

CÉLIA REGINA BORTOLIN

A PROBLEMÁTICA DO CÂNONE LITERÁRIO



1910001263



CÉLIA REGINA BORTOLIN
CÉLIA REGINA BORTOLIN

A PROBLEMÁTICA DO CÂNONE LITERÁRIO

A PROBLEMÁTICA DO CÂNONE LITERÁRIO

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Linguagens e Ciências Exatas, da Universidade Estadual
Paulista, campus de São José do Rio Preto, para
obtenção do título de Mestre em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Linguagem).

Orientador: Prof. Dr. Alvaro Lodi Mattos



1 1063/04

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2003



CÉLIA REGINA BORTOLIN

A PROBLEMÁTICA DO CÂNONE LITERÁRIO

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRÁU DE MESTRE

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual
Paulista, câmpus de São José do Rio Preto, para
obtenção do título de Mestre em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher



t. 1263/04

**SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2003**

†8.015
B739P

80205003

CÉLIA REGINA BORTOLIN

A PROBLEMÁTICA DO CÂNONE LITERÁRIO

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista, campus de São José do Rio Preto, para
obtenção do título de Mestre em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Literatura).

Bortolin, Célia Regina

A problemática do cânone literário / Célia Regina Bortolin – São
José do Rio Preto : [s.n.], 2003

192 f.; 30 cm.

Orientador: Álvaro Luis Hattnher

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas

1.Literatura - História, crítica - Teoria, etc.. 2.Teoria literária.
3.Cânone literário. 4.. I. Hattnher, Álvaro Luis. II. Universidade
Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III.
Título.

CDU – 82.0

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2003

CÉLIA REGINA BORTOLIN

A PROBLEMÁTICA DO CÂNONE LITERÁRIO

COMISSÃO EXAMINADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher

2º Examinador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior

3º Examinador: Profa. Dra. Marisa Côrrea Silva

São José do Rio Preto, 17 de dezembro de 2003.



AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida.

Aos meus pais, pelo apoio e dedicação de todas as horas;

Ao Abner, pelo que um orientador, meu amigo;

Ao meu irmão Eduardo, pela paciência comigo e com meu irmão;

À Klara, pela amizade e, de quebra, pela linda apresentação no *Power Point*;

Ao Roberto, homem único, por ter me animado a ler o livro;

À Nívia, pela paciência.

Aos meus pais, Celso e Yolanda, minha única agência de fomento.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida;

Aos meus pais, pelo apoio e dedicação de todas as horas;

Ao Álvaro, mais que um orientador, meu amigo;

Ao meu irmão Eduardo, pela paciência comigo e com meu micro;

À Ritinha, pela amizade e, de quebra, pela linda apresentação no *Power Point*;

Ao Roberval, homem único, por ter me ensinado a amá-lo tanto;

À Nina, pelo silêncio.

RESUMO

O trabalho apresenta um diálogo entre técnicas literárias de romance como

Marcel Schwob, John Galsworthy, Marcel Schwob e Flávio Souto e o papel de

“Uma idéia clara me surgia: os romances agradáveis eram bugigangas. Em troca, exibiam-me insipidez e obscuridade. Ali é que estava a beleza (...).

Não me importava a beleza: queria distrair-me com aventuras, duelos, viagens, questões em que os bons triunfavam e os malvados acabavam presos ou mortos. Incapaz de revelar a preferência, resignei-me e agüentei as *Baladilhas*, o *Romanceiro*, outros aparatos elogiados, que me revolveram o estômago. Cochilei em cima deles [sic], devolvi-os receando que me forçassem a comentá-los. Para mim eram chinfrins, mas esta opinião contrariava a experiência alheia. Julguei-me insuficiente, calei-me, engoli bocejos.

(...)

Feria-me, às vezes, porém, uma saudade viva das personagens de folhetins: abandonava a agência, chegava-me a biblioteca de Jerônimo Barreto, (...) revia condes e condessas, salteadores e mosqueteiros brigões, viajava com eles [sic] em diligência pelos caminhos da França. Esquecia Zola e Victor Hugo, desanuviava-me. Havia sido ingrato com meus pobres heróis de capa e espada. Não me atrevia a exhibi-los agora. Disfarçava-os cuidadoso e, fortalecido por eles [sic], submetia-me de nôvo [sic] ao pesadume, ia buscar o artifício e a substância, em geral muito artifício e pouca substância.”

Graciliano Ramos, *Infância*

BORTOLIN, C. *A problemática do cânone literário*. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.

RESUMO

O trabalho apresenta um diálogo entre teóricos literários de renome como Harold Bloom, John Guillory, Pascale Casanova e Flávio Kothe a respeito da problemática do cânone literário, levando-se em conta o fato de que, apesar de não solucionada, esta problemática apresenta questionamentos importantes de conceitos como cultura e universalidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Cânone; Literatura; Bloom; Guillory; Casanova; Kothe.

BORTOLIN, C. *The Problem of the Literary Canon*. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.

ABSTRACT

This work presents a dialogue among renowned literary theorists such as Harold Bloom, John Guillory, Pascale Casanova and Flávio Kothe concerning the problem of the literary canon, taking into account the fact that, despite not being solved yet, this problem raises important questions about concepts like culture and universality.

KEY WORDS

Canon; Literature; Bloom; Guillory; Casanova; Kothe.



SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1: Literatura e cânone: conceitos	5
1.1) Literatura: conceitos e tendências	6
1.2) Cânone: tentativas de definição	26
Capítulo 2: Harold Bloom e o cânone	42
2.1) Introdução	43
2.2) A angústia da influência	46
2.3) Bloom e o cânone ocidental	57
2.4) Bloom e Leyla Perrone-Moisés: a questão do hermetismo	64
Capítulo 3: John Guillory, Pascale Casanova, Flávio Kothe e o cânone	80
3.1) John Guillory: a escola como <i>locus</i> legitimador	81
3.2) Pascale Casanova e a República Mundial das Letras	99
3.3) Flávio Kothe: crítica à historiografia brasileira e apologia ao gênio.....	130
Capítulo 4: Conclusão	157
Referências bibliográficas	180
Bibliografia consultada	187



condições e estruturas econômicas de produção e distribuição de bens e serviços. A partir da análise da situação econômica, social e política do país, o autor busca compreender a realidade brasileira e suas transformações. O texto é dividido em capítulos que abordam diferentes aspectos da sociedade brasileira, desde a economia até a cultura.

O autor busca compreender a realidade brasileira e suas transformações. O texto é dividido em capítulos que abordam diferentes aspectos da sociedade brasileira, desde a economia até a cultura.

INTRODUÇÃO

O objetivo principal desta introdução é apresentar o contexto geral da obra e os objetivos da pesquisa. O autor busca compreender a realidade brasileira e suas transformações. O texto é dividido em capítulos que abordam diferentes aspectos da sociedade brasileira, desde a economia até a cultura.

A obra é dividida em capítulos que abordam diferentes aspectos da sociedade brasileira, desde a economia até a cultura. O autor busca compreender a realidade brasileira e suas transformações. O texto é dividido em capítulos que abordam diferentes aspectos da sociedade brasileira, desde a economia até a cultura.

Entretanto, o entendimento da realidade brasileira é complexo e multifacetado. O autor busca compreender a realidade brasileira e suas transformações. O texto é dividido em capítulos que abordam diferentes aspectos da sociedade brasileira, desde a economia até a cultura.

A alteridade constitui um dos inimigos invisíveis do pensamento conservador e acomodado, pois a mera constatação de sua existência já provoca um sentimento de repulsa e de fechamento entre aqueles que recusam o diálogo. Enfrentar o desconhecido, seja através do âmbito teórico ou ideológico, desconfiar de certezas estabelecidas são os perigos que possibilitam o avanço do pensamento crítico e a abertura para o novo, mesmo que este esteja já marcado pela sua exaustão (SOUZA, 2002, p.12).

Os estudos sobre o cânone tendem a afirmar posições marcadas pela inflexibilidade e parecem apontar, necessariamente, para um “fechamento” quanto a seus possíveis modelos teóricos. Foi a partir dessa constatação que optamos por um percurso diferente para este trabalho: apresentar as inter-relações existentes entre as diversas posições teóricas.

O trabalho procura demonstrar, por diferentes pontos de vista, que a seleção feita por um indivíduo encampado por alguma espécie de instituição (universidade, editora, júri literário, mídia em geral) tem um poder de persuasão e propagação que não só é naturalizado pela crítica oficial, como é, freqüentemente, decisivo para a manutenção de determinados autores e obras no cânone literário.

A época é das mais propícias. A problemática do cânone literário está na ordem do dia, seja por ter fundamental importância para o avanço do pensamento crítico, seja porque qualquer discussão sobre um objeto literário pressupõe uma dada visão do que possa ser o cânone e, por extensão, a literatura. Ademais, com o advento dos Estudos Culturais e o surgimento de análises interdisciplinares do objeto literário, muitos são os que temem o fim da literatura e, por extensão, do cânone literário — afinal, essa interdisciplinaridade é vista, muitas vezes, como a responsável pela falta de rigor metodológico, pela falta de seriedade na emissão de conceitos e pela própria diluição do objeto literário em sua especificidade.

Entretanto, o interminável debate entre defensores e detratores do cânone escamoteia a razão mais profunda da querela: as mudanças estruturais que ocorreram e continuam ocorrendo nas sociedades contemporâneas. A dita “crise da literatura” se deve, em verdade, a transformações políticas e culturais das últimas décadas.



Dessa forma, pode-se entender, segundo George Lipsitz (1990), as motivações que têm levado mulheres e grupos minoritários a se insurgirem contra o atual estado do ensino e da pesquisa — e, por consequência, contra o cânone. Segundo Lipsitz, a reivindicação parte de uma forte crise de representação; entretanto, essa crise diz respeito não exatamente à falta de representação *simbólica*, mas à falta de representação *política* de determinados grupos. O autor procura explicar o clima propício ao acolhimento das diversas correntes teóricas européias (geralmente rechaçadas por críticos que acreditam que as novas visões sobre o objeto literário possam mesmo extingui-lo, à medida que extinguem sua especificidade constitutiva).

É o caso de Harold Bloom, um dos mais influentes críticos literários norte-americanos da atualidade. Bloom também é nosso ponto de partida, uma vez que suas considerações parecem ir na contra-mão de tudo que se tem pensado atualmente a respeito de literatura e interdisciplinaridade. A partir dele, poderemos, então, buscar as inter-relações com críticos como John Guillory, Pascale Casanova e Flávio Kothe: a escolha de Guillory baseia-se na visão diametralmente oposta à de Bloom, por deixar de lado uma visão imanentista de literatura e pensar o objeto literário como um bem que é produzido e consumido em determinadas circunstâncias; já Pascale Casanova foi selecionada por oferecer um redimensionamento dos pilares teóricos de Guillory, buscando compreender, em escala mundial, o mesmo processo de legitimação literária por meio de instituições; por sua vez, Flávio Kothe, além de ser brasileiro (e, portanto, poder demonstrar o que se tem produzido em teoria no país), surpreende-nos com uma análise da própria historiografia literária nacional sem, contudo, desabonar a questão da genialidade dos grandes autores — o que o colocaria no mesmo nível de intransigência de Bloom, apesar de aparentemente figurar no pólo oposto.

Vale dizer que, a despeito da organização deste trabalho em dois grandes blocos, não estamos, com isso, tentando propor uma bipolarização de teorias — o que seria algo



reducionista, podendo conduzir a uma visão maniqueísta do atual debate sobre a problemática do cânone. Os argumentos de Harold Bloom são mostrados em capítulo à parte apenas por se tratarem de ponto de partida para discussões posteriores. Os outros autores, por sua vez, são agrupados em um único capítulo não porque pretendemos nivelá-los, mas porque acreditamos que seja uma apresentação mais didática para o leitor, facilitando o confronto de sutilezas e pequenas discrepâncias entre os argumentos explicitados.

Acreditamos que o trabalho seja um primeiro passo na compilação do que se tem pensado, atualmente, a respeito não só da problemática do cânone literário, mas a respeito de todas as noções ilusoriamente pré-sedimentadas como as de linguagem, cultura e a própria literatura. “Enfrentar esse desafio é uma das formas de continuar a mover o debate teórico, para que este não se transforme em consenso de grupos ou na apatia acadêmica, provocada por um certo tipo de mal-estar, que não incita a curiosidade, mas, ao contrário, alimenta o conservadorismo (SOUZA, op.cit., p.78). Afinal, é do contínuo repensar que se mantém a teoria.



1.1.3 Literaturas concórricas e tendências

É certo que continuamos envolvidos por certos dilemas acerca da função da literatura especificamente literária e de suas supostas funções. Dilemas similares a, talvez, ainda não solucionados – “felizmente” porque, dessa forma, é possível que a literatura permaneça fonte de reflexão, busca de realidades e, portanto, razão para manter ainda algumas velhas discussões teóricas.

1) LITERATURA E CÂNONE: CONCEITOS

Apesar de parecer paradoxal que ainda nos preocupamos com a definição de literatura no início do século XXI — em de alto desenvolvimento científico-tecnológico, de rupturas e fragmentações, de mudanças e oscilações no cânone —, talvez a questão da literatura seja ainda mais relevante do que nunca. Isso porque a literatura continua a ser um dos poucos espaços onde se pode encontrar uma reflexão crítica sobre o mundo e a condição humana. A literatura é, portanto, um espaço de resistência e de questionamento. Ela nos permite pensar e discutir as questões mais importantes da nossa sociedade, como a violência, a desigualdade, a corrupção, etc. Além disso, a literatura também é um espaço de prazer e de descoberta. Ela nos oferece uma visão do mundo e da vida que muitas vezes não encontramos na realidade. Por isso, a literatura continua a ser uma das atividades mais importantes da nossa cultura.

Não obstante todo o conflito existencial que se reflete às vezes na arte, como testemunhas de um mundo em transformação, ela continua a ser uma das atividades mais importantes da nossa cultura. Ela nos oferece uma visão do mundo e da vida que muitas vezes não encontramos na realidade. Por isso, a literatura continua a ser uma das atividades mais importantes da nossa cultura. Ela nos permite pensar e discutir as questões mais importantes da nossa sociedade, como a violência, a desigualdade, a corrupção, etc. Além disso, a literatura também é um espaço de prazer e de descoberta. Ela nos oferece uma visão do mundo e da vida que muitas vezes não encontramos na realidade. Por isso, a literatura continua a ser uma das atividades mais importantes da nossa cultura.

1.1.) Literatura: conceitos e tendências

É certo que continuamos envolvidos por certos dilemas acerca da busca do especificamente literário e de suas supostas funções. Dilemas seculares e, felizmente, ainda não solucionados — “felizmente” porque, dessa forma, é possível que a literatura permaneça fonte de reflexão, busca de reavaliações e, portanto, razão para manter atuais algumas velhas discussões teóricas.

Apesar de parecer paradoxal que ainda nos preocupemos com questões de tal monta em inícios do século XXI — era de alto desenvolvimento científico-tecnológico, de rupturas e fragmentações, de instabilidades e oscilação no mercado de valores quanto à coexistência dos estudos das “humanidades” com investigações que têm fins práticos muito mais visíveis (tais como a genética e a robótica) —, o paradoxo se desfaz quando atentamos para o fato de que os questionamentos sobre a natureza do objeto literário estão no cerne mesmo de toda uma discussão maior acerca da posição ocupada pelo sujeito no mundo contemporâneo (também chamado de mundo pós-moderno). Esse sujeito, alvo das incertezas do tempo e fonte de produções que caracterizam essa era, vive o constante drama de tentar definir-se e definir a arte que produz.

Não obstante todo o conflito existencial que se reflete às vezes na arte, somos testemunhas de um *boom* editorial em nosso país, acompanhado, muitas vezes, de uma avalanche de críticas que desqualificam algumas novas obras com base em critérios de julgamento que remontam a conceitos clássicos de estética. Como lidar com gêneros e linguagens (experimentais ou não) que, embora desabonados por alguns críticos, fazem sucesso justamente por darem ao público o que ele quer? Como condenar o consumidor de *best-sellers* seduzido por temas que lhe dizem respeito, ou dizem respeito à condição de

outros homens que vivem o hoje, se nos é sugerido que o público de Shakespeare, por exemplo, era levado aos teatros pelo mesmo encantamento?

Embora o presente trabalho não busque versar, em sua totalidade, sobre a natureza do objeto literário e suas especificidades constitutivas, mas sim sobre a problemática do cânone literário, acreditamos que a idéia de “boa literatura” seja indissociável da própria concepção de “literatura” (e, por extensão, de uma *dada* concepção de *língua* e de *linguagem*) – afinal, se uma obra é julgada boa ou má, é sempre tendo em vista uma dada noção do objeto literário: “A questão da excelência literária implica um julgamento de valor a respeito do que seja literário e do que seja considerado excelência, e a partir de qual ponto de vista.” (THIONG’O, 1995, p.441, tradução nossa)¹.

Como exemplos iniciais dessa busca de conceituação do especificamente literário, remontemos aos consagrados manuais de teoria literária² — manuais esses ainda estudados em grandes universidades públicas brasileiras, embora seus conteúdos afigurem-se muito mais “históricos” (no sentido de sabermos como era tratada e definida a literatura em outra época) do que “pedagógicos” (já que a própria noção de “manual” nos parece, atualmente, inapropriada).

Austin Warren e René Wellek, em seu amplamente conhecido *Teoria da Literatura*, tratam, logo de início, da natureza e da função da literatura. Em um primeiro momento, os autores buscam explicitar que a literatura já fora tratada como: 1) o equivalente a todo o arcabouço de conhecimento humano; o que, segundo eles, estaria baseado na definição de literatura como tudo quanto estivesse relacionado ao saber impresso ou manuscrito, aos documentos. A literatura, com isso, seria correspondente à própria história da civilização — já

¹ “The question of literary excellence implies a value judgment as to what is literary and what is excellence, and from whose point of view.”

² Vale ressaltar que a escolha das obras analisadas nesse capítulo baseia-se na preferência que se dá geralmente a elas em cursos de graduação em Letras ou correlatos, de modo que são esses tipos de obras os responsáveis pela formação do estudante de ensino superior. Isso, por si só, já garante a reprodução desses mesmos conceitos e noções por outras gerações de estudantes visto que boa parte dos alunos de terceiro grau se tornarão, anos depois, professores em outros níveis escolares.

que à história pertenceriam os documentos escritos; 2) correspondente aos “grandes livros” da humanidade. Por esse ponto de vista, a literatura estaria vinculada aos grandes feitos do homem, tal qual a história monumental, que trata a história como sendo somente a história dos grandes eventos e das grandes personalidades. Warren & Wellek não desprezam o estudo dos “grandes livros” pelos estudantes já que, segundo eles, todos os aprendizes deveriam ter contato com o que realmente foi produzido de bom (e, aí, encontramos a clássica visão de literatura como exemplo de bem escrever para os jovens discípulos); porém, os mesmos autores condenam veementemente tal visão, pois estudando a história literária apenas e tão somente pelas “grandes obras”, estaríamos impedidos de uma visão de conjunto, além de não podermos acompanhar a evolução natural dos gêneros e da própria tradição literária.

A solução, segundo eles, seria atentar para os usos da linguagem, de modo a diferenciar o que seria único do objeto literário. Com esse intuito, partem em busca da classificação da linguagem em três categorias: a científica, a literária e a cotidiana. Diferenciar a linguagem científica da literária parece-lhes relativamente simples: a primeira seria altamente denotativa (haveria uma total correspondência entre signo e coisa significada) e tenderia ao universal (ver o exemplo da matemática), enquanto que a segunda, em contrapartida, seria permeada pelo fenômeno da conotação, cheia de ambigüidades, afetada por fatos históricos, lugar de realce não só do significado como também do significante e não só referencial, mas expressiva e apelativa. Tal “facilidade” de distinção entre as linguagens já não seria encontrada quando pretendêssemos distinguir linguagem literária da própria linguagem cotidiana – uma vez que utilizamos os mesmos recursos e funções (no sentido dado por Roman Jakobson à comunicação) literários no falar do dia-a-dia. Ainda assim, Warren & Wellek apresentam-nos dois critérios utilizados para fazer essa distinção: o quantitativo e o pragmático.

O critério quantitativo nos permitiria definir o literário pelo uso irrestrito e sistemático dos recursos expressivos — ao passo que, na linguagem cotidiana, a ocorrência desses mesmos recursos seria aleatória e eventual. Quanto ao critério pragmático, ele propõe que excluamos do literário todo discurso que se proponha a nos fazer agir, que tente nos persuadir. A arte, segundo esse critério, nos afetaria, sim, porém de maneira sutil, proporcionando um quadro fora da realidade no qual estivesse contido todo o universo da obra. Segundo os autores, esse critério traria de volta à cena algumas concepções da estética, tais como: a “contemplação desinteressada” ou a “distância estética”.

Finalizando, os autores discutem o caráter referencial da linguagem. Esta, apesar de manter laços de dependência com o mundo exterior, não dependeria dele para significar: a obra criaria seu próprio mundo expressivo, e não careceria manter qualquer relação com algo externo a si mesma.

Como conclusão, Warren & Wellek retomam todas as características anteriormente explicitadas justamente para afirmar que nenhuma delas, por si só, daria conta de definir o objeto literário. A organização da linguagem, a expressão pessoal, a exploração do meio de comunicação, a ausência de objetivo prático e a ficcionalidade da obra seriam reafirmações de velhos termos estéticos como a contemplação, o enquadramento, a invenção, a imaginação etc. E cada um desses termos descreveria apenas um traço característico da obra literária. A literatura, portanto, jamais poderia ser vista como um objeto uno e transparente: antes, seria um objeto multifacetado, uma organização complexa, uma teia de elementos interdependentes e correlacionados.

Definida deste modo a literatura, Warren & Wellek descrevem as funções que ela já exerceu ou ainda exerce para alguns: a de conhecimento e descoberta da verdade, a de propaganda, a de *catarse*. Mas antes de falar propriamente dessas funções, os autores retomam as categorias do “doce” e do “útil” de Horácio: literatura como prazer e digno de

atenção séria, capaz de instruir. Para os autores, essas categorias precisariam não só coexistir para constituir o objeto literário, mas, acima de tudo, fundir-se. O prazer, traduzido pelo “doce”, não seria um prazer dentre outros, mas O prazer, já que seria fruto de uma contemplação não-aquisitiva.

Alguns estetas, segundo os autores, apregoam o caráter de “verdade” da obra literária por dois motivos: primeiramente porque isso faz da literatura algo extremamente valorizado e superior e, em segundo lugar, porque negar o caráter de verdade seria corroborar a tese de Platão de que a poesia é mentira (já que imitação de uma imitação). Outros teóricos advogam a função de propaganda da mesma: em vez de procurar a verdade, o autor já nos forneceria essa “verdade”, tentando nos fazer ver as coisas do jeito como ele as vê. Quanto à função de *catarse*, à parte de sua caracterização original (de Aristóteles, na *Poética*) e das reinterpretações do termo no devir, ela é, no manual, vista com a função de nos aliviar (a nós autores e leitores) da pressão das emoções. Cabe, aqui, uma indagação posta pelos dois autores: teria mesmo a literatura essa função de nos libertar ou estaria ela, ao contrário, suscitando novas emoções? Embora possamos discordar, os autores são categóricos ao afirmar, já respondendo à pergunta anterior, que a literatura não nos provoca nenhuma emoção, pois as emoções da obra não são as emoções vividas pelos seres humanos no mundo real, mas sim (e apenas) sensações de emoções.

A despeito da divergência entre autores, críticos e teóricos sobre a função da literatura, Warren & Wellek defendem a idéia de que toda essa discussão acerca da função não é algo instintivo dos poetas e dos cultores da poesia. Se autores, no decorrer da história, escreveram sobre tal função, isso se deve mais às pressões e interesses externos daqueles que são responsáveis pela manutenção dos valores, do que por ser algo que sentissem necessidade de fazer. Com a palavra, os autores:

Para concluir: é remota a história da questão relativa à função da literatura no mundo ocidental, desde Platão até hoje. Não se trata de uma questão suscitada instintivamente pelo

poeta ou por aqueles que apreciem poesia; para esses, “a Beleza é em si própria a justificação da sua existência”, como uma vez Emerson foi levado a dizer. A questão é posta, sim, por utilitaristas e por moralistas, ou por homens de Estado e filósofos, ou seja, pelos representantes de outros valores especiais ou pelos árbitros especulativos de todos os valores. Perguntam eles: afinal, qual é a utilidade da poesia — *cui bono*? E formulam a pergunta em toda a sua dimensão social ou humana. Assim desafiados, o poeta e o leitor instintivo da poesia sentem-se forçados — como cidadãos moralmente e intelectualmente responsáveis — a dar uma resposta razoável à comunidade. E fazem-no numa passagem de uma *Ars Poetica*; e fazem-no numa *Defesa* ou *Apologia* da Poesia: equivalente literário daquilo que em teologia se chama “Apologética”. Escrevendo com esse fito e para esse presumível público, acentuam naturalmente mais a “utilidade” do que o “deleite” da literatura; e daqui resulta que hoje seria semanticamente fácil equacionar a “função” da literatura com as relações extrínsecas desta. Mas desde o movimento romântico tem o poeta freqüentemente dado — quando desafiado pela comunidade — uma outra resposta: a resposta a que A. C. Bradley chama a “poesia pela poesia”; e os teóricos fazem bem em deixar que o termo “função” sirva toda a gama apologética. Empregando neste sentido a palavra, diremos que a poesia tem muitas funções possíveis. A sua função primordial e principal é a da fidelidade à sua própria natureza. (WARREN & WELLEK, 1955, p.45-6).

Outro manual consagrado, intitulado *Teoria da Literatura*, de Aguiar e Silva, pode ser considerado a contraparte brasileira (embora a origem seja portuguesa) daquele de Warren & Wellek e é, até hoje, presença obrigatória em listas de referência, inclusive figurando em listas de estudo para processos seletivos de pós-graduação.

Seguindo os passos de Warren & Wellek, Aguiar e Silva também inicia sua obra percorrendo sobre o conceito e a função de literatura, com a ressalva de um pequeno intróito a respeito da evolução semântica do próprio termo. Segundo o autor, até meados do século XVIII, “literatura” designava todo o saber relativo à escrita e à leitura. No século XVII e início do XVIII, para referirem-se ao que hoje chamamos por literatura, havia somente o termo “poesia” e, se necessário fosse, havia o termo “eloquência” em se tratando de algum tipo de prosa. A partir de meados do século XVIII, “literatura” passa não mais a designar todo um arcabouço cultural, todo um saber livresco, mas os objetos ou conjunto de objetos de estudo. Mais adiante, o termo identificar-se-á com o conjunto das obras literárias de um país — ganhando, aí, o epíteto relativo à nação: literatura inglesa, francesa, e assim por diante. É só na penúltima década daquele mesmo século que o termo chamará a si o fenômeno literário em geral e não mais uma literatura em específico. “Caminha-se para a noção de *literatura* como

criação estética, como específica categoria intelectual e específica forma de conhecimento” (AGUIAR E SILVA, 1968, p.21, grifo do autor).

Antes de tratar da própria conceituação do termo, Aguiar e Silva cita Jacinto do Prado Coelho: “(...) pertencem à Literatura, segundo o conceito hoje dominante, mas na prática muitas vezes obliterado, as obras estéticas de expressão verbal, oral ou escrita”(COELHO, 1961, p.7-8).

Baseando-se nessa citação, teríamos, assim, uma primeira delimitação: literatura seria, então, “as obras estéticas de expressão verbal, oral ou escrita” — noção à qual se opõem vários teóricos, entre eles Massaud Moisés: “Na verdade, só podemos falar em Literatura quando possuímos escritos ou impressos, o que equivale a dizer que a chamada Literatura oral não corresponde a nada” (MOISÉS, 1967, p.15).

Aguiar e Silva cita as duas passagens justamente para questionar a tese de Massaud Moisés, aliando-se a Jacinto do Prado Coelho: se a literatura correspondesse apenas aos textos escritos, não teríamos como explicar, por exemplo, os textos homéricos, que preexistiram à transcrição. Estes textos, como bem explica Aguiar e Silva, já eram literatura: o texto escrito é, segundo o autor, *apenas* a transcrição gráfica de um outro texto, oral.

Retomando as seis funções básicas da comunicação, de Roman Jakobson, o autor detém-se na análise da função poética da linguagem, justamente para tentar encontrar o que, de especial, tornaria uma “mensagem verbal, oral ou escrita”, literária. Assim como já o haviam feito Warren & Wellek, o autor refere-se, detidamente, ao caráter ficcional da obra, justamente com base na função poética (pela qual a mensagem criaria imaginariamente sua própria realidade). Aguiar e Silva estabelece a diferença básica entre a linguagem histórica — heterônoma semanticamente porque remete a outra realidade — e a linguagem literária — autônoma quanto aos sentidos.

Quanto à questão da conotação (já analisada no primeiro manual), o autor propõe uma renomeação para diferenciar a linguagem literária da linguagem cotidiana (que também estaria evitada de conotação). William Empson propôs a substituição pelo termo “ambigüidade” — operação essa rejeitada por Aguiar e Silva, levando-se em conta o que ele chama de “carga pejorativa” da palavra. O autor do manual prefere o termo cunhado por Philip Wheelwright, “plurissignificação”, pelo fato de a linguagem literária ser portadora de várias dimensões semânticas, fugindo da tendência ao sentido unívoco. Essa plurissignificação ocorreria tanto em um nível sincrônico quanto em um nível diacrônico, pois as palavras mudariam de sentido não apenas no decorrer da história, mas também dependendo de sua ligação com outras palavras, no contexto de uma frase.

Alguns teóricos advogaram a especificidade do literário por este libertar a palavra da banalização à qual estaria exposta no dia-a-dia, por dar, segundo Mallarmé, “um sentido mais puro às palavras da tribo”. Aguiar e Silva recorre à Teoria da Informação que mantém o postulado de que, quanto mais previsível for a mensagem, menor será sua capacidade de informar. Norbert Wiener, segundo Aguiar e Silva, teria chegado mesmo a explicar o enfado causado por alguns autores e obras “clássicas” nos estudantes contemporâneos pelo fato de que estes estariam cansados de ver e rever os mesmos trechos e as mesmas máximas compilados em antologias — o que tornaria a leitura desses autores previsível e redutível àquilo que eles já conhecem. Segundo esse autor, seria preciso um novo trabalho com esses textos de modo a possibilitar uma leitura que fosse além das conhecidas e que contribuísse com algo novo para o leitor. Retornando à questão literária, por esse ponto de vista, o escritor remodelaria o sistema lingüístico de modo a renovar aquela linguagem literária que virou repetição de velhas fórmulas. Obviamente, essa operação obedeceria a limites: segundo Heidegger, haveria aí uma diferença gritante entre o artista que arquitetasse uma verdadeira destruição do sistema ao tentar renová-lo e o artista que conseguisse reinventar as palavras.

Quanto ao significante, recorre-se à distinção entre a linguagem literária e as outras para explicar a importância e a utilização do significante para fins expressivos.

Retomando todos esses conceitos e, mesmo prevendo a ocorrência de casos fronteiros (de obras que seriam somente em parte literárias) como os ensaios, as biografias e as memórias, Aguiar e Silva conclui:

Depois do que ficou dito, parece não ser muito difícil estabelecer uma distinção entre obra literária e obra não literária. Serão excluídas da literatura aquelas obras que não participam fundamentalmente das formas de existência atrás assinaladas à linguagem literária e portanto despojadas de intenções e de qualidades estéticas: obras jurídicas, históricas, científicas, filosóficas, reportagens jornalísticas, etc. Serão obras literárias aquelas em que, como ficou dito, a mensagem cria imaginariamente a sua própria realidade, em que a palavra dá vida a um universo de ficção. Numa obra científica, histórica ou filosófica, a linguagem denota referentes externos e a sua verdade relaciona-se necessariamente com esses referentes externos; na obra literária, a linguagem não apresenta uso referencial e a sua verdade é uma *verdade de coerência* e não de *correspondência*, consiste numa necessidade *interna* e não algo verificável *externamente*. Deste modo, como escrevem Wellek e Warren, “o cerne da arte literária encontrar-se-á, obviamente, nos gêneros tradicionais: lírico, épico, dramático. Em todos eles existe uma ‘referência’, um relacionar com um mundo de ficção, de imaginação” (AGUIAR E SILVA, *ibid.*, p.46, grifos do autor).

Após definir a literatura, Aguiar e Silva passa para a análise das funções a ela atribuídas. Começando pela autonomia da arte, comenta que essa noção é relativamente moderna, já que, até meados do século XVIII, a literatura possuía ora uma função hedonística ora uma pedagógico-moralizante. Foi com o romantismo alemão que surgiu a expressão “arte pela arte” cujas características podem ser, grosso modo, elencadas: negação de qualquer utilidade da obra (e, dentro dessa visão estaria, também, todo um despreço pelo progresso vigente da ciência); a impossibilidade de ligação entre literatura e valores morais; a incompatibilidade entre vida e arte, já que aquela seria imperfeita e impura diante dessa; a fuga no tempo e no espaço e a hostilidade perante a natureza. Essa visão da “arte pela arte”, propalada por Kant, Schelling, Hegel e outros irradiou-se para outros países europeus, chegando mesmo aos círculos norte-americanos. Nos EUA, Edgar Allan Poe foi um dos expoentes dessa posição, condenando a poesia didática — comum no meio norte-americano da época — para louvar o poema *per se*, o poema por sua condição de poema e nada mais.

De modo semelhante ao de Warren & Wellek, Aguiar e Silva comenta a função da literatura como conhecimento, chegando, mesmo, a citar a influência de toda uma tradição teórica nesse campo no desenvolvimento da estética simbólica ou semântica, cujos expoentes seriam Ernst Cassirer e Susanne Langer. A seguir, descreve a função da literatura como evasão do próprio sujeito que, para fugir aos transtornos infringidos, evade-se no tempo e no espaço. Neste particular, Aguiar e Silva propõe uma distinção bem clara entre a função da literatura como evasão e a função de *catarse*: na evasão, há a finalidade de fuga e de esquecimento das amarguras da realidade, ao passo que na *catarse* o sujeito assume os infortúnios da vida e não evita um enfrentamento com eles. Por fim, o autor discorre sobre a função de engajamento da literatura, visão essa fortalecida principalmente depois da Segunda Guerra Mundial, época na qual as correntes artísticas neo-realista e existencialista disseminaram-se por uma Europa Ocidental arrasada pelo conflito.

Como conclusão, Aguiar e Silva resume a história das funções da literatura como o revezamento de duas teorias: uma *formal* (que prevê a literatura como uma entidade autônoma) e uma *moral* (que apregoa a inserção da literatura entre outras atividades humanas). Com base nisso, o autor advoga que a literatura tenha não só uma função, mas uma pluralidade de funções na sociedade e que, embora tenha significados autônomos e crie sua própria realidade, ela mantenha suas matrizes primordiais na realidade que lhe é externa. Quanto à “autonomia da arte”, esta deveria ser compreendida como “especificidade” da arte — objeto singular que possui suas características próprias — e não como algo desvinculado e independente de outras atividades humanas.

Sobre a função de “engajamento” descrita por Aguiar e Silva, reportemo-nos a uma obra ilustrativa desta função: *Que é a literatura?* (1989), de Jean-Paul Sartre, cujos capítulos mais importantes, para a nossa perspectiva, seriam os três primeiros: “O que é escrever?”, “Por que escrever?” e “Para quem escrever?”. Como bem explicitado em uma nota de rodapé

na página 52 desse livro, a obra de Sartre serviria como uma resposta ao livro de Julien Benda — *La trahison des clercs*³ — no qual Benda faz uma apologia da literatura como meio para se atingir e se falar dos valores eternos e universais, tais como Beleza, Justiça e Razão, entre outros. Segundo Benda, qualquer tentativa de o escritor produzir uma obra que servisse a outro propósito (fosse ele moral, político ou social), seria uma traição daquele compromisso primeiro, que era o de escrever tendo em vista os tais valores eternos. Sartre ironiza o termo *clerc* ao longo de todo livro, traduzido por sua acepção de “intelectual”.

Aproveitando-se da questão, cita o escritor Richard Wright, um negro que se desloca do sul para o norte dos Estados Unidos. Como poderia Wright isolar-se em uma torre de marfim e escrever sobre os valores universais, pergunta Sartre, enquanto os companheiros de raça viviam os flagelos do preconceito e do descaso? Falar de “traição dos intelectuais”, neste caso — e aí Sartre faz a referência explícita à obra de Julien Benda — não poderia parecer mais inadvertido, uma vez que a categoria de “intelectual” pertenceria à classe burguesa (opressora) e nunca aos oprimidos. Richard Wright escreve para os negros cultos que podem lê-lo e para os brancos (generosos) que conseguem (ou pelo menos tentam) compreender a situação que ele descreve em seus livros, mostrando algum tipo de compaixão pela condição geral dos negros. Escreve sobre os negros sim, mas é um olhar de quem vive a sociedade branca do lado de fora: de quem está imerso em uma sociedade, mas pode muito bem distanciar-se dela para mostrar o drama de sua própria condição de negro.

Daí a literatura de compromisso. Escrever, para Jean-Paul Sartre, é fazer um apelo à liberdade de outra pessoa (o suposto leitor) para que ela aceite criar o mundo que o autor desvendou. Em um primeiro momento, Sartre analisa o próprio funcionamento da “nomeação”, da descrição que fazemos quando escrevemos: quando nomeamos um objeto, segundo ele, estamos transformando o mundo, pois o objeto nomeado não mais será o mesmo

³ Ou, em inglês: BENDA, J. *The Treason of the Intellectuals*. s.l. W.W.Norton & Company, 1969.



após esta nomeação. Como exemplo, pensemos numa possível descrição do comportamento de alguém: essa pessoa, *ao ser vista* (e descrita, nomeada) por outra, passa a *ver-se*, também, daquele modo, bem como as outras pessoas também poderão vê-la da mesma maneira.

E por que escrever? Escrevemos, segundo Sartre, para sentirmo-nos *essenciais* em relação ao mundo — esta seria a mola propulsora de toda a criação artística. A paisagem que contemplamos antes de a descrever não precisa de nós para existir e continuar existindo: se enxergamos determinadas relações entre cores e formas naquela paisagem, se estabelecemos movimentos e analogias, é pura consequência de reflexões nossas, pois a paisagem, em si, permanecerá a mesma após nossa contemplação. Ao escrevermos, sentimo-nos essenciais em relação ao objeto; porém este, após ser criado, torna-se inessencial para nós e essencial ao leitor, que sentir-se-á inessencial por sua vez, diante da obra. Assim, a literatura só existe como um peão em movimento; o objeto criado só tem existência plena quando é lido e no momento mesmo da leitura.

Nesse ponto, Sartre dialoga com Kant. Assim como este, Sartre também acredita que a obra de arte não tem uma finalidade, pelo simples fato de que ela é sua própria finalidade. Daí a divergência em relação a Kant: enquanto este acredita que o objeto artístico existe primeiramente (e isso devido ao criador, embuído da figura de demiurgo) e só depois é visto, Sartre postula uma nova maneira de ver a existência da obra — ela só existe quando a *vemos*.

Em relação ao material lingüístico, as palavras, Sartre estabelece uma distinção crucial entre a prosa e a poesia. Segundo ele, a poesia se assemelharia à escultura e à pintura, à medida que as palavras são palavras-coisa e não se prestam a instrumentos. Na prosa, por outro lado, o autor *se serviria* das palavras para produzir significados; na poesia, as palavras assumiriam plenamente a sua capacidade de *sinais*, tornando-se um estágio para a ação.

Vale ressaltar a proposta sartriana de substituição de toda literatura de *exis* (literatura de entretenimento) por uma literatura de *praxis* (literatura de ação no mundo). Assim como as

leis existem no papel e, embora possamos infringi-las, sabemos de sua existência, a literatura existiria para fazer um apelo à existência e, no momento que passa a existir, compromete aquele que a trouxe à vida. Segundo o autor, se um livro está sobre a mesa, jaz morto; porém, se o abrimos, *nos responsabilizamos*.

Além disso, a noção dessa “responsabilidade”, para Sartre, é muito grande: somos responsáveis pelos mundos que criamos ou ajudamos a manter; se criamos um mundo de injustiças, responderemos por ele.

O grande tema da literatura, seria, pois, segundo Sartre, a liberdade. É perfeitamente possível que um autor negro escreva um bom livro narrando todo um sentimento de ódio em relação aos brancos — porque esse ódio só se justificaria pelo desejo profundo de liberdade para os homens negros. Um livro como esse poderia angariar simpatias mesmo entre os leitores brancos, fazendo-os refletir e envergonhar-se da atitude de seus semelhantes, clamando por justiça e maior liberdade para os negros. Entretanto, segundo Sartre, seria inconcebível a confecção de um bom livro em apologia ao anti-semitismo, por exemplo, pois não haveria como apelar à liberdade do leitor para imaginar a opressão da liberdade de outro homem.

Deixando a literatura de engajamento de lado e avançando um pouco mais no tempo, tomemos outros autores e a busca continuada de definição do literário. Retomando as noções de literatura apresentadas pelos grandes manuais e geralmente aceitas por teóricos, críticos e leitores, Terry Eagleton — na obra *Teoria da literatura: uma introdução* (1983) — e Jonathan Culler — em *Teoria literária: uma introdução* (1999) — utilizam o mesmo procedimento para tentar definir o conceito de literário. Relembrando conceitos e definições, ambos os autores buscam exemplificá-los, questionando-os, em um segundo momento, com exceções que fugiriam às regras ou contra-sensos não claramente explicitados pelos defensores de tais critérios.

Eagleton inicia a abordagem pelas definições comumente aceitas como a distinção entre fato e ficção. A “escrita imaginativa”, segundo ele, seria, para muitos, a especificidade do objeto literário, separando, portanto, os discursos não-ficcionais dos ficcionais. Se tal distinção fosse válida, não conseguiríamos dar conta de explicar, conforme insinua Eagleton, a inclusão de ensaios de Francis Bacon e os sermões de John Donne nas antologias de literatura inglesa do século XVII, por exemplo⁴. Eagleton lembra-nos de que essa mesma distinção entre “fato” e “ficção” é uma noção recente; os romances e as notícias de jornal, até algum tempo atrás, não eram nem puramente factuais nem puramente ficcionais. Não descurando da noção de literatura nos dias de hoje, Eagleton critica: atualmente, a literatura exclui de seu campo muito do que é pura ficção, como as histórias em quadrinhos, por exemplo. Sendo assim, a distinção entre fato e ficção parece indevida por não conseguir explicar os desvios à regra, desvios passados e contemporâneos.

A segunda característica analisada por Eagleton é a da definição do literário pelo uso de uma linguagem particular, diferenciada da linguagem comum. Ora, conforme salientado por diversos outros autores (mesmo os mais conservadores), a linguagem literária contém recursos expressivos e estilísticos que não são, em hipótese alguma, propriedades exclusivas dela; mas atributos da própria linguagem cotidiana: gama diversificada de jogos, imagens, metáforas, realces do significante, funções expressiva e apelativa etc.

Muitos autores definiriam, ainda, a literatura por sua auto-referencialidade e ausência de pragmatismo. Eagleton é taxativo e bastante conciso ao nos lembrar de que o pragmatismo não está na natureza do que é lido, mas na forma com que lemos alguma coisa. Além disso, a literatura teve, sim, diversas funções precípuas ao longo da história, como a de instrumento moralizador de uma sociedade e mantenedor dos “bons costumes”, por exemplo. Não é à toa que as antologias literárias estudadas no Brasil muitas vezes foram meras cópias de similares

⁴ Talvez valesse a explicação dada por Aguiar e Silva de que o que mudou não foi o conceito de literatura, mas sim o de sermão, de história etc.

européias, nas quais todos os textos eram purgados de seus conteúdos supostamente subversivos ou indecorosos a fim de que o aluno pudesse aprender somente o que era considerado moralmente aceitável em determinada época e não se “corrompesse” com a leitura dos textos.

Haveria, ainda, a possibilidade de considerarmos literatura como um tipo de escrita altamente valorizada. Ora, conforme nos adverte Eagleton, se resolvêssemos nos pautar por tal parâmetro, teríamos de, obrigatoriamente, abandonar qualquer pretensão de definir a literatura objetivamente, com características perenes e estáveis. Assim como uma obra pode ser considerada literatura em um século e não em outro, assim também muda (ou pode mudar) o tipo de literatura que será valorizado.

Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa em si (...). “Valor” é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos. (EAGLETON, 1983, p.12).

Segundo Eagleton, o fato de sempre interpretarmos as obras segundo nossos interesses (e não de outra maneira possível), poderia explicar, parcialmente, por que certas obras parecem conservar seu valor através do tempo. Mas a questão do valor não seria um fato meramente individual e subjetivo — e aí está, subjacente, toda a base da argumentação que Eagleton segue até o fim do livro. Nossa estrutura de valores estaria relacionada, de algum modo, com a manutenção e a reprodução do poder social. Nossa estrutura de valores seria, portanto, parte integrante da *ideologia* — concebida, aqui, como “(...) a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura do poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos” (Ibid., p.16).

Jonathan Culler, disposto a utilizar os mesmos procedimentos de Eagleton, analisa cinco pontos levantados pelos teóricos acerca da literatura. Antes disso, porém, detém-se sobre as perguntas iniciais, título do próprio capítulo no qual aborda essas questões (“O que é literatura e tem ela importância?”), para lembrar-nos de que, apesar de continuar atual e muito

importante, essa pergunta, desdobrada em duas, parece sempre negligenciada. Segundo Culler, isso se deve a dois fatores: primeiro, porque tanto as obras literárias quanto as não-literárias, hoje, podem ser estudadas juntas e de modo parecido e, em segundo lugar, porque descobriram-se marcas de “literariedade” em obras não-literárias. “Durante vinte e cinco séculos as pessoas escreveram obras que hoje chamamos de literatura, mas o sentido moderno de *literatura* mal tem dois séculos de idade” (CULLER, 1999, p.28, grifo do autor).

Antes de 1800, segundo Culler, *literatura* era o conhecimento do texto escrito, dos livros. Até hoje, usamos o termo “literatura” para referir-mo-nos a tudo o que já foi escrito sobre determinado assunto. Além disso, os livros não eram vistos e lidos como o são hoje: uma obra como a *Eneida*, de Virgílio, que hoje é tida como literatura, era usada como exemplo de bem escrever, exemplo de gramática e matéria-prima para memorização.

O sentido de literatura como escrita imaginativa remonta aos teóricos alemães do final do século XVIII, e Culler aponta o livro da baronesa francesa, Madame de Staël, como um marco dessa época: *Sobre a Literatura Considerada em suas Relações com as Instituições Sociais*. Mas, mesmo assim, muita coisa mudou de lá para cá e Culler se pergunta se muito do que hoje consideramos literatura seria também considerado por Madame de Staël.

O contexto no qual é lido/visto o objeto literário assume indisfarçada importância também para Culler. Como primeiro ponto a ser analisado, o tema da literatura como a “colocação em primeiro plano” da linguagem. Para o questionamento dessa noção, vale uma máxima de Culler: a de que nem tudo que é colocação da linguagem em primeiro plano é literatura, bem como nem toda literatura é colocação da linguagem em primeiro plano. “Quando um texto é enquadrado como literatura, ficamos dispostos a atentar para o desenho sonoro ou para outros tipos de organização lingüística que, em geral, ignoramos”. (Ibid., p.36).

Essa máxima prática, que significa que considerar um texto como literatura é olhar sobre a organização da sua parte para o efeito do texto, mas não considerar a obra como sendo principalmente destinada a atingir algum fim, tal como uma reforma ou persuasão (Ibid., p.36).

Segundo ponto: literatura como integração da linguagem (e aqui há a noção de relação entre os diversos elementos constitutivos da linguagem, como som e sentido, por exemplo). De acordo com o autor, não é que as relações entre os componentes da linguagem sejam características só da literatura, mas, sim, que na literatura é mais provável que procuremos por essas relações. Dessa forma, Culler vai, uma a uma, analisando definições tornadas clássicas (e, até certo ponto, indiscutíveis) sobre literatura, tentando demonstrar que nem as tão propaladas características intrínsecas da obra, nem a tendência a ver algo como literatura (daí o contexto) conseguem, por si só, dar conta de explicar o objeto literário. Uma frase com jogos de linguagem pode não ser literatura (podendo fazer parte de um adesivo de carro, por exemplo); por outro lado, embora leiamos alguns textos como literatura porque nos predispomos a isso, nem tudo que resolvermos ler como literatura, vai, de fato, ser considerado literatura.

Próximo passo: a caracterização de literatura como “ficção”. A esse respeito, Culler resume: “A referência ao mundo não é tanto uma propriedade das obras literárias quanto uma função que lhes é conferida pela interpretação” (Ibid., p.38).

Quanto à literatura como objeto estético, comecemos por uma definição do próprio Culler sobre a Estética: “(...) é historicamente o nome dado à teoria da arte e envolve os debates a respeito de se a beleza é ou não uma propriedade objetiva das obras de arte ou uma resposta subjetiva dos espectadores, e a respeito da relação do belo com a verdade e o bem” (Ibid., p.39).

Citando Kant, Culler nos lembra de que, para aquele, os objetos estéticos teriam uma “finalidade sem fim”, ou seja, seus elementos estariam interligados para um fim, mas esse fim seria a própria obra, ou o prazer que a obra proporcionaria, e não algo que estivesse além dela.

Em termos práticos, isso significa que considerar um texto como literatura é indagar sobre a contribuição de suas partes para o efeito do todo, mas não considerar a obra como sendo principalmente destinada a atingir algum fim, tal como nos informar ou persuadir (Ibid., p.40).

O questionamento desse ponto vem a seguir: Culler nos adverte para o fato de que podemos apreciar uma história (não-literária) por sua narratividade — tornando-a uma boa história. Assim, estaríamos apreciando sua configuração interna e, portanto, suas qualidades estéticas, desvinculadas de qualquer objetivo externo e, ainda assim, isso não seria literatura.

Por fim, Culler discute a questão da literatura como construção intertextual ou auto-reflexiva. Segundo esse ponto de vista, ler algo como literário seria posicioná-lo em relação a outros textos (daí a intertextualidade): um poema remeteria a outro, que remeteria a uma outra obra, que aludiria a outro poema e, assim, sucessivamente. Além disso, a literatura seria uma reflexão sobre a própria literatura já que, por meio de tal reflexão, um escritor poderia operar avanços ou recuos. Contudo, essas mesmas características também não são exclusividade da literatura e, Culler demonstra-nos isso recorrendo aos simples e ingênuos adesivos de carro: alguém faz um; outra pessoa faz outro com base naquele primeiro; enquanto um terceiro pode vir a fazer outro que caracterize o histórico de adesivos anteriores.

Deixando os críticos de lado, talvez pudéssemos buscar as concepções de “literatura” e, de maneira correlata, de “boa literatura” nos próprios indivíduos responsáveis pelo fazer literário, ou seja, os escritores. Perrone-Moisés, em *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (1998)⁵, propõe-se a investigar o que disseram alguns escritores-críticos acerca de seus autores e obras prediletos. Por escritor-crítico deve entender-se, aqui, o escritor que não só produz literatura como, também, teoriza a respeito, refletindo sobre sua natureza e constituição. Os escritores escolhidos pela autora apresentam características semelhantes, tais como o fato de exercerem a atividade crítica constantemente, terem pertencido às vanguardas do século XX, apresentarem uma preocupação pedagógico / programática, serem políglotas e cosmopolitas e terem exercido (sempre ou em algum momento) a tradução. E são eles: Ezra Pound (1885-1972); T. S. Eliot (1888-1965); Jorge

⁵ Ver, também, a esse respeito: PERRONE-MOISÉS, L. História literária e julgamento de valor. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.77, p.5-18, janeiro 1984.

Luis Borges (1899-1986); Octavio Paz (1914-1998); Italo Calvino (1923-1985); Michel Butor (1926); Haroldo de Campos (1929) e Philippe Sollers (1936).

Segundo Perrone-Moisés, de acordo com verificações próprias (por meio da análise de citações, artigos/ensaios a respeito, traduções da obra de determinado autor etc), os autores mais citados/estudados pelos escritores-críticos acima elencados são: Homero, Dante, Joyce, Virgílio, Donne, Voltaire, Flaubert, Mallarmé, Pound, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Dostoiévski, Henry James, Kafka.

O que faria, então, desses autores, *grandes* autores? E, em decorrência, o que faria da obra desses autores, *grandes* obras? Em face da abrangência do tema e pela diversidade de autores e de escritores, Perrone-Moisés dispõe-se a analisar o que ela chama de “quatro casos exemplares”, ou seja: analisar o que cada um dos escritores-críticos disse sobre quatro autores em particular. Os autores escolhidos foram Dante, Donne, Mallarmé e Joyce.

A conclusão que Perrone-Moisés faz após a análise do primeiro caso — Dante — nos serve como exemplo da própria conclusão final do livro: os escritores-críticos em questão estariam levando em consideração categorias clássicas, apenas revitalizadas à luz do presente, ganhando novas reformulações e denominações graças às novas teorias e às novas visões desses críticos modernos. Vale dizer que, segundo Perrone-Moisés, essa seria uma característica fundamental de todos os escritores-críticos: o olhar para o passado com vistas a um fazer que é presentificado; e, nesse olhar e nessa reafirmação de conceitos e categorias, uma intervenção no cânone — o escritor-crítico, ao selecionar autores/obras do passado, criaria sua própria tradição literária, agindo sobre ela e até negando-a. É um olhar histórico com uma função prática: a de orientar sua atividade presente; sendo assim, isenta de qualquer traço de neutralidade ou de cientificismo. Sobre a análise do caso de Dante:

A relação desses escritores-críticos com Dante nos dá algumas respostas acerca dos valores que presidem às suas escolhas, e nos revela as razões, explícitas e implícitas, pelas quais eles mantêm certos clássicos do passado como mestres do presente.
(...)

Vários desses valores são os reconhecidos desde Aristóteles e mantidos ao longo dos séculos: a unidade, a coerência, a completude, a verossimilhança, a impessoalidade do poeta épico, o ritmo e a musicalidade do verso. Entretanto, esses valores aparecem, por assim dizer, reciclados à luz do presente, e essa operação sincrônica (...) altera o sentido e o peso desses valores no conjunto.

(...) Os valores clássicos, reinterpretados a partir de uma concepção da linguagem e da literatura inexistente na época de Dante, são não apenas renomeados, mas transformados, reinventados pelos modernos” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.98-9).

Os únicos valores que, segundo Perrone-Moisés, fugiriam a esse padrão por serem considerados valores “modernos”, seriam os da “atualidade” e “novidade”: “Para os modernos, a grande obra não apenas é nova em seu tempo, mas mantém sua atualidade; este é um requisito para entrar no cânone moderno e, ao mesmo tempo, é o que distingue o novo poético da moda passageira ou da novidade de consumo” (Ibid., p.171).

Os valores-comuns a todos os escritores-críticos para definir a boa literatura (e, portanto, instrumentos para separar o joio do trigo) são: a *maestria técnica* (retomada da linguagem literária como *poiesis*; como arte que exige técnica); a *concisão* (preceito da retórica que os modernos preferem chamar de “condensação” e que não remete apenas à extensão, mas à noção de “palavras carregadas de sentido”); a *exatidão* (que não presta contas ao real, mas é uma recriação do mundo); a *visualidade/sonoridade* (habilidade para evocar visões e imagens e a retomada do caráter sonoro da poesia, que havia se transformado em objeto mudo); a *intensidade* (quanto aos efeitos do texto no leitor); a *completude* (ou “coerência interna”, na classificação moderna); a *intransitividade* (autonomia da arte); a *utilidade*; a *impessoalidade* (a força estaria na palavra, e não na pessoa que a diz); a *universalidade* (a literatura teria de dizer respeito a todos os homens para ter função de conhecimento) e a *novidade* (sendo, basicamente, novidade de expressão).

Quanto à categoria “utilidade”, há uma ressalva a ser feita: apesar de todos os escritores-críticos negarem uma utilidade (função) direta e imediata da literatura, todos eles apontam utilidades que vão além da função estética.

Todos os escritores-críticos modernos consideram a obra literária (especialmente a de poesia) como tendo um fim nela mesma. Mas embora defendendo, prioritariamente, a função



poética, os escritores-críticos vêm, lateralmente, uma “utilidade” da arte. Pound está sempre pensando numa finalidade da arte, que é a de manter a linguagem em boa forma para uso da nação. Eliot vê a utilidade da literatura na preservação do idioma e na transmissão de valores morais e civilizacionais. Borges aponta na literatura seu papel de ampliar nossa percepção do mundo, de afinar a fruição psicológica do leitor. Outros, nutridos de uma teleologia hegeliana-marxista, vêm na obra seu valor político “revolucionário”, mais ou menos indireto (Ibid., p.165).

Parece-nos, pois, pertinente apontar para o fato de que a natureza e a função do objeto literário permanecem em pauta até os dias de hoje. Tentativas de se delimitar satisfatoriamente e com precisão o objeto literário são efetuadas com uma certa constância, com uma única certeza: a de que a literatura continua, apesar de prestar-se a análises as mais variadas, não admitindo uma univocidade de sentido que possa fundir uma verdade absoluta.

1.2.) Cânone: tentativas de definição

Segundo Roberto Reis (REIS, 1992, *passim*), para discutirmos a noção de *cânone*, faz-se necessário, primeiramente, uma incursão por termos como *literatura*, *linguagem*, *cultura* e *escrita*, de modo a compreendermos como a noção de *poder* encontra-se sempre subjacente a todos eles. Segundo o autor, é impensável falarmos em cânone se não nos ativermos à estrutura que o sustenta, ou seja, às formas de poder nele instituídas.

Pensar a *cultura* como algo *natural*, segundo Reis, é um dos equívocos mais comuns. E, no interior deste equívoco, encontramos um muito maior e mais escamoteado: o da pretensa ilusão da completa referencialidade da própria linguagem. Nomeamos as coisas do mundo de maneira a recriarmos o que vemos em uma dimensão simbólica (e, portanto, *cultural*); com isso, não só organizamos o mundo, como também o deturpamos, uma vez que o signo jamais poderá compreender as diversas dimensões do referente. É por meio da linguagem (aparentemente natural e transparente) que uma determinada sociedade constrói

imagens e significações — sem se dar conta, vale lembrar, que estará subordinada a esse espectro de significações, tentando, por vezes, impô-lo a outros povos.

Reis ilustra esse velamento da própria ideologia da cultura com o caso do estudante que, em uma das aulas, propôs que se desse “educação aos africanos”. Ora, um enunciado desse tipo traz à tona uma série de pré-conceitos, tais quais: a generalização de inúmeros povos diferentes sob o título de “africanos”, a estreita compreensão do que seja “educação”, eliminando, do horizonte cultural possível, qualquer manifestação cultural oral (sob o argumento de que esses povos não possuem a *escrita*) e, o que é pior, o estabelecimento de uma total correspondência entre “educação” e “nossa cultura”.

A *escrita* — instrumento milenar de poder (e, por isso, durante muito tempo restrita a um pequeno grupo) — passou a ser vista, então, (corroborando as demais ilusões sobre linguagem e cultura), como condição imprescindível para o caráter de *literário*. E essa ilusão, aparentemente ingênua e ultrapassada, continua permeando vários debates da atualidade, conforme pudemos ver nas diversas tentativas de definição de *literatura*, na primeira seção deste capítulo. Quando excluimos uma manifestação simbólica somente por não ter sido registrada graficamente (não ter sido *escrita*), estamos, assim como o aluno de Reis, estabelecendo um divisor de águas entre o que vale como cultura e educação (nossas produções) e o que simplesmente não tem *valor*.

Um texto literário, escreve Jenaro Talens, não é uma presença, mas um espaço vazio, cuja semantização está para ser produzida pela praxis historicamente determinada do leitor. É o ato de leitura que faz com que o espaço vazio se transforme em uma obra literária, produzida depois de ter sido transformada em algo dotado de um significado pela apropriação por um leitor. Se acatarmos a anotação de Talens, se poderia desde logo inferir que a leitura estará condicionada pelo estatuto de classe, pelo “gosto”, pelo lugar ocupado pelo leitor no tecido social e num dado momento histórico (Ibid., p.68).

Assim, o leitor interpretará um texto de acordo com as noções de sua própria cultura e fundamentado pelas leituras previamente praticadas em sua vida particular. O gesto da *leitura* em si será, portanto, um cruzamento de *textos* (com os quais aprendemos a recriar o mundo e

X

as coisas do mundo) — sem descurarmos do fato de que esses textos não são entidades puras, pairando acima de quaisquer sobredeterminações, mas são produzidos por *alguém* que fala baseado em *determinadas* condições. Assim, a *literatura*, segundo Reis, tem se prestado, ao menos a partir do início da era moderna, com a cisão entre arte e religião, a corroborar *um* discurso que coincide com o discurso de uma elite que exerce o poder e que pretende velar as divisões sociais e as vozes divergentes.

Rememorando a origem etimológica do termo *cânone* (do grego “kanon”, um tipo de vara utilizada para fazer medições), Reis afirma que o termo foi apropriado pelas línguas românicas com o sentido de “lei” ou “norma”, sendo utilizado por teólogos para separar o que poderia ser mantido como “palavra sagrada” na Bíblia e os textos que deveriam ser dela excluídos por não corroborarem as “verdades” da “palavra sagrada”. O intuito do autor é o de nos mostrar como a palavra esteve, sempre, associada ao *poder*: somente alguns indivíduos poderiam prestar-se às exclusões e inclusões, amparados por uma instituição (a Igreja) que legitimava um único discurso *permitido*.

Nas artes em geral e na literatura, que nos interessa mais de perto, *cânon* significa um perene e exemplar conjunto de obras — os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres —, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta “humanidade” é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável (Ibid., p.70).

Por essa noção de *cânone*, um conjunto de obras é dotado de características *universais* e *atemporais*, tidas como de excelência literária e, portanto, *modelo* a ser copiado.

É interessante notar que, apesar de essa relação entre *cânone* literário e *cânone* religioso ser mencionada por críticos de diversas correntes (dada *própria* etimologia da palavra e seu uso pelos teólogos), não há uma unanimidade quanto à legitimidade dessa relação. Wendell Harris (1991), por exemplo, é um dos que acreditam firmemente que tal paralelo entre o *cânone* literário e o *cânone* bíblico — no sentido de um conjunto fechado e autorizado de textos ao qual um grupo de pessoas estaria sujeito — não procede. Assim,

segundo Harris, o termo *cânone* (que fora aplicado à literatura com o sentido de “seleção de autores” pela primeira vez em 1768 por David Ruhnken⁶) continuaria sendo utilizado até hoje de maneira inapropriada.

De acordo com Harris, não só não temos um conhecimento claro do processo pelo qual um conjunto de obras judaicas e cristãs tornou-se cânone fechado nos séculos I a.C. e IV d.C. respectivamente, como tal processo seria irrelevante para o debate sobre o “cânone literário”. Sem negar que tenha havido *tradições* literárias em vários momentos da história, tradições segundo as quais alguns autores eram tidos como modelos de correção gramatical ou exemplos de boa conduta moral, Harris aponta para o fato de ter havido uma certa rotatividade entre esses autores. Dessa forma, como nos diz o autor, nem mesmo Aristóteles teria se mantido canônico no sentido bíblico do termo. Além disso, as listas de autores, nas palavras de Harris, não excluía sistemáticamente, permitindo, ao contrário da exclusão no sentido bíblico, que obras novas ou reavaliadas entrassem para o rol canônico (p.111).

Citando o ensaio de Frank Kermode⁷, no qual este teria se valido do sentido bíblico de cânone para afirmar que o anseio por ter um cânone intocável e representativo é um dos aspectos do conservadorismo de uma instituição, Harris contrapõe-se ao argumento de Kermode, alegando que nenhuma instituição ou grupo de professores, por mais conservadores que possam ser, obrigará alguém a aceitar um determinado conjunto de autores e obras para ser admitido na instituição. Tampouco, segundo Harris, a universidade teria exercido esse tipo de poder com relação a um conjunto de textos, desde que se desvinculou do poder da igreja. Quando este poder ainda vigia, os conceitos de representatividade e inviolabilidade eram rigorosamente respeitados, sendo considerados heréticos todos aqueles que ousavam manusear, ler ou proferir obras e idéias previamente proibidas.

⁶ Essa demarcação foi feita, segundo Harris, por Rudolph Pfeiffer em: *History of Classical Scholarship from the Beginning to the End of the Hellenistic Age*. Oxford: Clarendon-Oxford UP, 1968.

⁷ KERMODE, F. Institutional Control of Interpretation. *Salmagundi*. 43, p.72-86. 1979.



A parte mais convincente do ensaio de Kermode é quando ele sugere que certos textos tornam-se “autorizados” pela exegese, passando a ser, posteriormente, objetos de uma explicação “interminável”.⁽⁸³⁾ Entretanto, o que Kermode descreve tão apropriadamente não é a formação do cânone pela aceitação de uma obra em um conjunto rigorosamente limitado de textos autorizados, mas pela introdução dessa obra em um diálogo crítico em curso (HARRIS, 1991, p.111, tradução nossa)⁸.

Assim, Harris, estabelecendo um paralelo entre esse “diálogo crítico” e qualquer conversa cotidiana, pretende demonstrar que o grau de interesse por determinado texto e o período de tempo pelo qual esse texto continuará provocando interesse dependerão, invariavelmente, de fatores tais como o grau com que esse texto dialoga com outros textos da história (o que o autor chama de “ressonância histórica”), o leque de significações que dele se abstrai, o modo como ele é trazido à tona e a confluência entre os interesses do crítico e os significados possíveis do texto. “Em vez de rotular obras com autoridade, os cânones literários propõem acesso a um colóquio crítico de determinada cultura. Este colóquio nada mais é do que uma parte da ‘interminável conversa’ tão memoravelmente descrita por Kenneth Burke⁹ (...)” (Ibid., p.112, tradução nossa)¹⁰.

Para discutir a impropriedade do paralelo cânone literário/cânone bíblico, Harris se apodera da classificação dos tipos de cânone efetuada por Alastair Fowler¹¹: cânone potencial (“*potential canon*”), acessível (“*accessible canon*”), cânones seletivos (“*selective canons*”), oficial (“*official canon*”), cânones pessoais (“*personal canons*”) e cânone crítico (“*critical canon*”). (Id.,loc.cit.). O cânone potencial seria todo o *corpus* escrito mais a tradição da literatura oral que conseguiu sobreviver; o acessível, a parte do cânone potencial à qual se tem acesso em determinada época; os cânones seletivos, as listas de autores que encontramos em antologias, ementas etc; o cânone oficial, segundo Harris, seria uma mistura dos três

⁸ “The most cogent portion of Kermode’s essay is his suggestion that certain texts somehow become “licensed” for exegesis and are thereafter subject to “interminable” explication (83). What Kermode so aptly describes, however, is canon formation not through a work’s acceptance into a severely limited set of authoritative texts but through its introduction into an ongoing critical colloquy.”

⁹ BURKE, K. *The Philosophy of Literary Form*. New York: Vintage, 1957.

¹⁰ “Instead of stamping works with authority, literary canons propose entries into a culture’s critical colloquy. This colloquy is nothing but a corner of that ‘unending conversation’ Kenneth Burke memorably describes (...)”.

¹¹ FOWLER, A. *Genre and the Literary Canon*. *New Literary History*, v.11, p.97-119, 1979.



primeiros tipos; os cânones pessoais, formado pelas escolhas individuais, e o cânone crítico, pelas obras e trechos de obras sistematicamente utilizados em artigos e livros de crítica literária. Tomando por base essa classificação de Fowler, de acordo com Harris, a noção bíblica de cânone — como o conjunto fechado de textos autorizados, como a Bíblia — não encontraria guarida em nenhuma das subdivisões propostas, sendo necessário, portanto, a criação de uma sétima categoria. Aliás, vale ressaltar que Harris discute o caráter limitado dessa classificação, propondo, conseqüentemente, não somente a criação de uma sétima categoria para a noção de cânone bíblico (“*canon*”), como, também, a criação de uma categoria para o que ele chama de “cânone pedagógico” (“*pedagogic canon*”, ou seja, um conjunto menos extenso de textos, efetivamente usado em aulas de ensino médio e de graduação), uma para um “cânone diacrônico” (“*diachronic canon*”: um grupo de autores cujas obras teriam sobrevivido às revisões curriculares e ao passar do tempo) e, finalmente, uma categoria para um “cânone momentâneo” (“*nonce canon*”, formado por autores contemporâneos largamente citados e difundidos — dos quais apenas uma pequena parte entraria, no futuro, para o “cânone diacrônico”) (Ibid., p.112-113).

Não obstante a válida reflexão de Harris sobre os possíveis acréscimos à divisão de Fowler, não podemos concordar, por exemplo, com a definição de “cânone oficial” como uma mistura do “cânone potencial”, do “cânone acessível” e dos “cânones seletivos”. Não só haveria, aí, uma linha divisória muito tênue entre “cânones pessoais” e “cânones seletivos” (estes últimos dependendo, muitas vezes, da decisão de uma ou de poucas pessoas — como é o caso da relação antologia/editor), como acreditamos serem os “cânones seletivos” (e, por conseqüência, os “cânones pessoais”) os maiores responsáveis pela perpetuação e propagação do “cânone oficial”.

Quanto ao principal argumento de Harris — o de que a relação entre cânone bíblico e cânone religioso não procede —, sem dúvida alguma, acreditamos que as características do



cânone literário não são uma transposição *direta e idêntica* das características do cânone bíblico. Não há, por certo, um *único* conjunto de textos possíveis, nem a instituição por ele responsável detém a exclusividade de sua proteção. Entretanto, o que nos deve interessar, de fato, é a *imagem* que podemos depreender da idéia de cânone religioso: relevância de textos, inviolabilidade quanto à exegese canonizante, instituições mantenedoras, representantes oficiais responsáveis pela propagação dos textos e difusão do sentido *permitido*, existência de obras sub ou desvalorizadas em relação a determinados textos.

Realmente, concordamos com o fato de que uma instituição universitária, para nos atermos ao contra-argumento que Harris apresenta, não impinge nem impingirá, oficialmente, determinado conjunto de textos e autores aos profissionais que nela atuam ou pretendem atuar. Entretanto, *subliminarmente*, a instituição poderá fazê-lo, não aprovando candidatos cuja experiência de pesquisa destoe dos caminhos usualmente trilhados pelos pesquisadores locais, propondo ementas que não tragam novidades ou mudanças estruturais, oferecendo bibliografias para admissão de mestrandos e doutorandos nas quais não haja obras substancialmente diferentes das que eram propostas há dez ou vinte anos, incentivando palestras, colóquios e eventos científicos que visem tratar de “grandes autores” etc.

Barbara Herrnstein Smith¹² afirma que todas as avaliações de textos literários são, em verdade, julgamentos do grau em que tais textos satisfazem a necessidade de indivíduos e sociedades, ou seja, se eles dão conta de exercer determinadas funções. Para analisar os critérios pelos quais uma seleção parece ter sido feita, os críticos devem procurar por tais funções (...) (Ibid., p.115, tradução nossa)¹³.

Amparado pela noção de “função” de Smith, Harris propõe que as inúmeras seleções são feitas motivadas por incontáveis “funções”, tais como fornecer modelos e, estes, sendo de diversas naturezas (de correção gramatical, de conduta moral, de oratória etc), transmitir determinada tradição cultural, criar estruturas comuns de referência, atingir metas de

¹² SMITH, B. H. Contingencies of Value. *Critical Inquiry*, v.10, p.1-35, 1983.

¹³ “Barbara Herrnstein Smith argues that all evaluation of literary texts are actually judgments of how well the texts in question satisfy the changing needs of individuals and societies, that is, how well they fulfill particular functions. To analyze the criteria on which a selection appears to have been made, critics must seek such functions (...)”

pluralismo liberal, etc. Dessa forma, ele conclui que o grande debate sobre o ataque ao cânone é infrutífero, dados os fatos de que não há apenas *um* cânone, mas vários; não há processo de formação do cânone, mas seleções diferentes segundo funções diferentes; conseqüentemente, não há *um único* critério de julgamento nem maneira de evitarmos o ato de julgamento. Com base nisso, Harris pretende demonstrar que toda teoria que advogue a influência do *poder* como catalisador de qualquer seleção de textos e autores é por demais simplista — a menos, como ele ressalta, que, por “poder”, estejamos nos referindo a *qualquer* motivação social. Embora haja quem defenda que o poder subjaz a qualquer atividade humana, é preciso notar, segundo Harris, que esse poder pode ter diversas origens (econômica, política, religiosa, estética, moral, etc) e, que, creditar a canonicidade de alguma obra a apenas *um* fator é algo simplista:

Todos os poderes e forças que influenciam decisões humanas interagem para produzir a estrutura social total de qualquer época. O status canônico de um texto literário (...) só pode ser compreendido como o resultado de causas múltiplas. Atribuir qualquer fenômeno cultural a um único “poder” — seja ele o capitalismo, o preconceito masculino, a corrupção política, a cobiça econômica ou o idealismo moral — é tão ingênuo quanto pensar que tais poderes possam ser ignorados (Ibid., p.120, tradução nossa)¹⁴.

Sem menosprezar a influência de qualquer um dos poderes e sem depreciar novas visões sobre textos canônicos, Harris propõe que profissionais da literatura possam estar conscientes dos objetivos e das *funções* que originaram a seleção dos textos com os quais trabalham. Assim, para o autor, um professor de literatura, por exemplo, deveria dar a conhecer a seus alunos não só as *limitadas* funções que originaram a seleção da ementa a ser utilizada no curso, como demonstrar que, a cada seleção (seja esta feita em qualquer nível), as funções continuarão a ser sempre *delimitadas e limitadas*.

Se O Cânone não existe mais, é porque ele nunca existiu; o que temos e sempre tivemos são apenas seleções com propósitos. Se algo foi elucidado pelos últimos vinte anos de alarmes e

¹⁴ “All the powers or forces influencing human decisions interact to produce the total social structure of any given moment. The canonical status of a literary text (...) can only be understood as the result of multiple causes. To attribute any cultural phenomenon to a single “power” — that of capitalism, or male prejudice, or political corruption, or economic greed, or moral idealism — is as naïve as to think such powers can be ignored.”

digressões críticas, é justamente a multiplicidade de propósitos possíveis (Ibid., p.119, tradução nossa)¹⁵.

Acreditamos ser louvável que alguém, como o crítico em questão, proponha a limitação de objetivos de uma ementa escolar, por exemplo. Entretanto, a questão da existência do cânone nos parece clara, ainda que ele não pareça constituir-se único tal qual os textos invioláveis da Bíblia. Existindo ou não em diversas formas, servindo ou não a diversos propósitos, cremos ser inválido o argumento de Harris que apregoa a inexistência do cânone. Embora esteja muito clara a noção de que ele não reproduz a característica monolítica da Bíblia, por exemplo, sua estrutura multifacetada não o impede de atuar da mesma maneira e ser visto do mesmo modo em diversos lugares (imaginar, aí, a segmentação de cânones em decorrência da própria segmentação de mercado de bens culturais: listas de obras consideradas como representativas de uma literatura gay, de uma literatura negra, de uma feminista etc).

O cânone não só é visto, por seus defensores, da mesma maneira, como é defendido com os mesmos argumentos. Conforme salienta Roberto Reis (op.cit.), os defensores do cânone costumam fundamentar a própria defesa nas supostas qualidades *intrínsecas* ao texto, forjando, assim, sua literariedade.¹⁶ Desprezando quaisquer ingerências ou sobredeterminações históricas e, conseqüentemente, ideológicas também, tais indivíduos voltam a afirmar a autonomia do texto e do autor, consagrando uma única interpretação possível, reservada apenas a alguns. Para Reis, o questionamento dessa argumentação deve começar pela própria literatura, que está e sempre esteve aliada ao poder. Retomando Culler e Eagleton, Reis, conclui, com isso, que a literariedade de um texto não é bem condição *do* texto, mas da maneira de ver dos *leitores* que dele se apropriam. Ou seja, a *literariedade* é, pois, um problema do campo da leitura e não da obra.

¹⁵ "If The Canon no longer lives, the reason is that it never did; there have been and are only selections with purposes. If anything has been clarified by the last twenty years of critical alarms and excursions, it is the multiplicity of possible purposes."

¹⁶ Ver, a esse respeito, o capítulo seguinte sobre o crítico Harold Bloom.

Calcado no conceito de representatividade e expressão de idéias e sentimentos, o cânone torna-se, dessa forma, a transposição de valores e significações de uma determinada *cultura* (invariavelmente, a ocidental), marginalizando, com isso, não só sociedades ou grupos minoritários que não disponham da escrita para se expressar, como grupos sociais que não desfrutam de voz na estrutura de poder. Entretanto, Reis não advoga, com isso, que se substituam autores canônicos por não-canônicos e marginalizados, sob pena de se estar propondo, com isso, um novo cânone. O que deveria ser feito, segundo ele, é uma análise das condições históricas de julgamento das obras literárias, da posição de quem efetuou tais julgamentos, dos interesses subjacentes às escolhas, das instituições que propiciaram esses julgamentos e das diversas formas de propagação e manutenção desses julgamentos: jornais, revistas, academias, prêmios literários, antologias, ementas escolares, adaptações de obras para cinema, teatro e televisão, resenhas, críticas etc.

Sob este prisma, o texto literário deixa de ser um objeto estático (e estético) e passa a se entrançar com o autor, o leitor, com o horizonte histórico que lhe é subjacente ou que lhe deixou pegadas, com outros textos, com o passado e o presente e o futuro, estabelecendo uma emaranhada rede de afiliações intertextuais (REIS, op. cit., p.74).

Na visão de Reis, o cânone brasileiro teria se instaurado a partir dos árcades e se consolidado com o romantismo. Segundo o autor, a pretexto de criar uma *identidade* nacional e remontar às “origens” do povo brasileiro (supostamente na exaltação de um índio ou de um sertanejo ou de qualquer outra figura idealizada segundo a visão de quem a retrata), os escritores acabaram dizendo muito mais de si e da elite à qual pertenciam. Ser nacionalista, àquela época, era ter um discurso condizente com o que fosse apropriado ao discurso vigente e às formas de poder então consolidadas. Desta feita, torna-se imprescindível, de acordo com Reis, o questionamento das próprias teoria e historiografia literárias e de seus pressupostos, se quisermos realmente conhecer o que esteve e está por trás dos gestos de canonização (consagração).

Numa palavra: o nacionalismo e o desenvolvimentismo modernizador se tornaram uma ideologia e, enquanto tal, foram usados pelas camadas dominantes para exercer o poder. Minha tese é de que a literatura, em larga medida, compactuou com este projeto e foi veiculadora deste discurso (Ibid., p.83).

Deixaremos essa idéia, levantada por Reis, de que o cânone legitimou uma ideologia e que essa foi construída com a pretensão de representar o caráter *nacional* e *brasileiro* para ser desenvolvida na terceira parte do terceiro capítulo, na voz de Flávio Kothe. Importa-nos, por hora, reter aqui as considerações de Reis acerca da ilusão que permeia as noções basilares de linguagem, escrita e literatura para que possamos ter em mente a *cultura* como conjunto de constructos simbólicos e, portanto, historicamente determinados. Conforme bem explicitado por Rita T. Schmidt,

Todo cânone é uma forma institucionalizada através da qual uma determinada cultura determina o que vem a ser a sua literatura representativa, isto é, os textos modelares que recortam a singularidade discursiva e representacional de uma cultura e que vem a integrar o seu patrimônio cultural. Um cânone não se constitui através de um processo espontâneo, autogerativo. Reconheço que é um processo em que muitos fatores entram em jogo — determinações ideológicas, estilos predominantes numa época, gênero prestigiado, etc. Contudo, por trás de todos os fatores, tem-se uma tradição crítica, o que significa dizer que a constituição de um cânone é, na base, uma decorrência do poder de discursos críticos e das instituições que os abrigam (SCHMIDT, 1997, p.84).

Para ilustrar a plêiade de fatores possíveis para a formação de determinado cânone, tomemos a direção oposta: analisemos, juntamente com Susan Harris Smith (1989), as razões pelas quais um gênero como o teatro não se firmou como canônico nos Estados Unidos. O artigo de Smith procura demonstrar a marginalização do gênero teatral dentro dos estudos literários norte-americanos — marginalização essa operada até mesmo pelos atuais críticos que propõem revisões e inclusões curriculares de autores e obras de grupos minoritários e supostamente “excluídos” do cânone. Segundo Smith, as razões históricas dessa predileção, nos Estados Unidos, pela poesia, pela ficção e pela prosa não ficcional em detrimento do teatro seriam várias:

Em parte por um desgosto e por uma suspeita (ambos culturalmente dominantes e puritanos) em relação ao teatro, em parte por uma lealdade persistente e não-hesitante aos modelos europeus, uma anglofilia servil e uma predileção por uma linguagem elevada sedimentada pelos novos críticos, em parte por uma desconfiança em relação à arte populista, esquerdista e realista e, em parte devido à predominância da prosa e poesia na hierarquia dos gêneros

estudados nos cursos de literatura em universidades, é que o teatro norte-americano tem sido retirado do alcance de todos (SMITH, 1989, p.114, tradução nossa)¹⁷.

Como a própria Smith faz questão de ressaltar, essa marginalização do teatro norte-americano é um problema *interno* do país, uma vez que as produções norte-americanas desse gênero são estudadas fora dos Estados Unidos tão séria e profundamente quanto qualquer outro gênero literário. Esse exemplo serve para demonstrar duas facetas muito importantes da problemática do cânone literário: primeiro, os múltiplos fatores motivadores de determinada seleção ou marginalização e, segundo, as particularidades de cada país no modo de conceber a literatura e de se apropriar dela. Porém, como nos disse SCHMIDT (op.cit.), por trás de todas essas motivações e particularidades, ainda encontramos um suporte crítico institucionalizado que possibilita a veiculação e a manutenção das seleções efetivadas. Ainda que, conforme acreditamos, esse suporte crítico se mostre não exatamente “por trás” (como se, com isso, pretendêssemos abonar algum tipo de conspiração de ordem maniqueísta), mas na própria superfície do texto no modo como ele é apropriado pelas leituras institucionalizadas.

Ao contrário do que possa parecer, não é difícil estabelecer uma conexão clara entre formação e manutenção do cânone literário e crítica institucionalizada, ainda mais quando os próprios críticos revelam seus preconceitos e predileções e, portanto, a filiação a determinado cânone.

João Alexandre Barbosa (1998) conta-nos sobre a experiência de ter recebido uma carta de um leitor anônimo que se dizia, ao mesmo tempo, satisfeito com a coluna de crítica literária de Barbosa (publicada em um jornal nordestino na década de 1960) e incomodado pelo fato de o crítico ainda não ter escrito nada que contemplasse, simultaneamente, as obras de Kafka, Cassandra Rios e as do escritor italiano Dino Pitigrilli.

¹⁷ “In part because of a culturally dominant Puritan distaste for and suspicion of the theatre, in part because of a persistent, unwavering allegiance to European models, slavish Anglophilia, and a predilection for heightened language cemented by the New Critics, in part because of a suspicion of populist, leftist, and realist art, and in part because of the dominance of prose and poetry in the hierarchy of genres studied in university literature courses, American drama has been shelved out of sight.”

O que era realmente estranho, segundo Barbosa, não eram os nomes em si, mas a suposta associação de Kafka com os outros dois escritores. Entre esses dois últimos, segundo o crítico, haveria até mesmo uma certa conformidade de aspectos (sucesso de público e certo “escândalo” causado pelas obras), mas entre os três escritores não havia, de acordo com Barbosa, qualquer relação patente possível — a menos, como nos diz ele, que o tal leitor anônimo (que se dizia apenas seminarista) dispusesse de uma sensibilidade que ultrapassasse àquela demonstrada pelos críticos.

Incomodado pelo novo desafio proposto, Barbosa passa, então, a refletir e a conjecturar hipóteses que pudessem dar conta da relação entre os autores. Entretanto, é somente quando o crítico substitui os últimos dois nomes da lista por autores indiscutivelmente *canônicos*, que o mistério se desfaz: se a lista contemplasse, segundo confissão do próprio Barbosa, Kafka, José de Alencar e Ariosto, o crítico encontraria certa lógica na associação, embora ainda tachasse-a de arbitrária. A nova lista de autores era-lhe muito mais “aceitável”, segundo Barbosa, justamente pelo fato de *todos* os escritores nela contidos terem um lugar de destaque na literatura de seus respectivos territórios.

(...) os escritores agora escolhidos eram representativos de um cânone, fosse ele nacional, caso de Alencar, fosse universal, caso de Kafka e Ariosto. Um cânone, quer dizer, uma espécie de antologia resultante de leituras sucessivas que foram selecionando no tempo aquilo que parecia aos *melhores leitores* invenções e soluções mais adequadas e que, saindo ilesas das controvérsias naturais que cercam as interpretações e os juízos, demarcaram importâncias e singularidades. Sendo seletivo, portanto, *o cânone de uma literatura ou de várias literaturas (...) é, em geral, o resultado de leituras coletivas que, muito freqüentemente, encontram num escritor, num crítico, um porta-voz da escolha* (BARBOSA, 1998, p.16, grifos nossos).

Os problemas dessa definição de “cânone” são, a nosso ver, demonstrativos das próprias visões acerca da literatura e da história literária sustentadas por amplas correntes críticas e teóricas. Em primeiro lugar, há de se suspeitar da concepção de “melhores leitores”, já que, embora Barbosa não nos tenha definido, exatamente, quem possa ser um leitor “diferenciado”, este seria, segundo o crítico, o responsável pela seleção qualitativa que está no cerne do processo de formação do cânone literário. Em segundo lugar, notamos uma inversão

de causa/efeito na última parte da definição: não podemos concordar (pelo que será exposto ao longo de todo esse trabalho) que haja, primeiramente, um “resultado de leituras coletivas” para que, em um momento posterior, este resultado encontre guarida na fala de um “escritor” ou de um “crítico”. Acreditamos, sim, (como já teria insinuado também SCHMIDT, op.cit.) que a *fala institucionalizada* desse “crítico” ou desse “escritor” não só *preceda* as demais leituras, como se *sobreponha* a elas. Além disso, a noção de “leituras coletivas” nos dá a falsa impressão de que os leitores comuns possam contribuir para o estabelecimento de um corpus modelar de obras (cânone), quando, em realidade, haveria uma certa relação assimétrica de *poder* entre esses leitores comuns e os “melhores leitores” — sendo estes, a nosso ver, os leitores cujo discurso esteja encampado por uma instituição que permita a divulgação e a manutenção desse discurso.

De qualquer forma, a filiação a um determinado cânone e o incômodo perante certas obras ou autores (consideradas menores, inferiores e, portanto, sub ou desvalorizadas) é atestado pelo próprio João Alexandre:

Sendo assim, podia, afinal, encontrar aquela razão crítica que explicasse o meu incômodo diante da leitura da lista esquisita de autores do meu anônimo leitor de Camaragibe: Cassandra Rios e Pitigrilli poderiam ser escolhas solitárias de um seminarista em seus devaneios reprimidos desde que não viessem acoplados a um autor canônico que, por ser assim, desequilibrava o conjunto. Para minha surpresa final, portanto, a culpa era de Kafka, e aí uma nova dúvida se insinuava: não estava o crítico regular da coluna sendo excessivamente canônico? (BARBOSA, *ibid.*, p.16).

Para Perrone-Moisés (1982), certamente não. Barbosa estaria, justamente, proporcionando aquilo que, segundo ela, faltaria aos críticos contemporâneos: a definição de padrões para emitir julgamentos. Segundo a autora, a crítica atual não só estaria se eximindo de julgamentos e valorações baseados em critérios/padrões, como haveria um profundo mal-estar em relação ao estabelecimento de quaisquer critérios. Para ela, a crítica atual tem-se dividido entre uma tendência impressionista (definindo o que é “belo” para cada um) e uma tendência descritivista (com a aversão a qualquer abordagem do que seja o “belo” em si).

Entretanto, acreditamos que o estabelecimento de critérios também é uma atividade impressionista (seguindo a definição de “impressionismo” levantada por Perrone-Moisés), ainda que sofrendo de um impressionismo “de conjunto” — não mais importando o que seja “belo” para mim, mas o que seja considerado “belo” para nós, ou seja, para um pequeno grupo de indivíduos aptos a emitir pareceres (e, geralmente, com formações discursivas muito semelhantes).

Vale lembrar, aqui, que essa definição de “impressionismo” referindo-se à noção de “subjetividade”, foi devidamente contestada por Terry Eagleton (op.cit.). Segundo ele, qualquer manifestação de gosto que seja rotulada como “subjetiva”, está ancorada em uma *rede social de valores*, não podendo ser tomada como algo destituído das motivações sociais circundantes. As diferentes “subjetividades” (ou, os diferentes juízos) são maneiras de ver o mundo; maneiras essas que estão *social e historicamente estruturadas*.

Concordamos com Perrone-Moisés quando esta afirma que qualquer tipo de crítica não pode furtar-se a emitir julgamentos — mesmo uma crítica que se pretenda objetivamente “descritiva”, ao eleger determinado objeto de estudo, já está manifestando uma espécie de julgamento inicial. Contudo, discordamos da autora quando esta atrela, inseparavelmente, a necessidade de julgamento à de “valor estético”. “Entretanto, se algo chamado de crítica literária pode ainda existir, não pode evitar a questão do valor literário e eximir-se de um julgamento estético” (Ibid., p.6).

A autora ressalta que esse “medo” de qualificar e de estabelecer padrões pode ser visto no uso que se faz dos adjetivos ao se descrever uma obra. Segundo ela, ninguém se atreve, hoje, a dizer que determinada obra é “sublime” ou “perfeita”, preferindo defini-la como “forte”, “interessante”, “complexa”, “sensível”, dentre outros qualificativos “enigmáticos por imprecisos”, na visão da autora. Diz-se que certos escritores são “grandes” sem jamais se explicitar o que se entende por “grande” (nesse ponto, Perrone-Moisés fornece argumentos

não só contra Harold Bloom, mas também contra Flávio Kothe que, embora sejam oponentes no modo de conceber cânone, vêem a literatura de um modo muito semelhante).

Corroborando, de certa forma, Barbosa, ao justificar suas opções canônicas, Perrone-Moisés também nos oferece instrumentos para construirmos uma contra-argumentação. A não explicitação de critérios e padrões exatos e claros ou a utilização de qualificativos genéricos como “grande” pode incomodar aqueles preocupados com a busca de certa objetividade em avaliações estéticas; para nós, no entanto, continua dando mostras de que os críticos e demais responsáveis pela emissão de juízos continuam *julgando, selecionando e oferecendo modelos* — *ou seja: continuam perpetuando um cânone já existente, ou permitindo a elaboração de outros.*

Assim, se o cânone continua existindo na contemporaneidade, nossa reflexão sobre sua problemática não só se justifica, como começa aqui.



2.1) Introdução

Harold Bloom, professor de literatura das universidades de Yale e de Nova York — e um dos mais polêmicos críticos literários da atualidade — procede, em seu livro *O cânone ocidental* (1995), a uma análise de vinte e seis escritores para, segundo seu conceito do que é literatura, definir os pressupostos e os limites do cânone literário. O que é o cânone, para que serve o cânone, como identificá-lo e como usufruir dele são algumas das questões abordadas neste que é um dos livros mais conhecidos desse autor.

Sublimidade, acuidade cognitiva, poder inventivo, originalidade: para Bloom, a obra canônica possui uma essência perfeitamente resgatável pelos — segundo ele — poucos sobreviventes de uma antiga legião de amantes solitários da boa literatura. E a lista por ele organizada e que estrutura o livro pretende-se exemplar das qualidades supra-citadas, por meio de seus representantes: Shakespeare, Dante, Chaucer, Cervantes, Montaigne, Molière, Milton, Samuel Johnson, Goethe, Wordsworth, Jane Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Dickens, George Eliot, Tolstoi, Ibsen, Freud, Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Jorge Luís Borges, Pablo Neruda, Fernando Pessoa, Samuel Beckett.

Valendo-nos da advertência, feita por Bloom, de que o cânone não poderia jamais ser reduzido a qualquer tipo de lista de obras — nem mesmo (e muito menos) a que ele próprio apresenta nesse volume — pelo simples fato de o cânone ser inapreensível por sua gigantesca vastidão (Bloom cogita a cifra como sendo superior a três mil livros), lamentamos ter de nos ater a uma lista de fato, como essa de *O cânone ocidental*, sob pena de estarmos fugindo a um rigor metodológico. Vale, também, lembrar que o próprio crítico, em entrevista,¹ escusou-se de qualquer responsabilidade sobre a segunda lista por ele apresentada, desta vez no apêndice da mesma obra — uma lista muito mais extensa e detalhada —, creditando-a às pressões do

¹ MOURA, F. Leio, logo existo. (Entrevista: Harold Bloom). *Veja*, São Paulo, p.11-15, 31 jan.2001.

editor e da agente literária, os quais, por sua vez, estariam preocupados com questões de cunho mercadológico. De qualquer forma, Harold Bloom produziu e assinou embaixo destas listas e, por ter criado uma obra de tal monta para discorrer sobre as supostas qualidades presentes em cada título em particular, cremos ser de extremo valor mencionar, sim, tais listas e discutir alguns de seus componentes.²

De início, é importante salientar, por parte do crítico, a não-aceitação de abordagens como a marxista, a materialista cultural, a neo-historicista, a feminista e outras (incluindo as de tendência francesa, apoiadas nas obras de Lacan, Derrida e Foucault) que, segundo ele, estariam incorrendo no erro de tentar reduzir a obra literária a contextos e contingências não-literários, manipulando-a de forma a tentar corrigir as possíveis mazelas e injustiças sociais:

O “idealismo”, em relação ao qual nos esforçamos para não ser irônicos, é agora a moda em nossas escolas e faculdades, onde todos os padrões estéticos e a maioria dos padrões intelectuais estão sendo abandonados em nome da harmonia social e do remediamento de injustiças históricas (BLOOM, 1995, p.16).

Em outra entrevista,³ Harold Bloom chega mesmo a contestar a veracidade e a profundidade ideológica de ativistas como as feministas, por exemplo. O crítico diz conhecer tão bem algumas delas a ponto de poder afirmar que essas mesmas feministas jamais fizeram nada de concreto para melhorar o padrão de vida das mulheres em geral. Da mesma forma, critica os “pseudomarxistas” que, no fundo, seriam os mesmos “mistificadores burgueses” que eles tanto insistem em condenar.

Na mesma entrevista, preocupado com a situação por ele definida como caótica da literatura em seu país de origem (os Estados Unidos), Bloom recomenda aos estudantes e amantes da boa literatura que saiam da universidade e que, definitivamente, não se tornem professores universitários da área de Letras. Para o crítico, não haveria, simplesmente, mais campo, dentro do meio acadêmico, para os que ainda têm chance de revigorar o meio literário,

² O leitor poderá encontrar outra lista desse tipo na obra mais recente de Bloom: *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*, 2003.

³ NESTROVSKI, A. Bloom contra-ataca (entrevista). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 ago 1995. Mais!, p.5-4 – 5-7.

dado o desenvolvimento dos estudos multiculturalistas. Após reflexão, Bloom acredita só haver restado dois ou três “refúgios” para a literatura, como Harvard e Yale — apesar de estes também estarem propensos à entrada de novas correntes de pensamento. Segundo ele, as ementas estariam passando por dramáticas revisões, substituindo autores como Cervantes por autores “porto-riquenhos e chicanos”, “da pior qualidade”. Solicitado a dar um exemplo concreto sobre esse tipo de substituição, Bloom responde: “(...) trata-se do escritor chicano-americano Gary Soto. Foi este senhor o escolhido, por voto, na Universidade de Chicago, para substituir, como tema de estudo no curso de introdução à literatura, o senhor Ernest Hemingway” (NESTROVSKI, 1995, p.5-5).

É interessante notar que esse receio perante a suposta superficialidade de um momento de extensa publicação literária e a preocupação com o possível desaparecimento do livro não são características somente de finais do século XX e início do século XXI. Já em 1930, por exemplo, o editor da *Saturday Review of Literature*, Henry Serdel Canby, conclamava os leitores a se prevenirem contra a enorme quantidade disponível de livros “ruins”: “(...) livros que são tudo, menos bons” (apud BENTON, 1997, p.268, tradução nossa)⁴.

Atacando o ponto de vista dos “críticos culturais” e seguindo a trilha aberta por obra anterior (*A angústia da influência*, 1991), em *O cânone ocidental*, Bloom defende que os escritores realmente “fortes” produzem suas obras lendo “criativamente errado” (BLOOM, 1995, p.17) seus precursores, desviando-se deles, num processo que Bloom batizou de “angústia da influência”. Remontando a Longino, Bloom traz à baila a imagem da competição para comparar o surgimento de uma obra fadada à perenidade com os louros recebidos pelo melhor atleta em uma competição:

O fardo da influência tem de ser carregado, se se quer atingir e reatingir a originalidade dentro da riqueza da tradição literária ocidental. A tradição não é apenas um passar adiante ou processo de transmissão benigna; é também um *conflito entre gênio passado e aspiração*

⁴ “(...) books that are everything but good books.”

presente, em que o prêmio é a sobrevivência literária ou a inclusão canônica (Ibid., p.18, grifo nosso)⁵.

E aqui nos vemos obrigados a preceder a leitura de *O cânone ocidental* de uma excursão pela teoria da angústia da influência e suas origens (o que demonstra ser imprescindível para a compreensão da obra). Para tanto, partindo do texto “Influência” (1992) de autoria de Arthur Nestrovski e utilizando idéias de T. S. Eliot em “Tradição e talento individual” (1989), de Jorge Luís Borges em “Kafka y sus precursores” (1960) e do texto original de Longino (o qual ressurgiu indiretamente nos textos de Bloom), chegaremos a Harold Bloom e poderemos esclarecer melhor sua teoria (descrita na obra *A angústia da influência*), antes de voltarmos a *O cânone ocidental* em si.

2.2) A angústia da influência

Arthur Nestrovski, em “Influência”, nos lembra a etimologia da palavra que dá título ao texto. Vindo do latim *influer* (“fluir para dentro”), o vocábulo remonta ao que os antigos astrólogos acreditavam ser o fluxo de um fluido das estrelas, o qual estaria diretamente relacionado com as variações de caráter e comportamento dos seres humanos. Relacionado com o sentido de passividade, o termo passou a designar, também, a idéia de história literária linear e unidirecional. Por essa idéia, a noção de influência permaneceu — durante séculos e séculos — como o legado que um escritor transmite ao sucessor, legado esse recebido com a mesma passividade que o outrora fluido etéreo.

⁵ Quanto à noção de “gênio”, Bloom deter-se-á mais pausadamente nessa questão em *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura* (2003). Para o crítico, é de fundamental importância estabelecermos uma distinção clara e inequívoca entre “gênio” e “talento”, pois enquanto o gênio é capaz de expandir nossa consciência, o escritor talentoso não conseguirá nos tocar naquilo que temos de mais essencial (p.37).

T. S. Eliot, em “Tradição e talento individual”, assegura que a influência é a responsável pela manutenção da tradição. Aliás, Eliot afirmou categoricamente que:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos (ELIOT, 1989, p.39).

A respeito do ponto de convergência entre precursor e sucessor, T. S. Eliot nos lembra que vivemos em busca do que é completamente novo e particular no novo escritor, para que possamos encontrar algo que torne a obra deste algo *sui generis*. Entretanto, segundo Eliot, se abordarmos os novos escritores sem esse costumeiro preconceito, nos daremos conta de que é justamente nas passagens mais singulares de cada autor, que os grandes e velhos imortais fazem-se ouvir. Embora possa parecer um contra-senso essa idéia de que o que é mais individual se assemelhe a algo preexistente, Eliot explica: para ele, a individualidade seria impessoal, sendo apenas atributo do meio artístico. Individualidade não teria nada a ver, portanto, com personalidade.

A consciência poética se desenvolve na mesma medida em que se sacrifica e se extingue a personalidade. Todo poeta, quando tem força o bastante para ingressar no contínuo da literatura, altera o passado assim como se deixa determinar por ele; a influência tem duas mãos, e o gênio é uma força de resistência capaz de equilibrar, se não suplantar, o fluxo maciço das influências passadas (NESTROVSKI, 1992, p. 214-5).

Como diz o próprio Netrovski, no capítulo de apresentação do livro de Harold Bloom (*A angústia da influência*), o subtítulo do texto de Eliot bem poderia ser: “Do Contra-Sublime”, por essa insistência na despersonalização do autor.

Claro que Eliot descarta a possibilidade de entendermos “tradição” como uma relação pacífica e unidirecional, tal qual a influência; afinal, se a produção das gerações subseqüentes for mera repetição do que já existiu, muitas correntes sucumbirão no decorrer da história — o que nos levaria a desabonar a tradição. Esta, para Eliot, teria um significado muito maior. O

novo escritor não herdaria a tradição e, sim, conquistá-la-ia. Para tanto, estaria plenamente consciente de que sua obra deve incluir não só as vozes do seu presente histórico, mas também as vozes do passado que resistiram ao tempo.

(...) o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país tem uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. (ELIOT, op.cit., p.39).

Embora o próprio Eliot preveja a possibilidade de fazermos uma objeção a essa teoria com base na suposta “erudição” que todos os novos escritores deveriam ter para então conhecerem as diversas “vozes” da história literária, o autor nos alerta para o fato de que, apesar de o novo escritor ter de buscar a consciência do passado, o que realmente importa é o que ele consegue apreender de sua busca. Para exemplificar, cita o caso de William Shakespeare que, segundo Eliot, teria conseguido aprender mais história com Plutarco do que qualquer homem poderia ter aprendido em todo o museu britânico. Deste modo, o que realmente importaria é que o homem não deixasse de buscar essa consciência do passado e que não a deixasse inerte durante o resto de sua carreira; caminhando assim, o escritor, para seu próprio velamento durante a busca:

“O que ocorre é uma contínua entrega de si mesmo, tal como si é num dado momento, a algo que se revela mais valioso. A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (Ibid., p. 42).

Nesse velamento do autor está a verdadeira arte para Eliot. Contrariamente ao que muitos acreditam, não é a expressão de sentimentos corriqueiros da vida do poeta ou de seus contemporâneos que tornaria a obra mais louvável. Pelo contrário: a verdadeira arte estaria

em trabalhar emoções e sentimentos cotidianos de modo a transformá-los completamente no nível poético, tornando-os praticamente irreconhecíveis se partirmos para uma comparação.

A emoção da arte é impessoal. E o poeta não pode alcançar essa impessoalidade sem entregar-se ele próprio inteiramente à obra que será concebida. E não é provável que ele saiba o que será concebido, a menos que viva naquilo que não é apenas o presente, mas o momento presente do passado, a menos que esteja consciente, não do que está morto, mas do que agora continua a viver (Ibid., p.48).

Após abordar Eliot, Nestrovski passa para a análise do conto de J. L. Borges, intitulado “Kafka y sus precursores”. A guinada na trajetória de análise de Nestrovski é proposital: apresentar, ao leitor, uma concepção de “influência” totalmente diferente. O narrador do conto de Borges, ao tentar identificar, no passado literário, os precursores de Kafka, só encontra uma relação de nomes dentre os quais não consegue estabelecer características comuns que pudessem unir a todos — com exceção, obviamente, do fato de apresentarem um certo “eco” kafkiano. Desta feita, o narrador chega à conclusão de que aqueles autores do passado não são bem precursores de Kafka e, sim, seus descendentes diretos. Afinal, foi a leitura presente do narrador que organizou os elementos do passado para criar e dar vida à tradição: foi após ter lido Kafka, que o narrador pôde sair em busca, no passado, dos elementos novos contidos na obra de Kafka.

Segundo Nestrovski, nesse ponto, Borges se afasta de T. S. Eliot para filiar-se ao remoto Longino (século I). Este, ao elaborar o primeiro tratado sobre o “sublime”, caracterizou-o como o instante no qual o leitor é tomado de tal forma pelo texto e pelas idéias nele contidas, que chega a julgar-se dono de tal texto e de tais idéias.

É esta a imagem de Longinus que Borges apropria e traduz para o nível da relação entre os sucessivos textos da literatura.

A apropriação, contudo, não pára por aí. Pois se para Longinus a força do texto é produzir a ilusão de força no leitor, então existe, de fato, uma prioridade do autor sobre seus leitores, uma prioridade invisível, ou tornada invisível pela mesma força que concede força ao outro (NESTROVSKI, op.cit.,p.217-8).

Borges parece brincar com a noção de texto primevo ou original, mas, segundo Nestrovski, essa ironia seria não só característica do próprio Borges, mas “(...) de todos os modernismos” (Ibid., p.218). Assim, o momento sublime carregaria, consigo, um “agente bloqueador”: algo que nos ajudaria a manter a nossa integridade para não sermos “devorados” por outra pessoa/ outro texto/ outras idéias. O momento sublime permitiria o aparecimento e a conseqüente sublimação do precursor.

Seguindo essa trilha, Nestrovski conclui ser um pouco complicado — depois dessa reflexão — embasar a teoria da “impessoalidade” de Eliot. Para o autor, o cenário literário está tão longe do suposto equilíbrio de Eliot quanto da generosidade de Borges. Se Literatura é, basicamente, influência, esta se daria no espaço *entre* autores e seu tropo principal seria a angústia.

A respeito dessa angústia, é o próprio Longino o detentor da idéia de “luta” (em seu sentido pleno) pela originalidade, como se os louros estivessem reservados somente àqueles que conseguissem superar os já consagrados campeões desta batalha (algo equivalente ao que chamamos de “autores canônicos” na atualidade).

Acho que não poderiam ter tão bem florescido as doutrinas filosóficas de Platão, ou que ele tivesse tantas vezes abordado assuntos poéticos e usado a fraseologia poética, se não estivesse disputando, de coração e alma, o primeiro lugar com Homero, como um jovem desafiante que enfrenta um admirado campeão, mostrando talvez um excessivo espírito de emulação ao querer medir forças com ele, para assim falar, mas, de qualquer maneira, tirando algum proveito do esforço. Realmente, como diz Hesíodo, “Esta luta é boa para os mortais”. (63) Com efeito, é nobre a luta em prol da fama ou do galardão da vitória e, vale a pena vencer, quando não acarreta descrédito ou mesmo a inferioridade em comparação com os predecessores (LONGINUS, 1989, p.101-2).

Séculos de literatura depois, assistimos ao despontar do livro *A angústia da influência*. Com ele, Bloom proporia uma volta aos escritores românticos — contrariando, com isso, os objetivos de T.S. Eliot. Para os críticos como Bloom, preocupados com o estudo da retórica,

os *new critics*, ao realçarem a gramática e a lógica em detrimento da retórica, estavam cometendo o erro de eliminar exatamente o que mais caracterizaria a literatura como linguagem diferenciada.

Assim, Harold Bloom afirma que a significação de um texto nunca está no próprio texto, mas *entre* textos, à medida que postula, também, a noção de que todo texto seja a leitura de outro texto. Entretanto, essa relação entre o escritor novo e seu antecessor não estaria jamais, segundo Bloom, livre de uma luta ferrenha: nisso, ele aproxima-se inconfundivelmente de Longino.

O crítico norte-americano afirma categoricamente — não só em *A angústia da influência*, mas em outros livros — que, se o escritor limita-se a imitar o que já foi produzido, ele apenas procederá a uma re-escritura das grandes obras. No entanto, se o “efebo” (conforme Bloom costuma nomear o escritor mais jovem) seguir as grandes obras na ânsia de se diferenciar delas, aí, sim, haverá a criação, o novo, o original, que o é justamente por saber *como* tomar emprestado. É justamente essa ânsia pela diferenciação que garantirá a sobrevivência ou a derrocada do mais jovem.

A Influência Poética — quando envolve dois poetas autênticos, fortes — procede sempre por uma desleitura do poeta anterior, um ato de correção criativa que é, na verdade, e necessariamente uma interpretação distorcida. A história das influências poéticas produtivas, que é a história da tradição central da poesia do Ocidente a partir da Renascença, é uma história da angústia e da caricatura autoprotetora, da distorção, do revisionismo voluntarioso e perverso, sem o que a poesia moderna, como tal, não poderia existir (BLOOM, 1991, p.62).

Deste modo, Harold Bloom também contraria a conhecida noção de influência como um simples legado a ser recebido. Para o autor, os que corroboram essa idéia de influência acreditam que a angústia é um sentimento meramente ocasional, algo que dependerá das circunstâncias e do temperamento de quem herda tal legado. Inversamente, Bloom afirma que

a angústia é condição *sine qua non* para o surgimento de uma obra forte e para a inclusão do novo poeta forte no rol canônico. Segundo o crítico, a obra seria, então a própria angústia.

Vale ressaltar que, embora Bloom credite a Nietzsche e a Freud a mola propulsora da teoria da angústia da influência, o crítico alega que sua teoria acabou por se afastar daqueles autores: de Nietzsche, porque esse acreditava em um poder divinatório como sendo decisivo para o poeta forte, e de Freud, por este acreditar que poderíamos deixar de buscar nossas primeiras ligações ao chegarmos a uma substituição feliz. Segundo Bloom, isso seria inaceitável: não há substituição possível que agrade ao poeta verdadeiramente forte, o que o levará a buscar sempre o primeiro lugar — e, aqui, encontramos ecos de Longino.

Seguindo a linha de raciocínio de Bloom, não só o poeta forte buscaria ferrenhamente o seu lugar ao sol, como teria plena consciência — e uma consciência muito mais nítida e definida do que a de qualquer outro mortal — de sua susceptibilidade à morte. Entretanto, atentemos para a conclusão que Bloom tira disso:

O jovem cidadão da Poesia, ou “efebo”, como teria sido chamado em Atenas, já é o homem antinatural, ou antitético e desde o princípio está em busca, como poeta, de um objeto impossível — como o fizera, antes de si, seu precursor. *Que essa busca compreende, necessariamente, uma diminuição da poesia me parece uma conclusão inevitável, que uma história literária acurada deverá sustentar.* Os grandes poetas da Renascença inglesa não têm rival entre seus descendentes no Iluminismo, e toda tradição pós-iluminista — isto é, o Romantismo — evidencia outro declínio ainda nas figuras de seus herdeiros modernistas e pós-modernistas. Não serão as cogitações de leitor algum que acelerarão a morte da poesia, mas parece-me justo presumir que a poesia, na nossa tradição, quando morrer, será de morte suicidada, *assassinada pela força de seu próprio passado* (Ibid., p.38-9, grifos nossos).

Talvez, aqui, Bloom entre em contradição consigo mesmo quando, anos mais tarde, proclame ser da difusão dos estudos multiculturais, da perda de especificidade dos estudos literários e da falta do hábito da “boa” leitura, a culpa pela chamada morte da literatura. De qualquer forma, voltemos à angústia da influência.

A angústia da influência passaria, então, a ocorrer a cada novo texto e seguiria estágios de desenvolvimento, os quais Bloom dividiu em seis etapas. Contudo, como ele mesmo alerta, esses estágios seriam meras convenções arbitrárias para facilitar a visualização do processo — o próprio Bloom, posteriormente, chegou a reformular e a reagrupar essas etapas, buscando uma periodização mais simples e eficiente. Os estágios (ou “razões revisionistas”, nas palavras do crítico), que não devem ser confundidos com etapas evolutivas e, sim, fases de um único processo, seriam assim denominados: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *askesis* e *apophrades*.

- 1) *Clinamen*: o termo vem de Lucrécio, quando este reporta-se ao movimento dos átomos ao caírem em linha reta. Se, nas palavras de Lucrécio, os átomos não se movimentassem e caíssem indefinidamente em linha reta, a natureza jamais criaria nada, pois não haveria choque nem colisões entre eles. É preciso, então, que haja um *clinamen* (ou “desvio”) em relação ao percurso normal. Bloom utiliza-se do termo para denominar a “desleitura ou desapropriação poética, propriamente dita” (Ibid, p.43): o poeta novo lê o precursor e procede a um desvio (*clinamen*) em relação a ele;
- 2) *Tessera*: é a complementação de um poema de algum precursor, como se este não tivesse ido longe o bastante e o efebo pudesse completar sua trajetória. Segundo Bloom, a palavra vem de Lacan — cuja leitura revisionista de Freud pode ser considerada um exemplo de *tessera*;
- 3) *Kenosis* (ou “esvaziamento”): analogamente aos mecanismos de defesa da psiquê contra os impulsos de repetição, a *kenosis* é uma forma de ruptura, que permite ao artista trilhar um caminho diferente do antecessor. A palavra vem de São Paulo ao descrever a transformação de Cristo de divindade para ser humano. Em literatura,

o “esvaziamento” e a “humilhação” são vias de mão dupla: ocorrem tanto no efebo (que se esvazia, tornando-se humilde) quanto no precursor;

- 4) *Demonização*: um movimento do Contra-Sublime do precursor, ou a busca do próprio Sublime:

(...) a palavra vem da tradição neoplatônica em geral, onde um ente intermediário [o *daimon*], nem divino, nem humano, se incorpora ao adepto para auxiliá-lo. O poeta posterior se apresenta aberto ao que acredita ser uma potência no poema-ascendente que não pertence, de fato, a este, mas sim a uma extensão ôntica imediatamente além do precursor. É isto o que faz, então, em seu poema, ao postar-se com relação ao poema-ascendente de tal forma que, ao generalizá-lo, despreza o que existe de único no trabalho do precursor (Ibid, p.44, grifo do autor)

- 5) *Askesis* (ou “truncamento”): aqui, o poeta precursor e o efebo não sofrem um esvaziamento, mas uma diminuição de suas virtudes. Para Bloom, esse estágio é como a luta final para a qual o poeta havia se preparado nos estágios anteriores;

“Porque clinamen e tessera se esforçam para corrigir ou complementar os mortos, kenosis e demonização laboram para reprimir a memória dos mortos, mas a askesis é o embate propriamente dito, uma luta-até-a-morte com os mortos” (Ibid.,p.162).

- 6) *Apophrades* (ou “retorno dos mortos”): a palavra vem da crença que alertava para o retorno dos mortos às casas que haviam habitado, em Atenas:

O poeta mais recente, em sua própria fase final, já sob o peso de uma solidão da imaginação que é quase um solipsismo, sustenta seu próprio poema de tal forma aberto à obra do precursor que, inicialmente, poderíamos pensar ter-se completado a volta ao círculo, nos transportando de volta aos dias sufocantes de seu aprendizado, antes que sua força tivesse começado a se fazer sentir nas razões revisionárias. Mas o poema, agora, é *sustentado* em aberto, enquanto que outrora *fora*, de fato, aberto, e o efeito estranhíssimo [*unheimlich*] é que o sucesso do novo poema faz com que este nos apareça, agora, não como obra do ascendente, mas como se o segundo poeta houvesse, ele mesmo, escrito a obra característica de seu precursor (Ibid., p.44-5, grifos do autor).

Segundo Netrovski, precisamos ter cautela para não nos deixarmos levar pela força dessa teoria bloomiana — teoria que, para ele, assemelha-se a uma teoria da *dificuldade* ou até da *impossibilidade* da leitura. Netrovski explica essa idéia da seguinte forma: se, para Bloom, não existe um poema *em si*, um poema em sua individualidade (já que todo poema / texto é uma leitura de outro poema / texto e está a ele relacionado), então não haveria também poetas nem leitores — pois todos seriam intérpretes de outras interpretações. Entretanto, esse tipo de raciocínio precisa ser utilizado com cuidado. A cada nova leitura (ou, segundo Bloom, “desleitura”), haveria uma nova criação, o que assegura ao jovem escritor sua integridade perante o que já fora feito. Generalizar a não-existência de um poema para a não-existência da própria leitura nos parece arriscado.

Por outro lado, nos parece muito clara a observação de Netrovski ao notar que as razões revisionistas de Bloom são, em verdade, variantes de um processo mais geral e determinante ocorrido no *clinamen*. De fato, arriscaríamos dizer que, a despeito de toda a erudição de Bloom ao narrar as outras cinco razões revisionistas, toda sua teoria da angústia da influência poderia estar contida apenas no *clinamen*; afinal, o poeta forte precisa mesmo proceder a um desvio ao “desler” um poeta forte precursor.

É bom ressaltar — e, aqui, Netrovski o faz a contento — que a teoria da angústia da influência de Bloom não deve nada a uma teoria das alusões. Bloom não estaria interessado naquilo que um poema traz de outro, mas justamente naquilo que ele *não* traz de outro, ou seja, em suas omissões:

(...) sua teoria da influência *não* é uma teoria da alusão, à maneira da filologia tradicional de um Auerbach, ou Curtius, ou em escala menor, mas igualmente suntuosa, de um Augusto Meyer ou Otto Maria Carpeaux. O reconhecimento das alusões de um poema a outro não é, em si, de interesse para Bloom. Pode-se dizer que, de certa forma, o que lhe interessa é justamente o que um poema consegue deixar de fora, no espírito reconstituído da frase de Pater, de que “o verdadeiro artista se reconhece pelo tato de suas omissões” (NETROVSKI, op.cit., p.224, grifo do autor).

Para Nestrovski, é inegável a disseminação da teoria de Bloom entre as mais diversas correntes críticas. Como justificativa, o autor salienta a importância que a “influência” deve ter no contexto nacional (brasileiro): importância para uma reflexão sobre a literatura e a crítica teoricamente nacionais (tendo em vista séculos de subserviência a correntes e teorias importadas) e importância para se pensar a atitude de *tradução* como um possível estágio de desleitura (*clinamen*) da obra-fonte (texto de partida).

A Bloom, segundo Nestrovski, seria creditada, também, uma das mais salutares consequências: a “(...) modificação dos padrões normativos de história literária, substituindo as grandes noções de período, estilo, ou mesmo de autor pelas vicissitudes da vida privada dos textos” (Ibid., p.227).

Deste modo, Arthur Nestrovski termina seu percurso. Conforme salientamos, embora tenhamos de reconhecer o mérito das tentativas para reverter a secular noção de “passividade” embutida na idéia de “influência”, parece-nos, também, apropriado, desconfiar de teorias que visem o leitor incomum. Explicamos: Harold Bloom, o crítico inovador que garante ao sujeito autonomia, é o mesmo que, em outras obras, como a que será analisada em seguida, *O cânone ocidental*, cerceia essa autonomia, ao alegar que somente a poucos privilegiados deve ser dada a glória de se saber escrever, ler — e, por extensão — criticar; já que, segundo ele,

Precisamos ensinar mais seletivamente, buscando os poucos que têm capacidade de tornar-se leitores e escritores altamente individuais. Os outros, que podem ser levados a um currículo político, podem ser a ele abandonados. Pragmaticamente, o valor estético pode ser reconhecido ou experimentado, mas não pode ser transmitido aos incapazes de apreender suas sensações e percepções. Brigar por ele é sempre um erro (BLOOM, 1995, p.25).

Um projeto elitista de literatura “para poucos” não nos parece ser algo útil para a sociedade, justamente por acreditarmos que o objeto da literatura — diferentemente do que pensa Bloom — deva ser tornado acessível ao maior número possível de pessoas. Do contrário, vetaríamos a fruição, a busca de conhecimento e a necessidade de representação

cultural à quase toda a humanidade. Mas devemos voltar ao cânone ocidental e deixarmos as conclusões para o espaço apropriado.

2.3) Bloom e o cânone ocidental

Harold Bloom se mostra bastante cético em relação à capacidade de leitura do homem moderno após tantos séculos de história literária acumulada. Se há muito para ler e não se dispõe de tempo hábil para todas as leituras, o autor afirma não haver outra saída que não a seleção daquilo que deveríamos ler de verdadeiramente “bom” — e aqui fundamenta-se toda a argumentação de *O cânone ocidental*.

Por outro lado, o crítico mantém com veemência a noção de que a “boa” literatura, como foi salientado outras vezes, supõe um rol seletivo de leitores, dotados de uma certa “capacidade inerente” de ler bem, tornando o leitor (e, conseqüentemente, o crítico, que não deixa de ser um leitor especial) uma figura elitizada na sociedade. Bloom é enfático ao defender suas idéias, questionando o que ele chama de “crítica cultural”, que estaria fadada ao insucesso na origem, pois seus defensores estariam tentando, com a literatura, sanar injustiças sociais que bem mereceriam a devida atenção em foro específico.

A crítica cultural é mais uma triste ciência social, mas a crítica literária, como uma arte, sempre foi e sempre será um fenômeno elitista. Foi um erro acreditar que a crítica literária podia tornar-se uma base para a educação democrática ou para melhorias na sociedade. Quando nossos departamentos de Inglês e outros de literatura se reduzirem às dimensões de nossos atuais departamentos de Clássicos, cedendo suas funções mais vulgares às legiões de Estudos Culturais, talvez possamos retornar ao estudo do inescapável, a Shakespeare e seus poucos pares, que afinal nos inventaram a todos nós (Ibid., p.25).

Assim, não só a crítica estaria em um patamar mais “elevado” e distante do leitor comum, como este próprio estaria impossibilitado de apreender o valor estético de uma obra.

Para Bloom, essa capacidade não poderia ser ensinada para aqueles que não tivessem o “dom” de fruí-la.

O cânone, para Bloom, se ligaria à própria “arte da memória”, pois seria a relação que um leitor ou escritor (em sua individualidade) estabelece com o que foi preservado de tudo o que se escreveu. O autor procura rechaçar a noção de cânone como algo restrito uma lista de livros cuja leitura se tornou obrigatória — o que o crítico não consegue explicar é como essa “memória” à qual ele se refere está diretamente ligada às instituições que funcionam como mantenedoras desse Cânone (instituições de ensino, professores, críticos, editores, tradutores, escritores etc).

Seguindo essa linha, Bloom mostra-se contra todos os estudantes e profissionais que abandonaram os “padrões intelectuais” (Ibid., p.26) para seguirem a bandeira do multiculturalismo. A poesia, para Bloom, seguindo alguns teóricos já analisados no primeiro capítulo desta dissertação, teria existência autônoma e, portanto, independeria das contingências sociais (e é esse o seu principal argumento contra os críticos das mais diferentes linhas de pensamento, os quais ele coloca, indiscriminadamente, sob o termo guarda-chuva de “ressentidos”).

A propósito, Bloom não esconde o fato de que há pessoas que creditam a produção e a manutenção do cânone a outros fatores, mas se aproveita disso para reafirmar sua posição cética e retomar a teoria da “angústia da influência”:

O Cânone, palavra religiosa em suas origens, tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica, ou, como eu faço, por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais (Ibid., p.27-8).

Para Bloom, a teoria da angústia da influência é tão decisiva e marcante, que ele exemplifica com o próprio Shakespeare: segundo o crítico, o bardo teria partido de Marlowe e do judeu de Malta Barrabás para construir seus próprios heróis-vilões. Para Bloom, no início

desse desvio, é possível percebermos claramente essa identificação de Shakespeare com Marlowe; entretanto, já a partir de *Otelo*, não podemos creditar Iago inteiramente a Barrabás. Aliás, segundo afirmação de Bloom, Shakespeare seria um caso único dentro do processo de angústia da influência, pois, em vez de sair diminuído quando comparado ao predecessor, este é que teria tornado-se “menor” diante de Shakespeare.

Sua crença no poder de Shakespeare é tão grande que, mesmo relatando a confissão feita por Milton a John Dryden, de que Spencer seria sua matriz de influência, Bloom acaba chegando ao ponto de concluir que isso seria apenas um gesto defensivo de Milton contra Shakespeare — este sim, segundo o crítico, o predecessor que o teria influenciado. Para Bloom, Milton teria sido o verdadeiro herdeiro do modo de representação e do aspecto de mutabilidade das personagens shakespearianas — isso tudo a despeito do que disse o próprio Milton. Da mesma forma, Bloom afirma que as críticas que Tolstói endereça a Shakespeare seriam, em verdade, um movimento defensivo, e que a própria Ana Karênina (para ele, a personagem mais forte de Tolstói) teria particularidades shakespearianas.

Fica muito claro, para o crítico de Yale, que Shakespeare usou (e soube usar com maestria) conscientemente Chaucer e Marlowe, enquanto os que sucederam o bardo foram mais usados *por* ele do que conseguiram usá-lo.

De acordo com Bloom, os críticos que vivem afirmando haver um pressuposto ideológico na formação e manutenção do cânone estão, eles mesmos, a serviço de uma ideologia: a social. O “eu individual”, segundo Bloom, estaria totalmente desvinculado das amarras sociais e, aqueles que tentam fundamentar essa relação entre indivíduo criador e história, acabariam ofuscando e até diminuindo o verdadeiro brilho de obras e autores. É o que acontece com Shakespeare, na visão do crítico: ao tentar historicizá-lo, muitos historiadores/pesquisadores estariam tirando dele aquilo que há de melhor, ou seja, sua supremacia estética.

Entretanto, vale notar que Bloom (que tantas vezes condena qualquer resgate histórico e de contexto como artimanha para elucidar um texto) utiliza um trecho da biografia de Chaucer — biografia escrita por Donald R. Howard em 1987 — para mostrar que a época na qual viveu o autor foi de turbulência e problemas. Bloom não se abstém, desta vez, de ligar vida e obra:

(...) a época de Chaucer não foi serena, seus concidadãos não eram plácidos, e seus peregrinos de Cantuária tinham muito por que rezar quando chegavam ao Santuário de São Thomas à Becket. A personalidade do homem Chaucer, e não apenas do Peregrino Chaucer ironicamente retratado, está fortemente marcada em toda a sua poesia (Ibid., p.108).

Afirmando que Chaucer soube utilizar, assim como Shakespeare (embora de maneira inferior a ele), o poder de mutabilidade para dotar seus personagens da capacidade de transformação, Bloom une homem, poeta e o próprio personagem Chaucer (o peregrino de *Contos de Cantuária*) como se o crítico houvesse esquecido suas admoestações do prefácio e dos primeiros capítulos de *O cânone ocidental*:

“Finalmente, não devemos separar o homem Chaucer, o poeta Chaucer e o peregrino Chaucer: todos se combinam num único ironista simpático e cujo mais rico legado é um rol de personagens literárias só inferior a Shakespeare, na língua” (Ibid., p.113).

As ligações entre vida e obra não param por aí. Quando Bloom discorre sobre o que ele chama de “as grandes criações de Chaucer” (Ibid., p.114), que seriam a Mulher de Bath e o Perdoador, o crítico recorre aos dados biográficos de Howard para nos lembrar de que o escritor estava viúvo quando inventou a personagem feminina (que, na obra, é viúva de cinco maridos), chegando a dizer que há muito tempo um autor não demonstrava tanto tato para desvendar o universo feminino.

Similarmente, Bloom recorre ao histórico de Cervantes como sobrevivente de Lepanto e outras batalhas, além de ter sido feito prisioneiro em cativeiros mouros e espanhóis, para justificar o conhecimento que o autor tinha sobre lutas e privação de liberdade. Tudo isso seria de extrema importância para a confecção de Dom Quixote, assim como a má saúde de

Jane Austen (debilidade que, talvez, houvesse facilitado a sua morte prematura) teria relações com a trajetória da protagonista de *Persuasion*, Anne Elliot.

Mas o grande objeto de reflexão de Bloom é mesmo o bardo inglês. Para o crítico, Shakespeare dispôs de uma originalidade tal que tudo que é por ele proposto (em termos conceituais e imagéticos) está à frente de qualquer indivíduo de qualquer tempo. Para Bloom, os estudiosos da “Escola do Ressentimento” teriam, então, apenas duas saídas possíveis: negar a supremacia estética de Shakespeare ou explicar essa supremacia, reduzindo-a à contingências históricas e sociais.

A eminência de Shakespeare é, tenho certeza, o rochedo contra o qual deve acabar naufragando a Escola de Ressentimento. (...) Se é arbitrário que Shakespeare ocupe o centro do Cânone, então precisam mostrar porque *[sic]* a classe social dominante o escolheu em vez de, digamos, Ben Jonson, para esse papel arbitrário. Ou se a história, e não os círculos dominantes, exaltou Shakespeare, que havia nele para cativar de tal modo o poderoso Demiurgo, a história econômica e social? É evidente que essa linha de investigação começa a beirar o fantástico; como seria muito mais simples admitir que há uma diferença *qualitativa*, uma diferença em espécie, entre Shakespeare e todo outro escritor, mesmo Chaucer, mesmo Tolstoi, ou seja lá quem for. A originalidade é o grande escândalo que o ressentimento não consegue aceitar, e Shakespeare continua sendo o escritor mais original que um dia conheceremos (Ibid., p.32-3, grifo do autor).

Para Bloom, a originalidade forte sempre se tornará canônica. É o que ele exemplifica ao nos relatar a experiência de ter lido *Paraíso Perdido*, de Milton, mais de quarenta anos após tê-lo lido pela primeira vez. O resultado da experiência foi o total assombro com a “estranheza” (Ibid., p.33) do que lhe era revelado e com a luta travada pela obra com outros textos e outras obras (a Bíblia, inclusive). A familiaridade que ele havia mantido com o poema por tantos anos foi se dissolvendo, segundo ele, até o término da leitura, e a nova leitura revelou-se diferente de tudo o que ele julgava saber sobre o livro. Essa capacidade de gerar estranheza e de transmutar-se a cada nova leitura seriam características inerentes às grandes e perenes obras da humanidade, e Bloom conservará esse argumento por todo o livro. O argumento não é exclusividade do crítico de Yale. Italo Calvino (1993) já mantivera a mesma posição: “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” (p.11). Quando do capítulo sobre Cervantes, por exemplo, dentre tantos elogios feitos a *Dom*

Quixote, Bloom afirma que, ao que parece, nenhum leitor lê o mesmo *Dom Quixote* que o outro; além disso, realça o fato de que os críticos também não conseguem chegar a um consenso em relação aos pontos principais da obra. Ora, a verificação de leituras diversificadas parece nunca ter sido apanágio de obras grandiosas — mas o crítico discorda dessa idéia. Bloom acredita na força da obra e na força agonística de seu criador.

Paraíso Perdido tornou-se canônico antes de estabelecer-se o Cânone secular, no século seguinte ao de Milton. A resposta a “Quem canonizou Milton?” é, em primeiro lugar, o próprio Milton, mas também quase em primeiro lugar outros poetas fortes, desde seu amigo Andrew Marvell a John Dryden, e daí até quase todos os poetas cruciais do século 18 e do período romântico (...) (BLOOM, 1995, p.35).

Sobre essa experiência da releitura de *Paraíso Perdido*, Harold Bloom foi inquirido pela revista espanhola *Quimera*.⁶ Nela, o entrevistador conjectura se não seria inverossímil querer reler uma obra como se nunca a houvéssemos lido antes ou se não soubéssemos nada dela. Como resposta, Bloom não só reafirma a experiência e a possibilidade da experiência, como salienta que é necessária muita força de vontade para levar a cabo tal tarefa.

Os críticos, como Samuel Johnson e William Hazlitt, também teriam contribuído para fazer de Milton um autor canônico, mas, de acordo com Bloom, Milton (assim como Chaucer, Spencer, Shakespeare e Wordsworth) teria passado pelo maior teste de canonicidade que é o de subordinar a própria tradição. É por isso que os esforços multiculturalistas seriam, segundo Bloom, ineficazes, pois estariam tentando alterar a tradição de fora dela, quando o movimento que realmente define a perenidade de autor e obra é perpetrado no *interior* da tradição. E esse movimento interior não pode ser condicionado a contingências histórico-sociais, ainda que estas sejam louváveis:

A gente só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante. A injustiça final da injustiça histórica é que não dota necessariamente as vítimas de nada além do senso de sua própria vitimação. O Cânone Ocidental, seja lá o que seja, não é um programa de salvação social (Ibid., p.36).

⁶ BRACHO, E. La lista de Bloom. Entrevista. *Quimera*, n. 133, p. 12-18, s.d.



Bloom não só reprova a leitura do cânone em prol de algum objetivo social, como censura qualquer tipo de busca moral ou política nas obras canônicas. Ler uma grande obra, segundo ele, não nos tornará cidadãos melhores ou piores, mais ou menos úteis na sociedade, e Bloom não deixa de citar várias obras canônicas que subvertem, de alguma forma, algum tipo de princípio moral ou algum tipo de virtude aceita como paradigmática: é o caso do anti-semitismo de Dostoiévski, para nos atermos apenas a um exemplo. O que nos resta, ao lermos o cânone (se já vimos que ele não tem nenhuma utilidade) é fazermos o melhor uso de nossa própria solidão.

Pelo que o autor propõe, levando-se em consideração que o prazo de uma vida (e, portanto, de uma única existência literária) é muito pequeno em relação à biblioteca disponível, devemos pôr em prática critérios seletivos de leitura. E Bloom é rápido ao descrever uma das características primordiais daquilo que deve ser lido: “Um antigo teste para o canônico continua sendo ferozmente válido: se não exige releitura, a obra não se qualifica” (Ibid., p.37). Nesse ponto, relembremos outro crítico, João Alexandre Barbosa que, em ensaio intitulado “A literatura como conhecimento. Leituras e releituras”, corrobora a mesma tese de Bloom (e de Calvino). Barbosa alega que algumas obras conseguem sempre provocar novas leituras e novas investigações e, ainda, oferecer o contra-senso de parecerem “inovadoras”, trazendo, ao mesmo tempo, a marca do tempo de criação:

Por que relemos certas obras e por que estas obras sempre oferecem elementos novos à consideração? Obras como as de Dante, de Shakespeare ou Cervantes suportam há séculos leituras as mais diferentes e, no entanto, permanecem com núcleos de interesse inalterados, permitindo aos leitores acréscimos, modificações, um número cada vez maior de aproximações diferentes (BARBOSA, 1996, p.77).

A “dificuldade” como teste para o canônico também é ponto passivo na ótica de Harold Bloom. Talvez por isso ele insista tanto no caráter elitista da leitura e da crítica, reservando, ao leitor comum, o palatável e o descartável daquilo que ele rotula como “subliteratura” (BLOOM, 1995, p.38).

O estudioso legítimo do Cânone Ocidental respeita o poder da negação inerente no conhecimento, desfruta dos difíceis prazeres da apreensão estética, aprende os caminhos ocultos que a erudição nos ensina a trilhar quando rejeitamos prazeres mais fáceis, incluindo os incessantes apelos dos que afirmam uma virtude política que transcenderia todas as nossas lembranças de experiência estética individual (Ibid., p.42).

Esse “prazer mais difícil” é tão marcante para Bloom, que encontramos recorrências a esse respeito ao longo de todo o livro; algumas delas, entretanto, beiram a “teoria da impossibilidade da leitura” de Nestrovski. Ao discorrer sobre Walt Whitman, por exemplo, Harold Bloom confessa que os críticos (e ele se coloca entre eles) jamais puderam compreender completamente o autor em questão, tamanhas a sutileza e a dificuldade.

Com isso tudo, Bloom não quer dizer que o cânone seja algo fadado ao fechamento, muito pelo contrário: é natural mesmo que ele nunca se feche, por conta do aparecimento do novo poeta (escritor) forte, que consegue rearranjar a tradição de seu próprio interior. Assim, Bloom pretende demonstrar que a bandeira erguida hoje por alguns “críticos culturais”, na qual há o lema “abrir o cânone”, é algo redundante, pois o cânone, apesar de elitista, nunca se fecha.

Sobre o conceito de “dificuldade”, vale traçarmos algumas pontes possíveis com outra eminente crítica que também se propôs a investigar o assunto. Desta feita, uma brasileira: Leyla Perrone-Moisés.

2.4) Bloom e Leyla Perrone-Moisés

Leyla Perrone-Moisés, em ensaio intitulado “A inútil poesia de Mallarmé”, discute a suposta “inutilidade” de poemas como “Um lance de dados”, de Mallarmé, frente à tão propalada utilidade de poemas românticos ou mesmo de outras formas de linguagem, como a notícia de jornal.



Indignada com a resistência dos próprios alunos (do quarto ano de um curso de Letras) ao poema de Mallarmé, Perrone-Moisés chama a atenção para a aceitação de poemas românticos, por exemplo. Em relação a estes, a autora lembra que as pessoas “(...) têm sempre um tempinho a perder, comparando a experiência do poeta com as suas, projetando-se nela. O mesmo quanto a poemas que defendem causas políticas ou comemoram eventos” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.29).

Comparando os poemas, Perrone-Moisés conclui, em relação ao de Mallarmé:

Um poema como “Um lance de dados” dá trabalho ao leitor e não lhe oferece nenhum prêmio imediato, de prazer narcísico ou de informação prática. E é sobretudo essa falta de compensação, mais do que a dificuldade de leitura, que cria a resistência dos leitores (Ibid., p.30).

Como forma de exemplificação, somos levados a refletir sobre outras formas de linguagem, como a jornalística. No jornal, segundo a autora, de utilidade tida como inquestionável, o mesmo leitor resistente ao hermetismo do poema de Mallarmé, aceita a tarefa de decodificar a mensagem — mesmo que esta exija, segundo Perrone-Moisés, um alto nível de proficiência. Assim, mais do que a dificuldade do poema, é a sua suposta “inutilidade” que criaria um obstáculo intransponível na mente do leitor renitente. Nas palavras da autora:

A grande diferença, que para o leitor comum justifica o esforço (tornado até imperceptível pelo hábito), é que todos esses impressos “servem para alguma coisa”. E “*Um lance de dados*” é difícil sem ser *prático*. Uma vez decifradas as frases que atravessam o poema, verificamos que elas não nos informam nada de útil, e nem ao menos têm um sentido seguro. A diferença, pois, que enfarruscou meus alunos de letras, não é tanto a dificuldade quanto a utilidade presumida (Ibid., p.31, grifo nosso).

Indagando-nos e instigando-nos a refletir, Perrone-Moisés nos propõe uma comparação entre essas linguagens, levando-nos a questionar o que seria mais sério, por exemplo: uma fórmula retirada de um extrato bancário ou um verso retirado de “Um lance de dados”, e o que poderia ser mais verdadeiro e esclarecedor: se uma manchete de jornal ou outro verso do mesmo poema. Todas essas indagações são feitas para nos alertar de que não

podemos respondê-las, uma vez que estaríamos lidando com a questão do valor. Só poderíamos advogar a superioridade do poema se nos apoiássemos “em valores absolutos como o Espírito, o Ideal ou a Beleza” (Ibid., p.32).

Entretanto, a autora adverte que, mesmo não podendo afirmar a superioridade do poema, este tem uma função primordial: questionar ou fazer com que reflitamos sobre a “utilidade” de tudo aquilo que aceitamos passivamente.

“Afirmando coisas inverificáveis, irredutíveis a um referente, o poema questiona a verificabilidade e a referencialidade das mensagens que nos chegam cotidianamente. O poema vem lembrar, imperiosamente, que tudo é linguagem, e que esta engana” (Id., loc.cit.).

A partir de então, Perrone-Moisés se apóia em Mallarmé (e na comparação que este faz entre a palavra e a moeda em uso) para demonstrar como a palavra pode perder seu brilho quando manuseada no cotidiano, nas tarefas rotineiras e “úteis”. A função do poeta seria não a de trancafiar-se em suas “torres de marfim” (como diriam os que vêem essa “inutilidade” como pretensão de um aristocratismo alheio à prática mundana) ou para fugirem à realidade dos imperativos econômicos e sociais, mas a de salvaguardar a utopia de novos jogos de linguagem. A utopia de “‘dar um sentido mais puro às palavras da tribo’, fazer com que elas, em vez de funcionar apenas como valores de representação da realidade, instaurem uma realidade de valor” (Id., loc.cit.).

Essa tarefa de retirar as palavras do uso corriqueiro teria provocado um mal-estar nos racionalistas, que acreditavam no caráter frívolo e fútil dos que a executavam — justamente por verem esses poetas como cidadãos apartados da vida em sociedade e dos problemas nela vivenciados.

Perrone-Moisés defende, então, esses poetas, explicando que a atitude por eles tomada não foi de fuga à realidade, mas de reação (e não reacionarismo) ao utilitarismo chão em voga.

Do ensaio de Perrone-Moisés, fica evidente a exaltação da literatura enquanto arte e ofício, tarefa de aprimoramento contínuo, além de fim em si mesma. Lemos a obra poética não por que ela nos seja “útil” ou por que “sirva” para alguma coisa. Não, lemos a obra poética porque ela “(...) nos protege contra a automatização, contra a ferrugem que ameaça nossa formulação do amor e do ódio, da revolta e da reconciliação, da fé e da negação (...)” (JAKOBSON apud PERRONE-MOISÉS, 2000, p.34).

Difícil é não enxergar alguns pontos em comum entre a reflexão de Perrone-Moisés e o crítico Harold Bloom, nas obras *Como e por que ler* e *O cânone ocidental* — embora há que se ressaltar a diferença no *tipo* de argumentação utilizado pelos dois autores: enquanto Bloom pauta-se em afirmações polêmicas, Perrone-Moisés tenta explicitar o porquê da dificuldade de certos textos. A começar pelo hermetismo de certas obras, temos, em Bloom, talvez o mais recalcitrante dos defensores da dificuldade como quesito necessário ao Sublime. Como já foi demonstrado, o prazer (difícil) da leitura seria uma das condições para a canonicidade de uma obra — prazer este relegado a uma pequena legião de favorecidos intelectualmente. No entanto, Bloom parece não dar conta de que os leitores que rejeitam uma obra canônica (e, portanto, segundo ele, “difícil”) possam enfrentar o hermetismo e a dificuldade em outras fontes — como atesta Perrone-Moisés. Aliás, para Bloom, é justamente buscando alternativas mais “fáceis” de leitura, que os membros da dita “Escola do Ressentimento” estariam afastando os leitores da grande tradição literária da humanidade.

A moralidade da erudição, como se pratica atualmente, é encorajar todo mundo a substituir prazeres difíceis por outros universalmente acessíveis, precisamente porque são mais fáceis. Trotski exortava seus companheiros marxistas a ler Dante, mas não encontraria acolhida em nossas atuais universidades (BLOOM, 1995, p.494).

Embora Harold Bloom concorde com o caráter “inútil” da literatura (e aqui divirja de Perrone-Moisés, para quem a inutilidade seria atributo de alguns tipos de poemas), o crítico norte-americano exorta a leitura que se preste à busca de uma natureza semelhante à de quem lê. Essa proposta de leitura como fonte de reflexão e busca (BLOOM, 2000, p.18) foi criada

por Bloom com base em alguns pensamentos de Bacon, Johnson e Emerson e o curioso é que estes tenham pensado a literatura como fonte útil. Eis o que nos diz, por exemplo, o conselho de Bacon: “Não leia com o intuito de contradizer ou refutar, nem para acreditar ou concordar, tampouco para ter o que conversar, mas para refletir e avaliar” (BACON apud BLOOM, *ibid.*, p.18).

Quanto a Johnson, com a palavra, Bloom: “Conforme qualquer outra atividade mental, a leitura, para Johnson, devia atender a uma preocupação central, ou seja, algo que ‘nos diz respeito, e que nos é útil’” (BLOOM, *ibid.*, p.17-18, grifo nosso).

E, por fim, a consideração de Emerson, da qual Bloom nutriu-se totalmente: “Os melhores livros levam-nos à convicção de que a natureza que escreveu é a mesma que lê” (EMERSON apud BLOOM, *ibid.*, p.18).

Sendo assim, Bloom postula a utilidade dentro da inutilidade já que, em *O cânone ocidental*, o crítico havia afirmado que o estudo da literatura não há de nos fazer melhores ou piores cidadãos, sendo, portanto, inútil no sentido de produtividade (BLOOM, 1995, p.38), enquanto, em obra posterior, ele nos alerta para a transformação operada no leitor — transformação que é, para ele, uma das funções da leitura. (BLOOM, 2000, p.17).

Por fim, vale notar que Mallarmé — a despeito do hermetismo indicado por Perrone-Moisés — não figura no rol dos principais autores canônicos, segundo a visão de Harold Bloom em *O cânone ocidental*. Ocupando uma posição entre os autores franceses, na lista criada por Bloom como apêndice da obra e, segundo ele, sob pressão da casa editorial, Mallarmé fugiria da lista dos 26 pais fundadores da grande tradição literária ocidental.

Leyla Perrone-Moisés e Harold Bloom, apesar de serem contra qualquer proposta de visada multiculturalista, parecem divergir em questões de suma importância para os estudos literários, como o próprio debate acerca da função da literatura na sociedade. Por outro lado, ambos os teóricos convergem quanto à qualidade hermética das “grandes” obras, embora

ainda mantenham entre si pequenas fissuras estruturais — já que Bloom não vê hermetismo fora do rol canônico, enquanto Perrone-Moisés propõe uma visão mais ampla.

Entretanto, vale notar que Perrone-Moisés não poderia, somente por esse tipo de convergência, ser absolutamente nivelada com Harold Bloom. A própria obra *A falência da crítica* (1973), na qual ela pretende analisar como *Cantos de Maldoror* e *Poesias* de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, foram estudados por correntes críticas diferentes sem que nenhuma dessas apropriações consiga dar conta de todas as sutilezas da obra, já é um grande diferencial em relação ao crítico de Yale. Em *A falência da crítica*, Perrone-Moisés atesta não só a pluralidade de leituras como também a insuficiência de cada uma delas — o que já se configura antagônico à noção de leitura e sentido únicos.

Retornamos a Bloom e ao *Cânone ocidental*. Após discorrer sobre o caráter de irredutibilidade do cânone e relembrar-nos de que as listas de obras, por mais completas e detalhadas que pareçam ser, jamais conseguirão abranger todas as obras canônicas, Bloom diz não poder concordar com os marxistas quando estes dizem que o cânone é parte de um “capital cultural”. Este termo, que remonta ao sociólogo francês Pierre Bordieu [e que também foi utilizado apropriadamente por John Guillory (1984) e Pascale Casanova (2002)], parece ter sido mal utilizado por Bloom quando ele diz:

Mas não estou disposto a concordar com os marxistas em que o Cânone Ocidental é mais um exemplo do que eles chamam de “capital cultural”. Não está claro para mim que um país tão contraditório quanto os Estados Unidos da América possa jamais ser o contexto para um “capital cultural”, a não ser para aquelas estilhas de alta cultura que contribuem para a cultura de massa. Não temos uma alta cultura oficial neste país desde cerca de 1800, uma geração após a Revolução Americana. Unidade cultural é um fenômeno francês, e em certa medida uma questão alemã, mas dificilmente uma realidade americana nos séculos 19 ou 20. Em nosso contexto, e visto de nossa perspectiva, o Cânone Ocidental é uma espécie de lista de sobrevivente (BLOOM, 1995, p.44).

Numa atitude reprovadora do atual estado em que se encontra a cultura em seu próprio país, Harold Bloom acaba equiparando “capital cultural” com “alta cultura oficial”.

Reportando-nos ao *Dicionário crítico de política cultural*⁷, somos informados que, significando “(...) o conjunto dos instrumentos de apropriação dos bens simbólicos” (COELHO, 1997, p.85), o *capital cultural* pode ser entendido tanto em um sentido estrito quanto em um sentido amplo. Em sentido estrito, podemos entender o capital cultural como os modos pelos quais nos apropriamos de um bem simbólico ou como os instrumentos necessários para a *produção* desse mesmo bem. Como exemplo, poderíamos citar a *alfabetização* como um modo de *consumirmos* um bem (é necessário saber ler para poder consumir um livro) ou a matéria-prima para se fazer uma escultura (do ponto de vista da *produção*). Em um sentido mais amplo, poderíamos entender “capital cultural” como o conjunto desses instrumentos que possibilitam o consumo e a produção de bens simbólicos (valendo, da mesma forma, para a distribuição e a troca, que são formas de circulação), mas, também, como a soma de todos os bens produzidos — todos os livros de uma coleção, todas as obras de um museu etc. Mesmo assim, fatores como religião, política ou economia podem interferir na consideração de quais bens simbólicos *podem servir* para representar determinado país (é com base na inter-relação de forças que se definem os *capitais culturais nacionais*, ou seja, próprios de cada país). Também se fala, atualmente, de um *capital cultural da humanidade* para referir-se a todas as obras existentes no mundo ou a partes específicas que são aclamadas internacionalmente como importantes — é o caso dos patrimônios históricos da humanidade. Dessa forma, é fácil perceber que o crítico de Yale utilizou o termo “capital cultural” de uma maneira reducionista. “Capital cultural” não deve ser compreendido como algo restrito a algum tipo de cultura elitista ou “alta cultura”. Embora os bens simbólicos compreendidos nestas façam parte do capital cultural, este não pode e não deve ser limitado somente a elas.

⁷ Vale dizer que o verbete referente à “capital cultural” baseia-se nas premissas de Pierre Bourdieu em *A economia das trocas simbólicas*. Essa observação revela-se importante, uma vez que John Guillory (o próximo crítico a ser analisado neste trabalho) também utiliza as considerações do sociólogo francês — embora divirja dele em alguns pontos específicos.

Pouco antes de dedicar todo um capítulo a Shakespeare, Bloom já o destaca como o único candidato a um cânone universal (se, no caso, este pudesse ser concebido), e defende a sua escolha com base no argumento de que o escritor inglês produz uma identificação nos mais diferentes povos nas mais diferentes épocas. Como Bloom realmente escreveu em outro livro seu (*Shakespeare: a invenção do humano*, 1998), Shakespeare, para ele, teria “inventado o humano”, pois antes dele, não encontramos, em nenhum gênero literário, a experiência do monólogo interior. Por meio de seus personagens, as pessoas podem identificar seus próprios medos, sonhos e angústias — o que seria suficiente para des-historicizar e des-contextualizar Shakespeare (afinal, ele não estaria confinado à Londres de determinada época, mas sim, pertenceria a todos os lugares e a todas as épocas).

De qualquer forma, isso nos parece passível de questionamento, pois não há nada que impeça esse senso de identificação em obras consideradas pertencentes à “subliteratura”. Mesmo porque os grandes temas universais (amor, ódio, traição, orgulho, etc) não parecem ser apanágio única e exclusivamente dos considerados “clássicos universais”. É bem certo que uma obra dita “menor”, e que consiga gerar identificação, não o fará em todos os povos e todas as épocas, mas a isso também devemos o fato de esta mesma obra enfrentar barreiras por não ter sido eternizada por profissionais e instituições responsáveis pela produção e manutenção do cânone.

Além da predileção por Shakespeare — “Sem Shakespeare, não há cânone, porque sem Shakespeare não há eus reconhecíveis em nós, quem quer que sejamos” (BLOOM, 1995, p.47) —, Bloom parece acreditar que todos os que se opõem ao seu ponto de vista estão preocupados com algo relacionado a gênero sexual ou considerações etnocêntricas, quando muitos — e aqui nos posicionamos — estão apenas tentando *questionar* a tese dos padrões estéticos como única responsável pela perpetuação de algumas obras.

Sem o Cânone, deixamos de pensar. Pode-se idealizar interminavelmente a substituição de padrões estéticos por considerações etnocêntricas e de gênero sexual, e as metas sociais

podem ser de fato admiráveis. Mas só a força pode juntar-se à força, como atestou perpetuamente Nietzsche (Id., loc.cit.).

O curioso é que Bloom costuma separar o Shakespeare “monumental” daquele não-canônico, e o marco utilizado como baliza é a peça *Trabalho de Amor Perdido*, possivelmente de 1594. Bloom é categórico nessa classificação das fases de Shakespeare, chegando a dizer que, se o escritor houvesse morrido na mesma época de Marlowe (ou seja, em 1593), este o teria ultrapassado em qualidade — com as peças *O judeu de Malta*, *Tamburlaine*, *Eduardo II* e a parcial *Doutor Fausto*.

Para Bloom, Shakespeare utilizou os mais inesperados recursos de linguagem em *Trabalho de Amor Perdido*, ainda que o crítico apontasse a caracterização das personagens como seu grande triunfo. Assim como Dante teria sabido encontrar um ponto de imutabilidade humano — aquele do qual não conseguiríamos fugir mesmo que dispostos a isso — Shakespeare teria sido o primeiro a descrever o processo de transformação humana (ou de “mutabilidade”), baseado no entreouvir-se das personagens. A partir de Falstaff, segundo Bloom, a literatura passaria não só a nos ensinar como falar aos outros, mas, principalmente, como falar a nós mesmos.

Bloom conta que alunos e amigos seus costumam narrar experiências de terem visto Shakespeare ser encenado para as mais diferentes platéias do mundo, e todos eles concordam ao dizer que o sentimento mais comumente evidenciado pelo público (em qualquer lugar) era o de se ver representado no palco. Aqui, Bloom procede a uma diferenciação entre Dante e Shakespeare: este teria sido “o poeta dos povos” (Ibid., p.57), enquanto aquele o teria sido dos próprios poetas, ainda que ambos pudessem ser considerados “universais”. Entretanto, mais uma vez, consideramos questionável e parcial a classificação de Bloom quando ele se refere a “povo” como “leitor comum” (ao afirmar que Shakespeare seria universal para o leitor comum). Que leitor comum seria esse que teria acesso ao teatro e — mais — às peças de Shakespeare? Em que contexto Bloom estaria colocando esse “leitor comum”, já que as

experiências de seus alunos e amigos traduzem a realidade de países tão divergentes como Japão ou Rússia, Indonésia ou Itália? Seria o “leitor comum” japonês comparável ao “leitor comum” búlgaro? Estariam ambos em posições análogas? Entretanto, apesar de nosso questionamento, não podemos avançar muito nessa questão, uma vez que o crítico mesmo se torna reticente e não fornece nenhuma definição de sua própria expressão.

“Está claro que o fenômeno da superior excelência literária, de um poder de pensamento, caracterização e metáfora tal que sobrevive triunfantemente à tradução e transposição, e atrai a atenção em praticamente todas as culturas, existe de fato” (Id., loc.cit.).

Além disso, essa suposta supremacia canônica, segundo o crítico, também se deve à falta de qualquer ideologia: “Parte do segredo da centralidade canônica de Shakespeare é seu desinteresse; apesar de todas as flagelações dos neo-historicistas e outros ressentidos, ele é quase tão isento de ideologia quanto seus outros humoristas heróicos: Hamlet, Rosalinda, Falstaff” (Ibid., p.61).

Como última explicação para posicionar Shakespeare no centro do Cânone, Bloom nos lembra de sua acessibilidade tanto por parte das platéias mais aristocráticas, quanto daquelas formadas pelas classes mais baixas. Segundo Bloom, Shakespeare é o único a trabalhar, ao mesmo tempo, com “a arte difícil e a popular” (Ibid., p.64). Aqui, rememoramos o caráter de “dificuldade” proposto pelo crítico como condição para a canonicidade: se Shakespeare consegue ser popular e medianamente acessível, então não encontramos guarida para o argumento da dificuldade que Bloom reservava para uma elite seleta de iniciados na arte da crítica e da leitura. Ou o próprio Bloom estaria — ao dar o exemplo de Shakespeare — invalidando seu próprio argumento para o teste de canonicidade?

Dou voltas e voltas e continuo voltando ao mistério do gênio de Shakespeare, bem sabendo que a própria expressão “gênio de Shakespeare” significa que estou por fora no que diz respeito à Escola do Ressentimento. Mas o problema da Morte do Autor de Foucault é que simplesmente altera termos retóricos sem criar um novo método. Se foram “energias sociais” que escreveram *Rei Lear* e *Hamlet*, porque [sic], exatamente, eram as energias sociais mais produtivas no filho do artesão de Stratford que no troncado pedreiro Ben Jonson? (Ibid., p.65).

Mais uma vez, Bloom é reducionista, pois o que está em jogo — a nosso ver — não é o fato de que energias sociais possam escrever grandes obras, mas até que ponto elas podem ser constitutivas dessas obras.

Mas não demora para o próprio crítico se dar conta do “nó” da “dificuldade/facilidade” de Shakespeare, e ele consegue sair dele dizendo que, embora todos fruam e gostem do texto das peças, Shakespeare continuará inteiramente compreensível somente a alguns seletos:

A tragédia de Lear e Cordélia pode ser transmitida mesmo a espectadores de teatro e leitores superficiais, porque o curioso em Shakespeare é que divertirá praticamente todo nível de atenção. Mas corretamente interpretado, corretamente lido, exigirá mais que qualquer simples consciência reativa pode proporcionar (Ibid., p.70).

Mais uma vez o recurso à elitização. Como afirma o crítico, esse rol seletivo de leitores é o que estaria mais predisposto a resgatar a “substância” de Shakespeare — pois Bloom acredita mesmo que haja uma certa “substância” perfeitamente capturável na obra do bardo que a tornaria singular e universal — ademais, esse “valor” intrínseco à obra (e sua busca) é que se tornariam a própria meta do estudo literário. Aqui, Bloom, ao se perguntar sobre a especificidade de Shakespeare, admite que o domínio da linguagem e de seus recursos, apesar de notável no bardo, não é exclusividade dele; o que parece exclusivo, para Bloom, é a capacidade de representação das personagens e, como consequência, de seu poder de mutabilidade. Para ele, nunca, em qualquer outro autor, podemos notar tão facilmente as diferenças brutais entre uma personagem e outra, e todas elas dão conta de explicar o humano com muito mais recursos do que nós mesmos poderíamos explicar as personagens.

Bloom chega a separar as peças, classificando-as dentre aquelas com maior ou menor poder de individualização. Em *Rei Lear*, o crítico diz que conseguimos chegar ao centro do centro canônico, onde não haveria qualquer resquício contextual e ideológico e onde poderíamos notar o que ele chama de “valor estético primal” (Ibid., p.69), justamente por essa completa des-historicização e des-contextualização. A peça estaria, pois, ao alcance de todos

que pudessem ser educados para vê-la e lê-la. A essa altura, Bloom mostra-se cético em relação à contemporaneidade: já se defendendo de um possível ataque dos “ressentidos” (que poderiam dizer-lhe que só a elite teria meios para ser educada do jeito profetizado pelo crítico), ele diz que nem mais a elite lê em profundidade e solitariamente. Ao mesmo tempo em que simula culpar a televisão e outros meios de comunicação por esse roubo do tempo que as elites antigamente dedicavam à leitura, Bloom sugere que essa preferência de alguns pelo contexto em detrimento do texto possa ser reflexo da falta de paciência de toda uma geração para ler em profundidade.

De qualquer forma, as personagens shakespearianas, dotadas de extremo poder de mutabilidade, são, segundo o crítico norte-americano, “livres artistas de si mesmos” (Ibid., p.76), dando a ilusão, ao público, de que, se acaso quisessem, poderiam mesmo deixar o palco e a peça, contrariando o próprio Shakespeare.

Vejo-me concordando com Antonio García-Berrio quando faz da universalidade a propriedade fundamental do valor poético. Centrar o Cânone de outros poetas foi o papel único de Dante. Cervantes, com *Dom Quixote*, continua a centrar o Cânone para os leitores mais gerais. Talvez possamos ir mais longe: para Shakespeare, precisamos de um termo mais borgesiano que a Universalidade. Simultaneamente ninguém e todo mundo, nada e tudo, Shakespeare é o Cânone Ocidental (Ibid., p.79).

Porém, a despeito da erudição e de tentar fundamentar a defesa do cânone em argumentos imanentistas, Bloom, às vezes, é traído pelo subjetivismo:

O confronto direto com a grandeza de *Dom Quixote* não pode ir muito longe sem a coragem do crítico. Cervantes, com todas as suas ironias, apaixona-se por Dom Quixote e Sancho Pança, e o mesmo acontece com o leitor que ama a leitura. Explicar o amor é uma vã tarefa na vida, onde a palavra “amor” significa tudo e nada, mas deve ser uma *possibilidade racional* em relação à literatura maior. Aqui Cervantes pode ter tocado mais certamente o universal até do que Shakespeare, pois continuo perplexo com o fato de meu intenso amor pelo único rival de Dom Quixote entre os cavaleiros andantes, Sir John Falstaff, não ser necessariamente partilhado por todos os meus alunos, quanto mais por todos os meus colegas professores (Ibid., p.136, grifo nosso).

Pelo fato de sua predileção por John Falstaff não ser partilhada por alunos e colegas seus, Bloom — talvez num raro momento de humildade — acaba pondo em xeque toda a certeza que mantinha a respeito de Shakespeare.

Além disso, por concordar com o fato de que Cervantes nos “naturalizou” (Ibid., p.145) tanto quanto Shakespeare (levando-se em conta o critério multivalente dos dois e, conseqüentemente, pelo fato de conter-nos em toda nossa diferença e ambigüidade), Bloom declara não saber mais o que faz de *Dom Quixote* uma obra para sempre estranha e original. O crítico de Yale, defensor da supremacia do estético, revela-se, em algumas instâncias, um cético de si mesmo.

É o que acontece, também, com a “identificação” entre leitor e obra. Em capítulo dedicado a Dickens, Bloom confessa chorar junto com a personagem Esther Summerson (de *Casa soturna*) a cada vez que esta chora e em todas as releituras que o crítico fez da obra. Aliás, o crítico não só confessa seu pendor às lágrimas, como acredita e advoga que todo bom leitor também deva identificar-se com a personagem da mesma maneira ou, então, simplesmente não ler a obra do jeito que esta deva ser lida. O que nos interessa, aqui, não é bem a revelação da intimidade do crítico, mas o fato de este fazer uma ressalva quanto às suas “emoções”: embora chore, ele não acredita que, com isso, esteja sendo sentimental.

Tentando explicar a substância universal da obra, Bloom aponta o tema da orfandade — pois, segundo ele, a orfandade seria sentida igualmente por todas as pessoas, já que o natural seria perder os pais e continuarmos vivendo. Entretanto, é preciso desconfiar de certas generalizações antropológicas: imaginar que a humanidade sinta de acordo com a cultura norte-americana e européia é reducionista, ainda que o sentimento ao qual se refira Bloom possa ser o predominante. Além disso, recorremos ao já utilizado argumento de que os grandes temas humanos (ou que definem grandes problemas de grande parcela da população mundial, como é o caso do amor ou da traição, ou mesmo da orfandade apontada por Bloom) nunca foram e nunca serão exclusividade de grandes clássicos. Se há uma substância que define o canônico, não parece ser essa.

Voltaríamos, talvez, ao ponto chave da “supremacia estética”; porém, quanto a isso, Harold Bloom também deixa lacunas em seu raciocínio. Expliquemos. Embora Bloom defenda a supremacia do estético e um certo “dom” inerente a alguns leitores seletos que conseguiriam ler em profundidade e compreender os meandros da mais hermética das obras, quando do capítulo sobre Walt Whitman, o crítico parece vacilar quanto à suposta obviedade dessa supremacia estética no caso de uma obra canônica. À certa altura do texto, Bloom cogita que, se alguém houvesse exortado o próprio Whitman como canônico em 1855 (época de publicação da obra *Folhas da Relva*), todos teriam se mantido céticos quanto a essa exortação. Como exemplo, cita Henry James — possuidor de um agudo senso crítico, segundo Bloom — que, não encontrando nada que julgasse valioso na obra de Walt Whitman, só veio a se arrepender desse julgamento tempos depois. Defendendo James, Bloom afirma que nós mesmos não teríamos agido de forma diferente. A exceção na época, pelo que consta, foi Ralph Waldo Emerson que, após receber exemplar do livro pelo correio, logo escreveu a Whitman elogiando-o. O que nos leva à seguinte questão: se a canonicidade reside na supremacia estética (que dizem ser tão evidente aos olhos especializados), então não vemos qual é a necessidade de tempo para todos alcançarem mais ou menos um consenso sobre autor e obra.

Essa questão do tempo retornará, não menos evidente, no capítulo final do livro, “Conclusão elegíaca”. Nele, Bloom reafirma sua teoria da angústia da influência aos nos advertir de que não seriam os críticos ou os acadêmicos ou os políticos que construiriam o cânone, mas os próprios escritores durante o trabalho agonístico de leitura e escritura. É com base nisso que ele afirma que é cedo demais para confirmarmos a canonicidade de um Wallace Stevens (1879-1955), por exemplo. Para o crítico, é preciso esperar duas gerações após a morte do escritor para verificar se estão surgindo verdadeiros poetas fortes por ele influenciados. Entretanto, embora Bloom tenha escusado críticos, acadêmicos e políticos de

participação no processo de formação do cânone, em *Cabala e Crítica*, o mesmo Bloom foi obrigado a confessar sua participação no mesmo processo:

(...) sou eventualmente indagado por amigos ou alunos: “Que poeta contemporâneo, vivo, se deveria ler?” Cada vez mais, tendo a dar como resposta os nomes de quatro ou cinco poetas: Robert Penn Warren, Elizabeth Bishop, A. R. Ammons e John Ashbery, nos Estados Unidos, e Geoffrey Hill, na Inglaterra. *Por mais reservada que seja a minha resposta, participo no processo de formação de cânon, ao tentar ajudar os outros a decidir uma questão que é, em última análise, de triste importância: “Que poeta sobreviverá?”* (BLOOM, 1991b, p.106, grifo nosso).

Aqui, voltamos a indagar sobre as supostas qualidades estéticas inerentes à obra. Se ela as tem, então não vemos a necessidade da confirmação do tempo e de outros escritores. Ou podemos raciocinar no outro extremo: se bastam os poetas fortes subsequentes (influenciados pela obra anterior, no sentido de terem-na lido erradamente), então, não conseguimos comprovar a necessidade de se discutir e se comprovar os tão propalados padrões estéticos.

E, como não poderia ser diferente, toda vez que o crítico nos leva a um impasse como esse, ele retorna ao objeto de predileção — desta feita, nos propondo uma atividade prática que pudesse comprovar a veracidade de suas palavras.

Mergulhe, digamos por vários dias seguidos, na leitura de Shakespeare, e depois passe para outro autor — de antes, depois ou contemporâneo dele. Por experiência, tente apenas os mais altos em cada grupo: Homero ou Dante, Cervantes ou Ben Jonson, Tolstoi ou Proust. A diferença na experiência de leitura será de gênero e grau. Essa diferença, universalmente sentida desde a época de Shakespeare até hoje, é manifestada igualmente por leitores comuns e sofisticados como tendo alguma coisa a ver com o que queremos chamar de “natural”. O Dr. Johnson assegurou-nos que nada pode agradar muito tempo, a não ser representações justas da natureza. (...) Sente-se que a representação shakespeariana, sua suposta imitação do que se tem como mais essencial em nós, é mais natural que o espelhamento da realidade por qualquer outro, desde que as peças foram encenadas pela primeira vez. Ir de Shakespeare a Dante ou Cervantes, ou mesmo a Tolstoi, é de certa forma ter a ilusão de sofrer uma perda de imediatismo sensual. Remontamos a Shakespeare e lamentamos nossa ausência dele, porque parece uma ausência da realidade (Ibid., p.496-7).

“Sentir”, “parecer”, “natural”, “amor”: definitivamente, não são termos que possam receber qualquer chancela científica; mas, com relação a isso, Bloom jamais tentou enganar o próprio leitor, ao contrário, sempre propôs o livro *O cânone ocidental* como uma análise de um leitor apaixonado pela literatura, e não uma análise rigorosamente acadêmica. Entretanto,

dado o enorme prestígio do crítico norte-americano, sua suposta análise pessoal difundiu-se pelos corredores das universidades norte-americanas, atingindo outros países por meio de jornais e revistas — o que, por si só, já bastou para que os argumentos do crítico passassem a ser utilizados como suporte teórico em trabalhos acadêmicos (ver, como exemplo, *Um cânone da literatura alemã nos trópicos*, tese de doutoramento de Sibylle Dornbusch).

Nosso trabalho surge, então, dessa necessidade de crítica dos pressupostos e fundamentos do famoso livro, confrontando-os com o que existe além dele em matéria de “cânone” para que, mesmo não podendo chegar a uma solução da problemática do cânone literário, possamos detectar as falhas e os pontos fortes de cada ponto de vista deste que é um campo tão importante quanto mal lavrado dos estudos literários.



3.1.) John Guillory

É no próprio cenário internacional que buscamos nosso primeiro exemplo de uma contra-argumentação àquela apresentada por Harold Bloom, e o fazemos a partir da obra do crítico John Guillory em *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (1994).

John Guillory crê que as questões mais importantes sobre o cânone não são as postas em pauta no debate atual. Para ele, mais interessante do que a apreciação de listas ou a discussão sobre incluídos/excluídos, é verificar que esse mesmo debate sobre o cânone constitui uma crise nos estudos literários. A proposta de Guillory é analisar o papel da escola

3) JOHN GUILLORY, PASCALE CASANOVA, FLÁVIO KOTHE E O CÂNONE

como fundamentais na preservação e divulgação de autores e obras. Ao mesmo tempo, o autor não pretende dar providas à velha correlação entre indivíduos incluídos no rol dos cânones e grupos sociais, mas analisar o papel histórico da instituição escolar como proprietária ou não do acesso às formas de capital cultural — e é esse ponto de vista que julgamos mais relevante na comparação com a visão de Bloom, uma vez que o crítico de Yale parece não admitir que possam existir detentores do cânone que não sejam representantes de algum tipo de interesse da grande(s) social(is) minoritária(s).

Tomando emprestado o termo “capital cultural” de Pierre Bourdieu, Guillory avisa ao leitor que não pretende, com isso, sentir embalo de tudo o que o sociólogo francês disse, mas introduzir uma nova perspectiva teórica no debate, a fim de trazer à tona o velho conceito de *classe*. Ora, se há uma forma de capital simbólico (como se pretende ao usar a expressão “capital cultural”), é de se supor que os meios de produção, troca, consumo e distribuição desse capital se dêem dentro de uma sociedade dividida. Guillory nos lembra, também, que o conceito de capital cultural faz parte do que os franceses chamam de “pensamento pós-marxista” — o que, segundo ele, não faria nenhum sentido no contexto norte-americano, país onde não houve uma tradição marxista precedente. Conforme sustenta Guillory, o fator

3.1.) John Guillory

É no próprio cenário internacional que buscaremos nosso primeiro exemplo de uma contra-argumentação àquela apresentada por Harold Bloom, e o faremos a partir da obra do crítico John Guillory em *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (1994).

John Guillory crê que as questões mais importantes sobre o cânone não são as postas em pauta no debate atual. Para ele, mais interessante do que a apreciação de listas ou a discussão sobre incluídos/excluídos, é verificar que esse mesmo debate sobre o cânone constitui uma crise nos estudos literários. A proposta de Guillory é analisar o papel da escola pois, enquanto muitos crêem no papel primordial dos juízos de valor, ele vê as ementas escolares como fundamentais na preservação e divulgação de autores e obras. Ao mesmo tempo, o autor não pretende dar ouvidos à velha correlação entre indivíduos incluídos no rol dos canônicos e grupos sociais, mas analisar o papel histórico da instituição escolar como propiciadora ou não do acesso às formas de capital cultural — e é esse ponto de vista que julgamos mais relevante na comparação com a visada de Bloom, uma vez que o crítico de Yale parece não admitir que possam existir detratores do cânone que não sejam representantes de algum tipo de interesse de grupos sociais minoritários.

Tomando emprestado o termo “capital cultural” de Pierre Bourdieu, Guillory avisa ao leitor que não pretende, com isso, assinar embaixo de tudo o que o sociólogo francês disse, mas introduzir uma nova perspectiva teórica no debate, ao trazer à baila o velho conceito de *classe*. Ora, se há uma forma de capital simbólico (como se pretende ao usar a expressão “capital cultural”), é de se supor que os meios de produção, troca, consumo e distribuição desse capital se dêem dentro de uma sociedade dividida. Guillory nos lembra, também, que o conceito de capital cultural faz parte do que na França é chamado de “pensamento pós-marxista” — o que, segundo ele, não faria muito sentido no contexto norte-americano, país onde não houve uma tradição marxista precedente. Conforme sustenta Guillory, o fator

“classe” determina quais indivíduos terão acesso aos meios de produção literária, sendo esse sistema regulador de acesso mais efetivo do que qualquer tipo de juízo de valor.

No caso das ementas de curso de literatura, proponho que o problema do que chamamos formação do cânone seja melhor compreendido como um problema na constituição e distribuição do capital cultural ou, mais especificamente, como um problema de acesso aos meios de produção e consumo literários. Os “meios” em questão são fornecidos pela escola, a qual regula e, assim, distribui o capital cultural de maneira desigual (GUILLORY, p.IX, 1994, grifo do autor, tradução nossa).¹

Para Guillory, autores canônicos, em sua individualidade, têm um papel muito pequeno na reprodução da ordem social quando comparados ao papel da escola — instância de legitimação que regula a produção e o consumo literários ao regular o próprio acesso à alfabetização. A ementa escolar é o meio institucional de disseminação de um conhecimento selecionado, ementa essa que, para o autor, constitui-se duplamente capital lingüístico (ao ensinar o “inglês padrão”) e capital simbólico (sendo um tipo de conhecimento que propicia ao indivíduo possuidor uma espécie de “carta de referência”, fazendo com que ele seja visto e aceito como pessoa “bem educada” na sociedade).

Guillory afirma que a atual crise literária tem uma estreita correlação com o surgimento de uma nova classe na sociedade, para a qual a categoria de “literatura” tem se transformado em algo disfuncional. Dessa perspectiva, a canonicidade perde importância para uma questão mais abrangente, que é a crise histórica da literatura (já que essa crise está na origem do debate sobre o cânone).

Guillory nos alerta para o fato de que o debate sobre o cânone tem levado ao descrédito qualquer tipo de julgamento de valor — como se fosse possível ao ser humano não mais emitir julgamentos. O argumento utilizado atualmente, de que devemos não mais julgar para que possamos incluir os excluídos e, deste modo, criarmos um cânone mais

¹ “In the case of the literary curriculum, I propose that the problem of what is called canon formation is best understood as a problem in the constitution and distribution of cultural capital, or more specifically, a problem of access to the means of literary production and consumption. The ‘means’ in question are provided by the school, which regulates and thus distributes cultural capital *unequally*”.

“representativo” de todos os grupos sociais só propiciou a resposta reacionária daqueles que afirmam que, com a suspensão do julgamento, estarão suspensos todos os padrões. Para John Guillory, o argumento mais importante ao se trazer uma obra à tona, é mostrá-la como sendo importante devido ao valor cultural.

Segundo o crítico, a vulnerabilidade da revisão curricular aos ataques reacionários contra o movimento de revisão reside nas contradições entre as visões integracionista e separatista de revisão — a primeira, por pretender incluir obras não-canônicas no cânone como se, com isso, pudéssemos torná-las canônicas e, a segunda, por objetivar criar cursos e estudos separados para obras e autores não-canônicos, criando uma espécie de cânone paralelo.

Para Guillory, embora muitos creditem a base da revisão de ementas aos pensamentos esquerdista e marxista, os métodos e termos da revisão estão intimamente ligados ao pensamento pluralista liberal norte-americano. Segundo o pluralismo liberal, os indivíduos são vistos como membros de grupos naturalmente conflitantes que se relacionam com o Estado e nele buscam amparo e representatividade. Atualmente, percebe-se que as instâncias democráticas não estão dando conta de representar a todos satisfatoriamente, fazendo com que diversos grupos passem a procurar novas formas de representatividade (que não as naturalmente tidas como “políticas”) devido, em primeiro lugar, ao declínio do que foi sempre um programa fraco de socialização econômica e, em segundo, por essa falta de credibilidade que os grupos passaram a sentir em relação ao aparato montado pelo sistema democrático atual. Para Guillory, a derrocada do liberalismo na cultura política norte-americana foi condição *sine qua non* para o hasteamento de bandeiras tais como “maior representatividade no cânone”.

Guillory diz aproximar-se mais da tradição marxista do que do pluralismo liberal já que, invocando a expressão “capital cultural”, está invocando, subliminarmente, o conceito de

classe, que é indissociável do de capital. Ainda assim, Guillory reconhece as limitações teóricas de ambas as correntes. Seguindo Bourdieu, Guillory mantém sua hipótese inicial de que a distribuição do capital cultural dentro da escola (instância legitimadora) reproduz as desigualdades existentes fora dela, no contexto social.

As atuais críticas de revisão canônica partem do pressuposto de que o cânone foi sempre um *locus* de exclusão de minorias — daí a atual busca por representatividade. Guillory lança, então, uma pergunta interessante (e que bem poderia servir de base de sustentação ao próprio Harold Bloom): se as “forças” de exclusão social foram tão fortes assim, a ponto de conseguir purgar o rol canônico de todos os representantes de minorias (negros, mulheres, homossexuais, etc) por dois mil anos, então não é de se suspeitar que a atual estratégia de “abertura do cânone” seja simples demais? Basta, hoje, para a crítica contemporânea, incluir obras e autores no cânone e pronto: este tornar-se-á mais representativo e democrático. Que forças tão poderosas eram aquelas, então?

A questão da “representatividade” não é tão simples quanto parece. Para Guillory, um membro minoritário que entra na universidade não tem, com seu grupo social de origem, uma relação de representatividade tal qual podemos esperar de um legislador para com seus eleitores. Nessa mesma linha, torna-se ainda mais complicado saber a que ponto autor e obra representam determinados grupos sociais. Essa última visão suporia o cânone como um grande espelho que pudesse refletir a diversidade social realmente existente — seria parte de uma “política da imagem”, segundo Guillory.

A crítica pluralista liberal, ao traçar esse paralelo direto entre autor e grupo social, recorre à questão da “identidade social” para justificar uma inclusão. O autor é visto como alguém que, ao produzir obras, reproduz suas experiências como membro de um grupo social específico — como se o texto fosse transparente a ponto de indicar essas experiências indiscutivelmente. Nesse ponto, nos vemos obrigados a questionar o próprio Guillory, no

sentido de saber até que ponto essa expectativa de relação entre autor e obra não faz parte também do próprio universo do leitor e não só da crítica pluralista. Como exemplo, podemos citar a leitura das obras escritas por detentos². Nesse caso, e como é difícil negar, a esmagadora maioria das pessoas compram o livro esperando saber mais sobre como é a vida dentro de uma penitenciária (buscando saber, exatamente, como funciona o universo de um grupo marginalizado) do que encontrar um texto puramente ficcional.

A arte narrativa dos presos tem um poder sobre o público que escritores atuais estabelecidos não conseguem reproduzir pelo simples fato de não terem vivido as cenas que descrevem com volúpia pela crueldade. “Os autores consagrados deviam ir em cana para a [sic] aprender a escrever como os presos”, diz o jornalista Arnaldo Jabor. “Assim teriam seu quinhão de realidade” (GIRON, 2002, p.41).

A propósito, o artigo da revista *Cult* busca justamente discutir se esse tipo de escrita “marginalizada” deveria ou não ser considerada “literatura”. Como sempre, a questão, que parece transitar entre o que é a boa e o que é a má literatura reside em um nível mais profundo, e até hoje professores, estudantes e críticos não conseguiram chegar a um consenso sobre a definição da própria literatura — o que nos parece fundamental para que qualquer defesa do cânone seja, desde o princípio, desabonada. De qualquer forma, deixemos esse ponto de lado, desde já salientando que a pesquisa sobre essa “literatura carcerária” e sua difusão seria de extrema importância, embora não caiba aqui.

Voltando a Guillory e à crítica pluralista, o crítico afirma que esta acaba por equiparar todos os autores não-canônicos como representantes de experiências marginalizadas — sem fazer qualquer discriminação entre elas. Com isso, não só a atual crítica não evidencia os diferentes modos de repressão e exclusão em relação aos diferentes grupos sociais, como pretende sanar todos os mecanismos de exclusão social (que são diferentes para cada grupo) com uma mesma estratégia de representatividade.

² E, nesse caso, reportemos o leitor dessa dissertação mais precisamente para: GIRON, L. A Pena de sangue. *Cult*, São Paulo, n.59, p.34-41, julho 2002.



Da mesma forma que Bloom poderia utilizar o argumento de Guillory de que as “forças milenares de exclusão”, se acaso existissem, não poderiam ser destruídas como uma estratégia tão simples como a de simplesmente incluir autores não-canônicos no cânone (como já foi explicitado mais acima), Bloom também defende o mesmo ponto de Guillory ao lembrar-nos de que o cânone não se fecha. Guillory ressalta o fato de que o cânone já foi revisto outras vezes e conclui, com base nisso, que o processo de revisão canônica pretende sempre operar uma *modernização* do mesmo, ao substituir obras mais antigas por obras mais modernas: ver o caso do deslocamento das grandes obras gregas e romanas, no século XVIII, para dar lugar a uma literatura vernácula ou, então, a aceitação de um novo gênero, como o romance, nas ementas de finais do século XIX. Obviamente, o crítico de Yale, aqui, repudiaria a inferior qualidade das obras que alguns indivíduos pretendem colocar em lugar de outras já estabelecidas, e defenderia, como já sabemos, a supremacia estética, o teste da releitura e do tempo e a angústia da influência exercida em outro escritor forte para justificar não a substituição, mas a adição da nova obra.

Para Guillory, a atual crítica ao cânone tem descoberto um fato óbvio: o de que, quanto mais recuarmos no tempo — e, por conseguinte, na história literária — mais difícil será encontrarmos um número razoável de textos oriundos de grupos minoritários que possam ajudar na confecção de um “cânone mais representativo”. Daí o exemplo das mulheres: a razão pela qual não encontramos textos de mulheres nas literaturas mais antigas está muito mais ligada ao fato de que elas não tinham acesso à alfabetização do que a qualquer suposição de preconceito (sem querer dizer, com isso, que o preconceito não existia, o que é fato comprovado). Além disso, há de se lembrar que as mulheres, quando alfabetizadas, eram alijadas do direito de escrever e publicar gêneros “sérios” — daí a migração para o romance, considerado, durante muito tempo, um gênero inferior. Também devemos atentar para o fato de que o processo de alfabetização, como demonstra Monaghan (1988), nem sempre foi o

mesmo que conhecemos hoje. No período colonial dos Estados Unidos, por exemplo, durante muito tempo havia uma nítida distinção entre o ler e o escrever, sendo as meninas introduzidas *apenas* ao mundo da leitura, saindo da escola, muitas delas, incapazes de escrever ou calcular. A escrita era vista como uma habilidade essencialmente correlata do trabalho — se as mulheres deveriam cuidar da casa e dos filhos, não lhes seria necessário aprender a escrever. A faculdade de ler lhes possibilitava fazer as devoções diárias (leitura dos testamentos bíblicos) e, ainda, ensinar as primeiras letras para os próprios filhos, uma vez que à mulher (fosse ela mãe ou professora) era reservada a tarefa de ensinar a ler, ao passo que para os homens ficava a incumbência de ensinar as artes mais “difíceis” (escrita e aritmética). Assim, Monaghan mostra-nos como é delicado falar, taxativamente, que indivíduos de determinado sexo eram analfabetos, quando o próprio conceito de alfabetização era diferente do nosso.

Guillory afirma que isso não é motivo para a invalidação das atuais pesquisas, muito pelo contrário: não há necessidade alguma de ter-se de declarar estatuto canônico para uma obra não-canônica para justificar a pesquisa e o estudo. E, aqui, Guillory nos lança mais uma questão interessante: por que um programa de pesquisa, ao “desenterrar” um autor esquecido tem de, obrigatoriamente, logo declará-lo como ativamente excluído do cânone? A pergunta procede. A nosso ver, essa é uma atitude bastante comum. Que um autor esteja esquecido é um fato; que ele tenha sido *propositadamente* esquecido e excluído, já é uma suposição que carece de comprovação — ademais, inútil, pois não conseguimos (aderindo ao ponto de vista de Guillory) entender por que ele precisa ser declarado ativamente esquecido para que possa ter importância de estudo e pesquisa.

Ademais, identificar uma obra como sendo portadora do estigma da marginalização apenas por ter sido escrita por uma mulher é admitir-se alheio aos fatos históricos, pois é muito fácil compreender que, para conseguir escrever, em uma sociedade fechada à

alfabetização das mulheres e eivada de preconceitos, eram necessários tempo livre e dinheiro — qualidades reservadas às mulheres sim, mas apenas às abastadas:

As condições sociais que regulavam o acesso à alfabetização antes do surgimento do sistema educacional de classe média determinaram que o maior número de escritores, *canônicos ou não*, fossem homens. Por sua vez, o número de textos canônicos representa apenas a menor porcentagem dessas obras e o conjunto dos autores canônicos jamais poderia, desse modo, ter representado a verdadeira diversidade social de qualquer época ou lugar — nem mesmo, e isso deve ser levado em conta, no caso das escritoras do início da época moderna, as quais eram alfabetizadas, de um modo geral, como consequência por serem aristocratas. A reconstrução das escritoras de início da época moderna como agentes expressivos da experiência marginalizante das mulheres em geral, como se as diferenças entre uma aristocrata e uma camponesa simplesmente não fossem relevantes é, deste modo, apenas o reverso do erro de identificar a escritura dessas mulheres como excluídas do cânone puramente como consequência do fato de terem sido escritas por mulheres (GUILLORY, op.cit., p.16, grifo do autor, tradução nossa)³.

Guillory, então, conjectura que alguém possa se indagar, neste ponto, se, apesar da existência do obstáculo da alfabetização, um escritor minoritário possa ter sido excluído mesmo tendo conseguido acesso à educação. E o crítico mesmo passa para a resposta-hipótese: para ele, é ponto passivo que muitos autores tenham sido injustamente esquecidos, mas não vê possibilidade em invocar as categorias de gênero, classe ou raça para explicar *todos* os casos de exclusão. Aliás, segundo ele, essas categorias servem para explicar por que alguns autores foram retirados da obscuridade (no caso, as feministas que tentam recuperar obras de mulheres), mas não para explicar por que foram esquecidos ou deixados de ler. Continuemos com o exemplo de gênero. A própria existência de escritoras canônicas antes do processo de revisão do cânone da última década já é fato suficiente para invalidar a hipótese de gênero como sendo critério geral de exclusão. Claro que, conforme lembra Guillory, isso não quer dizer que a categoria de gênero não seja *um* fator influenciável (e o peso dos fatores

³ “The social conditions governing the access to literacy before the emergence of the middle-class educational system determined that the greater number of writers, *canonical or noncanonical*, were men. The number of canonical texts represents in turn only the minutest percentage of the works, and the body of canonical authors could never in that case have reflected the actual social diversity of their times or places — not even, it might be added, in the case of women writers of the early modern period, who were literate by and large as a consequence of being aristocratic. The retro-construction of early modern women writers as expressing the marginalized experience of women in general, as though the difference between an aristocratic woman and a peasant were indifferent, is thus only the obverse of the error identifying the writing of these women as excluded from the canon merely as a consequence of the fact that they were written by women.”

também varia de época para época), mas que ele não pode dar conta, por si só, de explicar *todas* as inclusões e exclusões ao longo da história.

“Podemos esperar que muitos fatores influenciem na recepção de determinada obra, e que esses fatores ajam em maior ou menor grau em momentos diferentes da história da recepção dessa obra” (Ibid., p.17, tradução nossa)⁴.

Para Guillory, a crítica pluralista liberal estaria mais preocupada com a questão do consumo (recepção) dos bens culturais — e daí a preocupação em ver o cânone como representativo, ou a metáfora do espelho que consiga refletir a todos — do que com a produção. Para Guillory, a alfabetização é mais uma questão de distribuição dos bens culturais do que de reflexo das identidades sociais (daí sua predileção por uma concepção marxista/pós-marxista).

Uma crítica que esteja confinada ao nível do consumo deve, necessariamente, representar erroneamente a historicidade da produção literária, os efeitos sistêmicos do sistema educacional na determinação de quem escreve e de quem lê, da mesma forma como do que é lido e em quais contextos (Ibid., p.18-9, grifos do autor, tradução nossa)⁵.

Guillory salienta que os críticos atuais não estão preocupados com *todas* as obras consideradas não-canônicas, mas somente com aquelas produzidas por autores de grupos minoritários bem definidos.

O crítico nota uma convergência entre críticos pluralistas liberais e críticos reacionários: para ambos, segundo ele, é simplesmente indiscutível que as obras canônicas sejam representativas da cultura ocidental ou, mesmo, dos “ideais” de tal cultura. Quanto a isso, vale ressaltar que o próprio Harold Bloom foi questionado a respeito do qualificativo “ocidental” que ele escolheu para título de sua obra mais polêmica, tendo em vista que, na lista por ele elaborada no epílogo do livro, o autor inclui obras árabes, croatas, indianas, etc. A

⁴ “We can expect that many factors will enter into the situation of the reception of a given author’s work, and that these factors will advance and recede at different moments in the history of the work’s reception.”

⁵ “A critique which is confined to the level of consumption must necessarily misrepresent the historicity of literary production, the systemic effects of the *educational system* in the determination of who writes and who reads, as well as what gets read, and in what contexts.”

entrevista, elaborada pela revista *Quimera* (BRACHO, p.14) questiona Bloom sobre a aparência vaga do qualificativo em termos geopolíticos e estéticos, ao que ele responde que o termo “ocidental” englobaria tanto os escritores que escrevem em línguas ocidentais (independentemente da procedência) quanto aqueles que foram influenciados pela literatura ocidental e, em particular, por Shakespeare. Para Bloom, haveria um cânone mundial ainda a ser estudado e delimitado, incluindo tradições que ele não descreve (como a japonesa ou a chinesa), as quais, segundo ele, têm sido muito mal traduzidas para o inglês. O exemplo trazido de Bloom serve para ilustrar o imenso escopo do termo em questão, muitas vezes pronunciado com uma intenção e entendido com outra. De qualquer forma, a confluência de argumentos, notada por John Guillory, é, no mínimo, bastante curiosa.

Em um momento posterior, Guillory também ataca a visão daqueles que acreditam no simples ato de julgamento como fator ou não de entrada para o cânone. Segundo ele, o julgamento de alguém só passará a fazer diferença no momento em que estiver sendo feito dentro de um *locus* legitimador, como a escola. É a escola que decide o que vai ser reproduzido (leia-se, aí, disseminado por várias gerações).

O julgamento individual validando uma obra não é capaz, por si só, de preservar essa obra, a menos que tal julgamento seja feito dentro de um determinado contexto institucional, um cenário no qual seja possível garantir a *reprodução* da obra, sua contínua re-introdução para gerações de leitores. O trabalho de preservação tem contextos sociais diferentes e muito mais complexos do que as respostas imediatas dos leitores ou mesmo de comunidades de leitores aos textos; como iremos perceber, esses contextos institucionais moldam e refreiam julgamentos de acordo com agendas *institucionais* e de tal modo que a seleção de textos jamais representa apenas o consenso de uma comunidade de leitores, seja ela dominante ou subordinada. O cenário no qual um grupo de leitores, definido por uma identidade social comum e por valores comuns, enfrenta um conjunto de textos com a intenção de fazer um julgamento relativo à canonicidade, é um cenário *imaginário*. Esse cenário imaginário é o que deve, agora, ser confrontado com o que acontece em um lugar real, a escola (GUILLORY, op.cit., p.28, grifos do autor, tradução nossa)⁶.

⁶ “An individual’s judgment that a work is great does nothing in itself to preserve that work, unless that judgment is made in a certain institutional context, a setting in which it is possible to insure the *reproduction* of the work, its continual reintroduction to generations of readers. The work of preservation has other, more complex social contexts than the immediate responses of readers, even communities of readers, to texts; as we shall see, these institutional contexts shape and constrain judgment according to *institutional* agendas, and in such a way that the selection of texts never represents merely the consensus of a community of readers, either dominant or subordinate. The scene in which a group of readers, defined by a common social identity and common values, confronts a group of texts with the intention of making a judgment as to canonicity, is an *imaginary* scene. That imaginary scene must now be set against what happens in a real place, the school.”

O valor do julgamento que é efetuado dentro de uma instituição legitimadora recai sobre figuras como as do próprio Harold Bloom que, de tão influentes, podem fazer, no contexto norte-americano, com que as atenções se voltem para esse ou aquele autor. É o que comenta Colin Campbell em artigo da revista *Quimera* (números 70/71), intitulado “La tirania de los críticos”:

Bloom esforçou-se mais do que ninguém para incluir Wallace Stevens no “cânone” dos melhores poetas do século XX e, desde então, a obra de Stevens tem invadido os departamentos de inglês do país. As preferências de Bloom em relação a poetas mais recentes também têm sido influentes. John Ashbery, James Merrill e A. R. Ammons encabeçam a lista (CAMPBELL, 1987, p.120, tradução nossa)⁷.

Mas Guillory não é o único a ressaltar o papel da instituição escolar como *locus* formador e legitimador do cânone. João Alexandre Barbosa, em *A biblioteca imaginária*, também o fez. O crítico conta que, em 1936 fora criado um curso de humanidades no Columbia College (EUA), fundamentado na leitura das “grandes obras” da tradição. O método do curso, segundo um de seus criadores (o crítico Leonel Trilling), era simples: colocar o aluno em contato com essas obras por meio da leitura direta — excluindo qualquer tipo de estudo das obras críticas. Em 1962, segundo Alexandre Barbosa, dois ex-alunos desse curso (Quentin Anderson e Joseph A. Mazzeo) lançaram um livro de ensaios intitulado *The Proper Study: Essays on Western Classics*, versando sobre a ementa do curso e com prefácio do próprio Leonel Trilling, buscando explicar a necessidade do livro na constatação de que a leitura das obras havia mudado com o passar do tempo — o que teria acabado por realçar o caráter “clássico” das obras. Segundo João Alexandre, não só o curso do Columbia College, como o livro de ensaios foram importantíssimos para o ensino posterior e a formação de um cânone universitário:

⁷ “Bloom hizo más que nadie para incluir a Wallace Stevens en el ‘canon’ de los mejores poetas del siglo XX, y desde entonces la obra de Stevens ha invadido los departamentos de inglés del país. Los gustos de Bloom sobre poetas más recientes han sido también influyentes. John Ashbery, James Merrill y A. R. Ammons encabezan la lista.”

De qualquer modo, tanto a experiência didática levada a cabo pelo Columbia College quanto a publicação posterior do livro de ensaios são momentos importantes, e de consequências duradouras na tradição contemporânea, quer do ensino da literatura, quer na formação de um cânone universitário de obras clássicas para as humanidades (BARBOSA, 1996, p.18).

Como um exemplo de perpetuação desse cânone, João Alexandre Barbosa cita a publicação de *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*, de Erich Auerbach, em 1942. Segundo Barbosa, Auerbach, buscando autores e obras para fundamentar sua explanação sobre o problema da mimese, acaba seguindo, de certa forma, a tradição, utilizando autores já citados e estudados, como aqueles do curso do Columbia College — apesar, é claro, de ter trazido à baila autores pouco ou nada lidos anteriormente.

Seguindo o raciocínio de Guillory, Barbosa se propõe, a seguir, a analisar o velho argumento (dos que são contra o cânone) de que a lista de livros escolhidos seria baseada em um *consenso* de uma comunidade de leitores — comunidade essa que representasse os interesses da classe dominante ou da subordinada. Para exemplificar seu ponto de vista, Guillory lança mão de duas antologias, a saber: *Norton Anthology of Literature by Women* e *Norton Anthology of Afro-American Literature* e conclui: nenhuma das duas poderia representar um consenso de ambas as comunidades (mulheres e afro-americanos). As antologias, segundo ele, são de responsabilidade de um editor ou um grupo de editores que escolheu os textos que pudessem definir uma tradição literária desses grupos. Esse argumento, de acordo com o crítico, só corrobora a visão de que os julgamentos de valor com força “canonizadora” estão localizados dentro de uma instituição.

Guillory nos lembra, também, que, em nenhuma sala de aula do mundo ensina-se “o” cânone — mas sim uma lista “x” de livros que costumamos identificar como pertencentes ao cânone. Sendo assim, o cânone seria uma lista imaginária de obras, sendo impossível para qualquer pessoa ter acesso à totalidade delas.

Seria melhor dizer que o cânone é uma totalidade *imaginária* de obras. Ninguém tem acesso ao cânone enquanto totalidade. Este fato é verdadeiro no sentido trivial de que ninguém jamais leu todas as obras canônicas e ninguém poderia, pois as obras classificadas como canônicas mudam continuamente de acordo com ocasiões diferentes de julgamento e contestação. Isso

significa que o cânone é nada menos que uma lista imaginária, jamais aparecendo como uma lista completa e incontestada em qualquer época ou lugar, nem mesmo na forma de antologia — a qual permanece sendo uma seleção de uma lista maior que não figura em lugar algum de qualquer índice de qualquer antologia. Nesse sentido, a distinção entre o canônico e o não-canônico pode ser vista não na forma pela qual os julgamentos são realmente feitos sobre obras em particular, mas como um efeito da ementa enquanto instrumento institucional, do fato de que as obras não incluídas em uma determinada ementa parecem não ter qualquer status (GUILLORY, op.cit., p.30, grifo do autor, tradução nossa)⁸.

Assim, Guillory nos chama a atenção para o exagero de importância que concedemos às ementas escolares, como se elas mesmas fossem representantes do cânone. Como estamos sempre chamando de “canônico” o que costuma estar nas ementas e de “não-canônico” o que deixa de aparecer nas ementas, acabamos dizendo que o “não-canônico” carrega o estigma de não ter interesse ou valor algum — quando sabemos que não é bem assim. Os arquivos da história estão cheios de livros que foram “esquecidos” e que são interessantes — não é por que eles não figuram em ementas ou em antologias consagradas, alerta Guillory, que podemos tachá-los de “desinteressantes”. E conclui: “Por essa razão, a categoria de ‘não-canônico’ é totalmente inadequada para descrever o status das obras que não aparecem em determinada ementa” (Ibid., p.30, tradução nossa)⁹.

O fato de uma obra não figurar em uma ementa significa somente que ela não está sendo estudada *naquelas* salas de aula e com *aqueles* alunos, e não que ela possa, graças a isso, ser tachada imediatamente de “não-canônica”. O cânone é uma totalidade imaginária de obras e não uma determinada lista de uma determinada ementa. Quando alguém altera a ementa tirando ou acrescentando autores não se está procedendo a uma revisão do cânone,

⁸ “It would be better to say that the canon is an *imaginary* totality of works. No one has access to the canon as a totality. This fact is true in the trivial sense that no one ever reads every canonical work; no one can, because the works invoked as canonical change continually according to many different occasions of judgment or contestation. What this means is that the canon is never other than an imaginary list; it never appears as a complete and uncontested list in any particular time and place, not even in the form of the omnibus anthology, which remains a selection from a larger list which does not itself appear anywhere in the anthology’s table of contents. In this context, the distinction between the canonical and the noncanonical can be seen not as the form in which judgments are actually made about individual works, but as an effect of the syllabus as an institutional instrument, the fact that works not included on a given syllabus appear to have no status at all.”

⁹ “For this reason the category of the ‘non-canonical’ is entirely inadequate to describe the status of works which do not appear in a given syllabus of study.”

mas apenas daquela lista de textos em particular. Muda-se a lista e procede-se a uma re-instauração do cânone.

A lista imaginária é projetada a partir de múltiplas ementas individuais funcionando no interior de instituições pedagógicas individuais por um período relativamente longo de tempo. Mudar a ementa, em qualquer contexto histórico que seja, jamais significará a derrocada do cânone, pois toda reformulação institui novamente o processo de formação canônica (Ibid., p.31, tradução nossa)¹⁰.

Defendendo esse ponto de vista, Guillory pretende desabonar a crítica vinda de diversos segmentos sociais e de diversas correntes de pensamento que propugnam a substituição de alguns autores por outros — como costuma ser o caso, por exemplo, da defesa de substituição de homens por mulheres ou de escritores brancos e anglo-saxões por afro-americanos e africanos. De qualquer forma, John Guillory consegue dar conta do alvo de ofensas de Harold Bloom (os “ressentidos”) sem, contudo, corroborar as teses do crítico de Yale.

Analisando, por exemplo, a ementa do curso de “*Western Culture*” oferecido na Universidade de Stanford (e voltando ao tema do qualificativo “ocidental”), Guillory critica o próprio nome do curso — que, para ele, seria um termo guarda-chuva com ares homogeneizadores. O crítico defende que a construção de uma ementa se dá, de imediato, partindo de um processo de *seleção* e não de *exclusão*. E mais: Guillory defende que a obra que está excluída da lista canônica não foi excluída da mesma forma que um indivíduo pode ser excluído ou marginalizado no interior da sociedade. Para ele, o que está errado com o curso da universidade em questão não são as supostas inclusões/exclusões, mas o próprio nome do curso. Segundo o autor, quando as obras daquela ementa são apresentadas como representantes do que haveria de supostamente comum ou expressivo (na cultura ocidental) em um período enorme de tempo, é que elas começam a ser lidas incorretamente.

¹⁰ “The imaginary list is projected out of the multiple individual syllabi functioning within individual pedagogic institutions over a relatively extended period of time. Changing the syllabus cannot mean in any historical context overthrowing the canon, because every construction of a syllabus institutes once again the process of canon formation.”



E, não deixando de criticar a estratégia utilizada ou, ao menos, defendida por muitos, Guillory afirma que, assim como o rol canônico é visto como homogêneo (como um conjunto de obras representativas do que de melhor existiria na cultura ocidental), assim também são vistas as ditas “minorias” quando transformadas em cânones alternativos ou paralelos. Desta feita, mais uma vez Guillory parece dar conta de explicar o que Harold Bloom não explicou, sem, com isso, precisar defender o cânone de modo reacionário.

Aliás, Bloom se encaixaria no que Guillory descreve como “críticos da direita”, apesar de o próprio Bloom ter-se declarado mais de esquerda do que seus próprios detratores. A esse respeito, Guillory lembra que muitos críticos da direita creditam a atual “crise das humanidades” à recusa de certos professores em continuar ensinando as “grandes” obras. Para ele, esse argumento é totalmente falho, pois as “grandes” obras continuam sendo ensinadas (continuam perfazendo a maior porcentagem da ementa), sendo a tal “crise” resultado da realidade econômica e social na qual vivemos:

Tem sido mais fácil brigar sobre o conteúdo de uma ementa do que enfrentar as implicações de uma classe profissional-administrativa totalmente nova, a qual não necessita mais do capital cultural da velha burguesia. O declínio das humanidades nunca foi o resultado de cursos ou textos não-canônicos mais novos, mas de uma transferência de capital em larga escala, no domínio da cultural (Ibid., p.45, tradução nossa)¹¹.

O declínio das humanidades estaria relacionado ao próprio declínio de seu *valor de mercado*:

A classe profissional-administrativa fez uma avaliação correta ao inferir que, em relação ao lucro futuro, a leitura de grandes obras não valeria o investimento de muito tempo ou dinheiro. A notória desvalorização da ementa das humanidades é, na realidade, uma desvalorização em seu valor de mercado (Ibid., p.46, grifo do autor, tradução nossa)¹².

Nesse sentido, Guillory advoga que, quando a esquerda pretende incluir obras não-canônicas nas ementas, ela está procedendo, ao mesmo tempo, a dois movimentos

¹¹ “It has proven to be much easier to quarrel about the content of the curriculum than to confront the implications of a fully emergent professional-managerial class which no longer requires the cultural capital of the old bourgeoisie. The decline of the humanities was never the result of newer noncanonical courses or texts, but of a large-scale ‘capital-flight’ in the domain of culture.”

¹² “The professional-managerial class has made the correct assessment that, so far as its future profit is concerned, the reading of great works is not worth the investment of very much time or money. The perceived devaluation of the humanities curriculum is in reality a decline in its *market value*.”

contraditórios e paradoxais: em primeiro lugar, ela está querendo dizer que essas obras têm o mesmo valor cultural que as obras canônicas e, em segundo lugar, apresentando-as como um conjunto de contra-valores culturais que poderiam, supostamente, deslegitimar os valores apresentados pelas obras canônicas. Além disso, acrescenta:

Quando lemos Platão ou Homero ou Virgílio em um curso de humanidades, nós estamos, com isso, lendo o que *restou* da ementa clássica depois da revolução vernacular de início do período moderno. (...) A perda inevitável de obras mais antigas em qualquer ementa de humanidades, mesmo em um hipoteticamente muito maior que os atuais programas pretendem ser, é o resultado, como temos notado, da acumulação absoluta de obras culturais (Ibid., p.51, grifo do autor, tradução nossa)¹³.

Assim, estaríamos nos esquecendo do processo natural e histórico de acumulação de obras literárias. Esse processo deve ser lembrado por aqueles que relacionam obras “não-canônicas” como portadoras de princípios contrários à canonização. Guillory nos lembra que toda obra considerada “não-canônica” é exatamente o que uma obra “canônica” já foi um dia — pensar diferentemente disso seria alegar que uma obra é canônica por possuir qualidades intrínsecas para isso (como é o caso de Bloom).

Dessa forma, o crítico defende que não é politicamente estratégico brigar pelo ensino de algumas obras “não-canônicas” argumentando, para isso, que elas são representativas de minorias ou grupos sociais; entretanto, deve-se tentar mostrar que a escola tem a obrigação social de incluir essas obras por serem culturalmente importantes ou significativas.

Além disso, como medida profilática e reconciliadora, Guillory defende que uma ementa “integrada” favorecerá o conhecimento tanto de obras históricas quanto de obras modernas para todos os estudantes (minoritários ou não). E, aqui, ele faz uma ressalva interessante: a de que a importância de se estudar obras históricas não reside na ilusão de aprender valores hegemônicos, mas no simples fato de estudá-las porque são *históricas*. Aliás, as culturas que geraram as obras hoje tidas como históricas são tão desconhecidas por nós e

¹³ “When we read Plato or Homer or Virgil in a humanities course, then, we are reading what *remains* of the classical curriculum after the vernacular revolutions of the early modern period. (...) The inevitable loss of older works in any humanities curriculum, even one hypothetically much larger than current programs tend to be, is the result, as we have observed, of the absolute accumulation of cultural works.”

tão distantes de nós quanto algumas culturas minoritárias contemporâneas, afirma ele. Mais uma vez, Guillory consegue derrubar um argumento dos que defendem a abertura do cânone e a pura e simples substituição de obras.

O crítico também chama nossa atenção para o fato de que a história de formação do cânone sempre esteve preocupada com os autores e não com a *escrita* em si. Se houvesse a possibilidade de uma história da escrita, teríamos, como primeiro objetivo, que analisar o que era considerado “literatura” em cada período da história — e aqui, concordando com a advertência do crítico, voltamos a ressaltar a questão ontológica da literatura, tema esse de extrema importância, grande descaso e abordado no primeiro capítulo dessa dissertação.

Segundo Guillory, quando a literatura passou a ser dividida entre as formas canônicas e aquelas consideradas menores ou não-literárias (embora fizessem uso da norma padrão da língua), essa distinção foi, também, transposta para a escola — sendo as “grandes” obras (ou as obras “sérias”) ensinadas nos níveis mais altos do sistema escolar, ao passo que as obras “menores” (ou “populares”) foram relegadas aos níveis inferiores. A título de ilustração, utilizemos o artigo “Três figuras de jovens leitores: alfabetização e escolarização do ponto de vista da história cultural”, de Jean Hébrard, no livro *Leitura, história e história da leitura* (1999), cuja organização é de Márcia Abreu. Neste artigo, o autor nos lembra que nem sempre o processo de alfabetização foi o mesmo que conhecemos hoje, e exemplifica com o modelo francês no qual a aprendizagem simultânea da leitura e da escrita (algo comum nos dias de hoje) foi a grande revolução do século XIX. Em fins desse século, a tentativa de “unificação” do ensino pela literatura vernácula prestou-se, em verdade, ao uso de textos que pudessem ser úteis à formação da consciência nacional. O autor nos lembra que os textos em francês já eram largamente utilizados nos ensinos elementares e/ou destinados à formação daqueles que não chegariam ao secundário, dos próprios professores que ficariam circunscritos ao ensino primário e ao ensino das meninas:

Ora, essa “arte de ler” em francês existia desde o final do segundo Império, mas tinha contra ela o fato de ter sido inventada para os alunos do ensino de segunda categoria, sem latim: ensino especial, ensino para as meninas e ensino para os futuros professores em escolas normais (HÉBRARD, 1999, p.65).

Até então, a escola pressupunha o legítimo acesso a determinados textos, dependendo, de quem era o aluno e em qual nível ele estava. O autor nos lembra que, antes da reforma escolar operada por Guizot (ministro da educação), não se imaginava que a modalidade escrita pudesse ser ensinada a todos os alunos; aliás, essa modalidade, nas fases anteriores, era reservada aos alunos dos liceus e colégios que se exercitavam aprendendo a escrever com base nos grandes autores. Em um tipo de exercício, por exemplo, fornecia-se o tema/assunto de um autor latino, o resumo dos argumentos e a moral que deveria ser extraída de tal texto (respectivamente: *inventio*, *dispositio*, *applicatio*) e pedia-se que o aluno desenvolvesse o texto (*elocutio*), esperando-se que ele buscasse imitar ao máximo o modelo proposto.

A escrita dos letrados forjou-se, assim, nessa familiaridade com os discursos de Cícero, com as histórias de Tito-Lívio, com a poesia de Virgílio, por meio dos quais eram aprendidos os “lugares-comuns”, e a retórica da Antigüidade. Fora dela, não havia tradição escolar sobre “a arte de pensar e de escrever” (Ibid., p.51-2).

É claro que esse modelo educacional e que esses privilégios de acesso ao capital cultural não se restringiram à França, sendo amplamente difundidos e conhecidos em outros lugares, principalmente porque a França exportou manuais didáticos e pedagógicos, antologias e métodos educativos para países como o Brasil, por exemplo. De qualquer forma, fiquemos com o caso francês de separação do ensino em “primeira” e “segunda” categoria como paradigma.

Guillory salienta, a respeito desse caso do uso do vernáculo (no nosso exemplo, o francês) na escola:

Esse é o ponto crucial: o julgamento de obras vernaculares pelos séculos XVI e XVII já eleva algumas obras em relação a outras, mas é somente a institucionalização dessas obras como ementa que pode reavaliar o capital cultural delas, igualando-os ao dos clássicos (GUILLORY, op.cit., p.101, tradução nossa)¹⁴.

¹⁴ “This is the crucial point: the judgment of vernacular works throughout the sixteenth and seventeenth centuries already elevates some works over others, but only the institutionalization of these works as a curriculum can revalue their cultural capital as the equal of the classics.”

De qualquer forma, John Guillory está, com esses argumentos, demonstrando que não existe teoria de formação do cânone que possa predizer a canonicidade de qualquer obra em particular — ou, mesmo, de dar conta de explicá-las — sem a abordagem específica das condições históricas de produção e consumo dessa obra. Não basta, também, invocarmos a identidade social do autor nem supostos conteúdos ideológicos da obra para explicar seu *status* canônico: se fosse possível, como explicaríamos, então, a existência de obras canônicas de autores (considerados) minoritários ou a imensa diversidade ideológica dos textos hoje considerados canônicos?

John Guillory consegue, com a ajuda de argumentos fortes, questionar algumas das teses mais difundidas por críticos e defensores da tão propalada “abertura do cânone” e dos direitos de representatividade das minorias. Ao mesmo tempo, fornece material de análise para pensarmos o processo de formação do cânone literário como algo alicerçado em bases reais do contexto histórico-econômico-social. Isso, quando Harold Bloom apenas conclama um maior amor pela literatura e afirma a derrocada de todo o sistema fundamentado na idéia de que não sabemos mais ler como antigamente.

3.2.) Pascale Casanova

Pascale Casanova, ao descrever o que ela chama de “República Mundial das Letras” — e que dá título ao livro no qual nos apoiaremos — propõe que a descrição dessa República Mundial nos oferecerá um novo ângulo de visão, capaz de demonstrar em que medida as leis que regem essa República são capazes de explicar as obras mais lidas e comentadas no mundo — as obras às quais estamos dando o nome de “canônicas”. E, antes de mais nada, já

conclama uma conciliação entre as críticas intrínseca e extrínseca ao texto literário (tidas como incongruentes e excludentes), a despeito de certos integrantes dessas vertentes críticas que não admitem tal conciliação entre o “especificamente” literário e o “especificamente” histórico. Com isso, a autora já de início apresenta-se contra o posicionamento de Harold Bloom, que, como sabemos, defende o estudo do objeto literário sem quaisquer interferências históricas.

Casanova cita alguns autores que conseguiram, por meio de suas obras, descrever o real universo no qual estava inserido o escritor: um universo de rivalidades e desigualdades, um universo de luta pela consagração, um verdadeiro mercado no qual deveriam negociar seus bens. Contudo, segundo Pascale, essas descrições são prontamente denegadas e “neutralizadas” por aqueles que pregam um suposto “reino encantado da ficção”, onde o dom e do destino se encarregariam de consagrar obras e autores.

Porém, cada termo econômico, cada confissão literária da existência de “mercados verbais” e de “guerras invisíveis”, como em Khlebnikov, cada evocação de “um mercado mundial de bens intelectuais”, como em Goethe, da existência de “riquezas imateriais” ou de um “capital cultura”, como em Valéry, são vigorosamente denegados e rejeitados pela crítica em proveito de uma interpretação metafórica e “poética” (CASANOVA, 2002, p.24).

Mesmo assim, Pascale adverte que, por mais lúcidas que sejam essas descrições-confissões dos escritores (e, por “lúcidas” ela está se referindo às análises dos escritores de países periféricos, que, por sua própria condição, conseguiriam visualizar melhor o contexto internacional de opressão), esses indivíduos ainda não conseguem nos dar uma visão do todo, uma descrição do sistema em geral, tamanha é a ilusão amplamente propagada de que o universo literário funcionaria em um nível independente de qualquer contingência ou motivação que não as especificamente literárias.

Outro fator crucial para o entendimento dessa República Mundial das Letras é jamais tentar sobrepor as fronteiras desse universo literário às do universo político e econômico. Como salienta Pascale, nem sempre domínio político-econômico e domínio intelectual são

coincidentes, bastando recordar que, no século XVIII, por exemplo, Londres tornou-se o centro controlador do mundo, ao passo que o domínio cultural ficou restrito a Paris.

O espaço literário internacional foi criado no século XVI, ao mesmo tempo em que se inventa a literatura como ensejo de luta, e ele não cessou de se ampliar e estender desde então (...). A princípio encerrada em conjuntos regionais herméticos uns aos outros, a literatura tornou-se um desafio comum. A Itália do Renascimento, confiante em sua herança latina, foi a primeira potência literária reconhecida; em seguida a França, no momento da emergência da Plêiade, fez surgir o primeiro esboço de espaço literário transnacional, contestando ao mesmo tempo o avanço italiano e a hegemonia latina; a Espanha, a Inglaterra e depois o conjunto dos países europeus, a partir de “bens” e tradições literárias diferentes, entraram aos poucos na competição. Os movimentos nacionalistas que surgiram na Europa Central no decorrer do século XIX favoreceram a manifestação de novas reivindicações ao direito de existência literária. A América do Norte e a América Latina também entraram aos poucos na disputa no decorrer do século XIX; enfim, com a descolonização, todos os países até então excluídos da idéia mesma de literatura própria (na África, na Índia, na Ásia...) reivindicaram o acesso à legitimidade e à existência literárias (Ibid., p.25-6).

Pascale cita a comparação que Paul Valéry faz entre o universo literário e a bolsa de valores. Para o escritor, a antiguidade seria um fator-chave para a consagração de determinada literatura: não só dando a idéia de “riqueza” (no tocante ao volume de obras produzidas na história daquele país), como de “nobreza”, transformando os próprios textos em “universais”.

Os “clássicos” são o privilégio das nações literárias mais antigas que, após constituírem como intemporais seus textos nacionais fundadores e definirem desse modo seu capital literário como não-nacional e não-histórico, correspondem exatamente à definição que elas próprias deram do que deve ser necessariamente a literatura. O “clássico” encarna a própria legitimidade literária, isto é, o que é reconhecido como A literatura, a partir do que serão traçados os limites do que será reconhecido como literário, o que servirá de unidade de medida específica (Ibid., p.29-30).

Além de depender da antiguidade e do volume, o capital literário de um país dependeria, segundo o mesmo Valéry, do reconhecimento do público, ou seja, de seus julgamentos e representações. Ezra Pound, em *ABC da literatura* (1996, p.25), nos diria algo no mesmo sentido. Usando uma comparação simples, Pound nos lembra que o valor de um cheque está diretamente ligado a seu emissor: um cheque de um milhão de dólares assinado por um milionário será reconhecido, o que não acontecerá se a assinatura for de uma pessoa de poucos recursos. Com a literatura se passaria o mesmo: um escritor, depois de um certo tempo, recebe “crédito” pela obra que assina, tendo em vista os outros livros que produziu e a fama já conquistada.

Pascale também nos lembra da importância fundamental da língua no capital literário, a ponto de haver um consenso de que algumas línguas seriam “mais literárias” que outras. Isso se deve, está claro, ao prestígio conferido a alguns textos escritos nessas línguas.

Uma grande literariedade ligada a uma língua supõe uma longa tradição que refina, modifica, amplia a cada geração a gama das possibilidades formais e estéticas da língua; ela estabelece e garante a evidência do caráter eminentemente literário do que é escrito nessa língua, tornando-se por si só um “certificado” literário (Ibid., p.33).

Nesse sentido, a autora cita dois casos nos quais defende-se uma modificação da própria língua em favor de uma outra, de outro país, que exerce plena dominação no meio intelectual e é vista e aclamada como sendo “melhor” ou mais “literária” que a língua nacional em questão. O primeiro caso é o de Frederico II, rei da Prússia, que, em 1780 publicou (em francês) o ensaio “Da literatura alemã, dos defeitos pelos quais se pode condená-la, quais as suas causas e por que meios é possível corrigi-los”. Neste ensaio, Frederico II, após admitir a incontestável influência literária da língua francesa nos intelectuais alemães, propõe modificações na própria língua alemã (por ele considerada “semi-bárbara” e “bruta”) a fim de latinizá-la, tornando-a mais sonora. O segundo caso é o do poeta nicaraguense Rubén Darío que, apaixonado pela língua francesa e seus possíveis recursos, propõe o que ele chama de “galicismo mental”: utilizar, em espanhol, os mesmos recursos literários do francês.

Além da língua, o papel que os cosmopolitas e políglotas teriam exercido na República Mundial das Letras também seria crucial: esses indivíduos seriam os verdadeiros agentes encarregados da circulação e consagração dos bens literários. Valéry Larbaud, também um cosmopolita e tradutor, teria descrito esses agentes literários como membros de uma aristocracia invisível, detentora de amplos poderes no universo cultural.

O poder específico dessa “aristocracia” artística só é medido, portanto, em termos literários: seu “poder considerável” é o poder, muito específico, que lhe permite decidir o que é ou não literário, e consagrar definitivamente todos os que ela designa como grandes escritores. Investe-a o poder supremo de constituir o grande monumento da literatura universal, de designar os que irão se tornar os “clássicos universais”, isto é, aqueles que, falando claramente, “fazem” a literatura: sua obra, “em alguns casos séculos após sua morte”, encarna

a própria grandeza literária, delinea o limite e a norma do que é e será literário, torna-se no sentido literal o “modelo” de toda a literatura futura (Ibid., p.38).

Nesse caso, John Guillory certamente reafirmaria que todos esses indivíduos supostamente poderosos têm realmente esse poder quando encampados por uma instituição que possa legitimar suas escolhas e oficializá-las a ponto de permitir sua reprodução, enquanto Harold Bloom defenderia a figura do tradutor ou do cosmopolita como um agente solitário ainda imbuído da extrema capacidade de ler bem e em profundidade. Como foi demonstrado no primeiro capítulo, a própria Leyla Perrone-Moisés havia eleito o fator cosmopolitismo como uma das qualidades inerentes aos escritores-críticos que ela escolheu para analisar os escritores mais citados e estudados.

Na mesma trilha (porque ainda se tratando desses agentes literários cosmopolitas e políglotas), Paul Valéry destaca o papel do crítico e do tradutor como juízes capazes de outorgar a consagração. E serão, segundo ele, esses críticos e tradutores os mais aptos a corroborar a tese das categorias estéticas universais (com as quais se avalia uma obra), construindo a imagem des-historicizada e despolitizada da literatura. Para a autora, serão eles os primeiros responsáveis por essa visão distorcida da realidade do universo literário, fruto de uma “cegueira etnocêntrica dos centros” (p.40). Nesse ponto, também, cremos ser difícil não enxergar, aí, uma oposição às concepções do próprio Bloom, para quem as categorias estéticas seria um dos testes da canonicidade e para quem, também, deveríamos nos “purgar” de qualquer tentativa política ou historicizante.

Em um momento singular na literatura concernente ao cânone, Pascale Casanova, procede, a seguir, a uma análise sobre o próprio poder legitimador de Paris, a capital literária por excelência. Até então, havíamos acompanhado John Guillory em sua explanação sobre a escola como *locus* instaurador do cânone literário, mas não havia indicação alguma de que uma cidade inteira pudesse participar do processo formador do cânone.

Para Pascale, Paris tornou-se uma capital literária ancorada nas idéias políticas de liberdade e igualdade. Lugar de revolução e de estabelecimento dos direitos do homem, Paris evocará, a partir de então, a imagem de um lugar de tolerância em relação aos estrangeiros, de luxo e intelectualidade. A própria literatura ajudaria a reforçar o poder simbólico investido na capital francesa, transformando-a em palco e personagem de romances pelas mãos de Balzac, Eugène Sue ou Ponson du Terrail, e exortando seu potencial literário, revolucionário e libertário em descrições de levantes como em *A educação sentimental*, *Noventa e três*, *Os miseráveis*, *O insurreto* etc.

Gênero literário inaugurado no século XVIII, essas inúmeras descrições de Paris aos poucos codificaram-se, tornaram-se, segundo as palavras de Daniel Oster, a “recitação” parisiense, *leitmotiv* imutável, obrigatório na forma e no conteúdo, que cantava as glórias e as virtudes de Paris, mostrando a cidade como uma representação reduzida do universo (Ibid., p.43).

Segundo Pascale, essa exortação da universalidade parisiense foi reproduzida por todos os indivíduos que almejavam tornar-se escritores, fossem eles franceses ou não, durante todo o século XIX e até pelo menos a década de 1960. Além disso, os escritores começam a comparar Paris com outras grandes capitais da história como Atenas ou Roma, igualando-a a outras civilizações que foram eternizadas pelo discurso histórico.

“(...) a crença na onipotência específica de Paris difunde-se literariamente pelo mundo inteiro. As descrições de Paris feitas pelos estrangeiros e importadas para seus países tornam-se veículos da crença na literariedade de Paris” (Ibid., p.45). A autora cita, para exemplificar a difusão dessa imagem de Paris, o depoimento do escritor iugoslavo Danilo Kiš (1935-1989) que afirma que a imagem que ele se viu obrigado a formar daquela cidade (Paris), não lhe fora inculcada por franceses, mas por outros poetas iugoslavos ou húngaros: Matos, Tin, Ujević, Bora Stankovic, Crnjanski, Endre Ady, etc.

Dessa crença na universalidade de Paris, surgem dois efeitos: o primeiro é a consolidação dessa imagem da cidade e, o segundo, é o movimento contínuo de artistas estrangeiros para lá (inclusive de refugiados políticos). Os dois efeitos se complementam a

ponto de configurarem um círculo vicioso, no qual torna-se impossível distinguir o que é causa e o que é efeito.

A presença de um enorme número de comunidades estrangeiras instaladas em Paris entre 1830 e 1945 (...), refugiados políticos de todas as partes e artistas vindos do mundo inteiro para cotejar a poderosa vanguarda francesa —, e que esboçam com muita exatidão a improvável síntese do asilo político e da consagração artística, transforma efetivamente Paris em nova “Babel”, uma “cosmopolis”, uma encruzilhada mundial do universo artístico (Ibid., p.48-9).

Logo, Paris também se torna palco de manifestações políticas e de nascimento de literaturas e artes nacionais, abrigando uma imprensa independente e permitindo a difusão de idéias daqueles indivíduos que não podiam proclamá-las em sua própria pátria.

Paradoxalmente, historiadores notam que muitos escritores “descobriram” seus próprios países e “descobriram-se nacionais” em Paris, que era um lugar, à primeira vista, avesso aos particularismos e com pretensões à universalidade. Como exemplo, Pascale cita o brasileiro Oswald de Andrade e o peruano César Vallejo.

Pascale também defende uma relação de estreita interdependência entre formação dos Estados, expansão de línguas vulgares e constituição de literaturas nacionais. As literaturas — assim como o Estado dentro do qual surgem — sustentam-se em uma relação de “rivalidade” com outras literaturas, embora, aparentemente, tenhamos o costume de enxergá-las como entes autônomos que se criaram independentemente. Entretanto, Pascale também nos diz que, apesar de as literaturas manterem um laço de dependência com os Estados para se formarem e se constituírem, há um estágio de “maturidade”, no qual a literatura se desprende das instâncias políticas e nacionais para ter vida própria.

Porém, aos poucos, a literatura escapa do domínio original das instâncias políticas e nacionais para cuja instituição e legitimação ela contribuiu. A reunião de recursos literários específicos, que também é a invenção e o acúmulo de um conjunto de técnicas, de formas literárias, de possibilidades estéticas, de soluções narrativas ou formais (...), em suma, essa história específica (mais ou menos distinta da história nacional e da qual tampouco é dedutível) permite que o espaço literário alcance progressivamente uma autonomia, que conquiste sua independência e suas leis próprias de funcionamento dentro das nações definidas politicamente. É quando a literatura consegue se desfazer de sua dependência política que ela passa a só se autorizar a partir de si mesma (Ibid., p.57).

A autora afirma, ainda, que é importante notar que todo escritor, portanto, será analisado por dois ângulos distintos: pelo lugar que o espaço literário de onde ele saiu ocupa no universo literário, e pelo lugar que esse escritor ocupa dentro de seu espaço literário nacional (observando como ele se comporta perante o patrimônio literário que herdou: se o nega, se o afirma, se o transforma etc). E, dando exemplos para ilustrar esses diversos comportamentos, Pascale diz:

Pode recusar a herança e tentar dissolvê-la para se integrar a um outro universo mais dotado de recursos literários, como fizeram Beckett e Michaux; pode herdar e lutar para transformar e tornar autônomo seu patrimônio à maneira de Joyce que, ao recusar as práticas e as normas estéticas nacionais irlandesas, tentou fundar uma literatura irlandesa liberada do funcionalismo nacional; pode afirmar a diferença e a importância de sua literatura nacional, como Kafka, é o que veremos, mas também como W. B. Yeats ou Kateb Yacine... (Ibid., p.61-2).

Pascale lembra que, apesar de simples, essa forma de relacionar o escritor duplamente (primeiramente em relação ao seu espaço literário e, depois, no mundo) tem sido evitada pela crítica. Esta, conforme diz Pascale, tende a realçar tal ou qual característica do escritor, de modo a buscar sua *singularidade* — termo tão caro a alguns críticos. Como exemplo, Pascale cita Gertrude Stein que, quando estudada pela crítica feminista (principalmente a norte-americana), é vista basicamente sob um de dois prismas: como mulher ou como lésbica. Assim, a crítica deixaria de lado, segundo Pascale, o fato de que Stein é uma *norte-americana* exilada em Paris, buscando alcançar os recursos necessários para fazer a representação literária dos norte-americanos, em uma época (década de 1920) em que os Estados Unidos são totalmente dominados literariamente por Paris. E Pascale completa seu raciocínio afirmando que o fato de Gertrude Stein ser mulher naquele contexto dos norte-americanos exilados em Paris é algo notável (importante para compreender seus gestos e suas formas estéticas); contudo, a “relação histórica prevalece” (Ibid., p.63) e se mantém negada pela historiografia crítica.

Mais uma vez, e como já havia feito John Guillory, percebemos uma crítica direcionada a correntes de pensamento contemporâneas (no caso, as feministas do contexto

norte-americano) sem que o crítico tenha de se alinhar a Harold Bloom. Novamente, temos alguém defendendo a historicidade e a contextualização das condições de produção e recepção das obras, sem que, com isso, estejam defendendo tal ou qual grupo social supostamente minoritário — como era a aposta de Bloom.

Segundo Pascale, essa dupla historicização é importantíssima para desmascarar as coerções e a própria hierarquia do universo literário — sempre descrito como lugar aprazível no qual todos teriam as mesmas chances e oportunidades.

“A idéia pura de uma literatura pura dominar o mundo literário favorece a dissolução de todos os vestígios da violência invisível que nele reina, a denegação das relações de força específicas e das batalhas literárias” (Ibid., p.63).

Para Pascale, é muito difícil que um escritor central tenha a noção dessa estrutura desigual de valores do mercado literário. Geralmente, são os escritores periféricos que, ao perceberem-na, envidam forças para buscar recursos e consagração. São eles, também, os responsáveis pelas grandes revoluções literárias e por todas as inovações delas advindas.

Aliás, a própria história literária é tratada, no livro de Pascale, como a sucessão das revoltas e emancipações literárias pelas quais os escritores foram conseguindo “alforriar” suas próprias literaturas nacionais. Despreza-se, com isso, a noção de história literária como um mero elenco de datas em cada país ou como a mera sobreposição de obras. Como ponto de partida para que Pascale possa explicar a gênese do espaço literário mundial, ela toma como referência o surgimento da Plêiade francesa e a publicação de *La Deffence et illustration de la langue françoise* (A defesa e a ilustração da língua francesa), de Du Bellay, em 1549. Nessa obra, o autor conclama uma verdadeira guerra contra o latim, exortando os escritores a não copiarem, imitarem ou sequer traduzirem os clássicos greco-latinos, mas a “devorarem” sua herança, a fim de produzirem bens genuinamente franceses. É a época da “revolução vernacular” — ocorrendo a partir dos séculos XV e XVI — (nas palavras de Benedict

Anderson, 1996, p.77-91) e da contestação da exclusividade clerical sobre a língua (no caso, o latim), antecedendo a própria reivindicação pelo uso culto do vernáculo e da formação de literaturas nacionais que possam ombrear com as da Antiguidade clássica. A segunda etapa da gênese do espaço literário mundial seria o que Benedict Anderson chamou de “revolução lexicográfica”, envolvendo finais do século XVIII e perfazendo todo o século XIX: é a época dos grandes nacionalismos e de invenção e “reinvenção” (expressão de Eric Hobsbawm¹⁵) de línguas nacionais. Essas línguas nacionais e suas respectivas literaturas foram conclamadas a servir a um ideal de unidade e poder estatal. Por fim, haveria, como última etapa, o aumento no número de integrantes no cenário literário mundial com a entrada de muitos escritores provindos de regiões recém-descolonizadas. Infelizmente, não nos cabe, aqui, uma descrição mais detalhada dessa gênese e, sim, abordar o que resultou disso — pois é exatamente o que pode nos fornecer novas pistas sobre a problemática do cânone literário.

O espaço literário mundial, segundo a teoria de Pascale, configura-se como um esquema hierárquico no qual os países se situam mais ou menos favoravelmente de acordo com o acúmulo de recursos literários — daí serem os espaços mais privilegiados e “centrais” também os mais antigos, pois se valeram do decorrer da história para construir e exportar seu modelo literário. Contudo, conforme salienta Pascale, a configuração desse espaço literário mundial foge à dualidade reducionista entre países dominadores e dominados. Como ela mesmo demonstra, dentro de áreas centrais — como a Europa, por exemplo — encontraremos também casos de países dominados e subjugados como a Irlanda (política, literária e lingüisticamente) e a Bélgica (literária e lingüisticamente), dentre outros. A essa altura, vemos mais um ataque de Pascale ao reducionismo de muitas correntes críticas que buscam identificar regiões geopolíticas inteiras com uma única situação literária: é o caso de apontar a

¹⁵ Eric Hobsbawm e Terence Ranger. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. [Ed.bras.: *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1998].



Europa como dominadora e a América, por exemplo, como dominada. É salutar seguir os passos de Pascale, e procurar não fazer generalizações desse tipo.

Invocando a teoria herderiana¹⁶ — segundo a qual a *tradição* de cada povo seria o ponto de partida para a acumulação de capital literário e para a entrada do país na concorrência internacional, pressupondo, assim, que todos os povos estariam, inicialmente, em pé de igualdade entre si — Pascale faz uma ressalva: os movimentos de emancipação na América do Norte e América Latina teriam fugido às características da revolução herderiana. De acordo com Pascale, os movimentos de emancipação dessas regiões teriam sido conduzidos pelos próprios descendentes dos colonizadores, não tendo se apoiado na identificação entre nação e língua para reivindicar autonomia. Mesmo assim, os escritores, nesses países, puderam se apropriar dos recursos lingüístico-literários de seus ex-colonizadores para produzirem verdadeiras revoluções em suas próprias literaturas.

Tanto a literatura norte-americana quanto a da América Latina são portanto herdeiras diretas, por meio dos colonos que reivindicaram sua independência, das nações européias das quais originaram-se. Por isso puderam apoiar-se ao mesmo tempo no patrimônio literário espanhol, português ou inglês e operar revoluções e reviravoltas literárias sem precedentes (entre as quais as obras de Faulkner, García Márquez e Guimarães Rosa são apenas alguns exemplos). Os escritores dessas regiões apropriaram-se, em uma espécie de continuidade patrimonial, dos bens literários e lingüísticos dos países europeus cuja herança reivindicam (Ibid., p.112).

E reafirma sua tese: a de que os espaços nacionais, de início, estão intimamente ligados aos espaços políticos dos países; contudo, aqueles vão, aos poucos, se desvencilhando destes últimos, tornando a literatura um objeto cada vez mais autônomo. Progressivamente, os próprios recursos literários serão usados para negar todo e qualquer vínculo com a nação e com quaisquer tipos de nacionalismos.

Os campos literários mais antigos são também os mais autônomos, ou seja, os mais exclusivamente consagrados à literatura em si mesma e por si mesma. (...) A lógica literária não é independente das imposições políticas, mas tem seus jogos e desafios próprios que podem permitir-lhe, se necessário, negar sua dependência (Ibid., p.113).

¹⁶ Que, segundo Pascale, teria sido o estopim de uma revolução por meio da obra *Uma outra filosofia da história para contribuir para a educação da humanidade*, 1774.

E é justamente nessa fase de “emancipação” da literatura em relação às outras instâncias nacionais que se pode sublimar (e até mesmo esquecer) a estreita relação com a nação nos momentos de formação do Estado nacional. Aliás, a autora adverte que o tempo necessário para que uma literatura se torne independente das amarras políticas é, também, o tempo suficiente para esquecer as ligações históricas que um dia essa literatura manteve com o Estado, favorecendo a crença ilusória em uma literatura autônoma e gerada independentemente. “É o tempo que permite que a literatura se liberte do tempo e seja pensada como uma prática que escaparia à história” (Ibid., p.114). Com esse argumento, Pascale Casanova vai contra uma das teses fulcrais de Harold Bloom: a da completa des-historicização da literatura.

Segundo Pascale, essa autonomia conquistada com o tempo é que vai permitir, a alguns países, imporem suas próprias leis e valores. No caso da França, seu poder literário, a partir do século XVIII, é tão absoluto, que sua autonomia passa a ser vista como “desnacionalização”, atravessando fronteiras e viajando por oceanos sob o rótulo de “literatura universal”.

Desse modo, o espaço francês, já constituído como universal (ou seja, não nacional, escapando às definições particularistas), vai impor-se como modelo, não como francês, mas como autônomo, isto é, puramente literário, isto é, universal (Ibid., p.115).

Por outro lado, é justamente por ser detentora desse capital literário autônomo, desnacionalizado e, portanto, “universal”, que Paris — como a nova capital literária do século XIX — passa, também, a ser um lugar consagrador por excelência emancipando, desnacionalizando e universalizando obras, autores e literaturas provindos de outros países (ditos “excêntricos” por Pascale).

A França é a nação literária menos nacional, é nessa qualidade que pode exercer uma dominação quase incontestada sobre o mundo literário e fabricar a literatura universal consagrando os textos vindos de espaços excêntricos: de fato pode desnacionalizar, desparticularizar, literarizar, portanto, os textos que lhe chegam de horizontes longínquos para declará-los de valor e válidos no conjunto do universo literário sob sua jurisdição (Id., loc.cit.).

Com isso, Pascale estabelece o que denomina de o “meridiano de Greenwich” literário. Com ele, podemos analisar qual é a distância entre uma obra e o conjunto de obras pertencentes à “modernidade” instaurada pelo meridiano. Aliás, Pascale relembra-nos que a principal característica do “moderno” é, justamente, a própria instabilidade. Para que uma obra destitua outra, ou para que um autor sobreponha-se a outro, será preciso comprovar que a “modernidade” do outro já se encontra ultrapassada e que há algo mais moderno do que o atual moderno. A autora tenta chamar nossa atenção para a enorme importância dada ao vocábulo “moderno” por tantas correntes, vanguardas, movimentos, periódicos, etc. O que é hoje moderno, nos diz ela, está fadado a ser realmente ultrapassado, a menos que ganhe o rótulo de “clássico” e consiga, com isso, fugir às rédeas do tempo.

É clássico, literariamente falando, o que escapa ao tempo, o que sai da concorrência e do sobrelanço temporal. A obra moderna é então arrancada ao envelhecimento, é declarada intemporal e imortal. O clássico encarna a própria legitimidade literária, isto é, o que é reconhecido como *A Literatura*, aquilo a partir do que servirá de unidade de medida específica (Ibid., p.121).

E Pascale é pródiga em nos oferecer exemplos de escritores (tais como Octavio Paz, Mario Vargas Llosa ou Danilo Kiš) que descrevem esse “atraso” de seus países de origem em relação ao tempo presente (à modernidade, ao meridiano de Greenwich) decretado pelos países centrais. Segundo Pascale, essa nítida visão do presente literário só é tributária dos escritores verdadeiramente “modernos”, pois os escritores ditos “nacionais” (tanto de países centrais como periféricos) só conseguem vislumbrar as leis de seus próprios países, ignorando a concorrência existente entre os espaços nacionais no universo literário.

Esses escritores verdadeiramente preocupados com a busca do “moderno” foram, muitas vezes, os mesmos escritores que invadiram Paris objetivando conhecer e acumular os “novos” recursos que poderiam lhes conferir créditos no futuro. Para Pascale, esses escritores funcionaram como verdadeiras “máquinas de aceleração do tempo literário” (Ibid., p.125) por trazerem de volta a seus países as inovações capazes de fazê-los saltar etapas no percurso histórico.

É principalmente o caso, como se verá, de Faulkner que, tendo criado, para evocar um universo arcaico, uma nova forma romanesca reconhecida e consagrada em Paris, será reivindicado como uma espécie de modelo salvador por muitos escritores situados na mesma posição estrutural (Id., loc. cit.).

Exemplificando, Pascale nos oferece Rubén Darío e Georg Brandes que, importando inovações da modernidade parisiense, teriam ajudado a diminuir o “atraso” de seus próprios países em relação ao centro. Darío, com seu “galicismo mental” (introduzindo sonoridades francesas na língua espanhola) e, Brandes, revolucionando os países escandinavos (em finais do século XIX) a partir dos princípios do naturalismo francês. Desta feita, Pascale destaca o papel desses “cosmopolitas excêntricos” (Ibid., p.130) na tentativa de equilibrar o jogo literário internacional.

Importam para regiões até então afastadas do meridiano de Greenwich, reviravoltas literárias que já ocorreram no centro e que permitem medir o tempo específico. Dão aos “jogadores” nacionais trunfos para entrar no jogo mundial sem atraso temporal, oferecendo-lhes, por um gigantesco desvio de capital, o acesso às últimas inovações estéticas. Não podem, por isso, ser consagrados em Paris como inovadores, ou seja, criadores capazes de recolocar os pêndulos literários na hora certa, mas contribuem muito para unificar o espaço literário impondo posições autônomas por meio do modelo da modernidade parisiense (Id., loc. cit.).

Vale lembrar, seguindo advertência de Pascale, que há diferenças de “tempo” mesmo dentro de um espaço nacional, revelando, muitas vezes, escritores que estão bem mais próximos de escritores de outros espaços nacionais do que de seus compatriotas. Aqui, Pascale aponta os acadêmicos do mundo inteiro como exemplo máximo de indivíduos que se esforçam para reproduzir determinada tradição, “(...) porque acreditam na eternidade de formas estéticas passadas e ultrapassadas há muito, modelos literários obsoletos” (Ibid., p.132), estando a “anos-luz” dos verdadeiramente “modernos”, que buscariam, incessantemente, a reinvenção da literatura. Como consequência, Pascale está tentando demonstrar que os espaços nacionais possuem uma configuração parecida à do universo literário, estando divididos entre os escritores “internacionais” (constituintes de um pólo autônomo e cosmopolita) e os escritores “nacionais”. Em decorrência disso, pela teoria de

Pascale, os espaços nacionais estariam situados na hierarquia mundial de acordo com o peso maior ou menor que nele tivessem os escritores internacionais e os nacionais.

Assim, a esses escritores “internacionais” é que estaria reservado o poder de conhecer as inovações do atual meridiano de Greenwich e subverter a estrutura nacional de sua procedência, ao colocar essas inovações em prática. O “pólo autônomo mundial” serviria, então a dois propósitos: fornecer modelos teóricos e estéticos “modernos” aos escritores advindos de espaços nacionais periféricos e, também, fornecer toda uma estrutura de sustentação para o que Pascale chamou de “a fabricação do universal”, com as instâncias críticas e as casas editoriais responsáveis pela literarização e pela desnacionalização de literaturas nacionais.

Não existe “milagre” da autonomia: cada obra vinda de um espaço nacional pouco dotado, que almeja o título de literatura, só existe em relação às redes e ao poder consagrador dos lugares mais autônomos. É ainda a representação da singularidade, fundadora da ideologia literária, que impôs a idéia da solidão criadora. Os grandes heróis da literatura somente surgem em ligação com o poder específico do capital literário autônomo e internacional. O caso de Joyce, rejeitado em Dublin, ignorado em Londres, proibido em Nova Iorque e consagrado em Paris, é decerto o melhor exemplo disso (Ibid., p.141).

Com esse argumento, Pascale contradiz outro pilar de sustentação da argumentação de Bloom: o da “singularidade” dos “bons” autores. Como demonstra Pascale, com o caso de James Joyce, não há exatamente milagre da singularidade, pois o intelectual excêntrico consagrado deveria sua consagração ao pólo autônomo internacional.

A respeito da dominação que alguns países exerceriam sobre outros, Pascale classifica-a em três tipos: a dominação *política* (que acontece, geralmente, em relação aos países ex-colonizados e que também acarreta a dominação lingüística e, conseqüentemente, a literária); a dominação *lingüística e cultural* (que também abrangeria o campo cultural) com exemplos como Bélgica, Áustria e Suíça; e a dominação *especificamente literária*, que é o próprio assunto do livro.

A eficácia da consagração das instâncias parisienses, o poder dos decretos da crítica, o efeito canonizador dos prefácios ou das traduções assinadas pelos próprios escritores consagrados no centro (Gide prefaciando o egípcio Taha Hussein e traduzindo Tagore, Marguerite Yourcenar

introduzindo na França a obra do japonês Yukio Mishima), o prestígio de grandes coleções, o papel importante dos grandes tradutores são algumas das manifestações dessa dominação específica (Ibid., p.148-9).

Pascale fala em “poder dos decretos da crítica” e no “efeito canonizador dos prefácios ou das traduções”, o que nos remete, imediatamente a exemplos oferecidos por Marisa Lajolo e Regina Zilberman em *A formação da leitura no Brasil* (1999). A respeito da crítica capaz de consagração, as autoras usam, como exemplo, o caso do diplomata Magalhães de Azeredo que, em fins do século XIX, recorre diversas vezes a Machado de Assis, por cartas,¹⁷ para receber a ajuda deste de modo a publicar e difundir as obras que escrevia no exterior. Em uma dessas cartas, Azeredo pede a Machado de Assis que se faça uma crítica séria/estudo sério sobre sua obra, pois o diplomata temia que suas publicações ficassem conhecidas apenas por vagas notas de jornal. Segundo as autoras, esse fator indicaria claramente o desejo de não ser esquecido e de entrar para o cânone:

A aparentemente justa expectativa de Magalhães de Azeredo de que “sua obra seja estudada com atenção” não representa pouca coisa. *Ser estudada com atenção* constitui a primeira etapa da canonização de um escritor, de vez que a simples atenção da crítica — na época muito bem representada pelas citadas figuras de Veríssimo e Araripe Jr. — já vale como reconhecimento da literariedade do texto, pré-requisito fundamental para a legitimação de sua qualidade (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p.75, grifo das autoras).

O livro é pródigo em exemplos ao nosso alcance. Teríamos, também, a confissão de Mário de Andrade a Álvaro Lins¹⁸ na qual Mário conta a intenção da livraria Martins de chamar alguns intelectuais de renome para dar o aval às *Obras completas*, de Mário, a ser lançada. Mário de Andrade confessa ter proibido a editora de recolher e publicar (pois essa era a intenção) a opinião de críticos profissionais, como o próprio Álvaro Lins, pois, segundo Mário, ele não estava disposto a “roubar a opinião dos que têm a responsabilidade profissional de opinião crítica” (ANDRADE apud LAJOLO; ZILBERMAN, op.cit., p.114). Além disso, o

¹⁷ *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*. Edição com prefácio de Carmelo Virgílio. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

¹⁸ ANDRADE, M. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

próprio escritor revela que, obviamente, a opinião dos críticos seria positiva — e ele o revela em tom bastante irônico. As autoras comentam:

Se ainda hoje vige o hábito de transcrever, em orelhas de livros ou anúncios na imprensa, comentários críticos favoráveis, ao tempo dessa carta aquela não era, propriamente, uma prática nova. Tinha sido precedida pelos prefácios favoráveis, como o que Magalhães de Azeredo encomendou a Machado de Assis; e Lobato se valera dela para reforçar as vendas de seu livro infantil. A novidade, no caso da Martins, reside no fato de que, ao escolher testemunhos de intelectuais, a editora de Mário como que reforça o caráter elitista da circulação pretendida. Na delicadeza com que quer evitar situações constrangedoras aos amigos, Mário não parece dar-se conta disso (LAJOLO; ZILBERMAN, *ibid.*, p. 114).

Ao mesmo tempo em que julgamos o exemplo deveras interessante e comprobatório do que Pascale havia destacado como exemplos de dominação especificamente literária, não concordamos exatamente com a idéia acima descrita de que a chancela dos intelectuais seja prova de uma pretensa circulação elitista da obra. Cremos, juntamente com John Guillory e Pascale Casanova, que a chancela serviria mais como uma “carta de apresentação” da obra para o leitor, garantindo a este, de antemão, que a obra a ser comprada e lida é realmente boa, simplesmente pelo fato de que representantes “de peso” (autorizados por instituições legitimadoras como casas editoriais e universidades) já haviam-na lido e aprovado.

De volta a Pascale, a autora critica a atitude reducionista de explicar a diferença entre dominantes e dominados apenas por motivos políticos e econômicos, como é tão recorrente nos casos de países outrora colonizados, por exemplo.

O universo literário, na ótica de Pascale, seria composto por “territórios lingüísticos” cujos centros controlariam e dominariam os demais espaços nacionais. Como exemplo, teríamos Londres para os escritores da Austrália, Nova Zelândia, Irlanda, Canadá, Índia e alguns povos africanos, ou Paris para os africanos e os povos do Magreb, mas também para os belgas, os suíços e os indivíduos do Quebec. Esses territórios acabariam constituindo, segundo a crítica, áreas completamente autônomas e homogêneas, dentro das quais o poder de consagração seria absoluto e inquestionável.



Contudo, Pascale nos lembra que algumas fortes capitais literárias raramente exercem grande poder fora de sua área lingüística e longe de antigas colônias. A autora cita a pesquisa¹⁹ que comprova que Londres publica poucas traduções literárias e que as consagrações por ela efetivadas são, geralmente, reservadas para os textos em inglês. Sendo assim, seu poder de consagração se deve à difusão e ao domínio da língua inglesa, não se podendo dizer que essa capital exerça uma dominação *especificamente* literária — como é o caso de Paris.

Ainda com relação ao domínio lingüístico, Pascale lembra que Nova York compartilha do poder londrino, entretanto, os Estados Unidos ainda não possuem um poder consagrador universal. Além disso, nos alerta também para o fato de que uma capital lingüístico-literária muitas vezes consagra escritores totalmente diferentes uns dos outros, vindos de ex-colônias, para dar a impressão de que o antigo império semeou a semente da inteligência e do dom artístico pelo mundo afora. Isso aconteceria, segundo Pascale, com o famoso *Booker Prize* britânico, que estaria tomando esse tipo de atitude desde 1981. Se já não o fora suficiente, Pascale ainda condena a estreita relação entre a consagração e as leis de mercado, fazendo uma crítica mordaz aos prêmios literários que seguiriam as diretrizes econômicas e os interesses de alguns setores da sociedade:

Ademais, as consagrações nacionais — do tipo Goncourt ou Booker Prize — muitas vezes estão próximas das normas comerciais e, portanto, são duplamente submissas. É, a partir de então, muito difícil distinguir as consagrações literárias nacionais dos sucessos comerciais aos quais os júris adaptaram suas normas estéticas (dependentes que são, na maioria das vezes, direta ou indiretamente, dos interesses dos editores) (CASANOVA, op.cit., p.155).

Aliás, Pascale lembra que Paris não possui esse hábito inglês de consagrar autores provindos de ex-colônias. Pelo contrário: durante muito tempo, os teria tratado como provincianos. E para que essa idéia de consagração londrina dos ex-colonizados não fique à deriva pela falta de exemplos, somos brindados com um caso interessante citado por Pascale.

¹⁹ Valérie Ganne e Marc Minon em “*Géographie de la traduction*”, *Traduire l’Europe*. F. Barret-Ducrocq (org.), Paris, Payot, 1992.

Trata-se da publicação de *A Suitable Boy*, romance escrito pelo escritor indiano Vikram Seth e que teria sido aclamado pelas críticas inglesa e francesa como um marco revolucionário e, até mesmo, como uma “revanche do Império colonial britânico” (Ibid., p.156). Entretanto, quando analisado sob uma luz imparcial, somos levados a ver que o romance — apostando na velha tradição de Jane Austen e de Charles Dickens (e isso nas palavras do próprio editor do livro) — pretende contar uma história situada na Índia da década de cinquenta, utilizando o modelo canônico e nada revolucionário da “saga familiar”. Segundo Pascale, o indiano diplomado em Oxford e Stanford estaria reproduzindo padrões estéticos do século XIX, sem contar a visão profundamente ocidental nele revelada. E conclui:

“Longe de ser o sinal de uma ‘liberação’ literária e de uma ascensão dos ex-colonizados à grandeza literária, esse romance é, ao contrário, a prova irrefutável da dominação (quase) total do modelo literário inglês em sua área cultural”(Id., loc.cit.).

Vale dizer que os prêmios literários também podem (e costumam) ratificar o veredicto e a consagração de outras instâncias legitimadoras. Contudo, o poder e a influência de alguns deles — como o Nobel — são tidos como incontestáveis. Observamos, frequentemente, a obsessão por parte de países de todo o mundo em conseguir ao menos que um escritor da nação ganhe esse tipo de prêmio. Até mesmo os chineses, de acordo com Pascale, que se mantiveram por tanto tempo fechados em seu próprio espaço nacional, preocupam-se em obter uma consagração desse tipo (valendo lembrar que o prêmio outorgado em 2000 ao chinês Gao Xingjian não foi visto, pela China, como um prêmio a um cidadão chinês de verdade, uma vez que Gao teria se exilado na França e se tornado cidadão francês). Entretanto, a história do Nobel e dos critérios adotados pela Academia para selecionar as “boas” obras é pertinente à discussão da problemática do cânone literário.

“Seu crédito universal torna-a uma instância por excelência da legitimação literária. A própria história do prêmio desde o início do século é a da elaboração progressiva dos critérios explícitos da universalidade” (Ibid., p.187).

Conforme demonstra Pascale, os primeiros critérios dessa universalidade para a outorga do Nobel foram políticos, assentados no ideal de “neutralidade” — fator que não causaria maiores problemas na época da primeira ou da segunda guerras mundiais. É o que acontece, por exemplo, em 1939, quando são aceitas as candidaturas de três escritores oriundos de países neutros na guerra: Hermann Hesse (que se naturalizara suíço), o finlandês F.E. Sillanpää e o holandês J. Huizinga.

A partir da década de vinte, tentando se afastar mais da política, o júri contemplará apenas as candidaturas de autores e obras que não estejam preocupados em demasia com nacionalismos e reivindicações. Assim, ser um “grande” escritor, para a Academia da época, era não estar amarrado às particularidades de seu próprio país.

Em um momento posterior, surge o terceiro critério: o da recepção da obra analisada. Assim, a unanimidade e o grande público passam a contar muitos pontos na hora de se optar pela obra a receber o prêmio: será por ser considerado “difícil” (Ibid., p.189) para o grande público, que Paul Valéry será descartado em 1930. Essa ligação entre obra e recepção trará à tona um outro elemento fundador da estrutura do universo literário: o econômico.

Para Pascale, a escolha de Gao Xingjian, em 2000, revela-se interessante, uma vez que o escritor poderia ser enquadrado naquilo que ela chama de “escritor internacional”. Ela mesmo reitera que Gao não é um dissidente político (conforme propalado pela mídia), mas um dissidente literário que tentou elaborar sua obra em língua chinesa, mas renovando as velhas estruturas e modelos tradicionais. Para Pascale, desta feita, não há que se considerar a escolha de Gao simplesmente política ou diplomática, mas uma escolha essencialmente livre e literária.

A partir de 1945, o comitê do Nobel passará a privilegiar — contrariando o conservadorismo das academias nacionais — a inovação e o pioneirismo literários, instaurando, assim, um critério mais autônomo de escolha de textos. De qualquer forma, a academia sueca nada mais fará do que confirmar as consagrações já feitas por Paris.

É como se, de repente, o critério de “universalidade” — segundo Pascale, utilizado pela academia a partir de 1945 — fosse criado para homenagear os escritores pioneiros e vanguardistas, instaurando um novo movimento que ia de encontro justamente ao conservadorismo e ao tradicionalismo das academias nacionais. O padrão de “acessibilidade” para o grande público cede lugar, então, ao padrão de inovação e das revoluções estéticas.

T. S. Eliot será assim eleito em 1948 “por ter renovado de maneira notável a poesia contemporânea”; Faulkner obterá o prêmio em 1950, porque é reconhecido como “o maior experimentador de nosso século no campo da arte épica”, quando é ainda bem pouco conhecido do grande público e praticamente desconhecido em seu país. Samuel Beckett recebe-o em 1969 por uma obra então longe de estar concluída. E deveria-se acrescentar ainda: Pablo Neruda, que foi laureado em 1971, Eugenio Montale em 1975, Jaroslav Seifert em 1984, Claude Simon em 1985, Dario Fo em 1997, etc. Essa autonomia consegue afirmar-se graças à “complementaridade” estrutural do Nobel com o poder de consagração de Paris. (...) a Academia sueca, pelo menos até os anos 60, vinha na maioria das vezes confirmar, ratificar e tornar público o veredicto parisiense, consagrar uma descoberta das instâncias críticas e editoriais da capital da literatura (Ibid., p. 192-3).

Pascale não foi a única a notar a parcialidade dos prêmios literários, em especial, a do Nobel. John Duvall (1999), em artigo sobre a canonização de DeLillo, comenta que este teria sido agraciado, em 23 de junho de 1999, com o *Jerusalem Prize* por ter trabalhado, em suas obras, a questão da liberdade do indivíduo dentro da sociedade. Segundo Duvall, ao receber esse prêmio, DeLillo teria passado a figurar em uma lista de já-agraciados cujos componentes remete-nos a personalidades tais quais: Bertrand Russell, Simone de Beauvoir, Jorge Luis Borges, Eugene Ionesco, V. S. Naipaul, Milan Kundera e Mario Vargas Llosa. Entretanto, ao mesmo tempo em que o prêmio é só mais uma constatação do *status* canônico que começa a ser conferido a DeLillo, Duvall salienta que a probabilidade de o escritor ser agraciado com um Nobel de literatura é muito remota. O Nobel, segundo Duvall, é conferido aos escritores

que lidam com os conflitos do coração humano, mas não aos escritores dispostos a desafiar “(...) a legitimidade do capitalismo multinacional e sua manipulação da imagem por meio da mídia e da publicidade para construir a identidade do primeiro mundo via atos individuais de consumo” (DUVALL, 1999, p.563, tradução nossa)²⁰.

Da mesma forma, George Steiner (2001) já havia chamado a atenção para a escolha de obras “pequenas” e “marginais” para serem agraciadas contanto houvessem sido traduzidas para a língua inglesa. (p.205).

Pascale faz uma crítica contundente aos critérios utilizados por aqueles que julgam obras periféricas no centro — critérios que, segundo ela, apesar de apelarem para uma base supostamente universal e inquestionável, trazem, em seu bojo, um etnocentrismo disfarçado. Sob a aparente “igualdade” de recepção no mundo literário, só entrariam, na realidade, aquelas obras cujas características se encaixassem nos padrões dos países centrais. Os textos periféricos que são aceitos e consagrados nas capitais literárias são também des-historicizados e apartados de todo e qualquer contexto que tenha colaborado para seu surgimento.

O universal é de certa forma uma das invenções mais diabólicas do centro: em nome de uma negação da estrutura antagonista e hierárquica do mundo, sob o pretexto de igualdade de todos em literatura, os detentores do monopólio do universal convocam a humanidade inteira a se dobrar à sua lei. O universal é o que declaram adquirido e acessível a todos, contanto que se pareça com eles (Ibid., p.194).

A respeito do controverso rótulo de “universal”, Pascale cita o debate no qual o famoso romancista nigeriano Chinua Achebe insurge-se contra Charles Larson, um crítico norte-americano que teria dito, sobre um romance da Gâmbia, que este bem poderia passar por “universal” se nele fossem operadas algumas transformações. Vale a pena destrinçar o debate.

Podemos encontrar o artigo de Chinua Achebe (“Colonialist Criticism”) em *The Post-Colonial Studies Reader* (1995), no qual ele se detém sobre o livro de Larson, *The Emergence*

²⁰ “(...) the legitimacy of multinational capitalism and its manipulation of the image through media and advertising to construct first-world identity via the individual’s acts of consumption.”

of *African Fiction*.²¹ Antes de recorrermos à crítica de Achebe, analisemos o que o próprio

Larson disse a respeito do romance de Lenrie Peters:

Que o romance se passe na África é algo aparentemente acidental pois, com exceção de alguns poucos comentários no início, a estória de Peters poderia muito bem se passar no sul dos Estados Unidos ou nas regiões sulinas da França ou da Itália. Se alguns nomes de personagens e de lugares fossem alterados, alguém poderia mesmo dizer que se trata de um romance norte-americano. Em suma, a estória de Peters é universal (LARSON apud ACHEBE, 1995, p.59, tradução nossa)²².

Chinua Achebe pergunta-se por que os norte-americanos e europeus nunca tentaram o reverso da medalha, ou seja, substituir nomes de lugares e personagens de um romance norte-americano, por exemplo, como um de Updike, por nomes africanos só para ver como isso funcionaria. E ele mesmo responde que semelhante exercício jamais passaria pela cabeça dessas pessoas, uma vez que elas não estão predispostas a colocar em risco o caráter de universalidade de suas próprias culturas. E diz mais: os escritores ocidentais conseguem ser universais naturalmente (como se o processo fosse mesmo decorrente de operações da natureza), enquanto que os outros precisam se esforçar ao máximo para chegar ao menos a disputar o rótulo de universal.

Achebe também é categórico ao dizer que o controle da crítica literária ficou a cargo de “estrangeiros” só porque os mais interessados, que são os próprios nativos, assim o permitiram. Mesmo fazendo a ressalva de que alguns desses críticos fizeram um trabalho bom e sensível, ele conclama seu povo a ocupar o espaço que ainda resta na atividade crítica. E termina seu artigo concluindo que devemos estar abertos para todos os tipos de produtos culturais que as diferentes sociedades podem produzir, pois só assim a humanidade poderia ganhar em diversidade: “Permitamos que cada indivíduo possa trazer seus presentes para o

²¹ LARSON, C. *The Emergence of African Fiction*. Indianapolis: Indiana University Press, 1971.

²² “That it is set in Africa appears to be accidental, for, except for a few comments at the beginning, Peters’ story might just as easily take place in the southern part of the United States or in the southern regions of France — or Italy. If a few names of characters and places were changed one would indeed feel that this was an American novel. In short, Peters’ story is universal.”

grande festival da colheita cultural do mundo, e só então a humanidade poderá enriquecer-se pela variedade e distinção das ofertas” (ACHEBE, *ibid.*, p.61, tradução nossa)²³.

Pascale denuncia os interesses das capitais literárias em apropriarem-se de recursos excêntricos ao seu bel-prazer, de acordo com os interesses daquele espaço nacional que “descobre” e importa a obra estrangeira. Como exemplo, ela cita o caso do dramaturgo Henrik Ibsen que teria sido interpretado de maneira totalmente diferente em Londres e em Paris (na primeira, como um autor realista e, na segunda, como autor simbólico) de acordo com os interesses desses países, sem que eles, em nenhum momento, mostrassem interesse pela história da concepção da obra desse dramaturgo dentro da Noruega e de sua luta contra os poderes dinamarquês e alemão que subjugavam a literatura norueguesa.

Pascale nos ensina, também, que nas áreas com mais de um centro lingüístico, os dominados possuem a chance de optarem pelo alinhamento a este ou aquele centro. É o caso, segundo ela, de alguns escritores da área lusófona que se apóiam no Brasil — e na acumulação de recursos literários brasileiros desde que o Brasil tornou-se independente literariamente de Portugal — em vez de se alinharem à antiga metrópole portuguesa.

De qualquer forma, como foi salientado, a existência de vários centros e de várias capitais literárias não pressupõe que esses lugares tenham poder de consagração universal e, nesse caso, somos obrigados a retornar ao caso parisiense. Pascale comenta o poder consagrador da capital francesa a qual, por meio de seus críticos, tradutores, editores etc, foi capaz de conceder *valor* às obras e autores excêntricos, desnacionalizando-os e, conseqüentemente, tornando-os “universais”. É farto o número de casos de grandes escritores que foram reconhecidos primeiramente em Paris, enquanto muitas vezes eram ignorados ou até mesmo proibidos em seus países de origem: Walt Whitman, Jorge Luis Borges, James Joyce etc. Aliás, em se tratando de censura e de proibições político-religiosas, Paris tornou-se

²³ “Let every people bring their gifts to the great festival of the world’s cultural harvest and mankind will be all the richer for the variety and distinctiveness of the offerings”.

o lugar de proteção a esses estrangeiros cujas vozes eram abafadas em suas nações. É o caso, por exemplo, do iugoslavo Danilo Kiš, que teria procurado exílio em Paris para fugir às censuras de Belgrado na década de setenta, ou a publicação da, então proibida nos Estados Unidos, *Lolita*, de Nabokov, dentre outros.

Há referências, em *A República Mundial das Letras*, não só a Paris, mas a indivíduos que possuíam o poder supremo da consagração na capital francesa, tamanho seu prestígio no mundo intelectual. É o caso de Sartre, por exemplo, que teria sido reverenciado por Mário Vargas Llosa como o “mandarim intelectual” (CASANOVA, op. cit., p.165). De fato, conforme Pascale, Sartre teria sido um dos que aclamaram William Faulkner ainda vivo, afirmando ser ele um dos grandes romancistas do século XX — ao passo que sua consagração nos Estados Unidos só iria ocorrer em 1946, três anos antes de ele ganhar o prêmio Nobel.

Contudo, vale ressaltar que Paris não goza de lugar exclusivo, na Europa, no tocante ao poder de consagrar. Bruxelas desponta como uma capital rival, acolhendo todos os artistas e vanguardas desprezados por Paris e, também, os artistas alemães que, a partir de 1870, encontram as portas parisienses fechadas devido a um forte sentimento antigermânico por parte dos franceses.

Outra forma de consagração levantada por Pascale, além dos prêmios literários — e uma forma de extrema importância para a autora — é a *tradução*. A despeito de sua aparente (e tão propalada) neutralidade, a tradução, por si só, não se reduziria a uma mera transposição de um texto de uma língua para outra; ela seria a própria chancela de reconhecimento de que aquele texto foi “valorizado”.

A tradução é a grande instância de consagração específica do universo literário. Desdenhada como tal por sua aparente neutralidade, ela é contudo a via de acesso principal ao universo literário para todos os escritores “excêntricos”: é uma forma de reconhecimento literário e não uma simples mudança de língua, puro intercâmbio horizontal que se poderia (deveria) quantificar para tomar conhecimento do volume das transações editoriais no mundo (Ibid., p.169).

A tradução é, obviamente, uma via de mão dupla. Segundo Pascale, os países menos dotados literariamente (com menos recursos acumulados) vêem, na tradução das grandes obras, a possibilidade de acumular recursos literários, de trazer “grandes” textos para uma língua com menor prestígio. No pólo oposto a esse da “intradução” (GANNE; MINON apud CASANOVA, p.170), observamos o da “extradução” (p.171), ou seja, os países centrais difundindo o poder e a crença no poder de sua língua e de sua literatura.

O interessante é notar que o poder da tradução é tão grande que literaturas reconhecidamente fortes, como a inglesa dos séculos XVIII e XIX, só conseguiram reconhecimento internacional por meio da tradução de suas obras para o francês. Shakespeare, Scott, Byron, Moore, Sterne, Richardson seriam apenas alguns exemplos dos inúmeros escritores ingleses que precisaram passar pela tradução de um Le Tourneur, um Dufauconpret, um Pichot, um Fresnais ou de um Prévost para atingir visibilidade e notoriedade.

De qualquer forma, o destaque que Pascale dá à tradução é, ao nosso ver, de suma importância, visto que a tradução é uma atividade sublimada pela historiografia literária clássica que ora se ocupa com o estudo de um escritor em particular, ora com a história de uma literatura nacional ou, mesmo, com as diversas interpretações recebidas por um texto ao longo da história.

Pascale, no entanto, está mesmo interessada no caso dos países dominados cujas obras (periféricas) começam a ser traduzidas no centro, para as “grandes línguas ‘alvo’” (op.cit., p.171). Nesse caso, a autora relembra que essa tradução tem o poder de elevar determinado texto para a categoria de “literatura”, ou seja, de conferir-lhe existência literária. Nesse ponto, é importante retornarmos ao primeiro capítulo dessa dissertação e ao debate sobre o conceito de “literatura”. Pascale Casanova, ao discorrer sobre o poder das instâncias consagradoras e, mais particularmente, sobre o poder do ato tradutório, nos fornece uma pista importante do que ela concebe como “literário”: aquilo que foi alçado à posição de “literário” por alguém ou

por alguma instituição imbuída desse poder. A literatura não teria, deste modo, características operacionalizáveis que pudessem dar conta de sua descrição, mas estaria condicionada aos juízos de valor — e, aqui, relembramos John Guillory — institucionalizados.

Os que criam em línguas pouco ou não reconhecidas como literárias, muito desprovidas de tradições próprias, não podem ser consagrados literariamente de imediato. É a tradução para uma grande língua literária que vai fazer seu texto entrar para o universo literário: a tradução não é uma simples “naturalização” (no sentido de uma mudança de nacionalidade), (...); é, muito mais especificamente, uma “literarização”. Os escritores do *boom* latino-americano passaram a existir no espaço literário internacional a partir de sua tradução para o francês e do seu reconhecimento pela crítica francesa (Ibid., p.171-2).

É importante frisar que o termo “literarização”, utilizado por Pascale e, como ela mesmo salienta, refere-se a qualquer operação por meio da qual um texto “excentrado” consegue entrar em um espaço literário privilegiado e, nele, adquirir *status* de literatura. Essas operações podem variar desde a tradução e a autotradução como a própria escrita direta em uma língua de prestígio. Como exemplo dessa última, teríamos o caso de August Strindberg que, para ser reconhecido, passou a escrever seus textos em francês. Assim também teria ocorrido com Vladimir Nabokov (russo de origem, que fez incursões pelo inglês e obteve consagração de *Lolita* na França de 1955, após o livro ter encontrado barreiras “morais” nos Estados Unidos) e Samuel Beckett que, inusitadamente, passou a escrever sempre em inglês e francês: se escrevia em uma, traduzia para a outra.

Pascale salienta, também, que a atual configuração do universo literário pode estar passando por um período de transição — do domínio pleno e absoluto de Paris para um universo policêntrico (a partir, principalmente, de Londres e de Nova York), mas contando, também, em menor escala, com Roma, Barcelona, Frankfurt etc.

Embora o poder de Paris esteja, de fato, sofrendo um revés pela mudança do cenário mundial, a autora chama a atenção para alguns fatores que atestam, ainda, o enorme prestígio francês: é o caso, por exemplo, da gigantesca influência que intelectuais franceses como Lacan, Foucault, Deleuze, Derrida ou Lyotard exercem nas universidades e no pensamento crítico norte-americanos. Para Pascale, houve mesmo uma “literarização da filosofia” (Ibid.,



p.207), pois as obras desses pensadores entraram, nos Estados Unidos, principalmente pelos departamentos de língua francesa e de literatura, influenciando poderosamente os pesquisadores da área de estudos culturais por meio da crítica e dos estudos literários.

Ao que parece, o reconhecimento recente de escritores importantes, como Danilo Kiš (iugoslavo), Milan Kundera (checo), Thomas Bernhard (austriaco), Carlos Fuentes (mexicano), Mario Vargas Llosa (peruano), Gabriel García Márquez (colombiano), Julio Cortázar (argentino), Octavio Paz (mexicano), Antonio Tabucchi (italiano), Paul Auster (americano), Antonio Lobo Antunes (português), Elfriede Jelinek (austriaca), etc. comprova uma persistência do poder de consagração das instâncias parisienses (Id., loc.cit.).

Além disso, como lembra Pascale, Paris também funciona como a “capital do cinema independente do mundo inteiro” (Ibid., p.208), recebendo e consagrando cineastas das mais diferentes nacionalidades.

E, como não poderia faltar (visto que a autora discorre minuciosamente sobre o tema das capitais literárias), Pascale aponta a tradução como sendo o termômetro a demonstrar o nível de atividade de determinada capital, de modo a podermos avaliá-la em comparação a outras capitais.

A mesma análise valeria para os Estados Unidos, que hoje não têm praticamente nenhuma política de tradução. Por isso não é possível afirmar que Londres e Nova Iorque substituíram Paris na estrutura do poder literário: pode-se apenas observar que, com a generalização do modelo comercial e o aumento de poder do pólo econômico, as duas capitais tendem a adquirir cada vez mais peso no universo literário (Ibid., p.209-10).

Além disso, a autora não deixa de nos legar pistas importantes para que possamos identificar a formação de uma capital literária: contar com o acúmulo de muitos recursos literários e ser considerada um lugar politicamente liberal.

Segundo Pascale, temos, no caso norte-americano, a divisão da produção romanesca em dois blocos: de um lado, as obras produzidas pelo que Pierre Bourdieu chamou de “campo restrito” (Ibid., p.210), ou seja, a produção que foge ao grande circuito comercial, a produção autônoma e de “vanguarda” — que continua se valendo das instâncias de consagração parisiense; e, de outro lado, a produção romanesca comercial. De acordo com Pascale, essa

produção comercial estaria ameaçando o pólo autônomo, tanto nos Estados Unidos como na França, indistintamente.

Deste modo, a configuração do espaço literário mundial seria, hoje, bem mais complexa do que aquela dos séculos XIX e da primeira metade do século XX. “As regiões mais livres do espaço literário mundial estão portanto fortemente ameaçadas pelo poder das leis de comércio internacional que, transformando as condições de produção, modifica a forma dos próprios textos” (Ibid., p.214).

E do que é feita a história literária, após termos analisado esses aspectos da gênese e do funcionamento do universo literário? Segundo Pascale, a história literária seria feita das próprias revoluções e reviravoltas que instauraram novos gêneros, novas línguas, traduções etc. O espaço literário universal, segundo ela, não seria imutável, estando constantemente sujeito a mudanças graças aos competidores desse “jogo” literário e às inovações por eles trazidas.

As duas grandes “famílias” de estratégias, fundadoras de todas as lutas dentro dos espaços literários nacionais, são, por um lado, a *assimilação*, isto é, a integração, por uma diluição ou um desvanecimento de qualquer diferença original, em um espaço literário dominante, e, por outro, a dissimulação ou a *diferenciação*, isto é, a afirmação de uma diferença a partir sobretudo de uma reivindicação nacional (Ibid., p.221, grifos da autora).

Para podermos avaliar o grau de dependência política de um espaço nacional, Pascale adverte que basta observarmos o peso que a “nação” e o “nacional” exercem na temática literária. Os escritores colocarão a literatura à mercê da língua, do povo e da própria identidade nacional conforme forem as necessidades da época e do estágio de construção do estado.

Segundo Pascale, a luta pela independência literária passaria, primeiramente, no caso dos países desprovidos, pela luta política de emancipação das nações. E isso não aconteceria única e exclusivamente nos países emergentes: haveria casos de países centrais que, quando desprovidos de sua liberdade política, se veriam obrigados a fazer uso das mesmas estratégias utilizadas pelos escritores dos países em formação, ou seja, fazer uso da politização na

literatura e da “nacionalização” da mesma. Como exemplo, a autora cita os casos das ditaduras militares na Espanha e em Portugal ou o período entre 1940-1944 no qual a França foi ocupada por forças alemãs.

Entretanto, segundo ela, não podemos e não devemos confundir os escritores “nacionais” das nações periféricas com os “nacionais” ou “nacionalistas” dos grandes centros literários. Estes, para Pascale, seriam avessos, também, ao presente literário, permanecendo fiéis a obras, gêneros e estilos já ultrapassados, em nome da proteção do patrimônio nacional. Pascale não poupa críticas a esse tipo de intelectual, caracterizando-os como geralmente pertencentes a comitês de julgamento de prêmios literários e outras instituições com os mesmos interesses conservadores.

Na luta em prol de revoluções literárias que sejam capazes de entrar para a história e funcionar como “máquinas de aceleração do tempo” para os países desprovidos, teríamos os escritores que optam pela estratégia assimilacionista — é o caso de V. S. Naipaul (nascido em Trinidad, e que se mudou para a Inglaterra), Henri Michaux (belga que adotou a França), E. M. Cioran (que trocou a Romênia pela França), entre outros — e aqueles que optam pela dissidência. No caso desses últimos, podemos perceber várias etapas no processo de diferenciação operado pelos escritores desses países periféricos. Num primeiro momento, os escritores tratariam do recolhimento e da compilação de textos e práticas verdadeiramente populares e tradicionais daquele país. Em seguida, o teatro poderia ser usado como uma segunda estratégia, pois transcreve, muitas vezes, e, depois, volta a oralizar as narrativas tradicionais, chamando o público a identificar-se com os temas de seu próprio país.

Além disso, os países periféricos almejam a captação de recursos literários no mercado internacional e a põem em prática por meio de estratégias como a “intradução” maciça de textos considerados “importantes” ou a “tradução interna” — essa última aconteceria em países dominados cujo antigo patrimônio foi utilizado por outras nações. Na Grécia, por

exemplo, a tradução de textos do grego antigo para o grego moderno seria uma forma eficiente de reapropriação desses bens. Ambas as estratégias recorrem ao critério de “antiguidade” para dotar seus países de recursos literários.

Entretanto, há uma outra estratégia possível, utilizada por nações jovens: recusar o tempo literário presente (o meridiano de Greenwich), declarando-o ultrapassado. Dessa forma, a nação jovem pode proclamar-se vanguarda e tentar entrar na competição mesmo sem dispor de uma longa história de acumulação de recursos literários. É o caso, como demonstrado por Pascale, dos Estados Unidos.

Declarar que o presente (...) não bastava mais como medida de qualquer iniciativa literária, e instituir-se em futuro, portanto em vanguarda, foi há muito a solução adotada pelos americanos que, em sua vontade de se desfazer da tutela de Londres, sempre tentaram desacreditar a Europa declarando-a passada e ultrapassada (Ibid., p.296-7).

E, com isso, acreditamos ter dado uma visão geral do que Pascale Casanova acredita ser o verdadeiro processo de formação do universo literário e das leis que nele vigem — leis essas que bem podem, segundo ela, explicar por que determinada obra foi concebida e como foi aclamada internacionalmente. Seu antagonismo em relação à posição de Harold Bloom é patente.

Segundo Pascale, o movimento pelo qual os autores negam a modernidade do meridiano de Greenwich (inovando ao negarem-na ou, mesmo, ao declararem-na ultrapassada) ou, por outro lado, o movimento pelo qual alguns escritores assimilam as leis vigentes nas capitais literárias e se esforçam para segui-las são comprobatórios de que a magia da singularidade ou da originalidade autorais é uma verdadeira falácia.

Assim, ora indo ao encontro de John Guillory — citando, por exemplo, o efeito canonizador dos críticos e intelectuais encampados por uma instituição (um *locus*, nas palavras de Guillory), ora afastando-se dele para tentar descrever o aparecimento de “grandes” obras em escala universal — sem, contudo, negar Guillory, mas indo além dele —

temos mais uma posição contrária à de Harold Bloom, sem que, com isso, a autora esteja defendendo tal ou qual grupo minoritário.

3.3.) Flávio Kothe

Segundo Flávio Kothe, em *O cânone colonial: ensaio* (1997), a historiografia literária acabaria por servir aos interesses de uma oligarquia, criando interpretações padronizadas que, por sua própria institucionalização, acabariam dando a impressão de que são a verdadeira tradução dos fatos ocorridos. Para o autor, toda e qualquer interpretação divergente da que é considerada canônica tenderia a ser imediatamente discriminada ou, então, rotulada como “não-qualificada” quanto aos critérios científicos de elaboração.

Entretanto, para Kothe, haveria a possibilidade de se propor uma interpretação alternativa que mudasse o discurso sobre o passado — já que este, para o autor, não estaria jamais fechado e acabado — desde que determinado grupo social proponente desta alternativa tivesse, de fato, voz na estrutura de poder. Aliás, vale ressaltar desde já que o *poder* é, para Kothe, condição imprescindível para qualquer mudança.

Sem poder, não há palavra; sem um mínimo de poder, não há nenhum afloramento de alternativas. O passado não é um conjunto definitivo e acabado, mas se altera, muda a sua mudez, de modo não-arbitrário, em função do deslocamento das forças dominantes no presente (KOTHE, 1997, p.11).

O autor revela que, apesar de as minorias terem sua própria história e perspectiva, a historiografia literária — mesmo quando feita por descendentes de não-lusos — sempre seguiu o olhar do colonizador e dos descendentes desse colonizador, que formaram a elite nacional.

Só desconstruindo o gesto semântico²⁴ da estrutura profunda do cânone dominante é que se percebe o sentido da manipulação ideológica articulada pelas obras, e por trechos antológicos de obras, que funcionam como signos de uma sentença jamais claramente formulada pela historiografia que é canonizada porque canoniza o cânone (Ibid., p.12).

A seleção de textos a serem canonizados, bem como as interpretações sobre eles disseminadas serviriam, segundo o autor, para esconder tudo aquilo que não fosse exatamente interessante para a ideologia dominante. Deste modo, para Kothe, “por meio do estudo microestilístico de textos sintomáticos, pode-se chegar à revelação de macroestruturas sociais, de forças determinantes da história” (Id., loc.cit.). O autor posiciona-se, também, contrariamente a Harold Bloom ao afirmar que categorias geralmente atribuídas às “grandes obras” como “beleza” ou “arte” serviriam ao propósito de velar a real função desses textos. O cânone seria, assim, não o conjunto das grandes obras que apresentassem supremacia estética, raro poder de originalidade e invenção (e todas as características já descritas por Bloom), mas uma forma de se reconstruir a história — forma pela qual poderíamos destacar somente o que fosse de nosso interesse —, e que passa a ser vista como a única história possível no conjunto das histórias prováveis.

Contudo, Kothe ainda faz uma ressalva: a de que haveria exceções mesmo dentro do cânone, o que o leva a defender uma análise crítica que pudesse dar conta de separar o joio do trigo, ou seja, separar as obras que tivessem entrado no cânone apenas para servir a algum interesse (social, político, econômico ou ideológico) das que realmente pudessem resistir a uma leitura crítica rigorosa.

Flávio Kothe também faz uma crítica contundente ao ensino da literatura no país; ensino que estaria, segundo ele, absolutizando o valor da literatura nacional em detrimento da literatura internacional (praticamente negligenciada nas escolas de ensino fundamental e

²⁴ A expressão “gesto semântico”, segundo Kothe, é um conceito de Jan Mukarovsky — podendo ser localizado em: “Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst”. In: *Studien zur Strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. Munique: Hanser Verlag, 1974, p.49-50. Entretanto, Kothe salienta que Mukarovsky não desenvolveu o próprio conceito completamente, restringindo-o ao domínio da obra, deixando de aplicá-lo ao próprio cânone, à escola, a questões de gênero e períodos etc.

médio) e da literatura produzida pelos diferentes imigrantes e seus descendentes. Sem contar, mais especificamente, o alheamento brasileiro em relação à sua própria inserção no continente latino-americano — inserção essa evidenciada quando a literatura brasileira é ensinada no exterior. Além disso, ele alerta para o caráter supostamente “totalizante” do cânone, por esse passar-nos a sensação de que tudo que deva ser estudado está ali contido. Uma vez que as leituras que costumamos fazer do cânone já são institucionalizadas, o cânone, além de ser totalizante, acabaria sendo um modelo totalitário. Dessa forma, Kothe faz um apelo para que não nos deixemos levar pela ilusão de que o cânone possa abrigar “a” totalidade; afinal, esta seria uma impossibilidade em si mesma: “(...) não há cânone nem leitura definitivos, mas uma cadeia ‘infinita’ de significantes”(Ibid., p.15). A esse propósito, Kothe vem somente corroborar as posições de Bloom ou de Guillory quando estes discutem justamente a ilusão de que o cânone possa ser quantificado, delimitado. O ensino da literatura, portanto, segundo Flávio Kothe, deveria preocupar-se em desvendar a estrutura que possibilita a consagração de determinados textos, procurando pelo movimento ideológico que seria sua própria motivação.

E, no cerne mesmo dessa questão concernente à totalização, estaria a própria formação da identidade nacional. Citando o caso dos imigrantes e, em particular, dos teuto-brasileiros (universo conhecido por Kothe), o autor revela o massacre (ou, como ele diz, o “genocídio espiritual”) (Ibid., p.18) impetrado pela historiografia oficial para silenciar discursos divergentes. Os imigrantes, para serem realmente cidadãos brasileiros, haviam de assimilar a identidade que lhes era imposta, acabando, ao fim e ao cabo, por nunca serem considerados genuinamente brasileiros por nós e, ao mesmo tempo, passando a ser tachados como estrangeiros na nação de onde emigraram.

O outro está, no entanto, presente. É uma tendência da identidade não aceitar o outro como outro nela mesma, como alternativa constitutiva de si própria. Sua identidade só é, no entanto, identidade enquanto diferença. Não dando espaço à diferença, enquanto diferença dentro de si, a identidade pretende ser a totalidade, mas tende a tornar-se totalizante, sem que ela própria se encare como totalitária (Ibid., p.17).

Em nome da construção de uma identidade e de um caráter genuinamente “brasileiros” e “nacionais”, a diversidade cultural do próprio país foi escamoteada, igualando povos e anulando diferenças. Sobre esse “genocídio espiritual” das outras raças e povos, Kothe descreve, por exemplo, a completa descaracterização do indígena e de suas especificidades em *O caramuru*, de frei José de Santa Rita Durão. Além disso, ressalta, dentro do poema, a atitude tipicamente periférica de se humilhar perante as metrópoles, traduzida pelo gesto submisso de Diogo (o português) e Paraguaçu (a índia) ao viajarem até a França para se casarem sob a benção do rei francês. Na corte, Paraguaçu é batizada como se, antes disso, ela não fosse sequer *humana* para poder aspirar ao casamento. Na costa brasileira, enquanto a nau de Diogo e Paraguaçu partia, morre a índia Moema, apaixonada e abandonada por Diogo que, contrariando o próprio ritmo poligâmico de vida dos índios e os próprios costumes dos portugueses que souberam se aproveitar disso para transformar em libertinagem, resolve ficar com o casamento oficial e a monogamia. Kothe recusa, então, que Diogo e Paraguaçu possam servir de figuras emblemáticas da “origem” do povo brasileiro, pois não só eles não representariam todas as raças constitutivas do povo brasileiro (nem Paraguaçu poderia representar os diversos grupos indígenas), como a voz do casal seria uma voz imposta pelo colonizador, com os olhos de quem domina.

Além da crítica ao ensino da literatura e às supostas imparcialidade e idoneidade da historiografia literária, Flávio Kothe não poupa sequer os intelectuais brasileiros, bem como todo e qualquer um que pretenda fazer ciência no Brasil. Não deixando de resguardar parte da culpa pela falta de reconhecimento internacional do que produzimos como ciência e creditá-la ao comportamento dos países industrializados (por estes não reconhecerem a produção da periferia ou, reiterando argumento de Pascale Casanova, por reconhecerem somente o que se encaixa nos padrões deles), Flávio Kothe também nos acusa pela falta de “densidade” em nossos estudos. Tudo isso, sem se esquecer de que as próprias condições de trabalho e

pesquisa no Brasil — incentivos, bolsas, bibliotecas etc — não são e nunca foram das melhores, apesar de a situação ter melhorado.

Se não fosse suficiente, o autor vai mais fundo, a ponto de levantar a questão acerca da própria condição da literatura nos dias atuais, questionando-nos se não estaria ela já praticamente morta, servindo apenas como uma “forma de arqueologia” (Ibid., p.20). E, a respeito disso, realça também o fato de que não conseguimos chegar a uma resposta para esse problema; quando não, mal nos damos conta de que haja tal problema. Defende, também, uma maior comunicabilidade com o universo internacional, rechaçando a atitude conservadora e xenófoba de nos fecharmos em nós mesmos.

Engana-se, entretanto, quem acredite que Kothe esteja desautorizando completamente a herança da cultura dominante em favor de interpretações de tal ou qual minoria. Sendo mais um crítico a se contrapor a Harold Bloom, Kothe propõe justamente o *diálogo* entre as diferentes perspectivas — dentro do Brasil e no tocante à relação mantida pelo Brasil com o exterior. Esse diálogo tenderia não a atingir a totalidade (que continuará sendo uma impossibilidade), mas, pelo menos, a abarcar um maior número de determinações sobre um mesmo objeto.

Kothe também critica a subordinação de nossa própria historiografia em relação à historiografia européia e, assim como Pascale Casanova já demonstrara com a descrição de sua “República Mundial das Letras”, aponta a influência dos padrões franceses na consideração do que deveria ser tido como canonizável. Além disso, lamenta que a historiografia literária siga sempre os passos da história oficial ao demonstrar justamente o percurso e as conquistas dos vencedores sem atinar para as possibilidades em aberto ou para as vozes que teriam sido silenciadas — afinal, como afirma ele, a historiografia literária bem poderia ter seguido caminho próprio já que seu objeto, a literatura, não se prende necessariamente a fatos oficiais ou políticos.

As historiografias literárias brasileiras formulam um discurso que, sacralizando a história passada, acaba legitimando as estruturas vigentes de poder e seus detentores, especialmente à medida que o cânone e a exegese canonizante só incorporam temas relativos a problemas já solucionados. Fácil é uma literatura abolicionista, se não há, oficialmente, mais escravos, ainda que os negros continuem sem resolver muitos dos seus problemas; fácil é criticar o internato religioso, se este não existe mais como tal (Ibid., p.29-30).

Kothe critica não só a historiografia oficial, como também alternativas que nasceram para contestá-la, como o marxismo. Segundo o autor, o erro da corrente de pensamento foi não só o de acreditar-se detentora da verdade (e, nesse sentido, o autor a condena como “totalitária”), mas também o de tentar analisar o que é específico do objeto literário com apenas nas categorias de “luta de classes” e “relações de produção”.

Além disso, o autor vê como paradoxal o fato de que em diversas partes do mundo se busque fazer uma “ciência da literatura”, quando o próprio objeto é visto de maneira diferente dependendo do domínio no qual ele esteja inserido. A literatura brasileira, por exemplo, é vista de uma maneira aqui e, de outra, no contexto internacional. Aqui, ela é tida como parte do processo de construção da identidade nacional; lá, como registro do exótico e do *outro*.

É importante notar — ainda que utilizando termos e expressões diferentes — que Flávio Kothe reitera a configuração de Pascale Casanova a respeito dos escritores “nacionais” e “internacionais” dividindo o mesmo espaço literário. Para Kothe, haveria, aqui entre nós, uma polarização entre a tendência à “europeização” e a tendência à “africanização” — a primeira sendo, também, identificada como tendência à “modernidade”, ao passo que a segunda estaria preocupada com a busca do caráter nacional e verdadeiramente popular.

Vale lembrar que essa tão propalada busca pelo verdadeiramente nacional fez-se às custas do velamento de discursos alternativos e das vozes dos grupos minoritários. Citando o caso dos teuto-brasileiros, Kothe descreve a situação de discriminação e de marginalização por eles sofrida no país, apontando, inclusive, a descrição estereotipada do alemão (como o “bruto”, o “autoritário”, o “nazista”, o “estranho/maluco”) em nossa literatura como parte do

sentimento antigermânico vivenciado pela elite (aliada ao francocentrismo, este também antigermânico).

O preconceito contra o teuto-brasileiro é apenas um exemplo do que tem ocorrido contra outras minorias: o cânone da literatura brasileira faz parte dessa discriminação, somada à imposição de uma identidade alienada. Quanto maior a miséria, tanto pior a situação das minorias. A tradição histórica brasileira é autoritária, aventureira e antidemocrática, e não há fundadas razões para acreditar que venha a tornar-se diferente. A literatura brasileira serve tanto para auratizar essa tradição quanto para aniquilar a cultura peculiar a cada uma das minorias (Ibid., p.43).

Segundo Flávio Kothe, o mal da “imitação” de padrões europeus não é característica apenas dos escritores (ao tentarem imitar as escolas e correntes em voga nas metrópoles culturais) e dos críticos e teóricos (que costumam buscar novos modelos teóricos em moda nos grandes centros para aplicá-los aqui sem fazer uma reflexão crítica sobre a nova teoria), mas da própria historiografia. Para o autor, esta, primeiramente, importaria os padrões metropolitanos de sistematização e de classificação para, em seguida, preenchê-los com o que houvesse de mais adequado, ou seja, somente com as obras que pudessem ser encaixadas em modelos pré-estabelecidos. Tudo isso ocorreria, de acordo com Kothe, sob o manto ilusório da “qualidade intrínseca dos textos” — como se esta fosse a real justificativa de tal configuração histórica. Flávio Kothe parece apostar no crescimento do contato entre povos de diferentes nações — e no contato entre os diversos grupos dentro do país —, no fortalecimento de nossa crítica e na maior representatividade dos grupos imigrantes para o estabelecimento de um contraponto a essa uniformização da história, da crítica e do próprio pensamento.

Também de nada valeria, segundo Kothe, o escancaramento de determinadas mazelas sociais por tal ou qual escritor, se a fala desse escritor não tiver, ainda, se incorporado ao discurso oficial ou, ao menos, ter-se tornado fato do passado.

Assim, apontando suas insuficiências e velados pressupostos ideológicos e estratégicos, Flávio Kothe afirma ser um total equívoco considerar o estudo da literatura

importante por ela ser capaz de nos representar e nos “expressar”.²⁵ Esse equívoco pode ser contestado em duas frentes: primeiramente porque, segundo o autor, escritores de outras literaturas nacionais também foram capazes de nos exprimir e, em segundo lugar, porque a grande maioria da população simplesmente não se vê refletida (não vê refletidas suas experiências) no que foi consagrado como “literatura brasileira”.

A questão básica não é, porém, reler mais uma vez o mesmo cânone, não é sequer propor um cânone alternativo: o problema é o próprio cânone, a própria nacionalidade literária, a nação definida pela literatura, a noção de literatura como nação (Ibid., p.54).

É importante, então, segundo Kothe, uma hermenêutica que se interesse não só pelos textos consagrados, mas pelos que foram deixados de lado (ou, simplesmente, pelos que não constam do rol das “grandes obras”) não porque, com isso, se possa recuperar ou consertar o passado — o que Kothe julga impossível — mas para que se possa entender como e por que se deu a consagração e a institucionalização de alguns.

Entretanto, os males e incongruências da crítica e da atual hermenêutica não são apanágio somente da historiografia literária, sendo as insuficiências desta, tributárias da própria história oficial. É temeroso acreditarmos que a literatura possa ser devidamente analisada como tendo um papel precípua na formação da identidade nacional, quando fatos históricos ainda são disseminados de acordo com interesses bem pouco “nativistas” — é o caso, citado por Kothe, de ainda acreditar-se, por exemplo, na independência brasileira como mera concessão lusitana, isenta de quaisquer interesses. Até hoje, segundo ele, difunde-se a idéia de que a “literatura brasileira” seja um “ramo da literatura portuguesa” sem atentar-se para o fato de que não só os escritores brasileiros teriam bebido de outras fontes que não a portuguesa, como a própria literatura portuguesa seria uma literatura imitativa de outras literaturas, a saber: a espanhola, a italiana e a francesa.

²⁵ E, aqui, Kothe está rebatendo argumento de Antônio Candido que afirmou: “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas. (...) Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime.” In: *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 4ªed., s.d., p.9-10.

Nesse ponto, outra crítica do autor: o ensino da literatura portuguesa nas escolas seria apenas parte de uma “política de assimilação” (Ibid., p.63), inculcando, nos estudantes, a noção de que teríamos uma única e válida origem, reproduzindo o atraso e a dependência, perpetuando uma situação de neocolonialismo. Além disso, o autor nos lembra que, se acaso quiséssemos estudar a literatura da “comunidade da língua portuguesa”, teríamos de abrir o leque e não restringi-lo somente a Portugal. Mesmo assim, o autor não crê nesse intercâmbio com os outros países de língua portuguesa como sendo verdadeiramente produtivo para o Brasil, por um motivo com o qual discordamos: a suposta “pobreza” cultural:

Ao Brasil interessa mais o contato com países de ciência e tecnologia avançada, com que possa progredir, e assim, resolver seus problemas sociais, do que se restringir ao âmbito de países de uma língua portuguesa. Nenhum intelectual sério pode ser monolíngüe. Não se consegue superar a própria pobreza não olhando a riqueza cultural de outros povos (Ibid., p.63-4).

Concordamos com o autor quando ele defende a busca de uma maior diversidade de modelos críticos e teóricos, advogando, com isso, um maior diálogo entre povos e países; contudo, achamos ser, no mínimo, “simplista” a noção de “pobreza cultural”. Se o cânone instituído revela-se “pobre” por não permitir discursos divergentes de perspectivas diferentes, vale lembrar que essas perspectivas existem, apesar de não ganharem notoriedade.

E, por falar em “notoriedade”, assim como Pascale Casanova já havia mencionado o caráter mais ou menos “literário” de algumas línguas, Flávio Kothe fala do caráter mais ou menos “científico” das mesmas, como se um texto necessitasse ser escrito em uma das “grandes” línguas para ser aceito como “científico”.

Kothe também discute — como já o fizemos anteriormente — a suposta inquestionabilidade do próprio conceito de *literatura*. Segundo ele, a visão pela qual a *literatura* seria definida por “(...) um texto escrito, de caráter ficcional e preponderantemente estético” (Ibid., p.74) cai por terra quando analisamos formas modernas de produção e transmissão de textos (que prescindem do papel para serem “escritos”) ou quando suscitamos a questão de sociedades ou de grupos sociais ágrafos. Assim, para um texto ter a chance de

tornar-se “discurso”, ele não só precisaria ser *escrito*, como *publicado*. Mas o fato de não ser publicado ou mesmo escrito, jamais o impediria de ser considerado “literatura”:

Não é por perdurar que um texto entra no cânone, pelo contrário, é sobretudo por ser colocado no cânone que, feito múmia embalsamada, se faz com que perdure. (...) clássicos são os textos usados em classe, em aula, por decisão do poder educacional (Ibid., p.75).

Neste ponto, apesar de notarmos uma confluência de argumentos entre Kothe e Guillory no tocante à escola como *locus* instaurador, legitimador e propagador do cânone literário, observamos, também, certa divergência. Sob a ótica de Kothe, o cânone parece, sim, depender de um *consenso* de um grupo — no caso, os indivíduos que fariam parte desse “poder educacional” supracitado — ao passo que John Guillory foi enfático ao tachar tal idéia como “ilusória”.

Talvez o que a nossos olhos pareça mais curiosa é uma certa tentativa de classificação das obras. Expliquemos: ao salientar o papel primeiro do mercado (e das leis que o regem) na seleção daquilo que será publicado em um país — substituindo a função antes exercida pelos mecenas literários, por investimentos do próprio autor ou por esquemas de vendagem por subscrição —, Flávio Kothe estabelece uma divisão entre certas obras que são recorde de vendas em um certo período e obras que, segundo ele, continuam sendo “interessantes” depois de um longo tempo. E diz algo mais surpreendente para alguém disposto a desmascarar o “gesto semântico da estrutura profunda” do cânone: “As livrarias no capitalismo primam pela abundância da literatura trivial e pela banalização da qualidade teórica ou artística” (Ibid., p.76). Por um momento, se não estivéssemos cientes da autoria da frase, bem poderíamos creditá-la ao próprio Harold Bloom. Entretanto, vale notar que Kothe faz uma ressalva: antes de propor uma completa bipolarização e generalizar os dois tipos de literatura, ele mesmo nos adverte, logo em seguida, para esse perigo. Segundo Kothe, dividir a literatura entre “literatura para massas” e “literatura para literatos” não resolveria nosso problema, uma vez que poderíamos encontrar muitas trivialidades e repetições nesta e, também, “momentos de

grandeza formal e até de conteúdo” (Ibid., p.77) naquela. Seguindo este raciocínio, Kothe também desabona a noção, difundida por alguns, de que grandes centros produziram artefatos de vanguarda, ao passo que os países periféricos consumiriam a literatura trivializada; e conclui, categórico: “(...) o lixo também prepondera nas metrópoles” (Id., loc.cit.).

Ora, Pascale Casanova, com sua descrição da “República Mundial das Letras”, já nos havia demonstrado quão comum têm sido as inovações e as produções vanguardistas por integrantes dos países ditos “excentrado”s. O que ainda nos surpreende é que Flávio Kothe consiga advogar a supremacia de algumas obras perante outras, quando ele mesmo nos alerta para o fato de que alegar qualidades intrínsecas ao texto é um movimento comum dos que tentam ocultar a estrutura ideológica do próprio cânone.

E, para que possamos trazer essa estrutura ideológica à tona, Kothe propõe que analisemos dois pontos nevrálgicos do processo de formação do *corpus* canônico: o início do sistema e a questão da identidade nacional. Contudo, o autor já nos previne contra a ilusão de podermos alterar a configuração canônica com semelhante gesto e, mais uma vez, posiciona-se contra Bloom:

As categorias estéticas não devem intimidar a crítica. Levantam-se os panos dos santos, para ver o que eles têm por baixo. Há textos que, rotulados como sendo de alta qualidade estética, têm sido enfatizados demais, enquanto outros caíram no olvido sem que o merecessem (Ibid., p.79).

É contra Bloom, também, que Kothe se posiciona ao desacreditar supostas leituras que se intitulam como “últimas” ou “verdadeiras”. As leituras do passado são passos imprescindíveis para leituras do presente e do futuro. Por outro lado, é o mesmo Kothe que, depois de rechaçar as categorias estéticas como justificativa para a importância literária, vem nos falar em “validade artística”:

A divulgação dos textos não é proporcional à sua validade artística. Pelo contrário, quanto menos alguém tem para dizer, tanto mais espaço tende a lhe ser concedido; isso vale para a grande imprensa como vale para o cânone. Textos bastante fracos, mas presentes em programas escolares, antologias, historiografias e livros didáticos indicam que eles cumpram uma função ideológica, que precisa ser desvelada: estão aí para ocupar o espaço que outros textos deveriam ocupar e para reforçar a ideologia dominante (Ibid., p.83).

E, para desvelar a estrutura de sustentação a todas essas obras canônicas, o autor propõe que a análise textual se una à historiografia. Seria, então, pelo estudo (leitura) de textos do próprio cânone, que poderíamos buscar denominadores comuns para entender toda a estrutura canônica. Assim, buscando a história que está silenciada no próprio texto, é que poderíamos superar as divergências e as alternâncias entre períodos nos quais a literatura se fechava em uma leitura imanente e períodos nos quais se desprezava o texto em prol do conhecimento historiográfico. O que enxergamos como problemático nessa pretensa solução de Kothe é o fato de determinarmos quais textos são, de fato, *canônicos*. Parece-nos muito claro o fato de que o autor confunde — como já diria Guillory — *cânone* com *ementa escolar*, como se fora deste não houvesse possibilidade de canonização.

Kothe também desacredita qualquer tentativa de “revolução” por meio da literatura; afinal, para ele, esta seria muito mais sintoma do que causa. Para ocorrerem mudanças no cerne da literatura, diz o autor, precisariam ocorrer mudanças primeiramente na sociedade.

É desse ponto de vista de uma literatura atrelada a determinados interesses que Flávio Kothe enxerga toda a maledicência de um Gregório de Matos, por exemplo, contra os oligarcas caboclos: em verdade, sua ira não provinha de um indivíduo representativo do “povo” contra a opressão de uma classe, mas fazia parte do preconceito lusitano contra aqueles que tinham seu sangue misturado com o sangue de gente desta pátria. Kothe assinala que Gregório de Matos foi rotulado como um satírico questionador da ordem vigente apenas para que ninguém pudesse questionar além dele, ou seja, sua contestação seria uma contestação *permitida* pelo sistema e pelo poder da época. Citando poemas como “Aos caramurus da Bahia” ou “Aos mesmos caramurus”, Kothe mostra o patente desprezo de Gregório de Matos pelos nativos e por aqueles que descendiam de miscigenações, aliando-se, assim, à camada aristocrática e de ascendência puramente lusa da sociedade. “Essa opção

exclui a possibilidade de classificar Gregório de Matos como autor ‘popular’ e modelar para constituir a base de um sistema ‘brasileiro’” (Ibid., p.341).

Os ataques de Gregório de Matos voltam-se no cânone contra índios, mestiços, caboclos, mulatos, não contra as autoridades coloniais nem contra o alto clero ou a dominação portuguesa. Ele não pode ser considerado um revolucionário, populista, antilusitano, anticolonial. Heitor Martins²⁶ mostrou como ele esteve implicado na denúncia de judeus e de homossexuais dentro das perseguições levadas a cabo pela Inquisição no Brasil. Fazer dele um protótipo da brasilianidade antilusitana é um engano e um engodo (Ibid., p.343).

Por outro lado, e mais adiante, Kothe também vê na proclamação *indianista* a oportunidade de se bendizer os grandes proprietários que tinham o sangue “índio” nas veias; era, portanto, uma justificativa para um segmento oligárquico. É nessa linha dos interesses que Kothe também aponta a “curiosa” seleção de determinados textos para integrar manuais e compêndios literários estudados até hoje: como exemplo, o autor cita o exagerado ensino dos trechos do “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal”, de padre Vieira, enquanto outros sermões ou cartas escritas pelo padre, nos quais ele denunciava o genocídio indígena pelos portugueses teriam sido mantidos à margem, sendo menos (ou não) enfatizados.

Pensando em todos os aspectos até aqui mencionados, o crítico arrisca, então, uma definição de cânone:

O cânone de uma literatura nacional é o conjunto dos seus textos sagrados, considerados clássicos e ensinados em todas as escolas do país. O termo “cânone” tem origem religiosa, e não é empregado por alusão gratuita, mas porque conota a natureza “sagrada” atribuída a certos textos e autores, que assumem caráter paradigmático e são considerados píncaros do “espírito nacional” e recolhidos num “panteão de imortais”. Há uma redução da produção literária de um território a alguns autores, destes a poucos textos, e destes a determinados trechos, essa seleção segue critérios de conveniência estrutural, como se os fragmentos fossem fonemas de uma frase cujo sentido permanece ininteligível para quem os ouve isoladamente. Conjugam significados que formam uma mentalidade, num espectro que permanece inexpressivo, mas que é tanto mais eficaz quanto menos for conscientizado (Ibid., p.108).

Flávio Kothe defende que essa estrutura constitutiva do cânone literário só possa ser apreendida por aqueles indivíduos que ainda não tenham sido “engolidos” por seu próprio objeto de estudo, por ainda conseguirem manter uma distância crítica em relação a ele. A esse respeito é que ele pode salientar, também, o que entende como diferença fundamental entre o

²⁶ Apud LUCAS, FÁBIO. *Do barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989, p.18.

pesquisador das ciências naturais e o pesquisador da área de Letras: essa mesma falta de distanciamento, por parte deste último, em relação ao objeto de estudo e pesquisa.

Afora isso, cremos ser de extrema relevância questionarmos o próprio Flávio Kothe quando este se refere às massas como desprovidas de cultura:

Na era da cultura de massas, tem-se massas sem ter cultura. Os melhores produtos do espírito humano não são levados de modo efetivo à população. Não se procura educar o povo pela arte: procura-se divertir, com superficialidade e engodo; dá-se tanto mais circo quanto menos pão se tem. Isso pode ser conveniente, mas não é solução (Ibid., p.115).

Segundo Kothe, a clássica divisão da literatura (operada nos manuais literários) em aspectos extrínsecos — e, dentro deste, em suas facetas temporais (períodos, escolas etc) e espaciais (literaturas nacionais, regionais, comparada etc) — e em aspectos intrínsecos (e em sua busca de definição da “literariedade”), acaba por esconder uma outra subdivisão da literatura. Nesta, dita “vertical”, encontraríamos a separação da literatura de “grande qualidade” das outras de nível médio ou baixo. Essa divisão vertical formaria uma pirâmide, cuja base seria constituída justamente pela grande quantidade de obras com pouca qualidade. Segundo Kothe, só poderíamos avaliar o trivial em sua relação com o artístico e vice-versa, uma vez que cada um deles demonstra sua face no outro, diferenciando-se dele.

Também cremos ser relevante o fato de que o autor, justamente ao discutir o que é lido, no Brasil, pelas “massas”, afirme que a literatura clássica quase não é lida no país — atitude que, a seu modo, constitui um movimento contrário àquele operado pela internacionalização da economia. Ao rechaçar o ensino restrito ao cânone da literatura brasileira, Kothe, em verdade, está estabelecendo um paralelo entre “literatura clássica” e literatura internacional — obviamente sem fazer generalizações a esse respeito, ou seja, sem pretender afirmar que tudo o que vem de fora seja necessariamente bom, mas, de qualquer forma, ainda redireciona a “literatura clássica” para fora do país. Não deixa de ser, no mínimo curioso, também, a sua afirmação de que é inútil lamentarmos uma suposta “morte” da literatura nos dias atuais, já que, segundo ele, “A literatura brasileira de alta qualidade como

que morreu antes mesmo de se ter desenvolvido. Faz-se nela, então, de conta que escritores menores são grandes autores” (Ibid., p.118).

Kothe nos lembra que fez parte de nosso “nativismo” o velamento de influências — ou, quando estas foram apontadas, era, geralmente, para mostrar-nos tributários e herdeiros da grande tradição francesa —, como se nossa criação não estivesse atrelada a padrões e modelos internacionais, surgindo espontaneamente.

O que o atual sistema de ensino e seus profissionais não conseguem (e não querem) enxergar é que toda obra literária é, segundo Kothe, *histórica*. Mesmo que o primeiro leitor de um livro seja seu próprio autor, este procederá à leitura fazendo uma reconstituição com base nos fragmentos e ruínas por ele mesmo deixados. A ilusão constitutiva do cânone é que as “grandes obras” deixem de ser *históricas* para serem *atemporais* — obliterando, também, o fato de que o leitor (no ato da recepção da obra) é parte *constitutiva* da própria obra.

Mais revelador do que o escamoteamento da própria história é o escamoteamento do *outro* no discurso vigente. E, a esse respeito, Kothe culpa a Colônia pelo abafamento das “verdadeiras” vozes do índio e do negro, tanto quanto culpa a República pelo genocídio espiritual dos imigrantes. Nos autos jesuíticos, Kothe nos lembra, mais de uma vez, os anjos e santos falavam português, enquanto o diabo se pronunciava em tupi-guarani — o que, segundo Kothe, “(...) se tornou mais que expurgo e difamação de uma língua: a condenação da fala autêntica, diferenciada” (Ibid., p.151).

Esse escamoteamento do *outro* e da *diferença* já começaria pelo nosso próprio nome — *brasileiro* — imposto de fora para dentro e que revelaria o olhar do dominador sobre o dominado. Kothe traz à baila trechos de cartas de Américo Vespúcio para demonstrar como o supostamente pacífico processo de descobrimento do Brasil foi, em verdade, um processo violento e arrasador. Também desmente um suposto “estado primeiro” do índio, estado paradisíaco que teria antecedido a colonização; esse “cenário” seria a própria invenção dos

intelectuais que viriam depois. Os índios aceitavam ferramentas e quinquilharias na hora do escambo porque, segundo Kothe, já possuíam “(...) o sonho brasileiro de dominar a tecnologia (...). Com machados e facas, podiam diminuir o tempo de produção e aumentar a produtividade, superando a miséria milenar” (Ibid., p.154). Aqui, nos perguntamos até que ponto essa visão sobre o índio — a de que ele também almejava a tecnologia e a própria superação — não é, também, uma visão de *colonizador*.

Falar, como Antônio Soares Amora²⁷, de uma “era luso-brasileira” para a produção literária surgida no Brasil durante os séculos XVI, XVII e XVIII — terminologia considerada aceitável por Alfredo Bosi²⁸ — é mais correto do que considerar esse período como parte da literatura brasileira. Ele não constitui uma *literatura brasileira*, mas uma *literatura portuguesa no Brasil* (Ibid., p.155, grifos do autor).

Assim como vale a pena destacarmos a citação acima, também julgamos relevante o fato de Flávio Kothe ter notado a quase exclusividade lusitana na dita “literatura informativa”, contendo relatos de viajantes sobre o território que um dia se tornaria o Estado de nome “Brasil”. A perspectiva não seria bem dos “viajantes”, mas dos viajantes *portugueses* — pois supprime-se a experiência não só dos viajantes de outras nacionalidades (italianos, espanhóis, alemães, holandeses etc), como encobre-se o fato de o Brasil não ter pertencido *somente* a Portugal durante *todo* o tempo. “A rigor, não houve literatura informativa: não só relatos informativos não são literatura, mas tinham no objeto o espaço de projeção dos seus próprios pressupostos e desejos” (Ibid., p.253).

Os textos de Pero Vaz de Caminha, Fernão Cardim, Pero Gandavo etc teriam de ser estudados, segundo Kothe, em aulas de história, e não de literatura — e, aqui, ele se refere à “literatura” como “ficção verbal com preponderância estética” (Ibid., p.254). Assim, Kothe rechaça a inclusão de textos como *O diálogo sobre a conversão dos gentios* (do padre Manuel da Nóbrega) ou *Tratado da terra e da gente do Brasil* (do padre Fernão Cardim) em manuais literários e livros didáticos sobre literatura. Textos como esses, de acordo com Kothe, teriam

²⁷ AMORA, A. S. *Panorama da poesia brasileira*. vol.I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

²⁸ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970, p.14.



propósitos missionários e didáticos, mas não estéticos — e, ainda que apresentassem elementos estéticos (retóricos), estes apenas funcionariam como um “acessório” para uma função ideológica precípua. É o mesmo caso das canônicas cartas e sermões do padre Antônio Vieira: embora um romance possa ser escrito em forma de carta (e ser considerado “literatura”), não poderíamos incluir as cartas de Vieira nos manuais literários, justamente por não haver uma predominância da função estética. Assim, mais uma vez retornamos à problemática do conceito de *literatura* antes de podermos discutir qualquer tentativa de classificação em termos qualitativos.

A literatura brasileira enquanto brasileira, portanto diferenciada da produzida na metrópole, somente surgiu como produção com espírito de independência, como busca de autodeterminação, só passando a existir como sistema decênios após a independência política. Apenas com a conjunção de uma base de comunicação social literária, por meio de jornais, folhetins, editoras, escolas superiores, com talentos que ousaram elaborar a diferença entre modelos literários europeus e a realidade social brasileira, e com um público-leitor constituído, é que se chegou à formação de um sistema literário diferenciado, em diálogo original com a tradição literária e as questões do seu meio. Surgiu então um projeto histórico, de inventar uma nação e um protótipo nacional onde eles não existiam. Isso não garantiu, porém, acerto na proposta nem qualidade literária. Nesse progresso havia monstros escondidos (Ibid., p.161-2).

Essa “base de comunicação social literária” seria o suporte necessário para a transformação dos textos em discursos institucionalizados. Mais uma vez, chegamos perto de John Guillory ao tratarmos da “representatividade” de um *locus* consagrador e institucionalizador (ainda que, assim como Pascale Casanova já o fizera, Flávio Kothe se permita estender o princípio da “institucionalização” para fora dos limites da escola). Entretanto, Kothe posiciona-se diferentemente destes últimos dois críticos e teóricos ao também acreditar no “(...) surgimento de talentos e gênios capazes de produzirem textos que perdurem por várias gerações”(Ibid., p.164). Segundo Kothe, estes talentos e gênios só poderiam, realmente, *permanecer* apoiados num “circuito institucionalizado de comunicação pública”, ou seja, em uma estrutura que contivesse os editores, críticos, tradutores, agentes literários etc.

Identificando problemas na configuração atual do país no tocante à literatura e seu ensino, Kothe chega a nos propor algumas alternativas de melhoria como identificar o “gosto” das camadas populares (analisando a produção e o consumo literário entre elas) em vez de só tentar impor o “cânone”; revigorar lendas, mitos e histórias de índios e descendentes de africanos; recuperar o que já foi produzido pelos imigrantes e seus descendentes (mas só quando essa produção se revelasse qualitativamente “boa” e mostrasse relevância histórica); reexaminar a repressão instaurada pela Inquisição e pelo ensino religioso e permitir o ensino dos “clássicos da literatura universal” no ensino geral da literatura.

Esse pretense hiato entre a barreira aos clássicos universais dentro da escola e o consumo desse mesmo tipo de literatura fora dela é algo que salta aos olhos de Kothe. Para ele, autores do *boom* hispano-americano, como Gabriel García Márquez, por exemplo, conquistaram seu quinhão no universo literário justamente por terem sabido aproveitar uma temática bem conhecida dos europeus e retrabalhá-la criativamente a ponto de darem a ela um toque latino-americano. É o que aconteceria, por exemplo, em *O amor nos tempos do cólera*, no qual García Márquez, segundo Kothe, teria sabido construir sua obra utilizando o tema de Don Juan, ou mais especificamente, de sua busca pela paixão original perdida. Isso teria não só alçado determinados autores a postos de relevo no cenário internacional, como também facilitado o processo de autonomia de alguns países periféricos. Neste ponto, lembramos Pascale Casanova aos nos demonstrar que a estratégia *assimilacionista* é apenas *uma* das estratégias possíveis para se competir no domínio internacional; não nos esquecendo, também, de que alguns autores que se tornaram “grandes” puderam optar pela completa negação de qualquer parâmetro conhecido ou vigente. Além disso, Flávio Kothe parece incorrer no mesmo erro que procura apontar nos outros: a visão eurocêntrica e tradicionalista. Se, para alcançar a grandeza, os autores devem conjugar tradição com “toques” próprios, então a tradição se mantém, assim como o cânone.

Flávio Kothe pode partir para a confecção do segundo livro que integra essa trilogia: *O cânone imperial* (2000) (a ser sucedido por *O cânone republicano*). Em verdade, o cânone, para o crítico, seria mesmo uma “invenção do período imperial” (KOTHE, 2000, p.18) — algo que viria a corroborar sua noção de que nossos teóricos e autores primeiramente importaram modelos para depois decidir quem estaria apto a integrá-los.

Reiterando conceitos e idéias já presentes em *O cânone colonial: ensaio*, Kothe nos oferece, na obra seguinte, uma pluralidade de exemplos para confirmar sua tese de que o cânone jaz sobre uma estrutura passível de decodificação, e de que nossa suposta “identidade nacional” foi construída de modo a falsear a verdadeira realidade dos fatos.

Nessa trilha, Kothe denuncia, por exemplo, a ilusão de que toda a obra escrita pelos inconfidentes propugnasse realmente um ideal generalizado de liberdade. Se a Inconfidência houvesse tido êxito, nos afirma Kothe, não há indício algum de que a escravidão seria abolida — a contar pelos próprios escritores, muitas vezes grandes proprietários de terras e homens. De qualquer forma, segundo o autor, a Inconfidência obteve maior êxito ao não concretizar-se pois, assim, pôde passar para a história como projeto utópico de liberdade e autonomia, dando-nos heróis e mártires dos quais podemos nos orgulhar.

Kothe afirma haver uma certa confusão entre “arte” e “cânone nacional”. Enquanto este seria tido como o conjunto de obras representativas de uma nação e que pretendessem ser o documento sustentador de uma *identidade* nacional, a *arte*, para Kothe, seria algo que pudesse ultrapassar as barreiras nacionais, podendo ser apreciada em tempos e lugares diferentes. Do que o crítico parece não se dar conta é que ele advoga exatamente o que pretende negar: a supremacia estética/artística de algumas obras como se, com isso, elas obtivessem passaporte para tornarem-se “universais”. Como Pascale Casanova já nos advertira, a “universalidade” é uma categoria totalmente dependente de instâncias e procedimentos de consagração, como a própria língua na qual a obra é escrita, a opinião de

escritores famosos, a tradução para uma língua de prestígio efetuada por um tradutor de renome, dentre outros.

A arte é uma instituição social, mas a grande obra sempre tem algo que se recusa a ser reduzido a instituto e estatuto social. *Ela não é confortável nem fácil*, mas desenvolve a consciência. Elabora as contradições da existência, mas não promete outra redenção que não o refúgio de seu espaço (Ibid., p.36, grifo nosso).

Mais uma apologia da “dificuldade” da leitura das grandes obras. Se, por esse lado, retornamos a Harold Bloom, Kothe, num momento posterior, nos afasta dele ao sugerir exemplos de nossa própria literatura na qual, muitas vezes, utilizamos categorias como “originalidade” apenas para repetir a exegese canonizadora oficial. Como ilustração, Kothe utiliza a primeira estrofe de um soneto muito conhecido de Camões — soneto que costuma figurar em manuais de literatura e livros didáticos — para mostrar como as tão propaladas “originalidade” e “genialidade” revelam-se, em verdade, pastiches de sonetos de Petrarca. Essa defesa de Camões é vista por Kothe como uma defesa do colonialismo português e dos valores embutidos na visão católica de mundo, a saber: a exaltação do espírito (feita na figura do amor sublime, que não se corporifica) em detrimento da carne (corpo):

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida, descontente,
Repousa lá no céu eternamente
E viva eu cá na terra sempre triste

(CAMÕES apud KOTHE, Ibid., p.42)²⁹

Sonetos de Petrarca: (PETRARCA apud KOTHE, Ibid., p.43)³⁰

(nº31): Questa anima gentil che si diparte,
anzi tempo chiamata a l'altra vita,
Se laussuro è quanto esser de' grandita
Terrà del ciel la più beata parte.

(nº91): La bella donna che cotanto amavi

²⁹ De: CAMÕES, L.V. *Sonetos*. Sintra: Publicações Europa-América, s.d., p.169.

³⁰ PETRARCA. *I Sonetti del Canzonieri*. Barcelona: Bosch, 1981, p.110,204 e 592.

subitamente s'è da noi partita,
e, per quel ch'io ne sperì, al ciel salita,
Sì furon gli atti suoi dolci soavi.

(nº305): Anima bella, da quel nodo sciolta
che più bel mai non seppe ordir Natura,
pon dal ciel mente a la mia vita oscura,
da sì lieti pensieri a pianger volta.

Contudo, Flávio Kothe não deixa de notar que, embora sendo subserviente aos padrões e modelos culturais europeus — principalmente franceses —, o Brasil adotou uma posição de “fidelidade cultural” (KOTHE, *ibid.*, p.115) à França sem, com isso, trazer para o país o que havia de mais revelador ou de mais “contundente” no pensamento francês: Rabelais, Diderot e Voltaire na época em que ainda éramos colônia ou Baudelaire, Flaubert e Zola no século XIX.

Os exemplos que contradizem a defesa da “originalidade” são, de fato, abundantes na descrição de Kothe. O autor identifica as origens da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, em uma canção alemã (“Canção de Mignon”) que estaria no primeiro capítulo do terceiro livro de *Wilhelm Meister Lehrjahre*, de Johann Wolfgang Goethe — no qual Goethe cantava as vantagens da terra italiana, para a qual gostaria de ir. Casimiro de Abreu, por sua vez, teria retomado Gonçalves Dias sem se diferenciar dele; o que, por si, só, segundo Kothe, garantiu-lhe espaço no cânone. “A própria retomada de um poeta anterior e a insistência num *topos* é sintomática quanto à constituição do sistema, o qual sempre se caracteriza pela similitude e pela interação de seus elementos.” (*Ibid.*, p.237). Assim como já o fizera Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu fala do exílio (em “Canção do exílio”) sendo um jovem abastado cujo dinheiro lhe permitiu estudar no exterior. Não é um desterrado, um exilado; é um jovem endinheirado repetindo clichês. Entretanto, ao se falar sobre “exílio” descrevendo as belezas das palmeiras e sabiás brasileiros, deixa-se, com isso, de falar sobre as mazelas do país — coisa que só alguém *verdadeiramente* exilado pelo sistema poderia fazer.

Quando nas escolas se insiste na tese de que só um país é bom, e de que somente nele se pode viver, está-se aumentando o poderio da oligarquia que nele manda, ao inibir que se veja em

outros países uma alternativa de liberdade e de vida melhor. Principalmente, está-se pregando intolerância em relação ao diferente (Ibid., p.245).

Kothe denuncia, então, o velamento de “empréstimos literários” (p.254) efetuados por escritores brasileiros em relação a obras e escritores europeus; empréstimos esses que hoje seriam tidos como “originalidade” e produção autônoma, verdadeiramente nacional. Também critica a pretensa “defesa” do que ele chama de “obras limitadas” (como as de Gonçalves Dias ou Casimiro de Abreu) com o argumento de que tais obras seriam plenamente *representativas* de tal ou qual corrente ou escola literária. Para o autor, a grande arte não se esgotaria em uma única corrente ou tendência; pelo contrário: tenderia a superar todos os parâmetros, chegando mesmo a não ser completamente compreendida pela crítica. “O fracasso da crítica é então o êxito da obra” (Ibid., p.261).

Assim como os mais famosos sonetos atribuídos a Camões são oriundos de Petrarca, “O navio negreiro”, de Castro Alves, é calcado num poema de Heine intitulado “Das Sclavenschiff”. Não se divulgou que se trata da reelaboração de um poema “estrangeiro”, e isso não por ser difícil descobri-lo, mas porque atrapalha a concepção nativista do caráter autóctone da literatura brasileira, assim como o seu francocentrismo e a sua germanofobia (Ibid., p.277).

Segundo Kothe, a versão de Castro Alves teria negligenciado o principal no poema de Heine: o ataque feroz ao capitalismo, emblemático na figura do capitão do navio, sr. Van Koek, fazendo contas para averiguar o próprio lucro — mesmo que esse fosse obtido com a transformação de seres humanos em *mercadorias*. Castro Alves também teria deixado de lado a crítica de Heine à função da arte no mundo moderno. No poema alemão, o capitão, após conferenciar com o médico do navio, decide obrigar os escravos a dançar sob o som de uma orquestra de músicos brancos para que, com exercício físico e “alegria”, se evitassem mais mortes (comuns em navios negreiros) e, com isso, mais prejuízos. Na versão brasileira, os negros aparecem dançando sob ameaça de um chicote, sem ao menos uma razão para isso. Kothe denuncia, assim, a máscara “progressista” de Castro Alves já que este, em vez de defender uma solução *nacional* para o problema da desigualdade racial, propugnava a volta dos negros para a África.

Se a literatura latino-americana aflorou internacionalmente no século XX como um misto de primitividade e refinada reelaboração de tradições européias, esse gesto não chegou a ser bem elaborado por Castro Alves. Por isso, não teve a repercussão mundial de um Neruda ou Borges. A sua limitação a um horizonte local fez com que conviesse ao cânone, especialmente porque servia para não falar do que era mais crítico na evolução local e para fazer de conta que já estava resolvido o que ele criticava. Continuava, assim, a tendência da linha nativista, em que, sob a aparência de defesa do índio, tinha-se a literatura dos novos senhores: aparentava-se dar voz aos oprimidos para melhor continuar a opressão (Ibid., p.314).

É interessante notar que Kothe desconfia do gesto de apontar a falta de alfabetização como argumento que explique a ausência de uma etnia ou de um grupo minoritário do cânone. Segundo ele, argumentar que o negro ou o índio entraram na literatura pela “voz” do branco colonizador somente porque ambos não dispunham da escrita é algo suspeito já que grupos de imigrantes *alfabetizados* também não tiveram suas vozes reconhecidas. Nesse ponto, Kothe contrapõe-se ao argumento de John Guillory quando este credita a parca presença feminina à falta de alfabetização entre as mulheres. De fato, houve mais de um fator envolvido na consagração de obras e autores — e o preconceito de raça, cor ou gênero é um deles — o que também foi levado em consideração por Guillory, apesar de este realçar o fator de acesso aos meios de produção e consumo literários.

Assim, de exemplo em exemplo, o autor tenta persuadir o leitor de que não se entra no cânone por acaso. Se um autor está no cânone, Kothe costuma dizer, é porque alguma coisa ele fez de errado — e esse argumento irônico não é uma exceção dentre os outros argumentos de Kothe, que chega mesmo a abusar da ironia e de trocadilhos ao longo de ambos os livros aqui analisados. Algumas figuras, como José de Alencar e Machado de Assis, parecem merecer atenção especial na análise do crítico. Alencar, segundo Kothe, não estaria no cânone por ser um grande escritor, pelo contrário: estaria no cânone por ajudar a perpetuar a imagem da oligarquia e para camuflar a espoliação dos seres humanos pelo trabalho escravo — uma vez que, entre outros motivos, grande parte de seus ricos personagens são ricos sem se saber de onde provém a fortuna (que, à época da narrativa, subentende-se provenha do lucro gerado em fazendas e latifúndios). Quanto a Machado de Assis:

A literatura de Machado é de branco, para brancos e sobre brancos, ricos de preferência. Embora feita por um neto de escravos, e até por causa disso, há um branqueamento do autor à medida que interioriza a dominação, passando a ser seu agente. Assim ele entra no cânone, pois este é assim (Ibid., p.479).

Segundo Kothe, os grandes romances realistas que trataram do tema do adultério não ficaram atados somente ao superficial, abordando questões mais contundentes como a repressão patriarcal, a condição da mulher e suas tentativas de emancipação, a imagem que a pequena burguesia fazia da aristocracia etc. De acordo com o autor, romancistas como Flaubert ou Tolstói souberam dar conta de grandes problemas vividos pela sociedade enquanto tratavam do adultério, ao passo em que Machado de Assis teria feito do “secundário” o fio condutor principal da obra. Conforme salienta Kothe, a questão não é exigir que o autor tivesse escrito *outra obra* diferente da que ele escreveu, mas de analisar as *opções* que não foram feitas, tomando por base o caminho escolhido.

Kothe critica os que consideram Machado de Assis o ápice de nosso sistema literário, aos que argumentam que ele só não se tornou um escritor *universal* por ter escrito em português (uma língua de pouco alcance e, portanto, sem prestígio). Para Kothe, a grandeza de Machado pode ser desmantelada quando comparamos, por exemplo, *Dom Casmurro* com *Madame Bovary* ou *Ana Karênina* (por serem obras com o mesmo tema). Também julga problemático elegermos José de Alencar e Machado de Assis como expoentes máximos do romantismo e do realismo, respectivamente, pois, com isso, poderíamos cair na ilusão de que essas correntes literárias tenham sido, no exterior, iguais ao que foram aqui (sem sequer nos darmos conta de que as raízes evolutivas de ambas não só *estão* no exterior, como *se diferenciam* do que tivemos).

Não passa despercebido, para Kothe, o fato de José de Alencar (filho de latifundiário e, portanto, dono de escravos) ter sido ministro da Justiça e, depois, ingressado na carreira diplomática, e o fato de Machado de Assis (a despeito da origem humilde — que levaria muitos a acreditar que ele fosse um defensor dos pobres) ter participado do processo de

formação da “Academia Brasileira de Letras” e de tê-la presidido. Ambos teriam exercido marcante influência, também, na apresentação de Castro Alves no meio literário, transformando-se em fiadores do talento do novo escritor. De acordo com Kothe, Machado teria recebido a herança de Alencar para ser o principal expoente da vida literária carioca e (como o Rio de Janeiro era também a capital federal) *nacional*.

Tornar-se poeta federal depende do município do qual se é poeta. Não só se destacaram por sua qualidade intelectual; por estarem nos círculos do poder da capital é que sua qualidade intelectual foi destacada. Havia uma estrutura no que eles diziam a qual convinha ao poder, que então os assumiu e lhes deu espaço, instaurando assim um patronato com o padrão do patrão (Ibid., p.512).

Segundo Kothe, Machado de Assis não é “grande” pelo mesmo motivo que muitos outros escritores não o são: por não terem conseguido criar, com suas obras, personagens e enredos que pudessem tratar dos debates marcantes da época, que pudessem contrastar diferentes correntes filosóficas e políticas, que tratassem da condição e da existência humana etc. O cânone permitiu a perpetuação de esquemas e modelos, enquanto o homem vivenciava lutas, revoluções, novas idéias, etc. Assim, Kothe afirma que só continuamos a dizer que tais autores são “grandes” (repetindo o discurso oficial) porque desconhecemos os grandes clássicos universais (ou por não lê-los ou por lê-los em más traduções) e por estarmos muito pouco afeitos ao olhar crítico e inquiridor.

Da mesma forma que Kothe denuncia nosso realismo como uma espécie de “falso” realismo, o crítico também procura destacar a superficialidade de nosso naturalismo quando confrontado com a corrente em suas origens. Teríamos, segundo Kothe, importado a forma sem termos sequer um conteúdo apropriado, ou seja, teríamos importado o naturalismo sem sequer termos um proletariado industrial (que era o tema-base do naturalismo francês). Diz ele a respeito de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo:

Uma coisa é criticar a animalização do proletário devido às péssimas condições de trabalho, como o fez Zola: aí se tem solidariedade. Outra coisa, bem diferente, é ter horror a pobre, é achar que ele ferve como minhocas e se multiplica “como larvas no esterco”, conforme registra Aluísio já no primeiro capítulo. São posturas sociais antitéticas. Nesse sentido, o principal representante brasileiro do naturalismo não é naturalista. A sua crítica deixa de

verificar o lado positivo da industrialização, como também sugere que a população é sempre incapaz de se defender e de se organizar. A pretexto de ser progressista acaba sendo reacionário. Está de acordo com o gesto semântico do cânone brasileiro prestigiar uma obra que, a pretexto de defender o nacional, ataca o imigrante e o progresso (Ibid., p.583-4).

Finalizando a obra com um ataque à literatura de consumo e à trivialidade com que se entretém a maior parte das pessoas, Kothe retorna a Bloom e ao argumento da “dificuldade” do verdadeiro bom texto literário. A esse respeito, pronuncia algo a nosso ver bastante questionável: “Um poeta, para publicar em jornais, precisa reduzir a densidade de seu texto, a ponto de sacrificar-se como poeta. O bom texto tem de optar por um número reduzido de leitores, pela incompreensão dos editores e até pela solidão” (Ibid., p.589). Kothe afirma isso como se a literatura publicada atualmente em nossos jornais fosse “fácil” e plenamente acessível à massa. Ora, uma seção como o caderno “Mais!” do jornal *A Folha de São Paulo* não só não é “fácil”, como arriscaríamos dizer que é lida e compreendida somente por um círculo seleto de leitores (uma porcentagem mínima do conjunto de leitores do jornal), leitores esses especializados ou “iniciados” na literatura. Entretanto, não poderíamos nos estender mais nessa contra-argumentação visto não ser esse o foco deste trabalho e, visto, também, a necessidade (se acaso fosse o foco) de uma pesquisa específica a esse respeito, que pudesse servir-nos de instrumento de análise e comprovação do que foi dito acima.

Destacando que um texto, para ser considerado bom, pode chegar a ser compreendido somente por alguns e que o autor possa mesmo ter de fazer uso da solidão (justamente por não poder se valer de outras inteligências que compreendam a dele), Flávio Kothe se aproxima de Harold Bloom. Apesar de ter sustentado, em ambos os livros, que o cânone brasileiro foi uma invenção da época do império para que houvesse uma estrutura de sustentação das forças e jogos do poder, o autor não se distancia do crítico norte-americano ao fazer a apologia de certas obras e de não poupar reproches ao que ele chama de “trivial” e “menor.” Para encerrar, nada mais emblemático do que uma de suas últimas afirmações, desta feita, para defender o gênio nato do grande escritor: “Ninguém é grande porque quer, e sim porque

nasceu grande, com a *marca do destino*, mas só será conhecido e reconhecido se grande for a sua obra”(Ibid., p.598, grifos nossos).

Assim, perante a afirmação do gênio inato, a teoria, a crítica e o próprio sistema literário parecem perder sentido.

9) CONCLUSÃO

Algumas questões postuais devem ser realçadas para que possamos entender as lacunas na argumentação do crítico de Yale. Harold Bloom defende uma concepção elitista de que somente alguns indivíduos dotados de alta sensibilidade e poder cognitivo poderiam estar aptos a compreender as grandes obras da humanidade. Tentando invalidar a noção de cânone como sendo uma lista obrigatória e fechada de livros, o crítico relaciona o cânone com uma suposta "arte da memória".

Em primeiro lugar, podemos dizer que Bloom não está sozinho em tal empreitada. Já George Steiner (2001) teria se pronunciado contra o que chamou de uma "atrofia da memória" (p.27) na educação e no conhecimento dos estudantes contemporâneos. A primeira decorrência desse argumento (afere o caráter marcadamente elitista da concepção de "homem-leitor" como leitor que leva bil ou qual "educação") é o perigo da generalização entre cânone literário e memória coletiva como representativa de uma suposta "universalidade". Não se a interpretação aceita ficando a cargo de um pequeno grupo — em detrimento da imensa maioria de leitores —; como essa interpretação deve seguir parâmetros relacionais pré-estabelecidos, como se os sentidos, invariáveis, estivessem somente à espera de uma correta decodificação.

4) CONCLUSÃO

Em segundo lugar, Harold Bloom (cujos argumentos são retomados por Italo Calvino e João Alexandre Barbosa) destaca a "releitura" como um dos testes para a canonicidade. Segundo Bloom, se a obra não exige releitura e se, durante a releitura, a obra não surpreende, provando-se "nova", ela simplesmente não se qualifica. Contudo, acreditamos ter deixado bem claro nosso contra-argumento de que o despertar de novas emoções/sensações e as diferentes leituras decorrentes de uma obra não são apêndice exclusivo das grandes obras. Imbuído neste argumento de Bloom, devemos notar, dele decorrente (para propiciar a releitura) o argumento da *difficuldade* das grandes obras. Nesse ponto, o próprio crítico de Yale pôde fornecer as bases de uma contra-argumentação: ao afirmar, categoricamente, que

Algumas questões pontuais devem ser realçadas para que possamos entender as lacunas na argumentação do crítico de Yale. Harold Bloom defende uma concepção elitista de que somente alguns indivíduos dotados de alta sensibilidade e poder cognitivo poderiam estar aptos a compreender as grandes obras da humanidade. Tentando invalidar a noção de cânone como sendo uma lista obrigatória e fechada de livros, o crítico relaciona o cânone com uma suposta “arte da memória”.

Em primeiro lugar, podemos dizer que Bloom não está sozinho em tal empreitada. Já George Steiner (2001) teria se pronunciado contra o que chamou de uma “atrofia da memória” (p.27) na educação e no conhecimento dos estudantes contemporâneos. A primeira decorrência desse argumento (afora o caráter marcadamente elitista da concepção de “bom leitor” como leitor que teve tal ou qual “educação”) é o perigo da generalização entre cânone literário e memória coletiva como representativa de uma suposta “universalidade”. Não só a interpretação acaba ficando a cargo de um pequeno grupo — em detrimento da imensa maioria de leitores —, como essa interpretação deve seguir parâmetros relacionais pré-estabelecidos, como se os sentidos, imutáveis, estivessem somente à espera de uma correta decodificação.

Em segundo lugar, Harold Bloom (cujos argumentos são retomados por Italo Calvino e João Alexandre Barbosa) destaca a “releitura” como um dos testes para a canonicidade. Segundo Bloom, se a obra não exige releitura e se, durante a releitura, a obra não surpreende, provando-se “nova”, ela simplesmente não se *qualifica*. Contudo, acreditamos ter deixado bem claro nosso contra-argumento de que o despertar de novas emoções/sensações e as diferentes leituras decorrentes de uma obra não são apanágio *exclusivo* das grandes obras. Imbuído neste argumento de Bloom, divisamos outro, dele decorrente (para propiciar a releitura): o argumento da *dificuldade* das grandes obras. Nesse ponto, o próprio crítico de Yale pôde fornecer as bases de uma contra-argumentação: ao afirmar, categoricamente, que

Shakespeare é o centro do cânone e que suas obras são *acessíveis* para diferentes platéias (estas entendidas como de “níveis diversos”) em diferentes lugares, o próprio crítico já está invalidando a tese da “dificuldade” como característica inerente à obra canônica e, por extensão, invalidando, também, a acessibilidade das grandes obras *somente* a um determinado grupo de indivíduos.

Em terceiro lugar, colocamos em xeque outro pilar de sustentação bloomiano: o da supremacia estética como atributo *inquestionável* de uma obra canônica. Apesar de o crítico ser intransigente quanto a esta idéia, ele mesmo propugna a necessidade de *tempo* para que uma obra atinja estatuto canônico — chegando mesmo a precisar este tempo, estipulando um prazo de duas gerações após a morte do escritor. Citando o caso de Walt Whitman, o próprio Bloom afirma que, a despeito do ceticismo da época em relação a Whitman, não podemos levantar críticas, pois qualquer um de nós, vivendo àquela época, teria agido da mesma maneira. Mas, refletimos, se a obra possui características tais que a tornam esteticamente suprema, então não há a necessidade de tempo para a confirmação das qualidades que, afinal, são *dela*.

Entretanto, o contra-senso parece justificar-se porque, sem ele, Bloom não conseguiria dar conta de aliar o argumento da supremacia estética com o do processo de angústia da influência. Para o crítico, a obra torna-se canônica pelas mãos de outros escritores fortes que, na ânsia de se diferenciarem de seus precursores, acabam lendo-os de maneira “criativamente errada”. Isso pode explicar a necessidade de tempo, mas ainda não explica por que a supremacia estética de certas obras (já que é tão *evidente* aos olhos dos “bons leitores”) não foi detectada no caso de muitas obras que, embora sejam aclamadas atualmente, facilitaram a miséria e a falta de reconhecimento dos próprios autores nas suas respectivas épocas.

Desta forma, o crítico Harold Bloom constrói uma teoria (ainda que ele se arvore em uma espécie de “não-teórico”) deixando para trás pontos não elucidados. Mesmo rechaçando

a idéia de que críticos e acadêmicos possam ter alguma influência no processo de construção do cânone literário, a influência do próprio Bloom (um crítico que conseguiu sair dos limites da universidade e levantar polêmicas em entrevistas para televisão, revistas não especializadas e encontros enfocados pela mídia) é muito grande. O próprio Bloom, conforme descrevemos no capítulo a ele dedicado, confessou-se contribuinte do processo de formação do cânone, ao aconselhar amigos e estudantes a ler determinado autor ou a desabonar determinada obra.

Além disso, embora o crítico descarte qualquer tipo de sobredeterminação histórica na confecção de uma grande obra literária — inclusive valendo-se desse argumento para recriminar os estudos de *todos* os membros do que ele rotula de “escola do ressentimento” —, Bloom parece ter caído na própria armadilha ao buscar correlações entre vida e obra de autores como Chaucer, Cervantes ou Jane Austen.

Suas críticas em relação ao atual estado da cultura nos Estados Unidos da América não são, entretanto, uma voz solitária; pelo contrário: encontra guarida em outras posições apocalípticas como as de Allan Bloom e George Steiner. Este último, a propósito, descarta qualquer possibilidade de encontrarmos realizações verdadeiramente novas e originais no campo da cultura norte-americana — corroborando a tese de Harold Bloom, quando este afirmou não possuírem os Estados Unidos um “capital cultural”. Pretendo afirmar que o próprio país não possuía uma cultura digna de ser chamada de “alta” (embora apropriando-se de um termo já cunhado), Bloom estava dizendo exatamente o mesmo que Steiner:

Ocorre, então, que os museus americanos fazem as melhores exposições de Picasso ou de Henry Moore, porém nem a pintura nem a escultura americanas são capazes de gerar uma obra comparável; que as orquestras americanas tocam Shöenberg e Bartók em vez de compositores americanos que, com razão, creio eu, consideram de estatura inferior; que os filósofos americanos editam, traduzem, comentam e ensinam Heidegger, Wittgenstein ou Sartre, mas não criam uma metafísica importante; que a pressão e a presença em todo o mundo intelectual e moral de um Marx ou um Freud, até mesmo de um Lévi-Strauss são de um calibre que a cultura americana não produz (STEINER, 2001, p.283).

Todo esse mal-estar parece residir em uma questão mais profunda: a de valor.

Vivendo em uma época na qual há grande desconfiança em relação a valores pré-estabelecidos — e na qual os próprios valores recém-criados assumem, desde a criação, a característica de *instabilidade* — parecemos um tanto quanto perdidos em termos de referência.

Elder Olson (1974) vem em nosso auxílio para reafirmar a existência desses valores. Até mesmo os animais, segundo Olson, procederiam de acordo com o reconhecimento de valores. Entretanto, o que devemos fazer é explicitar, exatamente, o que entendemos por *valor* e de que forma ele existe.

Apesar de falarmos em “valor” como se este fosse um atributo intrínseco do objeto, é preciso termos em mente, segundo o autor, que o valor não é uma propriedade *do* objeto, mas uma relação que estabelecemos entre o objeto (entre propriedades que o objeto realmente tenha ou, então, entre propriedades que *supomos* que o objeto tenha) e algo exterior a ele. É como atribuir um “tamanho” a um objeto: nada pode ser “pequeno” ou “grande” em si mesmo, a não ser que tenhamos em mente uma relação comparativa entre vários objetos. Da mesma forma, podemos dizer que uma substância química é “venenosa”, mas devemos levar em conta que ela não será venenosa em si, mas pra alguém ou para alguma coisa. Assim, a própria noção de “valor” não se mantém estável: se uma substância pode deixar de ser venenosa quando mudamos a relação substância/objeto, então não há valores intrínsecos: “Assim, um ‘valor’ é um atributo relativo de algo em virtude do modo como certas propriedades discerníveis relacionam-se com alguma outra coisa” (OLSON, 1974, p.73, tradução nossa)¹.

Disso decorre a distinção feita por Olson entre “natureza” e “arte”: na natureza, é o “universal” que nos possibilita elaborar regras e padrões, que nos permite criar tipos e

¹ “A ‘value’ is thus a relative attribute of something in virtue of certain discernible properties as these relate to something else.”

classificações para ordenar o mundo, facilitando o estabelecimento de *diferenciações*: se encontramos, por exemplo, um animal com certas características, estamos *autorizados* a classificá-lo de determinada maneira ou, então, se não encontramos relação entre as características observadas e as pré-formuladas, criamos uma nova categoria classificatória. Não é o mesmo que acontece com a arte.

Nas artes, é o particular que é mais impositivo; não há regras ou leis nas artes; a obra é, bem poderíamos dizer, uma lei nela mesma. Qualquer generalização que possamos fazer sobre ela, é apenas uma generalização e nada mais, e tem validade apenas porque os aspectos particulares validam-na. (...) O fato de que as artes tenham origem na natureza humana, de que a evolução das artes assemelhe-se à evolução natural e de que podemos encontrar inúmeras analogias entre arte e natureza não pode, de maneira alguma, levar-nos a pensar que a arte *seja* a natureza (Ibid., p.76, grifo do autor, tradução nossa)².

Assim, de acordo com Olson, não só o *valor* como os *padrões* que utilizamos para emitir julgamentos de valor dependeriam do que, de fato, estamos avaliando. Podemos dizer, segundo ele, que uma garota é boa, que um avião é bom ou, mesmo, que uma determinada comida seja boa e veremos que, para cada objeto de apreciação, teremos uma implicação *diferente* para “bom”. A garota não será boa por ser segura (no sentido de evitar acidentes) ou confortável, mas o avião sim; a comida não será considerada boa por ser simpática ou ter um coração generoso, a garota sim. “Assim, se diferenciamos valores, é porque os valores dependem do que estamos avaliando” (Ibid., p.78, tradução nossa)³.

Dessa forma, amparados por Olson e já tendo questionado os principais argumentos de Harold Bloom, possamos colocar o ponto final na análise do crítico de Yale ao relembrar o leitor de que os padrões e critérios de julgamento são e sempre foram *mutantes*. Segundo Cathy Davidson (1985), Nina Baym — em: *Novels, Readers, and Reviewers: Responses to Fiction in Antebellum America* — nos mostra que:

² “In art is the particular which is most authoritative; there are no rules or laws of art; the work is, as we say, a law unto itself. Any generalization which we may make about it is a generalization and nothing more, and has its validity only because the particulars validate it. (...) The fact that the arts have their origin in human nature, that the evolution of arts resembles natural evolution, that innumerable analogies may be found between art and nature must by no means deceive us into thinking that art *is* nature.”

³ “Thus, if we differentiate values, values are contingent upon what we are evaluating.”

(...) os padrões aparentemente objetivos de excelência estética dependem de critérios amplamente mutantes. “Excelência” torna-se, assim, um termo altamente elástico que pode ser estendido em qualquer direção por qualquer razão. Os críticos contemporâneos, por exemplo, estão muito pouco preocupados com a “verdade” ou mesmo com o prazer — duas marcas anteriores de excelência literária (DAVIDSON, 1985, p.289, tradução nossa)⁴.

Deve já ter ficado bastante claro, para o leitor, as sutilezas e complexidades da problemática do cânone literário — algo que, apesar de revelar-se um pressuposto simples e incontestado arraigado na mente de leigos e iniciados em literatura — desdobra-se em muitas facetas diferentes e estabelece os mais variados questionamentos quando nos propomos a suspeitar de verdades pré-estabelecidas.

Apesar de assistirmos a uma bipolarização na atual contenda acerca do cânone — de um lado, os supostos defensores e, de outro, os supostos detratores — é muito difícil encontrarmos quem, cuidadosamente, proponha-se a não assumir um dos lados, preferindo olhar com desconfiança para todo e qualquer radicalismo. Paul Cantor (1996) é um desses exemplos.

Cantor demonstra-nos quão complexo é o cânone literário, pretendendo, com um exemplo tirado de *A Divina Comédia*, de Dante, oferecer contra-argumentos não só aos detratores do cânone, como aos próprios defensores.

Segundo Cantor, uma das principais acusações contra o cânone literário baseia-se na suposição (e na busca de evidências) de que ele seria totalmente *eurocêntrico*, marginalizando, assim, povos, culturas e formas de pensamento divergentes. De acordo com o autor, a contraparte do eurocentrismo seria a noção de *Orientalismo*, proposta por Edward Said⁵ — noção pela qual o Ocidente teria construído sua própria imagem, ou seja, teria definido o que seria o Ocidente em relação ao “outro” ou ao Oriente. Essa construção da

⁴ “(...) ostensibly objective standards of aesthetic excellence depend on widely shifting criteria. ‘Excellence’ thus becomes a most elastic term that can be stretched in just any direction for just about any reason. Contemporary reviewers, for example, are little concerned with “truth” or even pleasure, two former marks of great art.”

⁵ SAID, E. *Orientalism*. New York: Random House, 1978.

identidade ocidental teria sido fundamentada em oposições maniqueístas: o civilizado/o não-civilizado, o bom/o mau, o racional/o emocional.

Recorrendo a uma das obras fundamentais (ou tidas como) pela cultura ocidental, Paul Cantor procura demonstrar como um autor considerado indiscutivelmente canônico pôde construir uma obra também aclamada como canônica, utilizando formas de pensamento não-ocidentais. Concentrando-se no episódio do Limbo, na parte dedicada ao Inferno, Cantor mostra-nos como Dante teria se apropriado da visão de Averróis — um filósofo árabe, cuja teoria fora condenada pelo cristianismo como herética. (O tratado político escrito por Averróis, por exemplo, *De Monarchia*, teria sido queimado pelo papa João XXII em 1329 em Bolonha, e a Igreja Católica o teria colocado oficialmente no Índice de Livros Proibidos em 1554 — de onde só sairia no século XIX).

Averróis havia concebido uma teoria da eternidade e da imortalidade por meio do intelecto: segundo o filósofo, toda a humanidade compartilharia de um mesmo intelecto (pensando, seguindo exemplo de Cantor, que todos corroborariam uma verdade racional do tipo: $2 + 2 = 4$, Averróis teria concluído que todos pensamos da mesma forma e, com isso, compartilhamos o mesmo intelecto).

Dante utiliza o averroísmo quando constrói a imagem do Limbo como a metáfora da imortalidade do pensamento humano. No Limbo, os filósofos, após a morte, formariam uma “comunidade de pensamento no decorrer dos séculos” (CANTOR, 1996, p.147), simbolizando o próprio aperfeiçoamento do pensamento do homem.

De acordo com Cantor, o fato de um autor canônico ter dado tanta importância para um filósofo árabe (cuja teoria era manifestamente condenada e proibida) já é, por si só, um grande argumento contra os detratores do cânone — principalmente contra aqueles que baseiam os ataques na hipótese de eurocentrismo. Assim, Paul Cantor propõe, aos detratores, que, em vez de partirem para o ataque, estudem as obras consideradas canônicas com atenção,

de forma que possam descobrir que elas não são exclusivamente ocidentais. Porém, o mais interessante é o conselho que o autor dá para os defensores do cânone:

(...) não o defenda lendo-o canonicamente. Os autores podem ser canônicos no sentido de serem essenciais à compreensão de nossa cultura sem precisarem ser canônicos no sentido de serem proponentes ortodoxos de algo monoliticamente denominado “tradição Ocidental”. Como venho tentando demonstrar, é apenas quando lemos Dante de maneira não-canônica, que nos conscientizamos das extremas riqueza e complexidade de seu pensamento, especialmente do modo como ele é aberto a contra-correntes de idéias dentro de uma supostamente rígida ortodoxia da Idade Média. (...) se permanecermos abertos à possibilidade de que um autor canônico pela importância possa, também, ser não-canônico na maneira de pensar, descobriremos, então, que a tradição Ocidental contém tensões, contradições e conflitos suficientes para manter até mesmo o mais cético dos acadêmicos ocupado por uma vida inteira (Ibid., p.149, tradução nossa)⁶.

Por meio desse conselho, podemos notar que determinado conjunto de obras pode estar sendo transmitido, de geração a geração, sob a rubrica de “A Tradição Ocidental”, pela forma como esses textos são *apropriados e interpretados (ou seja, lidos)* —, e não por características intrínsecas supostamente perenes e cujos significados resultariam de uma única interpretação possível.

Ao aludir à apropriação dos textos e à autoridade subjacente à interpretação imbuída nessa apropriação, Paul Cantor leva-nos, invariavelmente, a John Guillory.

Guillory é essencial para a investigação do processo de formação do cânone literário por ter realçado o papel histórico da *instituição escolar* como propiciadora de acesso às formas de capital cultural. Contrariando Harold Bloom, Guillory credita muito pouca importância ao papel dos autores canônicos em comparação com o das escolas e respectivas ementas — estas constituindo em capital lingüístico e simbólico. Diferentemente, também, de Bloom, Guillory credita a atual crise das humanidades não à falta de leitura e estudo das

⁶ “(...) do not defend it by reading it canonically. Authors may be canonical in the sense of being essential to the understanding of our culture without being canonical in the sense of being orthodox proponents of something monolithically designated as the Western tradition. As I have tried to show, it is only by reading Dante noncanonically that we become aware of the full richness and complexity of his thought, especially the way he is open to countercurrents of ideas within the supposedly rigid orthodoxy of the Middle Ages. (...) if we remain open to the possibility that an author canonical in his importance may yet be uncanonical in his thinking, we will find that the Western tradition contains enough tensions, contradictions, and conflicts within itself to keep even the most skeptical scholar occupied for a lifetime.”

grandes obras, mas ao surgimento de uma nova *classe* na sociedade, para a qual a “literatura” teria se transformado em algo simplesmente *disfuncional*.

Desta forma, Guillory sustenta que não se deve deixar de julgar (aliás, deixar de julgar é, segundo ele, fornecer contra-argumentos para os mais reacionários), mas, sim, mostrar o *valor cultural* das obras em questão.

Por outro lado, o crítico questiona alguns pressupostos de certos grupos que clamam por maior representatividade no cânone. Guillory não só põe em dúvida o conceito de *representatividade*, como rechaça a atitude da crítica pluralista liberal norte-americana de equiparar todos os autores não-canônicos (independentemente das diferentes formas de repressão e exclusão às quais teriam sido submetidos) e de tentar sanar o mal de todos com uma única estratégia: a de inclusão no rol canônico. Com tal estratégia, segundo Guillory, a crítica pluralista estaria efetuando dois movimentos contraditórios: primeiramente, afirmando que as novas obras incluídas têm o mesmo valor cultural das que já estavam no cânone e, em segundo lugar, apresentando estas novas obras como o conjunto de contra-valores culturais que poderiam questionar os valores vigentes das obras canônicas.

Com reflexões densas, John Guillory tenta não só desacreditar posições conservadoras como as de Harold Bloom, mas, também, invalidar a invocação de categorias de gênero, classe ou raça para explicar o processo de exclusão na formação do cânone. Sem fechar os olhos para injustiças e preconceitos históricos, Guillory não está pretendendo negar que tenha havido, de fato, casos de exclusão baseados nessas categorias, mas negar que tais categorias possam dar conta de explicar *todos* os casos de exclusão. De qualquer forma, cremos que o enfoque no *papel institucional* como legitimador, mantenedor e divulgador do cânone literário é o que mais importa na abordagem de Guillory, pois, é a partir de uma instituição legitimadora que são criadas as *leituras permitidas* (legitimadas) de certas obras — retomando Cantor.

Sharon O'Brien (1988) procurou demonstrar esse argumento de John Guillory. Segundo O'Brien, Willa Cather foi considerada uma "escritora maior" na década de 1920, conjugando sucesso de crítica e de público. Na época em que O'Brien escreveu o artigo, embora os livros de Cather (especialmente *Death Comes for the Archbishop*) continuassem vendendo bastante, a reputação da escritora já não era a de "uma das grandes romancistas norte-americanas" — o que teia sido, ainda, consequência da opinião de críticos das décadas de 1930 e 1940.

Entender os modos pelos quais o cânone literário é formado e perpetuado — um processo que exige a inclusão de alguns escritores e a exclusão ou a marginalização de outros — pode nos ajudar a enxergar o papel dos leitores profissionais na determinação do valor literário, dando-nos uma visão clara dos "interesses, práticas institucionais e arranjos sociais que sustentam o cânone das obras clássicas (O'BRIEN, 1988, p.111, tradução nossa)⁷.

A decanonização de Willa Cather teria sido resultado não só do clima da década de 1930 (cuja crise econômico-social levou alguns críticos de tendência marxista a criticá-la pelo escapismo e conservadorismo), mas pela tentativa conjunta (de críticos, acadêmicos etc) de construir um cânone literário especificamente norte-americano — tentativa essa que teria começado na década de 1920 e tomado força nas de 30 e 40. Conforme salienta O'Brien, mostrar como um escritor passou de canônico a não-canônico é tentar esclarecer um pouco das dinâmicas política, ideológica e social que orientaram o processo de formação do cânone literário no século XX.

Inicialmente, a publicação de romances como *O Pioneers!*, *The Song of the Lark* e *My Antonia* levou os críticos a declararem Cather como uma voz verdadeiramente norte-americana (em uma época na qual reinava um anseio por tudo que pudesse criar uma verdadeira tradição para o país, diferenciando-o da cultura e da tradição inglesas). Durante

⁷ "Understanding the ways in which the literary canon is shaped and perpetuated — a process requiring the inclusion of some writers and the exclusion or marginalization of others — thus can help us to see the role of professional readers in determining literary value, and so give us insight into the 'interests, institutional practices, and social arrangements that sustain the canon of classical works.'"

toda a década de 1920, a reputação de Cather só fez crescer. Além de publicar mais seis livros em sete anos, a escritora ganhou prêmios literários (como o *Pulitzer Prize* pela obra *One of Ours*), graus honorários das universidades de Michigan, Yale e Columbia, uma *Howells Medal* da *American Academy of Arts and Letters* pela obra *Death Comes for the Archbishop*, dentre outras agraciações.

Entretanto, a obra *One of Ours* iria receber resenha negativa de H. L. Mencken. Cather foi criticada por ter entrado em um “campo masculino” (o livro aborda a Primeira Guerra Mundial) e, portanto, por ter elaborado uma visão “de mulher” do combate. Obviamente, essa “visão de mulher” era considerada negativa e imprecisa. Os ataques feitos à escritora — tanto este, por parte de Mencken, como outros que seguiriam, sugeriam que ela não tinha a capacidade para falar sobre os problemas sociais e políticos da época e que estes só poderiam ser bem abordados por um homem.

Durante a década de 1930, embora continuasse escrevendo, vendendo e ganhando certa notoriedade, Cather angariou a antipatia de uma nova geração de críticos e resenhistas, ancorados no pensamento marxista em voga. A obra *Shadows on the Rock* — transformada imediatamente em *best-seller* — serviu de catalisador para que esses críticos a vissem como alheada da realidade e dos problemas em curso (*Shadows on the Rock* é ambientada no Quebec do século XVII). De fato, segundo O’Brien, Cather passou a ser rebaixada não só porque fugia às grandes questões de seu tempo, mas porque essas grandes questões passaram a ser vistas como “coisa de homem”.

O período era de formação e consolidação de um cânone norte-americano e esse processo coexistiu à profissionalização de indivíduos que lidavam com a literatura: menos jornalistas e homens de letras e mais professores de literatura, críticos especializados e autores de histórias literárias. Nesse processo, segundo O’Brien, teria havido um rebaixamento de *escritoras* (ou, às vezes, mesmo a exclusão) e uma valorização de *escritores*.

Ciente do processo de rebaixamento ao qual vinha sendo submetida, Willa Cather escreve *Not Under Forty*, uma coletânea de ensaios na qual a escritora insurge-se contra os críticos e leitores profissionais, manifestando desprezo pelos que não conseguiam valorizar o passado. Nem mesmo esse livro de crítica literária e cultural deixou de ser atacado por críticos e resenhistas da época.

Impossibilitada de mudar o pensamento dos críticos ou mesmo de silenciá-los, Cather tomou algumas iniciativas para que suas obras não fossem apropriadas de um modo que lhe contrariasse por instituições acadêmicas e literárias: delimitou os trechos que pudessem figurar em antologias, recusou a publicação das obras em versão *paperback* (mais barata) e proibiu o uso de trechos de suas obras para serem incluídos em antologias cujo destino fosse a sala-de-aula. Acreditando que a relação leitor / escritor pudesse basear-se nos mesmos pressupostos de qualquer relação de amizade (liberdade, escolha, simpatia etc.), Cather não queria que indivíduos fossem *obrigados* a lê-la, mas que a descobrissem sozinhos. Para tanto, Cather acreditava nos muitos admiradores / leitores com os quais mantinha intensa correspondência.

De certa forma, como nota O'Brien, o intuito de Willa Cather foi alcançado: ela continuou a ser lida pelos anos vindouros, e o interesse que ela conseguiu despertar precedeu o atual interesse acadêmico pela escritora. Entretanto, após sua morte, as restrições e proibições de publicação foram sendo, aos poucos, negociadas pelos executores do testamento e, as obras, além de aparecerem em edições mais baratas, passaram também a figurar em antologias com propósitos educacionais.

Assim, mesmo que leitores individuais considerem o ato da descoberta de um romance de Cather comparável ao começo de uma amizade, a continuidade de existência de um público leitor deve-se às estruturas sociais, econômicas e institucionais que mantiveram a obra da escritora publicada e disponível para os leitores (Ibid., p.123, tradução nossa)⁸.

⁸ "Thus, even though individual readers may regard discovering a Cather novel as comparable to beginning a friendship, her continuing readership must be connected with the social, economic, and institutional structures that have kept her work in print and available to readers."



O que mais nos interessa com o artigo de O'Brien é que ela conseguiu desmascarar a ilusão de Willa Cather de que pudesse manter o alcance de sua literatura como quem mantém uma amizade — em bases puramente particulares e intuitivas. O fato de continuar havendo leitores para Cather provinha da constatação de a escritora já ter adquirido seu lugar no cânone e, isso, por meio das mesmas forças sociais e institucionais que ela pretendia vilipendiar e negar (a partir do momento que não encontrou mais guarida na crítica vigente).

Contudo, a própria Cather não compreendeu completamente que o ato aparentemente particular de leitura é, também, estruturado por forças públicas e relações de poder: de fato, não lemos autores cujas obras não tenham sido publicadas, avaliadas, preservadas e transmitidas por instituições sociais, econômicas e literárias de algum tipo. *Em realidade, Cather poderia imaginar o ato da leitura como particular e intuitivo somente porque ela já havia conquistado um lugar, por menor que fosse, dentro do cânone e um lugar seguro na estrutura de publicação* (Ibid., p. 124, grifo nosso, tradução nossa)⁹.

Essa ilusão, vivenciada por Willa Cather, de que o universo literário poderia, de alguma forma, funcionar independentemente de sobredeterminações foi descrita por Pascale Casanova em *A república mundial das letras*.

Corroborando a tese inicialmente proposta por John Guillory (sem o explicitar) de que a formação do cânone literário e a difusão de padrões são atos encampados por *instituições legitimadoras* (embora Guillory se ativesse somente à escola por ser ela a porta de acesso ao capital cultural), Pascale conseguiu ir além de Guillory: saiu dos muros da instituição escolar, demonstrando, de maneira didática, como outras instituições ou indivíduos autorizados por essas outras instituições poderiam, também, influenciar decisivamente por meio de juízos de valor. Assim, entremeando o texto com análises confessionais de escritores de países “excentrado”s — escritores esses que teriam descrito a sensação de estarem vivenciando uma competição no campo literário; competição na qual já teriam entrado em desvantagem —

⁹ “Yet Cather herself did not fully recognize that the seemingly private act of reading is itself structured by public forces and power relationships: we simply do not read writers whose work has not been published, evaluated, preserved, and transmitted by social, economic, and literary institutions of some sort. In fact, Cather could imagine the act of reading as private and intuitive only because she had attained at least a minimal place in the canon and a secure place in the structure of publishing (...).”

Pascale demonstra a ação das línguas (umas consideradas mais “literárias” do que as outras), o papel dos cosmopolitas, políglotas e críticos, a extrema importância da tradução e dos prêmios literários e a inovadora idéia de que uma cidade inteira — como Paris — pudesse ter exercido sua chancela de autoridade.

Além disso, a autora propôs um esquema mais ou menos generalizado de dependência entre literatura e Estado: as literaturas nacionais, segundo ela, manteriam laços de dependência com os respectivos Estados para se formarem e se constituírem, mas haveria um estágio de maturidade, no qual elas finalmente se desprenderiam das instâncias políticas e nacionais para, então, seguir caminhos próprios. Desse modo, descrevendo a coexistência de espaços literários nacionais com um espaço literário internacional, Pascale sugere que analisemos os escritores sob dois ângulos distintos: primeiramente, pelo lugar que o espaço literário (do escritor) ocupa no cenário internacional e, em seguida, pelo lugar que o próprio escritor ocupa dentro do espaço literário de seu país. Dentro desse prisma, os escritores podem ser vistos como indivíduos que agem de maneira *diferente* em relação ao patrimônio literário que herdaram em seus respectivos espaços nacionais: alguns escritores simplesmente rejeitam a herança, assimilando tradições de outros espaços; outros, tentam modificar a herança recebida, declarando-a autônoma; outros, ainda, tentam evidenciar, ao mundo, o caráter diferencial de sua própria literatura.

Assim, dividindo o mundo em espaços mais ou menos dotados literariamente (cujas fronteiras literárias não coincidem, em absoluto, com as fronteiras geopolíticas), Pascale Casanova configura o espaço literário mundial em um esquema hierárquico, no qual os países situam-se mais ou menos favoravelmente de acordo com o acúmulo de recursos literários. É interessante notar que, com essa análise proposta pela autora, fica desacreditada, aqui, a noção reducionista de bipolarização do mundo entre dominadores e dominados — uma vez que,

conforme demonstramos no capítulo dedicado a Pascale, há muitos dominados dentro de territórios historicamente rotulados como “dominadores”.

Entretanto, a autora não deixa de notar e criticar a relação assimétrica de poder entre países ex-colonizadores e respectivas nações recém-descolonizadas: no caso das agraciações por prêmios famosos, por exemplo, Pascale demonstra que os critérios de dominação continuam existindo, apesar de terem mudado de natureza. Aceitando somente obras que tenham sido escritas em línguas de prestígio e que não inovem no sentido estrutural e conteudístico, esses países, antes colonizadores, continuariam a exercer uma espécie de colonialismo simbólico e velado, des-historicizando e des-contextualizando os textos periféricos. Assim, a autora pode desmistificar a noção amplamente difundida de “universalidade”, propagada pelos países cuja tradição literária já investiu-se de “atemporalidade” pelo critério de antiguidade.

Pela análise de Pascale Casanova, pudemos notar que os movimentos efetuados pelos escritores e a contraparte desses movimentos, efetuada pelas instituições ou indivíduos legitimados e autorizados para proferir juízos de valor, comprovam a *ilusão* da singularidade ou da originalidade autoral. A idéia de que o escritor exista em um mundo alheio às ingerências externas (leia-se, aí, contingências sociais, econômicas, políticas etc) é uma das falácias difundidas e inculcadas na mente de jovens aprendizes, por aqueles que são responsáveis pelo ensino e pela pesquisa do objeto literário. Dessa forma, Pascale Casanova, seguindo o mesmo caminho de John Guillory — embora o tenha ultrapassado na dimensão da análise e redirecionado o foco de estudo do processo de formação do cânone para um nível mundial — é mais uma a se opor ao crítico de Yale, Harold Bloom.

Resta-nos Flávio Kothe. E, aqui, devemos separar o Flávio Kothe que realmente nos interessa — aquele que tenta desmascarar a estrutura de sustentação do cânone como coincidente ao discurso das elites — do Flávio Kothe que relembra-nos Bloom.

Em primeiro lugar, apontemos as coincidências entre um e outro: Kothe, assim como já o fizera Bloom, opera uma distinção entre o que seria realmente “bom” na literatura e o que seria desprezível a ponto de ser considerado, literalmente, “lixo”. Segundo Kothe, o cânone deve ser destrinchado com cuidado para que, por meio da análise dos textos, possamos separar as obras que estão no cânone por servirem a uma ideologia determinada (e determinante) e as obras que estão no cânone porque realmente *merecem* estar. Desta feita, retornamos à velha questão das qualidades intrínsecas da obra. Kothe, embora denuncie que alegar qualidades intrínsecas ao texto seja um movimento comum dos que tentam ocultar a estrutura ideológica do próprio cânone, incorre no mesmo erro, supondo que haveria uma distinção clara entre as obras pelas mesmas qualidades.

A despeito de nossos esforços até aqui envidados para demonstrar que essa é só mais uma ilusão constitutiva dos estudos literários, utilizaremos mais um argumento para reforçarmos nosso ponto de vista; desta vez, demonstrando que a separação entre alta cultura e cultura trivial (para utilizarmos a expressão do próprio Kothe) também foi um movimento ideologicamente impetrado.

George Lipsitz (1991), escrevendo sobre o livro de Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, mostra-nos como Levine procura desvendar as motivações históricas e sociais que propiciaram a divisão dos artefatos culturais em uma cultura reservada à elite — cujas manifestações seriam inacessíveis a um público maior e, supostamente, “leigo” — e uma cultura popular — que favoreceria sentimentos e sensações em detrimento da contemplação e reflexão. Tal cisão, segundo Levine, teria ocorrido em fins do século XIX.

Até então, segundo Levine, os espetáculos teatrais, musicais e de entretenimento em geral não só eram apreciados *indiscriminadamente*, como todo indivíduo sentia-se à vontade para tecer comentários sobre ele — inclusive manifestando aprovação ou desaprovação

durante o próprio espetáculo. É assim que Levine descreve a imensa popularidade de Shakespeare nos Estados Unidos da primeira metade do século XIX. Além de ser encenado em todos os tipos de cidade para diferentes platéias, o autor nos lembra que as peças (ou partes delas) eram misturadas com melodramas, malabarismos, acrobacias e espetáculos de variedades (dentro destes, inclusive, poderiam ser encontradas referências a Shakespeare em forma de paródias) — e *todas* essas manifestações eram *apreciadas e compreendidas* também de maneira *indistinta*.

Levine não se limita a pesquisar somente a canonização de Shakespeare, estendendo seu campo investigativo de modo a abarcar outras produções culturais como a música instrumental, a ópera, a escultura e a pintura. Segundo Levine, em apresentações de música popular, por exemplo, havia a mistura de compositores clássicos com produções “populares” como marchas e cantigas folclóricas. De qualquer forma, em todo tipo de manifestação, o autor pôde notar ter ocorrido o mesmo tipo de cisão entre “alta” e “baixa” cultura:

Essa mudança originou-se menos de propriedades intrínsecas dessas formas de arte do que de um desejo por ordem social e de uma mobilização política nesse sentido. O conflito de classes ameaçou os grupos minoritários da elite e estimulou-os a desejar uma “cultura compartilhada” que pudesse estabelecer os valores desses indivíduos como verdades “universais”. Os materialismo e egoísmo crescentes de uma sociedade capitalista em fase de industrialização motivaram alguns a imaginar as artes como repositórios de valores “mais altos” precisamente de forma que eles pudessem permanecer independentes da vida e da política cotidianas (LIPSITZ, 1991, p.520, grifo nosso, tradução nossa)¹⁰.

Embora, de acordo com Levine, a elite não tenha conseguido monopolizar o controle da “alta cultura”, a cultura teria passado, desde a mencionada cisão, a ser utilizada como instrumento diferenciador e de opressão social; de justificativa para as desigualdades sociais já existentes.

¹⁰ “This change stemmed less from the internal properties of these forms of art than from a desire for social order and a political mobilization on its behalf. Class conflict threatened elite groups and stimulated their desire for a ‘shared culture’ that would establish their own values as ‘universal’ truths. The growing materialism and selfishness of an industrializing capitalist society motivated some to envision the arts as repositories of ‘higher’ values precisely to the degree that they could remain autonomous from everyday life and politics.”

Flávio Kothe, com seus *O cânone colonial: ensaios* e *O cânone imperial* (a serem complementados por *O cânone republicano*), afirma que o cânone seria uma forma de se *construir* a história — história que passaria, posteriormente, a ser vista como a única possível de ter acontecido. Não poupando ataques ao ensino da literatura no Brasil de hoje, Kothe culpa a historiografia literária oficial por ter impetrado o que ele chama de “genocídio espiritual” de muitas culturas, ou seja, em nome da construção de uma identidade tipicamente brasileira, os discursos das minorias teriam sido marginalizados em favor de um discurso elitista que hoje, ainda, é visto como representativo do caráter do povo brasileiro.

Nesse processo de construção de nossa identidade nacional (e, por extensão, de um cânone brasileiro), teríamos importado, segundo o autor, modelos de historiografias européias, apenas para serem *preenchidos* com obras nossas que pudessem encaixar-se no perfil desejado. Defendendo esse tipo de idéia, Kothe está não só desabonando a crítica que defende o cânone como o conjunto das grandes obras de uma civilização, como também insurgindo-se contra vozes como as de Antonio Candido ao defender nossa literatura como nossa forma de “expressão”. Para Kothe, a literatura brasileira jamais poderia arvorar-se em representante do povo brasileiro pelo simples fato de que ela não inclui as vozes de todos os grupos nacionais.

Apesar de defender algumas obras em detrimento de outras e ainda propor argumentos conservadores e românticos como o da existência do “gênio inato” do grande escritor, não devemos nos esquecer que Kothe também acentuou a questão do *poder* como instrumento de validação de discursos, estendeu (assim como Casanova) o conceito de *locus* legitimador para fora da escola e não deixou de se insurgir contra leituras que se proclamem “últimas” ou “verdadeiras”.

Entretanto, o autor parece deixar uma questão em aberto. Ao defender que os autores do *boom* hispano-americano teriam conquistado um lugar de destaque no cenário mundial por

terem sabido aproveitar uma temática conhecida pelos europeus, retrabalhando-a criativamente, dando-lhe um toque latino-americano, Kothe deixa-nos intrigados. Se, para alcançar a grandeza, os autores devem conjugar tradição com características próprias, então a própria tradição se *manterá* e, com ela, o *cânone*.

Parece-nos ficar muito claro que não é possível uma visão imparcial a respeito da problemática do cânone literário conquanto o pesquisador não se dispa de certos pré-conceitos elitizantes. Os contra-sensos advindos da leitura de Flávio Kothe são o melhor exemplo disso: ao mesmo tempo em que o autor aponta movimentos ideológicos de estruturação e legitimação do cânone, ele mesmo procede a uma classificação de obras (dividindo-as entre boas e ruins) e conclama os pesquisadores e professores a um maior diálogo entre povos e nações — contanto que não busquem esse diálogo com nações pobres, que nada teriam a nos oferecer, como os países de língua portuguesa. A visão elitista (e tão “universalista” quanto a de Bloom) condensa-se na separação que ele faz entre *cânone* e *arte*. Enquanto o *cânone* seria apenas um conjunto de obras “representativas” de uma nação, pretendendo ser o documento atestador de uma identidade nacional, a *arte*, por sua vez, seria algo que ultrapassasse as barreiras nacionais, podendo ser apreciada em tempos e lugares diferentes.

E, aqui, chegamos a um ponto além do qual não podemos, no momento, avançar. Vimos que visões como as de Harold Bloom e certas passagens de Flávio Kothe podem ser facilmente desacreditadas se estivermos dispostos a enfrentar momentos de reflexão e prontos a emitir questionamentos — mesmo quando, vale dizer, sabemos que ainda não poderemos sanar nossas próprias dúvidas. Vimos, também, que John Guillory forneceu-nos o movimento catalisador de toda nossa busca por respostas: sabendo, inicialmente, que a possibilidade ou não de acesso às formas de capital cultural poderia decidir a inclusão a ou marginalização de determinados indivíduos do mundo da “cultura”, restava-nos descobrir qual era o papel efetuado pelas demais instituições legitimadoras (que não a escola) e pelos demais indivíduos

responsáveis pelo processo de formação e manutenção do cânone (escritores, críticos, tradutores, membros de júris literários, editores etc) — e, quanto a isso, Pascale Casanova forneceu-nos as informações das quais necessitávamos. Entretanto, tudo parecia, ainda, muito distante de nossa própria realidade. Se já sabíamos em que *não* acreditar e tínhamos evidências para traçar paralelos entre a teoria que importamos de Guillory e Casanova e a realidade brasileira, Flávio Kothe, a despeito de nossas divergências em relação a ele, veio em nosso auxílio para demonstrar que o paralelo era possível. Nesse sentido, pudemos trazer a noção de cânone literário como instrumento de classes e enquanto discurso autorizado e proveniente de instituições legitimadoras para o Brasil.

Contudo, a necessidade de um estudo mais metuculoso e de um outro recorte em nosso objeto de estudo faz-se agora premente. Partindo de nossas conclusões obtidas com esse trabalho, surge o sentimento de que devemos, ainda, operar detidas investigações em nosso próprio território.

A necessária continuação deste trabalho certamente nascerá de um paralelo que já pudemos, aqui, estabelecer entre John Guillory e Flávio Kothe. Expliquemos, então, do que se trata.

John Guillory afirma não querer traçar correspondências entre grupos sociais e indivíduos incluídos/excluídos do cânone. O crítico busca entender a escola como *locus* propiciador de acesso à produção e ao consumo do capital literário. Contudo, ainda que concordemos com Guillory de que não podemos fazer generalizações do tipo “toda mulher foi excluída do cânone”, pelo simples fato de haver exceções à regra e pelo fato, segundo descrito por ele, de que os grupos minoritários não faziam parte do cânone, em sua grande maioria, por não terem tido acesso à *alfabetização*, também *não temos como contestar*, pelo menos não nesse trabalho e não com o material colhido até aqui, a afirmação de Flávio Kothe de que

certos grupos foram excluídos do cânone (ou foram, por meio dele, negativamente estereotipados) *ainda que fossem alfabetizados*.

Conforme descrito na seção dedicada a Kothe, o crítico refere-se, mais detidamente, aos imigrantes alemães e seus respectivos descendentes. O crítico é incisivo ao descrever o discurso caricaturizante que a elite teria disseminado a respeito da figura do teuto-brasileiro na literatura: a figura do “nazista”, “bronco”, “autoritário” ou “esquisito”. Além disso, Kothe não poupa críticas ao que ele chama de inferiorização da literatura produzida, de fato, por esses grupos — contrariando a noção de que eles não teriam entrado para o cânone por não terem tido acesso à escola ou à alfabetização (conforme mantido por Guillory).

É aqui que vislumbramos a continuação deste trabalho. Não pretendemos, entretanto, polemizar com os defensores dos padrões estéticos e formais, simplesmente por julgarmos a disputa infrutífera — cada lado manter-se-á irredutível e desgastado pelos argumentos. Além disso, cremos ter defendido suficientemente nossa posição neste trabalho. Assim, em vez de tentarmos demonstrar que determinados grupos minoritários possuíam, sim, determinada literatura e que esta foi marginalizada (nesse caso, arriscaríamos sempre ouvir que tal literatura não alcançou os devidos padrões estéticos e, por isso, foi mantida à margem), julgamos de maior utilidade verificar como se deu a construção da imagem de grupos minoritários dentro de nossa literatura em determinado período.

Urge a verificação, na prática, com a análise de um *corpus* pré-estabelecido de obras literárias consideradas canônicas para os padrões brasileiros, desse suposto discurso elitista inferiorizador das minorias. Tomando emprestado o recorte dos grupos imigrantes dentro do Brasil (idéia realçada por Kothe), procederíamos à busca de evidências que pudessem estabelecer um panorama da forma com que esses grupos e os indivíduos pertencentes a esses grupos foram caracterizados e eternizados (*canonizados*) por meio da literatura brasileira.

Dessa forma, nos sentiríamos muito mais úteis à compreensão de nossa própria

realidade (já que entendemos o discurso como uma das formas de se construir determinada realidade) e poderíamos, ao mesmo tempo, continuar assentando tijolos nesse edifício de intrincada arquitetura que é o do desvelamento do processo de formação do cânone literário.

Certa vez, Willa Cather, segundo O'Brien (op.cit.), teria comparado o início de uma simpatia por determinado autor com o início de uma simpatia por um ou outro estranho quando estamos em uma viagem de navio. O que Cather não conseguiu enxergar, de acordo com a sagaz visão de Sharon O'Brien, é que, para que tal simpatia possa ocorrer, é preciso, primeiramente, fazer parte da seleta elite que pode, de fato, dar-se ao luxo de fazer viagens de navio. *Da mesma forma que o cânone, a viagem de navios parece ser só para alguns.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHEBE, C. Colonialist Criticism. In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (ed.). *The Post-colonial Studies Reader*. USA, Canada: Routledge, 1995, p.57-61.

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

ANDERSON, B. *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte, 1996. [Ed. bras.: *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.]

ANDRADE, M. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983

AMORA, A. S. *Panorama da poesia brasileira. v.I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

BARBOSA, J. A. A literatura como conhecimento. Leituras e releituras. In: _____. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.p.77-89.

BARBOSA, J.A. Kafka, Cassandra Rios e Pitigrilli. *Cult*, São Paulo, n.9 p.14-16, abril 1998.

BENDA, J. *The Treason of the Intellectuals*. s.l. W.W.Norton & Company, 1969.

BENTON, M. "Too Many Books": Book Ownership and Cultural Identity in the 1920s. *American Quarterly*, Baltimore, v.49, n.2, p.268-297, June 1997.

BLOOM, A. Os livros. In: _____. *O declínio da cultura ocidental. Da crise da universidade à crise da sociedade*. s.l. Ed. Best Seller, p.78-85.

BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991a.

BLOOM, H. *Cabala e crítica*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991b.

BLOOM, H. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BLOOM, H. Os estratagemas dos ressentidos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 nov 1998. Mais!, p.5-3.

BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

BLOOM, H. *Como e por que ler*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BLOOM, H. *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BORGES, J. L. Kafka y sus precursores. In: _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BRACHO, E. La lista de Bloom. Entrevista. *Quimera*, n.133, p.12-18.

BURKE, K. *The Philosophy of Literary Form*. New York: Vintage, 1957.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMÕES, L.V. *Sonetos*. Sintra: Publicações Europa-América, s.d.

CAMPBELL, C. La tiranía de los críticos. *Quimera*, n.70/71. p.118-122, 20 nov 1987.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 4.ed., s.d.



CANTOR, P.A. The Uncanonical Dante: *The Divine Comedy* and Islamic Philosophy. Baltimore, *Philosophy and Literature*, v.20, n.1, p.138-153, April 1996.

CASANOVA, P. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COELHO, J.P. *Problemática da história literária*. Lisboa: Ática, 1961.

COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo. Edição com prefácio de Carmelo Virgílio. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

* CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DAVIDSON, C. The Resisting Critic and the Politics of Reception. *American Quarterly*, Baltimore, v.37, n.2, p.286-91, Summer 1985.

DORNBUSCH, C. S. *Um cânone da literatura alemã nos trópicos*. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

DUVALL, J. N. From Valparaiso to Jerusalem: Delillo and the Moment of Canonization. *Modern Fiction Studies*, Baltimore, v.45, n.3, p.559-68, Fall 1999.

* EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989, p.37-48;

FOWLER, A. Genre and the Literary Canon. *New Literary History*, v.11, p.97-119, 1979.

GANNE, V.; MINON, M. "Géographie de la traduction", *Traduire l'Europe*. F. Barret-Ducrocq (org.), Paris, Payot, 1992.

GIRON, L. A Pena de sangue. *Cult*, São Paulo, n.59, p.34-41, julho 2002.

GUILLORY, J. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. The University of Chicago Press, 1994.

HARRIS, W. V. Canonicity. *PMLA*, New York, v.106, 1, p.110-21, 1991.

HÉBRARD, J. Três figuras de jovens leitores: alfabetização e escolarização do ponto de vista da história cultural. In: ABREU, M. (org.) *Leitura, história e história da leitura*. Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, São Paulo: Fapesp, 1999, p.33-37.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. [Ed.bras.: *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1998].

KERMODE, F. Institutional Control of Interpretation. *Salmagundi*, 43, p.72-86. 1979.

KOTHE, F. R. *O cânone colonial: ensaio*. Brasília: Editora da UnB, 1997.

KOTHE, F. R. *O cânone imperial*. Brasília: Editora da UnB, 2000.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

LARSON, C. *The Emergence of African Fiction*. Indianapolis: Indiana University Press, 1971.

LIPSITZ, G. High Culture and Hierarchy. *American Quarterly*, Baltimore, v.43, 3, p.518-24, 1991.

LIPSITZ, G. Listening to Learn and Learning to Listen: Popular Culture, Culture Theory, and American Studies. *American Quarterly*, Baltimore, v.42, n.4, p.615-636, December 1990.

LONGINUS. Sobre o Sublime. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINUS. *Crítica e teoria literária na antiguidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.p.79-139.

LUCAS, FÁBIO. *Do barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989, p.18.

MOISÉS, M. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

MONAGHAN, E. J. Literacy Instruction and Gender in Colonial New England. *American Quarterly*, Baltimore, v.40, 1, p.18-41, 1988.

MOURA, F. Leio, logo existo. (Entrevista: Harold Bloom). *Veja*, São Paulo, p.11-15, 31 jan.2001.

MUKAROVSKY, J. Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst. In: *Studien zur Strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. Munique: Hanser Verlag, 1974, p.49-50.

* NESTROVSKI, A. Influência. In: JOBIM, J. L.(org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.213-230.

* NESTROVSKI, A. Bloom contra-ataca (entrevista). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 ago 1995. Mais!, p.5-4 – 5-7.

O'BRIEN, S. Becoming Noncanonical: The Case Against Willa Cather. *American Quarterly*, Baltimore, v.40, 1, p.110-26, 1988.

OLSON, E. On Value Judgments in the Arts. *Critical Inquiry*, Chicago, v.1, 1, p.71-90, 1974.

PERRONE-MOISÉS, L. *A falência da crítica*. Um caso limite: Lautréamont. Perspectiva, 1973.

PERRONE-MOISÉS, L. Escolher e/é julgar. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.65, p.5-13, janeiro 1982.

PERRONE-MOISÉS, L. História literária e julgamento de valor. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.77, p.5-18, janeiro 1984.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



PERRONE-MOISÉS, L. A inútil poesia de Mallarmé. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.p.29-34.

PETRARCA. I *Sonetti del Canzonieri*. Barcelona: Bosch, 1981.

PFEIFFER, RUDOLF. *History of Classical Scholarship from the Beginning to the End of the Hellenistic Age*. Oxford: Clarendon-Oxford UP, 1968.

POUND, E. *ABC de la lecture*. Paris, L'Herne, 1996, p.25 [Ed.bras.: *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 7ªed., 1995].

RAMOS, G. *Infância*. 10.ed. São Paulo: Martins, 1974.

* REIS, R. Cânon. In: JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.65-92.

SAID, E. *Orientalism*. New York: Random House, 1978.

SARTRE, J-P. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

* SCHMIDT, R. T. Cultura e dominação: o discurso crítico no século XIX. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.32, 3, p.83-90, 1997.

SMITH, B. H. Contingencies of Value. *Critical Inquiry*, Chicago, v.10, p.1-35, 1983.

SMITH, S. H. Generic Hegemony: American Drama and the Canon. *American Quarterly*, Baltimore, v.41, n.1, p.112-122, March 1989.

SOUZA, E.M. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

STEINER, G. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

THIONG'O, N. On the Abolition of the English Department. In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (ed.). *The Post-colonial Studies Reader*. USA, Canada: Routledge, 1995, p.438-442.

WARREN, A.; WELLEK, R. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1955.

ADAMS, H. *Space, Literary Criticism / Power Criticism, Critical Inquiry*. Chicago, v.14, n.4, p.785-94, 1987.

ALMEIDA, L. R. *Canção y poesia*. *Quem?!*, v.143, p.43-49, jul. 1998.

ANDRADE, E. S. O mapa da tradição. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 abril 2001, Matut., p.16-18.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINUS. *Crítica e teoria literária na antiguidade*. Rio de Janeiro: Faperj, 1988.

BELL, C. Art and the Mind. *Critical Inquiry*, Chicago, v.1, n.1, p.33-46, September 1974.

BELL, C., GOMBERG, E. H. *Canons and Values in the Visual Arts: A Contemporary Critical Inquiry*, Chicago, v.2, n.2, p.377-410, Spring 1975.

CANDIDO, A. *A educação pela leitura e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, E. *Worm, Shakespeare e a provocação*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 dez 1999, Matutim, p.4-11; 4-12.

CHAGA, M. A. M. C. As variedades no *Folheto de São Paulo* (1932-1979). *Intermédios Literários*, n. 17/18, p.239-258, 2001.

COLLIER, M. *Marie Quenard, um semicírculo e três*. *Cadernos UFRJ, Petrópolis*, v.22, n.4, p.3-8, 1994.

DAMON, M. Poetic Canons: Generative Oxymoron or Vatted-Out Dissonance? *Contemporary Literature*, Wisconsin, v.19, n.3, p.465-74, Fall 1978.

DAVIDSON, C. N. Towards a History of Books and Readers. *American Quarterly*, Baltimore, v.40, n.1, p.7-17, March 1988.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADAMS, H. Canons: Literary Criteria / Power Criteria. *Critical Inquiry*, Chicago, v.14, 4, p.748-64, 1988.

ALMERÍA, L. B. Canon y utopía. *Quimera*, n.146, p.43-49, abril 1996.

ANDRADE, F.S. O mapa da tradição. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 abril 2001. Mais!, p.18-19.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINUS. *Crítica e teoria literária na antiguidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

BELL, Q. Art and the Elite. *Critical Inquiry*, Chicago, v.1, n.1, p.33-46, September 1974.

BELL, Q.; GOMBRICH, E. H. Canons and Values in the Visual Arts: A Correspondence. *Critical Inquiry*, Chicago, v.2, n.3, p.395-410, Spring 1976.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, B. Bloom, Shakespeare e a provocação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 dez 1998. Ilustrada, p.4-11; 4-13.

CHAGA, M. A. M. C. As variedades no *Folhetim da Folha de S.Paulo* (1977-1979). *Itinerários*, Araraquara, n.17/18, p.239-258, 2001.

COELHO, M. Mario Quintana era misterioso e fácil. *Cultura Vozes*, Petrópolis, v.88, 4, p.3-6, 1994.

DAMON, M. Poetic Canons: Generative Oxymoron or Stalled-Out Dialectic? *Contemporary Literature*, Wisconsin, v.39, n.3, p.468-74, Fall 1998.

DAVIDSON, C. N. Towards a History of Books and Readers. *American Quarterly*, Baltimore, v.40, n.1, p.7-17, March 1988.

EBERT, T. L. The Crisis of Representation in Cultural Studies: Reading Postmodern Texts. *American Quarterly*, Baltimore, v.38, n.5, p.894-902, Winter 1986.

FIGUEIREDO, L. C. H. Considerações sobre "Best Sellers" — Literatura de massa. *Revista Letras*, Campinas, v.8, nos.1/2, p.118-22, dezembro 1989.

FOX-GENOVESE, E. Between Individualism and Fragmentation: American Culture and the New Literary Studies of Race and Gender. *American Quarterly*, Baltimore, v.42, n.1, p.7-34, March 1990.

FRIEDMAN, E. G. "Utterly Other Discourse": The Anticanon of Experimental Women Writers from Dorothy Richardson to Christine Brooke-Rose. *Modern Fiction Studies*, Indiana, v.34, 3, p.353-370, 1988.

FRIEDMAN, E. G. Where Are the Missing Contents? (Post) Modernism, Gender and the Canon. *PMLA*, New York, v.108, 2, p.240-52, 1993.

GATES JR. H.L. *Loose canons: Notes on the Culture Wars*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992.

GOODHEART, E. The Demise of the Aesthetic in Literary Study. *Philosophy and Literature*, Baltimore, v.21, n.1, p.139-143, April 1997.

GREENBLATT, S. O que é a história da literatura? *Interseções*, Rio de Janeiro, n.1, p.13-32, 1999.

HARTMAN, G. Literary Criticism and Its Discontents. *Critical Inquiry*, Chicago, v.3, n.2, p.203-220, Winter 1976.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KERMODE, F. Novels: Recognition and Deception. *Critical Inquiry*, Chicago, v.1, n.1, p.103-121, September 1974.

KRAMNICK, J. B. The Making of the English Canon. *PMLA*, New York, v.112, n.5, p.1087-101, October 1997.

LAUTER, P. Melville Climbs the Canon. *American Literature*, Durham, v.66, 1, p.1-24, 1994.

LENTRICCHIA, F. Harold Bloom: The Spirit of Revenge. In: _____. *After the New Criticism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980, p.319-46.

LIMA, A. Literatura em crise na vida e na escola. *Investigações*, Pernambuco, v.5, p.100-109, 1995.

LIMA, L. C. Quem tem medo de teoria? In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LOMBARDI, A. Bloom, Dante, Virgílio e a angústia da influência. *Revista de Letras*, São Paulo, v.32, p.233-43, 1992.

MARTINS, W. *O modernismo (1916-1945)*. 5.ed. São Paulo: Cultrix, s.d.

McGANN, J. J. Formalism, Savagery, and Care; or, The Function of Criticism Once Again. *Critical Inquiry*, Chicago, v.2, 3, p.605-630, 1976.

McKEON, R. Canonic Books and Prohibited Books: Orthodoxy and Heresy in Religion and Culture. *Critical Inquiry*, Chicago, v.2, n.4, p.781-806, 1976.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILES, J. Values in Language; or, Where Have *Goodness, Truth, and Beauty* Gone? *Critical Inquiry*, Chicago, v.3, n.1, p.1-13, Autumn 1976.

MILLER, E. Is Literature Self-Referential? *Philosophy and Literature*, Baltimore, v.20, n.2, p.475-486, October 1996.

* MOURA, R. O cânone juvenil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25jan.2003. Ilustrada, p.E1, E3.

* NAVARRETE, I. Decentering Garcilaso: Herrera's Attack on the Canon. *PMLA*, New York, v.106, n.1, p.21-32, 1991.

NÓBREGA, M. H. Jorge Luis Borges: O sentido latente no leitor. *Língua e Literatura*, São Paulo, n.20, p.137-42, 1992/1993.

NORD, D. P. A Republican Literature: A Study of Magazine Reading and Readers in Late Eighteen-Century New York. *American Quarterly*, Baltimore, v.40, 1, p.42-64, 1988.

PERRONE-MOISÉS, L. *A falência da crítica. Um caso limite: Lautréamont*. São Paulo: Perspectivas, 1973.

PRZYBYCIEN, R. M. Literatura "menor": linguagem e identidade cultural num conto afro-americano. *Letras*, Curitiba, n.44, p.135-40, 1995.

RADWAY, J. The Book-of-the-Month Club and the General Reader: On the Uses of "Serious" Fiction. *Critical Inquiry*, Chicago, v.14, n.3, p.516-538, Spring 1988.

ROBBINS, B. "Real Politics" and the Canon Debate. *Contemporary Literature*, Wisconsin, v.35, 2, p.365-75, 1994.

✕ RODRIGUEZ, B. M. O que lêem os clássicos: inclusões, exclusões e construções canônicas. *Revista Letras*, Curitiba, 49, p.239-55, 1998.

ROVERO, G. K. ¿Adónde va la literatura? La escritura, la lectura y la crítica entre la galaxia Gutenberg y la galaxia electrónica. *Revista Iberoamericana*, V.LXVII, n.197, p.687-707, Octubre-Diciembre 2001.

SANTOS, I. M. F. O conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.14, n.39, p.205-227, maio/agosto 2000.

SARTRE, J. P. Estética da literatura popular. *Cultura Vozes*, Petrópolis, v.88, n. 6, p.3-13, novembro/dezembro 1994.

SCHULTZ, S. M. "Returning to Bloom": John Ashbery's Critique of Harold Bloom. *Contemporary Literature*, Wisconsin, v.37, 1, p.24-48, 1996.

SERRA, T. A oficialização do cânone literário no *Ano biográfico brasileiro (1876-1880)*, de Joaquim Manuel de Macedo. *Letras de hoje*, Porto Alegre. V.31, n.4, p.63-

71, dezembro 1996. Anais do II seminário de História da Literatura. João Pessoa, junho 1996.

SERRA, T.R.C. Diacronia e Sincronia do Romance-Folhetim Brasileiro do Século XIX. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n.20, p.87-100, novembro 1997.

TARGINO, J. C. Literatura nordestina: do cordel ao erudito. *Cultura Vozes*, Petrópolis, v.83, n.1, p.125-128, janeiro/fevereiro 1989.

SIEBERS, T. Kant and the Politics of Beauty. *Philosophy and Literature*, Baltimore, v.22, n.1, p.31-50, April 1998.

STREETER, R. E. WASPs and Other Endangered Species. *Critical Inquiry*, Chicago, v.3, 4, p.725-39, 1977.

TEBBE, J. Print and American Culture. *American Quarterly*, Baltimore, v.32, n.3, p.259-279, Bibliography Issue 1980.

VALENTE, L. F. Canonizando Pagu. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.33, 3, p.27-38, 1998.

VILLARI, R.A. Da estética à (est)ética. *Revista ANPOLL*, São Paulo, n.6/7, p.88-99, jan./dez. 1999.

VOLPE, G.D. *Esboço de uma história do gosto*. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.

WALLACE, J. Laura Riding and the Politics of Decanonization. *American Literature*, Durham, v.64, n.1, p.111-26, March 1992.

YVANCOS, J.M.P. El revisionismo crítico de Harold Bloom. *Quimera*, n.216, p.54-62, mayo 2002.

ZILBERMAN, R. Almeida Garrett e o cânone romântico. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.31, n.4, p.25-35, dezembro 1996. Anais do II seminário de História da Literatura. João Pessoa, junho 1996.

ZBORAY, M. S.; ZBORAY, R. J. Books, Reading, and the World of Goods in Antebellum New England. *American Quarterly*, Baltimore, v.48, n.4, p.587-622, december1996.



