

A CRÍTICA E O CAMPO DO JORNALISMO

MAURO SOUZA VENTURA

A CRÍTICA E O CAMPO DO JORNALISMO

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO
Responsável pela publicação desta obra

Ana Sílvia Lopes Davi Médola

Danilo Rothberg

José Carlos Marques

Juliano Maurício de Carvalho

Marcelo Magalhães Bulhões

Maria Cristina Gobbi

Mauro de Souza Ventura

Murilo César Soares

MAURO SOUZA VENTURA

**A CRÍTICA E O CAMPO
DO JORNALISMO**
RUPTURA E CONTINUIDADE

**CULTURA
ACADÊMICA** 
Editora

© 2015 Editora Unesp

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na publicação
Sindicato Nacional das Editoras de Livros, RJ

V578c

Ventura, Mauro Souza

A crítica e o campo do jornalismo [recurso eletrônico]: ruptura e continuidade / Mauro Souza Ventura. – 1. ed. – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

recurso digital

Formato: ePDF

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-85-7983-686-2 (recurso eletrônico)

1. Jornalismo – Aspectos sociais. 2. Cultura. 3. Livros eletrônicos.
I. Título.

15-28466

CDD: 079.81

CDU: 070(81)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

SUMÁRIO

Nota prévia 7

1. Paradigmas em conflito 11

2. Antigos e modernos na crítica de jornal do século XIX 23

3. Posições e posicionamentos na crítica cultural contemporânea 35

4. Mediação e legitimação em Otto Maria Carpeaux 51

5. José Castello: o crítico enquanto leitor comum 69

Referências bibliográficas 91

NOTA PRÉVIA

A pesquisa que está na origem deste livro tem por finalidade compreender as relações de ruptura e continuidade, e os conflitos daí decorrentes, que se estabelecem entre a instância da crítica e o campo do jornalismo. Partindo das contribuições teóricas de autores como Pierre Bourdieu, Zygmunt Bauman, Beatriz Sarlo, Frank Kermode e George Steiner, são estudados os processos de configuração da crítica, seja ela de linhagem literária, acadêmica ou jornalística, operados pelas e nas mídias.

A partir deste quadro teórico de referência, buscou-se estudar os vínculos socioculturais e interpretativos existentes entre jornalismo, crítica literária e crítica cultural, por meio da análise da produção textual de jornalistas e críticos contemporâneos ou do passado recente, como Otto Maria Carpeaux e José Castello. Em outras palavras, busca-se trazer para o campo da comunicação (e do jornalismo em sentido estrito) a discussão da função da crítica, em sua relação com produtores e público.

Este livro está estruturado em cinco capítulos. Enquanto o primeiro busca realizar uma análise contextual das relações entre crítica e jornalismo, os quatro posteriores efetuam análises tópicas, conforme indicadas a seguir.

A análise inicia com um caso clássico de controvérsia crítica envolvendo um escritor e um crítico. O contexto é o Brasil do final do século XIX, época em que o exercício da crítica (seja de literatura, teatro ou música clássica) era feito nas páginas de jornal. Nesse momento, ainda não se verifica a figura do especialista, problema abordado no capítulo seguinte, que se ocupa das relações existentes entre processos de legitimação e criticabilidade.

Tais relações são estudadas a partir das reflexões de Pierre Bourdieu acerca das posições ocupadas pelos agentes (jornalistas, críticos e especialistas) no interior dos campos da produção, reprodução, consagração e difusão de bens simbólicos.

Assim, visando a uma aplicação do problema da relação entre a posição dos agentes e suas respectivas tomadas de posição, são examinados três exemplos de posicionamentos críticos veiculados recentemente na mídia. Foram escolhidos três textos críticos: um artigo que contesta a consagração dada à obra de Marcel Duchamp; um texto que formula uma crítica veemente à 28ª Bienal de Arte de São Paulo; e uma análise dos processos de validação e de legitimação de determinadas obras literárias instituídos pelo modernismo brasileiro, no contexto de sua consagração como campo de estudos legítimo.

Os três posicionamentos críticos têm em comum o fato de seus autores – Affonso Romano de Sant’Anna, Aracy Amaral e Luís Augusto Fischer, respectivamente – estarem situados fora ou, no mínimo, à margem dos campos artístico e literário aos quais pertencem os objetos e eventos que criticam. O objetivo desta análise é mostrar a existência de uma relação de interdependência entre julgamento crítico e a posição ocupada pelo crítico no campo a partir de exemplos recentes da crítica cultural.

Já o Capítulo 4 estuda a obra do crítico literário e jornalista Otto Maria Carpeaux no contexto da crítica literária brasileira. Entre as décadas de 1940-1970, Carpeaux desempenhou papel destacado no processo de formação do leitor e da leitura no Brasil, como demonstra sua intensa atividade de crítico, ensaísta e jornalista, expressa nas centenas de artigos que publicou durante sua trajetória no país.

A pesquisa procura estabelecer reflexões sobre o lugar ocupado por Carpeaux em função das mudanças de paradigma ocorridas no campo da crítica e dos novos processos de legitimação daí decorrentes. Duas hipóteses são desenvolvidas: a) a obra de Carpeaux sofreu os efeitos da falta de legitimidade de seus contemporâneos nas décadas de 1940-1950, o que pode ser observado, por exemplo, no tratamento periférico a ele conferido pelo campo das instâncias de difusão e consagração – leia-se mercado editorial; b) herdeiro de Álvaro Lins no *Correio da Manhã*, Carpeaux herdou também um modelo de crítica que perdeu prestígio em função da influência crescente do *New Criticism* no país, que deslocou o eixo de atuação da crítica do jornal para a universidade.

O Capítulo 5 estuda os artigos de crítica literária do jornalista José Castello. O *corpus* da pesquisa é constituído pelos textos publicados em sua coluna semanal do Suplemento “Prosa & Verso”, do jornal O Globo, do Rio de Janeiro. Do ponto de vista metodológico, foram descritos e analisados alguns dos procedimentos críticos e pressupostos conceituais adotados pelo jornalista em seus artigos.

A análise contempla um conjunto de 114 textos de José Castello, publicados entre os anos de 2011 e 2013. Os resultados identificaram alguns dos princípios que norteiam sua atividade crítica, assim como sua posição em relação aos juízos críticos. Constatou-se que, em Castello há, claramente, uma recusa das leituras feitas pelos especialistas, ou melhor, pela chamada crítica acadêmica. A interpretação fechada e o apego ao sentido do texto decorrentes da aplicação teórica são recusados insistentemente em suas colunas.

Este lugar de fala bem definido assinala a distância de José Castello em relação à crítica acadêmica, situando sua coluna no âmbito da crítica de linhagem jornalística, pois lhe interessa sobretudo a comunicação com o leitor, que é, por sua vez, a marca que caracteriza os mediadores.

Ao mesmo tempo, o compromisso de Castello com esse leitor o mantém distante do jargão especializado, que costuma deixar de fora camadas consideráveis de público, e cujos riscos, no âmbito das

humanidades e de uma cultura generalista, merecem cada vez mais nossa atenção.

Assim, ao trazer para o campo do jornalismo a discussão sobre a função da crítica, busca-se investigar como operam os mecanismos de criticabilidade e que sentido adquirem na prática do jornalismo cultural, que necessita ser pensado a partir dos critérios que definem aquilo que será ou não criticado pelos agentes, na dinâmica própria do campo do jornalismo. Os casos de crítica estudados no decorrer deste livro não podem ser isolados dos modos de organização, circulação e recepção dos bens simbólicos e estão ligados, igualmente, aos conceitos de campo da difusão e instâncias de legitimação, aos quais a ação dos intermediários culturais está submetida. Vem daí, pois, a necessidade de pensar a crítica em sua relação com o campo do jornalismo.

1

PARADIGMAS EM CONFLITO

É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte necessária, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento. (Bourdieu, 2010, p.15)

A literatura é uma máquina de interrogar as coisas. Com suas bordas frouxas, seu olhar “de banda”, e sua inconstância, só a literatura pode desmascarar as ilusões da verdade. A rigor, os instrumentos científicos não fornecem respostas ao desconhecido. O que fazem? Enquadram o desconhecido no conhecido e, assim, acreditam dominá-lo. (Castello, 5/2/2011, p.4)

As duas passagens destacadas acima expressam, em seu conjunto, as contradições e os conflitos vividos por uma das atividades mais antigas do pensamento humano: a crítica. Seja ela de linhagem jornalística, literária ou acadêmica, a instituição da crítica vem experimentando, em seu longo percurso histórico, movimentos, ora de ruptura, ora de continuidade em relação aos seus próprios métodos e paradigmas. Este livro procura, assim, discutir alguns dos aspectos deste movimento, buscando caracterizar o conflito de paradigmas

vivenciado por alguns críticos e jornalistas contemporâneos ou do passado recente, como José Castello e Otto Maria Carpeaux. Como não se pode falar da crítica sem mergulhar na historicidade profunda que a caracteriza, este capítulo inicial efetua uma breve contextualização histórica do problema.

No Brasil do início da década de 1940, a crítica literária apresentava duas características bastante definidas: ocupava as colunas fixas e rodapés dos jornais e de algumas revistas e era praticada em geral por profissionais liberais, os chamados homens de letras, que, formados muitas vezes no autodidatismo, escreviam em tom de comentário, num gênero bastante próximo ao da crônica.

A crítica literária desse período era obra de indivíduos que encaravam a atividade mais como missão do que profissão, e cujos principais expoentes eram Álvaro Lins, Alceu Amoroso Lima, Sérgio Milliet, Lúcia Miguel Pereira, Sérgio Buarque de Holanda e Otto Maria Carpeaux, além do então novato Antonio Candido, que debutou na crítica em 1945, com *Brigada ligeira*.

Ocorre que, neste momento, o campo da crítica no Brasil passava por uma mudança de paradigma, com profundas transformações seja em seu funcionamento interno, seja nas relações de poder entre os agentes. Os dois aspectos estão ligados ao processo de institucionalização da atividade crítica, que irá deslocar seu eixo de atuação da imprensa para a universidade.

Esse processo ocorreu a partir da criação dos cursos de Letras no país e se intensificou na segunda metade do século XX, com a formação de um grupo de profissionais oriundos do incipiente meio universitário, que passam a ser legitimados como críticos em suas intervenções nos jornais. Deste modo, os críticos legítimos serão aqueles que, possuindo uma base de atuação na universidade, passam a defender uma atitude crítica distinta daquela que era exercida pelos críticos “impressionistas”.

A partir do início da década de 1950, Afrânio Coutinho passou a fazer verdadeira campanha em favor da crítica enquanto disciplina científica, amparado na tese de que a verdadeira crítica literária tinha como ponto de apoio a cátedra e não mais o jornalismo. Não

esqueçamos que o momento refletia a influência poderosa do *New Criticism*, de quem Coutinho foi o porta-voz no país. Para os novos críticos, tratava-se de defender a autonomia do texto, isolando-o dos fatores externos, como o contexto histórico-biográfico.

É curioso constatar que a campanha de Coutinho pela renovação da crítica foi feita por meio de artigos publicados na imprensa, o que indica que o veículo de difusão permanecia inalterado: o que mudava eram os agentes. Sússekind descreve com propriedade os protagonistas desta luta travada no campo literário.

De um lado, os antigos “homens de letras”, que se creem a “consciência de todos”, defensores do impressionismo, do autodidatismo, da *review* como exibição de estilo, “aventura da personalidade”. De outro, uma geração de críticos formados pelas faculdades de filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas respectivamente em 1938 e em 1934 e interessados na especialização, na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica. (Sússekind, 2003, p.17)

Estamos diante de um embate que coloca em cena dois modelos distintos de atitude crítica, assim como dois critérios de validade para o julgamento da obra literária.

Com efeito, no momento em que críticos como Otto Maria Carpeaux, por exemplo, inicia sua produção no Brasil (sua primeira coletânea de crítica publicada no Brasil é *A cinza do purgatório*, de 1942), o campo da crítica literária atravessa um período de questionamento com relação a sua própria natureza e função. Uma fase de transição que passa da crítica não especializada, exercida então por profissionais de diversas áreas que escrevem para os jornais, ao surgimento dos primeiros críticos oriundos da universidade e ligados ao ensino de literatura. Mais uma vez recorremos a Sússekind, que descreve com propriedade esta passagem do crítico-cronista ao crítico-*scholar*:

Há, então, dois modelos bem diversos de críticos em disputa, que se encontram momentaneamente lado a lado nas páginas da

imprensa diária. O que se inicia é uma mudança nos critérios de validação daqueles que exercem a crítica literária. A “carteira de habilitação” em meados dos anos 1940 não é mais a mesma das primeiras décadas deste século. E parece prever um tipo de intelectual cuja figura não cabe mais nas funções, até então supervalorizadas, do jornalista, do crítico-cronista. (Süssekind, 2003, p.17-8)

Ora, os novos qualificativos para o exercício da crítica passam, pois, pela órbita da cátedra, ou do ensino de literatura. Se o espaço de publicação permanece o mesmo, ou seja, o jornal e a revista de circulação ampla, o requisito se modifica; o lugar de fala do novo crítico de rodapé será o do professor, e não mais do diletante-cronista-jornalista-homem-de-letras.

Esse antagonismo coloca em discussão a função da crítica segundo os parâmetros do velho e do novo criticismo. Como explica George Steiner (2006, p.3), o velho criticismo “pensa a literatura não como existência isolada, mas sim como central para o jogo das energias históricas e políticas. Acima de tudo, o velho criticismo tem pensamento e alcance filosóficos”.

Já os novos críticos estavam preocupados em

devolver ao estudo e à apreciação da literatura um “espírito inteligente”, uma alta seriedade que havia sido perdida no historicismo, positivismo e rotinas filológicas herdadas do século XIX e ainda prevalentes na maioria dos departamentos das universidades. (Steiner, 2006, p.XIV)

A crítica de Steiner a essa hipertrofia do texto literário, da autorreferencialidade defendida pelo New Criticism, parte da constatação de que os críticos abandonaram as tradições “mundanas” da crítica em favor do acúmulo teórico-metodológico. E o que se perdeu com essa guinada metodológica? Ora, a função da crítica enquanto mediação, tarefa esta que se coloca como prioritária em relação ao julgamento da obra e à sua dissecação analítica. Como escreve Blackmur,

gostaria de acreditar na evidência de que nossa sociedade necessite mais do que nunca de uma tarefa específica do crítico e do erudito: o trabalho de colocar o público numa relação receptiva para com a obra de arte: fazer a tarefa do intermediário. (Blackmur apud Steiner, 2006, p.3)

Nessa mesma direção, o antagonismo entre crítica literária e crítica universitária pode ser interpretado à luz da imagem usada por Zygmunt Bauman quando descreve a passagem das “culturas selvagens” para a “cultura jardim”. Para ele, ao contrário das culturas “selvagens”, que se reproduzem sem cuidado ou vigilância, as culturas “jardins” sustentam-se “com a presença de pessoal letrado e especializado” (Bauman, 2010, p.78).

A passagem de uma cultura selvagem para outra de tipo jardim não é apenas uma operação realizada num pedaço de terra; também é, e talvez de maneira mais seminal, o surgimento de um novo papel, orientado para fins antes desconhecidos, exigindo capacidades antes inexistentes: o papel do jardineiro. Este assume o lugar do guarda-caças. (Bauman, 2010, p.78)

Ainda que se refira a um processo de longa duração, como o surgimento da modernidade, o processo de transformação de culturas selvagens em culturas jardins, descrito por Bauman, parece-nos pertinente para pensar a mudança de paradigma vivenciada pela crítica brasileira no decorrer da segunda metade do século XX.

Segundo Bauman, os guarda-caças simplesmente deixam que as plantas e os animais que habitam no território sob sua guarda se desenvolvam naturalmente, sem restrições, sem regras. Ora, o ingresso na modernidade passa a requerer um novo papel para os guardiões da cultura e das instituições que as legitimam: o papel de jardineiro. Escreve Bauman:

Guarda-caças não acreditam muito na capacidade humana de administrar sua própria vida. Por assim dizer, são pessoas naturalmente religiosas. Não tendo praticado qualquer tipo de “padroni-

zação”, “modelagem” ou ajuste da cultura selvagem que supervisionam, carecem da experiência a partir da qual se pode formar a ideia de origem humana do mundo humano, de autossuficiência do homem, de maleabilidade da condição humana etc. (Bauman, 2010, p.80)

Do ponto de vista intelectual, ocorre aqui uma “redefinição da ordem social como produto da convenção humana”, que passa agora a funcionar sob a lógica do controle humano. Em outras palavras, é o modo como a ordem da cultura se reproduz que passa por transformação.

No caso específico em que estamos analisando, cabe destacar que uma das principais consequências da passagem da cultura selvagem dos tempos pré-modernos para a cultura jardim da modernidade configura-se na atuação de profissionais (como cientistas sociais e professores-especialistas), dotados agora de autoridade e de legitimação oriundos do campo.

A cultura tradicional autogerida e autorreprodutora foi posta em ruínas. Privada de autoridade, expropriada de seus ativos territoriais e institucionais, carente de especialistas e administradores próprios, agora expulsos ou degradados, ela tornou os pobres e humildes incapazes de autopreservação e dependentes das iniciativas administrativas de profissionais treinados. (Bauman, 2010, p.98)

Embora descreva em específico o processo de destruição da cultura popular pré-moderna, o fenômeno da degradação ou expulsão dos guarda-caças do campo da crítica é correlato. No caso específico da crítica literária, é dos antigos homens de letras enquanto guardiões da crítica que estamos falando, ou seja, de indivíduos que exerciam seu ofício a partir de uma formação cujos traços eram o autodidatismo e o diletantismo no trato do saber.

Um dos casos mais emblemáticos desta mudança de paradigma na crítica brasileira está, como veremos mais adiante, na figura de Otto Maria Carpeaux, ele próprio uma espécie de guarda-caças que

se viu preterido de legitimidade pelo surgimento da primeira geração de críticos universitários.

Crítica e competência científica

A mudança de paradigma na crítica, descrita de forma sintética em páginas anteriores, trouxe consequências sérias para o campo literário, aqui compreendido a partir das relações que estabelece com o campo do jornalismo. O primeiro e mais importante desses efeitos, como já afirmamos aqui, está na nova função que a crítica passa a assumir com essa ruptura de paradigma: o abandono da tarefa de intermediação entre obra e público.

Há alguns anos, ao fazer um diagnóstico da situação da crítica no jornal, Silviano Santiago afirma que tanto o gênero ensaio quanto a crítica literária encontravam-se num “beco sem saída”. Escreve o autor:

aquele fenece por excesso de pedantismo e de notas de pé de página; esta, deixou de ser um exercício criterioso da razão e da sensibilidade, imersa que está em indagações de caráter teórico-metodológico, especializadíssimas. (Santiago, 2004, p.157-8)

Pertencente à linhagem de críticos que se formaram no interior da universidade, ou seja, ele próprio é um especialista, mas, ao mesmo tempo, adepto de uma prática crítica que não deixa de se comunicar com o grande público, Silviano Santiago questiona se ainda será possível a existência de uma crítica e de uma ensaística literárias que ocupem os espaços da grande imprensa e que estejam sob a responsabilidade de acadêmicos. Preocupa-o também a necessidade de se “neutralizar o peso esmagador do mercado nos julgamentos de valor” (Santiago, 2004, p.158).

A preocupação do autor de *O cosmopolitismo do pobre* reflete a face talvez mais visível do problema, que é, para falar nos termos de Bourdieu, da ordem da economia dos bens simbólicos. Como será

visto mais adiante, trata-se de estudar as implicações de tais fatores no exercício da crítica, dos quais destaco dois aspectos: a condição de submissão das instâncias de difusão às contingências de mercado e a posição de inferioridade das demandas em relação à oferta de bens simbólicos.

Consideramos esses dois aspectos cruciais para estabelecer uma posição crítica em relação aos critérios de noticiabilidade praticados, por exemplo, pelo jornalismo cultural na atualidade e, neste contexto, para compreender o exercício da crítica feita por autores como Otto Maria Carpeaux e José Castello, que serão objetos de estudo deste livro.

Se, como assinala Traquina (2005, p.63), os chamados valores-notícia são fatores centrais da cultura jornalística, pois são eles que determinam “se um acontecimento ou assunto é suscetível de se tornar notícia, isto é, de ser julgado como merecedor de ser transformado em matéria noticiável e, por isso, possuindo valor-notícia”, então caberá investigar aquilo que chamaremos provisoriamente de critérios de criticabilidade e a relação destes com a noticiabilidade.

Tão importante ou mais do que saber quem são os críticos em atividade é identificar os autores (produtores) criticáveis. As lutas entre os agentes num determinado campo ocorrem tanto em função do controle dos conceitos e das abordagens, quanto em relação à escolha de determinado objeto de estudo em detrimento de outro. “Quem estuda o quê?” e “Quem critica quem?” são as perguntas que precisam ser feitas. É neste contexto que consideramos pertinente e necessário o estudo da crítica no âmbito da comunicação midiática ou, no caso, do jornalismo.

Assim, será preciso investigar a relação entre criticabilidade e valores-notícia, ou critérios de seleção, daquilo que é legítimo e não legítimo de ser transformado em notícia, comentário ou análise. Correlato a esta questão está o conceito de cordialidade, tão crucial para se compreender as relações entre os atores sociais no contexto da cultura brasileira, e de saber de que modo esse fator – a relação de interdependência – está presente no campo da crítica, seja ela literária, jornalística ou acadêmica.

Ao mesmo tempo, é preciso destacar um outro aspecto da mesma questão, desta vez ligada ao controle institucional da instância da crítica e as implicações deste controle sobre sua linguagem. Como afirma Frank Kermode, dirigir-se de maneira sensível a todas as camadas do público segue como a principal característica do crítico profissional. Escreve ele: “Falar de maneira sensível para todas essas plateias continua sendo, acho eu, a obrigação normal do crítico profissional” (Kermode, 1993, p.16).

Entre os efeitos do controle institucional da crítica, Kermode identifica um florescimento de teorias e de metodologias, ao mesmo tempo que observa uma indiferença e até mesmo uma hostilidade em relação à literatura da parte desses agentes. “Toda essa grande florescência de teoria literária parece acarretar necessariamente uma indiferença e mesmo uma hostilidade em relação à ‘literatura’” (Kermode, 1993, p.17). Em outras palavras, a teoria toma o lugar da literatura não só no ensino, mas também no exercício da crítica, e muitos consideram “mais interessante e de certo modo mais fácil estudar a filosofia e os métodos da crítica do que estudar literatura” (Kermode, 1993, p.20).

Assim como os físicos teóricos, os especialistas em literatura eximem-se cada vez mais, e por necessidades profissionais, diga-se, de se dirigir ao público comum. O resultado, escreve Kermode, é que “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).

É nesse contexto que deve ser pensado o êxito da campanha de Afrânio Coutinho em favor dos críticos acadêmicos e pelos métodos do *New Criticism*. A esse fenômeno estão ligadas também as novas demandas institucionais para a educação em geral e os processos de legitimação de obras, autores e métodos daí decorrentes.

Nesse sentido, há homologia entre os posicionamentos metodológicos e teóricos e as posições ocupadas pelos agentes no interior do campo. A influência do *New Criticism* no Brasil correspondeu, em larga medida, a um deslocamento de posições no campo literário, que, por sua vez, corresponde a uma crescente autonomia do campo

universitário no século XX. Ao examinar o caso dos professores de literatura francesa na França, Bourdieu observa a ocorrência de um afastamento progressivo das “tradições mundanas da crítica”, na razão direta do acúmulo teórico-metodológico por parte de tais críticos (Bourdieu, 2011, p.65).

No contexto brasileiro, verifica-se a mesma demanda, ou seja, ocorre um reposicionamento metodológico e estilístico que corresponde às novas “posições no campo universitário” (Bourdieu, 2011, p.54), em relação ao campo do jornalismo, até então detentor exclusivo da legitimidade crítica. Como explica Vagner Camilo, a perspectiva de Coutinho pretendia ser “uma forma de combate à conduta antiprofissional e imoral de nossa elite literária, que monopolizava os periódicos e rodapés literários” (Camilo, 2008, p.120-1).

A questão que subjaz a este problema diz respeito à linguagem usada no trabalho do crítico, ou seja, sobre a boa e a má escrita. Também nesse aspecto o que está em jogo é um conflito entre faculdades distintas, em que a competência científica passa a ser um requisito para a competência crítica.

E quais são as condições para que uma determinada representação científica possa ser socialmente reconhecida? Em outras palavras, quais são os fatores capazes de gerar aquilo que Bourdieu denomina de “efeito de ciência”?

Todo discurso com pretensão científica sobre o mundo social deve contar com o estado das representações que concernem à cientificidade e das normas que ele deve praticamente respeitar para reproduzir o *efeito de ciência* e alcançar, assim, a eficácia simbólica e os benefícios sociais associados à conformidade às formas externas da ciência. (Bourdieu, 2011, p.54)

A julgar pela passagem anterior, o discurso da ciência pode estar em conformidade apenas aparente com as normas garantidoras do estatuto de cientificidade. E ao associar o rigor e a profundidade a um estilo que recusa toda facilidade e toda preocupação com a boa linguagem (Bourdieu, 2011, p.54), as ciências sociais e humanas

garantem os sinais de cientificidade de modo similar às ciências da natureza e/ou experimentais (leiam-se tabelas, tom relatorial do texto, descrição de casos estudados em laboratório etc.).

Sobre os riscos do uso do jargão especializado, que frequentemente aliena fatias consideráveis de público, Edward Said observa que, para as humanidades, dentro e fora da universidade, os riscos são óbvios: “eles simplesmente substituem um idioma pré-fabricado por outro” (Said, 2007, p.97). Em vez disso, pergunta Said, por que não tornar “os questionamentos e as desmistificações tão transparentes e tão eficientes quanto possível?” (Said, 2007, p.97). Escreve o crítico:

A especialização como um instrumento de distanciamento saiu de controle, principalmente em algumas formas acadêmicas de expressão, na medida em que se tornaram antidemocráticas e até anti-intelectuais. (Said, 2007, p.97)

Os argumentos de Said reverberam na crítica feita pelo escritor peruano Mario Vargas Llosa aos rumos tomados pela especialização. Mesmo reconhecendo os avanços inevitáveis trazidos pelo conhecimento especializado (como a experimentação e o avanço da ciência e da técnica), Vargas Llosa (2009, p.21) não deixa de destacar um efeito negativo desta situação, que é a “eliminação daqueles denominadores comuns da cultura graças aos quais os homens e as mulheres podem coexistir, comunicar-se e sentir-se de algum modo solidários”.

Para o escritor, a especialização tem provocado uma situação preocupante de incomunicabilidade e de fragmentação do saber, a tal ponto que as comunidades fecham-se cada vez mais em seu esoterismo de linguagem e de códigos, gerando “guetos culturais de técnicos e especialistas”, que produzem saberes sempre parciais e setorizados. A consequência mais visível deste “estado da arte” em que se encontra o conhecimento especializado reside no abismo cada vez maior entre este conhecimento e uma visão totalizadora dos fenômenos. Escreve ele:

A ciência e a técnica não podem mais cumprir aquela função cultural integradora em nosso tempo, precisamente pela infinita riqueza de conhecimentos e da rapidez de sua evolução que levou à especialização e ao uso de vocabulários herméticos. (Vargas Llosa, 2009, p.21)

Nem mesmo as humanidades, que, por sua natureza argumentativo-discursiva, sempre se preocuparam com o “como dizer”, ou seja, com o trabalho do texto, conseguiram permanecer ilesas a esta fragmentação e ao tecnicismo que são as marcas da pesquisa na atualidade. Diz o escritor que:

Nem mesmo os outros ramos das disciplinas humanistas – como a filosofia, a psicologia, a história ou as artes – puderam preservar essa visão integradora e um discurso acessível ao profano, porque, por trás da pressão irresistível da cancerosa divisão e fragmentação do conhecimento, acabaram por sucumbir também às imposições da especialização, por isolar-se em territórios cada vez mais segmentados e técnicos, cujas ideias e linguagens estão fora do alcance da mulher e do homem comuns. (Vargas Llosa, 2009, p.22)

A questão que subjaz ao argumento de Vargas Llosa diz respeito aos riscos do jargão especializado para as humanidades, fato que tem motivado intensos debates não só entre os chamados intelectuais públicos – grupo ao qual poderíamos incluir tanto o escritor peruano quanto o crítico Edward Said – mas também entre os próprios especialistas.

2

ANTIGOS E MODERNOS NA CRÍTICA DE JORNAL DO SÉCULO XIX

O caso pode ser visto como uma versão brasileira da célebre *querelle des anciens et des modernes*, que entrou para a história como um importante capítulo dos debates culturais na França do século XVIII. A controvérsia a que nos referimos envolveu o principal nome da literatura brasileira do século XIX, José de Alencar, desafiado em sua fama por um jovem candidato a crítico, Joaquim Nabuco.

Na França como no Rio de Janeiro do século XIX, dois fatores alimentam as discussões. Primeiro, um conflito de gerações: Alencar é o ancião da literatura; Nabuco, o jovem em busca de espaço na vida literária. Em 1875, ano da polêmica, o autor de *Iracema* tem 46 anos e está na plenitude de sua forma literária. Ainda que seu estilo seja passível de contestações – e, de fato, o é –, não há dúvida de que Alencar figurou, até a década de 1870, como o grande nome da literatura brasileira. Joaquim Nabuco, vinte anos mais novo, encarna de modo emblemático – mas nem por isso equivocado – a destruição crítica do passado. Como todo novato em busca de reconhecimento, elege como alvo de seus ataques o peso-pesado das letras nacionais. Astuciosa campanha de *marketing*, diríamos hoje, que lhe rendeu fama e notabilidade instantâneas.

O segundo elemento que aproxima esta que é uma de nossas principais controvérsias literárias da *querelle* francesa está no problema

da influência, das fontes literárias ou, se preferirmos, da cópia ou da imitação do modelo.

A querela entre antigos e modernos dividiu as opiniões dos franceses em dois grupos. De um lado, os que consideravam os grandes autores gregos e latinos como os únicos modelos dignos de serem imitados. De outro, os defensores dos grandes escritores do século XVII. Para eles, Corneille (1606-84), Racine (1639-99), Molière (1622-73) ou mesmo La Fontaine (1621-95) eram os exemplos a serem seguidos, pois estavam “mais próximos dos sentimentos e do gosto da época atual” (Auerbach, 1972, p.209).

No Brasil do século XIX, os *anciens* estão representados, de um modo geral, pelos ideais do romantismo, que vive seus anos de agonia na década de 1870. Assim, o indianismo, o condoreirismo, o subjetivismo e o sentimento romântico são os principais alvos da nova geração. O crítico Silvio Romero, filho mais ilustre da Escola do Recife, surge como o pontífice da reação antirromântica.

A ideia nova, que seduzia os *modernes* da Corte era o realismo literário (que surgira em torno do romance francês de 1830, com Stendhal e Balzac e, uma geração depois, com Flaubert) e o naturalismo de inspiração taineana.

O século XIX vivencia, aliás, um verdadeiro fascínio pelas ciências da natureza, da mesma forma que os séculos anteriores (XVII e XVIII) haviam elegido a mecânica como o modelo epistemológico por excelência.

O evolucionismo de Darwin e Spencer, o naturalismo de Taine e o positivismo de Comte influenciavam decisivamente o universo filosófico e literário da época. A ciência proclamava com euforia o estabelecimento de um novo saber a respeito dos fenômenos naturais, por meio do qual seria possível desvendar os mistérios da alma humana.

Impregnados desse ideário filosófico e estético recém chegado ao Brasil, nossos jovens críticos se lançam numa verdadeira execração pública do romantismo. No prefácio aos seus *Contos do fim do século*, de 1878, Silvio Romero surge como um dos principais defensores da literatura realista no Brasil ao captar o espírito geral da nova geração.

Para ele, o romantismo “já era um cadáver, e pouco respeitado” (Coutinho, 1965, p.48).

E foi assim que Joaquim Nabuco se lançou na crítica às obras de José de Alencar para, segundo ele, “descobrir a incógnita de sua vocação literária” (Coutinho, 1965, p.48). Para Nabuco, não há dúvida de que o autor do *Guarani* é o expoente máximo da geração literária de 1855, mas é também o detentor de uma clientela que, na visão do crítico, é “mais entusiasta do que cultivada” (Coutinho, 1965, p.48).

Recém chegado da Europa, onde passara os anos de 1873 e 1874, Joaquim Nabuco retorna ao Brasil para lançar-se na vida literária. Chega completamente embevecido pela cultura francesa e profundamente influenciado pelas ideias filosóficas que descobre na França. Espinosa, Kant, Hegel, Renan, Saint-Beuve, Goethe, Chateaubriand, são muitas as referências que atraem este “espectador do século”, como ele mesmo se define em *Minha formação*. E, como qualquer jovem literato da segunda metade do século XIX, Nabuco também deixou-se influenciar pelas ideias do crítico-filósofo Hippolyte Taine. No até hoje célebre prefácio de sua *Histoire de la Littérature Anglaise* [História da literatura inglesa], de 1863, o naturalista escreve:

Pouco importa que os fatos sejam físicos ou morais; eles sempre têm as suas causas. Tanto existem causas para a ambição, a coragem, a veracidade, como para a digestão, o movimento muscular e o calor animal. O vício e a virtude são produtos (químicos) como o açúcar e o vitríolo. (Apud Josephson, 1958, p.134)

Essa afirmação transformou-se em verdadeira crença filosófica. Émile Zola, por exemplo, chegou à sua concepção de “literatura científica” graças a todo este movimento de doutrinas científicas e materialistas que proliferou no século XIX.

Foi com tal estado de espírito que o jovem crítico Joaquim Nabuco aportou no Brasil: munido de disposição crítica para destruir o romantismo enquanto estilo vigente e para destituir de seu pedestal o sumo sacerdote da literatura de então, José de Alencar.

A controvérsia entre Alencar e Nabuco tem como ponto de partida a encenação de *O jesuíta*, peça de José de Alencar que estreou em 18 de setembro de 1875, no Teatro São Luís, no Rio de Janeiro. Fracasso absoluto de público, foi um espetáculo de salas vazias. Quatro dias depois da estreia frustrante, *O Globo* publicou uma crítica não assinada, mas escrita por Joaquim Nabuco. De modo geral, o tom do artigo mostrava simpatia ao drama. O resenhista, no entanto, reservava à encenação do *Jesuíta* um futuro nada promissor e classificou o texto como antigo.

Alencar sentiu-se incomodado com a restrição e, como resposta, escreveu uma série de artigos no mesmo jornal intitulada “O teatro brasileiro”. Nela, Alencar dá sua versão para o fracasso da peça. Profundamente decepcionado e ressentido com o desinteresse da plateia fluminense, o autor expõe o abismo que separa sua concepção de literatura da onda de cosmopolitismo então vigente.

Os brasileiros da Corte não se comovem com essas futilidades patrióticas; são positivos e sobretudo cosmopolitas, gostam do estrangeiro; do francês, do italiano, do espanhol, do árabe, de tudo, menos do que é nacional. (apud Coutinho, 1965, p.24)

Em outra passagem o autor de *Lucíola* é ainda mais incisivo: “na alta roda vive-se à moda de Paris; e como em Paris não se representam dramas nem comédias brasileiros, eles, os *messieurs*, não sabem o que significa teatro nacional” (apud Coutinho, 1965, p.24).

Eis, portanto, o estopim da polêmica: de um lado, a “maléfica” influência do estrangeiro; de outro, a encenação de um drama desatualizado e escrito em estilo ultrapassado. Entre 03 de outubro e 21 de novembro de 1875, *O Globo* publica um total de 14 críticas (sete de Alencar e outras sete de Nabuco) em que os contendores se manifestavam alternadamente: Alencar às quintas-feiras, Nabuco aos domingos.

Passados já 140 anos, a polêmica Alencar-Nabuco ainda preserva sua atualidade, na medida em que põe em cena um tema permanente de nossa vida cultural: a dialética localismo-cosmopolitismo. Como

diz Antonio Candido, o pêndulo das ideias no Brasil oscilou sempre entre essas duas forças:

Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. (Candido, 1978, p.109)

Além de tornar público o choque entre duas concepções de literatura, esta controvérsia crítica é também o testemunho de uma época de transição romântico-realista. Enquanto Nabuco expõe seu ocidentalismo, que procura acentuar e valorizar a dependência ocidental de nossa cultura, Alencar vê o Brasil em sua peculiaridade, como uma criação cultural nova.

Nesse ponto a opinião de Afrânio Coutinho coincide com a de Antonio Candido: a cultura brasileira sempre oscilou entre essas duas atitudes: a dos ocidentalistas e a dos brasilistas. Coutinho (1965, p.7) considera, no entanto, que foi a visão ocidentalista que produziu a maior parte de nossa obra historiográfica.

Portanto, a atualidade da controvérsia está no choque de duas concepções de Brasil e de duas visões da literatura brasileira. No âmago desta dualidade reside uma pergunta: a obra de Alencar é portadora de elementos que a tornem suficientemente autônoma em relação ao modelo europeu? Ao fundir vários elementos distintos (ou seja, ao assimilar suas fontes) teria Alencar conseguido criar algo novo, ou melhor, uma literatura brasileira? Ou será que a razão estava com Nabuco, quando afirmou que Alencar apenas copiou os romances franceses?

Originalidade na cópia?

Em seus artigos dominicais no jornal *O Globo*, Joaquim Nabuco desferiu inúmeros ataques à obra de Alencar. Dentre essas críticas, duas se destacam. A primeira é a de que a literatura produzida por

Alencar não é mais do que uma cópia dos romances franceses. Em segundo lugar, vem o problema da verossimilhança. Para Nabuco, tanto as personagens criadas quanto as descrições elaboradas por Alencar carecem de verossimilhança. As críticas de Nabuco que merecem destaque dizem respeito a dois aspectos da obra do autor do *Guarani*: a temática e o enredo, classificados ambos como desprovidos de originalidade e inverossímeis.

A acusação de dependência ao modelo do romance francês atribuída por Nabuco a Alencar baseia-se principalmente na leitura de *Lucíola*, *Diva* e *Mãe*. À parte o excessivo moralismo do crítico, que permeia, aliás, todos os artigos de Nabuco, chegando a extremos quando propõe que *Lucíola* “só deva ser lido nas casas de tolerância”, o que interessa observar é que Joaquim Nabuco não vê na obra de Alencar qualquer indício de originalidade, afirmando inclusive que a cor local expressa nos romances e nos dramas é falsa. O indianismo do autor do *Guarani*, por exemplo, é classificado de falsa literatura tupi.

No terceiro artigo da série, publicado no jornal *O Globo* de 24 de outubro de 1875, Nabuco aborda a questão do elemento negro na literatura, introduzido por Alencar. A propósito do drama *Mãe*, de 1862, o crítico é enfático:

Tudo isso é profundamente humilhante. A arte nada tem que ver nesse mercado de carne humana, que o autor pôs em cena. [...] a escravidão é a atmosfera do seu teatro; os seus personagens respiram nela, e desenvolvem-se com perfeita indiferença nesse meio corrompido. (apud Coutinho, 1965, p.111-2)

O crítico não perdoa Alencar por ter feito da escravidão material ficcional, a seu ver um tema aviltante e que não merecia ser tratado pela literatura de uma sociedade católica, branca e de origem europeia. Nabuco nega inclusive qualquer conteúdo de denúncia que poderia estar contido em tal tema. “Se a escravidão sai abalada do seu drama e da sua comédia, não é que ele tivesse querido atingir esse fim, é que se vê como ela avilta a literatura que inspira” (apud

Coutinho, 1965, p.111-2). Alencar, por sua vez, insistia no caráter mestiço da sociedade brasileira e que os elementos raciais que a compunham mereciam um tratamento literário.

A preocupação com a influência, ou melhor, com o modelo, e a legitimidade da cor local na literatura brasileira são uma constante nos estudos e nos debates que se travam no Brasil da segunda metade do século XIX.

Em sintonia com as mudanças políticas, a esfera literária vivia às voltas com a busca da nacionalização e de uma autonomia em relação à literatura produzida em Portugal. Havia uma necessidade quase obsessiva de se enfatizar as diferenças e de ressaltar a especificidade e a independência cultural da colônia recém emancipada.

Nesse sentido, o romantismo foi o movimento estético que deu vazão a esse sentimento de nacionalização literária e artística. E ninguém encarnou com mais ênfase esse movimento de autonomia da literatura brasileira do que José de Alencar. O que escapa ao olhar de Nabuco é precisamente o papel formativo desempenhado pelo romantismo brasileiro.

Evidente está que não se pode falar de literatura brasileira antes da independência formal do país. Em outras palavras, sem nacionalidade brasileira, não há como chamar de tal a literatura aqui produzida, pois sua existência se faz ainda no interior de um sistema intelectual regido por códigos retóricos específicos, no caso, o europeu, via Portugal.

Por outro lado, não foi o grito de independência que gerou entre nós aquilo que Araripe Júnior tão bem definiu como o “estilo tropical”. Até porque nossa emancipação política não foi uma revolução, e sim um rompimento meramente burocrático e institucional. A exploração colonial, por exemplo, permaneceu intacta. Por isso o chamado “instinto de nacionalidade”, invocado por Machado de Assis, não poderia nascer da noite para o dia. Começou a ser plantado já no Barroco, do qual a obra de Gregório de Matos é prova inquestionável.

Em texto de 1957, Afrânio Coutinho já apontava que foi através do indianismo que floresceu a “consciência nacional brasileira”,

manifesta no “desejo de um conteúdo nitidamente local, a ser oposto à herança lusa”, e na “ânsia de criação de uma tradição local para substituir a tradição europeia” (Coutinho, 1976, p.148).

Araripe Júnior foi uma das personalidades desta época que mais se empenhou em definir e problematizar a questão da cor local e da mudança de paradigma estético, necessários à constituição de uma literatura nacional.

Em artigo de 1868, Araripe reage à literatura afrancesada que aqui se produzia, para defender um retorno a “eras já escoadas” de nossa história. Para o crítico, uma literatura genuinamente “brasílica” deveria voltar seu olhar para as origens. Entenda-se aqui não apenas o índio, mas todo o conjunto de mestiçagem que caracteriza a cultura brasileira.

Assim como a literatura francesa se constituiu através da exploração de seus próprios mitos e lendas (o passado da Gália, com seus druidas e seres fantásticos, por exemplo), também as letras no Brasil deveriam explorar suas mais antigas, e por isso autênticas, tradições.

Um dos pais do romantismo brasileiro, Ferdinand Dênis, já havia apontado para o exotismo do modelo clássico, que tanto influenciara nossos primeiros românticos:

O Brasil já sente a necessidade de beber as suas inspirações poéticas numa fonte que de fato lhe pertença e em sua nascente glória não tardará em apresentar as primícias desse entusiasmo que atesta a juventude de um povo. Se adotou essa parte da América uma linguagem que aperfeiçoou a nossa velha Europa, deve rejeitar as ideias mitológicas devidas às fábulas da Grécia [...] porque não estão em harmonia nem com o seu clima, nem com as suas tradições. (apud Coutinho, 1976, p.160)

Os argumentos de Nabuco vão na mesma direção. No quarto artigo dominical, publicado em 31 de outubro de 1875, após ter comparado o romance *Lucíola* com *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho (1824-1895), Nabuco conclui:

Lucíola não é senão a *A dama das camélias* adaptada ao uso do *demi-monde* fluminense; cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. José de Alencar, que ainda nos fala da originalidade e do “sabor nativo” dos seus livros. (apud Coutinho, 1965, p.135-6)

Eterna sensação de incompletude, macaqueação, pastiche, imitação e ideia fora do lugar são algumas das expressões que a tradição crítica tem utilizado para (des)qualificar a relação de nossa literatura com os modelos culturais vigentes. O caráter postiço da cultura brasileira parece ser o eterno fantasma, que está sempre a rondar o teor de nossas reflexões críticas. A imagem do Papai Noel enfrentando temperaturas tropicais com roupa de inverno e posando ao lado de pinheirinhos lambuzados de neve talvez seja o exemplo mais contundente de nossa distonia. A origem do mal-estar já foi delineada. A transferência de uma ideia do centro de produção cultural para a periferia já a transforma em outra coisa. O exemplo do deslocamento do positivismo de Comte para a América Latina é clássico. Para o historiador das ideias João Cruz Costa, o habitat latino-americano deformou o positivismo. Transplantada para os trópicos, a filosofia de Comte realçou a ideia de progresso em detrimento de sua conotação conservadora. Entre nós, o positivismo foi mais uma ideologia reformista do que propriamente reacionária, como era no seu local de origem (Cruz Costa, 1956). Se em *Nabuco* a mímese alencariana é encarada de forma pejorativa, a reação de Alencar é igualmente válida, fazendo ecoar a voz de Mário de Andrade que, com várias décadas de distância, classificou de macaque a postura do escritor que só se interessa pelas coisas do estrangeiro.

A força da tradição impõe uma verdade aparentemente inquestionável: a cópia será sempre inferior ao original? O que veio antes se sobrepõe à posteridade? O desvio será sempre uma derivação do paradigma? Como diz Nabuco, *Diva* não é mais do que uma pálida imitação de *Le Roman d'un jeune Homme Pauvre* [O romance de um jovem homem pobre], de Octave Feuillet (apud Coutinho, 1965, p.153).

Para Nabuco, portanto, a obra de Alencar surge como exemplo típico de transplante cultural e, como tal, apresenta as contradições inevitáveis de uma combinação entre o molde europeu e a cor local. O contrassenso percebido por Nabuco está na ausência de verossimilhança das cenas e das personagens descritas por Alencar. Em *Senhora*, por exemplo, tudo parece-lhe falso, contrariando a realidade das coisas, impossível de ocorrer numa cidade como o Rio de Janeiro, retratada como um lugar de lunáticos. Os protagonistas Aurélia e Seixas parecem-lhe personagens impossíveis: “Tudo que se passa entre eles no romance, não se passaria na sociedade, tudo neles é contradição e absurdo; nenhum homem se conduziria assim, nenhum [...]” (apud Coutinho, 1965, p.187).

Ao mesmo tempo que percebe as contradições da importação do romance em Alencar, Nabuco, por outro lado, não deixa de revelar sua visão limitada e superficial a respeito da construção de uma personagem de ficção. Para o crítico, as mulheres inventadas por Alencar não se sustentam como personas pelo simples fato de serem inconstantes. Aurélia ama, despreza e odeia ao mesmo tempo; Lúcia o incomoda por suas contradições internas, por ser uma prostituta e, ao mesmo tempo, uma virgem de coração.

Até que ponto a mulher pode ser uma cortesã desenfreada e uma virgem inocente; como o vício e a virtude em seus extremos podem reunir-se em um mesmo coração. (apud Coutinho, 1965, p.135)

Nabuco não aceita que a alma feminina seja tão ou mais contraditória que a do homem:

As mulheres do Sr. J. de Alencar não sabem o que sentem; isso acontece muitas vezes ao homem, não é, porém, comum nas mulheres, as quais muitas vezes têm sentimentos opostos um depois do outro, sem confundi-los nunca. (apud Coutinho, 1965, p. 186)

Já que não podia exigir de Alencar uma literatura europeia, Nabuco desejava uma ficção moralista e edificadora. Consciente de

que tinha diante de si um elemento novo a ser explorado, que era a temática local, Alencar enveredou por sua própria trilha. O resultado, como se sabe, apresenta pontos falhos. Como bem observou Roberto Schwarz, as falhas presentes na narrativa alencariana “não são acidentais nem fruto da falta de talento, são pelo contrário prova de consequência” (Schwarz, 1992, p.31). Ainda que não tenha sido bem sucedido em suas criações, José de Alencar deixou gravado o registro de uma literatura que, se não era totalmente nova, trazia consigo uma dicção própria. Para falar como Araripe Júnior, “os lábios que chupavam a mangaba e o cajú não podiam pronunciar palavras pelo mesmo feitio, nem exprimir-se do mesmo modo que os lábios que premiam a maçã e a uva alentejana” (apud Coutinho, 1976, p.183).

Se Alencar não tivesse adaptado ao solo fluminense sua galeria de personagens afrancesados, haveria romance brasileiro? Não há como renunciar ao problema da cópia. Afinal, a história nos revela o cânone e, com ele, a angústia da influência. Trata-se, enfim, de superar a mitológica visão de que a mímesis pode nascer do nada. Não há criação sem tradição.

3

POSIÇÕES E POSICIONAMENTOS NA CRÍTICA CULTURAL CONTEMPORÂNEA

Como são construídas as reputações e qual é o papel desempenhado pela mídia nesse processo? Estudar o funcionamento do campo da crítica pressupõe o exame das relações objetivas entre agentes e instituições e, igualmente, das tensões desencadeadas pelo monopólio do poder de consagração, que irá determinar o valor das obras e a crença neste valor. Assim, tão ou mais importante do que saber quem são os críticos que exercem esse ofício na mídia será identificar os autores (ou agentes produtores) dignos de figurar como objeto de crítica.

As lutas entre os agentes num determinado campo ocorrem tanto em função do controle dos conceitos e das abordagens, quanto em relação à escolha de determinado objeto de estudo em detrimento de outro. Dito de outro modo: quem critica quem e por quê? A busca de resposta para esta questão, central neste capítulo, decorre do estudo da lógica que instaura a relação entre criticabilidade e processo de legitimação no interior do campo da difusão ao qual a crítica jornalística, aqui concebida como gênero do jornalismo cultural, está ligada.

Quando descreve o processo de autonomização do sistema de produção, circulação e consumo dos bens simbólicos, Pierre Bourdieu (2007, p.99-100) enumera três grandes transformações operadas no decorrer dos séculos XVIII e XIX: a formação gradual de um pú-

blico consumidor, a constituição de um segmento de empresários de bens simbólicos marcado pela profissionalização e, por fim, a diversificação de instâncias de consagração (como as academias e salões) e de instâncias de difusão (como as casas editoriais, os empresários de teatro e, em especial, a imprensa).

Esse conjunto de elementos, somado à formação de uma “categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais” (Bourdieu, 2007, p.101), atua paulatinamente rumo à formação de um campo artístico autônomo e contribui para a elaboração de critérios que definam a função desses agentes e suas produções no interior do campo. Em outras palavras, o processo descrito por Bourdieu não é outra coisa senão a constituição da indústria cultural e, dentro desse sistema, interessa-nos examinar o processo de formação do jornalismo e da crítica enquanto produção de bens simbólicos culturais.

Fator crucial nesse processo é a suposta autonomia que acompanha a própria constituição do campo cultural enquanto tal. Ora, se é verdade, como afirma Bourdieu, que a vida intelectual e artística libertou-se progressivamente do domínio da aristocracia e da Igreja, também é certo que tal liberdade revelou-se parcial, já que suas demandas éticas e estéticas passaram a estar vinculadas às leis do mercado.

A ruptura dos vínculos de dependência em relação a um patrão ou a um mecenas e, de modo geral, em relação às encomendas diretas [...] propicia ao escritor e ao artista uma liberdade que logo se lhes revela formal, sendo apenas a condição de sua submissão às leis do mercado de bens simbólicos, vale dizer, a uma demanda que, feita sempre com atraso em relação à oferta, surge através dos índices de venda e das pressões, explícitas ou difusas, dos detentores dos instrumentos de difusão, editores, diretores de teatro, *marchands* de quadros. (Bourdieu, 2007, p.104)

Da passagem acima interessa-nos destacar dois aspectos: a condição de submissão das instâncias de difusão às contingências de

mercado e a posição de inferioridade das demandas em relação à oferta de bens simbólicos. Consideramos esses dois aspectos cruciais para compreender o estabelecimento pela mídia dos critérios de noticiabilidade/criticabilidade praticados pelo jornalismo cultural na atualidade. Como assinala Traquina (2005), os também chamados valores-notícia são fatores centrais da cultura jornalística, pois são eles que determinam “se um acontecimento ou assunto é suscetível de se tornar notícia, isto é, de ser julgado como merecedor de ser transformado em matéria noticiável e, por isso, possuindo valor-notícia” (Traquina, 2005, p.63). Ao mesmo tempo, cumpre demarcar a filiação dos critérios de noticiabilidade à lógica de funcionamento do campo, que, por sua vez, é constituído por uma “rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições” (Bourdieu, 2010, p.261). Dito de outro modo, ocorre uma homologia entre posições e tomadas de posição no campo.

Nesse sentido, cabe investigar como operam os valores de criticabilidade e que sentido adquirem na prática do jornalismo cultural. Concebido enquanto instância especializada da práxis comunicacional, o jornalismo cultural necessita ser pensado a partir dos critérios de noticiabilidade que instaura na dinâmica própria de seu campo. Interessa, portanto, investigar os modos de organização, circulação e recepção dos bens simbólicos a partir dos conceitos de campo da difusão e hierarquia das legitimidades (Bourdieu, 2007), e tendo em vista igualmente o conceito de intermediação cultural, termo utilizado já há longa data, mas recentemente sistematizado por Featherstone (1995).

De início, cabe destacar que o jornalismo cultural está situado no interior do campo da difusão, e que este, por sua vez, mantém relação direta com as instâncias de reprodução e de consagração. Vejamos, então, como funciona a relação entre esses campos.

Tomando-se por base as reflexões de Bourdieu, interessa ao escopo deste estudo investigar o funcionamento das relações constitutivas do campo da difusão, pois é no interior deste que atuam os agentes de difusão, como jornalistas, críticos, editores e especialistas.

Com efeito, observa-se uma relação de oposição e de complementariedade – ou interdependência, se preferirmos – entre o campo da difusão e as instâncias de reprodução e de consagração. Ao mesmo tempo, uma idêntica relação de interdependência, embora com funções distintas, marca a dinâmica entre os campos da produção (erudita e indústria cultural, para falarmos como Bourdieu) e da difusão.

Todo o problema ligado aos critérios de noticiabilidade deriva desse conjunto de relações ou desta economia das trocas simbólicas. Como entender, por exemplo, as relações entre os produtores e as instâncias de consagração sem examinar o processo dinâmico e muitas vezes arbitrário que marca a hierarquia das legitimidades? (Bourdieu, 2007, p.118). Tal estrutura de “relações de força simbólica exprime-se, em um dado momento do tempo, por intermédio de uma determinada hierarquia das áreas, das obras e das competências legítimas” (Bourdieu, 2007, p.118).

Ora, tal hierarquia daquilo que é ou não legítimo influencia a relação que os agentes dos campos de produção, reprodução ou difusão estabelecem entre si e com as diferentes instâncias de legitimação. De acordo com Bourdieu (2007, p.119), todas as formas de reconhecimento “não passam de formas diversas de cooptação cujo valor depende da posição dos cooptantes na hierarquia da consagração”.

Posições e posicionamentos na crítica jornalística

Tais relações objetivas entre agentes e entre estes e as instâncias de consagração estão na base daquilo que pode ou não obter legitimidade para ser transformado em notícia ou de ser objeto de crítica (cultural, literária, cinematográfica etc.) na mídia. 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 que os precede.¹ Assim, interessa saber

1 Conforme Ericson, Baranek e Chan, são seis os valores-notícia de construção: simplificação, amplificação, relevância, personalização, dramatização e consonância. Cf. Traquina (2005, p.91-3).

a que mecanismos estão submetidos tais valores e quais são os fatores responsáveis por transformá-los em critérios da crítica em sua vertente jornalística.

Nesse sentido, o jornalismo cultural, mas não apenas este, 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. O mesmo pode ser dito das fontes. A partir de que momento, ou em função de que contingências, determinado agente é transformado em fonte de informação? Como se dá esse processo de legitimação?

Também no plano narrativo poderíamos dizer que há uma maneira legítima e uma ilegítima de narrar as notícias legítimas. Com efeito, talvez não seja um exagero afirmar que a grande mídia acaba por cumprir uma função homóloga à da igreja, já que está investida do poder de defender uma ortodoxia jornalística, cristalizada nos valores-notícia acima referidos e que, no dizer de Stuart Hall, fornecem os parâmetros para as atividades produtivas do jornalismo. São esses elementos que

permitem aos jornalistas, diretores e agentes noticiosos decidir rotineiramente e regularmente sobre quais as “estórias” que são “noticiáveis” e quais não são, quais as “estórias” que merecem destaque e quais as que são relativamente insignificantes, quais as que são para publicar e quais as que são para eliminar. (Apud Traquina, 2005, p.176)

No âmbito específico da chamada crítica cultural – que é aquela produzida, em grande parte, ou por especialistas, ou por diletantes, para ser publicada na mídia, além do conteúdo produzido por jornalistas no interior das redações – os argumentos de Bourdieu encontram fértil aplicação. Em especial, no que se refere às posições ocupadas pelos agentes (jornalistas, críticos e especialistas) no interior dos campos de produção, reprodução, consagração e difusão de bens simbólicos. De acordo com Bourdieu, há uma relação direta

entre a tomada de posição de um agente e a posição por ele ocupada no campo.

Mais ainda: observa-se entre os agentes de difusão uma tendência a conservar e reforçar as hierarquias oriundas do campo da produção. Escreve Bourdieu:

Sabendo-se a posição que os especialistas da difusão ocupam na estrutura do sistema e que lhes obriga, como vimos, a procurar em favor de sua atividade contestada as cauções mais consagradas pelo recurso ao poder que lhes assegura o controle dos instrumentos de difusão, envolvendo em seu próprio terreno os produtores de bens legítimos, sua ação vai se exercer paradoxalmente no sentido da conservação e do reforço das hierarquias mais conhecidas e reconhecidas. (Bourdieu, 2007, p.157)

O que é importante destacar é a relação de interdependência existente entre os agentes de difusão e os produtores. Veja-se, por exemplo, o uso intensivo que o jornalismo cultural faz das autoridades acadêmicas, a tal ponto que leva Bourdieu a falar em uma troca de notoriedade por legitimação cultural.

Embora não contem com os meios para conceder uma consagração cujos princípios estariam em suas mãos, o jornalista e o vulgarizador não fazem outra coisa senão mercadejar a notoriedade que estão em condições de oferecer em troca da caução que lhes podem dar com exclusividade os membros das instâncias mais consagradas de consagração, caução que lhes é indispensável na produção plena do efeito de alodoxia, princípio de seu poder aparentemente cultural sobre o público. (Bourdieu, 2007, p.156)

As palavras de Bourdieu ecoam a conhecida, e profundamente pessimista, avaliação de Adorno sobre as relações do crítico cultural com o mercado.

A crítica cultural lembra geralmente o gesto do comerciante regateador, como no caso do especialista que contesta a autenticidade

de um quadro ou o classifica entre as obras menores de um mestre. Despreza-se o objeto para lucrar mais. (Adorno, 1998, p.11)

Ao equiparar a tarefa da crítica à atitude do comerciante, Adorno na prática liquida as possibilidades de atuação isenta do crítico, já que este inevitavelmente necessita se envolver na esfera da mercantilização da cultura. Acreditamos, no entanto, que a formulação de Bourdieu pode significar um avanço para o beco sem saída da posição adorniana, na medida em que desloca a questão para o âmbito da relação entre tomadas de posição e posicionamento do crítico no campo da cultura.

Muito embora possuam o poder de difundir e, com isso, contribuir para a consagração de um determinado produtor – e nesse sentido as instâncias de difusão atuam também como instâncias de consagração – os intermediários culturais (sejam eles repórteres, editores ou críticos) parecem estar imunes a este poder de quase consagrar, quando se trata de si mesmo. É evidente que tanto a tendência à espetacularização da notícia quanto o culto às celebridades podem transformar o jornalista numa espécie de oráculo, ganhando legitimação a ponto de deixar de ser apenas um intermediário para assumir uma posição de pseudoespecialista, fazendo e desfazendo reputações.

Dito de outro modo, acreditamos que recorrer a uma abordagem sociocultural da produção intelectual e artística para fundamentar este estudo sobre algumas práticas do jornalismo cultural na atualidade pode iluminar as marcas de posição que determinados agentes de produção e de difusão apresentam e, com isso, estabelecer uma relação com o lugar que ocupam em seus respectivos campos.

Seja como for, não se pode refletir sobre os valores-notícia no jornalismo cultural sem levar em conta a posição que os agentes (produtores e intermediários) ocupam na hierarquia da legitimidade cultural, construída por meio de signos de reconhecimento ou exclusão, do legítimo e do não legítimo. Assim, os critérios de noticiabilidade acima elencados devem ser analisados à luz desta lógica, que preside a própria lógica do mercado de bens simbólicos.

Tomadas de posição e lugar dos agentes no campo cultural

A fim de buscar uma aplicação do problema da relação entre a posição dos agentes e suas respectivas tomadas de posição, vamos examinar três exemplos de posicionamentos críticos veiculados na mídia recentemente. Foram escolhidos três artigos críticos, dois publicados na grande mídia e um veiculado numa revista de cultura. Os exemplos escolhidos são: um artigo que contesta a consagração dada à obra de Marcel Duchamp; um texto que formula uma crítica veemente à 28ª Bienal de Arte de São Paulo; e uma análise dos processos de validação e de legitimação de determinadas obras literárias instituído pelo modernismo brasileiro, no contexto de sua consagração como campo de estudos legítimo.²

Os três posicionamentos críticos têm em comum o fato de seus autores – Affonso Romano de Sant’Anna, Aracy Amaral e Luís Augusto Fischer, respectivamente – estarem situados fora ou, no mínimo, à margem dos campos artístico e literário aos quais pertencem os objetos e eventos que criticam. O objetivo desta análise será mostrar a existência de uma relação de interdependência entre julgamento crítico e a posição ocupada pelo crítico no campo.

A crítica de Affonso Romano de Sant’Anna a Marcel Duchamp tem como gancho factual a retrospectiva do artista no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O crítico inicia sua análise com uma argumentação que questiona precisamente as leituras legitimadas da obra do artista.

Duchamp tem sido vítima de dois tipos de leitura: a primeira é uma leitura precária, superficial, repetitiva do que vem sendo dito há 100 anos. Pura celebração, escrita de endosso, subserviente, in-

2 As críticas escolhidas são: “Que fazer de Marcel Duchamp?”, de Affonso Romano de Sant’Anna; “Esta Bienal reflete a arte contemporânea?”, de Aracy Amaral e “Conversa urgente sobre uma velharia. Uns palpites sobre a vigência do regionalismo”, de Luís Augusto Fischer.

timidada diante da celebridade e da história. A rigor, é uma leitura antiduchampiana. É o que se faz nos cursos de arte e nos manuais. O segundo tipo de leitura que vitimou Duchamp é a hiperinterpretação. Aí se situam grandes ensaístas, tanto Octávio Paz e sua alucinada interpretação do grande vidro ou Jean Clair que compara Marcel Duchamp a nada mais nada menos que Leonardo da Vinci. (Sant'Anna, 2008)

Além de uma crítica às interpretações legitimadas de Duchamp, Sant'Anna lembra que tais leituras são adotadas pelas instâncias de reprodução, em especial pelo sistema de ensino (cursos de arte e manuais). Quando faz objeções a Octavio Paz, Sant'Anna está questionando a recepção crítica legitimada do artista, já que Paz é um ensaísta consagrado pela academia, ainda que tenha feito carreira à margem dela.

É este o ponto que gostaria de destacar: Sant'Anna é um produtor situado fora do campo da crítica de arte, e, muito embora seja consagrado enquanto poeta, ainda não é detentor, enquanto crítico, desta mesma legitimação. Penso que seus posicionamentos sobre a arte conceitual (tema legitimado e hegemônico tanto na academia quanto na mídia) devem dificultar ainda mais sua legitimação enquanto crítico de arte. Estamos diante de um agente de reprodução não legitimado, que se posiciona sobre um tema legítimo a partir de uma abordagem não legítima.

Isto ocorre, segundo o ponto de vista que adotamos neste estudo, em função da existência de abordagens legítimas e não legítimas para temas e/ou autores legítimos ou não legítimos. Nossa hipótese é a de que, quanto mais à margem de determinado campo situa-se um agente, maior é a possibilidade de que este agente se posicione de maneira não legitimada, já que o grau de interdependência do agente em relação às instâncias de difusão e consagração é menor.

A crítica de Sant'Anna à consagração da obra de Duchamp é reveladora também de um conflito que envolve duas maneiras distintas de aquisição dos bens culturais: o conhecimento herdado e o conhecimento adquirido, configurados respectivamente nas instâncias da

família e da escola. Quando o que está em jogo é a relação com a obra de arte, verifica-se, como no dizer de Bourdieu,

uma oposição entre aqueles que estão identificados com a definição escolar da cultura e com o modo escolar de aquisição, por um lado, e, por outro, aqueles que se tornam os defensores de uma cultura e de uma relação com a cultura mais “livres”, menos estritamente subordinadas às aprendizagens e aos controles escolares. (Bourdieu, 2008, p.88)

Transferindo o raciocínio para o campo estrito do jornalismo e da crítica culturais, poderíamos falar de abordagens e critérios hegemônicos (legítimos) e não hegemônicos (não legítimos). Na esteira de um pensamento crítico sobre a cobertura de cultura na mídia, esta dimensão somente seria atingida se buscássemos estabelecer novos parâmetros e critérios de noticiabilidade para tal área.

Sant’Anna (2008) vai além em sua crítica, chegando a propor uma revisão conceitual da contemporaneidade: “o dessacralizador foi sacralizado e os que o seguem são paradoxalmente antiduchampianos”. Preocupado em desconstruir o mito Duchamp, Sant’Anna parece ter consciência do quanto sua crítica permanece à margem das abordagens estabelecidas. Como último argumento, ele cita a ironia de Duchamp ao ingressar, no final da vida, na Academia Nacional de Letras e Artes dos Estados Unidos. “Assim o apóstata voltou ao seio da Igreja”, escreve.

Ao entrar numa instância de consagração, como a Academia, é o próprio potencial iconoclasta de Duchamp que se dilui na distinção. Com isso, o artista ganha seu passaporte para a legitimação. Desconstruir essa dominância cultural, fazer frente a esta violência simbólica é o objetivo da crítica de Sant’Anna, crítico não legitimado e, portanto, segundo nossa hipótese, em condições mais favoráveis de formular tal posicionamento.

O problema não é simples, e segue sua formulação, agora com a análise da crítica de Aracy Amaral à 28ª Bienal de Arte de São Paulo. Este talvez seja o exemplo mais incisivo dos três escolhidos

para análise. Sua autora, uma prestigiada historiadora e crítica de arte, formula uma crítica ao campo das artes em três dimensões: são objeto de sua atenção a instituição Bienal, os artistas legitimados pela instituição e a produção dos especialistas vinculados ao campo.

O argumento de Amaral norteia-se pela pergunta se esta edição da Bienal refletiria ou não o atual estágio da arte. Eis a resposta, direta e incisiva. “A indigência presente na Bienal não reflete a arte contemporânea. Ela é antes espelho da debilidade de uma instituição” (Amaral, 2008). A crítica à instituição estende-se à presidência, à curadoria e ao conselho da Bienal.

Se entre nós o problema foi falta de verba que caberia à presidência da Bienal providenciar, essa presidência está no lugar equivocado, pois essa é a sua competência. Se a escolha do curador foi tardia, a responsabilidade é da instituição e da curadoria que aceitou. (Amaral, 2008)

A análise se desdobra também num ataque virulento ao “Conselho”, classificado por ela de círculo fechado formado por aqueles que “decidem o que entra e o que não entra” (Amaral, 2008).

O segundo aspecto do texto de Amaral concentra-se na crítica aos artistas selecionados, todos representantes da arte conceitual e legitimados apenas em função de pertencerem a esta corrente artística, que, aliás, ocupa o topo da hierarquia das legitimidades. “Esta Bienal parece antes preconceituosa – em sua preocupação em não mostrar artistas de outras tendências, mas apenas aqueles rigorosamente conceituais” (Amaral, 2008).

É por este motivo que Amaral sustenta que a Bienal correu o risco de passar ao visitante a “falsa impressão de que nada mais ocorre na área” (Amaral, 2008). O artigo em questão é relevante no contexto de uma economia das trocas simbólicas, na exata medida em que elege como alvo de crítica todos os agentes do campo, incluindo aí os próprios críticos, a mídia e o sistema de galerias e museus.

Na verdade, há algo de cinismo murmurado, reconhecido e vivenciado no meio artístico contemporâneo. O conceitual é bem

imaterial, mas aqueles que sobrevivem vendem, ou viajam a convite para expor suas criações. A própria crítica, as curadorias, a mídia, o sistema de galerias e museus, todos enfim contribuímos amplamente para esse fim, apesar do que se publica em vários países sobre esse fenômeno. Isso se deve ao fato de se escrever, em geral em literatura pouco acessível ou pedante, sobre obras sem nenhum ou pouco valor, para um público reduzido que acredita erroneamente que quanto mais hermético mais elevado. (Amaral, 2008)

A passagem acima, além de sintetizar os argumentos já elencados da crítica de Amaral à 28ª Bienal de Arte, aprofunda a questão ao tocar no problema da linguagem, do hermetismo que caracteriza as teorizações a respeito da arte conceitual.

Há determinadas categorias de críticos que, diante da necessidade de se legitimar, lançam mão de signos exteriores em sua tarefa de conceder a consagração cultural. Decorre disso a “necessidade de adotar o tom douto e sentencioso, o culto da erudição pela erudição da crítica universitária, ou de procurar uma caução teórica, política ou estética nas obscuridades de uma linguagem tomada de empréstimo” (Bourdieu, 2007, p.155). Tal fenômeno ocorreu com a recepção da arte conceitual: ao esforço dos artistas em defender suas criações veio juntar-se o trabalho de interpretação do campo acadêmico, que não apenas conferiu consagração cultural, mas impôs um cânone aos estudiosos da arte contemporânea, com a delimitação de temas, autores e abordagens legítimas.

Problema idêntico pode ser verificado no posicionamento do crítico Luís Augusto Fischer (2007, p.128) em relação à “centralidade excessiva que o modernismo de feição paulistana ocupa na atual descrição da literatura e da cultura brasileiras”.

Na hierarquia das legitimidades, o modernismo é um tema hegemônico, ao passo que a expressão regionalismo padece de um rebaixamento nessa mesma hierarquização. Explica Fischer:

A validação das obras, o carimbo de legitimidade que elas podem receber, pelo menos desde o modernismo brasileiro, está ligado à

ideia de que (a) a cidade é a totalidade, a cidade grande em particular; (b) a ponta do processo de modernização é o que importa, em qualquer nível (social, econômico, político), a ponta e não as bordas ou a retaguarda, porque na ponta é que os conflitos se expressariam de modo direto, se tornam visíveis a pleno; (c) arte é igual a novidade, a vanguarda, arte verdadeira implica conquista de novo território temático, de novo procedimento formal, e toda arte que apresentar qualquer aspecto de permanência rebaixa imediatamente o valor dessa arte. (Fischer, 2007, p.134)

Estamos diante daquilo que Bourdieu identifica como uma luta no interior de um determinado campo. Os agentes tendem a “transformar em escolhas epistemológicas os interesses associados à posse de um tipo determinado de capital científico e a uma posição determinada no campo científico” (Bourdieu, 2007, p.171).

Com efeito, o objeto da crítica de Fischer está em caracterizar a posição que o modernismo ocupa na hierarquia propriamente cultural da legitimidade e a consequente deslegitimação do conceito de regionalismo.

A soma desses pressupostos resulta na entronização de certo tipo de literatura não como um estilo, uma variedade, mas como a melhor literatura e, nos casos mais extremos, a única literatura (a única arte, nos casos delirantes) válida. (Fischer, 2007, p.134)

O argumento de Fischer concentra-se na identificação daqueles fatores que interferem nas leis de funcionamento de um determinado campo. Trata-se das escolhas metodológicas e epistemológicas operadas pelos agentes – no caso, os produtores do campo acadêmico, responsáveis pelo processo de consagração, e os agentes das instâncias de difusão, como a mídia – com a finalidade de legitimar ou não este ou aquele conceito, fazendo que se tornem dominantes os juízos da crítica legitimadora no que se refere ao depreciado conceito de modernismo e o seu correlato regionalismo. Escreve o crítico:

Antes de mais nada, preste um pouco de atenção à faca com que está sendo fatiada a história da literatura brasileira, e veja que ela existe, para começo de conversa; depois tente avaliar a natureza dessa faca, o ângulo de corte que ela opera; depois tente retornar para a literatura brasileira ela mesma, quero dizer, para os livros, os importantes e os não importantes, e tente ver se eles não seriam mais bem descritos segundo outras fatias, mediante outros recortes, com o uso de outra faca. (Fischer, 2007, p.135)

Não obstante, também a posição ocupada por Fischer no campo da crítica literária brasileira é relevante para a discussão: situado geográfica e academicamente numa posição periférica, Fischer busca levantar suspeitas sobre um tema legitimado tanto pelo campo da produção quanto pelas instâncias de consagração.

Ora, como toda tomada de posição é determinada em boa medida pela posição ocupada por aquele que a produz, lançamos a hipótese de que a tomada de posição assumida por Fischer, deslegitimadora em relação ao modernismo paulista (assim como a supervalorização de Mário de Andrade pela recepção crítica), está determinada pela posição não hegemônica ocupada por seu autor na hierarquia propriamente cultural da legitimidade.

A pergunta que fica é a seguinte: estivesse Fischer posicionado no centro do campo acadêmico, estaria ele em condições (leia-se livre de condicionamentos) de formular tal posicionamento crítico?

A pergunta não soará descabida se levarmos em conta, como temos ressaltado ao longo deste livro, que as posturas críticas assumidas por determinados agentes de produção e de difusão estão diretamente ligadas ao lugar que ocupam em seus respectivos campos. Toda reflexão sobre os critérios de noticiabilidade e de criticabilidade no jornalismo cultural precisa estar ancorada sobre um trabalho de esclarecimento sobre as posições ocupadas pelos agentes (produtores e intermediários) na hierarquia da legitimidade cultural, construída por meio de sinais de distinção ou de exclusão, de legitimação ou de não legitimação.

Nossa hipótese é a de que, quanto mais à margem de determinado campo estiver situado um agente, maior é a possibilidade de que este

agente se posicione de maneira não legitimada – e com isso escolha temas e abordagens igualmente não legitimados. E como o grau de interdependência do agente em relação às instâncias de difusão e consagração tende a ser menor nesses casos, acreditamos que, por conta da posição ocupada pelo agente, o potencial de crítica ao campo tende a ser maior e mais favoráveis são as condições para a prática deste posicionamento.

4

MEDIAÇÃO E LEGITIMAÇÃO EM OTTO MARIA CARPEAUX

A trajetória e a obra crítica de Otto Maria Carpeaux (1900-1978) podem ser compreendidas como um capítulo especial no processo de formação da cultura literária no Brasil. Isto se deve a múltiplos fatores, mas, sobretudo, por sua atuação constante entre as décadas de 1940-1970, período no qual ele exerceu aquilo que pode ser denominado de crítica prática, feita de centenas de artigos publicados em jornais e revistas diversos, num ritmo quase semanal.

Jornalista por profissão e crítico literário por vocação, Carpeaux deixou-nos uma obra constituída por coletâneas de ensaios sobre literatura, cultura, música, textos de intervenção política, prefácios e introduções. Some-se a isso a publicação de obras de cunho generalista, como a *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, de 1949, *Uma nova história da música*, de 1958, *A literatura alemã*, de 1964, ou a monumental *História da literatura ocidental*, publicada entre 1959 e 1966. Contribuiu igualmente para esse processo sua atividade de bibliotecário nas décadas de 1940-50 e a participação no projeto das enciclopédias Barsa, Delta Larrousse e Mirador, nos anos subsequentes.

Não obstante toda esta capacidade de trabalho, Carpeaux foi um ativo intelectual, desempenhando importante papel de mediador cultural, contribuindo assim para o processo de formação do leitor

culto no Brasil. Isto se deveu, em grande parte, à sua atuação na imprensa, comentando autores pouco divulgados entre nós àquela época, como Franz Kafka, de quem foi um dos primeiros comentadores, ou totalmente desconhecidos, como o holandês Simon Vestdijk e o eslavo Ivan Cankar.

Com efeito, o propósito deste capítulo é caracterizar a crítica literária de Otto Maria Carpeaux a partir de um duplo movimento: passando em revista sua trajetória no contexto da cultura literária brasileira e estudando o significado de sua obra a partir do conceito de mediação, no sentido que a sociologia da cultura compreende o termo, ou seja, como um agente no campo literário, um intermediário cujo lugar de fala situa-se a meio caminho entre produtores e receptores. Em outras palavras, interessa-nos destacar a relação intrínseca existente entre crítica literária e mediação cultural na obra de Carpeaux.

De início, cabe dizer que toda produção crítica de Carpeaux foi impulsionada por necessidades do momento em que foi escrita e orientada em função do público-leitor dos veículos para os quais se destinava.

A trajetória brasileira de Otto Maria Carpeaux teve início no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro (Lins, 1943, p.294). Seguindo Álvaro Lins, ele teria publicado seu primeiro artigo naquele jornal em 20 de abril de 1941. Nesse mesmo ano tem início sua colaboração com a *Revista do Brasil*, também do Rio de Janeiro. Era o começo de uma intensa atividade dedicada à crítica literária, cultural e ao comentário mais ou menos ligeiro de autores, obras e ideias. Além do *Correio da Manhã* e a *Revista do Brasil*, os veículos *O Jornal* e *A Manhã*, também do Rio de Janeiro, foram os periódicos para os quais Carpeaux passou a colaborar com regularidade a partir da década de 1940. Além destes, Carpeaux colaborou ativamente também com a revista *Província de São Pedro*, de Porto Alegre e o jornal *O Estado de S. Paulo*. O quadro a seguir mostra o total de artigos dispersos de Otto Maria Carpeaux publicados no Brasil.

Quadro 1 – Artigos dispersos de Otto Maria Carpeaux. Produção comparada por período e periódico.

Década	Periódicos	Artigos por periódico	Artigos por período
1941 – 1950			211
	<i>Revista do Brasil</i>	5	
	<i>Leitura</i>	2	
	<i>Atlântico</i>	1	
	<i>Diário de São Paulo</i>	1	
	<i>Rumo</i>	1	
	<i>Folha da Manhã</i>	1	
	<i>O Jornal</i>	60	
	<i>A Manhã</i>	90	
	<i>Cuadernos Americanos</i>	1	
	<i>O Estado de S. Paulo</i>	2	
	<i>Província de São Pedro</i>	39	
	<i>Revista Branca</i>	2	
	<i>Jornal de Letras</i>	4	
	<i>Tentativa</i>	1	
	<i>Região</i>	1	
1951-1960			84
	<i>Província de São Pedro</i>	26	
	<i>Diário de Notícias</i>	1	
	<i>Jornal de Letras</i>	10	
	<i>Correio da Manhã</i>	3	
	<i>A Manhã</i>	1	
	<i>Cultura</i>	1	
	<i>Anhembi</i>	2	
	<i>Revista do Livro</i>	3	
	<i>O Estado de S. Paulo</i>	36	
	<i>Revista Senhor</i>	1	
1961-1970			102
	<i>O Estado de S. Paulo</i>	67	
	<i>Correio da Manhã</i>	4	

Década	Periódicos	Artigos por periódico	Artigos por período
1971-1977	<i>Leitura</i>	24	45
	<i>Jornal de Letras</i>	1	
	<i>Revista Civilização Brasileira</i>	3	
	<i>Revista Paz e Terra</i>	1	
	<i>Jornal do Brasil</i>	1	
	<i>Pasquim</i>	1	
	<i>Revista Manchete</i>	42	
	<i>Opinião</i>	1	
	<i>Argumento</i>	2	
Total de artigos			442

Pelo quadro acima é possível ter uma ideia da intensa atividade de Carpeaux na imprensa no decorrer dos anos de 1941 a 1977. O total de textos acima referidos (442 artigos) não inclui aqueles selecionados pelo autor para compor suas coletâneas publicadas a partir de 1942.¹

Ao mesmo tempo, é preciso dizer que este levantamento não é definitivo, pois ainda é possível encontrar referência a artigo perdido de Carpeaux, publicado em algum jornal ou revista, principalmente em veículo de pequena circulação. De todo modo, esta totalização nos ajuda a mapear a produção de Carpeaux no período, identifi-

1 Ao longo de sua trajetória brasileira, Otto Maria Carpeaux selecionou artigos para nove coletâneas, publicadas entre 1942 e 1968. As coletâneas são: *A cinza do purgatório* (1942); *Origens e fins* (1943); *Respostas e perguntas* (1953); *Retratos e leituras* (1953); *Presenças* (1958); *Livros na mesa* (1960); *A batalha da América Latina* (1965); *O Brasil no espelho do mundo* (1965); e *Vinte e cinco anos de literatura* (1968). Se desconsiderarmos a última coletânea, para a qual Carpeaux selecionou artigos já incluídos em livros anteriores, temos um total de 306 artigos publicados em livro por Carpeaux nesses 23 anos que separam a primeira coletânea (1942) da última (1943).

cando aqueles jornais e revistas que contaram com sua participação mais ativa.

Nesse sentido, destacam-se os seguintes veículos: entre os anos de 1941-1950, Carpeaux publicou 90 artigos em *A Manhã*, 60 artigos em *O Jornal*, ambos do Rio de Janeiro, e 39 na revista *Província de São Pedro*, de Porto Alegre. Na década seguinte, de 1951 a 1960, os veículos que mais publicaram seus textos foram *O Estado de S. Paulo*, com 36 artigos, e *Província de São Pedro*, com 26 artigos. No mesmo período, o *Jornal de Letras* publicou 10 artigos de Carpeaux.

Na década seguinte (1961-1970), sua participação foi maior em *O Estado de S. Paulo*, com 67 artigos, e na revista *Leitura*, do Rio de Janeiro, que publicou 24 textos. Entre os anos de 1971 e 1977, o último período da atividade crítica de Carpeaux, o destaque fica para a *Revista Manchete*, que publicou 42 textos de sua autoria.

A estreia de Carpeaux na imprensa brasileira, conforme mencionado, ocorreu em 20 de abril de 1941 no *Correio da Manhã*, e foi registrada por Álvaro Lins, que credita ao então diretor deste jornal carioca, Paulo Bittencourt, a iniciativa de acolhê-lo.² Mas deve-se, na verdade, ao próprio Lins a proposta de transformar o então desconhecido “escritor austríaco” em articulista.

O escritor austríaco a que estou me referindo começará a escrever amanhã no *Correio da Manhã*, sob o pseudônimo de Otto Maria Carpeaux. Porque conheço este escritor – sou talvez o único de seus colegas brasileiros a conhecê-lo de perto – estou certo que a sua atuação, na nossa vida literária, vai constituir um acontecimento de excepcional significação. (Lins, 1943, p.294)

De fato, a atuação de Carpeaux na imprensa brasileira foi de extrema importância. Os anos de 1941 e 1942, por exemplo, foram

2 Pelas pesquisas feitas até o momento, acreditamos que o artigo intitulado “Inventário do caso”, publicado na *Revista do Brasil* (v.4, n.36, 1941, p.1-10), é também um dos primeiros textos de Carpeaux no Brasil.

bastante produtivos, tanto que ele selecionou e reuniu textos para duas coletâneas, *A cinza do purgatório* e *Origens e fins*, publicados em 1942 e 1943, respectivamente.

Mas a primeira metade da década de 1940 foi também um período bastante conturbado para Carpeaux. Além do processo de naturalização, concluído em 1944, o crítico envolveu-se em polêmicas com escritores e intelectuais brasileiros. Talvez a mais marcante tenha sido a que travou com o escritor francês George Bernanos, que na época vivia no Brasil. O estopim foi um pequeno artigo publicado em dezembro de 1943 na *Revista do Brasil*, periódico fundado em 1916 e dirigido por Otávio Tarquínio de Souza. Intitulado “A morte de Romain Rolland”, o artigo era para ser apenas um necrológio do escritor francês, mas se transformou no estopim de uma campanha contra Carpeaux, protagonizada por George Bernanos, Genolino Amado, Guilherme Figueiredo e Carlos Lacerda.

Nesse período, Carpeaux trabalhou também na Biblioteca da Faculdade Nacional de Filosofia, da qual se demitiu em 1944 para assumir cargo na Biblioteca da Fundação Getúlio Vargas. As cartas que trocou com Gilberto Freyre nessa época revelam as pressões sofridas por Carpeaux nesta difícil primeira fase de sua vida no Brasil. Numa delas, datada de 1944, Carpeaux se queixa das acusações de “fascista” feitas por Genolino Amado, Carlos Lacerda e Guilherme Figueiredo. Escreve:

Você deve estar informado quanto à conspiração que os senhores Genolino Amado, Carlos Lacerda e Guilherme Figueiredo montaram contra mim; sentiram-se incomodados por minha existência, e conseguiram, com a ajuda de Jorge Amado, transformar-me em “fascista”. Infelizmente, sei que, apesar das defesas do Álvaro e de José Lins, muita gente continua a acreditar nisso, sobretudo na província. O prejuízo não me importa, mas sinto-me profundamente ferido. (Carpeaux, 1944)

Em dezembro de 1945, Carpeaux escreve a Ledo Ivo uma pequena carta, na qual refere-se ao fato de não estar mais “escrevendo

regularmente nos jornais”. E acrescenta: “o motivo você bem sabe qual é” (Carpeaux, 1945). Em 1949, Carpeaux passa a publicar artigos no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre. As cartas que trocou com o historiador gaúcho Manoelito de Ornellas revelam a precariedade da situação de Carpeaux nesse período: “Vivo sem emprego, só do trabalho literário e jornalístico, o que é heroísmo involuntário, aliás”, escreve em 07 de agosto de 1949 (Carpeaux, 1949a). Dois meses depois, em 04 de outubro de 1949, as preocupações financeiras são o assunto principal de suas cartas a Manoelito de Ornellas, que atuava como um contato de Carpeaux junto ao *Correio do Povo*.

Como sabes, estou deempregado, *chômeur*, e o trabalho jornalístico constitui minha única fonte de rendas. Podes calcular as dificuldades por que estou passando. [...] Desculpa a grande pressa e o tom direto desta carta. [...] Se pode providenciar a remessa dos 400 [cruzeiros] de Agosto ou dos 800 em uma vez, eu seria imensamente grato. (Carpeaux, 1949b)

Em 13 de setembro de 1950, Carpeaux escreve nova carta a Manoelito de Ornellas, em que se permite fazer, em breves linhas, um balanço de sua vida após onze anos no Brasil: “Apesar de muitos esforços, o problema da minha vida não está resolvido até hoje; com 50 anos de idade, isso constitui experiência amarga. E nestes últimos tempos pré-eleitorais o trabalho de redação me absorve todas as noites” (Carpeaux, 1950).

Por conta dessas dificuldades financeiras, Carpeaux precisava continuar escrevendo assiduamente para jornais e revistas, enviando artigos para os mais diferentes veículos, como *Leitura*, *Jornal de Letras*, *O Jornal*, *Revista do Livro*, entre outros, e não apenas situados no Rio de Janeiro ou em São Paulo, mas em diversas capitais do país.

Além dessas publicações, destaca-se a produção para o jornal *A Manhã*, também do Rio, mantido pelo governo de Getúlio Vargas e dirigido por Cassiano Ricardo. Entre os anos de 1946 e 1953, Carpeaux publicou um total de cem artigos no *Suplemento Letras e Artes* daquele veículo.

Espaço cultural ligado ao Estado Novo, *A Manhã* abrigava em suas páginas suplementos dedicados à literatura, como *Autores e Livros* (que circulou de 1941 a 1945) e *Letras e Artes*, no qual Carpeaux publicou artigos de 1943 a 1953. Também importante neste jornal foi o encarte semanal *Pensamento da América*, produzido com o intuito de promover a ideia de pan-americanismo.

Veículo de imprensa pertencente às Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União, assim como a Rádio Nacional, o jornal *A Manhã* não poderia permanecer ileso diante da avassaladora política cultural do Estado Novo. As décadas de 1930-1940 foram um período de transformações profundas no país, marcadas também pelo surgimento de lugares de sociabilidade diversificados, onde grupos distintos de jornalistas, críticos e intelectuais se reuniam para debater e divulgar suas propostas e ideias (Gomes, 2004).

Nesse sentido, torna-se fundamental mapear alguns desses lugares de sociabilidade, pois eles nos informam sobre o funcionamento do campo cultural e sobre suas relações com o campo político, instâncias essas que interferem decisivamente no fluxo de produção da imprensa (Bourdieu, 2007). Do ponto de vista metodológico, faz-se importante para este capítulo o estudo de periódicos, da correspondência (no caso, as cartas de Carpeaux a Gilberto Freyre) e do funcionamento das casas editoriais, a fim de lançar luz sobre as relações de Carpeaux com os agentes desse campo político-cultural no Rio de Janeiro de então. Não se trata de efetuar uma contextualização histórica; o que interessa aqui é, como no dizer de Gomes, destacar “a existência de um campo intelectual com vinculações amplas, mas com uma autonomia relativa que precisa ser reconhecida” (Gomes, 2004, p.81).

A Casa do Estudante do Brasil (CEB), por exemplo, era um lugar de sociabilidade em torno do qual se reuniam alguns intelectuais, jornalistas e escritores dos anos 1940. As duas primeiras coletâneas de Carpeaux foram publicadas por esta editora, e, na folha de rosto dessas obras, há propaganda das demais publicações da CEB e por este registro pode-se ter uma ideia concreta dos temas e autores que compunham o catálogo da editora. Lá estão Gilberto Freyre, Aurélio Buarque de Holanda (a quem, aliás, Carpeaux agradece a revisão

dos livros), Vianna Moog, Mario de Andrade, José Lins do Rego, Guilherme Figueiredo e outros. Os temas não deixam dúvida sobre o propósito de abordar os assuntos brasileiros, que norteavam as preocupações do período, centradas na construção de projetos nacionais.

Esta, por sinal, era a característica do pequeno campo artístico-cultural carioca da primeira metade do século XX. Tratava-se, no dizer de Ângela de Castro Gomes, de “um terreno privilegiado para a construção de projetos de intervenção social, sendo os intelectuais vistos e se representando como atores pioneiros e privilegiados na condução do futuro do país” (Gomes, 2004, p.83).

Enquanto lugar de sociabilidade, a CEB vai se juntar a inúmeros microcampos culturais em atividade no Rio de Janeiro de meados do século XX, todos imbuídos, em maior ou menor grau, do propósito de discutir, implementar e difundir projetos de Brasil moderno. Os campos literário, cultural e jornalístico são, nesse sentido, temas férteis para se conhecer e estudar o Brasil, a partir de duas orientações básicas: o modernismo e o nacionalismo vistos enquanto elementos para se estabelecer os parâmetros socioculturais da identidade nacional. A inserção de Carpeaux no campo cultural brasileiro está relacionada a este contexto. Ocorre que Carpeaux manteve-se distante tanto do modernismo quanto do nacionalismo. Seus temas de predileção foram sempre europeus, principalmente nas duas coletâneas da década de 1940, assim como a publicação da monumental *História da literatura ocidental*. Esse distanciamento, não premeditado, mas eletivo, dos projetos de Brasil moderno foi determinante para a posição periférica de Carpeaux no campo intelectual brasileiro daquele período.

Não obstante, a influência exercida pelo crítico no então pequeno campo literário brasileiro não deixou de ser marcante, a começar pelo ineditismo e a originalidade de muitas de suas interpretações. A formação humanística consistente, que incluía, segundo ele próprio afirmou, onze anos contínuos de estudo da língua latina, o transformou num de nossos primeiros e mais significativos mediadores culturais, atuando, de modo ainda que difuso, na formação do chamado leitor culto. Importante nesse processo foi o trabalho de divulgação e

de comentário de autores até então praticamente desconhecidos entre nós, como Lichtenberg e Jacobsen, Hofmannsthal e Conrad, Alfieri e Verga, Burckhardt e Vico (aliás, duas de suas grandes influências).

Isso sem falar em Kafka, de quem ele foi um dos primeiros comentadores em língua portuguesa. Em “Fragmentos sobre Kafka”, publicado em julho de 1946 em *O Jornal*, Carpeaux relembra, “não sem certo orgulho”, ter sido ele o autor do primeiro artigo que se publicou sobre Kafka no Brasil (Carpeaux, 2005, p.72). Trata-se de “Franz Kafka e o mundo invisível”, publicado em 1942 em *A cinza do purgatório*. Também digna de nota foi sua tradução de vinte aforismos de Kafka publicada em dezembro de 1943 na *Revista do Brasil*. O próprio Carpeaux explica em nota tratar-se da primeira tradução de tais textos de Kafka: “Esses aforismos, publicados postumamente, ainda não foram traduzidos para nenhuma língua” (Carpeaux, 1943, p.33-5). Como se vê, eram temas e autores bem distantes da agenda do Brasil moderno, que legitimava a reputação e definia a posição dos agentes no campo intelectual.

Crítica, mediação e legitimação

Durante quase toda a década de 1940, Carpeaux esteve envolvido na elaboração de seu projeto mais ambicioso, a *História da literatura ocidental*. Contratado pela Casa do Estudante do Brasil para escrever a obra, finalizou os últimos capítulos em novembro de 1945. Entregou ao editor cerca de 4 mil páginas datilografadas e, segundo ele, criteriosamente documentadas.³ Os originais, contudo, ficaram parados, pois a Casa do Estudante do Brasil, órgão do Ministério da Educação, não possuía recursos para publicá-los. Como se não bastasse, o contrato com o editor estipulava uma pesada multa em caso de desistência do autor, e isso tornou inviável a publicação da

3 Em 1943, na folha de rosto da primeira edição de *Origens e Fins*, há uma relação dos lançamentos previstos pela editora, em que está anunciada a obra *A literatura do Ocidente* (3 vol.) de Carpeaux.

obra por outra casa editorial. Quase dois anos depois, Carpeaux ainda vivia esse impasse. Em carta a Gilberto Freyre, datada de 31 de março de 1947, ele se queixa do editor, Arquimedes, que permanecia irredutível.⁴ Escreve:

Esgotei-me com esse trabalho, entregando os últimos capítulos em novembro de 1945. Não demorou a revelação desagradável: a C.E.B. é financeiramente incapaz de editar a obra. Naquele tempo, vários editores quiseram entrar no negócio, mas nosso amigo Arquimedes, possesso de ambição, não me largou, insistindo no contrato que não determina prazo de edição e me impõe no caso da rescisão da minha parte uma forte indenização. (Carpeaux, 1947)

A obra somente seria publicada entre os anos 1959 e 1966 pelas edições *O Cruzeiro*, dirigida por Herberto Sales. Mas as agruras de Carpeaux com esse livro não terminaram. Com tiragem imprecisa e diversos erros tipográficos, a primeira edição foi revista e ampliada pelo crítico nos anos seguintes, para ser publicada a partir de 1978, pela Alhambra, pequeno selo editorial criado por Joaquim Campelo Marques para esta finalidade.

Este, porém, não foi o único livro de Carpeaux a enfrentar problemas de natureza editorial. A *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, publicada em 1949 pelo Serviço de Documentação do MEC, chegou aos leitores com graves falhas de revisão. Tanto que foi motivo de comentário de Álvaro Lins na época:

Os erros de revisão desta *Bibliografia* saltam aos olhos de qualquer um, e por todos os lados, até no índice onomástico, onde a página indicada com precisão numérica para um autor não é a que lhe corresponde de fato no texto. (Lins, 1952, p.51)

Os incidentes editoriais envolvendo esses dois livros podem contribuir para uma reflexão sobre o interesse pela obra daquele

4 Arquimedes de Melo Neto, então editor da Livraria-Editora Casa do Estudante do Brasil.

que se tornaria um dos mais importantes críticos do país e fornece dados para reavaliar o lugar ocupado por seu autor no campo da crítica, assim como contribui para dimensionar sua importância no processo de formação do leitor e do próprio campo literário do país.

Cabe lembrar que, naquela época, já tínhamos no Brasil grandes casas editoriais, como a José Olympio, no Rio de Janeiro. Por que então a obra de Carpeaux foi publicada pela revista *O Cruzeiro*? Não será em vão lembrar aqui as palavras de Bourdieu (2007), por certo muito conhecidas, segundo as quais a posição ocupada por um autor em seu tempo está ligada à relação que mantém com as instâncias de difusão.

A forma das relações que as diferentes categorias de produtores de bens simbólicos mantêm com os demais produtores, com as diferentes significações disponíveis em um dado estado do campo cultural e, ademais, com sua própria obra, depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e, ao mesmo tempo, da posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração. (Bourdieu, 2007, p.154)

Em suma, não se pode ignorar a posição que um determinado agente ocupa na hierarquia das legitimidades culturais, posição esta que depende dos signos de reconhecimento ou de exclusão emitidos pelas instâncias de consagração. No jogo entre agentes pretendentes e dominantes no campo literário, pode-se dizer que Carpeaux não foi um autor legitimado por essas instâncias, pelo menos no período que estamos analisando. Uma das causas dessa posição não dominante no campo pode estar ligada, como dissemos antes, ao distanciamento de Carpeaux, principalmente nos anos de 1940, dos projetos de pensar o Brasil e a cultura brasileira, temas que conferiam legitimação e consagração no campo.

Em 2008 foi lançada uma terceira edição de *História da literatura ocidental*, pela editora do Senado Federal, de Brasília. No final de 2011, a obra foi relançada pela Leya, casa editorial de origem por-

tuguesa que se instalou recentemente no Brasil. Editada em quatro volumes, esse lançamento chamou a atenção no país por duas particularidades. A primeira se refere ao modelo de comercialização: as vendas são feitas exclusivamente nas lojas da Livraria Cultura, rede com filiais em várias capitais brasileiras e que assina a coedição desta obra. A segunda particularidade é de cunho editorial e causou polêmica quando do seu lançamento: a obra segue o padrão gráfico das Edições do Senado, com mudanças apenas nas capas e nas páginas iniciais. Conforme artigo publicado na *Revista Época*, a edição da Leya segue à risca a edição anterior.

A cópia feita pela Leya é tão flagrante que até detalhes do projeto gráfico criado para os livros publicados pela editora do Senado são reproduzidos na nova edição. Uma das marcas características da coleção de livros do Senado é um pontilhado nas capas e no alto das páginas. A edição recente de *História da literatura ocidental* da Leya reproduz o mesmo pontilhado em suas páginas. (Ramos, 2012)

Ainda que não se possa deixar de louvar essas iniciativas, é preciso considerar que as edições dessa obra ao longo da história foram feitas por editoras pequenas ou situadas à margem do sistema editorial brasileiro (é o caso das editoras O Cruzeiro, Alhambra e Senado) e que, por certo, não correspondem à imagem que o crítico obteve na posteridade. Em outras palavras, Carpeaux foi um autor de pouca legitimidade junto ao campo da difusão – leia-se mercado editorial – e isto pode ser comprovado pela história das edições de sua obra.

É evidente que a construção de uma reputação não se faz pela ação exclusiva deste ou daquele agente, desta ou daquela instituição, deste ou daquele veículo. Trata-se, como argumenta Bourdieu, de um sistema de relações objetivas, que inclui não apenas a concorrência entre agentes, cujos papéis estão associados a valores culturais e de mercado diversos, mas também ao próprio conflito entre agentes que ocupam posições diferentes no processo. O que determina a fortuna de uma obra é, portanto,

o campo da produção como sistema das relações objetivas entre esses agentes ou instituições e espaço das lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras e a crença neste valor. (Bourdieu, 2008, p.25)

Não obstante isso, a influência de Carpeaux é considerada um fator de relevância nas dinâmicas do campo no período em que estamos analisando. Como revela Ivan Junqueira (2005), que conviveu com Carpeaux nos anos 1950-60 e de quem se tornou amigo, a influência do crítico foi decisiva na formação de inúmeros futuros intelectuais brasileiros a partir da segunda metade do século XX. Junqueira recorda que, em 1956, já tendo abandonado o curso de Medicina para se dedicar à literatura, tomou contato com os artigos de *Origens e fins*, a segunda coletânea de Carpeaux publicada no país.

O fascínio pelo pensamento de Carpeaux estava obviamente vinculado a um processo de distensão e enriquecimento que cada um de nós viera acumulando ao longo dos anos do ponto de vista humanístico e cultural. Ele não alterou o rumo de nossas vidas, mas sua lição contribuiu de maneira notável para o nosso amadurecimento como intelectuais. (Junqueira, 2005, p.24)

Também o crítico Alfredo Bosi refere-se a Carpeaux como uma de suas leituras fundamentais de juventude:

Quando, por volta de 1950, comecei a me interessar por literatura, descobri, encantado, nas páginas do Diário de São Paulo, um mundo absolutamente novo para o ginasiano de treze anos. Era o mundo dos homens e dos livros trabalhados pela leitura de Otto Maria Carpeaux em artigos cheios de verve, poesia e paixão. Posso dizer que, durante anos a fio, não bebi de outra fonte em matéria de crítica literária. (Bosi, 1992, p.9)

Já em maio de 1944, o crítico Álvaro Lins aludia ao chamado “fenômeno Carpeaux”, referência à enorme visibilidade adquirida pelo crítico austríaco nos círculos literários do Rio de Janeiro. “Não

se pode mais sentar num café, entrar numa livraria, conversar em grupo, abrir um jornal – sem que lá esteja em discussão o nome de Otto Maria Carpeaux” (Lins, 1946, p.273).

Ao mesmo tempo que contribuiu para a formação do campo da crítica literária no país, pois se tornou referência na formação de muitos de nossos intelectuais e críticos, Carpeaux empenhou-se para imprimir uma marca de profissionalismo (leia-se trabalho remunerado para garantir a sobrevivência) e de especialização a um ofício que até então era exercido por bacharéis e diletantes de todos os tipos.

Não pode ser esquecido que, no Brasil do início da década de 1940, a crítica literária apresentava duas características bastante definidas: ocupava as colunas fixas e rodapés dos jornais e de algumas revistas e era praticada em geral por profissionais liberais, os chamados homens de letras, que, formados muitas vezes no autodidatismo, escreviam em tom de comentário, num gênero bastante próximo ao da crônica.

Ora, quando chegou ao Brasil, Carpeaux já era autor de três obras ensaísticas, como *Wege nach Rom* [Caminhos para Roma], *Österreichs europäische Sendung* [A missão europeia da Áustria] e *Van Habsburg tot Hitler* [Dos habsburgos a Hitler]. Era também autor de vários artigos publicados no semanário *Der Christliche Ständestaat* e na revista *Die Erfüllung*, ambos de Viena, e *Signale für die musikalische Welt*, de Berlim.

Desde a juventude em Viena, o espaço ocupado por Carpeaux foi sempre a imprensa, caminho geralmente trilhado por publicistas e candidatos a escritor. Carpeaux possuía uma vocação natural para trabalhar na imprensa e isso costuma direcionar as habilidades individuais. Sua trajetória e sua produção textual estão marcadas por este direcionamento.

Por fim, pode-se argumentar que sua crítica situa-se na confluência entre os dois modelos acima citados, apresentando característica de ambos. A própria biografia de Carpeaux o coloca a meio caminho entre o homem de letras não especializado (era formado em Química) e o crítico com formação específica em ciências humanas (ele teria cursado Filosofia e Sociologia em Paris e Literatura

Comparada em Nápoles, embora esses dados ainda não tenham sido comprovados).

Além do mais, Carpeaux inicia sua produção teórica em 1934, com *Wege nach Rom* [Caminhos para Roma], livro que, seja pela erudição, seja pelo tratamento formal dos temas, é uma obra marcadamente acadêmica, no contexto da tradição europeia.

Por outro lado, razões de sobrevivência o levaram ao exercício da crítica profissional e a escrever com regularidade na imprensa. Nesse ponto poderíamos situá-lo na linhagem da crítica literária praticada nos rodapés dos jornais e vinculada a todo um conjunto de valores que Afrânio Coutinho, sob a influência do *New Criticism*, procurava naquele momento estirpar da cultura brasileira. Em outro estudo, procurei situar a obra de Carpeaux no contexto desta mudança de paradigma ocorrida na crítica brasileira em meados do século XX (Ventura, 2011).

No entanto, se foi por uma contingência que tornou-se crítico literário de jornal, sua formação humanística e o consistente trabalho dos conceitos que se depreende de suas análises da obra literária permitem-nos conjecturar que, fossem outras as circunstâncias, ele talvez tivesse produzido uma obra de natureza teórica (com ou sem vínculos acadêmicos), projeto este que o destino se encarregou de abortar. O próprio Carpeaux tinha consciência disso e não hesitava em afirmar que o jornalismo era apenas um meio de vida. Seja como for, a trajetória de Carpeaux o conduziu para a imprensa e tanto sua obra quanto seu estilo refletem as contingências e marcas desta atividade. Não podemos esquecer também que, mesmo na Áustria, Carpeaux já trabalhava como jornalista, escrevendo sobre política e cultura.

Com efeito, em seus inúmeros artigos é possível encontrar exemplos tanto da antiga crítica literária como da análise especializada – apoiada em citações, notas de rodapé e vasta bibliografia –, que se institucionaliza nas universidades brasileiras a partir dos anos 1950-60, mas que já era prática comum em seu país de origem. Não seria, portanto, exagero afirmar que o percurso ensaístico de Carpeaux movimentava-se entre os dois polos da crítica enquanto gênero: do

impressionismo dos homens de letras à abordagem teórica que será a marca da crítica acadêmica que se institui neste período.

Para compreender o significado de tal posicionamento, é preciso ter em mente que os textos de Carpeaux publicados na imprensa tinham como destinatário um público leitor dotado de certa cultura literária, que legitimava as posições assumidas pela crítica. Nesse sentido, o papel desempenhado por ele no campo da crítica brasileira foi o de um intermediário cultural, cuja função primeira – embora não a única – é a de atuar como um agente de mediação entre o autor e seu público, ou entre produtores e receptores. Deriva, pois, dessa característica a relação de proximidade entre imprensa, crítica literária e sistema editorial, polos em torno dos quais orbitou a obra deste jornalista e crítico austríaco-brasileiro.

5

JOSÉ CASTELLO: O CRÍTICO ENQUANTO LEITOR COMUM

Talvez seja pelos argumentos referidos nos capítulos iniciais deste estudo que a explicação do texto literário e a análise científica das obras artísticas têm sido, cada vez mais, encaradas com suspeita e desqualificadas como atividade secundária. Os motivos de tais reações – que envolvem também a figura do crítico – estão ligados à reivindicação da autonomia da literatura, como se esta somente comportasse explicações literárias. Outra razão repousa na ideia de transcendência da obra, de algo que não pode ser compreendido ou decifrado pelo conhecimento racional.

Esses motivos já inspiraram inúmeros libelos contra a análise “científica” da arte, como o conhecido livro de Marcel Proust, *Contra Saint-Beuve*, escrito contra os procedimentos de um dos grandes nomes da crítica francesa. Mas estão também na base das críticas publicadas por José Castello em sua coluna semanal do Suplemento *Prosa & Verso*.

Castello é um dos principais representantes da crítica jornalística na atualidade, e suas colunas carregam os traços típicos desta linha-gem crítica, como a linguagem que instaura um clima de conversa com o leitor, a mistura de digressões e lembranças pessoais no texto, além de uma recusa deliberada em fazer uso de certezas e demonstrações teóricas. Tais elementos parecem fazer o texto deslocar-se para

uma conversa fiada, mas, quando menos esperamos, nos conduzem a uma chave de leitura da obra em questão. Neste ponto, o leitor já está definitivamente convencido de seus argumentos. Mais do que isso: o leitor é, com frequência, fiscado, motivado a ler o livro em questão. As colunas de Castello no Caderno *Prosa & Verso* são construídas para manter uma relação bastante evidente com o leitor e esta função instrumental insere sua crítica no âmbito do jornalístico. É, portanto, de crítica jornalística que estamos falando.

Além disso, há marcas textuais que podem muito bem ser caracterizadas como as de um cronista, de um narrador que se permite escrever em primeira pessoa, como na crítica em que procura uma definição para seu ofício: “Sou um leitor sentimental. Quando leio, guio-me por sentimentos vagos, que me ficaram de leituras antigas e de impressões resistentes, e que, de alguma maneira, formam o leitor que sou” (Castello, 16/10/2010). Ou em outro trecho, na abertura de uma coluna: “Leio – tento ler, no meu jeito torto e precário de leitor solitário” (Castello, 7/5/2011, p.4). São essas características que procuraremos identificar e descrever neste capítulo.

O *corpus* da pesquisa é constituído pelos artigos de José Castello publicados em sua coluna semanal do Suplemento *Prosa & Verso*, do jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, no período de 2011 a 2013. Foram analisados um total de 114 textos, sendo 43 em 2011; 41 em 2012; e 30 em 2013.

Assim, as críticas de José Castello no Suplemento *Prosa & Verso* foram classificadas em função de determinadas recorrências e características, tais como: concentrações temáticas, posicionamentos assumidos diante das obras, escolhas de objetos críticos, critérios de julgamento, além de outros traços observados na documentação coletada. A análise do *corpus* foi precedida de um tratamento estatístico do material, a fim de identificar as recorrências e as constantes temáticas presentes em suas colunas.

Após essa etapa preliminar, efetuou-se a análise interpretativa, ou conteudística, dos dados classificados na fase anterior. Os textos críticos de José Castello, tomados aqui como dados empíricos, foram objeto de explicação e interpretação a partir dos operadores concei-

tuais oriundos do quadro teórico de referência, com o qual temos trabalhado no decorrer deste livro.

Em 2011, foram localizados e examinados um total de 43 textos de José Castello publicados em sua coluna de crítica no Suplemento *Prosa & Verso*. Desse número, 29 colunas têm como tema obras de *Ficção*; treze abordam obras de *Não ficção* e uma coluna trata de obra classificada como *Categoria não definida*; seis edições do jornal *O Globo* não puderam ser localizadas e, portanto, não estão incluídas nesse levantamento.

Das 29 colunas com temática de *Ficção*, dezoito referem-se ao gênero *Romance*, nove abordam obras de *Poesia*, e duas colunas têm como tema livros de *Contos*, sendo que uma dessas aborda, comparativamente, *Romance e Conto*. Ainda nessas 29 colunas dedicadas a obras de *Ficção*, constatamos que vinte referem-se a *Autores nacionais*; oito a *Autores estrangeiros* e uma coluna aborda um autor nacional e um estrangeiro, ao mesmo tempo.

Entre as treze colunas dedicadas a obras de *Não ficção*, nove são de *Ensaio*, dois de *Crônica*, um de *Ciência* e um de *Filosofia*. Ainda entre as colunas de *Não ficção*, dez tratam de autores estrangeiros e apenas três de autores nacionais. O quadro a seguir sintetiza os dados.

Quadro 1 – Artigos de José Castello no Suplemento *Prosa & Verso* (2011)

Categoria	Gênero	Quant.	Nac.	Estrang.	Nac. e Estrang.
Ficção	Romance	18	9	8	1
Ficção	Conto	2	2	—	—
Ficção	Poesia	9	8	1	—
Ficção	Infantil	—	—	—	—
Subtotal		29	19	9	1
Não ficção	Ensaio	9	2	7	
Não ficção	Crônica	2	1	1	

Categoria	Gênero	Quant.	Nac.	Estrang.	Nac. e Estrang.
Não ficção	Ciência	1	—	1	
Não ficção	Filosofia	1	—	1	
Subtotal		13	3	10	—
Não definida		1	—	1	
Total em 2011		43	22	20	1

Em 2012, foram localizados e examinados um total de 44 edições do Suplemento *Prosa & Verso* (oito edições do Jornal *O Globo* não puderam ser localizadas). Desse número, foram excluídas três edições, em que a coluna de José Castello não foi publicada, embora tenha havido textos do autor.¹ Assim, temos em 2012 um universo de 41 textos publicados na coluna fixa “José Castello”. Desse total, trinta colunas têm como tema obras de *Ficção*; dez abordam obras de *Não ficção* e uma coluna foi classificada como *categoria não definida*. Ao mesmo tempo, 24 colunas são dedicadas a autores *Nacionais*, enquanto que 17 colunas abordam autores *Estrangeiros*.

Das 31 colunas com temática de *Ficção*, 14 referem-se ao gênero *Romance*, nove abordam coletâneas de *Conto* e seis colunas têm como tema livros de *Poesia*. Há também uma coluna dedicada a gênero não definido e uma coluna abordando obra infantil. Entre as dez colunas dedicadas a obras de *Não ficção*, nove são de *Ensaio* e uma de *Crônica*. O quadro abaixo sintetiza os dados.

1 As três edições excluídas foram: 1) edição de 04/02/2012: dedicada integralmente aos 90 anos da Semana de Arte Moderna; Castello publicou resenha, em outro espaço do Suplemento, sobre a obra *O santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade; 2) edição de 30/06/2012: dedicada integralmente à cobertura da FLIP; Castello publicou resenha sobre dois livros de Francisco Dantas; 3) edição de 07/07/2012: também dedicada à cobertura da FLIP, Castello publica resenha ao livro *O Torreão*, de Jennifer Egan.

Quadro 2 – Artigos de José Castello no Suplemento *Prosa & Verso* (2012)

Categoria	Gênero	Quant.	Nacional	Estrangeiro
Ficção	Romance	14	8	6
Ficção	Conto	9	6	3
Ficção	Poesia	6	3	3
Ficção	Infantil	1	1	–
Subtotal		30	18	12
Não ficção	Ensaio	9	5	4
Não ficção	Crônica	1	1	–
Subtotal		10	6	4
Não definida		1		1
Total em 2012		41	24	17

Em 2013, foram localizados e examinados um total de trinta edições do Suplemento *Prosa & Verso* (22 edições do Jornal *O Globo* não puderam ser localizadas). Desse total, 28 colunas têm como tema obras de *Ficção* e duas abordam obras de *Não ficção*. Das 28, treze referem-se ao gênero *Romance*, doze abordam obras de *Poesia*, uma coluna tem como tema livros de *Contos*, e duas dedicam-se a obras infantis. Ainda entre essas 28 colunas dedicadas a obras de *Ficção*, constatamos que dezoito referem-se a *Autores nacionais* e nove, a *Autores estrangeiros*. As duas colunas dedicadas a obras de *Não ficção* abordam *Ensaio*, e ambas tratam de autores estrangeiros. O quadro a seguir sintetiza os dados.

Quadro 3 – Artigos de José Castello no Suplemento *Prosa & Verso* (2013)

Categoria	Gênero	Quantidade	Nacional	Estrangeiro
Ficção	Romance	13	6	7
Ficção	Conto	1	1	–

Categoria	Gênero	Quantidade	Nacional	Estrangeiro
Ficção	Poesia	12	10	2
Ficção	Infantil	2	2	—
Subtotal		28	19	9
Não ficção	Ensaio	2	—	2
Não ficção	Crônica	—	—	—
Subtotal		2	—	2
Total em 2013		30	19	11

Movimentos de leitura na crítica de José Castello

O levantamento estatístico acima referido permite visualizar, em primeiro lugar, alguns aspectos daquilo que chamaremos de “agendamento crítico” para as colunas de Castello. Além disso, possibilita a identificação dos pressupostos conceituais e programáticos presentes nas colunas do crítico. O primeiro desses pressupostos surge a partir do seu conceito de leitura, como revela a coluna “O espírito da letra”:

O problema é que toda leitura – mesmo a mais atenta e sábia – é, sempre, uma desfiguração. Toda leitura é deformada. Para meu incômodo, voltam-me as palavras de Augusto Roa Bastos: “os livros não existem”. Na cabeça de cada leitor, um livro é sempre outro livro. O problema não está na constatação de que a letra é um abismo sobrevoado por muitos espíritos. Está em esconder isso e supor que a leitura, ao contrário, é uma pedra. Leninistas e trotskistas ainda hoje discutem a maneira “correta” de ler Karl Marx. Freudianos e lacanianos disputam a posse da “verdadeira leitura” de Sigmund Freud. Um veio fundamentalista atravessa essas divergências. Contra os adeptos da leitura dura e encrespada, em que a letra se faz grilhão, prefiro o sentido que lhe empresta a literatura, em que as

palavras traçam estradas sinuosas em que nos perdemos. (Castello, 16/04/2011, p.4)

A passagem é repleta de significação, pois identifica o método utilizado pelo leitor José Castello diante da análise de uma obra. Ao reivindicar para a leitura o estatuto de uma desfiguração ou deformação, Castello desloca o exercício analítico para o inefável, para algo que jamais poderá ser explicado. Como veremos, sua crítica conduz o leitor por estradas sinuosas, bem distantes da segurança (e das amarras) da abordagem científica da literatura. “O leitor é ele também um ficcionista. Entre um livro e quem o escreve abrem-se muitas fendas”, assevera em outro artigo (Castello, 01/01/2011, p.4).

Há, nitidamente, em Castello, uma recusa das leituras feitas pelos especialistas, ou melhor, pela chamada crítica acadêmica. A interpretação fechada e o apego ao sentido do texto decorrente da aplicação teórica são recusados insistentemente pelo crítico. Isso é evidente, por exemplo, na coluna em que escreve sobre a poesia de Rainer Maria Rilke:

É preciso chegar ao avesso da letra. A palavra não passa de uma cortina através da qual tentamos delinear a silhueta do real. Ler através: é o que nos pede a poesia de Rilke, e não a leitura rigorosa – “ao pé da letra” – feita pelos especialistas. Não ao pé, mas frente a frente: este é o desafio que ele nos propõe. (Castello, 02/06/2012, p.4)

O que dizer do trecho acima? Passados mais de meio século desde a campanha de Afrânio Coutinho em favor da crítica especializada, estamos diante de uma postura interpretativa que pode ser situada no âmbito do impressionismo crítico. As colunas de Castello deixam evidente sua filiação à vertente da crítica literária, ou, como diria George Steiner, ao velho criticismo, o mesmo que foi alvo de Coutinho e de seus seguidores, que, no decorrer do século XX, empenharam-se em dar um estatuto de cientificidade à tarefa da crítica. Mas Castello trabalha em outra órbita, como estamos procurando demonstrar nesta pesquisa.

Em outro artigo, Castello confronta os métodos da literatura e da ciência para reafirmar seus postulados críticos, em que ler é “ler de lado”:

Ler um poema é deslocar-se diante do poema. Não é ler de frente, é ler de lado. Não é decifrá-lo – olhar reto do cientista –, mas vigiá-lo – olhar transverso do poeta. Interrogar novas posições, duvidar das conhecidas, desconfiar dos sentidos imediatos. (Castello, 12/03/2011, p.4)

A literatura surge como uma máquina de interrogações, ao passo que as provas fornecidas pela ciência são apenas “uma questão de poder, e não de verdade”:

A literatura não é uma fantasia ingênua, um divertimento sem consequências. Ao contrário, ela é uma máquina de interrogar as coisas. Com suas bordas frouxas, seu olhar “de banda”, e sua inconstância, só a literatura pode desmascarar as ilusões da verdade. [...] A rigor, os instrumentos científicos não fornecem respostas ao desconhecido. O que fazem? Enquadram o desconhecido no conhecido e, assim, acreditam dominá-lo. (Castello, 05/02/2011, p.4)

Argumentos e experiências de ordem pessoal e histórias de família também informam a crítica de Castello, amarrando e sustentando seus critérios na tarefa da leitura. E nossa hipótese central é a de que esses elementos são mais relevantes para sua crítica do que razões teóricas e argumentos conceituais. Vejamos alguns casos.

Pode ser, por exemplo, um vizinho de prédio do colunista, que surge no texto como um interlocutor, como é o caso do “barbeiro aposentado que depois de velho se tornou um grande leitor”. Certo dia, ao sair pela manhã com um romance do escritor angolano Pepetela embaixo do braço, ele encontra o vizinho, que despreza a literatura, por acreditar somente nos fatos e na história.

Por isso meu vizinho despreza a literatura – e, por isso também, Pepetela entra agora em sua lista negra. Meu miserável vizi-

nho acredita que escritores só se interessam pelo inútil. (Castello, 12/05/2012, p.4)

No decorrer do artigo, Castello empenha-se em demonstrar que seu vizinho – um leitor comum – está equivocado, e que a literatura não pode ser desprezada.

Histórias familiares do próprio Castello são recorrências frequentes em sua crítica e a memória funciona como uma chave para abrir caminho no mistério da obra. A coluna “O tio e o poeta” é exemplar desse método. Na abertura do texto, o leitor é informado sobre a paralisia infantil que deixou seu tio Luís Guimarães semiparalisado. Movendo-se com extrema lentidão, o tio “saía de seu quarto cinco minutos antes do almoço para que não o esperassem à mesa”. Mesmo assim, Castello explica que a paralisia do tio era “capaz de movê-lo”. Essa observação atuará como um dispositivo de leitura, já que a lembrança do tio surge no momento específico, ou seja, no meio da leitura de um livro de poemas de Luciano Trigo, intitulado *Motivo*.

Aos poucos, o leitor é conduzido para um movimento de leitura que busca aproximar a imagem do tio Luís com a do poeta Luciano.

O que movia meu tio, um homem que, contra todas as probabilidades, conservou, até sua morte, relativa autonomia? A pergunta, estranhamente, é muito parecida com outra, igualmente sem resposta: o que move um poeta (Luciano Trigo), o que o leva a, contrapondo-se à dureza do mundo, insistir em escrever versos? (Castello, 20/07/2013, p.7)

É, pois, nessa capacidade ou dificuldade de se mover que o crítico encontra seus argumentos para a leitura de um livro de poemas, traçando paralelos entre um e outro, como se o poeta escrevesse em nome do tio. Como nos diz o próprio Castello ao final de sua coluna,

esta é só a maneira que hoje leio os poemas de Luciano. É minha maneira de ler. Seus poemas me ajudam a ressuscitar um pouco meu tio querido. Poderia esperar mais da poesia? O que mais um poeta poderia me dar? (Castello, 20/07/2013, p.7)

A leitura – como Castello a concebe – parece ser uma experiência imprevisível, única, pessoal. Seus motivos, histórias, argumentos, paralelismos, alusões e conclusões não podem ser tomados como modelos, nem são transferíveis a outros críticos. Em outras palavras, seus exemplos de leitura são marcados por uma não exemplaridade tal, que os impede de serem transformados em um método. Ao mesmo tempo, sou levado a pensar que essas recorrências, observadas no decorrer de três anos de colunas, permitem-nos falar de um certo padrão. Logo, não poderiam ser configuradas num método?

Mas não haverá mesmo um método em tal procedimento, já que estão presentes em seus textos, repetem-se, incidem com regularidade em sua crítica? Outro exemplo desse viés pessoal está na coluna em que revela a doença de sua própria mãe, que sofre de Parkinson, para falar de um livro de poemas cujo tema é o envelhecimento e a morte, e cuja autora retrata o drama da mãe, que sofre de Alzheimer. Como ler este poema? A experiência pessoal é, novamente, a chave: “sei do que fala Tamara [Tamara Kamenszain, a autora] porque também eu tenho uma mãe que se perde nos corredores do Parkinson”, escreve o crítico (Castello, 20/04/2013, p.7).

O distanciamento cada vez maior provocado pela doença, que gera progressivamente uma lacuna, um vazio entre mãe e filha (retratado no livro de poemas), é também um sintoma do que se passa entre o crítico e sua mãe.

Sinto isso, cada vez mais, quando vejo minha mãe, Lucy. Quanto mais dela tento me aproximar, e quanto mais ela luta para se agarrar em mim, mais nos afastamos. Tem sido melhor, bem melhor, o silêncio. (Castello, 20/04/2013, p.7)

De modo semelhante à crítica anterior, aqui também a experiência pessoal é o referencial para a interpretação. Aqui também Castello dirá que a poesia de Tamara fala por ele. O ponto central da leitura é igualmente um ponto de identificação pessoal do crítico com a temática do Alzheimer e do Parkinson. Por fim, a constatação – frequente em Castello – de que a linguagem não consegue dar

conta do real, e que esta é uma luta “fadada ao fracasso, para agarrar a coisa. Resta-lhes a grade da linguagem. Cheia de furos, por eles escorre o que não vemos” (Castello, 13/04/2013, p.7).

Outro artigo em que a experiência pessoal é convocada para a tarefa da interpretação é “O mundo flutuante” (Castello, 13/04/2013, p.7). Aqui, o episódio do tio que desapareceu, Mário Guimarães, surge à lembrança de Castello no momento em que lê *Histórias da outra margem*, romance do japonês Nagai Kafu. O desaparecimento do tio, contado pelo crítico aos participantes de uma oficina literária (aliás, com frequência o crítico cita esta atividade em suas colunas), assim como o relato de uma participante da oficina que também teve um pai desaparecido, servirão de inspiração para a leitura do romance.

Ao relatar seu percurso de leitura, Castello conta ao leitor que, em certo momento do romance, reviu o semblante de seu tio Mário, mas não foi só isso: reviu, também, “a face branca de minha aluna enquanto relatava, aos trancos, o desaparecimento de seu pai” (Castello, 13/04/2013, p.7). Temos, pois, dois elementos extraliterários, ambos oriundos da esfera pessoal do crítico, informando e inspirando a leitura da ficção. Novamente não há referências teóricas, mas a convicção de que a própria literatura é capaz de produzir interpretações, como se fosse uma máquina.

A ficção tem o poder atordoante de arrastar consigo memórias perdidas e recordações desagradáveis. Ela é uma espécie de máquina que faz a mente se mover – e não podemos controlar a direção. (Castello, 13/04/2013, p.7)

Em outros momentos, é a lembrança do convívio com escritores que Castello utiliza como argumento inicial de seu artigo. Pode ser a convivência com João Antonio na redação do *Diário de Notícias* ou uma carta enviada por Castello a Clarice Lispector, encaminhando-lhe um conto que ele, aos vinte e poucos anos, acabara de escrever. Essas figurações do autor diante do leitor deslocam o texto de Castello para a órbita de um discurso crítico que busca estabelecer

um diálogo com o receptor. Está, pois, aqui, uma das funções que consideramos centrais do texto de Castello: o exercício de uma crítica situada numa posição intermediária entre a obra e o público. Vem daí a resistência do crítico em utilizar anteparos teóricos em suas leituras.

Deste modo, não é dimensão teórica que constrói seus argumentos críticos, mas, antes, são os elementos textuais, extraídos, em boa medida, de sua experiência de leitor, como no trecho que abre a crítica intitulada “João de bermudas”: “Todo um passado – os anos de minha formação – retorna assim que abro os Contos reunidos de João Antonio” (Castello, 17/11/2012, p.7). Não são as referências que surgem, mas é a própria vida pessoal que se manifesta, numa ativação da memória involuntária, para usarmos o conceito proustiano.

Por exemplo, no artigo em que relata o telegrama que recebeu de Clarice Lispector, Castello deixa evidente seu afastamento do conceito e da abstração, lição que aprendeu com Clarice:

Aprendi muito mais com ela do que com qualquer professor. Aprendi? A palavra não é bem essa, mas eu a uso, por me ser mais conveniente. Não há palavra que explique o que a ficção de Clarice faz com seu leitor. (Castello, 19/5/2012, p.4)

Assim como Clarice, Castello não se interessa por conceitos, pois estes “só acorrentam e calam” (Castello, 19/05/2012, p.4).

Consciente das insuficiências de todo método científico diante de seu objeto, Castello reafirma constantemente a autonomia do literário na arte da interpretação, vista aqui como pertencente à esfera do inexplicável, de algo que escapa ao conhecimento.

Quando chega ao leitor, a mensagem também continua indecifrável; por mais que tente, ele não consegue abri-la. Tudo o que lhe resta são as palavras. Ler um poema é tentar rasgar um envelope inviolável. (Castello, 22/01/2011, p.4)

Pode-se, mesmo, constatar um viés antiacadêmico na crítica de Castello, que se posiciona de modo firme na defesa de uma leitura

desarmada da obra literária. É também uma resposta contundente aos efeitos devastadores para a crítica provocados pela institucionalização da teoria literária, que buscou revestir a atividade crítica, que sempre esteve ligada a uma linhagem literária e jornalística, de uma roupagem científica e, assim, controlar o trabalho de seus praticantes. “Os acadêmicos pretendem se apropriar dos textos literários através da interpretação teórica”, escreve (Castello, 14/07/2012, p.4).

É evidente que Castello se arma para enfrentar a leitura de um texto literário, mas recorre à sua experiência de leitura e não a um arsenal de ordem teórico-metodológica. Assim, a obra ficcional assume o estatuto de chave interpretativa para a própria ficção. Que método é esse em que a ficção se transforma em ferramenta crítica? Como classificar este procedimento, senão a partir de uma suposta autonomia da literatura, como se esta somente pudesse ser interpretada à luz de explicações literárias?

Por isso, uma crônica de Rubem Braga surge como fator de explicação para um livro de poemas de Sérgio Alcides, por exemplo. Vejamos, mais uma vez, o movimento de sua leitura. Castello está lendo Rubem Braga enquanto “atravessa”, intrigado, os poemas de Alcides (*Pier*).

Poemas desafiadores, que me pediam, desde os primeiros versos, um posto de observação – um *Pier* – desde onde eu pudesse contemplá-los com mais lucidez. Eis que encontro em Braga a plataforma que buscava. Ela me aparece na crônica “O mistério da poesia”, de 1949. (Castello, 06/04/2013, p.7)

O crítico encontra no cronista, e na crônica, um referencial para a leitura da poesia. Procura demonstrar que a crônica não é um gênero menor, que veicula apenas futilidades, mas que pode comportar também argumentos de ordem interpretativa. Além de destacar elementos em comum entre a crônica de Braga (exegética?) e os poemas de Alcides, Castello se detém na falsa premissa de que os pensamentos profundos, complexos, requerem uma linguagem hermética. “Braga

deplora a crença de que, quando turvamos um pouco as águas, elas se tornam mais profundas”, escreve (Castello, 06/04/2013, p.7).

É justamente esta ideia de que o pensamento complexo está na superfície das coisas que leva Castello a recorrer à poesia de Manoel de Barros para explicar outra obra literária, desta vez o romance de Javier Cercas.

Novamente temos um movimento de leitura nada convencional, embora semelhante ao exemplo anterior. Vejamos, mais uma vez, esta maneira enviesada de leitura praticada por Castello:

Li *A velocidade da luz* em Cuiabá, onde estive para uma palestra sobre Manoel de Barros. Às vezes, parava de ler o romance de Javier para reler poemas de Manoel. Esses saltos produzem interferências – como os chiados dos velhos rádios. De alguma forma (retorcida, ela também), a voz de Manoel se infiltrou em minha leitura de Javier. Acho que o li como se fosse um poeta. Talvez ele seja um poeta. (Castello, 04/05/2013, p.7)

Uma ficção se sobrepõe à outra, a voz poética buscando iluminar o romance, as interferências de leitura tomando o lugar dos conceitos, num método que nunca deixa o leitor entrever em que direção caminha. “Temos sempre uma maneira torta de ler – e é através deste empenamento que entramos em um livro”, escreve Castello (04/05/2013, p.7).

Esta “maneira torta de ler” contamina também o ponto de vista da narrativa, caracterizada por uma voz crítica vacilante, construída mais por questionamentos do que por respostas. Castello é um crítico que não tem, e nem deseja ter, diante do leitor, o domínio pleno de suas leituras. Não se trata de um ponto de vista frágil, mas de uma reiterada recusa em assumir a posição de um crítico legislador. Aos que esperavam tal postura, o crítico responde:

Alguns leitores ainda esperam que eu faça a crítica das ficções que leio. Mas o que se passa aqui é outra coisa. Elas, sim, me interrogam e me criticam. Vão mais longe: interrogam e criticam a cena

literária que as produz e dentro da qual eu tento pensar. (Castello, 08/06/2013, p.7)

O que se passa, afinal, na crítica de Castello? Nela não se encontram certezas ou respostas prontas, resultantes da aplicação de um método. O crítico não deseja ocupar o lugar do crítico, no sentido tradicional da palavra, ou seja, do especialista. É esta autoridade legitimada que ele recusa, buscando, outrossim, legitimar-se no campo a partir de novos parâmetros. Procura, antes, envolver-se ou surpreender-se com o que lê, como no trecho a seguir, em que reproduz a opinião de uma leitora na própria coluna: “‘Que bom que você ainda se surpreende com livros’, me diz uma amiga querida. Seu comentário, sem que ela saiba disso, sintetiza o problema que venho propor a meus leitores” (Castello, 12/01/2013, p.7).

Ora, um crítico que admite publicamente que se surpreende com a leitura de uma obra é, antes, um anticrítico, que desce de seu pedestal para assumir a condição de leitor, de intérprete, no sentido de que cada interpretação é, sobretudo, uma possibilidade, entre outras. A obra é como uma partitura, em que cada intérprete produz sua versão. Castello parece levar às últimas consequências esta premissa. Para ele, ler uma obra é como empreender uma expedição na selva. “Sou um leitor. Não há um destino certo, tampouco existem placas de sinalização, acostamentos, ou mirantes. É tudo disperso e indefinido” (Castello, 19/10/2013, p.7).

Como, então, apropriar-se de um texto? Qual é o caminho crítico? Ler é tomar posse daquilo que se lê e nesse ponto até mesmo Castello concorda: “um leitor é isso: alguém que se apossa de um livro. Que faz do texto alheio, seu texto. Que nele rasga uma segunda assinatura” (Castello, 06/10/2012, p.7). Mas é no conceito de leitura que encontramos a chave para compreender o método de José Castello. Está na própria condição fraturada do leitor, que não consegue jamais decifrar o enigma da obra. A literatura é aquilo que não pode ser plenamente conhecido. Por isso, ele dirá que “todo leitor é um detetive impotente, que não chega a decifrar o enigma que tem diante de si” (Castello, 06/10/2012, p.7).

A reação à análise teórica, tão visível em suas colunas, remete-nos a uma visão da literatura como algo que se situa na esfera do incognoscível, que escapa à compreensão do analista: “todo pensamento a respeito da literatura esbarra em algo que é inerente à própria literatura: o caráter opaco do real” (Castello, 08/12/2012, p.7).

A desconfiança de José Castello no aparato teórico vem, pois, desta opacidade do mundo, que faz que a experiência estética seja irredutível ao trabalho dos conceitos. Talvez por isso a recorrência à obra e à figura de Clarice Lispector seja tão constante no crítico. “A análise literária a entediava”, escreve Castello (08/12/2012, p.7).

Recorro, aqui, a um argumento do crítico George Steiner, também ele um defensor do velho criticismo, para quem a arte possui sempre uma dimensão que não pode ser totalmente decifrada. Escreve Steiner:

Muito daquilo que é fundamental no discurso teológico, filosófico e estético, é “inanalisável”. Essa resistência à análise não representa uma refutação de seus valores de verdade nem de sua função indispensável nas prioridades geradoras da intuição. Pelo contrário. A análise pode ter chegado tarde na história da consciência, e pode mesmo haver uma espécie de consenso que deveria ser estudado com o mais escrupuloso cuidado, segundo o qual o “inanalisável” coincide (em última instância) com o trivial. (Steiner, 2003, p.131)

Ora, vem daí o desejo latente na escrita de Castello, que se observa a cada leitura; uma escrita que está a um passo de se transformar em crônica, pelo tom de conversa com o leitor, e que acaba aderindo, por opção e por convicção, à órbita do literário. Deste modo, a ficção, objeto constante de sua coluna, se transforma em sujeito na crítica de Castello. Assim, cabe perguntar se tal escrita poderia situá-lo como um crítico-escritor, nos termos formulados por Perrone-Moisés, que considera como críticos-escritores todos aqueles “que se lançam numa aventura totalmente nova, um discurso ambíguo e ambivalente, sem predominâncias nem junturas” (Per-

rone-Moisés, 1978, p.85). O discurso crítico de Castello tende para o intransitivo, não está interessado em desvendar a verdade da obra; tudo o que ele tem é a si mesmo, suas recordações, suas experiências de leitor. Talvez se possa dizer dele algo semelhante ao que Leyla Perrone-Moisés disse de Maurice Blanchot:

A obra de Blanchot é uma obra de crítica-escritura. Crítica, porque ela nos ajuda a ler outros autores. Não se pode negar a pertinência de suas observações acerca dos autores estudados, que se tornam “claros”, coerentes, a partir do texto blanchotiano. Os traços por ele recolhidos podem até mesmo ser verificados em outros corpos: aplique-se a leitura de Blanchot a Fernando Pessoa, e ela se mostrará operante. Não é esta a antiga comprovação do valor científico de uma teoria? Escritura, porque essa obra reúne tais observações num fenômeno único e irrepetível (salvo por ele próprio) de enunciação, que é o discurso denso, trágico, inconfundível, onde o escritor Blanchot prossegue seu paciente trabalho de morte. (Perrone-Moisés, 1978, p.93)

Voltemos à nossa hipótese central – a resistência de Castello à teoria como base de seu método crítico –, que transparece de modo mais radical no artigo intitulado “Borges, o desmemoriado” (Castello, 18/02/2012, p.4). Aqui, a teoria surge como uma ameaça à leitura. O crítico é classificado como alguém que pensa com a cabeça e a memória de outros. O gancho jornalístico da coluna é o lançamento de uma coletânea de contos de Jorge Luis Borges e, em especial, o conto intitulado “A memória de Shakespeare”, que relata a história de um professor que afirma possuir parte da memória de Shakespeare. Aos poucos, o professor constata que o peso da memória o massacra, tornando-o incapaz de escrever e de criar, já que perdeu a memória de si mesmo. Escreve Castello:

O relato de Borges me leva a pensar na força ameaçadora da influência. Pode ser reconfortante pensar com a cabeça (a memória) dos outros. Pode trazer brilho e aparência de grandeza. Você enche

seu pensamento de orgulho e de notas de rodapé. Você estufa o peito e se sente maior do que é. (Castello, 18/02/2012, p.4)

Da passagem acima podemos concluir que, tanto quanto a memória, a influência teórica pesa como uma ameaça e uma limitação ao trabalho do crítico. Note-se que Castello não defende nem pratica uma leitura apressada ou superficial das obras. Ao contrário, propõe uma abordagem da obra literária que seja distante tanto do resenhismo fácil, que assola a imprensa cultural na atualidade, quanto da crítica acadêmica, repleta de referências alheias e notas de rodapé. “Prefira, como Borges, fazer-se de desmemoriado e lidar com memórias falsas”, alerta-nos Castello (18/02/2012, p.4). Ou ainda nesta sentença-diagnóstico sobre o trabalho do crítico acadêmico: “Penso na memória que, transformada em tradição intelectual, pode ser vendida – ainda que, comprando-a, o sujeito se perca de si e se embrenhe no labirinto do outro” (Castello, 18/02/2012, p.4).

Quando a realidade é, ela também, uma ficção, não faz sentido ancorar o trabalho da interpretação no arcabouço (labirinto, diria Castello) de métodos e de teorias, caminho trilhado pela crítica acadêmica desde os anos 1960. A crítica de José Castello nega constantemente essa herança, ou melhor, essa memória emprestada, postíça, que “sempre fará mais o mal do que o bem”. Esta é a ética da leitura de José Castello.

O método de José Castello: algumas conclusões

Nas páginas anteriores, foram descritos e analisados alguns dos procedimentos críticos e pressupostos conceituais adotados por José Casello em seus artigos. A análise de 114 textos do jornalista, publicados entre os anos de 2011 e 2013, permitem identificar alguns dos princípios que norteiam sua atividade crítica, assim como sua posição em relação aos juízos críticos. O primeiro aspecto a ressaltar está no seu conceito de leitura, que em seus textos adquire o estatuto de uma desfiguração ou deformação, que desloca o exercício analítico

para o inefável, para algo que jamais poderá ser explicado. Em outras palavras, a crítica de Castello conduz o leitor por estradas sinuosas, bem distantes da segurança (e das amarras) da abordagem científica da literatura.

Argumentos e experiências de ordem pessoal e histórias de família também informam seu trabalho crítico, amarrando e sustentando seus critérios na tarefa da leitura. Procurou-se enfatizar que esses elementos são mais relevantes, para Castello, do que razões teóricas e argumentos conceituais. Histórias familiares do próprio autor são recorrências frequentes em sua crítica e o passado funciona como uma chave para abrir caminho no mistério da obra. Deste modo, não é a dimensão teórica que constrói seus argumentos críticos, mas, antes, são os elementos textuais, extraídos, em boa medida, de sua experiência de leitor, que informam sua crítica.

As colunas de Castello deixam evidente sua filiação à vertente da crítica literária, a mesma que foi alvo de Afrânio Continho e de seus seguidores que, no decorrer do século XX, empenharam-se em dar um estatuto de cientificidade à tarefa da crítica. Mas Castello trabalha em outra órbita, como estamos procurando demonstrar nesta pesquisa.

O crítico e jornalista concebe a leitura como uma experiência imprevisível, única, pessoal. Seus motivos, histórias, argumentos, paralelismos, alusões e conclusões não podem ser tomados como modelares, nem são transferíveis a outros críticos. Seus exemplos de leitura são marcados por uma não exemplaridade tal, que os impede de serem transformados em um método. Estaríamos diante, então, de um “método sem método”, tal qual nos fala Carpeaux, ao comentar a obra crítica de Augusto Meyer. Ao mesmo tempo, somos levados a pensar que essas recorrências, observadas ao longo de três anos de colunas, permitem-nos falar de um certo padrão. Logo, não poderiam ser configuradas num método?

Mas que método é esse em que a ficção se transforma em ferramenta crítica? Como classificar este procedimento, senão a partir de uma suposta autonomia da literatura, como se esta somente pudesse ser interpretada à luz de explicações literárias?

Mas será, portanto, inevitável que a análise científica da literatura esteja condenada a destruir a especificidade do elemento literário e a afastar os leitores do prazer da leitura? Por que tantos críticos e escritores, a exemplo de José Castello, fazem questão de proclamar a irredutibilidade da criação, esquecendo-se de que a arte também é uma forma de conhecimento?

Entre os argumentos em favor da análise crítica está o de Pierre Bourdieu, para quem tamanha resistência à análise, tanto por parte dos criadores quanto daqueles que pretendem se identificar com eles em prol de uma leitura “criativa” e não racional, na verdade omite o desejo de ver seu gênio decifrado, e isso seria uma agressão ao narcisismo do criador. Escreve Bourdieu:

O amor pela arte, como o amor, mesmo e sobretudo o mais louco, sente-se baseado em seu objeto. É para se convencer de ter razão (ou razões) para amar que recorre com tanta frequência ao comentário, essa espécie de discurso apologético que o crente dirige a si próprio e que, se tem pelo menos o efeito de redobrar sua crença, pode também despertar e chamar os outros à crença. É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte necessária, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento. (Bourdieu, 2010, p.15)

Destaco da passagem dois elementos: o comentário como prova de apego (afetivo) do crítico ao seu objeto e a capacidade da análise científica para “trazer à luz” a razão de ser da experiência artística. A filiação de Bourdieu à tradição kantiana é evidente, como o demonstra a metáfora do “trazer à luz” como traço da razão crítica. Nesse sentido, a análise das colunas de José Castello permite que o situemos no extremo oposto da tradição kantiana. Para Bourdieu, por exemplo, Castello seria um “defensor do incognoscível”, pois seu propósito não seria outro senão “erguer as muralhas inacessíveis da liberdade humana contra as usurpações da ciência” (Bourdieu,

2010, p.13). Leia-se, a esse respeito, sua posição sobre a teoria literária:

Vista de longe, a teoria literária muitas vezes se assemelha a uma construção abstrata e enigmática que, em vez de aproximar-se, se afasta em velocidade de seu objeto. Isso em parte é verdade, e é justamente esse intervalo de suspeita que lhe assegura sua idoneidade e força críticas. Abstrações, conceitos, sistemas teóricos podem funcionar, contudo, como armaduras com que pensadores se defendem de poemas e ficções. (Castello, 30/04/2011, p.4)

A passagem é reveladora dos princípios que norteiam a atividade crítica de Castello, assim como sua posição em relação aos juízos críticos. Os sistemas teóricos são armaduras, mecanismos de defesa, e a crítica somente adquire idoneidade se admitir que está situada num intervalo de suspeita. Há nessa passagem uma evidente relativização da força da atividade crítica no processo de interpretação de uma obra. Mais adiante, ele completa: “não só a crítica tem muito a dizer a respeito da ficção; a ficção também tem muito a dizer a respeito da crítica” (Castello, 30/04/2011, p.4). Assim, crítica e arte situam-se no mesmo patamar; sua existência está sustentada por uma fragilidade de origem.

Demarcado, portanto, o posicionamento de José Castello em relação à instância da crítica, cabe, por fim, delimitar seu lugar de fala: para ele, o crítico precisa ser um leitor comum, sem armaduras, sem anteparos.

O leitor comum lê mais por prazer do que por conhecimento. Guia-o o instinto de criar para si mesmo alguma forma íntima de plenitude – o desejo de encontrar o objeto que lhe falta. [...] Como se pauta pelo prazer, e não pelo protocolo, o leitor comum lê mais desarmado, e por isso o texto algumas vezes lhe rasga a alma e o derruba. (Castello, 25/01/2011)

O que se passa, afinal, na crítica de Castello? Nela não se encontram certezas ou respostas prontas, resultantes da aplicação de um

método. O crítico não deseja ocupar o lugar do crítico, no sentido tradicional da palavra, ou seja, do especialista. É esta autoridade legitimada que ele recusa, buscando, isto sim, legitimar-se no campo a partir de novos parâmetros.

Observa-se, assim, uma recusa das leituras feitas pelos especialistas, ou melhor, pela chamada crítica acadêmica. A interpretação fechada e o apego ao sentido do texto decorrente da aplicação teórica são recusados insistentemente pelo crítico em suas colunas.

Este lugar de fala bem definido assinala a distância de José Castello em relação à crítica acadêmica, situando sua coluna no âmbito da crítica de linhagem jornalística, pois interessa-lhe sobretudo a comunicação com o leitor, que é, por sua vez, a marca que caracteriza os mediadores. Ao mesmo tempo, o compromisso de Castello com esse leitor o mantém distante do jargão especializado, que, como afirma Edward Said (2007), costuma deixar de fora camadas consideráveis de público, e cujos riscos, no âmbito das humanidades e de uma cultura generalista, dentro e fora da universidade, são hoje evidentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes primárias

AMARAL, A. Esta Bienal reflete a arte contemporânea? *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2D, 21/10/2008, p.8-9.

CASTELLO, J. A chave do sonho. *O Globo/Prosa & Verso*, 6/10/2012, p.7.

_____. Agarrado a um poema. *O Globo/Prosa & Verso*, 12/3/2011, p.4.

_____. A literatura na poltrona. *O Globo*, 16/10/2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/literatura/posts>>.

_____. A poesia na lacuna. *O Globo/Prosa & Verso*, 20/4/2013, p.7.

_____. A autoria ou afasia. *O Globo/Prosa & Verso*, 8/6/2013, p.7.

_____. Borges, o desmemoriado. *O Globo/Prosa & Verso*, 18/2/2012, p.4.

_____. Clarice indecifrável. *O Globo/Prosa & Verso*, 8/12/2012, p.7.

_____. Clarice sem avental. *O Globo/Prosa & Verso*, 19/5/2012, p.4.

_____. De onde viemos. *O Globo/Prosa & Verso*, 12/5/2012, p.4.

_____. Evando existe. *O Globo/Prosa & Verso*, 30/4/2011, p.4.

CASTELLO, J. Hilda presa a seu fio. *O Globo/Prosa & Verso*, 1/1/2011, p.4.

_____. Ibn Sina, o teimoso. *O Globo/Prosa & Verso*, 7/5/2011, p.4.

_____. Literatura e ciência. *O Globo/Prosa & Verso*, 5/2/2011, p.4.

_____. Literatura e morte. *O Globo/Prosa & Verso*, 14/7/2012, p.4.

_____. Javier e Manoel. *O Globo/Prosa & Verso*, 4/5/2013, p.7.

_____. João de bermudas. *O Globo/Prosa & Verso*, 17/11/2012, p.7.

_____. Metafísica dos ossos. *O Globo/Prosa & Verso*, 6/4/2013, p.7.

_____. O desmaio de Proust. *O Globo/Prosa & Verso*, 12/1/2013, p.7.

_____. O espírito da letra. *O Globo/Prosa & Verso*, 16/4/2011, p.4.

_____. O poeta do nada. *O Globo/Prosa & Verso*, 22/1/2011, p.4.

_____. O mundo flutuante. *O Globo/Prosa & Verso*, 13/4/2013, p.7.

_____. O tio e o poeta. *O Globo/Prosa & Verso*, 20/7/2013, p.7.

_____. Régis em Hong Kong. *O Globo/Prosa & Verso*, 19/10/2013, p.7.

_____. Rilke em Manhattan. *O Globo/Prosa & Verso*, 2/6/2012, p.4.

_____. Um leitor comum. *O Globo*, 25/1/2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/literatura/posts>>.

FISCHER, L. A. Conversa urgente sobre uma velharia. Uns palpites sobre a vigência do regionalismo. *Revista Cultura e Pensamento*, n.3, dez. 2007, p.127-41. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/upload/cp_revista_ed3_web_1203381565.pdf>.

SANT'ANNA, A. R. de. Que fazer de Marcel Duchamp? *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2D, 1/8/2008, p.6.

Referências teóricas

ADORNO, T. *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1988.

AUERBACH, E. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.

- BAUMAN, Z. *Legisladores e intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- BOSI, A. Carpeaux e a dignidade das letras. *Leia Livros*. São Paulo, 19/09/1978, apud: *Sobre letras de artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern; Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- _____. *A produção da crença: contribuição para uma economia de bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2004.
- _____. *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Homo academicus*. Florianópolis: Ed. da Ufsc, 2011.
- _____. O mercado de bens simbólicos. In: MICELI, S. (Org.). *A economia das trocas simbólicas*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CAMILO, V. O aerólito e o zelo dos neófitos: Sérgio Buarque, crítico de poesia. *Revista USP*, São Paulo, n.80, dez.-fev. 2008-2009.
- CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1978.
- CARPEAUX, O. M. *Carta a Gilberto Freyre [1944]*. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 1944
- _____. *Carta a Gilberto Freyre [31 de março de 1947]*. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 1947.
- _____. *Carta a Ledo Ivo [dezembro de 1945]*. In: IVO, L. *E agora, adeus: correspondência para Ledo Ivo*. Rio de Janeiro: IMS, 2007 [1945].
- _____. *Carta a Manoelito de Ornellas [07/08/1949]*. Acervo do Espaço de Documentação e Memória Cultural. DELFOS/PU-CRS, Porto Alegre, 1949a.
- _____. *Carta a Manoelito de Ornellas [04/10/1949]*. Acervo do Espaço de Documentação e Memória Cultural. DELFOS/PU-CRS, Porto Alegre, 1949b.
- _____. *Carta a Manoelito de Ornellas [13/9/1950]*. Acervo do Espaço de Documentação e Memória Cultural. DELFOS/PUCRS, Porto Alegre, 1950.

- CARPEAUX, O. M. Franz Kafka – 20 Aforismos. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, Ano VI, 3.fase, n.56, dez. 1943, 1943, p.33-35.
- _____. Fragmentos sobre Kafka. In: *Ensaaios Reunidos*. v.2. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro; Brasília, Pallas/INL, 1976.
- CRUZ COSTA, J. *Contribuição à História das Idéias no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1956
- FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós-Modernismo*. Trad. Júlio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- GOMES, Â. de C. *História e historiadores*. A política cultural do Estado Novo. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.
- _____. Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso de Festa. *Luso-Brazilian Review*, 4:1, University of Wisconsin, 2004.
- JOSEPHSON, M. *Zola e seu tempo*. Trad. Godofredo Rangel. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1958.
- JUNQUEIRA, I. Mestre Carpeaux. In: *Ensaaios reunidos (1946-1971)*. v.II. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005
- KERMODE, F. *Um apetite pela poesia: ensaios de interpretação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.
- LINS, Á. A glória e seus mal-entendidos. *Jornal de crítica – Quarta Série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.
- _____. Bibliografia brasileira. *Jornal de crítica – Sétima Série*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952.
- _____. Um novo companheiro. *Jornal de crítica – Segunda Série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- RAMOS, M. Uma história da esperteza editorial. *Revista Época*, 6/1/2012. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/tempo/noticia/2012/01/uma-historia-da-esperteza-editorial.html>>.
- REVISTA DO BRASIL. Rio de Janeiro, ano VI, 3.fase, n.56, dez. 1943.

- SAID, E. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTIAGO, S. Crítica literária e jornal na pós-modernidade. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v.1, n.1, 1993, p.11-17.
- _____. *O cosmopolitismo de pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- SARLO, B. *Cenas da vida pós-moderna. Intelectuais, arte e video-cultura na Argentina*. Trad. Sergio Alcides. 3.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1992.
- SENNA, H. A literatura brasileira vista por um europeu. In: *República das letras*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- STEINER, G. *Gramáticas da criação*. Trad. Sergio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Tolstói ou Dostoiévski: um ensaio sobre o velho criticismo*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SÜSSEKIND, F. *Papéis colados*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.
- TRAQUINA, N. *Teorias do Jornalismo. A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional*. v.II. Florianópolis: Insular, 2005.
- VARGAS LLOSA, M. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, F. (Org). *O Romance*, v.1: A cultura do romance. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- VENTURA, M. S. Criticabilidade e processos de legitimação no jornalismo cultural. In: _____. (Org.). *Processos midiáticos e produção de sentido*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p.141-155.
- _____. *De Karpfen a Carpeaux. Formação política e interpretação literária na obra do crítico austríaco-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

VENTURA, M. S. Missão e profissão: a crítica literária de Otto Maria Carpeaux. *Remate de Males*. Campinas-SP, (31.1-2), jan.-dez. 2011, p.283-297. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/1378>.

_____. O lugar de Otto Maria Carpeaux no campo da crítica. In: LOSNAK, C. J.; VICENTE, M. M. (Org.). *Imprensa e sociedade brasileira*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p.131-140.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm
Mancha: 23,7 x 43,16 paicas
Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
Papel: Offset 75 g/m² (miolo)
Cartão Supremo 250 g/m² (capa)
1ª edição: 2015

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Capa
Megaart Design

Edição de texto
Sílvio Dinardo (Copidesque)
Tikinet (Revisão)

Editoração eletrônica
Vicente Pimenta (Diagramação)

Assistência editorial
Alberto Bononi

