Estranha Passageira* (1942), *O Último Pistoleiro* (1976), *Iwo Jima - O Portal da Glória* (1949), *Rashomon* (1959), *Cidadão Kane* (1941), *Chinatown* (1974), *Hannah e Suas Irmãs* (1986), *Meia Noite em Paris* (2011), *Sinfonia em Paris* (1951), *Moderns* (1988) e *Os Sete Pecados Capitais* (1961). Do meio televisivo, o crítico cita as séries de TV *Mad Men*, *A Ilha dos Birutas (Gilligan's Island)* e *Seinfeld*, além dos desenhos animados *Simpsons, South Park* e *Os Incríveis*. Já do mundo da música, são mencionados os Beach Boys, Dion, Del Shannon e Marty Robbins.

Uma característica a ser ainda ressaltada sobre as referências feitas pelo crítico é o fato de ele ter a própria imprensa como um referencial e como fonte de abordagens e de inspiração para as críticas. Destacam-se as menções às revistas *The New Republic*, *The New Yorker*, *Paris Review*, *The New York Review of Books* e os jornais *The Times of India*, *Folha de S. Paulo*, *Asahi Shimbum* e *USA Today*, além de referências a jornalistas célebres, como Ambrose Bierce, Tom Wolf, Ivan Lessa e Paulo Francis. De acordo com nosso ponto de vista, esse referencial oriundo da própria imprensa mostra um esforço de reiterar os próprios valores jornalísticos na crítica. Além disso, a menção

de publicações, como as revistas *The New Yorker* e *Paris Review*, são uma forma de Sérgio Augusto reafirmar uma função legitimadora e divulgadora da literatura.

A partir desse panorama quantitativo das colunas de Sérgio Augusto, podemos determinar quatro grupos temáticos, de acordo com as características constantes no *corpus.* Assim, temos: Experiências de leitura; Posicionamentos impressionistas; Referências à cultura pop e de massa; e Noticiabilidade e gancho factual. É necessário ressaltar que, diferentemente de Silviano Santiago, os temas abordados por Sérgio Augusto não são lineares, ou seja, não se identificam temas constantes em suas críticas, elas não obedecem a um assunto geral. Assim, os grupos temáticos mencionados não foram definidos com base nos temas explorados, mas em seus aspectos gerais e recursos utilizados pelo crítico.

Também é preciso registrar que, por causa dessa característica, há uma dificuldade em se enquadrar algumas críticas em um grupo e outras em outro grupo temático e outras em outro grupo. Como se perceberá nos trechos destacados a diante, não são características restritas a uma ou outra coluna. Pelo contrário, em várias delas identificam-se todos os aspectos, o que fariam com que boa parte das críticas pudesse ser enquadrada em todos os grupos. Por isso, a divisão que se segue foi feita a fim de que as características levantadas sejam exploradas em sua especificidade e, assim, foram enquadradas nos grupos críticas em que esses aspectos são mais evidentes. Mesmo assim, certos trechos destacados para um grupo apresentarão elementos de outros grupos. Essa peculiaridade da crítica de Sérgio Augusto de explorar vários recursos e temáticas, aliadas a outras características que serão ainda exploradas, conferem a ela o caráter jornalístico que se identificará ao fim desta análise.

7.1 Experiências de leitura

Das quatro características que compõem os grupos temáticos, as experiências de leitura relatadas por Sérgio Augusto são o recurso mais utilizado, tendo sido identificado em quase todas as colunas que compõem o corpus. Essas experiências se apresentam como um recurso que possibilita ao crítico dialogar com o seu leitor, já que ele expõe como entrou em contato com a obra que é objeto de crítica ou com outras obras do autor criticado, de que forma recebeu essa obra, que impressões elas lhe

causaram. Ele não só relata suas experiências com as obras literárias, como também quaisquer outras experiências que julga pertinentes à análise das obras que sirvam de contexto intelectual para seus posicionamentos. Assim, é estabelecida uma conversa entre leitores: Sérgio Augusto como o leitor experiente, que relata aos demais suas memórias de leitura.

Em "O Vício de Zeno" (25 set. 2010), Sérgio Augusto comenta a obra de Ítalo Svevo, *A Consciência de Zeno*, que tem como enredo o desafio de um personagem em parar de fumar. Para inserir o leitor em seu ponto de vista, o crítico relata suas impressões acerca da série de TV *Mad Men* e divide com o leitor sua própria experiência de livrar-se do tabagismo.

> Viciei-me em Mad Men. A única coisa que me incomoda na magnífica telessérie retrô da HBO, aqui fora do ar no momento, é o fumacê. Seus personagens, empregados de uma agência de publicidade da Madison Avenue, fumam mais do que Jean-Paul Belmondo nos filmes de Godard. "Fumar é quase obrigatório no escritório", comenta Peggy Olson, novata na agência, com um amigo. Fumava-se muito (e em qualquer lugar) naquele tempo, anos 1960, é verdade, mas não tanto como na agência Sterling Cooper. O hiperbólico tabagismo de Mad Men não é apenas uma afetação expressionista; o desconforto que provoca nos telespectadores tem, a meu ver, um propósito crítico: evitar que sintamos inveja ou nostalgia de uma época em que qualquer ambiente e até pessoas muito chiques e bonitas costumavam feder a cigarro. (...)Quando vejo alguém fumar, faço que nem o escritor Jonathan Franzen e me ponho a imaginar os estragos a que os pirenos e os fenóis submetem as tenras células epiteliais de seus brônquios - e dos meus, se não prender a respiração. Não sou leigo no assunto; faz quase 40 anos que parei de fumar, como se deve parar: de estalo e de uma vez por todas. Foi o melhor presente que dei ao meu corpo e à minha psique. (AUGUSTO, 25 set. 2010, ver ANEXO B)

Além de ser um relato de sua experiência com a temática da obra de Svevo, o trecho também expõe o amplo espectro de referências de Sérgio Augusto, no caso, uma série de TV e os filmes de Jean-Luc Godard. Essa característica das referências do crítico serão mais profundamente exploradas quando forem abordadas suas referências à cultura pop e de massa. Porém, como já se afirmou, os aspectos da crítica de Sérgio Augusto não são estanques, mas se manifestam em conjunto, o que também mostra a

facilidade com que o crítico dialoga com os diferentes tipos de manifestações artísticas para comentar uma dessas modalidades, que é a literatura.

Em "O Edward Hopper da Literatura" (18 dez. 2010), o crítico relata como descobriu o autor John Cheever por meio de sugestões de amigos - no caso, Ivan Lessa e Paulo Francis, também jornalistas, o que expõe um pouco do campo de influências de Sérgio Augusto, que é o jornalismo. O crítico explica que foi resistente ao autor, mas rendeu-se ao ler sua obra e reconheceu seu valor literário.

> Demorei a pôr os olhos no pote de ouro de John Cheever. Não por falta de pressão de dois ou três admiradores amigos, sobretudo de Ivan Lessa e Paulo Francis. Vivia então a trocar dicas sobre novos autores americanos com Rubem Fonseca (já leu Burt Blechman? Que tal James Kirkwood?), e por mais que também ele enchesse a bola de Cheever, fui empurrando com a barriga. Passava batido por suas histórias na revista The New Yorker; preconceito gratuito, envergonhado confesso. Imaginava-o um precursor de Sloan Wilson e Grace Metalious, leitura mais fina porém redundante. Há, de fato, muitos "homens de terno cinzento" e cafard suburbano em suas narrativas, mas é outro o diapasão. Em algum ponto de 1973, intrigado com a canonização de Cheever pela crítica e por seus pares (Saul Bellow e John Updike não foram os únicos a considerá-lo "il miglior fabbro" da turma - "ele escreve como com a pena da asa de um anjo", reverenciou o segundo), baixei a guarda e experimentei The World of Apples. A conversão foi imediata, com direito a êxtase e overdose. (AUGUSTO, 18 dez. 2010, ver ANEXO B)

Não apenas sobre suas memórias de leitura, Sérgio Augusto também compartilha com seu leitor suas experiências de vida e como jornalista. Em "E foram todos para Paris" (18 jun. 2011), o crítico relata seu trabalho de percorrer pontos da capital francesa por onde passaram grandes nomes da literatura e das artes. Nesta critica, ele não só compartilha experiências como revela sua predileção pelo tema.

> Paris É Uma Festa, as póstumas reminiscências parisienses de Hemingway, foi apenas a cereja de um bolo que não para de crescer, sem contudo saciar nossa voraz curiosidade. Perdi a conta de quantos livros já comprei sobre a "moveable feast" e a romaria que a antecedeu, no século 19 (Benjamin Franklin, Thomas Jefferson, Fenimore Cooper, Henry James, etc.), e em breve teria de abrir espaço na estante para mais um - The Greater Journey: Americans in Paris, de David McCullough, recém-editado pela Simon & Schuster -, se já não o tivesse adquirido em versão digital. Aquelas duas Paris só existem hoje na memória, em especial na memória viva das ruas, nos prédios, hotéis, livrarias, quiosques, bares, cafés, bistrôs e jardins onde os ilustres "expatriés" deixaram suas marcas. Há 22 anos, cismei de

> percorrer e fotografar o maior número possível de lugares habitados, frequentados e celebrizados pela Geração Perdida; levantei endereços, montei mapas e roteiros, e fui à luta, com a minha Canon e um caderno de notas. Nunca uma reportagem me deu tanto prazer. Rendeu um caderno de Turismo inteiro da Folha de S. Paulo; daria um livro. Com um pouco de boa vontade e certo preparo físico, é possível perfazer o tour em três dias, dividindo-o em seis etapas, começando, sagesse oblige, pela Rive Gauche. A maior concentração de pontos históricos fica entre o Boulevard Saint-Michel e Montparnasse. (AUGUSTO, 18 jun. 2011, ver ANEXO B)

Ao relatar suas memórias de leitura e utilizá-las de forma a estabelecer um diálogo com o leitor, Sérgio Augusto chega, em alguns casos, a fazer recomendações de como a obra deve ser lida, ou quais pontos devem ter atenção do leitor. Em "Com muito fumo na cuca" (20 nov. 2010), Sérgio Augusto aponta duas formas de se ler *Vício Inerente*, de Thomas Pynchon, e ainda cita referências desejáveis ao leitor para que este compreenda a obra por completo.

> Vício Inerente, sétimo romance de Thomas Pynchon, ontem lançado pela Companhia das Letras, pode ser lido de duas maneiras. A primeira é como uma ficção noir tradicional, por assim dizer, cheia de curvas e desvios, modelo Raymond Chandler, mas cuidando de anotar quem é quem na trama, para não se perder, não se sentir como Philip e Vivian à beira do abismo. O caminho é longo (21 capítulos, 459 páginas; console-se: O Arco-Íris da Gravidade, o calhamaço de Pynchon anteriormente traduzido, tinha 785 páginas), mas vale o percurso se você apreciar o gênero e, sobretudo, se interessar pela contracultura californiana de 40 anos atrás. E, mais ainda, se tiver lido O Leilão do Lote 49 e Vineland. Sim, Vício Inerente arremata uma trilogia. (...)A segunda maneira de se ler o romance é a ideal: curtindo todas as referências e alusões cometidas pelo autor e seus personagens. Tanto melhor se o leitor tiver vivido, visto, lido e ouvido a década de 1960. Intensamente, como Pynchon. (AUGUSTO, 20 nov. 2010, ver ANEXO B)

Dessa mesma forma, o crítico também faz recomendações ao leitor de *Liberdade*, de Jonathan Franzen, em "Felizes para sempre" (21 mai. 2011)

> Reserve um bom tempo para ler Liberdade (Freedom), que na próxima semana chega às livrarias. Como o romance anterior de Jonathan Franzen, As Correções, também traduzido pela Companhia das Letras, é um calhamaço de dimensões tolstoianas (608 páginas, cerca de duas dezenas de personagens), mas que flui como um folhetim. (AUGUSTO, 21 mai. 2011, ver ANEXO B)

Ao fazer essas recomendações ao leitor e apontar formas de como ler as obras comentadas em suas colunas, Sérgio Augusto aproxima-se do estilo dos críticos impressionistas analisados anteriormente. E, conforme coloca Bauman (2010), sua postura é a de crítico legislador, que enquadra as obras literárias em juízos de valor e que ensina aos leitores que não possuem a sua erudição a ler e interpretar as obras literárias.

7.2 Posicionamentos impressionistas

Outra característica bastante visível nas críticas de Sérgio Augusto são seus posicionamentos bem definidos e divulgados ao leitor. E um ponto no qual o estilo do crítico difere diametralmente ao de Silviano Santiago, pois enquanto este, como já foi analisado, toma poucos posicionamentos, preocupando-se mais em interpretar as obras segundo um ponto de vista ou uma linha de pensamento, aquele faz julgamentos das obras, enquadrando-as em boas ou ruins, de valor ou não, e isso não só em relação a livros, mas aos autores e outros eventos relacionados à literatura abordados pelo crítico.

Ainda em relação aos posicionamentos, verifica-se que eles são subjetivos, tomados com base nas próprias impressões e opiniões do crítico. Ao contrário de Silviano Santiago, que se utiliza de métodos, alguns expostos, como as ideias de Derrida, e que opta por se concentrar em uma abordagem acadêmica, Sérgio Augusto legitima seus pontos de vista por meio de suas memórias de leitura, que expõem procedimentos metodológicos distintos, como explicitar uma amplitude de visão e, em alguns casos, descrever do enredo da obra, o que reforça o estilo dialógico de sua crítica.

Essas características reiteram em Sérgio Augusto um caráter que o aproxima dos críticos impressionistas, por expor e defender seus posicionamentos e juízos de valor em relação às obras tomadas por critérios pessoais e subjetivos. Um claro exemplo desse estilo crítico se observa em "Os Titãs da América" (09 out. 2010), na qual ele expõe toda a sua desaprovação em relação ao romance *Revolta de Atlas,* de Ayn Rand. Além de criticar com veemência a obra, o crítico ainda se utiliza de recursos, como a ironia, para afirmar seu ponto de vista.

> Um tijolaço de 1.231 páginas, em três volumes e pesando 1,68 kg, impõe-se ao olhar dos frequentadores de livrarias. Haja força para segurá-lo e ânimo para gramar os seus 30 capítulos. Dinheiro para adquiri-lo, nem tanto: R$ 69,90; na ponta do lápis, uma pechincha. De todo modo, eu me pergunto: quem irá comprar e ler por inteiro A Revolta de Atlas? É uma tradução. Título original: Atlas Shrugged. O titã grego condenado por Zeus a carregar o céu nas costas é uma metáfora e o verbo "to shrug" significa dar de ombros. Não se dê o trabalho de ler o romance para entender a metáfora; a vida é curta, e se encarar ficções caudalosas não o aflige, invista em Proust. Apesar de traduzido pelo sempre impecável Paulo Henriques Britto, o livro, agora com o selo da Sextante, é uma interminável chorumela, que só consegui percorrer, confesso, saltando parágrafos, muitos anos atrás, quando aqui quase que só os cinéfilos pareciam conhecer a escritora Ayn Rand, assim mesmo apenas de nome, por conta do filme Vontade Indômita (The Fountainhed), baseado em seu segundo maior sucesso literário. (AUGUSTO, 09 out. 2010, ver ANEXO B)

A eloquência de Sérgio Augusto, aliada a recursos como a ironia, dão às colunas um tom de informalidade, se comparadas às de Silviano Santiago, o que reafirmam o caráter dialógico da crítica de Sérgio Augusto. Além disso, muitos dos recursos de ironia ou interjeições e onomatopeias imprimem nos textos os próprios posicionamentos do crítico. Em "Livros com bula" (06 nov. 2010), Sérgio Augusto exprime toda a sua indignação com uma denúncia recebia pela Secretaria de Promoção de Igualdade Racial do Governo Federal alegando que as obras de Monteiro Lobato teriam um conteúdo racista.

> Fez 50 anos na terça-feira que O Amante de Lady Chatterley foi "inocentado" por um júri especialmente constituído para julgar se o romance de D.H. Lawrence, consumido clandestinamente na Inglaterra desde sua publicação em 1928, merecia continuar proibido, sob a acusação de "obsceno". Já havia me preparado para brindar aqui o cinquentenário daquela alforria e também a última edição da Banned Books Week (Semana dos Livros Proibidos), celebração anual da liberdade de expressão organizada por livrarias e bibliotecas americanas, quando soube do enquadramento de Monteiro Lobato pelo Conselho Nacional de Educação, e não só desisti do brinde como pus as barbas de molho. (...)Tsk, tsk. Uma briga da filha de Lobato com a editora Brasiliense impediu a republicação da obra do escritor durante décadas; agora esta. Não se trata de censura, apressou-se em esclarecer a relatora do parecer do CNE, que, como alternativa à proibição pura e simples, sugeriu a inclusão, nos livros denunciados, de uma nota de esclarecimento sobre a presença de estereótipos raciais, sem o acréscimo, nas capas, de uma tarja preta (epa!, nessa cor não) ou uma letra escarlate ou uma estrela amarela. (AUGUSTO, 06 nov. 2010, ver ANEXO B)

Além de expor seu posicionamento, declarado e ironizado em passagens como "o acréscimo, nas capas, de uma tarja preta (epa! nessa cor não)", Sergio augusto ainda compartilha com seu leitor a experiência pessoal de comemorar o "perdão" dado à obra de D. H. Lawrence e o fim da publicação da *Banned Books Week*, utilizando-se também de eloquência, como ao utilizar a expressão "por as barbas de molho". Ou seja, o crítico expõe sua opinião e a justifica por suas experiências pessoais. Em "O Drácula do ceticismo" (09 abr. 2011), Sérgio Augusto inicia seu texto exaltando Emil Cioran, filósofo romeno, e enumerando suas qualidades.

> Misantropos e descrentes do mundo inteiro!, aproximem-se para celebrarmos juntos, com um dia de atraso, o centenário de Emil Cioran, o último agente provocador da filosofia, o mais desconcertante e divertido dos céticos, o mais fulgurante militante do pessimismo, o mais implacável profeta do niilismo, o mais desencantado e provocativo dos moralistas, o mais rigoroso, elegante e lacônico ironista do seu tempo. (AUGUSTO, 09 abr. 2011, ver ANEXO B)

Já em "O inferno que veio do céu" (07 mai. 2011), o crítico aborda obras literárias que têm como tema os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 às torres do *World Trade Center*, conhecidas como Torres Gêmeas, em Nova York. Sérgio Augusto lista várias obras que merecem destaque utilizando como critério seu próprio gosto. Ele deixa isso claro ao afirmar "Não escondo minha predileção por *Extremamente Alto e Incrivelmente Perto*, de Jonathan Safran Foer", mais uma demonstração de um impressionismo crítico.

Em "Fugindo para Dublin" (04 jun. 2011), o crítico aborda a festa irlandesa *Bloomsday*, evento em comemoração a James Joyce e a sua obra magna, *Ulisses*, como uma forma de introduzir o romance objeto de crítica *Dublinesca*, de Enrique Vila-Matas, e também seu personagem principal, Samuel Riba, aos leitores. Nessa contextualização, o crítico expõe sua opinião sobre a festa de 2011, na qual foi realizada uma gincana virtual pelo *Twitter*.

> Também achei uma bobagem, uma brincadeira inconsequente, uma trivialização da literatura, e, em última análise, um reducionismo idiota. A rigor, nenhuma ficção, salvo a micronarrativa de Augusto Monterroso & cia, merece a constrição telegráfica de um tweet. É possível tuitar a abertura de Ulisses ("Majestoso, o gorducho Buck Mulligan apareceu no topo da escada, trazendo na mão uma tijela com espuma sobre a qual repousavam, cruzados, um espelho e uma

> navalha de barba") sem lhe tirar o sentido, assim: "Majestoso, o gorducho Buck Mulligan apareceu na escada com uma tijela com espuma, na qual havia, cruzados, um espelho e uma navalha de barba" - mas não foi exatamente isso o que Joyce escreveu. Ao passar os olhos em alguns dos tweets sugeridos (o mais esperto, digamos assim, resumia a dieta matinal de Leopold Bloom: moela com nozes, sopa grossa de miúdos, rins grelhados que recendem a urina, etc.), pensei no horror que esse diletante exercício de miniaturização provocaria no joyciano Anthony Burgess. E pensei, acima de tudo, em Samuel Riba. O que diria ele disso tudo? O pior imaginável. (AUGUSTO, 04 jun. 2011, ver ANEXO B)

É um posicionamento interessante, pois ao mesmo tempo que considera a inserção de *Ulisses* no *Twitter* um reducionismo, não deixa de exemplificar a amplitude de seu espectro de referências, que no caso, vai da complexa literatura joyciana a uma rede social.

Por fim, em "A arte de ficar à toa" (30 jul. 2011), encontramos um dos posicionamentos de Sérgio Augusto mais curiosos, se levarmos em conta que esta análise compara suas críticas às de Silviano Santiago, crítico acadêmico. Ao comentar o livro *A Lentidão,* de Milan Kundera, e compartilhar com o leitor como o leu - durante um ciclo de palestras sobre a preguiça e o ócio, tema abordado na obra - o crítico coloca-se contrário à abordagem e aos métodos científicos, os mesmos identificados nas colunas de Silviano Santiago.

> Peguei para ler o livrinho de Kundera no embalo de um ciclo de palestras sobre o mais potente combustível da ociosidade: a preguiça. Magnífico tema, na contramão das rotineiras sociologorreias sobre o seu oposto, o trabalho, e também do falso bom senso moral, econômico e religioso que a condenaram como mero vício, ofensa a Deus e entrave ao progresso, pois todos os 23 palestrantes não irão apenas indultar a preguiça (do latim pigritia, cuja raiz é piger, lento), mas sobretudo exaltá-la, valorizando a figura dos ociosos espiritualmente produtivos. Ficar à toa é uma arte. O ciclo, que começa no próximo dia 11, faz parte da série Mutações, criada e orientada pelo professor Adauto Novaes. (AUGUSTO, 30 jul. 2011, ver ANEXO B)

Dessa forma, os posicionamentos tomados por Sérgio Augusto, bem definidos e expressos aos seus leitores, que submetem as obras a juízos de valor e elaborados com base em critérios subjetivos, principalmente suas impressões e opiniões, aproximam-no do estilo dos críticos impressionistas já estudados aqui, além de colocá-lo em uma

posição de crítico legislador, que ensina ao leitor como ler e interpretar as obras literárias (Bauman, 2010).

7.3 Referências à Cultura Pop e à Cultura de Massa

Este grupo temático destaca nas críticas de Sérgio Augusto as referências feitas por ele a elementos da cultura pop e da cultura de massa - em especial, ao cinema norte-americano e europeu, à televisão e à música popular, principalmente ao Rock e o Pop. O que se percebe é que o crítico explora um espectro de referências diferente do utilizado por Silviano Santiago: ao mesmo tempo que ele menciona a obra dos grandes nomes do pensamento humanístico, como se constata nas tabelas da análise quantitativa, Augusto aborda também cineastas, filmes, atores, séries de TV, cantores e bandas.

Esse universo cultural explorado por Sérgio Augusto, que se mostra mais amplo que o de Silviano Santiago, mostra toda a carga jornalística existente em seu *background* crítico, que influencia na composição de seus textos. O fato dele dar preferência ao cinema e à televisão, sobretudo às produções de *Hollywood*, e à música norte-americana, expõe sua formação artística e intelectual no campo do jornalismo cultural. Conforme já verificamos aqui, ao incorporar os padrões de objetividade no campo noticioso, o jornalismo cultural passa também a noticiar o campo cultural e, nessa situação, acaba por dar mais destaque aos produtos e manifestações integradas à indústria cultural e que dão a ela maior lucratividade, no caso, o cinema norte-americano, seriados de TV e música Pop e Rock. Dessa forma, por ser em primeiro lugar um jornalista de longa carreira na cobertura e análise cultural, são os produtos e manifestações desse meio que vão influenciá-lo enquanto crítico e estarão presentes em seu espectro de referências, assim como o meio universitário acadêmico se manifesta nas críticas de Silviano Santiago.

Em "O vício de Zeno" (25 set. 2010), além de mencionar a série de TV norte-americana *Mad Men*, Sérgio Augusto estabelece uma relação entre o tabagismo, tema da obra objeto de crítica, e o cinema, citando personagens, filmes e cineastas influenciados pelo fumo. O crítico expõe nesse trecho, e também ao longo do texto, toda a sua cultura cinematográfica e a utiliza no comentário literário.

> Que eu saiba, o romance de Svevo não induziu ninguém a deixar de fumar. Teria sido diferente no século 19? Talvez. Em 1923, quando o romance foi publicado, o poder de influência da literatura nos hábitos das pessoas já não era páreo para a força persuasiva do cinema, onde fumar foi tratado, por décadas a fio, como um hábito acima de tudo sofisticado, sociabilizante - e cinematográfico. O que seria do filme noir sem as sedutoras baforadas de seus justiceiros e as tensas e nervosas tragadas de seus vilões? A Estranha Passageira teria a mesma fama sem aquela cena em que Paul Henreid acende dois cigarros na boca e oferece um deles a Bette Davis? Embora convicto de que o tabaco deforma o paladar, o sentido primordial dos gourmets, o comilão Alfred Hitchcock era absolutamente fascinado por cigarros, charutos, isqueiros e demais acessórios relacionados com o fumo. Seus fumantes o abasteceram de tomadas visualmente insólitas (como a de Jessie Royce Landis apagando um cigarro na gema de um ovo frito em Ladrão de Casaca), momentos de prolongado suspense (o isqueiro de Farley Granger no bueiro de Pacto Sinistro) e sequências literalmente explosivas, como a do posto de gasolina em Os Pássaros. (AUGUSTO, 25 set. 2010, ver ANEXO B)

As referências ao cinema também estão presentes em "O Drácula do ceticismo" (09 abr. 2011), assim como em várias outras das colunas que compõem o *corpus*. Neste trecho, Sérgio Augusto também demonstra que suas referências estão também na própria imprensa voltada à cobertura cultural.

> Seis meses atrás, ao resenhar duas novas traduções e um ensaio sobre o filósofo romeno na New York Review of Books, Charles Simic perguntou-se: "Quem ainda lê E.M. Cioran hoje em dia?" Quase certamente não o leem com a mesma intensidade de 30 anos atrás, razão primeira da presente escassez de traduções brasileiras nas livrarias, quase todas com a chancela da Rocco e curadoria do prof. José Thomaz Brum (felizmente, a editora começa a relançá-los e ainda publicará um inédito, Do Inconveniente de Ter Nascido), mas não vai longe o tempo em que a sabedoria dark de Cioran deitava sua sombra (ou sua luz) no cinema de autores tão díspares como Woody Allen, Abbas Kiarostami, Rosemberg Cariry, e excitava o espírito de intelectuais tão inquietos como Milan Kundera, Fernando Savater e Ernesto Sabato, que do filósofo se tornaram amigos. (AUGUSTO, 09 abr. 2011, ver ANEXO B)

Outras publicações do jornalismo cultural bastante citadas pelo crítico são as revistas *Paris Review* e *The New Yorker*, que também são exemplos da cultura cinematográfica e da produção artística de influência norte-americana. O grande universo cultural e de referências de Sérgio Augusto também é exemplificado em "A arte de ficar à toa" (30 jul. 2011), na qual o crítico comenta diversas obras e ocasiões em

que o ócio e a preguiça exercem influência na literatura. No caso, ele se posiciona contrário aos pontos de vista que valorizam apenas o trabalho, exaltando as ideias que reconhecem a preguiça como fonte de inspiração.

> Os nazistas pegaram carona nessa pregação, afixando à entrada de seus campos de extermínio este cínico bordão "Arbeit Macht Frei" (O trabalho liberta). Tão logo o Reich se estrepou, um sambista carioca chamado Almeidinha usou seu ócio para compor um dos maiores sucessos do carnaval de 1946, mais que um samba, um desabafo contra a ergolatria imposta pelo recém-derrubado Estado Novo: "Trabalhar, eu não, eu não!". (AUGUSTO, 30 jul. 2011, ver ANEXO B)

Destaca-se nesse trecho o fato de Sérgio Augusto fazer menção a um episódio histórico - o Nazismo - e, imediatamente, estabelecer uma relação com um samba carioca, manifestação típica da cultura popular. Já em "Fugindo para Dublin" (04 jun. 2011), para introduzir a obra de James Joyce, *Ulisses*, o crítico cita um evento promovido em uma rede social.

> Este ano um joyciano de Maryland, codinome Stephen from Baltimore, inventou de agregar aos festejos a galera do microblog, com o projeto Ulysses Meets Twitter 2011. É uma gincana eletrônica, com tarefa única: recriar um ou vários trechos do romance de 265 mil palavras em vários tweets (de, no máximo, 144 caracteres cada um) e enviá-los para a conta @11ysses. O prazo do concurso já expirou (ia até 30 de maio), mas a polêmica em torno de sua pertinência prossegue na grande rede. (AUGUSTO, 04 jun. 2011, ver ANEXO B)

Estes exemplos demonstram como Sérgio Augusto se utiliza de um vasto espectro de referências - propriedade típica do jornalismo - para fazer a sua crítica. Por fim, o crítico faz uma clara defesa da Cultura Pop e afirma sua importância para a própria crítica em "Com muito fumo na cuca" (20 nov. 2010).

> Imagine um mix de Chinatown com O Grande Lebowski num contexto similar ao daquelas rapsódias psicodélicas de Tom Wolfe, com sexo, drogas, rock"n"roll, surfistas, mais a Guerra do Vietnã. No centro do helter skelter, o cinéfilo detetive particular Larry "Doc" Sportello: branco, 29 anos, cabelo afro, baixo (seu mote: "O que me falta em al-titude me sobra em a-titude"), o cérebro defumado pela cannabis, os pés enfiados num par de sandálias mexicanas, o avatar hippie de Marlowe, Hammer, Archer e demais private eyes de Los Angeles. (...)Pynchon, o mais recluso escritor americano à esquerda de Salinger e o mais conspiratório à direita de Don DeLillo, sempre me pareceu um autor que apenas uma seletíssima camada de leitores

> lograria fruir plenamente. Sua ficção não é para a hermenêutica de um Carpeaux ou de um George Steiner, por exemplo, mas para a erudição pop de um John Leonard, de um Ivan Lessa, e de quem mais tenha acesso ao chaveiro de suas paródias e de seus pastichos. E os possa ler no verdadeiro mccoy, ou seja, no original. (AUGUSTO, 20 nov. 2010, ver ANEXO B)

Sérgio Augusto, então, não só defende a importância da Cultura Pop para a crítica, afirmando ser ela essencial para que o crítico dê conta de analisar obras que fazem parte de um universo cultural mais amplo que aquele acadêmico, como reafirma seu próprio perfil crítico, que é o de crítico literário jornalista.

7.4 Noticiabilidade e Gancho Factual

Finalmente, o último grupo temático aqui analisado diz respeito aos aspectos de noticiabilidade e de factualidade jornalística identificados nas colunas de Sérgio Augusto. Estas são duas características essenciais da produção jornalística. Segundo elas, o conteúdo jornalístico baseia-se em fatos noticiáveis, ou seja, que são de interesse de um determinado público receptor e que merecem essa divulgação. Essa noticiabilidade é determinada por diversos fatores, sendo os principais a atualidade, a relevância e a proximidade de um público leitor (TRAQUINA, 2005).

Analisando as críticas de Sérgio Augusto, é possível perceber que, sendo ele um jornalista, seus textos críticos, apesar de terem toda a carga analítica própria da crítica, são dotados também de um conteúdo noticioso, atual. O que se identifica é que os temas das críticas, em muitos casos, são motivados tanto por algum evento ou fato noticiável condizente com os valores-notícia do jornalismo cultural - a morte de um autor, a publicação de uma obra, um evento literário - quanto por fatos que não seriam notícia no campo cultural, mas que Sergio Augusto estabelece conexões com sua crítica.

Em "Um kadish para Tony Judt" (14 ago. 2010), o comentário às ideias do historiador britânico Tony Judt foi motivado por sua morte no dia 6 de agosto de 2010, oito dias antes da publicação da coluna. Além da atualidade, destaca-se a importância que Sérgio Augusto dá ao historiador por ter se dedicado à análise do presente, atividade semelhante a do jornalista.

> Sua morte, no dia 6, aos 62 anos, deu novo alento semântico à expressão "perda irreparável", quase sempre inapropriadamente invocada para folhear de ouro defuntos de latão. Judt fará muita falta no circuito de ideias e questionamentos incômodos. Ninguém usava a História para refletir sobre o presente com a sua acuidade e a sua nonchalance expositiva. Oficialmente historiador, transformou-se, malgré lui, num intelectual público, mas por vocação vigoroso, sem rebuços e em permanente estado de alerta. Jamais permitiu que o conformismo e a complacência debilitassem sua argumentação. Nem que suas convicções políticas e morais lhe envenenassem o raciocínio. (AUGUSTO, 14 ago. 2010, ver ANEXO B)

Também inspirado pela morte de um autor, no caso o centenário dela, em "A morte épica do leão" (04 dez. 2010), Sérgio Augusto aborda o frenesi jornalístico causado na época pela morte de Léon Tolstói, escritor russo morto em 20 de novembro de 1910.

> A morte de Tolstoi foi o primeiro grande evento midiático da Rússia acompanhado por câmeras fotográficas e cinematográficas, relatado por telegramas e imagens de cinejornais, as primeiras das quais chegaram a Paris em apenas 48 horas, com o selo da Pathé Films. Até hoje o circo que se armou em Astapovo é motivo de curiosidade e inspiração para historiadores (vide The Death of Tolstoy, de William Nickell, lançado em maio) e até ficcionistas, que o consideram o marco divisório entre a Rússia czarista que então definhava e a Rússia moderna que sete anos depois surgiria no rastro da revolução bolchevique. (AUGUSTO, 04 dez. 2010, ver ANEXO B)

Já no que diz respeito às referências a acontecimentos relacionados às temáticas das obras e às abordagens dadas pelo crítico, destacam-se "A marca do Zorro" (11 set. 2010), na qual Sérgio Augusto faz memória do crime ocorrido no México em que 72 pessoas foram assassinadas e que ficou conhecido como Massacre de Tamaulipas, de forma a contextualizar a situação atual do país para abordar o livro *México Insurgente,* cobertura jornalística da Revolução Mexicana feita por John Reed; e "Livros com bula" (06 nov. 2010), em que o crítico comenta o fato de as obras de Monteiro Lobato terem sido denunciadas porque teriam um conteúdo racista.

Em "À espera do fim do mundo" (28 mar. 2011), o comentário de obras da literatura japonesa inspirados em catástrofes naturais e em grandes destruições foi motivado pelo terremoto, seguido de tsunami e acidente nuclear que atingiu o Japão em

11 de março de 2011. Já em "Fugindo para Dublin" (04 jun. 2011), o crítico se antecipa à festa de comemoração a James Joyce, anunciando que ela se aproxima.

> Faltam só 12 dias para o Bloomsday, a festa anual dos joycianos, a cada ano mais difundida e concorrida, atraindo a curiosidade até de quem nunca leu Ulisses ou, se o fez, nem esperou Buck Mulligan terminar a barba para repor o romance na estante. No início, as comemorações do mítico dia 16 de junho se restringiam à leitura de trechos do romance em livrarias e nichos acadêmicos os mais diversos, inclusive no Brasil. Posteriormente as incrementaram com a performance de antigas baladas irlandesas - ou de pelo menos uma, The Lass of Aughrim, ouvida numa das cenas mais bonitas de Os Mortos, de John Huston, a única transposição para o cinema de um texto de James Joyce à altura do original. (AUGUSTO, 04 jun. 2011, ver ANEXO B)

Porém, o aspecto mais interessante dessa carga noticiosa das críticas de Sérgio Augusto é a proximidade da publicação dos textos com o lançamento das obras. Considerando que as críticas dedicam-se a discutir a literatura em seu aspecto estético e já que está inserida no jornalismo cultural, também aborda a cobertura do mercado editorial, é compreensível que o lançamento de uma obra tenha grande valor-notícia na crítica de um crítico jornalista, que é o caso de Sérgio Augusto.

Este é um reflexo das relações de interdependência que existem dentro do campo da crítica jornalística, se tomarmos como base as ideias de Bourdieu (1992). Ao mesmo tempo que o jornalismo, uma instância difusora, mantém essas relações com o mercado editorial, instância produtora, a crítica jornalística, instância legitimadora na figura dos críticos, também está envolvida nessa rede de interdependências. Em "A que horas receber as musas?" (12 fev. 2011), o crítico anuncia a compilação de entrevistas que o serve de referência para refletir sobre como diferentes autores produzem sua literatura.

> Em breve nas livrarias mais um volume de entrevistas com escritores publicadas pela Paris Review, o terceiro ou quarto aqui traduzido nos últimos 43 anos. Insuperáveis no gênero, só perdem em longevidade para aquele questionário que Proust inventou, Bernard Pivot levou para a TV, James Lipton para o auditório do Actors" Studio e Graydon Carter para a última página da Vanity Fair. (AUGUSTO, 12 fev. 2011, ver ANEXO B)

Em "Felizes para sempre (21 mai. 2011), Sérgio Augusto também inicia sua crítica anunciando que a obra objeto de crítica - *Liberdade*, de Jonathan Franzen - chega às livrarias em uma semana. Já em "A arte de ficar à toa" (30 jul. 2011), o motivo de o crítico abordar o livro de Milan Kundera é a sua recente reedição.

> Por que o prazer da lentidão desapareceu?, pergunta-se Milan Kundera na abertura de sua primeira narrativa escrita diretamente em francês, et pour cause intitulada A Lentidão, que a Companhia das Letras acaba de reeditar. (AUGUSTO, 30 jul. 2011, ver ANEXO B)

É necessário ponderar que, apesar de serem colunas e abordagens ligadas de forma bastante próxima ao mercado editorial, não se pode dizer que são resenhas de fins puramente comerciais, prática comum à cobertura cultural, conforme já foi visto aqui. Analisando-se os próprios trechos destacados neste estudo, percebe-se que, diferentemente das resenhas, Sérgio Augusto não aparenta ter a pretensão de fazer de sua coluna um anúncio de livros. Toda a contextualização feita com base em suas referências e seus posicionamentos tomados, por vezes negativos às obras, fazem com que seus textos superem as resenhas, tornando-os um espaço de discussão literária.

7.5 A crítica de Sérgio Augusto em *Prosa de Sábado:* uma visão geral

Depois de uma análise detalhada das críticas de Sérgio Augusto e comparativamente às conclusões obtidas das colunas de Silviano Santiago, o que se pode afirmar é que se confirma nossa hipótese inicial de que, sendo um crítico jornalista, Sérgio Augusto faz uma crítica literária de caráter impressionista, semelhante a feita pelos críticos dos rodapés, no período em que a literatura e a crítica tinham presença marcante na imprensa. Também que esta utiliza-se de critérios que reiteram os valores de legitimação do jornalismo cultural.

O que se observa é que Sérgio Augusto faz uma crítica jornalística não porque seus textos são generalistas, como se observa na inconstância de temáticas abordadas, mas porque tanto essa variedade de assuntos, como os vários tipos de referências feitas, revelam um espectro bastante amplo de influências, que vão do erudito ao Pop e ao massivo. Essa amplitude de referências é uma característica típica do jornalismo e da formação do jornalista, tanto acadêmica, nas escolas de comunicação, quanto na cultura

adquirida no exercício profissional, e tal aspecto não se observa na formação de um crítico acadêmico que, pelo caráter científico de sua atividade, opta por concentrar-se em metodologias e referências que fazem com que o rol de menções concentre-se em uma área específica do conhecimento. Tal comportamento de Sérgio Augusto é compatível com o *ethos* jornalístico e com o emprego e legitimação de critérios de noticiabilidade na definição do que é notícia no jornalismo cultural e, no caso, na crítica (TRAQUINA, 2005).

Como já verificamos, ao incorporar os valores de noticiabilidade e objetividade, que substituíram a reflexão artística, o jornalismo cultural abarcou um universo cada vez mais amplo e diversificado, devido à adesão aos valores pós-modernos de modelos e verdades plurais, como coloca Bauman (2010). Este espectro cultural amplo se reflete nas críticas de Sérgio Augusto, tanto em suas referências ao cinema, à televisão e à música, expressões comuns às Culturas Pop e de Massa, quanto nas menções à própria imprensa, o que demonstra que ele reforça os valores do seu próprio campo, que é o do jornalismo cultural. Além disso, ao utilizar um amplo espectro de referências, o crítico consegue ampliar seu público leitor e consequentemente, a penetração de sua crítica, já que não restringe seu campo referencial apenas à literatura e às áreas das ciências humanas, mas também a outros campos da cultura. Essa preocupação com a difusão do conteúdo também é própria do jornalismo.

Por fim, o uso de posicionamentos que enquadram as obras analisadas em julgamentos de valor, tomados com base em critérios pessoais, aliados ao compartilhamento de suas experiências de leitura, que explicitam sua erudição suficiente para analisar a obra e fazer conexões entre ela e o campo cultural, configura uma crítica que estabelece um diálogo com o leitor, no qual o crítico é um leitor voraz e experiente, que sabe como ler e avaliar uma obra e transmite esse conhecimento ao seu público leitor, ensinando-o a ler e interpretar. Com essas constatações, podemos afirmar que Sérgio Augusto é um crítico de caráter impressionista, tal qual os críticos da imprensa de meados dos anos 1940, mas que incorpora em seus textos a amplitude e a complexidade do campo cultural contemporâneo.

CONCLUSÕES

A coluna *Prosa de Sábado,* do suplemento *Sabático,* configura um caso interessante no que diz respeito à crítica literária e sua prática e presença no jornalismo cultural. O próprio *Sabático* é um caso *sui generis* se for levada em conta a evolução do jornalismo cultural e o espaço destinado à crítica e ao debate literário, artístico e intelectual na imprensa contemporânea.

Como afirma Travancas (2001) em sua análise dos suplementos literários na imprensa atual, publicações desse gênero são cada vez mais raras, tornando-se um "artigo de luxo" nos jornais. O *Sabático,* por sua vez, parece subverter essa situação de escassez do debate intelectual na imprensa e *Prosa de Sábado,* da presença da crítica literária e dos críticos no jornalismo. As conclusões a que chegam esta pesquisa revelam, por um lado, uma confirmação do cenário cultural e jornalístico em que se configura a crítica, mas, sob outro aspecto, mostram a existência de casos e produtos que superam essa dinâmica na qual o jornalismo cultural e a prática da crítica estão inseridos.

A crítica literária se desenvolve no Brasil em um momento em que a imprensa era, por excelência, o espaço do debate literário e da legitimação de autores e obras literárias. Isso foi possível pela publicação dos Folhetins - prática herdada do jornalismo francês - que aumentaram o público leitor das obras escritas na época e, consequentemente, provocaram um crescimento do mercado literário e da necessidade de divulgar essas novas obras, cenário que originou a crítica literária praticada na imprensa pelo fato de esse espaço de divulgação também ser um espaço de comentários sobre as obras.

Durante este período, também se forma a figura do profissional da imprensa, que pelas circunstâncias intelectuais da época e por sua elevada erudição, acumulavam as funções de jornalista, intelectual, cronista e, por consequência, crítico. Essa crítica praticada no período tinha o caráter impressionista, como define Süssekind (2003). O impressionismo crítico caracterizava-se, em primeiro lugar, pela não-especialização dos críticos, ou seja, a atividade crítica não era um nicho do conhecimento humanístico e literário que demandava uma formação acadêmica para o seu exercício - como ocorre

nos anos 1940 e 1950, com a mudança nos paradigmas da crítica -, já que nem mesmo o jornalismo era uma atividade especializada. Era um período em que a comunidade intelectual no Brasil ainda estava em formação. Por isso, não havia uma distinção clara entre jornalistas, intelectuais e críticos. A todos eram atribuídas essas funções pois compartilhavam dos mesmos valores e conhecimentos.

Em segundo lugar, a crítica era impressionista por ser feita sem critérios padronizados e definidos. Os críticos impressionistas, por terem perfis distintos uns dos outros, utilizavam-se de critérios subjetivos e pessoais na análise das obras. Além disso, como propõe Bauman (2010), por submeterem as obras analisadas a juízos de valor, eram críticos que se colocavam como legisladores, pelo fato de julgarem se eram obras boas ou não, de valor ou não. Isso com base em critérios subjetivos e pessoais.

Em linhas gerais, era uma crítica de linguagem eloquente, próxima da crônica, o que facilitava o diálogo com o público leitor, e de grande difusão, o que atribuía aos críticos prestígio, tornando-os guias do gosto literário (SÜSSEKIND, 2003). Este modelo crítico perdurou até meados dos anos 1940, período em que se configura uma mudança nos paradigmas da crítica, que conjugou mudanças no jornalismo, na crítica literária e na cultura da sociedade da época. Foi um processo lento que perdurou até meados dos anos 1960, época em que a crítica inicia sua migração para o campo acadêmico, o jornalismo passa a adotar integralmente os valores de noticiabilidade e de objetividade em seu conteúdo e se consolida a indústria cultural no Brasil, o que altera a lógica do jornalismo cultural e da própria crítica.

Como se pode ver, foi um processo consequente de três mudanças e estes fatores são interdependentes: o jornalismo passa a incorporar os valores de objetividade por causa da evolução da própria sociedade, que se industrializava e se urbanizava, e esta também influenciou no desenvolvimento da produção industrial de bens culturais. A indústria cultural mudou os valores do jornalismo cultural por modificar a forma como a cultura é encarada, não mais como uma arte a ser pensada, discutida ou refletida, mas a ser divulgada com objetivos de consumo e merecedora da cobertura jornalística. Isso também se deve ao fato de o jornalismo estar inserido em uma lógica industrial, e a cobertura cultural foi submetida a ela por consequência.

No campo da crítica, as mudanças se deveram à institucionalização da atividade do crítico literário e pela criação dos cursos de Letras no país. Esse processo teve ação

direta de Afrânio Coutinho, crítico que inicia uma ferrenha campanha pela especialização dos críticos por meio da formação em Letras. Ou seja, para Coutinho, a crítica deveria abandonar o impressionismo e as influências de outras áreas do conhecimento e fazer uma análise focada no texto literário em si. O objetivo dessa campanha era tornar a crítica uma ciência, com metodologias próprias, e para que isso fosse possível, os críticos deveriam ser especializados em literatura. A consequência dessa mudança foi que a legitimação do crítico literário mudou de instância. Se antes era a erudição e a presença no jornalismo que o tornavam legítimo como crítico, a partir disso, é a presença na academia e a formação universitária que o legitimam (BOURDIEU, 1992).

Dessa forma, a crítica de Folhetim, que era o lugar da discussão e legitimação literária, perde espaço no conteúdo noticioso dos jornais. A ela, e ao conteúdo de caráter reflexivo de antes, são destinados os suplementos literários, publicações que marcaram a história do jornalismo cultural e nos quais o *Sabático* tem suas referências. Destacaram-se na imprensa brasileira o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, que de acordo com Lorenzotti (2007), tinha estreita ligação com a comunidade intelectual da Universidade de São Paulo, e o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, inclinado aos ideais artísticos do movimento neoconcreto. (VARELA, 2007).

Esses suplementos perduraram na imprensa até meados dos anos 1960 e 1970, período em que se encerraria o processo pelo qual as mudanças no jornalismo e na crítica tiraram a discussão literária das páginas dos jornais. Ocorre que o perfil do leitor dos periódicos mudou com os anos, tornando-se mais amplo e abarcando diferentes perfis de leitor. O campo cultural também se diversifica, com o desenvolvimento ainda maior da indústria de bens simbólicos.

No que diz respeito à crítica, sua presença cada vez maior na academia e a incorporação do estilo científico desse campo tornou-a incompatível com as páginas dos jornais, mesmo dos suplementos. Assim ela fica restrita ao meio universitário, enquanto o jornalismo cultural passa a abordar a literatura e suas obras sob o crivo jornalístico e se utilizando de critérios de noticiabilidade.

Com isso, formou-se o cenário do campo jornalístico e cultural em que o objeto de estudo desta pesquisa insere-se: um suplemento literário, o *Sabático*, e nele, uma coluna de crítica literária. Como exploramos extensivamente aqui, Silviano Santiago e

Sérgio Augusto são críticos de perfis distintos e, na análise de suas colunas, o que se comprova é que ambos produzem críticas que reafirmam os valores de legitimação condizentes com seus campos no que diz respeito às referências feitas a autores e obras.

Constata-se que Silviano Santiago dá preferência a obras de caráter mais científico e analítico, principalmente às compilações de ensaios. Inclusive, é curioso o fato de o crítico dar preferência a ensaios em suas críticas se tomarmos como base o estilo de seus textos e a forma como Santiago coloca-se em suas críticas. Apesar de ser um crítico inserido no campo acadêmico e se utilizar de critérios científicos na análise literária, o tom das críticas de Santiago aproxima-se mais do ensaio, ou seja, o crítico consegue compor textos que ultrapassam os limites de seu campo de legitimação, sendo acessíveis aos leitores que não compartilham dos valores desse campo. Isso talvez seja uma das características que permitem a Santiago estar presente em um veículo da imprensa, já que seus textos não se mostram restritos a um leitor, especializado, mas conseguem atingir a um grupo mais abrangente.

Já Sérgio Augusto, por se tratar de um crítico inserido no campo jornalístico e de formação cultural essencialmente jornalística, produz uma crítica em que se revela um universo cultural mais amplo, se comparado com o identificado em Silviano Santiago. Por ser um profissional da imprensa e nela, do jornalismo cultural, Sérgio Augusto menciona em seus textos várias referências ao meio artístico e à cultura pop e de massa, expressões que vão de acordo com a cobertura cultural feita pelo jornalismo que acompanha a pluralidade existente nesse campo atualmente. Além disso, o crítico dá preferência em seus textos a obras literárias de ficção, principalmente a romances e contos, o que confere à crítica um tom mais artístico, ao contrário das de Silviano Santiago, que têm aspecto mais científico.

Sendo assim, tanto Silviano Santiago quanto Sérgio Augusto produzem críticas condizentes com o campo de divulgação, que é o *Sabático*, no que diz respeito ao estilo e à capacidade que essa crítica tem de ser acessível a um público externo aos seus campos de legitimação. O que os diferencia entre produtores de uma crítica acadêmica e de uma crítica jornalística são as referências feitas a obras, autores e artistas, e a abordagem dada às obras objeto de crítica. Essas são características que reafirmam os valores de seus campos distintos.

Outro fator que os diferencia, sob a perspectiva de Bauman (2010), é a postura enquanto críticos legisladores ou intérpretes. Como foi verificado, Santiago apresenta uma postura de crítico intérprete, comprovada por seu posicionamento contrário aos modelos universais e absolutos. O crítico preza pela análise da obra sob um ponto de vista determinado e traduz isso aos diversos públicos, que podem ser influenciados por outras perspectivas da análise crítica.

Contrastando a ele, Sérgio Augusto imprime uma postura legisladora por submeter as obras a juízos de valor. Além disso, pelo fato de ele relatar ao leitor suas experiências pessoais e memórias de leitura, coloca-se como um leitor experiente e que ensina aos leitores não tão experientes seus valores de análise. Assim, enquanto Silviano Santiago apresenta uma crítica de caráter acadêmico e se coloca como um crítico intérprete, Sérgio Augusto demonstra praticar uma crítica jornalística, além de ter uma postura legisladora em relação à análise literária.

Também foram analisadas as temáticas das críticas de ambos a fim de serem identificadas constantes que revelem o conteúdo de seu discurso crítico e de que forma ele se relaciona com seus campos de legitimação. Nessa análise, outro dado peculiar foi identificado e que revela características próprias da relação dos críticos com seus campos. Isso porque as críticas de Silviano Santiago apresentam temas constantes que possibilitam a identificação de um pensamento e de um discurso crítico, característica não encontrada em Sérgio Augusto. Pelo contrário, são críticas marcadas por uma variedade de temas que não necessariamente dialogam uns com os outros.

Esses aspectos demonstram uma coerência dos críticos com os valores de seus campos, se levarmos em consideração que o meio acadêmico tem por prática a delimitação de temas específicos para pesquisas e estudos, a constância na análise de um tema, o que confere a ela profundidade e abrangência. Já o jornalismo, por se ocupar das notícias cotidianas de várias esferas da vida pública, tem que dar conta de uma multiplicidade de temas e objetos que não são analisados com a profundidade acadêmica por uma especificidade da profissão. Aí está o caráter jornalístico das críticas de Sérgio Augusto, a variedade de temas e referências feitas, típicas do universo jornalístico, enquanto o caráter acadêmico das críticas de Silviano Santiago deve-se à constância de temas dialógicos entre si, o que revela um esforço do crítico em analisar

um assunto em específico por meio de suas críticas, além de serem temas correlatos a sua obra acadêmica.

Santiago (2000) defende a ideia de que o discurso literário latino-americano localiza-se em um entre-lugar. Isso significa que é uma literatura encarada como uma arte colonizada, sempre remetida a um modelo superior eurocêntrico. Segundo ele, esta é uma ótica que reduz o valor artístico da literatura do continente. Por isso, o entre-lugar se caracteriza por essa dependência do modelo único e superior e a tentativa de superá-la, firmando-se como uma literatura independente.

Como foram verificados, os temas abordados pelo crítico em suas colunas são condizentes com essa ideia. Identifica-se em Santiago um posicionamento contrário a análises e visões que se utilizam de modelos únicos e universais, valorizando obras que tentam subverter essa dependência cultural. Seu posicionamento também é contrário à vertente crítica que se utiliza desse comparativismo, herança da Literatura Comparada, ramo de estudos da literatura que influenciou a crítica acadêmica no Brasil (NITRINI, 2000). Ou seja, mesmo reafirmando os valores de seu campo, Santiago é coerente com seu pensamento desenvolvido nas pesquisas acadêmicas.

A abordagem dada por Santiago à literatura latino-americana é feita de forma a fortalecer nela uma tradição própria, que não precisa ser remetida a um modelo superior. Também identifica-se em suas análises a forma como as literaturas colonizadas conseguem imprimir em suas obras a cultura de seus países, já que são livros escritos em uma língua também colonizadora, que carrega em si uma carga cultural própria do colonizador. Esses posicionamentos, por sua vez, relacionam-se com algumas das ideias de Jacques Derrida referentes à desconstrução das ideias de centro, muito recorrentes nas colunas de Santiago.

Em contrapartida, não se identificam essas constantes temáticas em Sérgio Augusto. Porém, percebem-se características e recursos que reiteram seu caráter jornalístico, tais como a atualidade e o gancho factual existentes em suas críticas, dando a elas um tom noticioso. Também se verificam várias referências à cultura pop e a de massa, relacionadas ao grande universo cultural próprio da atividade jornalística. Além disso, o relato de suas experiências com as obras mencionadas, aliado aos juízos de valor aos quais elas são submetidas, e ao uso de critérios pessoais e subjetivos, alinham

Sérgio Augusto a um campo de legitimação e de referências que, nesta pesquisa, procuramos identificar como pertencentes ao campo do jornalismo.

Assim sendo, todos os aspectos da análise que se seguiu acerca dos dois críticos e de suas produções críticas no *Sabático* convergem para o consenso de que Silviano Santiago pratica uma crítica acadêmica, de valores que reafirmam este campo, apesar de apresentar um estilo ensaístico que o permite atingir também o leitor dos jornais e estar presente na imprensa. Da mesma forma, Sérgio Augusto desenvolve uma crítica de caráter impressionista, colocando-se como um crítico legislador e que, como jornalista, abrange o amplo campo da cena cultural contemporânea.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: _____ ET AL (Org.). **A imprensa em transição:** o jornalismo brasileiro nos anos 50. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ALZAMORA, Geane. Novas formas de agendamento: o que pauta o jornalismo cultural contemporâneo? **Suplemento Literário de Minas Gerais.** Belo Horizonte, p. 23-25, 2012.

ATIK, Maria Luiza Guarnieri. Sérgio Milliet: um mediador cultural. **Todas as Letras.** São Paulo, n. 1, p. 43-52, 1999.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

BASTOS, Daniel Trench. **Tentativa e acerto, a reforma gráfica do Jornal do Brasil e a construção do SDJB**. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Legisladores e intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: _____. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRANDINI, Laura Taddei. Conversas entre críticos (Sérgio Milliet e Albert Thibaudet): uma ponte entre a América Latina e a Europa. In: 11º. Congresso Internacional da ABRALIC.Universidade de São Paulo, 2008. **Anais...** São Paulo. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/002/LAURA_BRANDINI.pdf> Acesso em 26 set. 2011.

CAMARA, Elisabete Vieira. Lúcia Miguel Pereira e os rumos da literatura. In: In: 11º. Congresso Internacional da ABRALIC.Universidade de São Paulo, 2008. **Anais...** São Paulo. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/050/ELISABETE_CAMARA.pdf> Acesso em 26 set 2011.

CHIQUIM, Giovana. Autor e leitor órfãos: a trajetória de Álvaro Lins e as consequências do fim da crítica de rodapé no Brasil. **Terra roxa e outras terras** - Revista de Estudos Literários. Londrina, vol. 16, p. 45-53, set. 2009.

COELHO, Marcelo. Jornalismo e crítica. In. MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da Crítica**. São Paulo: Editora SENAC; São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

COUTINHO, Afrânio dos Santos. **Da crítica e da nova crítica.** 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

_____. **Crítica e críticos.** Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

FARO, José Salvador. Território em Transformação - Jornalismo Cultural: uma reflexão sobre sua importância e seus desafios. **Suplemento Literário de Minas Gerais.** Belo Horizonte, p. 11-14, 2012.

FERNANDES, Mara Lúcia Outeiro. A Desconstrução do Modernismo em Silviano Santiago. In. SANTOS, Alcides Cardoso dos (Org.). **Estados da Crítica.** São Paulo: Ateliê, 2007.

GOLIN, Cida; CARDOSO, Everton. Jornalismo e a representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade. In. BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Org.). **Economia da arte e da cultura**, São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010.

KERMODE, Frank. **Um Apetite pela Poesia:** Ensaios de Interpretação Literária. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LAFETÁ, João Luiz Machado. **1930: A crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena. **Rumos da crítica.** São Paulo: Senac: Itaú Culturak, 2000.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Pesquisa em Comunicação.** São Paulo: Loyola, 2001.

LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. **Do artístico ao Jornalístico:** vida e morte de um suplemento – Suplemento Literário de O Estado de São Paulo. 2002. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. **Suplemento literário, que falta ele faz!**: 1956 – 1974 do artístico ao jornalístico: vida e morte de um caderno cultural. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke. A crítica literária nos anos 20 e seu papel subsidiário das inovações literárias. **Terra roxa e outras terras** - Revista de Estudos Literários. Londrina, vol. 16, p. 35-44, set. 2009.

NICODEMO, Thiago Lima. Gosto de Sedição: Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira e a autoria das Cartas Chilenas. **Revista da História**. São Paulo, n. 151, p. 20-51, dez. 2004.

NINA, Cláudia. **Literatura nos jornais:** a crítica literária dos rodapés às resenhas. São Paulo: Summus, 2007.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada:** história, teoria e crítica. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NUNES, Antonio Manoel. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB): Contradição Escamoteada & Impasse Assumido. **Cadernos de Jornalismo e Editoração**, São Paulo, v. 10, n. 23, p. 29-41, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Falência da crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural.** 4 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo de pobre:** crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. Crítica literária e jornal na pós-modernidade. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 11-17, 1993.

_____. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna:** intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Trad. Sérgio Alcides. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil.** 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: _____. **Papéis Colados.** 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

TEIXEIRA, Ivan. New Criticism. **Cult**, São Paulo, p. 34-37, set. 1998a.

_____. Estruturalismo. **Cult**, São Paulo, p. 34-37, out. 1998b.

_____. Desconstrutivismo. **Cult**, São Paulo, p. 34-37, nov. 1998c.

_____. New Historicism. **Cult**, São Paulo, p. 32-35, dez. 1998d.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo:** a tribo jornalística - uma comunidade interpretativa transnacional. v.2. Florianópolis: Insular, 2005.

TRAVANCAS, Isabel. **O livro no jornal:** os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

VARELA, Elizabeth Catoia. SDJB – veículo ideológico e objeto artístico do movimento neoconcreto. In: 14º. Encontro do PPG em Artes Visuais da EBA/UFRJ, 2007. **Anais...** Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=anais_encontros:xiv:elizabeth_catoia.pdf> Acesso em 7 nov. 2010.

VENTURA, Mauro de Souza. "Formação do campo da crítica no Brasil: a contribuição de Otto Maria Carpeaux." **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 16, jul./dez. 2009.

_____. "Posicionamento e lugar dos agentes na crítica cultural: um estudo sobre a relação entre valores-notícia e hierarquia das legitimidades." In: **Rumores** (USP) v. 6, Set-Dez de 2009.

LISTA DE COLUNAS ANALISADAS

SANTIAGO, Silviano. Cara de um, focinho de outro. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 7 ago. 2010. Sabático, p. S2.

_____. Lawrence na pele de ensaísta. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 21 ago. 2010. Sabático, p. S2.

_____. Sacola com dentes de ouro. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 4 set. 2010. Sabático, p. S2.

_____. Londres, capital do século 18. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 18 set. 2010. Sabático, p. S2.

_____. Sol da meia-noite. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 2 out. 2010. Sabático, p. S2.

_____. Debandada global no cinema. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 16 out. 2010. Sabático, p. S2.

_____. Primeira Pessoa do Singular. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 30 out. 2010. Sabático, p. S2.

_____. Caos e Classicismo, (1918-1936). **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 13 nov. 2010. Sabático, p. S2.

_____. O mundo é alvo do olho. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 27 nov. 2010. Sabático, p. S2.

_____. Elogio da Poesia de Rui Knopfli. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 11 dez. 2010. Sabático, p. S2.

_____. Apreender o clima de apreensão. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 8 jan. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Liberdade Interior. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 22 jan. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Todas as nações de 2666. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 5 fev. 2011. Sabático, p. S2.

_____. As viagens de Camilo Pessanha. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 19 fev. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Genet e o enigma da criação. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 5 mar. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Revoada de vaga-lumes. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 19 mar. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Jovens autores em espanhol. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 2 abr. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Morte e vida do autor. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 16 abr. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Mathieu e seus dois mais. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 30 abr. 2011. Sabático, p. S2.

_____. A filosofia POP em questão. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 14 mai. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Alquimia poética e utopia. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 28 mai. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Bacon, vida de artista. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 11 jun. 2011. Sabático, p. S2.

_____. A terceira idade do cientista. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 25 jun. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Os caninos de animal predador. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 9 jul. 2011. Sabático, p. S2.

_____. A comida da arte e da ciência. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 23 jul. 2011. Sabático, p. S2.

AUGUSTO, Sérgio. Um Kadish para Tony Judt. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 14 ago. 2010. Sabático, p. S2.

_____. Opiniões de choque. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 26 ago. 2010. Sabático, p. S2.

_____. A marca do zorro. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 11 set. 2010. Sabático, p. S2.

_____. O vício de Zeno. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 25 set. 2010. Sabático, p. S2.

_____. Os titãs da América. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 9 out. 2010. Sabático, p. S2.

_____. Somos todos mentirosos. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 23 out. 2010. Sabático, p. S2.

_____. Livros com bula. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 6 nov. 2010. Sabático, p. S2.

_____. Com muito fumo na cuca. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 20 nov. 2010. Sabático, p. S2.

_____. A morte épica do leão. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 4 dez. 2010. Sabático, p. S2.

_____. O Edward Hopper da Literatura. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 18 dez. 2010. Sabático, p. S2.

_____. A ficção de uma frase só. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 15 jan. 2011. Sabático, p. S2.

_____. A volta dos tigres da Malásia. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 29 jan. 2011. Sabático, p. S2.

_____. A que hora receber as musas. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 12 fev. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Madeleine, sinapses e neurônios. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 26 fev. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Guardando o que se perdeu. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo,12 mar. 2011. Sabático, p. S2.

_____. À espera do fim do mundo. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 26 mar. 2011. Sabático, p. S2.

_____. O Drácula do ceticismo. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 9 abr. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Com tosse e sem tosse em Davos. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 23 abr. 2011. Sabático, p. S2.

_____. O inferno que veio do céu. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 7 mai. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Felizes para sempre. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 21 mai. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Fugindo para Dublin. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 4 jun. 2011. Sabático, p. S2.

_____. E foram todos para Paris. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 18 jun. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Guiados pelo fetiche. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 2 jul. 2011. Sabático, p. S2.

_____. Nunca estamos bem. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 16 jul. 2011. Sabático, p. S2.

_____. A arte de ficas à toa. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 30 jul. 2011. Sabático, p. S2.

ANEXOS

ANEXO A - CRÍTICAS DE SILVIANO SANTIAGO EM *PROSA DE SÁBADO*

Cara de um, focinho de outro

07 de agosto de 2010 | 0h 00

Silviano Santiago, silviano.santigo@estadao.com.br - O Estado de S.Paulo

Parte da minha vida profissional se passou no estrangeiro. Nos simpósios internacionais, acostumei-me a perceber o modo como a América Hispânica era sobreposta à América Latina, obrigando a língua portuguesa e a cultura brasileira a se afirmarem solitariamente. Talentoso discípulo de Octavio Paz, Gustavo Krause repete a identidade equivocada no prefácio de Ficando para Trás (Rocco; tradução de Nivaldo Montingelli Jr; 336 págs.; R$ 54), coletânea de ensaios sobre o desenvolvimento sustentável, organizada por Francis Fukuyama em 2005 e que agora sai por aqui, cujo subtítulo diz o essencial: "Explicando a crescente distância entre a América Latina e os Estados Unidos." Krause assevera que a América Latina está "unida por uma língua, uma história, um conjunto de tradições e pela cultura".

Hoje, as novas gerações desfazem o déficit identitário. Alavancados pela esperança do Mercosul, os jovens pesquisadores universitários hispânicos e brasileiros transitam com conhecimento pelas duas línguas europeias nacionais e as várias indígenas e africanas, pelas histórias locais concorrentes, pelos conjuntos distintos de tradições, perfazendo, aí sim, uma única história, em muito semelhante à dos Estados Unidos, onde são as diferenças que saem em busca da afirmação identitária. Isso significa que as "fronteiras políticas, as disputas incontáveis, as barreiras geográficas e os eventos aleatórios" estejam sendo minimizados, embora ainda existam e pipoquem. Este é, por exemplo, o caso do contencioso entre Colômbia e Venezuela.

Ao tomar como referência o discurso expositivo, o crítico de formação literária percebe como a incontestável erudição dos ensaístas se vale do modo descritivo para encaminhar ao leitor, no tocante ao ideal de desenvolvimento sustentável, dados sobre os extremos opostos dos Estados Unidos e da América Latina. Desenvolvimento é definido como forma de progresso material a ser alcançado "com políticas macroeconômicas prudentes", de que é exemplo o governo dos presidentes Lula e Kirchner. O objetivo do modo descritivo é o de tornar evidente uma crescente "lacuna" entre as duas regiões, a ser preenchida pelo discurso científico consensual da maioria dos expositores. Pela monocronia, o saber científico ideologiza o teor das competentes contribuições acadêmicas que, se aplicadas ao pé da letra, tornariam perfectível o desempenho latino. Os fatores que "não explicam a lacuna" são imputados a estudiosos divergentes, como o argentino Tulio Halperin Donghi, ou ausentes ilustres, como o americano Jeffrey Sachs.

Nos ensaios de fundo econômico, os números e os dados estatísticos, que dizem mentir menos que as palavras, reforçam o já convincente modo descritivo

erudito, emprestando-lhe características de terreno minado pelo parti pris propício à tese única, a da distância crescente entre o sucesso ao Norte e o fracasso ao Sul, cujo intuito se esclarece na conclusão. Nesta, com a ajuda do melhor estilo leninista, se ousa propor aos latino-americanos "O que fazer". O receituário da coletânea pressupõe boas políticas econômicas, reformas institucionais, atenção à política (ou ao populismo, caso se aclare o subtexto) e, finalmente, políticas sociais inteligentes.

As políticas macroeconômicas responsáveis, alerta Fukuyama, são o melhor antídoto contra o populismo que apenas "oferece soluções de curto prazo que na verdade pioram as perspectivas a longo prazo dos pobres".

Não teria sido aconselhável que o modo descritivo adotado pelos expositores perdesse o equilíbrio herdado do Consenso de Washington (1990), para acolher e analisar de modo contrastivo os extremos que, depois da implosão das torres gêmeas e da guerra no Iraque, coexistem nas duas regiões do subcontinente americano? Por que é que, quando se fala da escravidão africana no subcontinente, se minimizam as alusões ao racismo na América do Norte e se maximizam os horrores do regime como "defeito de crescimento" na América Latina?

Por serem pouco nuançados em matéria de contrastes, a maioria dos ensaios de Ficando para Trás se apresenta como o avesso de filmes também tendenciosos e monocromáticos, como Dogville (2003) e Manderlay (2005), do dinamarquês Lars Van Trier. Aprende-se com a cara de um, se se sabe que ela é o focinho dum outro.

Se a metodologia calcada em contrastes deve ser, pois, elogiada, já que conduz o leitor-aprendiz ao pleno conhecimento das diferenças que o constituem sem que delas se tivesse dado conta, deve ser, no entanto, relativizada caso o encaminhe para a ideia de modelo superior de desenvolvimento, a ser imitado. Somos mais bem construídos por pedagogia que incentiva a rejeição a modelo dado como consensual por uma das partes. Pela atitude crítica precoce seremos, na idade madura, melhores construtores do saber e da ação democráticos. A estrita obediência a qualquer modelo dado como superior inibe a experimentação e a criação que existem de modo latente em todo ser ou grupo humano carente de aperfeiçoamento. Durante as guerras da Independência levadas a cabo por Simón Bolívar, o pensador venezuelano Simón Rodríguez (1769-1852) escreveu nosso futuro: "Ou inventamos ou erramos."

O organizador do volume nos leva a descobrir que a Argentina é a nação da América Latina que "tem menos desculpas para ser subdesenvolvida". O adeus ao pensamento tendencioso dos competentes analistas de Ficando para Trás é dado pelo elenco das razões positivas que não justificam o malogro dos vizinhos. Aquele país está em zona temperada (e não tropical), tem recursos agrícolas abundantes e acesso ao comércio internacional. Não começou como império escravagista e por isso tem poucos conflitos étnicos. Os imigrantes são quase todos europeus "e não muito diferentes dos que se estabeleceram na América do Norte". Trouxeram consigo instituições europeias. A receita é boa; o bolo, no entanto, solou no forno apenas morno dos pampas.

"Don"t cry for me Argentina!", canta Evita Perón com a voz de Madonna.

Lawrence na pele de ensaísta

Prosa de Sábado
21 de agosto de 2010 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

A atualidade do escritor e ensaísta D. H. Lawrence transparece nas citações de escritos seus pelos teóricos da filosofia e do pós-humano. Graças ao sucesso mundial de romances como O Amante de Lady Chatterley, o brasileiro o conheceu de leitura no passado e agora o reconhece nas páginas de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Jeff Wallace. O descompasso entre a leitura dos romances e o reencontro casual em livro alheio se explica pelo fato de a obra ensaística de Lawrence ter permanecido praticamente inédita no Brasil. Alguns ensaios dele acabam de ser traduzidos e publicados sob o título de O Livro Luminoso da Vida (Crisálida).

A predileção do antologista pelos estudos sobre literatura e arte deve ser complementada com a leitura prévia de Apocalipse (Companhia das Letras, 1990). Como atesta Deleuze em Crítica e Clínica (Editora 34, 1997), o teor da reflexão de Lawrence é nietzschiano. O livro contrasta o Evangelho Segundo São João e o Apocalipse, também de João, desterrado em Patmos, com o fim de questionar a autoria única. Proposta por Lawrence, a distinção entre um João e o outro não se esgota em si. Visa a dramatizar duas regiões diversas da alma humana que fundamentam um e o outro livro bíblico. Como assinala Deleuze, o Evangelho é aristocrático, individual, doce, amoroso e decadente, já o Apocalipse é coletivo, popular, inculto, raivoso e selvagem. A cisão autoral encaminha a preferência de Lawrence. Não se esquecer de que para ele "romances realmente grandes são os livros do Velho Testamento", escritos por autores com intenções tão grandes que não entram em choque com a inspiração apaixonada.

Acrescente-se que, para o ficcionista gaulês, "os diálogos de Platão são estranhos pequenos romances". Se o ensaísmo não se desvincula do caminho real da narrativa bíblica, a ficção como no espetáculo O Banquete, de José Celso Martinez Corrêa, não se libera de Sócrates e do colóquio platônico. Afirma Lawrence que, depois de Aristóteles, Tomás de Aquino e o abominável Kant, "o romance ficou aguado e a filosofia, seco-abstrata". Talvez em alusão ao desafeto Bertrand Russel, Lawrence lamenta que "filosofia e religião foram muito longe no caminho algébrico".

Em 1923, Lawrence reuniu as exegeses literárias de maior densidade em Estudos Sobre a Literatura Clássica Norte-Americana. Do volume temos, na atual coletânea, dois exemplos notáveis e complementares. O primeiro exemplo é a análise do puritanismo no romance A Letra Escarlate (Ediouro, s/d), de Nathaniel Hawthorne. Para avaliar o modo como a agradável consciência intencional dos americanos convive com o diabólico inconsciente, Lawrence interpreta o episódio da queda no Gênesis. No momento em que Adão e Eva querem SABER (maiúsculas do ensaísta) o que tinha acontecido entre eles, emerge o conhecimento da mente, que aprisiona e recalca instinto e intuição, ou seja, o conhecimento do sangue. No interregno entre o saber do sangue e o da

mente, nasce o pecado. Ao nomear a culpa, o saber que se antecipa ao ato sexual glorifica o puritanismo. Ao diferir o sexo por ser ele fonte do pecado, o puritano deixa de problematizar os sentimentos que transitam da cintura para baixo no corpo humano.

O segundo exemplo comporta digressões líricas sobre a obra de Walt Whitman, o poeta das Folhas de Relva (Iluminuras, 2008). É ele o primeiro a dar como superada a concepção moral que afiança estar a alma do homem "acima" da carne e ser algo "superior" a ela. Alma e corpo se inter-relacionam e caminham a pé pela estrada. Whitman teria dito a ela: "Fique aí, ó Alma, onde é seu lugar. Fique na carne. Fique nos braços, nos beiços e na barriga. Fique nos escuros membros dos negros. Fique no corpo da prostituta." Se o Velho Mundo do cristianismo tinha instituído a moral da salvação, o americano Whitman introduz nova forma de moralidade, antípoda da ascese pregada por Gustave Flaubert em Tentações de Santo Antão (Iluminuras, 2004). A nova moralidade é "uma doutrina de vida". Renega culpa e pecado na formação da alma humana. Ao contrário de Flaubert, que se identifica ao leproso pela caridade evangélica, Whitman não se propõe como Salvador. Foi "o primeiro aborígine branco", diz Lawrence.

Mas a maioria dos ensaios dessa antologia vem de periódicos da época. Os textos são curtos e atravancados, poéticos e enigmáticos, brilhantes sempre, e fluem por uma lógica sufocante e alucinatória que, ao contradizer as intenções do autor, seja ele Dostoievski ou Thomas Mann, retira a obra do nhenhenhém crítico. Lawrence constata que os grandes romancistas têm uma intenção didática oposta à inspiração passional, daí ele afirmar que "a função mais apropriada ao crítico é a de salvar a narrativa do artista que a criou". Brinca ele: "Se o artista pretender pregar alguma coisa no romance, ou mata o romance, ou o romance se levanta e vai-se embora com o prego." Foram também selecionados ensaios sobre temas clássicos da arte. Destaque para Pornografia e Obscenidade e A Moralidade e o Romance, que me parecem os ensaios menos atuais.

Depois da revolução no comportamento estimulada pela pílula anticoncepcional, os alucinógenos e o rock & roll, "pornografia" e "obscenidade" passariam a recobrir objetos de arte mais derrisórios e problemáticos que os criados e levados ao público por Lawrence. O texto de O Amante de Lady Chatterley é pinto perto das fotos de Robert Mapplethorpe, das poupées de Hans Bellmer (quando exibidas no Beaubourg, em Paris, o acesso só era permitido a maiores) e dos diálogos nos filmes de Quentin Tarantino.

O Livro Luminoso da Vida apresenta um conjunto expressivo e incompleto dos ensaios de Lawrence. Aguardam-se a ficção e os ensaios que anunciam a "retrometamorfose" (Günther Anders) do humano em animal, como em Guimarães Rosa e Clarice ("Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias"), e o devir máquina do humano, como no filme O Caçador de Androides. O pós-humano.

Sacola com dentes de ouro

Prosa de Sábado
04 de setembro de 2010 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

Quando o saber e a pátina começam a recobrir os grandes acontecimentos históricos, de que o Holocausto é exemplo, os dramas demasiadamente humanos, mínimos e sinistros ganham consistência. Eles emergem nas gretas do quadro oxidado pelo exercício da ciência histórica e o desgaste do tempo, e usurpam a superfície. O momento inoportuno das aventuras liliputianas reanima e reforça o significado universal da catástrofe. Já blasés, os cientistas sociais desprezam as figuras humanas de pequeno porte e macabras. Seus dramas são apenas infames. Merecem a lata de lixo da história e não as páginas de livro. Os romancistas se encantam pelos deslocados e anônimos. Tornam-se a exceção que confirma a regra geral da barbárie humana.

Com o romance Lejos de Dónde (Tusquets, 2009), ainda inédito entre nós, o argentino Edgardo Cozarinsky intervém na história do Holocausto. Ao fim da 2.ª Guerra Mundial, uma jovem guarda em campo de concentração, de descendência austríaca, se encontra só (sua filha única estava sob a guarda dum casal de poloneses), sem abrigo, sem fortuna e sem documentos. Terá de fugir para evitar o estupro, ou a morte, alerta um companheiro de trabalho no Natal de 1944. Ela se lembra do depósito onde ficam guardadas as sacolas de pano com os dentes de ouro arrancados dos cadáveres antes da incineração. Apossa-se da pesada e macabra fortuna para custear sua fuga sofrida pelo território polaco e checo até Viena. De lá, viaja a Gênova, onde ainda em 1945 toma o navio para a Argentina. Como é dito em epígrafe, o romancista se interessa pela beirada perigosa das situações, onde habita o ladrão honesto e o assassino amável. No popular brasileiro: morre o cavalo a bem do urubu.

A trama romanesca abandona a refugiada no porto mediterrâneo e a revisita em Buenos Aires no ano de 1948. É, então, hóspede da pensão de Frau Dorsch. O nome judaico, Taube Fischbein, lhe é emprestado por passaporte falso. Trabalha como cozinheira em restaurante alemão e convive com imigrantes romenos e húngaros. Ninguém sabe como conseguiu escapar-se da Europa devastada. No pós-guerra, o universo dos emigrantes europeus na América Latina se desenha pelo silêncio oferecido pelo marco zero, como o soubemos pelo tardio caso Eichmann. O silêncio enterra o remorso a fim de que a culpa, sob a forma de apreensão diuturna, seja sonegada ao círculo dos semelhantes. Nos anos 1950, o saber e a pátina tinham banalizado em branco e inocência as variadas cores sombrias dos delitos europeus. Cozarinsky reaviva-as para lembrar-nos como, abaixo do Equador, são chamativas todas e qualquer das tonalidades brancas e inocentes ambicionadas pelos feitores do Holocausto em exílio.

Se Taube tinha escapado do estupro no fim da guerra, o padecerá ao voltar do trabalho para a pensão. De olhos negros e pele escura, o bastardo se chamará Federico: "O Senhor lhe havia enviado o castigo merecido por ter abandonado no passado a filha loura, de olhos claros." No terceiro capítulo, datado de 1960, reencontramos a mãe e o filho de 12 anos. Ela continua expatriada na cozinha

do restaurante, enquanto ele, um rapazinho de traços mestiços, busca refúgio nos cinemas da cidade. Morre a mãe atropelada. O quarto capítulo se passa em fevereiro de 1977 e é conduzido pelo filho, um terrorista que, ao trair os companheiros e obter passaporte uruguaio falso, faz caminho semelhante e inverso ao da mãe em 1945. Passadas em dezembro de 2008, as páginas finais do romance dramatizam o encontro por acaso dos irmãos. Ela é balconista de bar na estação central de Dresden. Eles não se reconhecem e a conversa fiada não leva o leitor a enxergá-los como seres humanos que povoaram as frinchas do fim do século 20. As gretas do Holocausto fecham-se modestamente em Lejos de Dónde.

Uma das inúmeras epígrafes do romance diz que "contos não se inventam, são herdados". Da perspectiva do romance em pauta, a afirmação é falaciosa, pois os filhos não herdaram à altura a aventura escabrosa da mãe. São meros pingentes. Na formação do caráter, acaso e necessidade são inimigos ferozes do DNA. Irmão e irmã não têm a força identitária de urubus da desgraça alheia, que os faria ombrear com a violência da vida vivida pela imigrante Taube Fischbein, aliás, Therese Feldkirch.

Se o romance Lejos de Dónde é menos revelador nos dois capítulos finais, há de voltar aos primeiros capítulos e examinar três intervenções na trama, paralelas à fuga de Taube. As três passagens entrecortam metaforicamente a história. Nelas, o narrador refere-se ao fotógrafo ucraniano Yevgueni Khaldei (1917-1997), de descendência judaica, então tenente do Exército soviético. No front alemão, registrava as conquistas da Grande Guerra Patriótica para a agência de notícias Tass. Em maio de 1945, ele fotografa o instante preciso em que um soldado russo hasteia a bandeira soviética no telhado do parlamento alemão em ruínas. (Em termos simbólicos, sua foto, A Bandeira Vermelha sobre o Reichstag, é tão memorável quanto a de Joe Rosenthal, que retrata o hastear da bandeira americana em Iwo Jima.)

De volta à pátria, Khaldei tem a rotina atormentada por acontecimento imprevisto. A criação do Estado de Israel detona uma onda de antissemitismo na União Soviética. A agência Tass dispensa seus serviços. Começam os anos de difícil sobrevivência, que só terminam quando o jornal Pravda o chama de volta. Ao ter o valor finalmente reconhecido, Khaldei desconstrói a aura que recobre a foto documental. Escolhera um negativo entre os 36 clicados. A cena fora encenada três dias depois da tomada de Berlim. A bandeira soviética à disposição não era fotogênica. Khaldei pediu a um alfaiate de profissão que a costurasse do zero. É artificial a fumaça negra que recobria a cena; no entanto, ela "contribuiu para a autenticidade da foto". O retoque preciso do artista é a garantia da verdade poética. "É uma bela imagem, não?" Khaldei teria perguntado a um repórter bisbilhoteiro.

Londres, capital do século 18

18 de setembro de 2010 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

Às vésperas da Inconfidência Mineira, o patriarca letrado mandava o filho adulto estudar na Europa. Lá ele tinha contacto com pessoas e ideias que enegreciam os fantasmas pátrios. Matriculado na Faculdade de Medicina de Montpellier (França), Vendek, codinome do futuro inconfidente Maia e Barbalho, se atreve a enviar carta a Thomas Jefferson, então presidente dos Estados Unidos. Ela se tornaria documento-chave na historiografia brasileira. Escreve o acadêmico carioca: "O senhor sabe que minha pátria geme numa escravidão abjeta que, desde o momento da gloriosa independência norte-americana, se torna cada vez mais insuportável." Nas últimas linhas, conjura: "É preciso fazer nossa liberdade reviver." O resto está nos volumes dos Autos de Devassa (encontrados em sebos ou em bibliotecas).

O exemplo é instrutivo na avaliação do livro de Julie Flavell, When London Was the Capital of America (Yale University Press, 2010), que recobre o dia a dia de abastadas famílias de colonos norte-americanos que, antes da Declaração da Independência, em 1776, elegem Londres como morada. Associados aos pares das colônias britânicas no Caribe, fazendeiros sulistas e comerciantes bostonianos, suas esposas, filhos e escravos domésticos se instalam na capital do século 18. A publicação de documentos pessoais e os estudos especializados em História se multiplicaram. Flavell nos entrega a preciosa síntese, hoje indispensável aos estudiosos do período colonial. Ao final do livro, bibliografia e notas são tão úteis quanto o texto.

Em 1771, chega a Londres Henry Laurens, de 47 anos, viúvo e abastado rizicultor sulista. Vem com a intenção de dar boa educação a Henry e John, filhos menores. Em casa de parentes, ficaram Patsy e Mary. A família senhorial se faz acompanhar do escravo Scipio, que tinha prometido bom comportamento, e se incorpora a outras 50 famílias sulistas, já residentes. Elege morar em pleno coração da aristocracia e da burguesia londrina, em casa próxima de Downing Street. Henry e John são logo matriculados em escola bem conceituada e terão Scipio como acompanhante (footman-valet). Naquela década, são 15 mil os negros em Londres. Sobressai a figura de Soubise, o ex-escravo caribenho então favorito da duquesa de Queensberry.

Até as guerras da Independência americana, o clima reinante entre os colonos abastados e distantes da pátria é o de imitação dos valores da burguesia londrina. O futuro inconfidente ia estudar em Portugal ou na França e viajava só. A palavra "liberdade" é chave mestra na fala e nos escritos do brasileiro europeizado. A indispensável rebeldia na pátria ausente contrasta com a busca do bem-estar cosmopolita para o viúvo e os filhos menores, órfãos de mãe.

Para os Laurens, Londres não era cidade estrangeira. Às famílias dos fazendeiros de tabaco e de arroz, moradores no West End londrino, somam-se os escravos africanos, que logo se associam aos serviçais remunerados e sorriem à espera da gorjeta (vails) dos senhores. Aos estudantes folgazões e boêmios se

somam os comerciantes ianques, dispostos a se tornarem mais ricos na metrópole. Aos deslumbrados artistas e cientistas provincianos se somam os caubóis (frontiersmen), que já então encantavam as multidões. Os especuladores imobiliários americanos dominam Whitehall. Antes de ser muralha, o Atlântico é autoestrada, mais rápida que os caminhos regionais na pátria.

Do capítulo Escada Acima, Escada Abaixo, desentranhemos Scipio e demais africanos em Londres. O escravo doméstico fica mais em conta para os colonos que o criado inglês, embora pudesse transformar-se em arma temível. Segundo sir John Fielding, ao se inserir entre os semelhantes britânicos, ele "se intoxica com a sensação de liberdade e espera salário" e, de volta às fazendas do Sul, "inspira insurreições". A viagem serve-lhe também para que mude o nome. Scipio, por exemplo, descobre que o hábito sulista de dar nome romano a escravo já é piada nos jornais londrinos. Nas charges, lê-se: "Domiciano, mate-me aquela mosca", ou "Pompeu, engraxe meus sapatos". Scipio se autonomeia Robert Laurens. A decisão é assumida pela família senhorial e dá a impressão de não ser ele escravo, mas um agregado obediente.

Seguem-se tópicos fascinantes. No dia a dia, o escravo revê a noção de miséria humana. Em carta, um dos fazendeiros diz que o preto "aprende aqui a desprezar o branco", já que o pobre sobrevive a caminho da fome e traz o corpo malcheiroso e em declínio físico. Gravuras e textos escolhidos pela autora não o desmentem. Apesar de interditado nas colônias, o casamento inter-racial é comum entre os escravos e a criadagem branca. O rizicultor Laurens discorre sobre o desgosto que sente ao ver tantas crianças mulatas pela cidade. A febre (gust) da mulher branca pelo homem preto lhe é incompreensível. Apesar de as leis britânicas estipularem que só o criminoso é passível de detenção, o escravo fugido faz renascer em Londres o capitão-do-mato. Como ele não tem o direito de meter o preto no xilindró, embarca-o de volta no próximo vapor.

Granville Sharp, um mero funcionário público, se transforma em defensor dos escravos a partir de 1765. Chega à clínica do irmão o escravo Jonathan Strong, completamente desfigurado em virtude das coronhadas que recebera do senhor, David Lisle. Dois anos depois, já refeito, Strong é raptado por Lisle, que o manda encarcerar por crime. Granville decide levar o caso ao prefeito (lord mayor). Este inocenta Strong. Concluiu-se: "A lei inglesa não reconhecia a escravidão."

A revolução americana não teve como objetivo inicial a independência, mas a conquista de maiores direitos para a colônia dentro do império. A partir de outubro de 1775, quando o rei declara que os rebeldes lutam pela independência, não se perseguem abertamente os colonos na metrópole. Conclui Flavell: "Numa nação que se orgulha do amor pela liberdade, prevalece a regra da lei." Houve presos, mas não há execuções nos cadafalsos de Tyburn ou da Torre de Londres.

Sol da meia-noite

Prosa de Sábado
02 de outubro de 2010 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

O sol se põe no horizonte. O poeta se põe no livro de versos. Poeta Poente (Perspectiva) é o título da nova coleção de poemas de Affonso Ávila, autor do já clássico Código de Minas (7 Letras, 1997). O sol e o ser humano se consagram ao ocaso dos respectivos percursos. No entanto, a poesia e as artes foram solares no século 20.

Em 1922, no poema Cemitério Marinho, Paul Valéry abre o périplo do sol pelo meio-dia. Firma o astro na abóbada celeste e o reafirma no momento exato em que põe em evidência a completa ausência de sombras na terra. O sol a pino atiça faíscas de luz nos metais tomados pela maresia e na crista das ondas do Mediterrâneo. Ao cansaço causado pelo pensamento segue-se o longo olhar lançado à calma luminosa dos deuses. Entregue à luz do meio-dia e às pombas, aos esguios pinheiros e às ondas renovadas do mar, o cemitério é convite à vida. Em epígrafe, versos de Píndaro incitam o leitor a gozá-la no instante-já: "Não aspire, oh minha alma, à vida eterna, mas esgote o campo do possível." No cemitério marinho de Paul Valéry, a vida calca os pés no leito da morte.

Banhado pelas ondas que o vento agita no canavial, um diferente cemitério marinho logra poema em engenho de açúcar pernambucano. Nele, sob o inclemente sol tropical, a vida se traja de luto. Morte e vida severina. No poema Cemitério S. Lourenço da Mata, João Cabral de Melo Neto presta homenagem ao mestre francês e nordesteia as ondas do Mediterrâneo: "É cemitério marinho / mas marinho de outro mar. / Foi aberto para os mortos / que afoga o canavial." Longe das águas do Mediterrâneo, louvadas pelo cineasta Manoel de Oliveira em Um Filme Falado, ali, os cortadores de cana são tragados pelas ondas do canavial. Não chegam vestidos de caixão. São derramados no chão. Tão da terra são, que a terra nem sente a intrusão. Em S. Lourenço da Mata, a morte calca os pés na lavoura da vida em versos que rimam em ão.

Cabral é herdeiro de Carlos Drummond de Andrade. Ao perder a referência ético-filosófica mediterrânea, o sol ganhou os trópicos, crestou a pele humana e adensou o vazio da vida com a sua indispensável politização. Assim o tinha anunciado Drummond no poema Morte do Leiteiro. Ao iluminar a violência da Segunda Grande Guerra e o medo que ganha os cidadãos durante a ditadura Vargas, o sol drummondiano abre seu périplo pela aurora carioca. Pé ante pé, o dia amanhece como o leiteiro que, ao depositar a garrafa à porta da cozinha, é tomado por ladrão e recebido à bala. Leite e sangue derramados, branco e vermelho, as duas cores se procuram e se enlaçam amorosamente, "formando um terceiro tom / a que chamamos aurora".

Affonso Ávila se soma à lista dos poetas solares brasileiros, herdeiros, cada um à sua maneira, da lição de Paul Valéry. Lemos no poema Meridiano, em Poeta Poente: "Ao pleno sol de fortuito meio-dia / não em berço de ouro e estrela na testa / o soluço de vir ao mundo foi sua festa." Ao sol do meio-dia, a vida se abre

em soluços. No entanto, o sol se põe. Não mais apetece ao poeta calcar a morte na lavoura da vida, embora ainda seja afeito a "acolher o pretexto para o texto", ou "o sobe e desce da bolsa".

Poeta Poente. À semelhança da crisálida, que dá título ao poema que abre o volume, Affonso Ávila se põe em expectativa de revelação. É preciso "lutar até o juiz decretar o seu tempo / e cair em nocaute só ao último assalto". É chegado o momento em que "o após do antes infinito" é o "retilíneo percurso / incrustado de curvas e recurvas". O vir-a-ser é aula de "nascer mínimo". É "o ter por onde ir e não saber a saída". Sobrevive-se graças às arapucas armadas à lucidez pela experiência humana: "Saber que o tempo não passou / foi passado para trás." Como esclarece no poema Terceira Estação: "A fonte não secou mas a água está turva / e turva a palavra da antiga clara semântica." E adiante reitera: o poeta "já pagou o check-in e aguarda a decolagem". A esculpida companheira, "replena de beleza", o acompanha na viagem.

Em poesia que nasce substantiva, embora "cediça" (em estado de putrefação), a palavra é "aurora da última hora". A situação (do sol na abóbada, do poeta na cidade) se expressa pelo "desfazimento do feito e do não-feito". No ajuste de contas, deve-se "pagar enfim o que foi dado / no jogo da vida ou no jogo de dados", ou seja, "o construído o consentido o destruído". O abatimento ("a atonia") tomba na "calada da noite". Confundem-se o físico, o figurado e o psíquico: "Víscera, avesso, abulia."

A esperança do poeta poente é, pois, intervalar. Calar ou falar o último solilóquio, "enquanto a alma é batida de fel e não tomba / enquanto ainda muge a ovelha e despetala sua lã". A esperança se expressa pelo tempo do enquanto. Neste, a ação verbal vem no infinitivo (calar, falar, olhar). Por ser desprovido de pessoa e de número, o infinitivo se confunde com o tempo circular, em que os 80 anos é um "amálgama de aros". Confunde-se com o tempo mítico, onde o poeta encena Pigmaliões e Teseus. No tempo do enquanto, graças às reminiscências, passa a calar fundo o que, no calendário das ações, é conversa fiada e banalidade.

A memória é algema ou liberdade?

Os poemas poentes de Carlos, João e Affonso. Por não ter visto a infância passar, Carlos Drummond readquire os olhos de menino em Boitempo. Não os ressuscita para rever o tempo antigo. Em perspectiva e palavra de poeta-criança, entrega ao leitor o futuro tal como visto do tempo pretérito. João Cabral sensualiza a paisagem em Sevilha Andando. Empresta-lhe coxas femininas. Da janela, "vê passar, entre as que passavam, / uma mulher de andar Sevilha". Affonso Ávila escreve a "áspera fábula", enquanto manhã, tarde e noite se confundem e o horizonte tarda em fechar seu ciclo. Pier Paolo Pasolini pergunta ao poeta poente: "O que o senhor ainda tem no ativo? Eu... uma desesperada vitalidade." No dizer de Roland Barthes, a desesperada vitalidade pasoliana se confunde com "o ódio da morte". Brilha o sol da meia-noite.

Debandada global no cinema

16 de outubro de 2010 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

Enquanto o filme foi uma produção artística centrada na Europa e nos Estados Unidos, não era difícil escrever a história universal do cinema. A convicção ditada pela Revolução Soviética embasava a escrita crítica e historiográfica. Um bom exemplo são os seis grossos volumes da História do Cinema Mundial (Histoire Générale du Cinéma), de autoria de Georges Sadoul (1904-1967). Surrealista na origem e desde 1932 filiado ao Partido Comunista Francês, não é por acaso que Sadoul também tenha sido biógrafo do poeta Aragon e do homem do povo Charles Chaplin (Casa do Estudante, 1952). Ao final da 2ª Guerra, tudo contribuía para centrar a indústria fílmica nas economias das nações vitoriosas e nos levar a crer na linha reta do progresso da humanidade.

Tanto nas metrópoles do planeta quanto nas cidades provincianas, o cinema já se afirmara como arte de recepção instantânea e planetária. No início do século, no quintal de casa, Carlos Drummond lia sozinho as aventuras de Robinson Crusoé. Na década de 1940, em outra cidade do interior de Minas Gerais, a criança nascida em 1936 se sentava ao lado de centenas de espectadores e todos se empolgavam com os doze episódios de O Terror dos Espiões (Spy Smasher, 1942) e gritavam como selvagens. Lia os gibis gringos impressos no Rio de Janeiro. Folheava o jornal carioca O Correio da Manhã, assinado pelo pai, e, à noite, ao lado dele, ouvia as notícias transmitidas de Londres pela rádio BBC. Imagens e vozes do mundo tinham como trilha sonora o trote do cavalo que puxa a carroça. Letrada ou analfabeta, a província é o público - os olhos e os ouvidos do mundo.

Na capital do País, os cinéfilos lutavam em vão pelo direito à réplica industrial. Como acentuou Walter Benjamin em 1935, a técnica do cinema requer a obrigatória e imediata difusão em massa da obra. Filme é pago pela bilheteria mundial, na bucha. Os periféricos eram cine-clubistas. Nos anos 1950, quando Sadoul publica sua história do cinema, o cinéfilo procurava historiá-lo por vivê-lo de modo crítico, noite após noite. O filme europeu o enfeitiçava. Se política a preferência, olhos e imaginação se encaminhavam para os clássicos soviéticos e os neorrealistas italianos, Rossellini à frente. Se poética a preferência, se encaminhavam para os filmes de vanguarda de Buñuel e Dali e para o hoje clássico cinema francês, René Clair à frente. O imaginário periférico existia nos limites do controle industrial exercido pelo filme euro-americano.

Nos anos 1990, o imaginário periférico já alcançara o direito à cidadania industrial e hoje requer sua história. Cinema, Globalização e Interculturalidade (Argos, 2010) é a indispensável coleção de ensaios organizada por Andréa França e Denilson Lopes. Não se estranhe que ali se fale duma realidade fílmica recalcada e beligerante. O primeiro módulo do livro adjetiva o desrecalque: cinema intercultural. Quer avaliá-lo pelos valores defendidos pela atualidade pós-colonial, diaspórica e multicultural. Abre o volume uma citação do profeta Marshall McLuhan: "Eletricamente reduzido, o globo não é mais que uma aldeia".

Tendo como referência a Revolução Cubana, as nações africanas e asiáticas (tardiamente pós-coloniais e atualmente diaspóricas) tinham se somado às nações latino-americanas na produção de filmes comerciais. O centramento euro-americano da indústria padecia com a debandada global. O cinema perdia seu lugar físico e passava a ser um discurso em movência geográfica, linguística e econômica que, por sua vez, constituía a novidade dum entre-lugar artístico. Seu modo de ser, sua ontologia, como diria André Bazin, é a diferença. Diferença cultural e étnica, em particular. A periferia ganhava o planeta e a indústria do filme (vale dizer: as bilheterias), fragmentando-os.

O segundo módulo da coleção traz ao centro do subtítulo a consequência da interculturalidade, "Cinema, hibridismo e periferia". O artigo de abertura lembra a "onda de ensaios-manifestos militantes" escritos a partir dos anos 1960, de que faz parte a Estética da Fome, defendida por Glauber Rocha. Câmara na mão, Glauber saía pela nação brasileira e o mundo à cata do que poderia catar: "um cinema faminto de filmes tristes e feios", em nada parecido às imagens de Doris Day e Rock Hudson, projetadas em cinemascope. Rio, Zona Norte (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), de Glauber, alicerçam o edifício da periferia urbana e rural brasileira e enraízam nosso cinema no hibridismo cultural.

Intercalada nas páginas anteriores, uma questão ganha peso no terceiro módulo. Tendo o cinema chinês como exemplo, constata-se que a indústria fílmica intercultural é assimétrica: "forte em produção, fraca em exibição". O cinema intercultural tem de inventar seu espectador, ou acatar os fluxos do capital internacional que o fortalecem. O cineasta pode optar, em detrimento da expressão artística, pelo sucesso comercial. O novo milênio será pródigo em exemplos. Esse módulo pouco se distingue do último, onde se debate recepção e audiência. Neste milênio, a movência ontológica do cinema se situa ao nível dos personagens. O imaginário periférico viaja e é "da fronteira". Arranca o drama do espectro das identidades nacionais e corrobora a diferença entre a coleta de dados antropológica e a realização fílmica. Como acentua Bill Nichols: "a briga de galos de Bali não é projetada para viajar. O novo cinema iraniano sim".

Marginalizada na marginalidade, a cineasta Claire Denis assume posição de destaque no último módulo, que também traz questões em torno de gênero. Quer-se incorporar o desejo feminino à dialética transnacional. De modo subjetivo, ela nos fala da dificuldade em pertencer à história do cinema global e, metaforicamente, abraça convicção bem diferente da sentida pelo cinéfilo periférico nos anos 50: "Mas ser marginalizada é uma forma de ser levemente protegida. Estou fazendo a minha própria história, sem que ninguém interfira, e isso é conveniente". Cada um por si e o deus do cinema comercial contra todos, diria Werner Herzog.

Primeira Pessoa do Singular

Prosa de Sábado
30 de outubro de 2010 | 3h 21

Silviano Santiago

Imagine. O romancista José de Alencar teria sido professor de Iracema. Com ele, a filha de Araquém aprende o abc da língua portuguesa e rudimentos da religião católica. Lê algum Camões e se enfronha numa visão de comunidade e de história tomada à velha Europa. Em algum esconderijo do dia a dia, ela guarda a língua tupi-guarani e suas expressões, que traduzem o amor e o temor dos tabajaras por Tupã. Incentivada, Iracema toma da pena e escreve em português suas aventuras e as desventuras do povo tabajara frente aos inimigos potiguaras. Detém-se na análise da paixão por Martim e na descrição da cena em que, sacerdotisa, perde a virgindade. Como o seu filho, o romance se chama Moacir, que em tupi-guarani significa "filho do sofrimento". Imagine. O romance teria sido escrito na primeira pessoa do singular por uma indígena letrada.

Imagine. Incentivada a narrar sua experiência, Iracema teria de passar as palavras e expressões da língua-mãe para a língua do professor. Busca as equivalências, em que mestre Alencar se mostrou perito. O professor lhe diz que a tarefa não é simples e é séria. As duas línguas carreiam modos de agir e de pensar diversos e antagônicos. A transcrição da experiência tabajara em língua neolatina não se confunde com a tradução do alemão para o português. Neste caso, a translação da língua-fonte para a língua-alvo tem um fundo comum greco-latino e judaico-cristão. Iracema parte do zero ocidental para criar o híbrido da língua europeia falada no Brasil. Vale-se da Arte da Gramática da Língua mais Usada na Costa do Brasil (1595), de outro José, o de Anchieta.

A imaginação do leitor brasileiro para aqui. Só serve para acordar nosso remorso histórico. O processo de independência das colônias latino-americanas seguiu o modelo bolivariano, oitocentista, de que seria último defensor o argelino Albert Camus em O Primeiro Homem (Nova Fronteira, 2005), livro póstumo, recheado de ideias políticas obsoletas. No século 19, a condução das nações livres americanas foi entregue aos brancos aportuguesados e cristãos. Vale dizer: nossa literatura de cunho nacionalista seria escrita por intelectuais como José de Alencar ou Gonçalves Dias.

Fechada a janela da imaginação brasileira, abre-se a porta da leitura pelas páginas da coleção de ensaios autobiográficos do romancista nigeriano Chinua Achebe, intitulada The Education of a British-protected Child (Anchor Books, 2010). Dele conhecemos em português apenas o primeiro romance, O Mundo se Despedaça (Companhia das Letras, 2009).

Nascido em Ogidi, de descendência ibo, só em 2008, ano em que se comemorou o cinquentenário do romance acima referido, é que Achebe decide reunir em livro seus ensaios. Serviriam "para iluminar o que une sua arte à sua vida". Um convite da Biblioteca do Congresso, em Washington, consolida o desejo. O título da palestra dá nome ao livro. Este seria pessoal e eclético e, por motivos que

explica, não será fonte de informações históricas e eruditas sobre a cultura tradicional ibo. Longe dele a pretensão de ser um scholar africano. Em 1953, depois de se diplomar pelo University College, em Ibadan, onde é contemporâneo do Nobel Wole Soyinka, Chinua tenta a matrícula na Universidade Cambridge, na Inglaterra. Não é aceito. Três anos depois, de posse do passaporte que o declara "British protected people", vai estudar na Escola preparatória da BBC, em Londres. Em 1960, quando se reconhece a independência da Nigéria, perde o estatuto de "protegido" para receber o de cidadão. Passa a ser o primeiro dirigente (controller) da Nigerian Broadcast Corporation. Perderá o posto quando a intolerância das armas nacionais passará a falar mais alto que a caneta.

Impossibilitado de enumerar e comentar os mil e um detalhes da vida comunitária, familiar e política do escritor ibo, detenho-me em um dos traços salientes da sua escrita ensaística: a busca de equivalências entre a língua ibo e a inglesa, entre modos de agir e de pensar conflitantes. Achebe evita o discurso-feito sobre o colonialismo britânico na África por evocar, na abertura da palestra proferida na Biblioteca do Congresso, uma canção de ninar em que seu povo valoriza o "lugar do meio", em detrimento do que vem atrás e do que vem à frente. É por uma escrita sobre o presente enquanto presente, escrita desdramatizada (undramatic) e desespetacularizada (unspetacular), que Achebe se adentra pelo notável manancial do saber ibo que retém e pela língua do colonizador, em que se formou e expressa sua identidade.

O "lugar do meio" é o modo como o povo ibo evita a altissonante ameaça do Caminho único, da única Verdade e da única Vida. É "a casa da dúvida e da indecisão, do faz-de-conta e do jogo, do imprevisível e da ironia". O modelo bolivariano de independência incentivou o jogo linguístico de Alencar, mas exigia a seriedade institucional de europeizado. Em Achebe, os passos mais engenhosos dos ensaios repousam em equivalências linguísticas desafinadas. Pela surpresa, a galhofa e o riso, elas ensinam o ex-colono a escrever em inglês e a sobre/viver. A devastação colonizadora britânica, diz ele, não é matéria para humor, mas é surpreendente o modo como os despossuídos transformam o vácuo do poder em boas narrativas e riso.

Graças à sensibilidade artística de um professor de matemática, a primeira geração de romancistas ibos teve acesso à literatura ocidental. Três vezes por semana o professor retirava os olhos das crianças dos manuais escolares britânicos para conduzi-los à leitura dos clássicos da ficção inglesa. Construía o alicerce em que se apoiariam os futuros ficcionistas nigerianos, de descendência ibo ou ioruba. Tomam posse da língua do colonizador europeu e se exprimem na primeira pessoa do singular. Comenta Achebe: os romances que líamos não falavam de nós, ou de pessoas semelhantes a nós, mas se apresentavam como histórias fascinantes. Chegaria o dia, acrescenta, em que ele se sentiria suficientemente maduro para ler nas entrelinhas e fazer perguntas.

Caos e Classicismo, (1918-1936)

13 de novembro de 2010 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

A primeira metade do século 20 permanecia como a época em que as vanguardas tiveram controle e domínio sobre a produção artística europeia e mundial. Gerados a partir das vésperas da 1.ª Grande Guerra, futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo e outros movimentos artísticos se afirmaram através de "manifestos" rebeldes ou anarquistas que, divulgados da Europa para as nações periféricas, se reproduziram em outros importantíssimos manifestos e movimentos artísticos de vanguarda, de que é exemplo o nosso Modernismo. Gilberto Mendonça Teles compilou os manifestos canônicos originados nas hoje chamadas vanguardas históricas e os publicou na antologia Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro (Vozes, 2009).

Consumado o clima de morte e horror prevalente durante a 1.ª Grande Guerra, artistas e teóricos da arte passam a discordar do controle e do domínio exercidos pela vanguarda sobre o grosso da produção artística europeia. Jean Cocteau é um dos que mais esbravejam. Haja vista a primazia das estátuas gregas em Sangue de Um Poeta (1930), filme dedicado à memória de Paolo Uccello e Piero della Francesca. O "rappel à l"ordre" (trocadilho com o termo jurídico "a ordem do dia"), de que fala Cocteau, coloca em pauta o retorno à arte moderna das imagens harmoniosas e perfeitas do classicismo grego e renascentista. (Lembre-se que no Manifesto Futurista, de 1909, Marinetti havia assentado que o automóvel de corrida "é mais belo que a Vitória de Samotrácia".) Paradoxalmente, o cubista Pablo Picasso é um dos mais legítimos tribunos na ordem do dia clássica e neoclássica. Considerem-se o quadro La Source (1921) e as réplicas de Ingres. Foi essa a tese desenvolvida com talento e erudição por Kenneth E. Silver em Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-G arde And The First World War, 1914-1925 (Princeton, 1992), cuja edição se encontra hoje esgotada.

Em 2010, Silver energiza o fluxo da contracorrente aberta pelo livro e alvoroça os arraiais artísticos nova-iorquinos. Primeiro, amplia o campo de trabalho para a Alemanha e a Itália. Segundo, destaca o modo como a estética clássica, posterior à 1.ª Guerra, é apropriada tardiamente pelos artistas fascistas e nazistas. Nela se banham a fim de realçar o cenário pomposo e civilizado que escamoteia as atrocidades que, às vésperas da 2.ª Grande Guerra, estão sendo cometidas por Mussolini e Hitler. Como curador da exposição Chaos & Classicism (1918-1936), Silver povoa com mármore, metal e imagens cinematográficas a interminável rampa circular do Museu Guggenheim em Nova York e recobre suas paredes com tons vermelhos e pastel.

A exposição se abre com Guerra, 15 gravuras de Otto Dix, combatente e artista pacifista alemão. Através da lembrança de corpos mutilados a conviverem com cadáveres em decomposição, vermes, lama e armas letais, Dix expressa o lamento de testemunha raivosa e involuntária do conflito bélico. Perversamente, Chaos & Classicism se fecha com o Prólogo ao filme Olympia (1936), dirigido por Leni Riefenstahl. Ao final dos minutos iniciais, hoje com trilha sonora

tomada a Vangelis (youtube.com/watch?v=x6-0Cz73wwQ), a montagem sobrepõe à escultura Discóbolo, do grego Míron, imagens replicantes de atletas alemães contemporâneos. À porta do forno crematório, o 3.º Reich e as ruínas espetaculares do Partenon se harmonizam no elogio da performance desportiva. Já à venda nas boas livrarias brasileiras, o catálogo editado pelo Museu reproduz os trabalhos expostos. Estes se fazem acompanhar de ensaio recente de Silver e de estudos por três colegas seus.

Os artistas que pregam o retorno ao ideal clássico se definem como detratores da vanguarda futurista e expressionista. Retorno ao Ofício (Ritorno al Mestiere), ensaio de Giorgio De Chirico de 1919, tem grande repercussão na própria Itália e na Alemanha. Nele, aconselha o principiante a ter como modelo as estátuas clássicas. Ao reproduzi-las no papel, o jovem "aprende a nobreza e a religião do desenho". Se por acaso não tiver a oportunidade de ir a museu, aconselha o pintor doublé de ensaísta, "compre uma reprodução em gesso e, no quarto, copie-a dez, vinte, cem vezes". A teoria se faz prática no quadro Autoritratto (1922), no qual De Chirico exerce dupla e notável maestria sobre a tela bidimensional e a perspectiva. Pintado à esquerda, o busto esculpido de De Chirico olha à direita o rosto do artista também pintado, realisticamente. Este não tira os olhos do espectador. A significativa troca de olhares leva por título Se Ipsum (O Próprio, em latim). Ensaio e quadro servem para Silver assinalar o modo como a escultura se torna forma nobre nas artes entre as duas guerras. Em pleno domínio do espírito de vanguarda, a opção pelo ideal clássico se expressa na pintura por figuras humanas escultóricas (analisem-se as telas de Fernand Léger e Balthus), e tem o final aterrador nas imagens modelares e plácidas do filme Olympia.

Se Otto Dix é testemunha involuntária do caos bélico e De Chirico, crítico demolidor do vale-tudo vanguardista, é o pintor francês Amédée Ozenfant (1886-1966) quem dá os primeiros passos em direção a uma cultura pós-bélica que, por repelir a lembrança, se afirma conscientemente a favor do esquecimento. Em companhia do futuro Le Corbusier (então Charles-Edouard Jeanneret), Ozenfant baliza a reviravolta em Depois do Cubismo (1918). Ali se lê: "A guerra termina, tudo se organiza. Agora, só a ordem e a pureza iluminam e orientam a vida." Criava-se o movimento purista e, em 1920, fundava-se a revista L"Esprit Nouveau, que repercutiu positivamente no Brasil.

Mário de Andrade é leitor apaixonado da revista, como atestam os sucessivos cotejos analisados por Maria Helena Grembecki em Mário de Andrade e L"Esprit Nouveau (IEB/USP, 1969). No prefácio ao livro, Antonio Candido reitera o papel exercido pela revista francesa na formação das ideias estéticas de Mário. Abrem-se outros caminhos na pesquisa sobre os primórdios da vanguarda brasileira.

O mundo é alvo do olho

27 de novembro de 2010 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

Ao ler os ensaios que compõem a antologia The Rey Chow Reader, organizada por Paul Bowman e publicada recentemente pela Columbia University Press, uma imagem não me saía da cabeça. A do intelectual e acadêmico carioca José Guilherme Merquior, prematuramente falecido em 1991. Ao ser esboçado pela imprensa, o perfil de Merquior vinha revestido por metáfora que explicitava sua atuação. Como crítico, era "verdadeira metralhadora giratória". Não deixava nada e ninguém de pé.

Rey Chow, nascida e educada em Hong Kong, com doutorado em Stanford e hoje professora na Duke University, não lhe fica atrás. É uma das mais participantes e controvertidas ensaístas na área de estudos pós-coloniais, desconstrução e cinema. Por sua origem e formação, está hoje entre as cabeças pensantes mais consultadas na área de estudos culturais com foco no Oriente. Sua originalidade primeira, confessa ela no ensaio Lições em Legitimação Cultural, reside no fato de ser, no Primeiro Mundo, uma estudiosa do pós-colonialismo com educação acadêmica em nação colonial. Durante as décadas de 1960 e 1970, fez o ginásio e a universidade na Hong Kong britânica. Em livros e ensaios soltos, Rey Chow tem ofertado ao especialista e ao leitor uma série de conceitos que, pela sua rentabilidade analítica e repercussão teórica, transcendem as fronteiras acadêmicas. Salientemos dois: visualidade e visibilidade.

Poderoso é o modo como a ensaísta retoma ideias já aprovadas e dispersas sobre a moderna relação entre visão humana e imagem do mundo. Retoma-as e as entrelaça criticamente no intuito de analisar o lançamento de bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, ocorrência reconhecida pela foto da nuvem de cogumelo. Leiamos o ensaio A Era da Arma Mundial e acompanhemos seus passos.

Rey Chow parte de postulação complexa, desenvolvida em ensaio pouco lido de Martin Heidegger, A Era da Imagem Mundial. Neste, o filósofo alemão explicita o modo como a ciência moderna dinamita a noção estática de busca do conhecimento para reapresentá-la como atividade em constante progresso. O scholar é substituído pelo pesquisador e o exame erudito das fontes, pelo experimento. É também a ciência que leva o homem a representar e a compreender o mundo como imagem. Ao olhar especializado (e ao leigo, como se verá), o mundo se oferece como imagem estruturada, produzida pelo homem. A pesquisadora excede a postulação heideggeriana com as análises de Walter Benjamin sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Salienta-se ali o papel do cinema e da fotografia na concepção de imagem a que chegamos. Por serem passíveis de se reproduzir ao infinito, imagens são visualizadas em escala planetária. Chow enriquece as duas postulações filosóficas e as afina com as do pensador pós-modernista Paul Virilio, autor de Guerra e Cinema (Boitempo, 2005). Afirma este que o campo de batalha é o campo da percepção humana. Para os homens em guerra, a função da arma é

função do olho, é função da câmara cinematográfica. Só pode ser destruído o alvo que se vê. O mundo é alvo do olho.

Bem alicerçada, Rey Chow se lança à leitura do raide atômico pela sua visualidade. A foto da nuvem de cogumelo, imagem do mundo, prevalece e desocupa (preempt) os efeitos da radiação e da devastação humanas. A imagem das cidades japonesas, que chega aos olhos e à mente do espectador, não é mera réplica mimética da realidade. Na infindável reprodutibilidade, ela adquiriu a qualidade de "signo de terror", do terror atômico que afeta a todos, indiscriminadamente. Ela prova o que já somos: sobrevivemos como alvo. O interesse de Chow é o de mostrar como, ao transformar tudo em representação e realidade virtual, a imagem em si (no caso, a foto de Hiroshima bombardeada) é um fato epistêmico na cultura global.

Por detrás do artefato atômico, está a insondável física moderna, que reapresenta a destruição atômica de maneira também elegante. Vale-se duma fórmula tão sucinta e legível quanto a foto: $E=mc^2$. Num breve e intenso clarão, o olho humano reconhece, na equivalência de massa-energia, a até então obscura teoria da relatividade, de onde procede a arma letal. A harmonia e a leveza formais da notável descoberta científica também encaminham o olhar para a magnitude do potencial destrutivo do homem. Chow conclui a análise: "Um avião mais uma bomba = menos uma cidade japonesa."

A visualidade da destruição atômica pela imagem da nuvem de cogumelo também autentica o processo de vitimação por que passou o povo japonês sob o poderio bélico ocidental. No entanto, a foto famosa obscurece a "visibilidade" do quadro de vitimação por que passou o outro do povo japonês, ou seja, o povo chinês. Refere-se Chow aos habitantes da região noroeste da China que, entre 1937 e 1945, sofreram horrores durante a ocupação japonesa. Para alguém como ela, que viveu entre os sobreviventes da Guerra dos oito anos de resistência aos japoneses (banian gangzhan), a imagem da devastação atômica escamoteia, em evidente obscurecimento da história, outro alvo do olho.

"Quando criança", escreve ela, "estava mais acostumada a ouvir falar das atrocidades japonesas contra homens e mulheres chineses que a ouvir falar das atrocidades cometidas pelos Estados Unidos." Enquanto a menina Rey Chow crescia e se educava sob a proteção da coroa britânica, os relatos orais da infância não persistiam na memória como subsídio para se chegar ao apuro histórico. As lembranças geravam, antes, "uma espécie de dissonância emocional". Fora de lugar, a imagem do mundo como alvo do olho ganha outra visibilidade. Escapa, então, às articulações semânticas automatizadas pela foto da nuvem de cogumelo e pela fórmula einsteiniana. Sobrepõe-se a elas outra imagem do mundo.

Xangai, 1937: a foto mostra uma criança chinesa que chora. Está abandonada no meio dos destroços da estação rodoviária da cidade, bombardeada por aviões japoneses.

Elogio da Poesia de Rui Knopfli

11 de dezembro de 2010 | 0h 00

SILVIANO SANTIAGO - O Estado de S.Paulo

No livro O Escriba Acocorado, o poeta moçambicano Rui Knopfli (1932-1997) diz que, sendo "legado de palavras, pátria é só a língua em que me digo". Em 1978, o poema Pátria e o livro em que ele se insere profetizam a criação no dia 17 de julho de 1996 da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), a entidade que engloba as oito nações que, em três continentes, têm a nossa língua como nacional ou de expressão nacional. Inspirados por José Aparecido de Oliveira, Portugal e as nações pós-coloniais de ascendência ibérica manifestam a vontade política de se reaproximarem com vistas ao aperfeiçoamento democrático nas relações multilaterais.

Desde então, procuro a obra literária que traduza a multifacetada e atual realidade da língua que, ao partir do cais do Restelo, navegou pelo Atlântico e o Índico e se infiltrou cotidiana e artisticamente pelas terras americanas e africanas. De Os Lusíadas, de Camões, a Mensagem, de Fernando Pessoa, os clássicos lusitanos carreiam o peso conflitante da mão única colonial. Já os autores nacionais se mostram excessivamente envolvidos com a geopolítica dos respectivos territórios pátrios. Historicamente indispensável, o compromisso dos escritores pós-coloniais com o país em ebulição nacionalista embotou a riqueza labiríntica da língua que foi sendo redesenhada no correr dos séculos pelos milhões de falantes inesperados. O amálgama da fala portuguesa, brasileira, angolana, moçambicana, etc. se expressa por um corpus literário disparatado, à espreita e à espera duma obra que acomodasse todos e tudo. Já homenageadas, as geopolíticas literárias regionais seriam finalmente extrapoladas.

A pedra de toque está em machado de Assis e no nosso vizinho Jorge Luis Borges. No pós-romantismo, eles avalizam a abertura literária das fronteiras geopolíticas nacionais. Machado pergunta se os dramas vividos por Hamlet, Otelo, Júlio Cesar, Julieta e Romeu têm algo a ver com a história inglesa, no entanto, acrescenta ele, Shakespeare, além de ser gênio universal, é um poeta essencialmente inglês. Isso em 1872. Em 1951, no ensaio El Escritor Argentino y la Tradición, Borges retoma e atualiza a pegada machadiana. Lembra: Edward Gibbon observa que não há camelos no Alcorão. A primeira coisa a ser feita por falsário, turista ou nacionalista árabe, continua, seria a de prodigar camelos, caravanas de camelos a cada página do livro. Mas o profeta Maomé, enquanto árabe, estava tranqüilo. Sabia que poderia ser árabe sem camelos.

Restrinjo-me ao exemplo brasileiro e ao moçambicano. Sobe olhar da doce Carolina, Machado de Assis reeuropeíza a língua literária portuguesa que José de Alencar, ao lhe enxertar personagens indígenas e léxico tupi-guarani, tinha abrasileirado. Desde sua estreia em O País dos Outros (1959), Rui Knopfli se beneficia do português literário atlântico, mestiço e reeuropeizado que os modernistas Manuel Bandeira (Evocação do Recife) e Carlos Drummond (Consideração do Poema) lhe oferecem, a fim de inscrever o projeto identitário índico-moçambicano na literatura em língua portuguesa. Os versos dos brasileiros desestabilizam a combativa e pouco poética identidade nacional da

colônia africana e levam Knopfli, como observa Luís Sousa Rebelo, “a escrever uma poesia sem os exotismos gratos ao gosto do leitor metropolitano”.

Para escrever seus poemas, Knopfli não só se serve d argamassa drapejada pela onipresença do Índico e do Oriente, de que também se valem os que constroem a literatura de Moçambique, como também robustece essa matéria-prima com empréstimos tomados à poesia modernista brasileira, à tradição portuguesa e, na esteira de Machado e de Borges, ao melhor da tradição europeia eurocêntrica, representada em Knopfli por T. S. Eliot. Jogadas na roleta do ofício poético, as moedas da língua portuguesa amealhadas pelo moçambicano têm, desde a origem, a cara compósita e a coroa cosmopolita. Ao desbancar os detratores, confessa: “Trago no sangue uma amplidão / de coordenadas geográficas e mar Índico. / Rosas não me dizem nada, / caso-me mais à agrura das micaias.” Desdobremos o trajeto de Knopfli em suas etapas.

De início, atentemos ao poema de Terra de Manuel Bandeira. Ali é nomeado o amoroso e mítico território de Pasárgada (“Também eu quisera ir-me embora/ pra Pasárgada”) para ser logo rejeitado pelo morador de país que (ainda) é dos outros: “Entretanto, tudo me prende aqui / a este lugar desta cidade provinciana.” A pegada manuelina de Knopfli se substantiva no poema Carta para um Amor: “Os nossos companheiros tiveram / a coragem de partir, / vivem nas grandes cidades, com história, / do mundo, / eu fui covarde e fiquei.” Ao pisar a terra e os versos de bandeira, poeta poema moçambicanos fincam resolutamente o pé na língua da pátria (ainda) salazarista.

Bem ao norte da terra de bandeira, alteia-se a terra de Gil Vicente. No poema Contrição, escreve Knopfli: quando chego lá e sempre que posso, “subtraio de Alberto de Lacerda / e pilho em Herberto Hélder / e furto ao velho Camões”. Não lhe escapa o Bocage “de olhar parado e face lombrosiana”. Lemos no poema Pessoa Revisited: “Alguma vez todos os poetas / se encontram contigo. / Mesmo os menores como eu / ou o meu vizinho ao lado, / que é contabilista, não faz versos.”

Já em Mangas verdes com Sal (1969), o poema Promenade dos Espectros leva o leitor a recriar um indisfarçável diálogo do português-americano-africano com o inglês anglho-americano da Canção de Amor de J. Alfred Prufock. Diálogo abnegado e profano, reverente e destemido, onde se evidencia que poeta algum, nenhum poeta deve ter medo de T. S. Eliot e de sua poesia centrada na tradição europeia, pois ali também estão os valores fontes do humor e da coloquialidade que todos sempre buscamos na boa literatura: “Vamos então, tu e eu, logo que o dia / principie a cabecear na pré-anestesia.”

Neste fim de ano, a Editora da UFMG brinda o leitor com uma antologia de poemas de Rui Knopfli. Eugenio Lisboa os seleciona e Roberto Said os comenta.

Apreender o clima de apreensão

08 de janeiro de 2011 | 0h 00

SILVIANO SANTIAGO - O Estado de S.Paulo

Em Blanco Nocturno, novo romance do argentino Ricardo Piglia, a narrativa dos acontecimentos apreensivos que magnetizam os moradores duma comunidade rural dos pampas, nos anos 1970, resulta do esforço do artista para revelar tudo o que é tido como corriqueiro na província. Ao apreender o clima de apreensão por que passa a cidade depois da chegada dum forasteiro gringo, Tony Durán, o texto retrata o comum e o torna inteligível. Por olhar o dia a dia pela ameaça do forasteiro, a escrita ficcional evidencia isolamento, atraso e os delírios induzidos pela especulação imobiliária e pela industrialização no campo. A partir dum desenho, onde se pode ver ou o bico proeminente de pato ou as orelhas longas de coelho, o romance teoriza: "Descobrir é ver de outro modo o que ninguém percebeu". Se o espectador atentar para o bico, descobre o pato no desenho de coelho, para as orelhas, o coelho no desenho de pato.

Por escapar ao ramerrame da comunidade, os acontecimentos apreensivos são saltitantes e descontínuos e tornam o comum romanceável. Autoritários, questionam o senso comum. Não o deixam arvorar-se em bom senso comunitário. O fato apreensivo é o pizicato revelador da monótona e viciada melodia dos pampas argentinos.

A vida comum é, pois, uma "farsa". Só receberá o estatuto de ficção, se se desdobrar em realidades paralelas. Uma delas, a hegemônica, é visível a olho nu e enrustida, e o será até o dia em que for bombardeada pelo seu avesso melodramático, os acontecimentos apreensivos. Já o título do romance acentua o disparate do avesso que atesta sobre a inautenticidade do lado aparente. Como aconteceu durante a guerra das Malvinas, o branco se deixou ver à noite pelos óculos infravermelhos dos soldados ingleses. Os óculos "permitiam ver na escuridão e disparar num branco noturno".

Não teria sido a reaparição súbita na comunidade dum "zambo" (mestiço de índio e de africano) que ateia o fogo entre os pacatos europeus enraizados no campo argentino? Tony Durán, o forasteiro norte-americano, não é ianque, é porto-riquenho. Latino e mulato, Tony fala com sotaque caribenho, mas parece nascido em Corrientes ou no Paraguai. Sem ser da região, Tony o é, como o são os irlandeses da elite nativa. Suas amantes argentinas, Ada e Sofia Beladona, são irmãs gêmeas e ruivas. Por elas deixa a boa vida na costa leste dos Estados Unidos para se embrenhar pela província de Buenos Aires. Foram elas que naturalizaram apreensivamente nos pampas os ganhos comportamentais metropolitanos (minissaia, pílula anticoncepcional, maconha, cocaína...). No presente da ação, as gêmeas trazem Tony para os pampas e, com a ajuda dele, a valise com os misteriosos e cobiçados dólares da herança dos Belladona.

É a descendência masculina dos Belladona, com destaque para Luca, o bastardo, que naturaliza apreensivamente nos pampas a modernização industrial primeiro-mundista. A importação do know-how técnico é salientada por processo de apreensão semelhante ao comportamental. "Copiar-adaptar-

enxertar-inventar", explicita o romance, bem na tradição brasileira iniciada por JK e o Iseb. No delírio empresarial de Luca estão também embutidos os óculos infravermelhos. Através de Tony, das gêmeas e de Luca, o leitor passa a enxergar o "branco noturno"? O enigma do subdesenvolvimento platino nos anos 1970 e suas múltiplas e delirantes versões.

Os fatos apreensivos persistem. O ménage à trois que Tony o mulato compõe com as gêmeas o define sexualmente e intriga as ruivas em (incomum dos comuns!) relações incestuosas. O delegado Croce, doublé do intuitivo filósofo italiano, encontra as provas do crime e o resolve ao acaso de constatação aleatória: "Sua intuição era tão extraordinária que parecia um ato de adivinhação". O porteiro do hotel é de origem japonesa. Filho de oficial do exército imperial, só entende o "japonês das mulheres". Convive com o forasteiro gringo. Embora "todos tivessem motivo para matar o porto-riquenho", ele é tido como o assassino. O que é válido para a absolvição do nissei (a culpa é de todos) teria sido para a absolvição de Tony, o gringo. Pergunta-se: "Quem vai denunciar Tony por ter trazido a valise com dólares, se todos fazem parte do negócio?" Qualquer juízo policial depende do ponto de vista. A culpa é de um ou de todos. Todos são honestamente corruptos (pato), ou corruptamente honestos (coelho).

À galeria se acrescenta um velho conviva de Piglia (se me permitem, seu alter ego), o jornalista Emilio Renzi, que deixa Buenos Aires para cobrir o assassinato de Tony Durán. Renzi surge no romance para surpreender a comunidade, revelando-a ao leitor. Entra às escondidas (ou em itálico) no texto e, já transcorrido um terço do livro, é que perde o anonimato. O antigo personagem está em vias de rejuvenescimento. Ao final, deixa-se embalar pelas palavras místicas dum ex-seminarista, Schultz. Renzi desconstrói a apreensão episódica que toma conta dos pampas. Leiam-se, para tal, as notas de pé de página assinadas por ele e por Schultz. (Assim como as notas de pé de página de O Beijo da Mulher Aranha, de Manuel Puig, levam o texto a desconstruir o que é tido e dito como a identidade evidente e falsa da homossexualidade, aqui também as notas atestam sobre o fundo visível e ideológico da vida financeira nos pampas.)

Por o fato apreensivo ser o que, ao pertencer ao comum, dele se libera para lhe dar corda, a trama do novo romance de Piglia teria de ser agilizada por um forasteiro familiar. Figura dizimada durante a colonização europeia dos pampas, o zambo (cafuz, em português), revive em Tony. Apenas episódico no campo argentino, ele é, no entanto, o fantasma da eterna apreensão. Temido e amado, dele todos fogem assustados para que o comum continue a dar sentido à província: "El pueblo siguió igual que siempre...", assim se encerra a narrativa. No retorno da História, Tony Durán é o bode expiatório. Quem o assassinou a facadas? Alguém e todos, está dito na "ficção paranoica" idealizada por Piglia. Na vida comum provinciana, o coletivo dispensa o alguém, embora seja ele que, em última instância, enxergue o "branco noturno".

Liberdade Interior

22 de janeiro de 2011 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

Em 1943, quando bombas e palavras de ordem explodiam por toda a Europa, o romancista francês Georges Bernanos ponderava: a França é capaz de se adaptar a todas as formas da guerra moderna, exceto a uma, à dos alto-falantes. Nesta guerra, justificava em seguida, "a França será sempre derrotada, exatamente porque o país existe para que não seja sufocada certa liberdade interior, que é como a parte de silêncio indispensável para se ouvir a voz simples e sincera de cada homem de boa vontade".

No dia 25 de outubro de 1977, o teórico e ensaísta Roland Barthes perde a mãe querida. No apartamento de Saint-Sulpice, em Paris, não se ouve o choro das carpideiras nem espoca o flash dos paparazzi. Alteia-se certa liberdade interior. Ela se confunde com a parte de silêncio indispensável para que o filho medite de modo simples e sincero. As palavras tomarão corpo em 330 fichas que, transcritas e reunidas, comporão o livro Diário de Luto (Almedina, 2010). Qual delicado poeta lírico, Barthes ausculta, descobre e examina sentimentos e emoções que atravessam sua existência diária até a tarde em que ele próprio vai minguar em leito hospitalar, atropelado por furgão.

Na primeira ficha, datada do dia seguinte ao da morte, o órfão já ousa. Constata: "Existe a primeira noite de núpcias", e engatilha: "Haverá primeira noite de luto?" A comparação abre o território dos afetos e da escrita, não para a posse exclusiva do cadáver (palavra, aliás, inexistente nas fichas), mas para o prazer na mortificação por que passa o sobrevivente diante da súbita "presença da ausência". O silêncio da suave voz materna, anota, é causa duma "surdez localizada". A morte celebra - não é para isso que existem as palavras? - a cerimônia de adeus ao corpo vivo e à fala da mãe, assim como o prazer sexual abre corpos apaixonados para selá-los no abraço definitivo. Na noite em que morre a mãe, o pesar pelo seu desaparecimento não é menos intenso nem menos egoísta que o proporcionado pela descoberta do amor carnal na madureza.

A segunda ficha elucida o subterrâneo da primeira noite de luto. Afirma-se enfaticamente: "Você não conheceu o corpo da Mulher!" Contesta-se: "Conheci o corpo doente e depois moribundo da minha mãe." Em novembro, o órfão sonha pela primeira vez. "Mamãe estava deitada, mas de modo algum doente. Vestia a camisola cor-de-rosa comprada na loja Uniprix."

Em seguida, Barthes se dedica a desbastar a linguagem de seus lugares-comuns. Severo Sarduy propõe ao amigo a "cura pela tranquilidade". Irritado, Barthes anota: "O luto (a depressão) é bem diferente duma doença. Do que querem que eu me cure?" A Enciclopédia Larousse propõe a duração de 18 meses para a perda de pai ou de mãe. Como é tolo medir a intensidade do luto! Assevera o órfão: só a "emotividade" do luto é que passa. Ao ouvir a frase "Ela não sofre mais", quer saber a quem o pronome ela reenvia e o motivo para o presente do indicativo. Desespero, anota, é palavra por demais teatral. Já a palavra luto é

psicanalítica. Como Marcel Proust, prefere o termo pesar (chagrin). "O pesar é egoísta", anota. E esclarece: "Moro no meu pesar e é isso que me faz feliz." Nele submerso, entrega-se à "disponibilidade dolorosa". Os desejos particulares seriam franqueados com a morte da mãe? Em viagem pela Tunísia e, mais tarde, pelo Marrocos, descobre que o luto enterra também a "impressão de liberdade", em que se debatia quando se distanciava dela em vida. "Ali onde o mundo me diz "Aqui você tem tudo para esquecer", menos atino com o que me levaria a esquecer."

Ao contrário dos moralistas do século 18, Barthes não se vale de abstrações para descrever os sentimentos íntimos. A sensação de abandono se autonomeia pela experiência concreta. Enterrada a mãe na cidade natal, ele volta ao apartamento. Anota: "Como é que vou poder viver ali sozinho?" Dias depois observa que solidão é monodrama. É não poder dizer a alguém, ao sair, a que horas estará de volta. O órfão convive com a ausente no reino do banal (sic). Ao dar conta da casa, da cozinha e da roupa suja, compartilha "os valores do seu cotidiano silencioso". A presença dela se torna então palpável. Durante a longa doença, o filho agiu como "mãe da mãe". Teria perdido a filha? Ao rever o filme Pérfida, de William Wyler, a infância revive na imagem da latinha de pó de arroz aberta por Bette Davis. Noutro filme, o foco no cordão trançado que acende o abajur entrega ao espectador a imagem da mãe às voltas com as prendas domésticas. Anota: "Inteirinha, ela saltou para o meu rosto." Na leitura da biografia de Marcel Proust, ecoa o desejo de morte. Quando Céleste lembra ao patrão a cena da ressurreição no vale de Josafá, Proust lhe diz: "Se tivesse certeza de que reencontraria Mamãe, morreria agorinha mesmo." Coragem significa querer-viver.

A dedicação à mãe doente fora total. Anulara qualquer desejo de escrita. "Ela era "tudo" para mim." Morta, a mãe se torna opaca e aflitiva: "Sempre a sensação dolorosa de que as tarefas, as pessoas, as solicitações, etc., me separam de mamãe." No entanto, o luto rememora e torna o órfão atento à antiga e silenciosa lição materna. Irrompe uma ideia que o assombra. "Nem sempre a mãe fora tudo para ele." Ela "se fazia transparente para que eu pudesse escrever". A eficácia no trabalho intelectual tinha sido atingida na disponibilidade mínima. Manifestação do Bem Soberano, a transparência passageira torna a Mãe presente em todos os seus escritos. Busca reproduzir a bondade materna na própria vida. Só consegue imitar traços menores da sua personalidade. Por exemplo, as falhas de memória. Esquece as chaves, as frutas compradas no mercado.

Ao reinício do ano letivo, Barthes fica à espreita do dia 10 de março (domingo da Páscoa), "não para entrar em férias, mas para reencontrar a disponibilidade onde mora a mãe". Na noite fria de inverno, permanece só na casa aquecida. Há que transformar o "trabalho no sentido analítico - do luto e do sonho, em trabalho real - o da escrita". Anota em seguida: "Perder o medo agora que a perdi."

Não há por que temer a catástrofe que já aconteceu (apud Donald Winnicott).

Todas as nações de 2666

05 de fevereiro de 2011 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

O romance 2666, escrito pelo chileno Roberto Bolaño (1953-2003), é enorme. Traduzido e publicado no Brasil, há que franquear-lhe algum espaço. Sua leitura não cabe numa coluna. Cabe a digressão sobre traços formais do novo cosmopolitismo literário por ele representado. O mais saliente dos traços é o retorno do personagem. Dividido em cinco alentados volumes, 2666 se abre por A Parte dos Críticos. A narrativa só se engrena depois de apresentar os personagens Pelletier, Espinoza, Morini e Liz Norton, sucessivamente. Caracterizados como críticos literários, os quatro estarão especulando sobre a notável obra de Benno von Archimboldi, que os tinha enfeitiçado em suas respectivas universidades de origem: as de Paris, Madri, Turim e Londres. Carismático e furtivo, Archimboldi é, entre outros possíveis, mutação do romancista alemão B. Traven (1882-1969), de misteriosa e fascinante biografia mexicana e autor de O Tesouro da Sierra Madre, filmado por John Huston em 1948.

À metade do caminho do primeiro volume, os três universitários machos relativizam a obsessão por Archimboldi e se apaixonam por Liz Norton. Reencontram a camaradagem na imitação da viagem do escritor francês Marcel Schwob à ilha de Samoa. (Em 1901, Schwob lá fora em peregrinação ao túmulo de Robert Louis Stevenson.) Os quatro críticos viajam, então, ao México na esperança de conhecerem finalmente o jamais visto Archimboldi. Já na cidade de Santa Teresa (mix de Nogales e Juárez), aos quatro se soma Oscar Amalfitano, professor chileno ali exilado, que lhes serve de guia. O segundo volume de 2666 se chama A Parte de Amalfitano e, ao tratar deste personagem em detalhe, o retira da galeria dos menores de A Parte dos Críticos.

A vontade de compor um romance por personagem acarreta, por um lado, o desinteresse em concebê-lo como exercício curto de escrita lúdica, na esteira de Jorge Luís Borges e de epígonos como Enrique Vila-Matas. E acarreta, por outro lado, a retomada da narrativa por biografia(s) explícita(s), característica saliente e nobre da ficção inglesa setecentista de Daniel Defoe e Laurence Sterne. Em 2666, o personagem só garante o direito à trama romanesca se trouxer às costas a própria e original biografia. À semelhança de Sísifo, cada personagem tenta levar o rochedo da vida até o alto da montanha, para vê-lo rolar precipício abaixo. O detalhe torna o romance de Bolaño herdeiro do célebre final do já citado O Tesouro da Sierra Madre, de John Huston, inspirado por sua vez em Greed, de Erich von Stroheim. A originalidade da narrativa global está na soma das existências trágicas ou tragicômicas.

E não estou me referindo apenas à composição de romance por cinco personagens de primeira plana. Em 2666, à semelhança do que acontece em ficção de Honoré de Balzac ou em fala de motorista de táxi no nosso cotidiano, a multidão de personagens secundários também destila parte essencial de suas vidas. Sem ser indagado, o desconhecido que aborda o italiano Morini no Hyde Park aluga seus ouvidos com a narrativa dos lances que o levaram a ser um

desempregado a mais. Atente-se, ainda, para o pintor Edwin Jones. Pela alta qualidade de seus autorretratos, ele enobrece um bairro londrino até então entregue às mãos de pobres. A gentrificação é parasita do destemor do pintor genial que, sem motivo aparente, decepa uma das mãos.

A conta do retorno do personagem ao romance do novo milênio é paga pela representação em nada baralhada e pouco caprichosa do tempo narrativo. O tempo se desenvolve pela horizontalidade. É linear-evolutivo, como em romance flaubertiano.

Fato saliente é a volta de personagem menor ao núcleo estável da narrativa, ou o momento em que um deles, o Almafitano, por exemplo, domina o segundo dos cinco volumes. Até então incompleta, a biografia do personagem menor se arredonda por nova perspectiva espaciotemporal. Ao reaparecer, o personagem menor interrompe o tempo narrativo horizontal pela sua verticalização e obriga o leitor a reconsiderar a linearidade temporal tomada de empréstimo ao romance realista-naturalista. O narrador subordina o recurso à onipresença de Deus e o nomeia como "a coincidência".

O recurso à coincidência é teorizado pelo romance na passagem em que o pintor Edwin Jones, então enclausurado em manicômio suíço, retorna ao núcleo estável. Esclarece o texto: "A coincidência é a liberdade total a que estamos expostos pela nossa própria natureza. A coincidência não obedece a leis, é como Deus que se manifesta a cada segundo em nosso planeta. Um Deus incompreensível com gestos incompreensíveis dirigidos a suas criaturas incompreensíveis". A coincidência alvoroça todo e qualquer leitor de literatura, em particular o cadeirante Morini. O crítico italiano viaja sozinho a Montreux. Quer saber a razão pela qual Edwin decepou a mão. Instado, o pintor automutilado a diz ao ouvido do paraplégico. As palavras não ganharão letra de imprensa. O incompreensível permanece incompreensível na própria coincidência.

Na estética romanesca, Gustave Flaubert tornou indispensável o uso da elipse. Em A Educação Sentimental (1869) o narrador não descreve as várias viagens de Frédéric Moreau. Só diz que "Ele viajou, conheceu a melancolia dos navios...". O narrador de Bolaño é também econômico. Atente-se para a passagem em que a narrativa evita o longo diálogo entre Pelletier e Espinosa, ou o jogo de campo e contracampo, como se diz em linguagem cinematográfica. O leitor não tem acesso ao texto integral da conversa sem-fim. O narrador diz: "Os vinte minutos iniciais tiveram um tom trágico em que a palavra destino foi empregada dez vezes e a palavra amizade vinte e quatro. O nome Liz Norton foi pronunciado cinquenta vezes, nove delas em vão. A palavra Paris foi dita em sete ocasiões". Belíssimo exemplo de elipse na transcrição de diálogo.

Pena que a morte aos 50 anos tenha roubado de Bolaño a possibilidade de aprimorar o texto de 2666. Na falta do tempo hábil para a busca da perfeição, os traços formais levantados podem às vezes se esfarinhar. Guardam a atualidade, no entanto.

As viagens de Camilo Pessanha

19 de fevereiro de 2011 | 0h 00

SILVIANO SANTIAGO - O Estado de S.Paulo

E se o poeta entender que a viagem à distante Ásia não tem como interesse maior a exploração geográfica de outro canto do planeta ou o conhecimento dos muitos povos exóticos? E se ela se lhe apresentar antes como estrada real para o exílio na península de Macau e condição sine qua non para a exploração sentimental e amorosa do potencial de vida cortado rente à raiz pela foice da Lusitânia natal? E se a língua chinesa, aprendida pelo poeta e por ele adotada no cotidiano, lhe servir para neutralizar o poder imposto pela dicção poética lusitana, inspirada na tradição greco-latina?

A viagem a Macau será, então, porto de desembarque. No espaço do exílio, o poeta estica o elástico da coerência íntima e secreta, experimenta a liberdade absoluta e inventa a própria e original dicção poética. Longe da pátria, o poeta se vê estimulado a avançar com proveito e prazer a vida sentimental e amorosa que, a latejar no obscuro do desejo, deve ser a sua, é a sua, legitimamente. Poemas do exílio podem não ser poemas do lá. No país onde o poeta nasce e onde deveria viver até a morte, lá, ele não pode levar a cabo a vida que julga plena para si. Lá, não está sua pátria; lá, sua pátria não é.

Valho-me dessas considerações para formular o convite à leitura dos poemas de Camilo Pessanha (Coimbra, 1867-Macau, 1926) reunidos em Clepsidra (1920). Ninguém como o coimbrão Pessanha levou até as últimas consequências o conhecido lema tomado às Discussões Tusculanas, de Cícero: "Ubi bene ibi patria" (na tradução de Paulo Rónai: Onde me sinto bem, lá é a minha pátria). Louvemos a Ateliê Editorial por nos entregar a primeira edição brasileira de Clepsidra. O livro recebeu apresentação criteriosa e notas indispensáveis do professor e poeta Paulo Franchetti.

A minguada e notável produção poética de Camilo Pessanha nasce, se alimenta e sobrevive das revelações que lhe propicia "a luz de um país perdido". Pessanha viaja à antípoda Macau para desfrutar a vida e a poesia dos seus sonhos. Dele disse Fernando Pessoa: "descobriu-nos a verdade de que para ser poeta não é mister trazer o coração nas mãos, senão que basta trazer nelas os simples sonhos dele". A vida profissional em Macau é a mesma que teria levado em Portugal. Continua a ser o que pode ser: um pequeno funcionário a viver às expensas do Estado. Mas na prática da poesia, interessa-lhe dar vida à vida dos sonhos seus. Repete-se a si em tamanho que transgride e ultrapassa os limites existenciais e poéticos propiciados pelo cotidiano português. O biógrafo Antônio Dias Miguel observa que a vida alucinada no exílio serviu-lhe para que aprofundasse, pela repetição em diferença, traços abusivos já existentes no comportamento europeu. Em aguda percepção, Dias Miguel esclarece-nos que o uso do ópio "corresponde não a um vício adquirido[EM MACAU], mas à sublimação, ou melhor, à transparência de outros que já em Portugal o caracterizavam, como o hábito de beber e o completar-se através de uma vida nova toda artificial".

Sob a luz do país perdido, a "lânguida e inerme" alma do poeta se recheia e transparece completamente. Ela passa a "deslizar sem ruído" e a "no chão sumir-se, como faz um verme". O ópio suplementa o álcool, propiciando a plena realização "de uma vida nova toda artificial". Sobre esse tópico e a contrapartida no cotidiano como "spleen", há que buscar seu artífice na poesia ocidental, Charles Baudelaire. Em tradução de Ivan Junqueira, leiamos versos de As Flores do Mal: "O ópio dilata o que contornos não tem mais, / Aprofunda o ilimitado, / Alonga o tempo, escava a volúpia e o pecado, / E de prazeres sensuais / Enche a alma para além do que conter-lhe é dado".

A poesia de Pessanha toma ao pé da letra a pergunta sugerida em Baudelaire: Como encher a alma para além do que lhe é dado conter? Nos desvarios existenciais e poéticos, ir além significa permanecer aquém no plano do dia a dia. Não é, pois, estapafúrdio registrar que os chineses de Macau, segundo informação de Danilo Barreiros, tinham o poeta drogado a caminhar pelas ruas na conta de "pune-tic-iane-mean" (literalmente: homem da meia-vida). Igualavam-no ao albatroz, ave migradora moldada também em meias-vidas e figura tipicamente baudelairiana. Ao zanzar descompassado pelo convés do navio, o albatroz desperta o escárnio dos marinheiros por as longas asas brancas e celestiais camuflarem pernas trôpegas e patas grosseiras.

A não ser por alguns poucos poemas, de que é destaque o díptico San Gabriel, Pessanha é o menos imperial dos poetas portugueses viajantes. Refiro-me a gigantes como Camões, Fernando Pessoa e Jorge de Sena. Destaca-se como contemporâneo do sinólogo Ernest Fenollosa, autor de The Chinese Written Character as a Medium for Poetry (1918). Admirado por Ezra Pound, Augusto e Haroldo de Campos, Fenollosa funda a relação entre ideograma chinês e linguagem poética moderna. A respeito de tradução de poema chinês, Pessanha escreve: "A melhor elegância manda, na poesia chinesa, suprimir quase completamente as palavras designativas das relações lógicas, imprimindo assim mais vivamente, é certo, na imaginação de quem lê as ideias concretas adotadas pelo autor como símbolos poéticos". A observação crítica de Pessanha fundamenta sua inovadora composição em parataxe. Poderia ter fundamentado o paideuma poundiano e o Plano Piloto para Poesia Concreta. Triste Macau!

Lamentavelmente, as traduções de poesia chinesa assinadas por Pessanha se perderam no tempo e no espaço. Ao fim do século 20, o poeta moçambicano Rui Knopfli retoma a experiência. Em 1980 publica O Livro Melancólico de Tao Li. Rui nos informa que Tao Li é o mesmo T"ao Lei, a que Ezra Pound se refere. Seu perfil ilumina o de Pessanha: "Tao Li é poeta menor do final da dinastia Tang e que, tendo gozado de certo favor na corte, por mulherengo e quizilento, acabou por ser banido e desterrado, terminando seus dias no exílio". Escolho três versos dele: "Atardo-me a olhar meu companheiro único, / o fogo, mas seu verão fictício / não se espelha no meu inverno". O fogo, verão fictício a não se espelhar no inverno do poeta. Puro Camilo Pessanha.

Genet e o enigma da criação

05 de março de 2011 | 0h 00

Silvano Santiago - O Estado de S.Paulo

No dia 19 de dezembro de 2010 comemorou-se o centenário de nascimento de Jean Genet, falecido em 1986. Por ser universalmente festivo, dezembro inibe reinações não previstas pelo calendário religioso e pelos balanços do ano. O notável e polêmico escritor francês teve o nome armazenado no freezer da história literária. Sua obra é vasta, complexa e de exegese difícil. Fascinante, caminha em ritmo transgressor pelo romance e a autobiografia, pelo teatro e o cinema. Em vez de peneirar farinha, açúcar e fermento para bater o bolo jovial do centenário, por que não festejar escritor e obra com um discreto e amigável sanduíche misto quente?

Comentarei o imprevisível e notável livrinho em que Genet narra suas visitas ao ateliê do escultor Giacometti (L"Atelier d"Alberto Giacometti, com fotos de Ernest Scheidegger, 1958). No domínio da crítica de arte, o livrinho é peça tão especial quanto, no campo da crítica literária, as cartas trocadas entre os poetas Mário de Andrade e Carlos Drummond, hoje reunidas no volume Carlos & Mário. Os valores nobres do convívio humano são postos à prova. Sobressaem os sentimentos de simpatia e amizade, colocados acima da rivalidade e da emulação. A troca de experiências embasa o exercício da crítica. Por ter seu work in progress apreciado por olhos privilegiados, o criador se interroga sobre a própria criação. Todos lucram: o artista, o amigo e o leitor.

Os dois gêneros de visita são semelhantes a um terceiro. Lembro-me das flâneries de André Breton, acompanhado do infalível Giacometti, pelo recinto do Marché aux Puces, em Paris. Poeta e escultor brincam de chicotinho-queimado com o Acaso. Os fados farão chegar às suas mãos algum objeto usado e insólito (ready-made), que participará do processo de criação. Em Amour Fou (1937), a ser lido ao lado dos dois livros citados, Breton narra a caminhada aleatória dele e de Giacometti pelos brechós parisienses e comenta: "O elo de simpatia que une dois ou vários artistas parece que ajuda a encontrar soluções que cada um, de per si, procuraria em vão".

No texto de Genet, Giacometti é homem alegre e afável, que se confunde com o chão de terra batida, onde pisa, e a terra cinza, em que molda a peça. "Como ficaria feliz o escultor, se pudesse reduzir-se a pó, a poeira!" Todo o ateliê é cinzento. Sua esposa, Annette, recebe ordem para não limpar a sujeira das vidraças. A pele enrugada do rosto sorri. Sorriem os olhos, também a testa plissada. Riem-lhe os dentes centrais espaçados e também cinzentos. Coça a cabeça cinzenta, desgrenhada. Arregaça as calças cinzentas caídas sobre os sapatos. De repente, um corte brusco no convívio amigável. Genet observa: "Dois segundos atrás, Giacometti sorria, mas eis que suas mãos tocaram uma estátua em busca de forma. Em meio minuto, ele está por inteiro na passagem que une os dedos à argila. Já não lhe interesso". O escultor embute a afabilidade e a alegria na solidão escavada e, dominado por elas, focaliza "a ferida, que é única na origem de toda obra de arte". A ferida, escondida ou visível, guardada e preservada pelos homens dentro de si, nela o artista se refugia ao trocar a vida

social pela solidão temporária, mas profunda. Conclui Genet: "A arte de Giacometti parece querer revelar a ferida secreta dos seres e das coisas, para que seres e coisas sejam iluminados por ela".

Genet esclarece: "A solidão não significa, para mim, condição miserável, mas soberania secreta, nem incomunicabilidade profunda, mas conhecimento mais ou menos obscuro de singularidade irrefutável". A solidão não é miserabilismo. Frente à escultura de mulher, os olhos do escritor se desviam e sua mão se projeta sozinha à caça de descobertas palpáveis: pescoço, cabeça, nuca, ombros... Fecha os olhos e toca o ombro. Custa-lhe descrever o bem-estar da mão, confessa. Sensações variadas confluem para a ponta dos dedos. Alguém forte os guia e os apazigua. Continua: "Meus dedos refazem o percurso feito pelos dedos de Giacometti, mas enquanto os dele procuravam apoio no gesso úmido ou na argila, os meus determinam seu andar pelo caminhar único dos dedos dele". A mão vive; a mão vê. "Giacometti, ou o escultor para cegos" - Genet decifra o enigma da criação. Não são os olhos de Giacometti, são suas mãos que fabricam os objetos, as figuras humanas. Ele não sonha a escultura. Sente-a com o tato.

As mãos do escultor, o gesso e a marcha à ré anunciada pelas labaredas de fogo, eis o que ficará subentendido no diálogo seguinte. Giacometti pergunta a Genet: "Se vazadas em bronze, essas esculturas em gesso perderiam?". Responde ele: "Não. Não perderiam em nada". O escultor insiste: "E ganhar, acha que ganhariam?". Genet hesita. E não hesita mais: "Eu não diria que as esculturas ganham e, sim, que o bronze ganhou. Pela primeira vez na vida, o bronze acaba de ganhar. As suas mulheres são uma vitória" - continua Genet com receio de levar bronca - "do bronze. Sobre o próprio bronze, talvez". Meses depois, ao almoçar com Jean-Paul Sartre, Genet repete-lhe a fórmula encontrada para explicar o sumiço dos dedos do artista e do gesso no fogo que funde o bronze. Sartre o consola. O achado crítico foi um presente dado ao escultor. E arremata, lembrando-se talvez das escapadas de Giacometti pelo Marché aux Puces em busca do readymade: "O sonho de Giacometti seria sumir-se completamente detrás da obra. Ficaria ainda mais feliz se o bronze é que tivesse se manifestado por si mesmo".

Giacometti confidencia. Outrora tinha tido a ideia de esculpir uma figura e de enterrá-la. Não a descobririam, ou só a descobririam bem mais tarde, quando o próprio escultor tivesse desaparecido e não perdurasse a lembrança do seu nome. No entanto, ao entrar no ateliê, Genet observa que todo ele vibra e vive. Anota: "Basta a presença de Giacometti para que, sem que as toque, as esculturas já acabadas se alterem e se transformem só porque uma das irmãs está sendo trabalhada". Sustentado por madeira carunchada, precário e sujo, o pavilhão pode desabar a qualquer hora. Mas o ambiente está tomado pela realidade absoluta. "Quando saio do ateliê e caminho pela rua", escreve Genet, "dou-me conta de que nada que me rodeia é verdadeiro."

Revoada de vaga-lumes

19 de março de 2011 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

O menino voa a Brasília para visitar os tios. Está em construção a capital do País. Ainda no carro, ele se assusta com o cenário oferecido. Máquinas derrubam árvores, dizimam a vida animal selvagem e erguem belos edifícios modernos. Já em casa dos tios, alegra-se frente ao espetáculo da plenitude: no terreiro, entre a casa e as árvores da mata, evolui um peru. Sua cabeça "possui laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços". Ele é "completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos - o peru para sempre. Belo, Belo!". A ave doméstica é o banquete no dia seguinte. O menino se embrenha nas trapaças da gula e no horror da degola. Quer desbravá-los. Volta ao terreiro. Nele, cisca outro e semelhante peru. Constata: "Oh, não. Não é o mesmo. Menor, menos muito". A cópia não é bela e é cruel. Pega de bicar a cabeça degolada, atirada no lixo pela cozinheira. Trevas arrebatam menino e mundo. Leve e misteriosa luminosidade flutua nas profundezas da noite: "Voava a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vaga-lume. Sim, o vaga-lume, sim, era lindo! Tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a alegria".

Intrometo o conto As Margens da Alegria, de Guimarães Rosa, na leitura do belo livro de Georges Didi-Huberman, Sobrevivência de Vaga-Lumes (Editora da UFMG, 2011), para que se contextualize, outra vez em quando, a modernidade tardia brasileira.

O Rosa intrometido realça a metodologia adotada por Didi-Huberman, em que a arte e os seus produtos solicitam a reflexão filosófica. Realça, ainda, o paradigma das trevas e da luz, oriundo do Inferno e do Paraíso dantescos. O contraste se reproduz hoje nos escritos legados por Pier Paolo Pasolini, Walter Benjamin, Giorgio Agamben e Georges Bataille. Genocídio e fulgurações da alegria. Barbárie bélica e clarões de beleza. Poluição e estilhaços de esperança. Perda da voz política e experiência interior. Conservadorismo acachapante e sobrevivência em lascas. A luzinha viva, intermitente e reservada dos vaga-lumes perturba a alta voltagem festiva e feérica dos refletores na sociedade do espetáculo.

Sobrevivência de Vaga-Lumes não se contenta em apenas descrever o não à luz espetacular da televisão e dos shows. Ao nomear uma comunidade de vaga-lumes, pretende organizar o pessimismo moderno e sustentar um espaço de imagens artísticas contraideológicas que visam a minar a fúria das pressões obscurantistas. Por não subscrever o horizonte entrevisto pela visão teológica ou apocalíptica de Giorgio Agamben, deseja afiar o olhar na pedra de amolar das imagens que transitam próximas a nós, minúsculas e fugidias. René Char: "Se moramos num clarão, ele é o coração do eterno". O saber-vaga-lume é, às vezes, um não-saber, e é sempre saber clandestino, intempestivo e hieroglífico. Enriquece-se com realidades constantemente submetidas à censura e à tortura. Coletados por Charlotte Beradt nos campos de concentração, os sonhos "nada explicam, nem a natureza do nazismo nem a psicologia dos sonhadores, embora

forneçam uma "sismografia" íntima da história política do 3.º Reich". Pascal: "Ninguém morre tão pobre a ponto de não legar coisa alguma".

Para desconstruir o pensamento crítico da modernidade culpada, Didi-Huberman alicerça seu livro em duas obras. Na de Pier Paolo Pasolini, artista que, tendo inventado o viver-vaga-lume em tempos de Mussolini, acabará por abjurar, frente à ressurgência do fascismo sob a forma de "genocídio cultural", o saber bruxuleante e resistente. Alicerça-o, ainda, na obra de Giorgio Agamben, filósofo que afirma ter sido o vaga-lume incinerado pelos holofotes midiáticos e objetivos da comunicação social. Viramos povos desprovidos de luz própria. Didi-Huberman se alimenta dos escritos de Pasolini e de Agamben para engrandecê-los e, a justo título, lamentá-los. Tomemos o caso do primeiro.

Os vaga-lumes entram no universo de Pasolini na carta que escreve a um amigo em 1941. O futuro cineasta se aventura pelo campo bolonhês no mês em que Mussolini e Hitler apertam as mãos no Berghof. Noite sem lua, os amigos sobem até a Pieve del Pino onde se deparam com uma revoada de vaga-lumes: "Nós os invejamos porque se amavam, porque se tocavam em voos amorosos e luzes". O recatado alvoroço sensual dos adolescentes confina com a luminosidade mágica do desejo animal e "permanece como a alegria inocente e poderosa que é alternativa para os tempos sombrios ou por demais iluminados do fascismo". Conclui: a obra literária e cinematográfica de Pasolini tira sua força dali. É atravessada por momentos de exceção em que os personagens são vaga-lumes? "Seres humanos luminescentes, dançarinos, errantes, inapreensíveis e, enquanto tal, resistentes."

Pasolini desenvolve o tema do "genocídio cultural" a partir de 1969. As velhas gesticulações de Mussolini são suplantadas por um fascismo mais corrosivo. Intelectuais e artistas não "percebem que os vaga-lumes estão desaparecendo", escreve Pasolini em 1975. Apequenada a metáfora, sua desvalorização mortifica a visão política, ideológica e estética. Foi possível resistir ao fascismo histórico. O novo fascismo "combate os valores, as almas, as linguagens, os gestos e os corpos do povo". Analisa Didi-Huberman: "Nos últimos anos de vida, Pasolini se vê constrangido a abjurar o que tinha sido o alicerce de toda sua energia poética, cinematográfica e política".

Designar a máquina totalitária é necessário. Conceder-lhe a vitória? Pasolini não pôde, não quis mais enxergar o espaço intersticial, intermitente e nômade das aberturas, dos clarões possíveis e súbitos. Rosa, na esteira de Maiakovski em conversa com o poeta suicida Sierguéi Iessiênen: "É preciso arrancar alegria ao futuro".

Jovens autores em espanhol

02 de abril de 2011 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

Nos anos 1960, a agente literária Carmen Balcells, chamada de a Mamá Grande pelo Nobel García Márquez, descobre no porto de Barcelona o ovo de Colombo da literatura hispano-americana. Em Paris, a agente Ugné Karvalis, companheira de Julio Cortázar, o estala na manteiga quente da editora Gallimard. Em Cuba, a América Latina de Che Guevara inspira Haydée Santamaría a fundar em 1959 o Itamaraty cultural da revolução, a Casa de las Américas (a língua portuguesa e a francesa do Caribe só terão vez e voz na gestão tardia de Roberto Fernández Retamar). Carmen, Ugné e Haydée são as principais responsáveis na divulgação dos autores hoje considerados como pertencentes ao boom literário hispano-americano. O já idoso e renegado Mario Vargas Llosa recebe em 2010 o Prêmio Nobel. Fecha-se o ciclo Carmen Balcells?

Domiciliada em Londres e em Barcelona, a influente revista Granta acaba de conceder cidadania a 22 netos das três madrinhas, todos nascidos depois de 1975. Com direito à edição em inglês, reúne em antologia Los Mejores Narradores Jóvenes en Español. Ao retirar o foco de luz do tabuleiro dos estados-nações, questiona-se a organização clássica da diversidade cultural europeia e hispano-americana. Esta se representa pelo uso pessoal e literário da herança comum, a língua de Cervantes. Jovens espanhóis se misturam a outros mexicanos e argentinos. A Academia Francesa (1635) já se sujeitara ao peso pós-colonial da globalização. Nela tomam assento o argentino Bianciotti, a argelina Djebar e o chinês Cheng. Os representantes das nations unies françaises têm voto na casa de Richelieu. Ah! O fantasma incorrigível do cardeal...

Os 22 convocados não compartilham os ideais dos avôs, escritores militantes na esquerda ou na direita. Desiludidos com a luta política, iludidos com as transgressões em arte, os novos transitam entre literatura e cinema, como a argentina Lucía Puenzo, que abre a antologia com narrativa onde a irreverência morde o leitor. Intitulado Cohiba, nome de sedutor negão cubano, o conto se passa durante a realização de festival internacional de cinema em Havana. A cidade se desmilingue na opção pelo subdesenvolvimento insustentável. A imagem engajada do filme de Michael Moore envaidece a tela do festival e é torpedeada pelos espectadores, cujas mãos selvagens atiçam o gozo sexual no escurinho do cinema. Em seminário na escola de San Antonio de los Baños, trona García Márquez, figura patética e nada brilhante. Resume o cubano Cohiba: "As empresas de turismo nos vendem com quatro S: sun, sex, sand e sea".

No conto Condiciones para la Revolución, sua conterrânea Pola Oloixarac exuma memórias de juventude e o respeito aos heróis dos anos de chumbo. O leitor volta os olhos para o verão de 1973. Na estante, Eduardo Galeano e García Márquez. Na cabeça dos personagens, slogans do Partido Comunista Revolucionário. Nas praças públicas, o som "de las mujeres caceroleantes" (do panelaço). "Fueron tiempos muy duros, muy duros." Ponto para a diversidade. No conto Un Infierno Propio, de André Neuman, o passado é só literário e está

subjugado aos reclamos perversos postos em cena por Pedro Almodóvar no filme Maus Hábitos. Notável poetisa mexicana do século 17, Sóror Juana Inés é musa do narrador e nos dias de hoje sua companheira de folguedos brejeiros e inomináveis. Comparado ao comportamento das "redentoras iluminadas" de Maus Hábitos, o de sóror Juana no conto de Neuman não destoa.

A boa prosa requer também o pagamento de pedágio pelos muitos anos vividos. Em caso de dívida, o modelo avocado pelo discípulo controla como radar o espaço narrativo. É o caso do conto Un Hombre Llamado Lobo, de Oliverio Coelho, onde o clássico Pedro Páramo, de Juan Rulfo, monitora a procura do pai, perdido numa cidade fantasma. O realismo fantástico ainda cobra porcentagem, como no conto De la Puerta y los Seres Extraños, de Sonia Hernández. Já a violência inibidora da tradição literária sobre os novos autores arma o conto/parábola Unas Cuantas Palabras Sobre el Ciclo de las Ranas, de Patricio Pron. Tema da atualidade é garantia de que o autor não é azarão. Oriundas talvez das velhas comédias de Frank Tashlin e Jerry Lewis, as ironias sobre o consumo desenfreado ganham corpo nas relações entre Eva e Diego, no conto homônimo de Alberto Olmos.

Se o modelo não aflora, pode aflorar a angústia da criação em oficina literária. Leia-se o conto El Lugar de las Pérdidas, do boliviano Rodrigo Hasbún. Se a angústia da criação não aflora, o texto torna-se cismarento e não consegue definir o personagem a não ser pela estranheza do que faz. Vá ao conto Olingires, de Samanta Schweblin. Ou pode ficar no tatibitate divertido, bem escrito e meio irresponsável de La Vida de Hotel, do espanhol Javier Montes. Garanto: futuro autor de best-sellers.

Uma antologia de jovens ficcionistas acende o néon de novos nomes na mente letrada do leitor. É também suporte comercial na indústria do livro. No Modernismo, a antologia de jovens foi semelhante à revista de vanguarda. Ambas serviram para avançar nomes e ideais estéticos, políticos e sociais comuns. Hoje, exibe futuras vedetes ao olhar midiático ou cibernético do leitor. Nas velhas noites cariocas, o bar Amarelinho armava a vitrine para o artista. Suas mesas são substituídas pelo site e pelo blog do escritor. Nestes faltam copos de chope e as fofocas dos garçons. Sobram autores ensimesmados, ativos e interativos que, a trocar mensagens pelo espaço cibernético, tentam reanimar afetos, ojerizas e pactos, cimento das gerações literárias.

Ao bater a inveja, fará falta a leitura da Vida Literária no Brasil - 1900, do impecável historiador Brito Broca.

Morte e vida do autor

16 de abril de 2011 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

Em se tratando de leitura de texto, Jacques Derrida é o filósofo que mais se empenha em neutralizar a figura do autor. É clássica sua análise do Fedro, de Platão. Ele retoma o esquema que rebaixa o valor do texto escrito, delegando-o aos sofistas, e nobilita a busca da verdade pela presença de Sócrates junto à sua fala. Sócrates a protege e a explica. Derrida assinala o quiproquó do grego e afirma que os interlocutores, ao deixarem gravar no papel a palavra, dela se ausentam para que o texto do diálogo, a escrita, seja em toda plenitude. Gravada no papel, a palavra viva de Sócrates é a letra morta de Platão. Sem a assistência do autor, o texto autossuficiente passa a deambular pelo mundo em busca de sentido. (Machado de Assis, criador de Dom Casmurro, não socorre o leitor nas dificuldades que enfrenta. Apenas diz: repita a leitura, um dia você ainda o entende.) Ao assumir a postura derridiana, o leitor do diálogo platônico reclama, pois, a autonomia e a liberdade indispensáveis para apreender com rigor qualquer texto. Responsabiliza-se: faz seu o que é de outro.

Esse é o fundamento da teoria de Derrida sobre a escrita (e não sobre o poder da voz) e sobre a leitura (e não sobre a interlocução ao vivo). A prática filosófica foi herança do diálogo entre falantes, da maiêutica. Hoje, o leitor não se julga mais um interlocutor desvalorizado de Sócrates que, além-túmulo e ainda junto à fala, protege-a dos falsários e a explica. A prática filosófica desconstrói (verbo de Derrida) o fundamento fonocêntrico da metafísica ocidental, da linguística de Ferdinand de Saussure, da antropologia de Lévi-Strauss e da psicanálise de Lacan. Ao desconstruir esse pressuposto, a filosofia passa a ter por objeto a escrita e como prática a leitura.

As 740 páginas escritas por Benoît Peeters (Flammarion, 2010) historiam longa e minuciosamente a "vida de Jacques Derrida" (1930-2004). As premissas que regem o gênero biografia, de que é exemplo o clichê da infância humilde dos grandes homens, não teriam sido minadas pela desconstrução? Desconstruída, a biografia clássica não é apenas um caminhão-baú que, tendo como destinatário o admirador do filósofo, transporta com competência e carinho documentos e depoimentos de ordem pessoal dispostos cronologicamente? Como recuperar a memória do filósofo? Pena que a resposta tenha sido apenas insinuada por Derrida. Sabe-se como não se deve.

Não é, pois, estranho que o discípulo Bernard Pautrat tenha se indignado quando o carioca Carlos Freire andou clicando Derrida. Peeters registra a indignação (p. 542). Pautrat admirava a linha antimídia do mentor. Não dava entrevistas, não se prestava a fotos. Um choque. Dezenas de fotos do filósofo no número especial da revista Magazine Littéraire e no livro produzido com Geoffrey Bennington. Imagens meramente anedóticas e retratos da vida privada. "Confesso que fiquei decepcionado" - confidencia Pautrat. Passo por cima dos dois cadernos de fotos selecionadas por Benoît Peeters.

O equívoco de Peeters é o de dar a entender que Derrida se interessa pela biografia de filósofos. Há que distinguir biografia e autobiografia. Derrida não se interessa pela vida de um autor escrita por outro, em geral de forma anedótica e cronológica. Interessa-se pelos textos autobiográficos de Jean-Jacques Rousseau e de Friedrich Nietzsche. Nestes, a subjetividade se escreve a si pela letra morta e atesta a favor da necessidade filosófica de não sublimar o corpo (físico) no corpus (textual). Aliás, Derrida estabelece a distinção entre uma e a outra de maneira vulgar. Propositadamente? À pergunta "Qual é a vida sexual de Hegel ou de Heidegger?", seguem-se considerações impertinentes: "Não estou querendo dizer que seria necessário fazer um filme pornô sobre Hegel ou Heidegger. Quero ouvi-los falar sobre o papel que o amor tem nas suas vidas". Ao transcrever a si no papel, o autor se apresenta contraditoriamente mais vivo. A "vida" do filósofo é diferida em escrita e revelada pela autonomia do texto que dela se libera. Os atos e fatos enumerados do mero viver não são tema filosófico. A letra morta e enigmática da subjetividade em crise o é.

Peeters está certo quando dá a entender que Derrida só tem interesse pela vida de figuras notáveis. O autor de Otobiographies não se arrisca como Michel Foucault ao analisar Eu, Pierre Rivière, Que Degolei Minha Mãe, Minha Irmã e Meu Irmão.

E mais correto está ao salientar a coragem pública de Derrida, de que é bom exemplo a defesa de Heidegger e de Paul de Man, acusados respectivamente de nazista e de antissemita. Em entrevista a Evelyne Grossman, Derrida confessa: "Quando tento pensar, trabalhar ou escrever e quando creio que alguma coisa "verdadeira" deve ser aventada no espaço público, na cena pública, pois bem, força alguma no mundo me bloqueará". Exemplifica com os ensaios que iriam ferir Lévi-Strauss e Lacan. E conclui: "Era impossível guardar aquilo só para mim. Trata-se de uma lei, de uma pulsão e de uma lei: não posso não dizer". A esse impulso, ele dá o nome de pulsão de verdade.

O leitor pouco comprometido com a filosofia de Jacques Derrida e interessado por um vasto, às vezes pouco rigoroso e sempre rico panorama da vida filosófica na França e nos Estados Unidos (onde o filósofo ensinou com frequência), poderá ter prazer ao acompanhar a história sentimental do menino judeu argelino que assombrou o mundo pela sua compreensão solitária, arrojada e originalíssima da metafísica inventada pelo Ocidente e por ele imposta como universal. Derrida não pode não ser judeu argelino. O Mediterrâneo europeu é compreendido pela sua outra margem, ontem e hoje em chagas. Quanto do teu sal são lágrimas de África!

Mathieu e seus dois pais

30 de abril de 2011 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

O influente romancista Mathieu Lindon lança sua autobiografia, Ce Qu"aimer Veut Dire (POL, 2011). Mathieu é o filho caçula de Jérôme Lindon, fundador das Editions Minuit, que publica Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet e outros notáveis autores de vanguarda. Ao trabalhar as reminiscências do pai biológico, Jérôme, e do pai intelectual, Michel Foucault, Mathieu insere o relato na tradição dos "romancistas moralistas", clássicos modernos franceses publicados pela família Gaston Gallimard, concorrente da Minuit. Parente próximo de Mathieu é o cruel Raymond Radiguet, amigo de Jean Cocteau. Na vida e em literatura, Jérôme e Mathieu trilham caminhos paralelos, daí a necessidade de o adolescente buscar o filósofo Michel Foucault para ocupar o lugar real e amoroso da paternidade.

Na escrita literária de Mathieu, os petardos da fala alternativa parisiense são atirados contra a austeridade e a litotes da análise psicológica francesa e evidenciam a insubordinação da juventude burguesa, prevalente nos anos 1970. As filigranas dos sentimentos abstratos, como o amor e o ódio filial, o desejo e o gozo carnal, o esquecimento e a lembrança, a rebeldia e a devoção, são expostas em frases como fios elétricos desencapados, ou seja, em frases tão lembráveis quanto máximas. "Ainda hoje, estou mais preparado para o impudor que para a indiscrição", lemos e retemos.

Na leitura da narrativa francesa típica, a graça está no clarão que ilumina a discordância entre o afirmado e o descrito. O bom leitor abre a brecha da contradição interna que rejuvenesce o texto e robustece a riqueza enigmática do relato, haja vista nosso Machado de Assis. Diante de narrador a se vestir com as flores convenientes da retórica, o leitor as despetala para encarar o personagem recoberto pelos espinhos dos propósitos camuflados. Ao refletir sobre o impudor, assumido pelo narrador já avançado nos anos de vida, o leitor realça a roda-viva das várias celebridades que cercaram e encantaram o futuro romancista e crítico. O forte do autobiográfico Ce Qu"aimer Ceut dire não é tanto o despudor, mas a indiscrição.

Quem o afirma é o crítico Jérôme Garcin, da revista Nouvel Observateur. Garcin é agudo e penetrante: "Seria preciso ler a longa narrativa de Mathieu como se assinada por desconhecido e povoada de personagens anônimos". E acrescenta: "ao risco de cair na listagem das celebridades, seria necessário poder resistir à tentação da indiscrição". O necessário se impõe. Se a intenção da autobiografia foi a de se submergir na nostalgia despudorada, tal não acontece exatamente. Reconhece-se na topografia do relato um "cemitério onde repousam os principais personagens do livro". E Garcin passa a enumerar os famosos já falecidos: Michel Foucault, Jérôme Lindon, Hervé Guibert, Samuel Beckett (aliás, Sam), Gilles Deleuze, Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet e William Burroughs. Narrador desconhecido e personagens anônimos? Temos o corajoso, pungente e perturbador depoimento de sobrevivente dos anos 1970.

Nesse sentido, a autobiografia precoce de Mathieu (n. 1955) dá continuidade a esses romances geracionais franceses, antes escritos à clef, cujo primeiro e intrigante exemplo moderno é Les Mandarins (1954), de Simone de Beauvoir, companheira de Jean-Paul Sartre. Não menos fascinante é o romance da psicanalista Julia Kristeva, Les Samouraïs (1990). No site de Philippe Sollers, marido de Kristeva, o leitor abelhudo encontrará "quem é quem" no livro. Mathieu não se insere na tradição pelo gosto da metáfora autodepreciativa (intelectuais mandarins em tempos de pós-guerra, intelectuais samurais nos tempos chineses pós-1968), mas pela análise do sentimento intraduzível em vulgar - o amor. A indiscrição do narrador não é maledicente, mas já o despudorado personagem recebe, como em filme de Jean Vigo, Zero em Comportamento. Voulez-vous Coucher avec Moi (Ce Soir)? seria o bem-humorado título para a autobiografia, agora tomado de empréstimo ao libertário John Lennon dos anos 1970.

Lido com discrição, Ce Qu"Aimer Veut Dire lembra o filme Gruppo di Famiglia in un Interno (Violência e Paixão, 1974), de Luchino Visconti. O velho professor e perito em arte, interpretado por Burt Lancaster, quer e não quer se liberar da solidão ao vê-la ameaçada pelos avanços de um jovem guerrilheiro, drogado e sedutor, vivido por Helmut Berger. Se lido com indiscrição, o personagem de Burt é o inapreensível Michel Foucault que, durante as viagens a trabalho no estrangeiro, libera seu "interno" aos mais talentosos e alucinados rebentos da novíssima geração. A ação da autobiografia se passa no apartamento da rua de Vaugirard, que vira parque de diversões para um inusitado "gruppo di famiglia". Oculta-se a versátil Paris. Escancara-se a repetição do gozo instrumentalizado pelo desejo homossexual flutuante e enclausurado entre quatro paredes. O sexo casual campeia entre amigos e estranhos e se soma à vida anárquica e sonâmbula das drogas e das bad trips de LSD e de heroína.

No relato autobiográfico, pesam mais as relações íntimas entre os ambiciosos artistas da cena jovem parisiense e menos as relações entre estes e os adultos já profissionais, que os acolhem. Exceção para as figuras paralelas de Jérôme Lindon e de Michel Foucault. O filho caçula oscila. Fica entre o arbítrio do pai biológico que, por exemplo, só publicará o romance de estreia de Mathieu se ele aceitar ter o nome substituído por pseudônimo (Pierre-Sébastien Hedaux), e a generosidade do pai mentor que, com a graça e a astúcia de arlequim fugidio, acoberta os interditos comportamentais do adolescente. O reencontro amoroso de Jérôme e Mathieu se dá tardiamente, em 1084, no enterro de Michel Foucault: "Meu pai comparece e, sem dizer uma só palavra, me abraça, creio que é a única vez em que toma tal atitude".

A filosofia POP em questão

14 de maio de 2011 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

Gilles Deleuze foi o primeiro a utilizar o termo filosofia pop. Ao se referir ao livro Mil Planaltos (1980), vale-se dele e quase o condena. Estaria destinado à lata de lixo? Não, responde Mehdi Belhaj Kacem (MBK, de agora em diante), jovem filósofo franco-tunisiano e ex-discípulo fervoroso de Alain Badiou. O pensador alternativo dá o título de Pop Philosophie (Perrin, 2005) às 11 entrevistas que concede a Philippe Nassif em 2003 e 2004. MBK quer reconciliar a pesquisa na filosofia e na psicanálise com a atualidade política e comportamental. Trabalha a deserção do político, a competição dos egos, a frivolidade depressiva e a pornografia, a vida punk, o videogame e a sitcomização (de sitcom, comédias em que os mesmos personagens aparecem em capítulos sucessivos) da vida amorosa. Pretende elevar a obscenidade contemporânea à altitude grega. Deve haver uma obscenidade grega e uma altitude contemporânea. A reviravolta na valoração tem de ser dada a conhecer. MBK a reconhece e a cria a partir de discussões sobre racionalidade rude e instinto vivo, anarquia e lei, lucidez desencantada e ativismo apaixonado, comunidade e sujeito, exigência e gozo. Ao encarnar a figura do jogador (de videogame), o filósofo pop se libera de problemas falsos.

Não é por acidente que MBK resgata em seminários a presença física do filósofo, sua palavra viva. O retorno à ágora socrática encaixa o pop entre os adversários dos filósofos da escrita, de que é exemplo Jacques Derrida. "Há situações de verdade que não são jogos de linguagem", reitera Badiou. A animação de seminários, entre eles o famoso "la cellule", e a opção por expor as ideias em livro/entrevista não invalidam a experiência do pensamento em escrita de MBK. Confessa, no entanto, que tem mais e mais necessidade de presença. E se justifica: "Há uma verdadeira diferença entre a palavra viva, que se desdobra aqui e agora, com você à minha frente, e a minha palavra diante do computador ou do caderno. Posso ter afetos extremamente fortes diante da folha de papel ou da tela, mas, por mais que Derrida me diga o contrário, há algo a mais na palavra viva e na presença física". Simples: a palavra viva do filósofo senta o real no poder e de lá expulsa a imaginação, entronizada em 1968.

Escute-se o lema de MBK: "Por toda parte, o real tornou-se didático, despoticamente didático". À época das entrevistas, destaca dois acontecimentos: o atentado às torres gêmeas (2001) e a ascensão de Jean-Marie Le Pen (extrema-direita) ao segundo turno das eleições francesas (2002). Considere-se o significado original que dá a acontecimento: é "o real de uma representação desagregada". Entenda-se: o real aparece numa representação em que estão destruídos os princípios de coesão e de unidade. O acontecimento endossa, portanto, a atual falência da representação artística. À diferença do filme Duro de Matar, o atentado não causa efeitos simbólicos. Causa efeitos sobre o simbólico; machucam-no como faca fere a pele ou a fruta. No acontecimento nova-iorquino, o real se apresenta de modo desagregado; põe em jogo um não-tempo caótico, a ser trabalhado filosoficamente. A mídia contra-ataca: imobiliza o cidadão, saturando-o de imagens. Pânico (MBK subscreve Deleuze e Badiou) é

palavra que pertence ao registro do afeto, e não ao registro do real ou da representação. MBK é radical: o estado de exceção não deve armar o gatilho da guerra civil. Não houve baixas em maio de 68.

Quem leva o pensamento a pensar trata o acontecimento com atitude marcial. Pela "marcialidade" o pop não forma discípulos, forma "guerreiros", que improvisam em presença do imprevisto. Não se improvisa por escrito, mas a cappella. "Não tenho consciência de todas as filosofias por que atravessei", afirma MBK. Explica-se: "Você lê, você esquece, compreende cada vez mais; quanto a mim, compreendo o essencial do que há para se compreender, mas não lembro". Ele inaugura o "niilismo democrático" da atualização, que contradiz a memória plena, de que falam Bergson e Deleuze. Em oposição ao ensino magistral de caráter universitário, o ensino marcial pop capacita o sujeito a se reatualizar, a ser no tempo atual. O pensador que julga poder compreender com seu estoque de saber a "falência da representação" é um desorientado a priori. Constatará: não sei reagir ao imprevisto.

MBK repete Sócrates: "Chego virgem, vazio, nu, nada sei; chego a alguma coisa na discussão". Trabalha-se a arte de se aperfeiçoar. O modo de viver e de praticar a filosofia se dá pelo desenvolvimento no discípulo do "intercepto" (ato de obstruir o fluxo de alguma coisa). A escuta é o sentido que não se desliga, disse Freud. Antes de pedir a palavra, o guerreiro fica de tocaia, à escuta das coordenadas da situação. MBK lembra o seminário "la cellule": "Eu entrava na sala sem saber o que iria dizer. Formulava questões, e orientava minha fala de acordo com as reações que sentia e a atenção que captava. Ficava atento ao que desejava dizer e, ao mesmo tempo, à possibilidade de uma improvisação total". O intercepto é a negação do "democratismo convivial e autista" (adjetivos usados há pouco na crítica ao ministério Dilma Rousseff).

Quando a própria morte não paga a serventia do ser à causa nobre, não há herói. Há o jogador. Seu corpo participa da ação virtual, apropriando e manuseando imagens. Por ser explorado como jogo, o virtual é uma técnica tão revolucionária quanto o foram a foto e o cinema. Com uma vantagem: não é preciso ter a história da arte na cabeça para apreciar um videogame. Ao sobreviver no real político do Ocidente, onde imperam a depressão e o suicídio, o "jogador" pop corre risco de vida. De outra forma: o guerreiro arrisca a própria pele até no campo lúdico da representação. Deserdado, glorifica a herança da morte do herói.

Alquimia poética e utopia

28 de maio de 2011 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

São admiráveis estes quatro versos de Fernando Pessoa: "O poeta é um fingidor, / finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente". O paradoxo desconfia da lógica da razão e diz que, ao mascarar a dor autenticamente sentida com o fingimento poético, a voz do poeta se cola à verdade. Esta não tem o percurso pavimentado pela espontaneidade do sujeito e, sim, pela sua predisposição salutar ao fingimento retórico, que escreve a boa poesia. Ao divergir do senso comum, o poeta distorce a emoção da dor sentida para guardá-la no coração e fingi-la com letras na página em branco. Ali a sente mais realisticamente, revela-a e a transmite ao leitor. Alquimia da arte.

O escritor modernista brasileiro também tem o fingimento como alicerce da poesia. No entanto, de Fernando Pessoa se distancia por colocar como epicentro da escrita poética não a distorção da dor sentida, mas a desconfiança em relação ao nível de exigência formal requerido do adulto no uso da língua nacional e da linguagem poética. Em rebeldia contra o saber escolar que o constituiu como cidadão e contra a tradição literária eurocêntrica que o constituía como artista da palavra, o modernista finge observar o mundo com olhos de criança e finge imitá-la na redação. Contraditória e autenticamente, estaria escrevendo poesia de e para cidadão adulto brasileiro. Leia-se o livro Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade (1927), ou entenda-se a docência às avessas no poema 3 de Maio: "Aprendi com meu filho de dez anos / Que a poesia é a descoberta / Das coisas que nunca vi".

Ao distorcer o saber proporcionado pela formação educacional em vigor e ao rejeitar o ouvido poético afinado pela métrica e a rima, ao fingir-se de criança e escrever como ela, o poema modernista se cola ao autenticamente pensado e vivido. O fingimento evita que a escrita poética caia em outro e nefasto sistema de fingimento - o do artista comprometido com o artesanato de ourives e o da retórica, com a estética parnasiana.

O caderno do aluno Oswald não se assemelha ao carnê em que o viajante europeu anotou observações e pensamentos à espera da versão apurada e definitiva. Tampouco é metáfora para versos que traduzem a experiência subjetiva da desigualdade negra sentida pelo martinicano Aimé Césaire em terras metropolitanas (Cahier d"Un Retour au Pays Natal, 1939). O caderno escolar de Oswald tem em comum com os dois exemplos o trato com o desconhecido, que se expressa pelo desejo de "ver com olhos livres" e de sentir a "alegria dos que não sabem e descobrem" (como está no Manifesto da poesia pau-brasil). Bem acabada, a linguagem poética do caderno de Oswald é, no entanto, mal torneada por ser fingidamente inocente e ingênua, decidida a desconcertar o leitor pela varinha de condão do humor e da surpresa. O poeta não está onde você acredita que ele deveria estar.

O poema se arrisca quando acopla ao artista da palavra a voz crítica do intelectual. Unidos, escancaram em escrita o jogo político-social e econômico

dominante na jovem nação. O povo brasileiro abre alas na poesia e pede passagem. Pelo seu tosco e autêntico modo de sentir e de pensar e pelo seu linguajar precário, é semelhante à criança. Um denominador comum sela o encontro - "a contribuição milionária de todos os erros". O dado e tido como certo para o Brasil é errado. O dado e tido como errado é certo. O adulto poeta finge ser criança e o intelectual maduro finge ser povo. Ao apadrinhar (to patronise, em inglês) criança e povo, o poema se quer força de resgate da nova geração e da nova cidadania. Desenha utopias verde-amarelas. O paradoxo poético de Pessoa se expressa pelo erro correto, moeda que, desvalorizada pelo senso comum europeizado, financia a futura e boa cidadania brasileira. Leia-se Pronominais: "Dê-me um cigarro / Diz a gramática / Do professor e do aluno / E do mulato sabido / Mas o bom negro e o bom branco / Da Nação Brasileira / Dizem todos os dias / Deixa disso camarada / Me dá um cigarro".

No cenário poético da infância, Manuel Bandeira sobrepõe ao erro correto o sabor e o saber da experiência proporcionada ao cidadão brasileiro pelo linguajar do povo. Lê-se na Evocação do Recife: "A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros / Vinha da boca do povo na língua errada do povo / Língua certa do povo / Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil". Na mesma cena infantil do sabor/saber popular, Carlos Drummond afina pelo afeto a voz da empregada doméstica e, acertada e contraditoriamente, a situa em etnia e classe diferentes. Leiamos trecho do poema intitulado Infância: "No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu / A ninar nos longes da senzala - e nunca se esquece / Chamava para o café. / Café preto que nem a preta velha / Café gostoso / Café bom".

Em todos os poemas citados a (quase total) ausência de pontuação reitera a necessidade de a sintaxe modernista ser fonética. Em Pontuação e Poesia, Drummond observa: "A pontuação regular, iluminando igualmente todos os ângulos da superfície poética, impede que se destaque algum de seus acidentes mais característicos". Em outro texto da época, Drummond afirma que "o preconceituoso procura o acessório, que não interessa e foi removido".

A alquimia poética do Modernismo é nitidamente pós-colonial, fingida e realisticamente utópica. Deveria ter sido relegada à década de 1920 em virtude das várias etapas de modernização política, social e econômica por que passou a nação brasileira depois dos anos 1930. A polêmica em torno do livro Por Uma Vida Melhor, de Heloísa Ramos, demonstra que, no Brasil, a educação das massas ainda é uma utopia verde-amarela. Diz o mundo e lamenta o projeto do pré-sal.

Bacon, vida de artista

Prosa de Sábado
11 de junho de 2011 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

Financiamento. O pintor Francis Bacon (1909-1992) poderia ter sido diretor de cinema. O russo Eisenstein era referência. O desejo foi tolhido pelo modo de financiamento da criação cinematográfica. Desperdiçaria muita energia para levantar as condições materiais exigidas. Ao final da vida, comenta: "Já é preciso lutar tanto com o que se quer fazer, então buscar dinheiro, batalhar por ele..." - deixa a frase em suspenso. Na Irlanda, nada obrigava o pai a ajudar os filhos financeiramente. Jovem, Bacon viaja a Londres, a Berlim e de volta a Londres. Aceita diferentes bicos. Foi decorador. Detesta a pintura que tende à decoração. "Quando se é jovem, tenho a impressão de que sempre se podem encontrar pessoas que se interessam por você e pelo que faz." Nos anos 1920, Bacon conhece um senhor que mora em Chelsea com a mulher e dois filhos. Um dia, ele procura o pintor. Interessa-se por sua pintura. A partir daquela data e por quinze anos, o senhor o ajuda financeiramente, sem nunca falhar. Tem confiança no artista, acompanha seu desenvolvimento. Jamais intervém. Ele é quem doa o tríptico da Crucificação (c. 1944) para a Tate Gallery. O museu londrino o recusa. Tem de insistir para que seja a primeira peça de Bacon a ser aceita. Marchands não sustentam o pintor no início da carreira.

Fotos. No ateliê de Bacon há fotos esparramadas pelo chão, algumas pisoteadas. Têm o valor de documento. Sabe que há artistas entre os fotógrafos, mas não se interessa por eles. Valeu-se das fotos para pintar retratos de amigos. É-lhe mais fácil retratá-los a partir delas. Trabalha sozinho no ateliê e se sente mais livre. Não tem vontade de ver pessoas, mesmo os modelos. "Não pinto para os outros, faço pintura para mim. Por não encontrar mais modelos, passei a pintar-me a mim. Foi por falta de algo melhor, e não porque achava isso em si interessante."

Influência. Bacon descobre a pintura ao visitar uma exposição de Picasso, em Paris. Dizer que Picasso o influencia não é bem o verbo correto. Nem Picasso o julgaria correto. Picasso "era como uma esponja que absorve tudo". "Digamos que Picasso me ajudou a ver..." Não é bem isso também. Interessa ao pintor irlandês a capacidade que tem o espanhol de sempre estar fazendo algo de novo. Bacon é sensível ao visual; reage mais diante duma imagem que ao ouvir sons. "Fui influenciado por tudo o que vi, provavelmente." Em arte o conhecimento não é cumulativo como na ciência.

Gosto artístico. "Todo mundo crê que devo gostar de Hyeronimus Bosch. Não sei se minhas telas lembram as dele, mas posso afirmar que seu trabalho nada me diz." Impressiona-lhe o movimento dos seres e das coisas nos quadros de Géricault. Quando Bacon fala de movimento, não fala de representação da velocidade como nas telas futuristas. Em Géricault o movimento se encaixa no corpo. Não gosta da Guernica. Entre 1926 e 1932 Picasso faz suas melhores coisas. Pinta uma série de quadros provocados pelo encontro com Marie-Thérèse Walter. Entre os últimos trabalhos feitos por ele, gosta de La Pisseuse (A Mulher Mijona, 1965). Um dos mais belos Cristos na cruz é o de Cimabue.

Ele se deteriorou durante as enchentes em Florença. Pôde ver o esqueleto do que restou. Era notável. Não gosto de obras célebres como a Mona Lisa. "São telas entediantes de onde nada se tira. Tenho dificuldade em compreender a paródia que Duchamp fez dela." Ao falar de Turner, diz que não gosta de paisagens. Pintados no fim da vida, os autorretratos de Rembrandt são soberbos. A pintura abstrata lhe parece uma solução de facilidade. Em si a matéria pictural é abstrata, mas a pintura não é só isso, é resultado do conflito entre o material e o assunto. Há uma tensão.

Contemporâneos. Atualmente há muitos pintores interessantes, mas, depois de décadas de grandes pintores, talvez seja normal achar que lhes falta um pouco de força, um pouco de originalidade. "Pode ser também que o estado atual de minha saúde impeça que veja os pintores que estejam renovando a pintura, talvez."

Autocrítica e equívoco. Bacon não crê que a crítica possa ter função didática. A única crítica válida é a que o artista exerce sobre o próprio trabalho, quando está pintando. Naquilo que já está presente na tela ele busca o caminho por onde passar, a fim de chegar à melhor imagem final. "Muitas vezes, ao retomar um trabalho, ao dar-lhe continuidade, destruí um quadro que nas primeiras pinceladas era melhor que aquele a que cheguei ao final."

Cenário. Peter Brook me pediu para desenhar o cenário da peça O Balcão, de Jean Genet. Tentei. Logo descobri que o teatro é totalmente diferente da pintura. Quando assisto à peça de teatro ou ao balé, não vejo o décor. Ele nada acrescenta ao que estou vendo.

Leitura. Leio sempre a mesma coisa. Sempre tive má memória e as coisas pioram com a idade. Releio muito. Releio Ésquilo todo o tempo, infelizmente em tradução. Tudo é dito de maneira mais concisa e mais precisa com a poesia. Por isso prefiro lê-la. Samuel Beckett quis simplificar algo de muito complicado. A ideia é boa. No entanto, pergunto-me se nele o cerebral não suplanta o resto, se suas ideias sobre a própria arte não acabam por matar a criação. Há algo de muito sistemático e ao mesmo tempo de muito inteligente no trabalho dele, que me incomoda. A crítica insiste na comparação entre o pintor e o escritor. Diz Bacon que não enxerga relação entre o que o Beckett faz e o que ele quis fazer. Não gosta da pintura surrealista. Os escritores daquela escola são melhores. Bacon teve uma tela recusada na exposição surrealista de 1936.

Fonte. Entre outubro de 1991 e abril de 1992, Francis Bacon concede entrevistas a Michel Archimbaud (Gallimard, 1996). O artista morre logo depois, no dia 28 de abril.

A terceira idade do cientista

25 de junho de 2011 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

Em 1986, aos 78 anos, Claude Lévi-Strauss proferiu três conferências no Japão, reunidas agora em livro sob o título de L"Anthropologie Face aux Problèmes du Monde Moderne (Seuil, 2011). Mais que uma série de reflexões cautelosas a favor do "humanismo democrático", a traduzir tanto a emergência no século 20 das nações humildes e desprezadas quanto o término da supremacia cultural do Ocidente e o decorrente relativismo cultural e moral, as conferências estampam o testamento intelectual e ético de mente excepcional. Por ter enriquecido o conhecimento nas ciências humanas por mais de meio século, Lévi-Strauss ganhou o direito de manejar a linguagem expositiva e a persuasão no alto da própria sabedoria. Ao auferir os dividendos, a aventura do saber antropológico resplandece.

Quando alicerçado na memória individual e na idade avançada, o conhecimento científico deixa de ser generoso e comunitário para se encaramujar em introspecção. As reflexões teóricas e os exemplos tomados desse ou daquele escrito do autor extrapolam o marco original da evidência científica e se transformam, aos ouvidos do leigo a que o palestrante se dirige, em dados irrepreensíveis e modelares. A exemplaridade do saber amealhado pelo antropólogo é o espelho onde se mira o conferencista para apresentar, polemizar e transmitir o tema sugerido pela Fundação Ishizaka. O tema proposto reporta-se à obra consagrada e ambos dialogam em fala que opta pelo modo absoluto. A imagem duma bela vida de estudos, de docência e de publicações talvez seja a principal dádiva oferecida.

Nesse sentido, não conheço introdução mais fiel e rigorosa (e certamente menos crítica) ao grosso da produção e do pensamento lévi-straussiano. Espremida a obra e condensada em casca de noz, sobressai uma das técnicas mais felizes da argumentação antropológica de Lévi-Strauss, a refletir as pesquisas e as viagens do cientista pelo tempo e o espaço. Trata-se das "relações de simetria", inspiradas talvez pela teoria dos conjuntos em matemática, desenvolvida pelo grupo francês Bourbaki. Pelo exercício delas situações aparentemente distantes no tempo e no espaço e aparentemente diferentes na longuíssima história da humanidade são aproximadas e se encaixam pela semelhança semântica e lógica, estabelecendo novas categorias mentais. Ordena-se a multidão de variantes para que a propriedade invariante venha à luz. A lição oferecida pelas civilizações que desconhecem a escrita e os meios mecânicos "ilustra, pois, um denominador comum da condição humana".

Daí que grande parte do esforço metodológico de Lévi-Strauss seja o de desmascarar os jogos de aparência impostos pela disposição geográfica dos povos no planeta e pela história evolutiva e linear do progresso da humanidade. Em Tristes Trópicos, ele se vale da atitude teórica de Freud frente ao inconsciente e de Marx frente à ideologia para afirmar que "a realidade verdadeira nunca é a mais patente (la plus manifeste) e que a natureza do verdadeiro já transparece no zelo que este emprega em se ocultar". Ao sobrepor

o racional ao sensível, conclui: "Sinto-me banhado numa inteligibilidade mais densa, em cujo seio os séculos e os lugares se respondem e falam linguagens afinal reconciliadas". As relações de simetria aliam a linguagem do antropólogo à do geólogo, conferindo-lhes a altitude da visão de poeta e de alquimista. Associados, almejam o saber expresso no soneto Correspondências, de Charles Baudelaire, por sua vez inspirado no misticismo platônico do sueco Swedenborg.

Decorre que, para se reconhecer, uma sociedade precisa dispor de uma ou de outras que lhe sirvam de termo de comparação. A identidade nacional é produto de uma "técnica do dépaysement": o observador compreende melhor o objeto que lhe é próximo se o visualizar da perspectiva do outro. Como no teatro japonês, o ator julgará melhor seu desempenho dramático se o fizer da poltrona na plateia. Esse é o caminho que deve conduzir os membros das nações ricas e poderosas em direção a certa humildade que se confundirá com a sabedoria antropológica. Lembra Lévi-Strauss: Jean-Jacques Rousseau preferia crer que eram homens os gorilas vistos e descritos pelos viajantes europeus. O filósofo não corria o risco de negar a qualidade de homens a seres que talvez revelassem um aspecto ainda desconhecido da natureza humana.

Ao se apoiar no olhar crítico e distanciado, a reviravolta sugerida por Rousseau aconselha as nações desenvolvidas a se enxergarem no processo globalizado de industrialização a que submetem tardiamente os países subdesenvolvidos. No espelho da ex-colônia, vê-se a imagem da metrópole corrompida pela ambição desmedida dos homens e deformada pela pressa. A imagem grotesca explicita as destruições que foram necessárias para que as nações imperiais atingissem o estágio de progresso a (não) ser imitado. Para que repetir estragos? Na resistência ao progresso pelo caminho único da industrialização, Lévi-Strauss observa três tendências entre os povos desprovidos de escrita: o desejo de unidade sobrepuja a realidade dos conflitos internos, o respeito às forças naturais domina e, finalmente, aflora a repugnância ao encaixe artificial num devir histórico.

Ao reconhecer a diversidade das culturas, o evolucionismo apenas finge. Se os diferentes estágios das sociedades humanas - tanto os das antigas no tempo quanto os das distantes no espaço - são tratados como etapas de um desenvolvimento único a empurrar a humanidade para a mesma direção, a diversidade é só aparente. O progresso não é contínuo nem necessário. Procede por saltos. Por mutações, como dizem os biólogos. No xadrez, o cavalo, bloqueador de peões adversários, se move na liberdade que lhe oferecem as orientações em L.

Os caninos de animal predador

09 de julho de 2011 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

O êxito da coletânea Entre Parênteses é uma incógnita. Publicada na Espanha pela Anagrama, ela reúne os textos críticos curtos do romancista chileno Roberto Bolaño, escritos entre 1998 e 2003. A primeira edição é póstuma e data de 2004 e a quinta, de 2011. Romances de sucesso não chegam a cinco edições em sete anos. Publicados em jornal, os artigos de Bolaño não se dirigem aos pares e ainda menos ao público universitário. Passam por cima dos autores, dos professores e dos pós-graduandos, para baterem papo com o compulsivo leitor contemporâneo de literatura. Se ele sobrevive hoje em número reduzido, como Bolaño conseguiu sensibilizá-lo aos montes e seduzi-lo em cinco edições sucessivas?

Se o bate-papo com o leitor de literatura se dá no lugar e data em que ele naufraga, há que analisar a habilidade do crítico ao dobrar o Cabo das Tormentas. Entre Parênteses prova que o leitor de resenha de livro não é o bom-moço disciplinado que sai em busca de um acessível manual de história da literatura universal, oferecido em conta-gotas. Como se estivesse na plateia de filme que dramatiza briga entre gangues rivais, o leitor singular dos textos críticos de Bolaño arregala os olhos, deliciando-se com os atritos e pendências que caucionam e avaliam a barbárie da competição na vida literária, enquanto, à vista de tapas e raros beijos, a saliva verde e raivosa lhe escorre pela boca.

A escrita crítica de Bolaño reduplica a trama ficcional em que ele se fez mestre no romance 2666 (Companhia das Letras, 2010), repovoando-a com personagens e objetos reais - os escritores e seus livros. Cativa e arrebata o leitor por ter sido escrita por personalidade pública e versar sobre personalidades públicas. Semelhante ao narrador de ficção, o crítico reivindica liberdade absoluta e dá trela à língua de trapos. Esta mobilia a república das letras com tiradas e metáforas que desmancham os prazeres insuspeitos da moçada. Observações irônicas e rascantes atiram pedras nos cidadãos conscritos e liberam alguns poucos do suplício.

O texto crítico de Bolaño não é gratuito, incapaz de subscrever a boutade "não li e não gostei". Na falta de adjetivos melhores, direi que é, ao mesmo tempo, subjetivo e ideológico, e lembra, entre nós, os exercícios de Oswald de Andrade. Nos anos 1920, quando a Escola da Anta quis metralhar o movimento antropófago, Oswald divulgou um panfleto hilário contra os verde-amarelos. Analisa-o Haroldo de Campos: "Num estilo paródico arcaizante, o texto é todo construído na base de trocadilhos em torno da palavra Anta, que é incrustada no bojo de outros vocábulos, permitindo associações bufas". Exemplos: pedanta, agravanta, antanho, garganta, etc. Nos anos 1940, quando o "palhaço da burguesia" decide duelar com Otto Maria Carpeaux em Ponta de Lança (Globo, 2004), vale-se de defeito de fala do crítico vienense, a gagueira, para esculachá-lo. Jogo sujo? Ah! os caninos de animal predador...

É cruel o modo como Bolaño data o início da crítica que exercita. Data-o de 1986, ano em que morre Jorge Luis Borges e em que os pósteros devem ser obrigados a reler o defunto para aprender. Tão desproporcional é a altitude do marco inaugural, que a atualidade da literatura hispano-americana cheira a pó de traque. Ao destacar a obra do romancista Roberto Arlt, compara-a aos aposentos duma casa: "Se considerada como cozinha, a literatura de Arlt nos promete envenenamento; como lavabo, acabará nos passando sarna; como biblioteca, a garantia de destruição da literatura". O aprendizado das letras por Arlt "se desenvolveu na desordem e no caos, na leitura de péssimas traduções, nas cloacas e não nas bibliotecas". Arlt é russo, personagem de Dostoievski; Borges é inglês, personagem de Shaw ou Stevenson. Quanto ao discípulo de Arlt, Ricardo Piglia, teria sido melhor que "tivesse se enamorado do polonês Gombrowicz". No entanto, é Piglia quem resgata o ataúde de Arlt, levando-o a sobrevoar a cidade de Buenos Aires.

Continua. Com Oswaldo Soriano "os escritores argentinos se deram conta de que podem ganhar dinheiro com literatura". É fácil, basta "um pouco de humor, muita solidariedade e amizade portenha, algo de tango e de lutadores de boxe decadentes". Outro Oswaldo, o exilado Lamborghini, "se enganou de profissão. Melhor teria sido se trabalhasse como matador de aluguel". Ele deixa como discípulo Cesar Aira. Pensem num rato que deixa como testamento literário um gato com fome. Não é do mentor que o bichano vai arrancar a comida.

Essa veia anárquica e desarrazoada tem o coração crítico alimentado (pasme-se!) pelos poetas hispano-americanos, únicos salvados da carnificina. Cita poema do chileno Nicanor Parra: "Os quatro grandes poetas do Chile / são três: / Alonso de Ercilla e Rubén Dario". Quatro, três, dois. Ercilla (1533-1594) foi o soldado espanhol que participou da guerra colonial contra os índios chilenos e, de volta à Espanha, escreveu o épico La Araucana. O nicaraguense Rubén Dario (1867-1916) é o genial introdutor do simbolismo na América espanhola. Cita, ainda, versos de Vicente Huidobro: "Os quatro pontos cardiais / são três / o sul e o norte". Ambos os poemas, comenta Bolaño, "fazem indagações na quarta dimensão da consciência cidadã". E acrescenta: "Ainda que à primeira vista pareçam piada, e o são, num segundo olhar se nos revelam como uma declaração dos direitos humanos".

Conclui que o poema de Nicanor Parra nos ensina que "o nacionalismo é nefasto e cai pelo próprio peso". Explica-se: "Não sei se se entende a expressão "cair pelo próprio peso"; imagine-se uma estátua esculpida em merda que se desmorona lentamente no deserto". Releiamos nosso Murilo Mendes: "O Uruguai é um belo país da América do Sul, limitado ao norte por Lautréamont, ao sul por Laforgue, a leste por Supervielle".

A comida da arte e da ciência

23 de julho de 2011 | 0h 00

Silviano Santiago - O Estado de S.Paulo

Leitores atentos de Oswald de Andrade lembram que o Manifesto Antropófago (1928) distingue a alta da baixa antropofagia. A alta antropofagia recobre, por metáfora, o pioneirismo da reflexão sobre a cultura no Brasil e o avanço iminente da nossa arte de vanguarda, contanto que as raízes indígenas sejam preservadas com alegria e assumidas sem preconceito etnocêntrico. Datado de 374, o Manifesto Antropófago não se inscreve no calendário gregoriano nem no eclesiástico. A história do Brasil começa no ano em que o bispo Sardinha é deglutido pelos índios caetés. O bom humor induz a ironia; é corrosivo e demolidor. Ainda abusando da metáfora, o manifesto reza que a baixa antropofagia está "aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados". Oswald alerta: "É contra ela que estamos agindo".

A distinção inicial se desdobra. A baixa antropofagia tomou os brasileiros por objeto, transformando-nos em povo culto e cristianizado. A alta nos elevará à condição de sujeito da história nacional, capaz de atualizar a pujança recalcada de povo primitivo e selvagem. Distinções e preferência visam a limpar o porvir brasileiro do entulho civilizatório com que a Europa nos distinguiu durante a colonização. Leiam-se estes dois aforismos tomados do manifesto. "Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval." "O carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça."

O sentido das distinções possibilita que não se julgue como pecado cristão o canibalismo, prática comum entre os guerreiros tupinambás. A transgressão sanguinária suplementa a regra do convívio pacífico. É o espírito do ritual religioso. Em tempos de guerra, o tupinambá converte o inimigo em alimento. Manifesta a superioridade diante do adversário e se apropria da sua astúcia e força.

Apenas aludido no manifesto, o terceiro e original sentido da antropofagia brasileira é matéria da tese La Religion des Tupinamba et Ses Rapports Avec Celle des Autres Tribus Tupi-Guarani (saliento o capítulo 9), defendida na Sorbonne pelo etnógrafo suíço Alfred Métraux, em 1928. A tradução ao português da tese foi publicada na coleção Brasiliana. A última edição data de 1979, hoje nos sebos. Em 1928, Oswald e Métraux exclamam: "Lá vem a nossa comida pulando". Artista e cientista comem do mesmo prato.

Não é apenas Métraux que cai no ostracismo. O sociólogo e político Florestan Fernandes fez jus ao título de mestre com a dissertação A Organização Social dos Tupinambá e ao de doutor pela USP com a tese Função Social da Guerra na Sociedade Tupinambá (1951). Assistente de Roger Bastide, Florestan redirecionará a pesquisa com A Integração do Negro na Sociedade de Classes (1964).

Enquanto Paraty consagrou o antropófago Oswald e relegou ao segundo plano o etnógrafo suíço e o sociólogo brasileiro, nome e obra de Métraux, apesar de resgatados no catálogo da Bienal de São Paulo de 1998, foram relançados na Argentina. Refiro-me ao volume Antropofagia y Cultura (El Cuenco de la Plata), que vem precedido de prefácio de fôlego e erudito, assinado pelo portenho-catarinense Raúl Antelo. Dele falaremos.

O principal interesse do prefácio é o de dar continuidade aos ensaios divulgados pelo catálogo da Bienal de 1998, onde, ao se acertar os ponteiros do relógio Europa pelo meridiano latino-americano, se desconstrói o eurocentrismo. O pioneirismo de Métraux e a presença silenciosa de Oswald transparecem nas manifestações artísticas e nas pesquisas etnográficas francesas, dedicadas principalmente ao continente africano. Métraux e Oswald são contemporâneos da revista Documents, 1929, da missão Dakar-Djibouti, 1931-1933, da criação do Musée de l"Homme, 1937, e dos seus teóricos e artistas, entre eles o psicanalista Jacques Lacan.

Ainda em 1921 o jovem Métraux encontra na École Nationale des Chartes o futuro secretário-geral da revista Documents, Georges Bataille. O suíço lhe fala com entusiasmo dos cursos de Marcel Mauss e da prática do potlach (troca de presentes) por ele estudada na Melanésia. Bataille torna-se também aluno de Mauss. Dos cursos do mestre os dois discípulos retiram um dos princípios que os nortearão: "No tocante à sua estrutura, a cultura é ambivalente, já que inclui tanto a regra quanto a sua transgressão". Dele decorre importante lição da teoria sobre o moderno: não há como aprofundar uma análise do que nos é próprio e atual sem uma minuciosa reconstrução do que é distante. Nas palavras de Métraux: "À semelhança do biólogo que busca nos organismos elementares a descoberta das leis da vida que regem os seres mais evoluídos, o etnógrafo, para melhor compreender o conjunto de atitudes mentais e emotivas que fazem o homem, se volta para todas as formas simples da civilização".

Métraux não vê, pois, qualquer ressaibo de arcaísmo no canibalismo ritual tupinambá. Obsoletas seriam as sociedades totalitárias modernas (ele escreve nos anos 1930) que se organizam e se autodestroem pela força estruturante do valor de pureza. Em seguida, o etnógrafo explora o nacionalismo antropofágico, levando-o a atuar em análise da América Latina às vésperas da 2.ª Grande Guerra: "Há sociedades cuja estrutura, ainda que complexa, é de grande banalidade". São vulgares e estéreis os povos que vivem de empréstimo e se mostram incapazes de integrar num todo harmônico o que tomam dos demais. Essas nações "não souberam encontrar um ideal coletivo em torno do qual teria sido possível reunir e ordenar suas instituições e suas atividades".

E bate na mesma tecla do manifesto de Oswald: "Entre as nações civilizadas há também certo número que, por debaixo da máscara da civilização europeia, tentam dissimular uma existência ridícula e mesquinha".

ANEXO B - CRÍTICAS DE SÉRGIO AUGUSTO EM *PROSA DE SÁBADO*

Um kadish para Tony Judt

Prosa de Sábado

14 de agosto de 2010 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

Como traduzir "contrarian"? Contrariante tem ranço forense; dissidente é melhor e, no fundo, exprime a mesma coisa, mas era de "contrarian", não de "dissident", que Tony Judt costumava ser qualificado pela frequência e pelo arrojo com que discordava das opiniões correntes. Não era do contra por pirraça, nem para fazer gênero e chamar atenção, pois se dizia insensível à notoriedade e avesso a badalações. Apenas tinha um olhar mais arguto e um cérebro mais bem dotado que a maioria dos mortais. Por isso, via ou farejava o que a outros passava despercebido ou era recalcado por algum parti pris ideológico.

Sua morte, no dia 6, aos 62 anos, deu novo alento semântico à expressão "perda irreparável", quase sempre inapropriadamente invocada para folhear de ouro defuntos de latão. Judt fará muita falta no circuito de ideias e questionamentos incômodos. Ninguém usava a História para refletir sobre o presente com a sua acuidade e a sua nonchalance expositiva. Oficialmente historiador, transformou-se, malgré lui, num intelectual público, mas por vocação vigoroso, sem rebuços e em permanente estado de alerta. Jamais permitiu que o conformismo e a complacência debilitassem sua argumentação. Nem que suas convicções políticas e morais lhe envenenassem o raciocínio.

Apesar de ter sido militante sionista na juventude, quando trocou Londres por um kibutz em Israel, revelou-se, nas últimas décadas, um dos mais pertinazes críticos da política externa israelense. Por combater as ocupações do território palestino por tropas israelenses e defender a criação de um estado binacional como a única solução para buscar a pacificação do Oriente Médio, foi tachado de "antissionista" e coisas piores, expulso do expediente da revista The New Republic e proibido de fazer uma palestra no consulado da Polônia, em Nova York, por pressão do American Jewish Committee.

A despeito de sua ancestral simpatia pela utopia socialista, combateu os desvios e atrocidades do comunismo e as escorregadelas das esquerdas com a mesma implacabilidade de suas estocadas na direita, no neoliberalismo e nos desvarios do pós-modernismo. Espinafrou os intelectuais que apoiaram o catastrófico unilateralismo bushista, os historiadores chapa-branca da Guerra Fria e o ideário prêt-à-porter de Thomas Friedman com o mesmo rigor aplicado à "recusa" do marxista Eric Hobsbawm "a encarar o mal de frente e chamá-lo pelo nome". O mal era o comunismo stalinista.

Volta e meia comparado a George Orwell, por sinal patrono de um prêmio que lhe foi conferido em 2009, Judt só assumiu, de fato, dois mestres, ambos também historiadores: a francesa Annie Kriegel, heroína da Resistência ao nazismo e défroquée do comunismo, cuja metodologia analítica, misto de história e ciência política, o encantava, e o alemão George Lichtheim, "um dos mais brilhantes estudiosos do pensamento marxista". Aos dois dedicou uma de suas obras de maior impacto: Reflexões Sobre Um Século Esquecido (tradução de Celso Nogueira), a alentada coda que acrescentou à sua história da Europa do pós-guerra, também traduzida pela Objetiva (José Roberto O"Shea).

Li o que pude do polêmico professor da Universidade de Nova York (formado em Cambridge, com passagem por Oxford, pela École Normal Supérieure de Paris e por Berkeley) e timoneiro do Remarque Institute, think tank bancado pelos milhões doados pela viúva do escritor alemão Erich Maria Remarque, a atriz Paulette Goddard. Seus inventários da evolução, reconstrução e malversação do socialismo na França, com destaque para aqueles dois estudos sobre "o passado imperfeito" da intelectualidade francesa, de que só o primeiro volume foi aqui publicado, pela Nova Fronteira, são uma lição de história, ciência política, narratividade e lucidez.

Sua última publicação em vida, os curtos ensaios de Ill Fares the Land, lançada em março pela Penguin, sairá daqui a sete meses pela Objetiva. Com epígrafes do irlandês oitocentista Oliver Goldsmith (de cujo lamento sobre as desgraças que o acúmulo de riquezas pode causar a uma comunidade e seus habitantes extraiu o título do livro), Orwell, Tolstoi, De Tocqueville, Keynes, Zweig, Proust, e até Camille Paglia, já diz ao que veio nas primeiras linhas.

Depois de notar a existência de "algo de profundamente errado em nosso atual modo de vida", há 30 anos sendo deformado por um egocêntrico sibaritismo, Judt investe rijo contra o culto à eficiência, ao enriquecimento, à livre iniciativa, às privatizações e ao consumismo desvairado vigente nas "sociedades presas ao capitalismo desregulamentado e seus excessos", nos dois lados do Atlântico. Sociedades moldadas, segundo ele, por uma geração de pensadores e economistas austríacos - Peter Drucker, Karl Popper, Hayek, Mises, Schumpeter - fanáticos defensores do estado mínimo; melhor dito, do estado a distância. Mas não muito distante para que possa ser acionado sempre que der chabu no vai-da-valsa liberalista.

Judt simpatizava com a social democracia, sem um pingo de ilusão: "das opções disponíveis no momento, ainda é a melhor". Abandonar seus ganhos históricos - o New Deal, a Grande Sociedade e o estado de bem-estar social da Europa -, ou até satanizá-los como à esquerda e à direita se fez e faz, configurava, para ele, uma traição àqueles que nos precederam e às gerações ainda por vir.

Amiúde se queixava de que "vivemos a era do esquecimento". Até o fim lutou para que nos lembrássemos de tudo. Para não repetirmos os erros do passado.

Opiniões de choque

Prosa de Sábado

28 de agosto de 2010 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

Gandhi causou mais danos à humanidade do que Hitler. A revolução islâmica salvou o Irã para a democracia. Os governos militares fizeram um bem inestimável ao Brasil. Lula transformou o Brasil no Sudão da América do Sul.

Não subscrevo nenhuma dessas afirmativas, e só as juntei aqui para mostrar como certos disparates e determinados vaticínios não brotam exclusivamente de mentes ignaras e rombudas - se é que essa constatação, de tão velha, já não virou um truísmo.

A primeira afirmativa foi processada no cérebro do filósofo esloveno Slavoj Zizek. A segunda trazia a assinatura de Michel Foucault. A terceira era uma ideia fixa de Gilberto Freyre. E a quarta, com o verbo no futuro (do presente ou do pretérito, tanto faz), foi uma profecia do Paulo Francis. Uau!

Segundo Zizek, Gandhi e seu militante pacifismo desencadearam uma onda de violência improdutiva, que não eliminou a influência britânica sobre os rajás da Índia nem o sistema de castas do país, ao passo que Hitler fez de tudo para aniquilar o colonialismo inglês. Perdeu a parada, mas até onde pôde ir, sua violência afetou mais o status quo do mundo do que o pacifismo de Gandhi o status quo da Índia.

O desconcertante Zizek, que é a favor da violência, desde que ela consiga mudar o que precisa ser mudado, aumentou seu contingente de desafetos ao aproximar o símbolo máximo do pacifismo, da não violência, do símbolo máximo do belicismo e da ferocidade - sobretudo na terra de Gandhi, por conta de uma entrevista ao The Times of India, em janeiro deste ano. Seu controverso paralelismo reavivou a fúria do jornalista Adam Kirsch, há tempos às turras com ele na revista The New Republic. Kirsch baixara a lenha em dois livros do filósofo, Violence e In Defense of Lost Causes; Zizek respondeu; o placar atual é 2 x 1 a favor de Kirsch. Quem mandou Zizek dizer (ou insinuar) que Hitler "não foi violento o bastante"?

Kirsch, judeu, não quis saber de examinar a provocação pelo ângulo menos óbvio. Por pouco não a comparou à crítica de Sartre à "decepcionante" atuação dos jacobinos na Revolução Francesa. Para Sartre, muito mais cabeças deveriam ter rolado entre 1792 e 1795, para o bem de todos e felicidade geral da nação.

Se Sartre pediu mais sangue no Reino do Terror, Marx qualificou Simon Bolívar de "canalha covarde", Engels festejou a conquista da Califórnia ao México pelos Estados Unidos, Eliot era antissemita, Pound bajulou Mussolini e Heidegger curvou-se ao nazismo, sem que nenhum desses desvios empanasse a importância de suas contribuições para um mundo mais civilizado, que sentido faz patrulhar e punir Foucault por sua pixotada pró-aiatolá Khomeini?

Quando o xá da Pérsia começou a balançar no trono, no final dos anos 1970, Foucault vislumbrou no Irã o surgimento de uma república democrática, inspirada por "uma religião de combate e sacrifício", que transcenderia o islamismo e transfiguraria o mundo. Os mulás, garantiu, não eram fanáticos, mas a voz dos oprimidos. O xá caiu, os mulás empalmaram o poder e o fundamentalismo religioso sufocou os anseios democráticos, combatendo e sacrificando os "impuros", submetidos a julgamentos sumários e execuções quase instantâneas.

Alarmado com o revertério, Foucault enviou carta ao primeiro-ministro Mehdi Bazargan, seu velho amigo, mas este, que também acreditara na possibilidade de uma república laica no Irã, logo deixaria a pasta, decepcionado com os desvios da revolução.

Na mesma época em que Foucault augurava um futuro fulgurante para o Irã, nosso mais festejado sociólogo, Gilberto Freyre, utilizava seu espaço na imprensa para incensar a ditadura militar. "O que teria sido do Brasil, nestes últimos anos, sem governos excepcionais?", perguntou num de seus artigos para a Folha de S. Paulo, em junho de 1978. Já o sabíamos vaidosíssimo, ególatra, fascinado pelo poder e amigo de ditadores (Getúlio Vargas, Salazar), mas sua atuação como chaleira do regime excepcional surpreendeu até alguns de seus mais devotos discípulos.

Freyre defendeu o AI-5, manifestou-se a favor de eleições indiretas ("mais honestas que as diretas"), sempre esquivou-se de condenar a censura a livros, filmes e peças de teatro (não abriu o bico quando o ministro da Justiça Armando Falcão proibiu o livro de contos Feliz Ano Novo, de Rubem Fonseca), fez um programa de governo para a Arena, o partido oficial do regime militar, a pedido de seu presidente, Filinto Müller, antigo verdugo do Estado Novo, e apoiou a candidatura de Paulo Maluf à presidência. Morto há 23 anos, perdeu a ascensão de Lula à presidência. Nada desautoriza a desconfiança de que teria se transformado num admirador irrestrito do atual presidente, fosse ele quem fosse.

Paulo Francis, se bem o conheci, continuaria um anti-Lula intransigente, explorando-lhe e mesmo exagerando-lhe os defeitos, mas com um pouco da cautela dos gatos escaldados. Nenhum de seus presságios vingou. Nem o "povão reacionário" conseguiu eleger Lula em 1989, nem os militares saíram do quartel quando ele derrotou José Serra. Francis previu que o Brasil, com Lula no Planalto, viveria "paralisado" por greves, "isolado do mundo" e correndo "o sério risco de se tornar o Sudão da América do Sul", com uma inflação descontrolada e uma presença nula no comércio internacional. Bendita seja a opaca bola de cristal do Francis.

A marca do zorro

11 de setembro de 2010 | 0h 00

Sergio Augusto,s.augusto@estadao.com.br - O Estado de S.Paulo

Quando em agosto ocorreu o massacre de Tamaulipas, me lembrei de um escritor mexicano que muito admiro, Juan Villoro, autor de uma frase quase tão lapidar quanto aquela de Porfírio Diaz ("Pobre México, tão longe de Deus e tão perto dos Estados Unidos"). "No México", escreveu Villoro, "todas as catástrofes e todas as surpresas são possíveis." Nunca traduzido no Brasil, mas espero que bastante lido na internet (Letras Libres, Jornada), o premiado romancista de El Testigo ganhou mais notoriedade, ultimamente, como jornalista, por conta de seus contundentes artigos sobre a atuação do narcoterrorismo, que, aliás, lhe valeram um dos prêmios Reis de Espanha de Jornalismo deste ano.

Ora, se não foi uma surpresa (e uma catástrofe para o império espanhol) o "Grito de Dolores" com que o padre Miguel Hidalgo deslanchou o processo de libertação do México, em 16 de setembro de 1810; e uma catastrófica surpresa para o ditador Porfírio Diaz a revolução que Francisco Madero precipitou em 20 de novembro de 1910.

Com singular regularidade, de cem em cem anos, o México apronta uma. Ou melhor, aprontava. Embora ainda faltem três meses para o réveillon, nem Nossa Senhora de Guadalupe conseguiria fazer de 2010 o ano em que os mexicanos concretizaram sua terceira revolução, libertando-se para sempre do narcoterrorismo.

Sem outra alternativa, celebremos, de preferência com tequila, as revoluções aniversariantes. E, com maior júbilo, a centenária, que, apesar dos pesares, foi a primeira insurreição popular bem-sucedida do século passado. A editora Boitempo já ergueu o seu brinde, lançando há dias uma nova e caprichada tradução de México Insurgente (320 págs., R$ 48), de John Reed, a mais notável cobertura jornalística da rebelião que ao mundo revelou Pancho Villa, Emiliano Zapata e La Cucaracha.

O mais jovem e admirado correspondente de guerra de seu tempo, o americano Reed - cuja cobertura da Revolução Soviética resultaria num best seller mundial (Dez Dias Que Abalaram o Mundo) - passou quatro meses no México insurrecionado. Lá só chegou depois do assassinato de Madero, em 1913. Misturando-se às tropas rebeldes, viu tudo sem intermediários e em primeira mão. De quebra, ganhou a confiança de Pancho Villa, a quem retratou como o oposto do bandidaço demonizado pela imprensa marrom de William Randolph Hearst. Seus relatos, reunidos em livro em 1914, serviriam de base ao malogrado épico cinematográfico de Eisenstein, ¡Que Viva México!, e seriam dramatizados num falso (e ótimo) documentário dirigido pelo mexicano Paul Leduc em 1973.

Um ano antes de México Insurgente chegar às livrarias, outro jornalista americano, Ambrose Bierce, desaparecera subitamente no turbilhão revolucionário. Nunca mais foi visto, deixando para Reed toda a glória pela cobertura da insurreição. Há quem acredite que Bierce, sabe-se lá por que,

trocou de nome, acrescentou barba ao bigode e viveu na clandestinidade o resto da vida, sempre no México, a exemplo de outro misterioso emigrado, de origem europeia, que com o nom de plume de B. Traven publicou vários romances de sucesso, entre os quais O Tesouro de Sierra Madre, adaptado ao cinema por John Huston.

B. Traven e, eventualmente, Bierce pegaram bem o espírito da coisa, entenderam e aproveitaram-se da vocação dos mexicanos para o ocultamento, o disfarce, o anonimato. Só a banalização da morte (comida pelos mexicanos até em formato de guloseimas, no Dia de Finados) supera, naquelas bandas, o culto à máscara, a crença na superioridade da força encoberta. O poder atávico dos disfarces na história mexicana remonta a um dos mitos fundadores da civilização asteca, Tezcatiploca, que derrotou Quetzacóalt desnudando sua identidade diante de um espelho, e se impôs a heróis reais e lendários, de Pancho Villa (nascido José Doroteo Arango) ao glamouroso Comandante Marcos, que fez da máscara um dos segredos de sua popularidade, passando pelo poeta Mario Santiago Papasquiaro (pseudônimo literário de José Alfredo Zendejas Pineda, também conhecido como Ulises Lima, no romance Detetives Selvagens, de Roberto Bolaño, que, por seu turno, assume no livro a persona de Arturo Belano).

Na Coluna da Independência, na Cidade do México, há uma estátua de um homem barbudo que, de mãos atadas, contempla o horizonte. Nada o identifica; é um herói anônimo, cuja identidade, contudo, foi há muito desvendada, mas mantida na penumbra para não afetar sua aura mítica. É William Lamport, um irlandês que, na metade do século 17, tomou as dores dos indígenas e escravos subjugados pela coroa espanhola e proclamou-se rei do México, ou da Nova Espanha, como o México era então conhecido. Preso e torturado, fugiu da masmorra, peitou a Inquisição e logrou enforcar-se antes de arder numa fogueira, em 1659.

Em 1872, o romancista Vicente Riva Palacio transformou Lamport num tremendo don juan e lhe deu um companheiro de cela chamado Zorro (raposa). El Zorro era o apelido do padre Hidalgo, arauto e líder da independência, e seria a falsa identidade adotada por Don Diego de la Vega, o justiceiro mascarado que Johnston McCulley, inspirado em Robin Hood e Lamport, criaria nove anos depois da insurreição mexicana. Certo, Don Diego fazia justiça na Califórnia, mas como aquelas terras, ao seu tempo, primeira metade do século 19, pertenciam aos mexicanos, também lá prevaleceu, riscada a lâmina, a marca do Zorro.

O vício de Zeno

Prosa de Sábado

25 de setembro de 2010 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

Viciei-me em Mad Men. A única coisa que me incomoda na magnífica telessérie retrô da HBO, aqui fora do ar no momento, é o fumacê. Seus personagens, empregados de uma agência de publicidade da Madison Avenue, fumam mais do que Jean-Paul Belmondo nos filmes de Godard. "Fumar é quase obrigatório no escritório", comenta Peggy Olson, novata na agência, com um amigo.

Fumava-se muito (e em qualquer lugar) naquele tempo, anos 1960, é verdade, mas não tanto como na agência Sterling Cooper. O hiperbólico tabagismo de Mad Men não é apenas uma afetação expressionista; o desconforto que provoca nos telespectadores tem, a meu ver, um propósito crítico: evitar que sintamos inveja ou nostalgia de uma época em que qualquer ambiente e até pessoas muito chiques e bonitas costumavam feder a cigarro.

Pondo em dia as quatro primeiras temporadas da série, em DVD, me lembrei não só de Belmondo, mas também de Ed Crane, o barbeiro interpretado por Billy Bob Thornton em O Homem Que Não Estava Lá, dos irmãos Coen. Fumante compulsivo, Crane acendia um cigarro atrás do outro. Aflitivo, sem dúvida, mas nada gratuito. O filme se passa nos anos 1940, quando fumar ainda parecia algo inofensivamente glamouroso e virilizante, um prazer genial, sensual, como no tango de Gardel e na cabeça dos publicitários de Mad Men.

Quando vejo alguém fumar, faço que nem o escritor Jonathan Franzen e me ponho a imaginar os estragos a que os pirenos e os fenóis submetem as tenras células epiteliais de seus brônquios - e dos meus, se não prender a respiração. Não sou leigo no assunto; faz quase 40 anos que parei de fumar, como se deve parar: de estalo e de uma vez por todas. Foi o melhor presente que dei ao meu corpo e à minha psique.

"Quando eu falei com o doutor sobre a minha fraqueza por cigarros, ele sugeriu que iniciássemos minha análise recapitulando a evolução do meu vício desde o princípio." Assim começa o maior romance sobre o tabagismo já escrito, A Consciência de Zeno, do italiano Italo Svevo, aqui traduzido em 2001 pela Nova Fronteira. Nele, a patológica relação do homem com o ato de fumar é submetida a uma terapia de inspiração freudiana. Mas sem divã. Seu protagonista, Cosini Zeno, tenta curar-se do vício historiando sua evolução por escrito, como um Proust da nicotina. Sua madeleine é um velho maço de cigarros austríacos, há tempos fora do mercado.

Que eu saiba, o romance de Svevo não induziu ninguém a deixar de fumar. Teria sido diferente no século 19? Talvez. Em 1923, quando o romance foi publicado, o poder de influência da literatura nos hábitos das pessoas já não era páreo para a força persuasiva do cinema, onde fumar foi tratado, por décadas a fio, como um hábito acima de tudo sofisticado, sociabilizante - e cinematográfico. O que seria do filme noir sem as sedutoras baforadas de seus justiceiros e as tensas e

nervosas tragadas de seus vilões? A Estranha Passageira teria a mesma fama sem aquela cena em que Paul Henreid acende dois cigarros na boca e oferece um deles a Bette Davis?

Embora convicto de que o tabaco deforma o paladar, o sentido primordial dos gourmets, o comilão Alfred Hitchcock era absolutamente fascinado por cigarros, charutos, isqueiros e demais acessórios relacionados com o fumo. Seus fumantes o abasteceram de tomadas visualmente insólitas (como a de Jessie Royce Landis apagando um cigarro na gema de um ovo frito em Ladrão de Casaca), momentos de prolongado suspense (o isqueiro de Farley Granger no bueiro de Pacto Sinistro) e sequências literalmente explosivas, como a do posto de gasolina em Os Pássaros.

Conheço mais de um estudo sobre o conluio das companhias de tabaco e os estúdios de Hollywood visando a estimular o hábito de fumar, promover determinadas marcas de cigarro e escamotear o mal que o tabagismo faz à saúde. A R.J. Reynolds chegou a contratar um publicista para abastecer atores, atrizes e cineastas de cigarros, graciosamente, pois interessava à indústria do fumo mantê-los viciados e marqueteiros, na tela e em público.

Essa prática conseguiu resistir até as vésperas de o cigarro ser praticamente banido das telas, no final do século passado. Sylvester Stallone ainda pegou esse jabá, embolsando meio milhão de dólares para tragar determinado cancerígeno com filtro em cinco filmes de sua produção. E pensar que Humphrey Bogart, Gary Cooper, John Wayne, Steve McQueen, Yul Brynner e outros durões não ganharam um centavo para arruinar seus pulmões e seus esôfagos com os produtos da Reynolds e da Philip Morris.

A certa altura da vida, John Wayne decidiu parar de fumar. Antes, como Cosini Zeno, acendeu o seu "último cigarro". E depois, e outro, e mais outro. Até que desenvolveu um câncer no pulmão. Duas vezes, por sinal: em seu derradeiro filme, O Último Pistoleiro, rodado em 1976, e na vida real, três anos mais tarde. Um cigarro o matara mais rapidamente em 1949, no filme Iwo Jima - O Portal da Glória. Terminada a batalha, Wayne relaxava e dizia a um de seus comandados: "Nunca me senti tão bem na vida." Em seguida, puxava um cigarro. Antes que pudesse acendê-lo, uma bala inimiga o atingia mortalmente. Premonição mais sinistra do que esta só a que vitimou a atriz Linda Darnell, queimada viva duas vezes na tela e uma na vida real. Onde há cigarro, há fogo. Por isso, aliás, até mesmo quando muito se fumava na tela, era proibido fumar dentro dos cinemas.

Os titãs da América

09 de outubro de 2010 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

Um tijolaço de 1.231 páginas, em três volumes e pesando 1,68 kg, impõe-se ao olhar dos frequentadores de livrarias. Haja força para segurá-lo e ânimo para gramar os seus 30 capítulos. Dinheiro para adquiri-lo, nem tanto: R$ 69,90; na ponta do lápis, uma pechincha.

De todo modo, eu me pergunto: quem irá comprar e ler por inteiro A Revolta de Atlas?

É uma tradução. Título original: Atlas Shrugged. O titã grego condenado por Zeus a carregar o céu nas costas é uma metáfora e o verbo "to shrug" significa dar de ombros. Não se dê o trabalho de ler o romance para entender a metáfora; a vida é curta, e se encarar ficções caudalosas não o aflige, invista em Proust. Apesar de traduzido pelo sempre impecável Paulo Henriques Britto, o livro, agora com o selo da Sextante, é uma interminável chorumela, que só consegui percorrer, confesso, saltando parágrafos, muitos anos atrás, quando aqui quase que só os cinéfilos pareciam conhecer a escritora Ayn Rand, assim mesmo apenas de nome, por conta do filme Vontade Indômita (The Fountainhed), baseado em seu segundo maior sucesso literário.

Em 1987 a Expressão e Cultura editou essa mesma tradução de Atlas Shrugged, em dois volumes, com o título de Quem É John Gall?. Pouco depois a editora gaúcha Ortiz traduziu The Fountainhead, que, também com o título de A Nascente, voltaria às livrarias em 2008, reeditado pela Landscape. Se Ayn Rand estiver entrando na moda por estas bandas, culpem (ou agradeçam) o Ateneu Objetivista de Porto Alegre, que desde 1992 se dedica a divulgar entre nós o pensamento "filosófico" da escritora, cujo dogmático e intolerante Objetivismo divide os homens em duas categorias: criadores, racionais e individualistas de um lado, parasitas e irracionais do outro. Há quem diga que Rand inventou o fascismo elitista.

Trinta e oito anos depois de sua morte, Rand continua sendo um objeto de culto nos países de língua inglesa, com maior ênfase e fanatismo nos Estados Unidos, para onde emigrou aos 21 anos, fugida da União Soviética e ainda se chamando Anne Rosenbaum. Sonhava com uma carreira de atriz em Hollywood e por isso adotou um nome de guerra tão intrigante, mistura de "olho" semítico (ayin) com o "I" anglo-saxônico (escolha perfeita para quem fez do egotismo uma religião) e a máquina de escrever Remington Rand.

Marcada pela revolução bolchevique, a que assistiu da janela de um apartamento em São Petersburgo, desenvolveu um ódio visceral ao comunismo e a qualquer coisa que lhe cheirasse a socialismo, a coletivismo, sem exceção das mais inocentes manifestações de altruísmo, transformando-se na bruxa padroeira do individualismo, na mais veemente sacerdotisa do laissez-faire capitalista, cujo evangelho agora se dissemina exponencialmente por sites e newsletters na internet.

Volta e meia citada, quando não reverenciada, em filmes, telesséries e até em desenhos animados (Simpsons, South Park, Os Incríveis), com admiradores e discípulos nas mais ortodoxas paróquias do conservadorismo, Rand virou selo em 1999 e foi muito lembrada na crise financeira de dois anos atrás, pois Alan Greenspan, o timoneiro do Titanic econômico ancorado em Wall Street, sempre se orgulhou de ser o mais devoto apóstolo, além de amigo pessoal, da escritora. Rand é, ou deveria ser, a autora de cabeceira de Gordon Gekko, o paradigmático predador financeiro que acaba de voltar às telas encarnado por Michael Douglas.

Ainda que disponível em ensaios e palestras, seu legado filosófico -um coquetel de Descartes com Kant, Hegel e Nietzsche para darwinista social nenhum botar defeito - converteu mais gente através de seus dois épicos objetivistas: A Nascente (1943) e A Revolta de Atlas (1957). O arquiteto Howard Roark, o Übermensch do primeiro, e o agitador John Galt, o titã do segundo, tornaram-se referências literárias quase tão conhecidas na América quanto Huckleberry Finn, Jay Gatsby e Holden Caulfield. Sem, contudo, a mesma grandeza desses parâmetros.

Roark e Galt são duas abstrações bípedes, dois personagens de gibi para uma clientela livresca, heróis de pulp fiction engajada, devaneios de fantasia retrô. A própria bruxa admitiu: "O propósito de meus romances é a projeção de um homem ideal." A despeito de seu anticomunismo, Rand produziu uma ficção de feitio realismo socialista, um agit prop recheado de discursos exaltando o individualismo, as mentes superiores e o empreendedorismo à outrance.

A Revolta de Atlas é sua magnum opus, não apenas em número de páginas. Foi seu quarto e último romance. É uma distopia, ambientada numa América não muito distante do fim dos anos 1950: uma América estagnada pela estatização e pela hegemonia dos medíocres. Para reverter a situação, industriais, intelectuais, cientistas e outros cidadãos espiritualmente bem dotados desistem de colaborar com o estado coletivista e entram em greve incitados por John Galt, o Zaratustra de um racionalismo profundamente pragmático e misantropo. Sem os seus melhores cérebros e empresários mais audaciosos e inteligentes, o país chega à beira do abismo e da redenção.

Criticado na época por sua oca grandiloquência, pela esquerda e pela direita, A Revolta de Atlas caiu nas graças de um certo tipo de consumidor de fantasias indigestas. Promovido por celebridades da direita, vendeu em meio século cerca de 20 milhões de exemplares. Um deles já deve estar guardado para o juramento presidencial de Sarah Palin.

Somos todos mentirosos

Prosa de Sábado

23 de outubro de 2010 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

Se ainda vivo, o escritor argentino Alejandro Bevilacqua teria hoje 72 anos. Beirava os quarenta quando morreu misteriosamente em Madri, esfacelado na calçada do prédio onde morava o então inédito ensaísta Alberto Manguel, conterrâneo da vítima. Falou-se em acidente, suicídio e assassinato, hipóteses simultaneamente levantadas pela polícia e pelos que conviveram com o escritor, um dos muitos exilados pela ditadura militar argentina em meados da década de 1970.

Pobre Alejandro. Acabara de se consagrar com um marco literário, El Elogio de la Mentira, misto de comédia, tragédia lírica e feroz sátira política, alçado ao mesmo patamar de Unamuno e Thomas Mann, "o mais sagaz retrato de nossa época e suas paixões", segundo Manguel, seu amigo e confidente. Apesar do frisson que causou, a única obra deixada por Bevilacqua jamais foi traduzida para qualquer língua. Por quê?

Porque El Elogio de la Mentira jamais existiu; assim como Bevilacqua, é uma invenção de Manguel, um livro-fantasma. Maiores detalhes no romance Todos os Homens São Mentirosos (Companhia das Letras, tradução de Josely Vianna Baptista, 177 págs., R$ 42).

Há quase 80 anos Borges resenhou um livro indiano, A Aproximação a Almotásim, supostamente editado em Bombaim e cuja inexistência frustrou, mas também divertiu, um bom número de leitores. A brincadeira fez escola, de onde saíram Pierre Menard, Bustos Domecq, borgianos da gema, e todas aquelas metaficções de Paul Auster, Rubem Fonseca e Enrique Vila-Matas. Ex-bagrinho de Borges na adolescência, Manguel bebeu direto na fonte, pode-se assim dizer.

Ao chegar em Madri, em pleno crepúsculo do franquismo, mas não fugido da ditadura argentina, somente em busca de calma para escrever, Manguel já remoía um romance protagonizado por um artista cuja vida tivesse sido frustrada, quiçá destruída, por uma única mentira. Seu enredo, que em princípio teria como pano de fundo Buenos Aires, levou anos para germinar. Ao ouvir do marido da escritora Margaret Atwood a história de um dissidente cubano que fugira com os originais do romance de um colega de cela em Havana e o editara como sendo de sua autoria, em Miami, Manguel montou seu quebra-cabeças. Ao ver, na casa de outro amigo canadense, a foto de um jovem anônimo, de olhar nostálgico, materializou-se em sua mente a figura de Alejandro Bevilacqua.

Um Cyrano portenho com traços do stendhaliano Fabrice del Dongo, do Molina de O Beijo da Mulher-Aranha e da versão que Vila-Matas deu ao Bartleby de Herman Melville: eis, em essência, Alejando Bevilacqua. Mais não posso adiantar sobre Bevilacqua (salvo que vivia de escrever roteiros para fotonovelas

e era muito magro, alto e triste, movia-se com a lentidão de uma girafa, tinha ar sonolento, uma elegância simples, a voz rouca e dedos finos amarelos de nicotina, algo de Camus e Boris Vian), para não estragar o prazer proporcionado pela leitura de Todos os Homens São Mentirosos, um engenhoso romance policial literário cuja estrutura narrativa muito deve aos filmes Rashomon e Cidadão Kane.

Seu título, extraído dos Salmos, já teve outros corolários: "a verdade de cada um", "assim é se lhe parece", etc. Todos os homens são mentirosos porque a verdade absoluta é uma ilusão, uma impossibilidade - como seu oposto, a mentira absoluta. Não a mentira deliberada, mas a mentira da qual não somos culpados, a mentira que simplesmente se deve aos nossos próprios limites de ver o mundo. Não conhecemos a realidade, somente fragmentos dela. De outra perspectiva, o que acreditávamos verdadeiro pode revelar-se falso ou, no mínimo, discutível, e vice-versa.

É dessa limitação que trata o romance de Manguel. E também das questões do exílio, das ditaduras, da vaidade intelectual, da impostura, da inveja e da traição.

Um jornalista francês de origem espanhola, Jean-Louis Terradillos, por sinal baseado no vilarejo da região de Poitiers onde há anos Manguel fixou residência, tenta desvendar o rosebud de Bevilacqua a partir de quatro depoimentos. O primeiro a falar é o próprio Manguel; em seguida, Andrea, a amante madrilenha de Alejandro, para quem, aliás, Manguel "não passa de um imbecil" antolhado por uma visão livresca do mundo e das pessoas; depois, por carta, "El Chancho" Olivares, um cerebral cubano que dividira uma cela com o escritor em Buenos Aires, e, por fim, outro exilado argentino, chamado Tito Gorostiza.

No quinto capítulo, Terradillos entrega os pontos. Dispunha apenas de retalhos e episódios inconclusos da vida breve porém agitada de Alejandro Bevilacqua; tinha sua silhueta perfeitamente sombreada na imaginação, mas os dados para cobri-la ou eram de mais ou de menos. E o jornalista se recolhe à sua insignificância, à condição de "esperançoso cronista" de uma existência lacunar.

Aqui e ali um personagem real se intromete, passivamente, na narrativa: o crítico e poeta espanhol Pere Giamferrer, a poeta espanhola Ana María Moix, a romancista Carmen Laforet, o crítico argentino Noé Jitrik-que, sem exceção, adoraram El Elogio de la Mentira - e, com especial e merecido destaque, Vila-Matas, pois, afinal de contas, segundo Manguel, Bevilacqua o havia inspirado a escrever Bartleby e Companhia. Abusando da licença poética, Manguel inventa um encontro fortuito de Vila-Matas com o "pseudo-Bartleby" argentino e também uma carta de condolências e especulação policial do escritor catalão ao autor de Todos os Homens São Mentirosos. Borges teria adorado.

Livros com bula

Prosa de Sábado

06 de novembro de 2010 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

Fez 50 anos na terça-feira que O Amante de Lady Chatterley foi "inocentado" por um júri especialmente constituído para julgar se o romance de D.H. Lawrence, consumido clandestinamente na Inglaterra desde sua publicação em 1928, merecia continuar proibido, sob a acusação de "obsceno". Já havia me preparado para brindar aqui o cinquentenário daquela alforria e também a última edição da Banned Books Week (Semana dos Livros Proibidos), celebração anual da liberdade de expressão organizada por livrarias e bibliotecas americanas, quando soube do enquadramento de Monteiro Lobato pelo Conselho Nacional de Educação, e não só desisti do brinde como pus as barbas de molho.

Foi assim: um mestrando da Universidade de Brasília denunciou a obra de Lobato como "racista" à Secretaria de Promoção de Igualdade Racial, ligada à Presidência, que, por sua vez, submeteu a acusação ao crivo dos conselheiros do CNE, e estes sugeriram que Caçadas de Pedrinho e outras aventuras do Sítio do Picapau Amarelo fossem retiradas do acervo do Programa Nacional Biblioteca na Escola. Ou seja, os livros infantis de Lobato, a primeira ponte de várias gerações de brasileiros para a leitura e a fantasia literária, correm o risco de ser banidos das escolas públicas porque certos comentários de Emilia sobre Tia Nastácia ("negra beiçuda". etc.) foram considerados preconceituosos e racistas, nocivos à formação de nossas crianças.

Tsk, tsk. Uma briga da filha de Lobato com a editora Brasiliense impediu a republicação da obra do escritor durante décadas; agora esta.

Não se trata de censura, apressou-se em esclarecer a relatora do parecer do CNE, que, como alternativa à proibição pura e simples, sugeriu a inclusão, nos livros denunciados, de uma nota de esclarecimento sobre a presença de estereótipos raciais, sem o acréscimo, nas capas, de uma tarja preta (epa!, nessa cor não) ou uma letra escarlate ou uma estrela amarela.

O escritor João Ubaldo foi o primeiro dos meus amigos a manifestar-se contra "essa estupidez", "esse atraso mascarado de progresso". Numa troca de e-mails, condenou com veemência a adoção de "certificados e bulas" nos livros aceitos na rede pública de ensino, assim como a necessidade de "explicações do bem", nas salas de aula, por professores com uma visão politicamente correta do preconceito racial no Brasil. E literariamente equivocada, além de paternalista, acrescento eu.

Lobato tem sido patrulhado pelo seu "racismo" desde o tempo em que as brancas eram brancas, pretas eram pretas, mas a mulata era a tal, e qualquer um que trepasse numa árvore, fosse negro, branco ou amarelo, perigava ser comparado a um macaco. Emilia & cia. foram criados antes da metade do século passado; não faz sentido submetê-los, com tamanho rigor, a critérios de

avaliação estabelecidos depois da morte do escritor e a pedagogos que enxergam discriminação racial até em locuções como "olhos negros" (autuada em Machado de Assis), "nuvens espessas e negras" (Padre Antonio Vieira), "ideias negras" (Machado, Lima Barreto), "alma negra de tristura" (José de Alencar), "negro espectro" (Gonçalves Dias), "negra insônia" (Castro Alves), "negra ingratidão" (Inglês de Sousa), "negro amor" (Drummond), "a coisa aqui está preta" (Chico Buarque). E o que dizer do Samba do Crioulo Doido, de Sérgio Pôrto?

Mark Twain sofreu muito mais que Lobato. As Aventuras de Huckleberry não foi só tachado, injustamente, de racista, mas também de imoral e "escrito em dialeto ignorante", os motivos mais alegados para proscrevê-lo das bibliotecas americanas, poucas semanas depois de sua publicação, em março de 1885. O clássico de Twain, que ainda figurava entre os dez livros mais proibidos de 2007, ao lado de romances de Faulkner e Salinger, é um eterno perseguido pela intolerância ideológica e a mesquinhez analítica, como o Shakespeare de O Mercador de Veneza, acusado de antissemitismo, inclusive por um fanático admirador do Cisne de Avon, Harold Bloom (nessa polêmica eu fecho com a visão mais nuançada que James Shapiro tem de Shylock, o paradigmático agiota da peça), e o Joseph Conrad de O Coração das Trevas, demonizado como racista por vários intelectuais africanos que tinham e têm a obrigação de conhecer melhor a cultura vitoriana em que o romance foi gerado.

Lobato, portanto, não está em má companhia.

Se nos fiarmos nos estudos acadêmicos sobre "racismo na literatura brasileira" de que volta e meia tomo conhecimento, alguns valiosos, a maioria paranoica e bocó, raríssimas obras escapariam de um enquadramento na Lei Afonso Arinos. Mesmo os mulatos Machado de Assis e Lima Barreto, como já vimos, a infringiram; idem o Manuel Antônio de Almeida de Memórias de Um Sargento de Milícias (difícil imaginar este marco da prosa nacional com a advertência: "Cuidado! Este livro contém alusões de fundo racista"), o Raul Pompéia de O Ateneu, passando até pelo poeta negro Cruz e Sousa, useiro e vezeiro no uso do adjetivo negro como sinônimo de triste, lúgubre, funesto, lutuoso.

Essa polêmica em torno do "racismo" de Lobato me fez lembrar de um artigo de Jorge Mautner acusando Noel Rosa de "antissemita", que, aliás, só ganhou fama por ter sido desancado por Millôr Fernandes. A prova do antissemitismo de Noel seria o "judeu da prestação" aludido num de seus sambas. O labéu não colou. A sensatez popular uma vez mais prevaleceu sobre a estupidez letrada. Que Lobato tenha a mesma sorte.

Com muito fumo na cuca

Prosa de Sábado

20 de novembro de 2010 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

Vício Inerente, sétimo romance de Thomas Pynchon, ontem lançado pela Companhia das Letras, pode ser lido de duas maneiras. A primeira é como uma ficção noir tradicional, por assim dizer, cheia de curvas e desvios, modelo Raymond Chandler, mas cuidando de anotar quem é quem na trama, para não se perder, não se sentir como Philip e Vivian à beira do abismo. O caminho é longo (21 capítulos, 459 páginas; console-se: O Arco-Íris da Gravidade, o calhamaço de Pynchon anteriormente traduzido, tinha 785 páginas), mas vale o percurso se você apreciar o gênero e, sobretudo, se interessar pela contracultura californiana de 40 anos atrás. E, mais ainda, se tiver lido O Leilão do Lote 49 e Vineland. Sim, Vício Inerente arremata uma trilogia.

Imagine um mix de Chinatown com O Grande Lebowski num contexto similar ao daquelas rapsódias psicodélicas de Tom Wolfe, com sexo, drogas, rock"n"roll, surfistas, mais a Guerra do Vietnã. No centro do helter skelter, o cinéfilo detetive particular Larry "Doc" Sportello: branco, 29 anos, cabelo afro, baixo (seu mote: "O que me falta em al-titude me sobra em a-titude"), o cérebro defumado pela cannabis, os pés enfiados num par de sandálias mexicanas, o avatar hippie de Marlowe, Hammer, Archer e demais private eyes de Los Angeles.

O LSD gravado na porta de seu escritório (em Gordita Beach, nome fantasia de Manhattan Beach, onde Pynchon escreveu O Arco-Íris da Gravidade, no início dos anos 1970) quer dizer apenas "Localizamos, Seguimos e Detectamos", mas que todos se sintam à vontade para pensar em outra coisa.

Abrindo o desfile de clientes, Shasta Fay Hepworth, ex-amante de Doc com pretensões a atriz, agora de caso com um figurão da indústria imobiliária, Mickey Wolfmann, "tecnicamente judeu mas com veleidades nazistas", que antes de sumir misteriosamente vivia protegido por uma dúzia de motoqueiros da Irmandade Ariana. Shasta quer que Doc faça por ele o que Sam Spade fez pelo Falcão Maltês.

Com uma fauna de tiras e marginais tão insólita quanto os nomes e apelidos de seus integrantes (Pé-Grande Bjornsen, Sledge Poteet, Sauncho Smilax, Zigzag Twong, Ensenada Slim, Puck Beaverton, este dotado de uma suástica tatuada na cabeça), a intriga se estende por quase 50 dias (de 23 de março a 8 ou 9 de maio de 1970), em plena Amerika presidida por Richard Nixon, quando Ronald Reagan governava a Califórnia e Charles Manson aguardava julgamento.

A segunda maneira de se ler o romance é a ideal: curtindo todas as referências e alusões cometidas pelo autor e seus personagens. Tanto melhor se o leitor tiver vivido, visto, lido e ouvido a década de 1960. Intensamente, como Pynchon. Erudição e Google ajudam, mas não bastam. Alguém definiu Vício Inerente como "um palimpsesto com alusões semiobscuras", escrito por um cérebro

enciclopédico, que tudo sabe sobre os carros, filmes, telesséries, grupos de rock e tipos de maconha daquela época, cujo ethos nos é sempre filtrado pela televisão, pelo cinema e pela música pop.

Pynchon, o mais recluso escritor americano à esquerda de Salinger e o mais conspiratório à direita de Don DeLillo, sempre me pareceu um autor que apenas uma seletíssima camada de leitores lograria fruir plenamente. Sua ficção não é para a hermenêutica de um Carpeaux ou de um George Steiner, por exemplo, mas para a erudição pop de um John Leonard, de um Ivan Lessa, e de quem mais tenha acesso ao chaveiro de suas paródias e de seus pastichos. E os possa ler no verdadeiro mccoy, ou seja, no original.

A despeito do empenho e do capricho do tradutor Caetano W. Galindo, aqui e ali traído pela falta de rigor ("Massa", sinônimo de joia, chuchu beleza, é paulistês dos anos 1980, "Aff Maria!" é exclamação que associamos ao Chico Anísio, "atirar da virilha" não é a tradução mais adequada para "shoot from the hip", "lenço exibido" não possui a mesma expressividade de um "lenço espalhafatoso"), melhor serventia teria uma tradução que, além de impecável, viesse acompanhada de notas explicativas, no rodapé ou sob a forma de apêndice.

De que outro modo traçar os paralelos entre o triângulo amoroso do romance e o da telessérie A Ilha dos Birutas? Como identificar a figura de Art Fleming? (Era o apresentador da gincana televisiva Jeopardy.) E Fatso Judson, autor da expressão "carcamano safado", citada por Pé-Grande no segundo capítulo? (Era o sádico sargento interpretado por Ernest Borgnine em A Um Passo da Eternidade.)

Há uma piada sobre estacas que só faz sentido para quem souber quem foi o doutor Van Helsing (o arqui-inimigo de Drácula) e uma referência ao Leviathan de Thomas Hobbes sibilinamente diluída nos cinco sócios (Salitieri, Poore, Nash, De Brutus e Short) de um escritório de advocacia.

Neste curto espaço não caberia nem um terço das referências que identifiquei e relacionei nos três primeiros capítulos, prazeroso e profícuo desafio que levei a capricho até quase o final do livro, sob o nostálgico afago aural de alguns hits dos Beach Boys, de Dion, Del Shannon, Marty Robbins, e outras relíquias do rock de que só o Barry da loja Championship Vinyl talvez ainda se lembre.

Se não tenho como divulgar todas as minhas achegas, ao menos uma alusão preciso esclarecer: o Philip e a Vivian a que me refiro na segunda frase são os protagonistas, Philip Marlowe e Vivian Rutledge, de The Big Sleep, o romance de Chandler adaptado ao cinema por Howard Hawks e no Brasil traduzido como À Beira do Abismo.

A morte épica do leão

Prosa de Sábado

04 de dezembro de 2010 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

Em seu bonito poema sobre a morte de Tolstoi, Mario Quintana errou por dois anos a idade do defunto (que já tinha 82), mas acertou no fundamental: o "grande Velho" talvez tenha morrido feliz, por haver concretizado, enfim, um sonho de infância: fugir de casa. O Conde Leão Tolstoi apagou de vez sob o teto do chefe da estação de trem da modesta Astapovo, que há 90 anos leva o nome de quem a tornou mundialmente conhecida. Fugia de casa, da mulher, dos adulões, em busca de uma reclusão monacal, mas não viajou nem morreu sozinho, abandonado num dos "bancos lustrosos" da gare, aludidos por Quintana. Com ele estavam seu médico particular e Sasha, a filha caçula.

Seria impossível ao mais célebre e cultuado russo daquele tempo desaparecer discreta e solitariamente. Muito menos em meio a uma fuga que, tão logo iniciada, dez dias antes, transformara-se numa épica caçada internacional, com a participação de jornalistas de toda a Europa. Tolstoi sucumbiu às consequências de uma pneumonia, ao raiar o dia 20 de novembro de 1910, às 6h05, hora que para sempre ficou congelada nos relógios da gare de Astapovo. Uma multidão acompanhou o velório, o cortejo, o enterro e, antes disso, a tumultuosa chegada de Sofia, a esposa abandonada, a quem só permitiram ver de perto o marido quando ele já estava inconsciente.

A morte de Tolstoi foi o primeiro grande evento midiático da Rússia acompanhado por câmeras fotográficas e cinematográficas, relatado por telegramas e imagens de cinejornais, as primeiras das quais chegaram a Paris em apenas 48 horas, com o selo da Pathé Films. Até hoje o circo que se armou em Astapovo é motivo de curiosidade e inspiração para historiadores (vide The Death of Tolstoy, de William Nickell, lançado em maio) e até ficcionistas, que o consideram o marco divisório entre a Rússia czarista que então definhava e a Rússia moderna que sete anos depois surgiria no rastro da revolução bolchevique.

Em 1917, o correspondente em Moscou do New York Times atribuiu a sublevação comunista aos "tolstoístas", fanáticos seguidores das ideias vagamente "de esquerda" do escritor, tolice só em parte desculpável pelo pouco que se conhecia dos bolcheviques, ainda vistos por observadores de fora como uma malta de mujiques ripongas. O czar Nicolau pôs o escritor sob a vigilância de seus secretas, tentou censurar seus escritos e boicotar seu funeral, Lenin viu em sua obra um reflexo dos ideais revolucionários comunistas, mas a influência de Tolstoi e sua morte sobre os acontecimentos que culminaram com a tomada do poder pelos bolcheviques foi sobretudo (ou apenas) simbólica.

Em sua notável estreia na ficção, The Comisariat of Enlightment: A Novel (O Comissariado das Luzes: Um Romance), Ken Kalfus reconstitui a Revolução de Outubro e a posterior doutrinação em massa do povo russo por Lenin e Stalin a partir do frenesi jornalístico que sacudiu a mansidão de Astapovo, na terceira

semana de novembro de 1910. No mesmo vagão de um trem, Kalfus alojou um cinegrafista russo, Kolya Gribshin, subordinado a Georges Meyer, o verdadeiro cameraman encarregado pela Pathé de cobrir a chegada de Sofia a Astapovo, o correspondente de um jornal britânico e o anatomista Vladimir Vorobev, a quem mais tarde caberia embalsamar Lenin e Stalin.

O romance, lançado em 2004, é uma tragicomédia com personagens reais e imaginários, na qual Sofia, rompendo com o clichê, não é reduzida a uma mulher impossível, a uma louca insuportável que Tolstoi já deixou tarde. São grandes as suspeitas de que ela, sra. Tolstoi durante 48 anos, tenha sido injustiçada pelos que se ocuparam de manter o escritor, imaculado, num pedestal messiânico. Ambos tinham defeitos, mas por que tanta intransigência com uma mulher que afinal pariu 13 filhos do conde, serviu-lhe de copista e resignou-se a aturar o isolamento rural, o estilo de vida espartano e o vegetarianismo por ele impostos ao casal, mais as hostilidades de Chertkov, assistente e xodó do escritor, e as constantes romarias de tietes até o retiro de Iasia Poliana?

Os diários de Sofia, só há pouco divulgados, e as recentes biografias escritas por Rosamund Bartlett (sobre Tolstoi) e Alexandra Popoff (sobre Sofia), nos revelam uma mulher bem diferente daquela a quem até já acusaram de haver envenenado o marido. Em outro expressivo début literário, The Possessed: Adventures with Russian Books (Os Possuídos: Aventuras com Romances Russos), publicado no início deste ano, a americana de origem turca Elif Batuman levanta a tese de que Tolstoi teria sido assassinado, mas não incrimina Sofia. Os "possessed" do título são uma referência aos "demônios" de Dostoievski, que na canônica tradução de Constance Garnett para o inglês viraram "possuídos".

Batuman concentra suas suspeitas nas ameaças por carta que Tolstoi recebeu, em 1897, por haver defendido os religiosos de uma seita camponesa. Mas, a despeito das perseguições que a Igreja Ortodoxa e o czar lhe moveram, a tese de assassinato não se sustenta sob o peso da idade e do histórico cardíaco do escritor. Se não morreu feliz, tranquilo desta Tolstoi se foi, pois já se sabia imortal. Um mês depois, segundo Virginia Woolf, "o ser humano" mudou e o modernismo nasceu. Tolstoi desdenhava os modernistas, que no entanto muito lhe devem. Seus monólogos interiores anteciparam o fluxo de consciência de Joyce. Também em suas obras brotou o distanciamento crítico de Brecht. O leão do realismo literário fechou um passado e abriu um futuro.

O Edward Hopper da Literatura

18 de dezembro de 2010 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

Demorei a pôr os olhos no pote de ouro de John Cheever. Não por falta de pressão de dois ou três admiradores amigos, sobretudo de Ivan Lessa e Paulo Francis. Vivia então a trocar dicas sobre novos autores americanos com Rubem Fonseca (já leu Burt Blechman? Que tal James Kirkwood?), e por mais que também ele enchesse a bola de Cheever, fui empurrando com a barriga. Passava batido por suas histórias na revista The New Yorker; preconceito gratuito, envergonhado confesso.

Imaginava-o um precursor de Sloan Wilson e Grace Metalious, leitura mais fina porém redundante. Há, de fato, muitos "homens de terno cinzento" e cafard suburbano em suas narrativas, mas é outro o diapasão. Em algum ponto de 1973, intrigado com a canonização de Cheever pela crítica e por seus pares (Saul Bellow e John Updike não foram os únicos a considerá-lo "il miglior fabbro" da turma - "ele escreve como com a pena da asa de um anjo", reverenciou o segundo), baixei a guarda e experimentei The World of Apples. A conversão foi imediata, com direito a êxtase e overdose.

É preciso ter um coração de pedra e a sensibilidade de uma alface para não se emocionar com os últimos dias de Asa Bascomb, uma espécie de Cézanne dos poetas que Cheever na certa criou pensando em Jorge Luis Borges e outros esnobados pelo Nobel. Liguei-me de tal modo ao protagonista de The World of Apples que, por algum tempo, ruminei a petulância de cometer um romance em que ele apareceria como amigo e confidente de um Borges brasileiro, exilado na Europa pela ditadura militar.

É possível que Paulo Francis tenha publicado algum conto de Cheever na revista Senhor, nos anos 1950; mas, que eu saiba, só em 1986 uma obra de sua autoria ganhou tradução no Brasil: a novela Até Parece o Paraíso, a última (e mais fraca) criação literária de Cheever, publicada pouco antes de sua morte, em 1982. Não era, muito pelo contrário, a melhor maneira de se introduzir entre nós o magnífico contista americano, mas foi o que a Companhia das Letras pôde fazer.

Estranhamente, nem a novela nem a pequena seleta de contos (O Mundo das Maçãs) que a editora em seguida lançou constam de seu catálogo online, esta semana enriquecido com o que há muito deveria ter sido feito: uma compilação mais robusta de narrativas curtas do autor, 28 Contos (357 págs.), selecionadas por Mario Sergio Conti. É menos da metade da coletânea The Stories of John Cheever, editada por Robert Gottlieb em 1978, mas o essencial da obra do contista ali está, impecavelmente traduzida por Jorio Dauster e Daniel Galera. Sua ficção mais longa - A Crônica dos Wapshots, O Escândalo dos Wapshots, Falconer (Acerto de Contas) e uma nova tradução de Ah What Paradise It Seems - saiu pela Arx, ao longo dos últimos oito anos.

Cheever levou para o túmulo o epíteto de "o Tchecov dos subúrbios americanos", maneira chique de caracterizá-lo como um sutil observador da vidinha aparentemente feliz daqueles enclaves da classe média alta ao norte de Nova York ou já na Nova Inglaterra, onde o escritor passou a maior parte da vida. Cheever às vezes parece Tchecov, mas só parece, e só às vezes. O outonal cotidiano de Bascomb me lembrou mais o Vasco Patrolini de Crônica Familiar do que Tchecov, até por conta de seu pano de fundo, a região italiana dos Abruzzi.

Também o compararam a John O"Hara, cujo realismo, a rigor, pouco o influenciou. Cheever é um observador mais lírico, indulgente e irônico da burguesia ianque e seus percalços com o alcoolismo, a infidelidade conjugal e os efeitos corrosivos de tudo quanto é tipo de desapontamento. A solidão é o ar que seus personagens respiram, mesmo quando cercados de familiares e amigos. Secretamente desiludidos com seu modo de vida, quando liberam seus demônios interiores, o inferno toma conta do paraíso. Impressionado com sua rica fauna de desiludidos e excêntricos, Alfred Kazin qualificou os contos de Cheever de "lamentos sociais". Acertou na pinta.

Celebrando a banalidade das pessoas e a "beleza moral" da natureza (para ele, numinosa em todas as suas manifestações), Cheever, difusamente influenciado por Fitzgerald, Hemingway e O. Henry, gerou, além de Updike, Richard Yates e Rick Moody. "Você é mais transcendentalista", disse-lhe Updike, num tête-à-tête televisivo mediado por Dick Cavett, disponível no site do New York Times. Cheever concordou. O misticismo panteísta de Emerson também faz parte do seu acervo de influências - assim como, segundo o crítico Robert Towers, D. H. Lawrence e William Faulkner, dois mestres na fixação das qualidades sensoriais de um dado momento ou de um lugar em particular, não como adornos descritivos, mas como elementos essenciais da vida e do mood dos personagens. O conto O Enorme Rádio é puro Kafka.

Cheever é, acima de tudo, o Edward Hopper da literatura. Ele e Hopper compartilham o mesmo interesse pela solidão e pela luz, pela solaridade e pelo sombrio, pelas melancólicas residências da Nova Inglaterra e pelos soturnos quartos de hotéis de Manhattan. A poesia elegíaca que ambos extraem de realidades e figuras as mais prosaicas talvez explique a perene reputação de suas obras. Já vi referências a Cheever até nas telesséries Seinfeld e Mad Men (os Drapers moram em Bullet Park Road, endereço tão fictício e mítico quanto Shady Hill, Proxmire Manor, St. Botolphs e outros imortalizados pelo escritor). E a Hopper, well, até no romance Bullet Park ele aparece, oculto por elipse.

A ficção de uma frase só

15 de janeiro de 2011 | 0h 00

SERGIO AUGUSTO - O Estado de S.Paulo

Numa só frase, tudo; literalmente tudo: todos os parágrafos, todos os capítulos, o livro inteiro - ou o conto inteiro, como se viu em The Sentence (A Frase), de Donald Barthelme, compactando três páginas da revista New Yorker de 7 de março de 1970, com o café da manhã de um casal periclitante nas primeiras linhas, o primeiro desafio do gênero que li e consegui acompanhar fagueiramente até o fim, pois era apenas um conto, não uma narrativa longa com uma frase estendendo-se por muitas e muitas páginas: 158, no caso de As Portas do Paraíso, do polonês Jerzy Andrzejewski - sim, o mesmo escritor de Cinzas e Diamantes -, que, na verdade, usou duas frases, a segunda com apenas quatro palavras ("E eles caminharam toda a noite"), antecedidas de outras 40 mil e uma profusão de vírgulas e travessões, isso dez anos antes de Barthelme e quatro antes das Lições de Dança para os de Idade Avançada que o velho sapateiro inventado pelo checo Bohumil Hrabal "ensinava" a seis belas moçoilas ao longo de 117 páginas sem pontuação, monólogo ininterrupto quase do mesmo tamanho do de Wendell L. Espana, o bronco tecelão das dezenas de histórias e interconectadas anedotas sobre o legendário duelo no Corral O.K. (Tombstone, 1881, Wyatt Earp, Doc Holiday, na tela Henry Fonda & Victor Mature ou Burt Lancaster & Kirk Douglas) mescladas pelo espanhol Camilo José Cela em Cristo Versus Arizona, um ano antes de ele receber o Nobel, e oferecendo a vantagem de haver sido escrito numa língua de fácil compreensão, ao contrário de Andrzejewski (que eu podia ter encarado em francês, via Gallimard), Hrabal (de quem só traduziram aqui Eu Servi o Rei da Inglaterra e Uma Solidão Ruidosa) e o líbio Ashur Etwebi, autor de Dardadin, 113 páginas sem pontuação (e em árabe!), já que a quebequence Marie-Claire Blais escreveu Augustino e o Coro da Destruição em francês, o mesmo idioma do congolês Alain Mabanckou, cujo tour de force fraseológico Vidro Quebrado (Verre Cassé, no original), que tampouco me encorajei a ler, foi recebido pela crítica francesa como um "ovni literário" de tirar o fôlego, não sei se mais ou menos sufocante que as 517 páginas de Zone, do parisiense Mathias Énard, quase desclassificado dessa competição por conta de 23 quebras de capítulos destinadas a "aliviar a vista", a dos leitores, não a do franco-croata que rumina a história durante uma viagem de trem entre Milão e Roma; de todo modo, uma façanha considerável, tanto quanto a quilométrica frase que fecha o último capítulo de The Rotters Club (Bem-vindo ao Clube, na tradução da Record), de Jonathan Coe, da qual, confesso, só ouvi falar mas sei herdeira, como as demais façanhas citadas, das 944 palavras de uma (et pour cause) célebre frase de Proust e das míticas 50 páginas que separam os dois "sim" da joyceana Molly Bloom, pedra de toque de todos os escritores que se metem a romper a barreira da contenção e consideram a frase em si um objeto artístico ("a man-made object", apud Barthelme), a tocha olímpica de maratonas verbais, com fundistas e velocistas em pistas opostas, de um lado os já citados, mais Faulkner, o Beckett de How It Is, o García Márquez dos seis imensos parágrafos de O Outono do Patriarca, o Richard Gross de Book of Lazarus - ok, há vagas para Thomas Pynchon, o Jonathan Franzen de Freedom e o Roberto Bolaño de 2666 -, e, na outra pista, os atletas da micronarrativa, incomparável refresco literário (uma frase só

também, mas curtinha, e está dado o recado), performance minimalista cujo mestre maior continua sendo o guatemalteco Augusto Monterroso, ourives do menor conto de todos os tempos: sete palavras - "Quando ele acordou, o dinossauro ainda estava lá", um antídoto à sensação de claustrofobia que sempre me acomete quando bato os olhos naqueles blocos de texto sem períodos, sem parágrafos, sem respiração, um incentivo ao desânimo, um breve contra a fruição cadenciada, provocações à nossa finitude (sententia longa vita brevis), má vontade que não deve ser vista como desprezo pela prosa torrencial, pois na verdade, se deficiência há, ela é minha e dos leitores carentes de aprender a ler torrencialmente, ainda que tal habilidade não nos assegure flanar com prazer as aventuras lipogramáticas (de lipograma: composição literária feita com o propósito de nela não se empregarem determinadas letras do alfabeto), exercícios de engenhosidade verbal inventados na Grécia pré-cristã pelo poeta Lasus e turbinados por estróinas literários de variadas épocas e procedências, como o quinhentista espanhol Lope de Vega (que, entre uma peça e outra, produziu cinco romances sem usar uma das cinco vogais), o poeta alemão Gottlob Burman, autor, no século 18, de mais de cem poemas sem a letra r, uma exceção, diga-se, já que a regra é a abolição das vogais, haja vista o que fizeram com a letra a (inexistente na Pièce Sans A, de Ronden, do início do século 19), a letra e (banida do épico de 276 páginas, Gadsby, de Ernest Vincent Wright, de 1939, e das 300 páginas de La Disparition, de Georges Perec) e a letra o (proibida num estranho país criado pelo humor de James Thurber), se bem que Perec depois se arrependeu e escreveu uma novela (Les Revenentes) em que justamente a letra e era a única vogal utilizada; e antes que você me pergunte que tratamento deram à letra i, informo: ela é a única a figurar nas centenas de páginas de um livro do sevilhano Juan Luís Castillejos, que por sinal não tinha título, nem a, nem e, nem o, nem u.

A volta dos tigres da Malásia

29 de janeiro de 2011 | 0h 00

SERGIO AUGUSTO - O Estado de S.Paulo

Um asturiano criado no México, com nome de rei medieval, Paco Ignacio Taibo II, inaugurou de forma sui-generis os festejos pelo centenário de morte do escritor italiano Emilio Salgari. Pegou o mais aclamado herói salgariano, o exótico príncipe malaio Sandokan, defensor dos fracos e oprimidos do Sudeste Asiático, e o expôs a novos desafios, na mesma latitude de antanho (os mares do Oriente), com o mesmo parceiro (Yáñez de Gomara) de outras refregas contra os parasitas do colonialismo europeu. Por enquanto, El Retorno de los Tigres de la Malasia só pode ser lido em espanhol, editado pela Planeta.

Conhecido por alguns romances policiais e duas biografias (Che Guevara e Pancho Villa), Taibo, de 61 anos, não quis simplesmente pegar carona num secular fenômeno literário - por sinal, ainda de pé, inclusive no Brasil, onde a farta galeria de heróis salgarianos reluz nos catálogos da Ediouro e da Iluminuras -, mas apenas quitar sua dívida com o criador de Sandokan. Foi através das aventuras do Tigre da Malásia, do Leão de Damasco, do Capitão Tormenta, do Corsário Negro, de Tremal-Naik e outras míticas figuras da literatura infanto-juvenil criadas por Salgari no final do século 19 que Taibo descobriu o prazer da leitura e tomou suas primeiras lições sobre o valor moral da coragem, a cupidez dos poderosos e as nefastas ações ultramarinas dos impérios europeus.

Umberto Eco já prestara sua homenagem ao mestre veronês, por intermédio de um alter ego, Yambo, o reminiscente protagonista de A Misteriosa Chama da Rainha Loana. Taibo foi mais audacioso: não só reincorporou o universo ficcional de Salgari, como o revitalizou, modernizando-o, problematizando-o, politizando-o, pero sin perder la bravura. Alguns roteiristas da antiga Warner fizeram mais ou menos a mesma coisa com as peripécias (reais, legendárias ou imaginárias) de arqueiros, corsários e espadachins formidáveis, muito antes de Robin Hood receber de Eric Hobsbawm a fidalga insígnia de "bandido social".

Já que uma parcela das sagas salgarianas foi escrita por mãos anônimas, a pedido do próprio filho do escritor, dispensam-se as objeções dos puristas. Salgari inventou e modelou todos os personagens, produziu a maior parte dos romances (a bem dizer, novelas), deu-lhes o espírito aventureiro e a tônica anticolonialista; Taibo soube aproveitar-se bem do que não ouso chamar de franquia, esquivando-se de injetar antígenos revisionistas nas façanhas do "pirata do bem". Nenhum vilão de outrora virou mocinho em seu atualizado pasticho, narrado de uma "perspectiva marxista", salienta o autor, para quem, esclareça-se, Os Três Mosqueteiros era (ou é) uma aventura marxista. O avant lettre não é facultativo.

Sessentões e de cabelos brancos, mas ainda vigorosos e intrépidos, Sandokan e Yáñez viajam até a ilha de Bornéu para desvendar a conspiração de uma sociedade secreta chinesa (o Clube da Serpente) que inferniza os pobres ilhéus asiáticos. Tornaram-se homens de ação e reflexão. Yáñez virou um justiceiro

filosofante, que sabe de cor provérbios chineses e cita Calderón de la Barca e Quevedo. Como envelhecer com vigor e dignidade é um dos temas subjacentes da novela, em cuja trama se intrometem outras obsessões de Taibo, como Friedrich Engels (coautor do Manifesto Comunista), o professor Moriarty (o arquirrival de Sherlock Holmes), o escritor Rudyard Kipling (no papel de um jornalista) e Old Shatterhand (parceiro de Winnetou, o totêmico pele-vermelha inventado pelo alemão Karl May, outra estrela da ficção juvenil, contemporâneo de Salgari).

A inserção de Kipling é um achado. Jornalista de profissão, era nessa condição que ele narrava o conto O Homem Que Queria Ser Rei, adaptado ao cinema por John Huston e parcialmente inspirado nas proezas do britânico James Brooke, o primeiro rajá branco de Sarawak, no Bornéu, e o mais graduado rival de Sandokan. É quase um ciclo que se fecha; ou melhor, continua - infelizmente ad infinitum, ao que tudo leva a crer.

O viés marxista adotado por Taibo é uma licença poética, não de todo descabida. Ao contrário de Jules Verne, a quem chegou a ser comparado por conta de uma fantasia futurista ambientada no ano 2000, Salgari não via chances na utopia socialista, a seu ver, disse-o com outras palavras, um dinossauro ideológico. "Era uma bela utopia, que na prática não funcionou, resultando numa espécie de escravidão", esclarece o guia dos visitantes do passado em As Maravilhas do Ano 2000, acrescentando: "Assim, voltamos à antiga e hoje há pobres e ricos, patrões e empregados, como sempre aconteceu desde que o mundo começou a ser povoado".

Salgari tinha apenas 21 anos quando publicou seu primeiro folhetim, O Tigre da Malásia, em 1883, num jornal de Verona. Era uma máquina de produzir histórias, menos por gosto e vocação do que por pressão de um editor sanguessuga, que o obrigava a entregar vinte páginas de texto por dia e, no fim, o deixou de pires na mão. Desesperado, tentou em vão matar-se em 1909. Em 25 de abril de 1911, com uma faca de cozinha, praticou um haraquiri. Deixou três cartas: uma para os filhos, outra para um jornal de Turim, onde vivia, e outra para seus editores. Nesta escreveu: "De vocês, que enriqueceram à custa do meu suor, mantendo a mim e minha família na miséria, o mínimo que espero é que paguem o meu funeral. Saúdo-os quebrando a minha pena. Emilio Salgari".

A que horas receber as musas?

12 de fevereiro de 2011 | 0h 00

SERGIO AUGUSTO - O Estado de S.Paulo

Em breve nas livrarias mais um volume de entrevistas com escritores publicadas pela Paris Review, o terceiro ou quarto aqui traduzido nos últimos 43 anos. Insuperáveis no gênero, só perdem em longevidade para aquele questionário que Proust inventou, Bernard Pivot levou para a TV, James Lipton para o auditório do Actors" Studio e Graydon Carter para a última página da Vanity Fair. Têm vaga cativa nas estantes de romancistas, poetas e críticos, que as leem para saciar a curiosidade sobre os hábitos, preferências e esquisitices de autores do passado e da atualidade. Clarice Lispector tinha o seu exemplar de Escritores em Ação (título da primeira tradução, lançada pela Paz e Terra) todo marcado e anotado.

Recentemente a Universidade de Illinois patrocinou um estudo coletivo sobre a influência daquelas entrevistas no meio literário, com uma longa digressão sobre sua pergunta mais frequente: "A que horas prefere escrever?" A forma pode variar, mas não seu conteúdo. É pergunta irrelevante, típica de quem não tem dúvidas mais substantivas e consequentes a respeito do entrevistado e seu método de trabalho, avaliaram os autores da digressão. Só a biógrafos deveria interessar esse tipo de informação. Outros hábitos e preferências (como os entrevistados esquentam os motores, em que ambiente ficam mais à vontade, se escrevem à mão, datilografam ou digitam, se corrigem muito, etc.) afetam muito mais a confecção de uma obra literária do que a parte do dia em que ela foi escrita.

Segundo consta, quem inventou a indefectível pergunta foi o próprio criador da Paris Review, George Plimpton, na entrevista que fez com Ernest Hemingway, em maio de 1954, num café de Madri. Também Aldous Huxley, na mesma época, foi obrigado a revelar de cara o seu expediente: sempre de manhã e um pouco mais antes do jantar; à noite, apenas leituras.

De modo geral, os escritores "pegam cedo na repartição", uns até acordam com as galinhas ou nem tiram o pijama, como é o caso de Salman Rushdie, que só depois de "aproveitar a primeira energia do dia" lê os jornais, checa a correspondência e toma uma chuveirada. García Márquez só parou de escrever ficção à noite depois que se livrou do jornalismo diário. Ao virar romancista full time, adotou o horário padrão dos profissionais do ramo (de 9 da manhã às 2 da tarde), que Graham Greene, por exemplo, acabou substituindo por outra condicionante: a produção de um mínimo de 500 palavras por dia. Uma das exceções à regra, Italo Calvino tornou-se vespertino porque gastava a manhã inventado desculpas para não trabalhar, e sempre que tentou escrever à noite não conseguia dormir depois.

Respostas mais diversificadas e relevantes nos oferece a questão do ambiente ideal de trabalho. Ray Bradbury vangloria-se de escrever numa boa em qualquer lugar. John Cheever produziu alguns de seus melhores contos num cubículo do tamanho de uma solitária. García Márquez se recusa a trabalhar em hotéis, na

casa dos outros ou em máquinas de escrever e computadores emprestados. Norman Mailer carecia de um lugar com vista ampla, de preferência para o mar: nada de janela dando para um pátio ou jardim. Jack Kerouac preferia escrever na escrivaninha do quarto, "perto da cama, com bastante luz, da meia-noite até o amanhecer", mas era capaz de transformar "em sua casa" qualquer quarto de hotel ou motel e até mesmo barracas de acampamento.

Apesar de acreditar que os artistas de verdade criam em qualquer lugar, William Faulkner considerava o bordel o lugar perfeito para dar asas à imaginação. Num bordel desfrutava de teto e comida, tinha as manhãs tranquilas para escrever e as noites plenas de animação, sem contar a presença constante de fornecedores de bebida alcoólica (Faulkner foi um tremendo bebum) e a proteção garantida da polícia. Essa talvez tenha sido a resposta mais inesperada e engraçada já publicada na Paris Review.

Cinco anos atrás, num encontro de escritores de língua espanhola em Cartagena (Colômbia), a jornalista mexicana Alma Guillermoprieto, colaboradora da New York Review of Books, resolveu fugir ao ramerrão perguntando aos autores presentes se por acaso vestiam alguma roupa especial para receber as musas. Bem-vinda gozação no perfunctório jornalístico. Se o hábito não faz o monge, por que faria o escritor? Para Victor Hugo e Benjamin Franklin não fazia mesmo, tanto que eles adoravam escrever inteiramente pelados, em frontal contraste com Disraeli, que antes de pegar na pena enfarpelava-se todo como se fosse jantar com a rainha.

No seu cubículo, Cheever ficava apenas de cuecas. João Ubaldo Ribeiro ao menos põe bermudas para receber as musas, mas se recusa a vestir uma camisa, e não apenas nisso é o oposto de sua colega de Academia Nélida Piñon, que o máximo de descontração a que se permite, quando escreve, é calçar um par de tênis, assim mesmo com meias.

O que Hemingway afinal respondeu ao Plimpton?

Que começava no batente à primeira luz do dia. Se engrenava, ia em frente, até a hora do almoço, só parando quando absolutamente seguro de como continuaria sua narrativa na manhã seguinte. Mais ousado, António Lobo Antunes tem o costume de deixar sempre uma frase inconclusa para completá-la no dia seguinte. "Deixo-a no meio do caminho porque assim é mais fácil continuá-la", ensina o autor de O Arquipélago da Insônia, que jura ser este o seu único truque literário. Experimentem.

Madeleine, sinapses e neurônios

26 de fevereiro de 2011 | 0h 00

SERGIO AUGUSTO, s.augusto@estadao.com.br - O Estado de S.Paulo

Já o tínhamos em quadrinhos, aqui editados pela Zahar, e na prateleira de autoajuda (Como Proust Pode Mudar Sua Vida, de Alain de Botton, traduzido pela Rocco); agora o temos até entre os livros de ciência: Proust Foi um Neurocientista, que a Best Seller acaba de lançar, com um subtítulo (Como a Arte Antecipa a Ciência) inexistente no original.

Na capa poderia estar o pintor Paul Cézanne ou o compositor Igor Stravinsky ou o poeta Walt Whitman ou as escritoras Virginia Woolf, Gertrude Stein e George Eliot, pois todos estes, mais o cozinheiro Auguste Escoffier, inventor do caldo de vitela, também anteciparam descobertas da neurociência, sacaram verdades (reais e tangíveis) sobre a mente humana que só agora a ciência está "redescobrindo", segundo Jonah Lehrer, autor do livro. Acontece que Proust, o neurocientista destacado na capa, não só tem mais nome que os demais como inventou a mítica madeleine que o ligou para sempre aos estudos sobre a biologia da memória.

Lehrer não escreve para iniciados, mas nem seu mais invejoso desafeto acadêmico ousaria enquadrá-lo entre os proxenetas da divulgação científica. Doutorado em neurociência e literatura inglesa, por Columbia e Harvard, editor e colaborador de publicações de qualidade comprovada, já teve aqui traduzida outra obra provocativa, O Momento Decisivo, em que defendia o primado da intuição sobre a razão na tomada de determinadas decisões, e foi meio por acaso que chegou à tese de que alguns expoentes do modernismo foram mais adiante que a ciência do seu tempo na exploração do cérebro humano.

Para ocupar os tempos mortos de uma pesquisa de laboratório sobre os mecanismos do cérebro, que desenvolvia com a equipe do Nobel de Medicina Eric Kandel, Lehrer mergulhou na leitura de Em Busca do Tempo Perdido. Logo no primeiro volume deparou com uma resposta "intuitiva" às suas investigações sobre como a mente recorda e um conjunto de células pode estocar e gerenciar nosso passado. Proust previra suas experiências com um século de antecedência, ajudado tão somente por uma madeleine e uma colher de chá.

"Um segredo molecular se escondia em nossas densas fibras neuronais, esperando silenciosamente por um bolinho", reconhece Lehrer, que não se esqueceu de aludir ao pioneiro trabalho da psicóloga Rachel Herz sobre a rentura da hipótese levantada por Proust, segundo a qual o paladar e o olfato serviam melhor à "convocação do passado" que os demais sentidos. Cientificamente falando, o paladar e o olfato são os únicos sentidos que se ligam diretamente ao hipocampo, o centro de longa memória do cérebro, ao passo que os sentidos da visão, do tato e da audição passam primeiro pelo tálamo, a origem da linguagem e a porta da consciência, e são muito menos eficientes quando se trata de evocar o tempo perdido.

"Nenhum mapa da matéria jamais explicará a materialidade de nossa consciência", profetiza Lehrer. Os cientistas separam os pensamentos em partes anatômicas, descrevem nosso cérebro em detalhes físicos, reduzindo-o a uma tecelagem de células elétricas e espaços sinápticos, esquecidos de que não é assim que experimentamos o mundo. Ao expressar nossa experiência real, os artistas expõem a incompletude da ciência.

Na busca por novos tipos de expressão, explorando formas diferentes de lidar com mistérios que não conseguiam compreender, um punhado de artistas passou a "olhar para o interior", criando assim uma arte primorosamente autoconsciente, cujo "assunto" era a nossa psicologia. Proust o fez deitado na cama, refletindo sobre seu passado; Cézanne olhando horas a fio uma maçã; Gertrude Stein brincando com as palavras; Stravinsky investindo nas constantes alterações dos neurônios no córtex auditivo.

Quando da primeira exposição de pintura pós-impressionista, em dezembro de 1910, os quadros de Cézanne foram vistos como aberrações patológicas, como distorções deliberadas da natureza. Acreditava-se então que os nossos sentidos eram reflexos perfeitos do mundo exterior, que o olho humano era uma máquina fotográfica a enviar imagens prontas para o cérebro. Pas de tout. Os pós-impressionistas descobriram que ver, só, não bastava: era preciso refletir; ou seja, as nossas impressões exigem interpretação. E como olhar é criar o que vemos, decidiram reproduzir a natureza em termos de iluminação, "entender a visão como uma soma da luz". A neurociência demoraria cinco décadas para confirmar esse insight, provando em laboratório que o nosso olhar apenas capta borrões de cor indistinta, e que cabe ao cérebro criar a realidade interpretando as linhas da luz que ainda não foram transformadas em forma, permitindo que um puzzle de cores abstratas resulte numa pintura realista.

Virginia Woolf acreditava que a natureza humana se transformara de forma notável por volta de dezembro de 1910, não exatamente pelo exposto na mostra dos pós-impressionistas. Há quase 10 anos, o psicólogo Steven Pinker desautorizou a escritora; para ele, "a natureza humana não mudou em 1910, nem em qualquer ano depois". Certo, mas Pinker, argumenta Lehrer, não percebeu a ironia por trás da observação de Woolf. Nem seu principal alvo: os romancistas pré-modernos que haviam se recusado a investigar o funcionamento interno da mente. Woolf queria escrever romances que refletissem a natureza humana e sua mente fragmentada. Conseguiu. Quem leu Mrs. Dalloway há de concordar. Foi esse romance, publicado em 1925, que lhe deu status de neurocientista.

Guardando o que se perdeu

Prosa de Sábado
12 de março de 2011 | 0h 00

Sérgio Augusto - O Estado de S.Paulo

Há 70 anos Borges criou a Biblioteca de Babel, um imaginário templo de todos os livros já escritos, um utópico universo bibliográfico composto de uma quantidade indefinida, e talvez infinita, de galerias e guardados, que muita gente acredita haver antecipado a internet. Em 2007 o alemão Alexander Pechmann inventou outra biblioteca, a dos livros perdidos, só com obras literárias destruídas, abortadas, abandonadas ou apenas planejadas, e também memórias falsas, manuscritos ilegíveis, textos póstumos ou nunca escritos ou apenas existentes no plano da ficção, como o misterioso romance francês com que Henry Wotton tenta perverter o jovem Dorian Gray. Em seu (também imaginário) pórtico de entrada, uma frase de Borges, pinçada da Biblioteca de Babel: "Basta que um livro seja possível para que exista". Ela resume à perfeição o espírito da empreitada de Pechmann.

"As bibliotecas imaginárias cumprem uma função tão importante quanto as bibliotecas reais, qual seja a de fornecer informações valiosas sobre livros que em vão buscaríamos em coleções de obras impressas e manuscritas, ordenadas sistematicamente", explica o bibliômano alemão, que se apresenta, modestamente, como mero custódio do silêncio a que um sem-número de criações literárias se viram condenadas ao longo do tempo, vítimas acidentais de alguma imprudência e calamidades naturais ou da insatisfação destrutiva do autor, mas sobretudo da fúria e da cobiça de tiranos, censores, editores, herdeiros, ladrões, advogados, sacerdotes, pedagogos, e até das travessuras de um cão (o de John Steinbeck estraçalhou metade do primeiro tratamento de Ratos e Homens e o de Isaac Newton derrubou uma vela acesa sobre uma pilha de preciosos documentos científicos).

A maioria sumiu para sempre, algumas foram descobertas em circunstâncias as mais extravagantes (e com enorme atraso, como o relato futurista Paris no Século 20, de Júlio Verne, escrito em 1863 e encontrado numa caixa da editora em 1994), outras recuperadas com a ajuda de anotações dadas como perdidas (como as que resultariam nas memórias de Paris É Uma Festa, por 28 anos guardadas numa mala que Hemingway esquecera no hotel Ritz de Paris) ou graças a um inesperado backup (como o que um colecionador nova-iorquino providenciou, cobrindo um buraco no Ulisses de Joyce, cujo texto original, de tão rasurado, fora parar no lixo). Estas obras, afinal retiradas da categoria de "perdidas", não são, portanto, os destaques da biblioteca organizada por Pechmann. Em seu acervo, já disponível em espanhol (La Biblioteca de los Libros Perdidos, Edhasa, 256 págs., ? 14,50), as sumidas, sim, valem ouro.

Pelos mais variados motivos - descontentamento com o trabalho, falta de reconhecimento e respeito dos editores, desejo de recomeçar do zero, medo do fracasso e da polícia - muitos escritores abortaram suas obras com as próprias mãos. Dostoievsky e Pushkin desapareceram com vários de seus manuscritos para não enfrentar a repressão czarista. Além de tentar, em vão, convencer Max

Brod a queimar todos os seus escritos, Kafka, ele próprio, reduziu a cinzas diversos contos de juventude. Thomas Mann cuidou pessoalmente de destruir os trechos "de maior risco" de seu diário. Joyce ateou fogo aos originais de Stephen Hero, de cujas 2 mil páginas restaram umas 300, salvas pela mulher do escritor, Nora, e recicladas no Retrato do Artista Quando Jovem.

As perdas facilitadas ou infligidas por terceiros foram, naturalmente, as mais dolorosas. As memórias de Lorde Byron viraram fumaça por ordem dos advogados de seus herdeiros. Um editor londrino Cape perdeu o manuscrito da primeira ficção de Malcolm Lowry, que dele não fizera cópia, como não faria dos originais do melvilleano In Ballast to the White Sea, carbonizados no incêndio de uma cabana do escritor. Um vacilo da primeira mulher de Hemingway (esqueceu uma maleta com dezenas de esboços num trem de Paris para Lausanne, em 1923) obrigou o escritor a recomeçar do zero sua obra parisiense. Nunca se soube do paradeiro de uma caixa com as primeiras experiências literárias de Mary Shelley e um punhado de cartas de seu marido, o poeta Percy Shelley, deixada num hotel de Paris. Para ganhar uns trocados, Herman Melville vendeu em 1862 uma porção de rascunhos de romances para um fabricante de caixas de papelão, que idólatras do autor de Moby Dick ainda tentavam recuperar cinco décadas atrás, inutilmente, é claro. A tão aguardada Antologie Nègre, de Blaise Cendrars, já estava pronta para entrar na gráfica, quando os nazistas invadiram Paris e saquearam a casa do poeta, confirmando assim sua fama de pé-frio.

Embora as histórias que dão conta das aventuras e desventuras dos "verlorenen Bücher" catalogados por Pechmann oscilem entre o patético e o tragicômico, é além desses parâmetros que se situam as duas mais intrigantes figuras de sua bizarra Bibliothek: um boêmio vienense chamado Ernst Polak, colecionador de citações, e uma menina para quem Kafka escreveu cartas que supostamente lhe teriam sido enviadas por uma boneca que ela havia perdido numa praça de Berlim.

As cartas, escritas em 1923, nunca foram encontradas, nem a menina identificada. Polak tampouco deixou rastros. Como o nosso Jaime Ovalle, não precisou publicar uma linha sequer para ganhar um nicho na história da literatura. Bastou-lhe iluminar com seus lampejos orais as obras de seus amigos Kafka, Franz Werfel, Max Brod e Robert Musil.

À espera do fim do mundo

26 de março de 2011 | 0h 00

Sérgio Augusto - O Estado de S.Paulo

No Japão as catástrofes naturais e as que o homem fabrica (desastres nucleares, atentados terroristas) se alternam com tal frequência que não seria exagero dizer que, ao menos lá, a história não costuma se repetir como farsa, mas como tragédia mesmo. E assim tem sido desde a aurora dos tempos. "Nós já nascemos esperando o fim do mundo", desabafou-se comigo um jornalista japonês que conheci em Tóquio no final do século passado. Parecia conformado, que jeito?, com o carma histórico do país, de resto, fartamente retratado no cinema, na prosa, na poesia, nos quadrinhos e nas artes plásticas.

O estoicismo nasceu na Grécia, mas se naturalizou japonês sobre os escombros dos primeiros terremotos na ilha. Impressionado com o devastador sismo de 1185, um sujeito chamado Kamo no Chomei entregou-se, na época, a uma reflexão sobre a maneira mais adequada de enfrentar calamidades daquela magnitude (com força de espírito e serenidade) e a partir delas aprender a desprezar a vaidade e as demais mesquinharias deste mundo. Um clássico da autoajuda sísmica, com a mesma dose de moralismo daquela parábola da casa em chamas do Sutra de Lótus.

Avancemos no tempo. O terremoto que arrasou Tóquio em 1923, por exemplo, foi uma "referência espiritual" permanente nas carnificinas encenadas por Akira Kurosawa em seus filmes de samurai. Kurosawa tinha 13 anos quando testemunhou os estragos daquele daishinsai, que, além do saldo de 100 mil mortos, contabilizou 6 mil baixas entre os coreanos residentes na cidade, todos trucidados como bodes expiatórios pelos mais insanos e crueis sobreviventes do terremoto.

Depois dos bombardeios de Hiroshima e Nagasaki, em 1945, e dos mais de 20 testes com bombas de hidrogênio no Atol de Bikini, entre 1946 e 1958, o imaginário japonês ganhou um espectro imbatível, sem o aval da teodiceia: o cataclismo nuclear. Só Masuji Ibuse escreveu dois romances inspirados na destruição de Hiroshima. Não li o primeiro (Kakitsubata, 1951), mas o segundo, Chuva Negra, articulado em torno dos diários dos sobreviventes, merece o prestígio que desfruta há 45 anos. Foi reeditado num dos piques da paranoia apocalíptica japonesa, em 1995, quando do terremoto de Kobe e daqueles atentados a gás venenoso no metrô de Tóquio. A reputada tradução de John Bester sai por US$ 9,50 na versão Kindle.

O Atol de Bikini fica a 3.700km do Japão, mas a poeira radioativa liberada por um teste nuclear, em 1954, similar àquela que envolve Grant Williams na sequência de abertura de O Incrível Homem Que Encolheu, contaminou a tripulação de um pesqueiro de atum japonês. Foi um escândalo internacional, imediatamente aproveitado pelo cineasta japonês Ishiro Honda, expert em pesadelos de ficção científica. Do acidente com o pesqueiro nasceu o mais famoso kaiju (monstro ficcional) gerado pelo pânico nuclear: Godzilla, ao qual logo faria companhia aquela mariposa gigantesca chamada Mothra. Ambos

descendem de Namazu, o mitológico bagre que ao abanar o rabo provocava, como o celacanto, os mais terríveis maremotos, então entendidos pelo vulgo como um desequilíbrio entre as forças do yin (água) e do yang (fogo) no interior da terra.

Na revista The New Yorker desta semana, o Nobel de Literatura Kenzaburo Oe conta que, na véspera do flagelo do dia 14, publicara um artigo no diário Asahi Shimbun sobre a luta pertinaz de um pescador que sobreviveu à contaminação de 1954 contra as usinas atômicas instaladas no Japão. Oe, que só consegue ver a história do país pelo prisma dos que morreram em Hiroshima-Nagasaki ou sobreviveram àquelas e outras desgraças mais recentes, considera a opção japonesa de crescer economicamente com ajuda da energia nuclear "uma traição à memória de suas vítimas".

A primeira Constituição do Japão do pós-guerra proibia ao país possuir forças armadas e artefatos nucleares. Os Estados Unidos revogaram essas imposições na década de 1960 porque necessitavam de uma potência militar na Ásia, para conter a Rússia, a China e a Coreia do Norte. Oe começou a escrever um romance sobre essa insana decisão, cuja frase de abertura são as últimas palavras do Inferno de Dante: "E então saímos para ver de novo as estrelas". Promete.

Na mesma New Yorker, reaparece o conto de Haruki Murakami, Ufo in Kushiro, publicado originalmente na revista anos atrás e uma das seis narrativas de after the quake (em minúsculas por exigência do escritor), todas motivadas pelo abalo sísmico em Kobe (1995), mas com ele lidando de forma indireta ou alegórica. Seus personagens vivem longe da devastação causada pelo terremoto, acompanham tudo pela TV e pelos jornais, mas não conseguem evitar que ela afete suas cabeças e suas vidas de forma traumática. Em Ufo in Kushiro, a mulher de um vendedor de aparelhos eletrônicos abandona o marido inopinadamente, deixando-lhe uma carta desconcertante. Pobre Komura, o marido abandonado, vítima indireta de um desastre natural.

Pior destino tiveram os protagonistas e figurantes de Nihon Chinbotsu, romance desastre de Sakyo Komatsu, traduzido mundo afora como O Japão Afunda. Lançado em 1973, voltou às livrarias depois da catástrofe de Kobe, e pelo visto jamais será encalhe. Oferece o que seu título promete: o afundamento da ilha por um conluio de terremotos, explosões e tsunamis, apocalipticamente mais intensos que os do dia 14. E sem direito a um Noé, ainda uma exclusividade, naquelas bandas, de The Ark Sakura, de Kobo Abe, um cultor beckettiano da angústia nuclear, o narrador mais cool do holocausto japonês.

O Drácula do ceticismo

09 de abril de 2011 | 0h 00

Sérgio Augusto - O Estado de S.Paulo

Misantropos e descrentes do mundo inteiro!, aproximem-se para celebrarmos juntos, com um dia de atraso, o centenário de Emil Cioran, o último agente provocador da filosofia, o mais desconcertante e divertido dos céticos, o mais fulgurante militante do pessimismo, o mais implacável profeta do niilismo, o mais desencantado e provocativo dos moralistas, o mais rigoroso, elegante e lacônico ironista do seu tempo. Se necessitam de provas, aqui lhes ofereço quase vinte:

Os homens vivem e morrem enganados.

A história das ideias é a história do rancor dos solitários.

O espermatozoide é o bandido em estado puro.

Em todo homem dorme um profeta, e quando ele acorda há um pouco mais de mal no mundo.

Mais que um erro de fundo, a vida é uma falta de gosto que nem a morte, nem mesmo a poesia, conseguem corrigir.

Aquele que, por distração ou incompetência, detiver, ainda que só por um momento, a marcha da humanidade, será seu salvador.

Por necessidade de recolhimento, livrei-me de Deus, desembaracei-me do último chato.

Não é Deus, mas a Dor, quem desfruta das vantagens da ubiquidade.

Onan, Sade, Masoch, que felizardos! Seus nomes, assim como suas proezas, não envelhecerão jamais.

Prometeu, hoje em dia, seria deputado da oposição.

Há dois mil anos que Jesus se vinga de nós por não haver morrido em um sofá.

Ao contrário dos outros séculos, que praticaram a tortura com negligência, este, mais exigente, introduz nela um desejo de purismo que honra a nossa crueldade.

A história se reduz a uma classificação de polícias; por que, de que trata o historiador, senão da concepção do gendarme que os homens criaram através dos tempos?

Quando a ralé adota um mito, conte com um massacre ou, pior ainda, com uma religião.

Por não haver sabido celebrar o aborto ou legalizar o canibalismo, as sociedades modernas deverão resolver seus problemas através de procedimentos muito mais expeditivos.

Seis meses atrás, ao resenhar duas novas traduções e um ensaio sobre o filósofo romeno na New York Review of Books, Charles Simic perguntou-se: "Quem ainda lê E.M. Cioran hoje em dia?" Quase certamente não o leem com a mesma intensidade de 30 anos atrás, razão primeira da presente escassez de traduções brasileiras nas livrarias, quase todas com a chancela da Rocco e curadoria do prof. José Thomaz Brum (felizmente, a editora começa a relançá-los e ainda publicará um inédito, Do Inconveniente de Ter Nascido), mas não vai longe o tempo em que a sabedoria dark de Cioran deitava sua sombra (ou sua luz) no cinema de autores tão díspares como Woody Allen, Abbas Kiarostami, Rosemberg Cariry, e excitava o espírito de intelectuais tão inquietos como Milan Kundera, Fernando Savater e Ernesto Sabato, que do filósofo se tornaram amigos.

Aos olhos deste ignorante que vos fala, até a publicação daquelas reflexões sobre Cioran de Susan Sontag, em 1968, a cultura da Romênia se resumia a quatro referências apenas: Conde Drácula, Ionesco, Mircea Eliade e Paul Celan. Nem sequer de nome conhecia Camil Petrescu, tido como "o Proust romeno", e só descobriria os filósofos Nae Ionescu (um naziexistencialista romeno) e Constantin Noica através de Cioran, não exatamente de sua obra, mas das leituras paralelas a que fui levado após me tornar um assíduo frequentador daquele que foi o mais distinto continuador, no pós-guerra, da tradição filosófica aforística, lírica e antissistemática de Lichtenberg, Kierkegaard, Nietzsche e Wittgenstein, concorde-se ou não com suas ideias, deleite-se ou não com a "ferocidade tétrica e jubilosa" do seu humorismo (as aspas são de Savater).

A Romênia não nos deu apenas o "teatro do absurdo" (via Ionesco), mas também a "filosofia do absurdo irônico". E Cioran, ressalto, não ficou só nos epigramas.

Como Drácula, ele nasceu na Transilvânia e viveu em Bucareste até os 26 anos, quando, seguindo a rota de seus companheiros de boemia Ionesco e Eliade, foi ser dandy metafísico em Paris, "o único lugar onde ainda se torna agradável desesperar-se", deixando para trás um passado comprometedor (foi simpatizante do nazismo), que desistiu de ocultar e abjurou publicamente, ao contrário de Eliade, que até bater as botas se fingiu de inocente com a maior cara de pau.

O Cioran que interessa e conta é o parisiense, o que passou a escrever em francês e, a partir de 1949, com Breviário de Decomposição, impôs-se como um dos pensadores mais originais, corajosos e intransigentes do século passado. Um Nietzsche com a verve de Oscar Wilde, um mestre da concisão que só tinha vontade de escrever num estado explosivo, "num estupor transformado em frenesi, num clima de ajustes de contas em que as invectivas substituem as bofetadas e os golpes". A única que levou a sério foi seu conflito com o mundo. Jamais se sentiu atraído pelo marxismo: demasiado sistemático, rígido, dogmático, otimista e alheio ao indivíduo e seus desejos e fraquezas.

Só os sortilégios soberanos da música ("o refúgio das almas feridas pela felicidade") aproximaram a sua espiritualidade ateísta de alguma forma de enlevo religioso. Venerava Bach e Mozart, e no final da vida apascentava sua inquietude ouvindo o grupo pop espanhol Presuntos Implicados. Levou uma vida monástica, sustentado pela mulher e pelos amigos, entre os quais Henri Michaux (com quem adorava conversar sobre doenças) e Samuel Beckett (com quem costumava visitar os cemitérios de Paris). Morreu em 1995, com Alzheimer, purificadamente alheio ao mundo que tanto abominava.

Com tosse e sem tosse em Davos

Prosa de Sábado
23 de abril de 2011 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

Guilherme Tell, relógios, bancos, chocolates, Cruz Vermelha, yodel, vacas leiteiras, canivete, a Guarda do Vaticano. A Suíça não é só isso, mas não é muito mais do que isso que ela evoca à maioria das pessoas. Com um e outro acréscimo: o dadaísmo (surgiu num cabaré de Zurique), o cinema de Alain Tanner, o teatro de Friedrich Dürrenmatt, Jean Ziegler, Harry Lime, o Instituto Benjamenta frequentado por Jakob von Gunten (o protokafkiano diarista de Robert Walser) - referências de uma minoria em preocupante encolhimento.

O ex-sociólogo Ziegler foi quem mais estrepitosamente expôs as perversões da neutralidade suíça. E Harry Lime, quem com maior cinismo reduziu a quietude helvécia às suas indevidas proporções: "A Itália dos Bórgias patrocinou guerras, atos de terror, crimes e matanças, mas também Michelangelo, Leonardo da Vinci e a Renascença. E o que 500 anos de democracia e paz produziram na fraternal Suíça? O relógio cuco." Desde que esta frase de efeito saiu da boca de Orson Welles, intérprete de Lime, vilão do filme O Terceiro Homem, a reputação da Suíça nunca mais foi a mesma.

O último e mais vistoso acréscimo ao currículo suíço foi sem dúvida o Fórum Econômico que todos os anos acontece em Davos. Mas esta estação de esqui, no cantão dos Grisões, a cidade mais alta da Europa (1.560 m de altitude), não merece ser embalsamada na memória mundial como um polo de discussões econômicas, esportes invernais, e mais nada. Afinal de contas, Davos é o pano de fundo do romance A Montanha Mágica, de Thomas Mann. É nela que fica o Sanatório Internacional Berghof, onde Hans Castorp se trata de uma tuberculose, entre 1907 e 1914. Mais que um pano de fundo, Davos transfigura-se, nas 800 páginas do romance, em microcosmo da Europa da primeira década do século passado.

Por causa do seu clima privilegiado, Davos tornou-se uma espécie de Campos do Jordão dos Alpes suíços, sem floradas na serra, mas com uma clientela intelectual VIP desde o final do século 19. Robert Louis Stevenson arrematou lá A Ilha do Tesouro. O pintor panteísta Ernst Kirchner também tratou dos pulmões numa de suas clínicas, não sei se a mesma (Waldsanatorium) em que a mulher de Thomas Mann, Katia, se internara em 1912, com suspeita de tuberculose. Nove anos antes a mulher de Conan Doyle passara dois meses na cidade esconjurando uma tísica, do que se aproveitou o criador de Sherlock Holmes para esquiar e até bater um recorde britânico. Sem o menor pendor esportivo, Mann valeu-se de suas visitas ao Waldsanatorium para colher dados para uma ficção de modesto calibre que só retomaria depois da guerra, com renovada ambição literária e intelectual.

A Montanha Mágica, publicada em 1924, foi como um trailer para os badalados colóquios acadêmicos com que, a partir de 1928 e durante quatro anos, a prefeitura de Davos procurou equilibrar sua receita, afetada pela queda

acentuada de pacientes nos sanatórios e esquiadores nos chalés, e atrair um novo tipo de turista, mais interessado em lazer espiritual. Boa parte das discussões sobre a crise geral na Europa e as relações tempo-espaço travadas entre Castorp, Settembrini e Naphta espelhou (ou melhor, antecipou) os debates filosóficos e científicos que Einstein, Heidegger, Ernst Cassirer e outras sumidades europeias realizariam naqueles colóquios.

"Nosso propósito é cuidar da higiene da mente para melhorar a saúde do corpo." Com essa imagem adequadamente clínica, Einstein abriu os trabalhos do primeiro encontro, discorrendo sobre a Teoria da Relatividade e brindando a plateia com uma exibição ao violino, acompanhado de um trio de cordas. A filosofia foi o tema do segundo encontro, no ano seguinte, as ciências sociais o do terceiro, e a crise da cultura (do Bildung europeu, basicamente), o do quarto e último da primeira série.

Nada superou o impacto e a repercussão do mano a mano filosófico entre Heidegger e Cassirer, em torno da pergunta "O que é ser um ser humano?" Presente àquele duelo de titãs teutônicos, o então estudante Emmanuel Lévinas teve a impressão de "estar assistindo à criação ou ao fim do mundo". Contrapondo duas escolas de pensamento antagônicas, o debate de 1929 foi uma espécie de alegoria dos conflitos vitais e filosóficos (razão & desrazão, humanismo & anti-humanismo, empirismo & racionalismo, infinito & finitude) da época. Ao fundo, as ruínas de uma guerra, a República de Weimar em colapso, o nazismo em ascensão, a perda de confiança nas desgastadas formas materiais da modernidade europeia, a Grande Depressão dobrando a esquina. Mesmo na UTI o velho continente dava mostras de uma invejável inquietação espiritual. Enquanto lá se discutia a Teoria dos Conjuntos e a Relatividade einsteiniana, na América ainda se questionava (e punia) a biologia evolucionista. Fazia apenas quatro anos que o Tennessee envergonhara o mundo com o Processo Macaco.

Peter E. Gordon, um historiador de Harvard especializado na moderna cultura europeia, reconstituiu com esmero os colóquios na montanha mágica de verdade num livro, Continental Divide: Heidegger, Cassirer, Davos (Harvard University Press, 426 págs., US$ 32 na Amazon), que é uma aula de história das ideias rinçada de alguns dos mais frequentes clichês envolvendo o "semitismo" de Cassirer e o tropismo nazista de Heidegger. Os dois titãs subiram ao ringue com outras motivações e perspectivas. E de outro modo não podia ter sido em 1929.

O inferno que veio do céu

07 de maio de 2011 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

Em 2007, no sexto aniversário do 11 de Setembro, o jornal U.S.A. Today computou cerca de trinta livros de ficção inspirados de alguma maneira pelo ataque às torres gêmeas e, com o respaldo de críticos e acadêmicos, concluiu que o atentado terrorista ainda não havia gerado uma obra literária à altura da sua magnitude. Ponderou-se que era assim mesmo, que o melhor da ficção criada à sombra da guerra do Vietnã só surgira depois do fim do conflito. Segundo Norman Mailer, as grandes tragédias coletivas levam dez anos para ser processadas e plasmadas em ficção de alto nível. Está chegando a hora de o 11 de Setembro produzir finalmente o seu O Emblema Rubro da Coragem, o seu Vinhas da Ira, o seu Os Nus e os Mortos (que Mailer processou e plasmou em apenas dois anos).

Passados nove anos e oito meses da derrubada do World Trade Center, que romances destacar? Listei uma dezena, direta e indiretamente ligados ao terrorismo jihadista (Terrorista, de John Updike; American Taliban, de Pearl Abraham) ou especificamente aos atentados (Homem em Queda, de Don DeLillo) e suas consequências na psique americana (A Estrada, de Cormac McCarthy). Um deles (e dos melhores) talvez não mereça ser considerado, pois seu autor não é americano nem vive na América e sua trama tem Londres como pano de fundo: refiro-me a Sábado, do inglês Ian McEwan, que aborda obliquamente o pânico instaurado pela Al-Qaeda em Manhattan.

Pelo mesmo critério, teríamos de desqualificar os contos de The Second Plane, de Martin Amis, e, lamentavelmente, Terras Baixas, do irlandês Joseph O"Neill, que o exigente James Wood considera um dos romances mais notáveis do "pós-colonialismo". Seu protagonista é um imigrante holandês obrigado pela queda das torres a deixar o confortável loft em que mora com a mulher para viver provisoriamente num hotel. A súbita e compulsória mudança de pouso é o menor dos transtornos do casal, que, a exemplo dos casais de dois outros romances dessa vertente - A Disorder Peculiar to the Country (de Ken Kalfus) e The Writing on the Wall (de Lynne Sharon Schwartz), ambos ainda à espera de tradução -, padece os estertores de uma crise conjugal. Ou, metaforicamente falando, um atentado aos indissolúveis laços do matrimônio.

O romance de Kalfus é uma sardônica comédia de costumes, que começa na manhã de 11 de Setembro, com uma esposa curtindo intimamente a provável morte do marido numa das torres e este crente que ela estava a bordo de um dos aviões sequestrados. Muito engraçado, é uma das três ficções mais notáveis que o "nine eleven" inspirou, já descontada a que não li mas teve ótima repercussão, O Fundamentalista Relutante, de Mohsin Hamid, traduzida pela Alfaguara. Não escondo minha predileção por Extremamente Alto & Incrivelmente Perto, de Jonathan Safran Foer, cujo "herói" é um erudito Holden Caulfield de 9 anos que perdeu o pai no atentado e cujo avô paterno perdera o amor de sua vida no bombardeio à cidade alemã de Dresden pelas forças aéreas americanas e britânicas, no final da Segunda Guerra Mundial.

Dresden, 13-15.02.1945; Nova York, 11.09.2001: duas atrocidades históricas, inteligentemente paragonadas por Foer, dois exemplos da barbárie aérea tão temida por Santos Dumont.

Até hoje se discute se foi mesmo necessário jogar tantas bombas sobre cidades como Dresden e Hamburgo, com o Reich nazista já de quatro. Em Dresden, 3.600 aviões despejaram em dois dias 6.500 bombas incendiárias e 4 toneladas de bombas explosivas, destruindo 39 km² e matando 25.000 pessoas. O próprio Churchill condenou os raids aéreos, a que chamou de "atos de terror", embora os pilotos da RAF nada pudessem fazer sem o seu consentimento. Já Thomas Mann e outros alemães exilados exultaram com a razia aliada. Em seu ódio ao nazismo não havia espaço para a compaixão.

O então soldado e prisioneiro dos alemães Kurt Vonnegut Jr., americano de Indianápolis, não só testemunhou a carnificina em Dresden como trabalhou no recolhimento e na incineração de suas vítimas. Vinte e quatro anos depois publicaria um romance sobre sua traumática experiência, Matadouro 5, um dos mais expressivos sobre a guerra.

Seguindo um velho hábito, na última semana de julho de 1943 o biógrafo Carl Seelig saiu para uma longa caminhada com o escritor Robert Walser, daquela vez pelas ruas de Hamburgo. No dia seguinte a cidade seria arrasada pela Operação Gomorra (42.600 civis mortos e 37.000 feridos). Por que Seelig e Walser nunca tocaram nessa coincidência em suas reminiscências?, perguntou-se W. G. Sebald, que levou sua perplexidade a uma série de conferências que versavam sobre o longo silêncio dos escritores alemães a respeito dos bombardeios aliados, realizadas em Zurique, no outono de 1997, matéria-prima de um livro, Luftkrieg und Literatur, que nos países de língua inglesa virou On the Natural History of Destruction e aqui está saindo pela Cia. das Letras, com o título de Guerra Aérea e Literatura.

Seelig e Walser ainda tinham a desculpa de que eram suíços. De todos os romances alemães publicados até o final dos anos 1940, apenas O Anjo Silencioso, de Heinrich Böll, transmitiu o horror provocado pela visão das cidades arrasadas, registra Sebald. Seu livro é um estudo precioso sobre a amnésia individual e coletiva, com o brilho habitual do autor para discorrer sobre desgraças e ruínas de forma poética, mas sem floreios nem pieguices. Foer foi um dos primeiros americanos a devorá-lo.

Felizes para sempre

21 de maio de 2011 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

Reserve um bom tempo para ler Liberdade (Freedom), que na próxima semana chega às livrarias. Como o romance anterior de Jonathan Franzen, As Correções, também traduzido pela Companhia das Letras, é um calhamaço de dimensões tolstoianas (608 páginas, cerca de duas dezenas de personagens), mas que flui como um folhetim.

É outra história alegórica em torno de uma família do Meio-Oeste americano, cobrindo, desta vez, um período de 30 anos, com maior concentração na era Bush, e um percurso que começa em St. Paul (Minnesota) e termina em Manhattan, passando por Washington. E termina bem, como um filme da velha Hollywood, com direito a uma ceia natalina de reconciliação familiar à altura daquele jantar de Ação de Graças de Hannah e Suas Irmãs, na santa paz da tranquilidade doméstica, como Natasha & Pedro terminaram em Guerra e Paz e Kitty & Levin em Ana Karenina.

O mais bem-sucedido autor de sua geração (51 anos, quatro romances, dois livros de ensaios, um prêmio nacional de ficção, fenômeno de vendas e críticas entusiásticas), Franzen nada tem contra o happy ending. Nem contra uma história narrada de forma sóbria e contida, como um romance do século 19, inspirado sobretudo por Tolstoi (há cinco menções a Guerra e Paz, quatro delas no espaço de 20 páginas). Só ainda funciona se o autor consegue nos interessar vivamente pelos personagens e seus destinos, quando, enfim, nos submetemos com prazer à empatia da narrativa e daqueles que lhe dão substância.

"Em vez de um épico, Franzen criou uma soap opera (novela de TV)", queixou-se Ruth Franklin, no semanário The New Republic. A crítica é procedente, embora eu não veja qualquer incompatibilidade entre os dois "gêneros".

Franzen já se confessou adepto de dois modelos diferentes de ficção: o que dá status (escrita ambiciosa, a busca pela "mot juste" flaubertiana, a obra-prima como meta) e o que chama de "contratual" (contrato com o leitor, oferecendo-lhe uma prosa acessível e sedutora). Levou nove anos escrevendo Liberdade (dois a mais do que lhe tomou As Correções), motivado pelo anseio de interromper o declínio do romance de comentário social na América, outrora representado por obras com a garra de As Vinhas da Ira e Ardil 22, que algum ou bastante impacto provocaram na cultura do país. São cada vez mais raras as exceções (Don DeLillo, por exemplo), escassez que Franzen atribui à complacência forçada pelo "totalitarismo cultural" da TV e da geração de filisteus que ela lobotomizou.

A questão ambiental, a guerra no Iraque, a crise financeira de 2008, a estreiteza ideológica dos republicanos, a intolerância religiosa dos evangélicos, o poder do dinheiro, a campanha de Obama para a Presidência são alguns dos tópicos que permeiam a saga dos Berglunds, a família, de raízes suecas, que em Liberdade assume o protagonismo que em As Correções foi dos Lamberts. Seu patriarca,

Walter Berglund, é um quixotesco advogado ambientalista, "mais verde que o Greenpeace", afinal convertido num intransigente protetor de pássaros ameaçados de extinção. Algo mais além da ornitofilia ele tem em comum com o autor - o pendor à reclusão, a preocupação com os estragos da fragmentação patrocinada pela internet -, mas sua excessiva amabilidade (sua qualidade mais saliente é ser "nice") o reduz às dimensões de um teimoso Cândido pós-hippie, a certa altura chifrado pela mulher, Patty, uma abelha-rainha com toques de Mildred Pierce (menos Veda) e uma pitoresca fixação na palavra "weird" (estranho, esquisito).

O vértice do triângulo amoroso é um roqueiro musicalmente íntegro, Richard Katz, um "tombeur de femmes" que adora o rival, lê Thomas Pynchon e parece ter sido em parte inspirado no escritor David Foster Wallace, fraternal amigo de Franzen que (eis a pista) também tinha o hábito de mascar fumo. Katz é um personagem cativante ao extremo, mas não chega a ofuscar Walter e muito menos Patty, a quem Franzen entrega o comando do relato a partir do segundo capítulo, expondo o leitor a uma autobiografia estranhamente narrada na terceira pessoa. Ao longo de umas 160 páginas, Patty reconta o que nas 30 primeiras foi relatado pela ótica dos vizinhos dos Berglunds em Ramsey Hills (St. Paul), num diapasão fofoqueiro que me lembrou John Updike e Grace Metalious, e outros segredos mais.

Onde se encaixa a liberdade, essa palavra-fetiche dos americanos? Ela assombra os personagens, aflora, aqui e ali, na boca de pais e filhos, aparece em letras de músicas e em placas de colégio ("Use bem a sua liberdade"), revela-se necessária, fundamental - e insuficiente. Franzen a concebe como uma bênção e uma maldição. Quando beneficiado pela liberdade financeira que o sucesso de sua música lhe traz, Katz não consegue compor.

O que na prática significa ser livre? Para os pássaros é uma coisa, para os gatos outra, ambas igualmente afetadas pela liberdade com que a indústria energética contamina e destrói ecossistemas e os crupiês do cassino financeiro devastam a economia. Liberdade não é sinônimo de felicidade pessoal e liberdade pessoal em excesso é algo perigosamente entrópico e vazio, o que explica a preocupação do autor com a crescente liberdade que as pessoas ora usufruem para se ocupar e distrair com toda sorte de bobagens (TV, celulares, e-mail, videogames), em detrimento de afazeres e recreios que de fato nos enriqueçam intelectual e culturalmente.

Fugindo para Dublin

04 de junho de 2011 | 0h 00

Sérgio Augusto - O Estado de S.Paulo

Faltam só 12 dias para o Bloomsday, a festa anual dos joycianos, a cada ano mais difundida e concorrida, atraindo a curiosidade até de quem nunca leu Ulisses ou, se o fez, nem esperou Buck Mulligan terminar a barba para repor o romance na estante. No início, as comemorações do mítico dia 16 de junho se restringiam à leitura de trechos do romance em livrarias e nichos acadêmicos os mais diversos, inclusive no Brasil. Posteriormente as incrementaram com a performance de antigas baladas irlandesas - ou de pelo menos uma, The Lass of Aughrim, ouvida numa das cenas mais bonitas de Os Mortos, de John Huston, a única transposição para o cinema de um texto de James Joyce à altura do original. Este ano um joyciano de Maryland, codinome Stephen from Baltimore, inventou de agregar aos festejos a galera do microblog, com o projeto Ulysses Meets Twitter 2011.

É uma gincana eletrônica, com tarefa única: recriar um ou vários trechos do romance de 265 mil palavras em vários tweets (de, no máximo, 144 caracteres cada um) e enviá-los para a conta @11ysses. O prazo do concurso já expirou (ia até 30 de maio), mas a polêmica em torno de sua pertinência prossegue na grande rede.

Também achei uma bobagem, uma brincadeira inconsequente, uma trivialização da literatura, e, em última análise, um reducionismo idiota. A rigor, nenhuma ficção, salvo a micronarrativa de Augusto Monterroso & cia, merece a constrição telegráfica de um tweet. É possível tuitar a abertura de Ulisses ("Majestoso, o gorducho Buck Mulligan apareceu no topo da escada, trazendo na mão uma tijela com espuma sobre a qual repousavam, cruzados, um espelho e uma navalha de barba") sem lhe tirar o sentido, assim: "Majestoso, o gorducho Buck Mulligan apareceu na escada com uma tijela com espuma, na qual havia, cruzados, um espelho e uma navalha de barba" - mas não foi exatamente isso o que Joyce escreveu.

Ao passar os olhos em alguns dos tweets sugeridos (o mais esperto, digamos assim, resumia a dieta matinal de Leopold Bloom: moela com nozes, sopa grossa de miúdos, rins grelhados que recendem a urina, etc.), pensei no horror que esse diletante exercício de miniaturização provocaria no joyciano Anthony Burgess. E pensei, acima de tudo, em Samuel Riba.

O que diria ele disso tudo? O pior imaginável.

Riba é um editor literário de Barcelona cujo elevado padrão de exigência o levou à bancarrota. Ex-alcoólatra, trocou o vício da bebida pelo autismo informático (passa o dia e a noite mergulhado na oceânica infinitude da internet, tal qual um hikikomori catalão) e não consegue debelar seu pânico pelo ocaso da "era Gutenberg", pelo fim da palavra impressa e do livro analógico. Vive como se estivesse à espera da morte, aferrado a um tesouro de valor incalculável, que não ocupa lugar e dispensa fios e modem: as leituras acumuladas durante toda

uma vida; um tesouro que levará consigo para debaixo da terra. Leu Ulisses "com uma mescla de estupor e fascinação", encontrou em Leopold Bloom uma alma irmã, e encasquetou de celebrar a despedida da palavra impressa, ritualisticamente, nas calçadas de Dublin, durante um Bloomsday.

Riba é o protagonista do mais recente romance do espanhol Enrique Vila-Matas traduzido no Brasil, Dublinesca (Cosac Naify). Seu réquiem literário começa com uma ida frustrada a Lyon, na França, para um colóquio sobre a crise da indústria do livro na Europa. Um sonho, que acredita premonitório, o leva a um pub dublinense que só parece existir na sua imaginação e lhe aguça o desejo de fugir para a cidade onde, em 16 de junho de 1904, ocorreram todas aquelas coisas narradas em Ulisses.

Além de se identificar com Bloom, seu pai nasceu no mesmo dia, 2 de fevereiro de 1922, em que a editora Sylvia Beach recebeu os dois primeiros exemplares impressos de Ulisses e apressou-se em presenteá-los a Joyce, que naquela data completava 40 anos de idade. Outra coincidência: os pais de Riba se casaram num 16 de junho. Mais Vila-Matas, impossível.

Seria Riba um clone misantrópico do escritor? Seu catálogo de editados, dominado por ídolos literários (Joyce, Robert Walser, Georges Perec, W.G. Sebald) e amigos pessoais (Marguerite Duras, Paul Auster, Dominique González-Foerster) de Vila-Matas, é apenas um dos indícios dessa alteridade. Vila-Matas também é, neste acaso sem dúvida, o escritor e ensaísta checo Vilém Vok, muitas vezes citado em Dublinesca e tão fictício quanto diversos autores irlandeses contemporâneos mencionados ao longo do livro, que afinal resulta numa celebração da literatura e sua infinita capacidade para inventar lugares e criaturas que mereciam ter existido de verdade, como, por exemplo, o rebelde irlandês John Vincent Moon, inventado por Borges.

Sua Dublin, para onde vai com três amigos e a mulher, dias antes do Bloomsday de 2008, é uma cidade evanescente, mais mental do que física, o lugar adequado para se honrar os mortos (Vila-Matas contrapõe o funeral da era de Gutenberg ao enterro de Paddy Digman, no cemitério de Glasnevin, no sexto capítulo de Ulisses) e entregar-se a joycianas associações metafóricas, enredando desde a "viagem infinita" que Claudio Magris fez em torno dos dois Ulisses ao cineasta (de origem irlandesa) John Ford, passando, inevitavelmente, por Yeats, Oscar Wilde, Bram Stoker, Samuel Beckett, Brendan Behan (também enterrado em Glasnevin), orgulhos eternos da Irlanda. E da palavra escrita.

E foram todos para Paris

18 de junho de 2011 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

A certa altura de Meia Noite em Paris, o novo filme de Woody Allen, um escritor interpretado por Owen Wilson vê-se arrastado misteriosamente no tempo até os anos 1920, caindo numa soirée animada por Gertrude Stein, F. Scott Fitzgerald, Hemingway, Picasso & cia. Não diria que esta seja uma fantasia de todos os artistas e intelectuais que conheço, pessoalmente e a distância, mas não me surpreenderia se ao menos dois terços deles apontassem a fervilhante Paris dos anos 20 como o mais sedutor dos mundos desde que o mundo é mundo. Os demais? Escolheriam, suspeito, a Paris dos anos 40, quando ela ainda era uma festa e - dado fundamental - já existia a penicilina.

"Foram verões e mais verões de diversão e ócio", registrou Fitzgerald, referindo-se, claro, aos anos 20 (o escritor morreu em 1940). "A gente levava uma vida meio tola e sem sentido, mas eu sinto falta dela até hoje", confessou o crítico cultural Harold Stearns, pouco antes de morrer, em 1943. Outro expatriado, o compositor Virgil Thomson, desvaneceu-se: "Até os guardas respeitavam a gente". Samuel Putman, um dos primeiros a documentar em livro as melhores lembranças daquele tempo, sintetizou o rabicho em quatro palavras: "Paris foi a nossa amante". Amante, sobretudo, dos americanos.

Atraídos pelo generoso câmbio de 25 francos o dólar promovido pela 1.ª Guerra Mundial e pela efervescência cultural aditivada pelo cubismo, o dadaísmo e o surrealismo, alguns dos cérebros mais privilegiados da América foram viver a grande aventura parisiense convictos de que era mais fácil, e sobremodo mais chique, ser duro na capital francesa do que em casa. E a bebida, além de livremente vendida (a Lei Seca nos EUA durou de 1919 a 1933), era farta e deixava no chinelo a birita que os americanos destilavam clandestinamente no fundo do quintal. Quem foi não se arrependeu, au contraire. Daí a mística, continuamente realimentada por relatos autobiográficos, romances, poemas, e filmes como Sinfonia de Paris, Moderns, e a nova comédia de Woody Allen.

Paris É Uma Festa, as póstumas reminiscências parisienses de Hemingway, foi apenas a cereja de um bolo que não para de crescer, sem contudo saciar nossa voraz curiosidade. Perdi a conta de quantos livros já comprei sobre a "moveable feast" e a romaria que a antecedeu, no século 19 (Benjamin Franklin, Thomas Jefferson, Fenimore Cooper, Henry James, etc.), e em breve teria de abrir espaço na estante para mais um - The Greater Journey: Americans in Paris, de David McCullough, recém-editado pela Simon & Schuster -, se já não o tivesse adquirido em versão digital. Aquelas duas Paris só existem hoje na memória, em especial na memória viva das ruas, nos prédios, hotéis, livrarias, quiosques, bares, cafés, bistrôs e jardins onde os ilustres "expatriés" deixaram suas marcas.

Há 22 anos, cismei de percorrer e fotografar o maior número possível de lugares habitados, frequentados e celebrizados pela Geração Perdida; levantei endereços, montei mapas e roteiros, e fui à luta, com a minha Canon e um caderno de notas. Nunca uma reportagem me deu tanto prazer. Rendeu um

caderno de Turismo inteiro da Folha de S. Paulo; daria um livro. Com um pouco de boa vontade e certo preparo físico, é possível perfazer o tour em três dias, dividindo-o em seis etapas, começando, sagesse oblige, pela Rive Gauche. A maior concentração de pontos históricos fica entre o Boulevard Saint-Michel e Montparnasse.

Só no Boulevard Saint-Germain fotografei quase 20 "santuários". Hospedado num hotel da Rua Cardinal-Lemoîne, quase ao lado da mais conhecida morada de Hemingway em Paris, pude iniciar a peregrinação pelas pegadas de seu mais exuberante personagem. Com três endereços em nove anos de vida parisiense, Hemingway, sozinho, daria um tour à parte.

Vários lugares por onde ele circulou desapareceram (a livraria Shakespeare & Co. original, o Vélodrome d"Hiver, no Boulevard de Grenelle), outros mudaram de nome: o bistrô L"Escorailles (na Saint-Pères, palco daquele papo desagradável sobre dimensões penianas entre Hemingway e Fitzgerald) virou a brasserie Michaud"s. Mas a maioria sobreviveu: Deux Magots, Flore, Lipp, Le Sélect, Dôme, La Rotonde, La Coupole, La Closerie des Lilas. Assim como o legendário apartamento de Gertrude Stein e Alice B. Toklas, no n.º 27 da Rue de Fleurus, fulcro de toda a sarabanda. Foi ali que Leo Stein, irmão de Gertrude, sentou praça em 1903 e comprou seu primeiro Cézanne. No fim da década, sua irmã, futura abelha-rainha dos artistas da Rive Gauche, já possuía a maior pinacoteca modernista da cidade.

Com menos de um ano de antecedência, dificilmente se consegue uma vaga no quarto 14 do Hôtel d"Angleterre, na Rue Jacob. Entre aquelas paredes dormiram Washington Irving (1805) e Sherwood Anderson (1921), de quem Hemingway herdou o módico aluguel. Ali perto, na esquina com a Rue Bonaparte, ainda existe um dos bares, Le Pré aux Clercs, no qual o escritor e a mulher, Hadley, volta e meia almoçavam. Mais adiante, nas cercanias do Jardim de Luxemburgo, moraram Zelda e Scott, Ford Madox Ford, Aaron Copland, Thomas Eakins e o casal aglutinador George-Sarah Murphy.

Minha última foto, fechando a flanância pela Rive Droite (Cole Porter, Sinclair Lewis, Thomas Wolfe), foi diante do n.º 14 da Rue Tilsitt, em cujo quinto andar Zelda e Scott inauguraram sua interminável noite de loucuras, em 1925. Chovia e a foto quase não saiu. Não é todo dia que o sol se levanta em Paris.

Guiados pelo fetiche

02 de julho de 2011 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

Paris não tem mesmo fim. Mal saído do novo filme de Woody Allen, três outros guias literários me levaram até ela, em menos de uma semana.

O primeiro não foi aquele espanhol parafraseado na frase de abertura (o catalão Enrique Vila-Matas) mas o velho Braga. Relendo suas crônicas do final dos anos 1950, acabei irremediavelmente arrastado de Dois Escritores no 4.º Andar (de 1958) até As Velhinhas da Rua Hamelin, publicada 11 anos antes, ambas deliciosas, como tudo que Rubem Braga escrevia, e ambientadas na mesma rua onde o cronista viveu em Paris depois da guerra. Se lidas em ordem cronológica, têm outro sabor.

Em 1947 Rubem só notara na Hamelin as velhinhas que especial encanto davam àquela rua da Rive Droite. Fora até lá com o escritor gaúcho Carlos de Reverbel procurar a última morada de Marcel Proust e encontrara o local ocupado por um reles sindicato. Desapontados com a vã peregrinação mas fascinados pela rua, alugaram dois pousos no n.º 44; Rubem pegou o quarto andar e Reverbel, o segundo. Só bem mais tarde descobririam que haviam procurado o derradeiro endereço de Proust no número errado e se hospedaram, casualmente, no prédio em que Proust concluíra sua busca do tempo perdido e dera seu "dernier soupir".

Rubem saiu ganhando: seu quarto fora justamente o habitado por Proust. De frente, com uma entradinha e um banheiro, era apenas uma parte dos alojamentos alugados pelo escritor, que tomavam o andar inteiro. "Bem que me parecia suspeita aquela velha cama", escreveu Rubem na crônica de 1958, "bem que notei certos estremecimentos nas cortinas e pressenti, no tapete debotado, o rasto de antigos pés que o pisaram em noites de insônia, e vagas nódoas de remédio." Encontrou, ainda, "manchas de sujos imemoriáveis" na banheira, que lavou, esfregou e flambou com álcool, sem no entanto se animar a tomar um banho nela, preferindo adaptar um chuveirinho à torneira da pia. Outra lembrança do antigo inquilino: o cheiro de fumigações contra a asma, que Rubem combateu escancarando as portas que dão para a sacada e o corredor.

O desfecho da segunda crônica é puro Braga:

"De qualquer modo, os jovens intelectuais que quiserem escrever sobre Proust devem me consultar para "fazer ambiente". Posso, por exemplo, descrever o cubículo em que a concierge lá embaixo (uma velha, positivamente a mesma da era proustiana) está sempre fazendo contas, passando roupa a ferro ou espichando o nariz para ver quem entra, quando não atende o telefone com sua voz chorosa:

- Passy, soixante-et-un deux fois.

Tomem nota, rapazes: Passy 61-61; é o antigo telefone do Proust e do Braga".

Não sei se Rubem sabia disso, mas quem também morou naquele prédio foi o fotógrafo Man Ray. Na manhã de 20 de novembro de 1922, Ray foi convocado pelo dr. Robert Proust para tirar uma foto muito especial no andar de cima. O modelo era um defunto. Fazia dois dias que o irmão do doutor, Marcel, havia morrido. Hoje, no 44 da Hamelin, fica o Union Hôtel Étoile. Não é barato.

Assim que dobrei a última esquina evocada por Rubem, desemboquei, também por acaso, em meio a uma diletante pesquisa, na Rua Vaneau, logradouro parisiense ainda mais fértil de histórias e moradores ilustres. Relendo alguns trechos de Doutor Pasavento, de Enrique Vila-Matas, quiçá o mais fanático cicerone de Paris da atualidade, fui transportado, já na página 22, para o Hôtel de Suède, no 31 da Vaneau, onde o escritor hospedou-se alguns anos atrás e, a partir da farmácia vizinha, descobriu um precioso folclore, sobre o qual deita e rola, com sua prodigiosa capacidade para relacionar gentes e coisas, juntando no tempo - e sobretudo no espaço - André Gide (que passou seus últimos 25 anos no n.º 1bis), Saint-Exupéry (que em 1931 morou na bela mansão que desde 1770 ocupa o n.º 24 e em 1951 foi comprada pelo milionário grego Niarchos), Julien Green (o escritor francês que mais anos dedicou à feitura de um diário: 70, contra os 62 de Gide, segundo colocado no ranking).

Não bastasse, foi na Vaneau que nasceu o comunismo. Em outubro de 1843, Karl Marx instalou-se com a família no n.º 38, onde, em maio do ano seguinte, formou-se a dupla Marx-Engels. Há um quadro no Museu Histórico de Berlim retratando um festivo encontro dos dois sob aquele teto, mas placa rememorativa na fachada do prédio, neca. Século e meio depois, uma imobiliária americana transformou-o em albergue de luxo, a US$ 540 o pernoite. A indústria do turismo não tem o menor escrúpulo.

Meu terceiro guia lítero-parisiense da semana foi o romance Se Um de Nós Dois Morrer, de Paulo Roberto Pires, recém-editado pela Alfaguara (117 págs., R$ 36,90), que li de uma recostada. É um livro-fetiche e um livro-pastiche: esperto, experto, assumidamente shandy e montanero, "uma sofisticada brincadeira literária vila-matasiana", na sucinta e irreprochável definição do crítico Sérgio Rodrigues. Se você aprecia o jogo especular de Vila-Matas (inspiração e até personagem, a certa altura perseguido pelo escritor protagonista, nas cercanias do Flore), vá fundo nessa bricolagem de Walter Benjamin com Paul Auster, Sophie Calle, W.G. Sebald, Robert Walser (outro personagem), Rubem Fonseca, David Markson e grande elenco.

Na página 63, surprise!, a Rua Vaneau. Detestada pelo protagonista, que a julga pretensiosa, é lá que se hospeda o vilão da história, um editor canalha que só conhecemos pelas iniciais PrP.

Nunca estamos bem

16 de julho de 2011 | 0h 00

Sergio Augusto - O Estado de S.Paulo

Assim como os paranoicos também têm inimigos, os hipocondríacos também têm doenças. Proust, para citar um dos maiores astros da categoria, sofria mesmo de asma. Isolado em seu quarto forrado de cortiça, apoiado em travesseiros, aquecido por garrafas de água quente, abastecido com lenços quentes, morreu porém acreditando que sua implacável dispneia era de fundo nervoso.

A hipocondria, em si, é uma doença, um estado de espírito mórbido criado e alimentado pela ansiedade em relação à saúde e pelo medo da morte. O hipocondríaco não é uma pessoa saudável com a falsa ilusão de estar mal fisicamente, mas uma pessoa pré-doente, cuja ansiedade a predispõe à condição que tanto receia. Se não tivesse morrido afogado aos 29 anos, o poeta Percy Bysshe Shelley corria o risco de um dia acabar de fato tuberculoso. Florence Nightingale, a mais ambiciosa dos grandes hipocondríacos vitorianos, levou 54 anos "morrendo" do coração.

A capacidade da imaginação para afetar o corpo é ilimitada. Para o bem e para o mal. Às vezes o simples alô de um médico ao telefone é o quanto basta para nos livrar dos sintomas que nos levaram a ligar, apreensivos, quando não histéricos, para o seu consultório. Extremamente sensível à dor alheia e presa fácil da "força da imaginação", Montaigne sentia-se incomodado na convivência com doentes. Se alguém tossia a seu lado com alguma insistência, começava a sentir coceira nos pulmões e na garganta. No ensaio Sobre Não Fingir Estar Doente, pioneiro exame da hipocondria como uma forma de empatia patológica, arrolou casos de pessoas que ficaram realmente cegas, mancas ou corcundas por causa de aflições infundadas.

De Aragan, o doente imaginário de Molière, todos nós temos um pouco. E Woody Allen, muito mais. Ele nega pertencer à confraria ("Não sou hipocondríaco; sou alarmista. Quando penso estar doente é porque realmente estou doente."), mas é seu grão-mestre, com todas as honras e achaques. Até porque tem consciência de que saúde não existe. Na melhor das hipóteses, gozamos apenas de uma neutralidade, de uma estase; e saber que nunca estamos bem e nunca poderemos estar é a pior das doenças, lamentou num poema John Donne, já lá se vão cinco séculos.

Donne foi um hipocondríaco de truz, teórico e vítima das ligações mais perigosas entre o medo e a doença, mas faz pouco mais que uma figuração no ensaio médico-histórico-biográfico Os Hipocondríacos - Vidas Atormentadas, do irlandês Brian Dillon, que a editora Tinta Negra acaba de lançar (326 págs., R$ 36,90) e cujos protagonistas são, por ordem de entrada em cena, James Boswell, Charlotte Brönte, Charles Darwin, Nightingale, Proust, Glenn Gould, Andy Warhol, Michael Jackson, mais Irene James (irmã de Henry e William) e o jurista alemão Daniel Paul Schreiber (celebrizado por um estudo que lhe dedicou Freud e por suas Memórias de Um Doente dos Nervos).

Por que só estes? Porque suas histórias pareceram a Dillon "as mais instigantes" e biograficamente detalhadas, além de exemplares de aspectos específicos do caráter hipocondríaco ou de um estágio do desenvolvimento desse diagnóstico ao longo dos séculos. Muitos séculos, diga-se. Dillon remonta aos gregos para montar seu painel patológico.

Platão, no Timeu, já localizava no hipocôndrio (a região do abdômen diretamente abaixo das costelas) o epicentro dos transtornos do sistema digestivo - constipação, enjoos, flatulência, cólicas, vômitos - mas vários séculos se passaram até descobrirem que todas essas e outras ziguiziras (taquicardia, enxaqueca, tontura, sudorese, insônia, inapetência, esqualidez, etc.) podiam ter origem psicossomática, serem doenças imaginárias, "da cuca", enfim. Daí sua associação, no século 17, à melancolia, e, em seguida, à depressão e, mais recentemente, à doença do pânico.

Poderiam constar no livro as vidas tão ou mais (e não muito menos) atormentadas de Edgar Allan Poe (mencionado en passant, por conta de Roderick Usher, seu personagem mais hipocondríaco), Charles Dickens, Dostoievski, Emily Dickinson, Joyce, Beckett, Herbert Spencer, Nathanael West, Theodore Dreiser, E. B. White, H. L. Mencken (tão neurótico com germes e bactérias quanto o bilionário Howard Hughes), G.C. Lichtenberg (que apenas contribuiu com a epígrafe: "Meu corpo é aquela parte do mundo que meus pensamentos são capazes de mudar".) e o nosso João Cabral Neto (que viveu décadas experimentando analgésicos para combater uma inexplicável dor de cabeça).

Mas os hipocondríacos que Dillon selecionou representam a classe com louvor. Para todos eles, a hipocondria, desacompanhada ou não de enfermidades concretas, foi ao mesmo tempo uma doença e uma cura: o catalisador ou a condição que permitia ao artista ou pensador funcionar, que provia em alguns casos um assunto (os romances Jane Eyre e Villlette, de Brönte, os artigos semanais que Boswell assinava com o pseudônimo de Hypochondriack) ou uma desculpa para um comportamento instável e, em outros, "a condição fundadora pela qual o tempo e o espaço podiam ser deixados de lado em função do trabalho".

O neurastênico e obsessivo Darwin vivia atacado por brotoejas e "furúnculos impetuosos" de origem psicossomática. Obcecado por afecções imaginárias, Warhol recorreu até aos engodos terapêuticos de cristais e badalhocas similares. Glenn Gould e Michael Jackson tantas aprontaram que, se comparado a eles, João Gilberto corre o risco de ser tomado por uma pessoa normal.

A arte de ficar à toa

30 de julho de 2011 | 0h 00

Sérgio Augusto - O Estado de S.Paulo

Por que o prazer da lentidão desapareceu?, pergunta-se Milan Kundera na abertura de sua primeira narrativa escrita diretamente em francês, et pour cause intitulada A Lentidão, que a Companhia das Letras acaba de reeditar. Perdeu-se o hábito de curtir a lentidão neste mundo cada vez mais movido pela pressa e pelo pragmatismo, lamenta o escritor checo, saudoso dos flâneurs de antanho, dos "heróis preguiçosos das canções populares" e dos "românticos vagabundos que dormiam sob as estrelas", criaturas da ociosidade quando esta ainda não era vista, única e exclusivamente, como sinônimo de desocupação estéril e parasitária.

Peguei para ler o livrinho de Kundera no embalo de um ciclo de palestras sobre o mais potente combustível da ociosidade: a preguiça. Magnífico tema, na contramão das rotineiras sociologorreias sobre o seu oposto, o trabalho, e também do falso bom senso moral, econômico e religioso que a condenaram como mero vício, ofensa a Deus e entrave ao progresso, pois todos os 23 palestrantes não irão apenas indultar a preguiça (do latim pigritia, cuja raiz é piger, lento), mas sobretudo exaltá-la, valorizando a figura dos ociosos espiritualmente produtivos. Ficar à toa é uma arte. O ciclo, que começa no próximo dia 11, faz parte da série Mutações, criada e orientada pelo professor Adauto Novaes.

São os ociosos que transformam o mundo, escreveu Camus, "porque os outros não têm tempo algum". Nem sequer para perceber as contradições e as consequências físicas e psíquicas da faina incessante e refletir sobre elas, lenta e profundamente. Os ociosos transformam o mundo criando e meditando. Usar a inteligência sem finalidade lucrativa, não submeter o ócio ao negócio, retirar-se da pressa e das agitações mundanas para poder refletir melhor, este é o trabalho dos ociosos, permanente e sem fim. "A primeira prova de uma inteligência ordenada", prescreveu Sêneca, "é poder parar e aquietar-se consigo mesmo", entregar-se, na formulação de Montaigne, ao "fecundo exercício de uma ociosidade inteligente e feliz", como ele, Sêneca e tantos outros (Rousseau, Thoreau) fizeram.

Além de Macunaíma, a palavra preguiça sempre me evoca o pernambucano Ascenso Ferreira ("Na hora de dormir, dormir; na hora de comer, comer; na hora de vadiar, vadiar; na hora de trabalhar, pernas pro ar que ninguém é de ferro"), o gaúcho Mario Quintana (que fez da pachorra um "método de trabalho"), a modinha De Papo Pro Ar, e, em outro plano, Paul Lafargue, Bertrand Russell e aquele mimético episódio de Godard em Os Sete Pecados Capitais, com Eddie Constantine com preguiça de até dar laço no sapato. E, de uns tempos para cá, a revista The Idler (O ocioso), editada por Tom Hodgkinson, que, confesso, não leio por pura preguiça.

Lafargue, genro de Marx, escreveu há 123 anos a mais conhecida defesa do far-niente, O Direito à Preguiça, que é sobretudo uma crítica arrasadora à

"perversão" das classes operárias pelo "dogma do trabalho" complotado pela Igreja e a nobreza - e legitimado pela lógica da produção capitalista e pela retórica domesticante do comunismo. Os antigos gregos desprezavam o trabalho (atribuição exclusiva dos escravos) e gastavam seu tempo com exercícios físicos, jogos de inteligência e o que chamavam de ataraxia: a vida contemplativa. A escravidão, ao estilo antigo, acabou, mas ressurgiu com novas feições. "Quem não tem dois terços do dia para si é escravo, não importa o que seja: estadista, comerciante, funcionário ou erudito." Assim falou Nietzsche, que só foi escravo de sua loucura.

Platão e Aristóteles achavam que trabalhar esgota o físico, faz mal à saúde, degrada a alma e impede o homem de servir ao espírito, ao corpo e à polis. A moral cristã estragou tudo, santificando o batente ("ganharás o pão com o suor do seu rosto") e transformando a preguiça em pecado capital. Embora Jesus tenha louvado o ócio, no sermão da montanha ("olhai os lírios no campo", etc.), e o Todo-poderoso parado para descansar no sétimo dia, e por toda a eternidade, a Igreja, ressalta Lafargue, pregou, astuciosamente, a ideia de que trabalhar é um castigo imposto pela justiça divina a Adão e Eva e sua infinita prole, para que não lhes sobrasse tempo livre para pensar em besteiras, como, por exemplo, questionar o clichê de que o trabalho só enobrece o homem.

Os nazistas pegaram carona nessa pregação, afixando à entrada de seus campos de extermínio este cínico bordão "Arbeit Macht Frei" (O trabalho liberta). Tão logo o Reich se estrepou, um sambista carioca chamado Almeidinha usou seu ócio para compor um dos maiores sucessos do carnaval de 1946, mais que um samba, um desabafo contra a ergolatria imposta pelo recém-derrubado Estado Novo: "Trabalhar, eu não, eu não!".

Russell fez seu "elogio ao lazer" (ou ao ócio) na mesma sintonia de Camus ("sem a classe ociosa, a humanidade jamais teria saído da barbárie") e Lafargue (para manter os pobres satisfeitos, os ricos enalteceram, por milhares de anos, a dignidade do trabalho, "embora pouco se importando de continuar indignos nesse sentido"), e defendeu a redução da jornada de trabalho para quatro horas, mas sem recomendar que o tempo restante fosse desperdiçado com "pura frivolidade". Trabalhando menos e aproveitando melhor o tempo, teríamos uma vida menos monótona e estressante, seríamos mais alegres e felizes. Como se ainda (ou já) estivéssemos no Paraíso.