

## 2 Uma literatura em desconforto

### 2.1 Fronteiras instáveis

Pode-se afirmar que, sobretudo a partir do século XIX, sob qualquer reflexão sobre a literatura, tende a se impor, seja enquanto teoria ou crítica, ou, ainda, enquanto parte do processo de realização de qualquer objeto literário, *um questionamento acerca do que é a própria literatura* (ou, ao menos, um aprofundamento neste questionamento). Por um lado, não se espera, com tal afirmação, que toda e qualquer obra literária moderna ou contemporânea seja atravessada explicitamente por tal valor reflexivo e, por outro lado, não se afirma que um pensamento crítico auto-referente seria necessariamente impossível no âmbito da literatura até então. Mas parece evidente que há um aprofundamento de um *sentido crítico* na modernidade, acompanhado, sintomaticamente, da ampliação dos estudos teóricos e da crítica sobre a literatura, principalmente no espaço acadêmico. Sem dúvida, tal encaminhamento reflexivo não se restringe à literatura, atingindo toda a Arte e, poderíamos mesmo afirmar, todas as áreas humanas de pensamento.<sup>1</sup>

Buscar uma essência da literatura, se assim se quiser, não é tarefa fácil e talvez não seja nem mesmo válida, pelo menos se for colocado como fim da tarefa encontrar o verdadeiro e único espírito de uma literatura atemporal. O caminho mais interessante parece ser o de se olhar, sob uma perspectiva histórica em contraponto à via essencialista, para o conjunto de objetos que, hoje e ao longo de vários períodos históricos, foram reconhecidos, de uma forma ou de outra, como literários, sempre tendo, com isso, a clareza de que a noção de literatura nunca é estática. E pensar, dessa maneira, numa “quase-essência” móvel, deslizante, e também perecível, e não em uma pura essência rígida e imutável – pois, mesmo

---

<sup>1</sup> Dentro dessa perspectiva é que Leslie Fiedler pôde identificar o Modernismo do início do século XX como uma “Era de Criticismo”: “an age in which criticism began by invading the novel, verse, drama, and ended by threatening to swallow up all other forms of literature.” (“uma era em que o criticismo começou por invadir o romance, verso, drama, e terminou por ameaçar engolir todas as outras formas de literatura” – tradução livre – Fiedler, 1984, p.152). Mesmo que, em sua defesa do pós-modernismo, contraponha-se a este criticismo modernista, não se pode deixar de notar que, mesmo transgredida, é pela crítica que se funda a própria possibilidade de se pensar uma arte *pós-moderna*.

que, como por vezes parece, a *palavra* fosse aceita como o elemento essencial e permanente da literatura, ainda assim, se não houvesse qualquer enfrentamento de tal proposição, manter-se-ia em aberto uma discussão sobre o que é, propriamente, a *palavra* e se tornaria clara a percepção de que esta, a palavra, não foi (e nem será) sempre a mesma – assim como a literatura.

A proposta deste estudo não é, portanto, encontrar a verdadeira essência da arte literária, mas pensar sobre aquilo que nos referimos como literatura *hoje* (se for possível pensar de forma sistemática o presente) ao tratarmos desta, a partir de uma observação contextual dos objetos reunidos, mesmo problematicamente, sob tal legenda. O caminho para desenvolver, ao menos perifericamente, tal intuito será investigar alguns traços específicos – sobretudo, as explorações do *arquivo* e da *imagem* – de uma literatura híbrida, atravessada por múltiplos gêneros literários e não-literários, que se desenvolveu ao longo do último século refletindo a instabilidade que perpassa a própria noção de literatura. Se a modernidade nos trouxe uma definição forte da literatura como disciplina artística (distinta das demais “Belas Artes”), expôs, ao mesmo tempo, as dificuldades de se sustentar qualquer tentativa de enclausuramento das formas de arte. Há sempre algo que escapa, que se atravessa, ou que se mistura e se deixa misturar, e que, assim, desestabiliza qualquer delimitação rígida. O que não quer dizer que não *exista* literatura; sem dúvida, ela existe para nós de algum modo (mesmo que seja mera ficção) e é assim que podemos reconhecer, a partir de um ponto de vista localizado no tempo e no espaço, um conjunto de objetos como literários, ainda que, evidentemente, os limites de tal conjunto não sejam claros. A questão, portanto, deve se ater menos no problema da existência de uma literatura e mais sobre a validade dessa categorização e suas conseqüências. Para resolver tal questão, cabe investigar quais elementos que, mesmo de forma instável, parecem delimitar a literatura no contexto contemporâneo das artes, do pensamento e da técnica.

Diante dos vários objetos colados à literatura na contemporaneidade, alguns (literários?) nos deixam sem chão: rasgam e atravessam quaisquer fronteiras que lhes sejam impostas, refletindo um impulso que atravessa a arte, marcadamente a partir do século XIX, de inovação, ou, seria melhor dizê-lo, de *invenção*, em que o fazer artístico parece ser indissociável de um desejo de esgarçar os espaços de conforto da arte através das constantes aberturas de novas

vias de criação. É claro que este impulso é não mais que uma tendência, reconhecível, sem dúvida, em obras das mais importantes realizadas no século XX, mas que não é, de forma alguma, uma regra absoluta. E, se é possível perceber um enfraquecimento do impacto transgressivo da invenção, na abundância irrefletida de reinvenções ou no retorno (ainda que por paródia ou por pastiche) dos gêneros tradicionais, além da resistência de um conservadorismo na literatura de massa, ainda assim tal via deixa marcas importantes na produção contemporânea, refletindo-se, de forma evidente, no *hibridismo* que marca a literatura (sobretudo, a partir da segunda metade do século XX). Mais do que em qualquer outro lugar, é nesse campo instável, de misturas, travessias e invenções, que a literatura se desenvolve ao longo do século XX e deste início de XXI.

A literatura contemporânea, dentro desta perspectiva, parece, portanto, se apresentar como um campo em constante fragilidade que se deixa atravessar por múltiplos desvios que o fragmentam até o ponto de seu quase apagamento. Tal fragilidade não é, de forma nenhuma, exclusiva da literatura. Faz parte de um processo que perpassa toda a arte e que reflete as mudanças paradigmáticas da modernidade que constroem as bases do pensamento do século XX. Tal processo participa do que poderíamos propor, de forma ampla, como uma crise moderna da *certeza tácita* ou dos *saberes tácitos*, em que todos os campos do conhecimento e do pensamento (científicos, teóricos, técnicos e mesmo religiosos) são postos em questão – e, aparentemente, de forma infinita. Tal via crítica do pensamento impõe, de forma evidente no século XX, uma instabilidade que atravessa as atividades humanas, em que nenhuma posição de conforto parece se sustentar, permitindo e favorecendo os entrelaçamentos entre campos considerados distintos e a crescente indistinção entre os mesmos.

## 2.2

### A escrita sobre o mundo

Torna-se fundamental para a pesquisa a verificação de uma tendência nos estudos e na produção de literatura, que, sobretudo a partir da modernidade, torna-se mais evidente: a literatura tende a se fechar em torno da *palavra escrita*. Tal concepção, mesmo problemáticamente, sustenta-se com peso

em nosso entendimento atual sobre o campo literário – o artista da literatura é, sintomaticamente, nenhum outro senão o *escritor*. De uma forma de arte originalmente múltipla, marcada principalmente pela performance (do narrador, do cantor ou do ator) e pela co-presença de elementos visuais, sonoros, tácteis, temporais e lingüísticos dispostos sob a forma da apresentação, a literatura passa a se dispor no campo objetificado da escritura, marcado pela sombra da autoria do escritor (não mais sob a forma da apresentação), sob o suporte exemplar do livro (difundido em cada vez maior velocidade através das técnicas de impressão) e o gênero exemplar do romance (forma longa e complexa da escrita literária). A palavra, sempre presente, põe-se em posição dominante através da expressão gráfica da *escrita*.

A ênfase sobre a *palavra escrita* na literatura moderna reflete não somente questões técnicas, mas, sobretudo, transformações na relação do homem com o mundo. Relação que se dá e se expressa, em grande parte, através da *linguagem*, esta que, mesmo se for vista como distinta da palavra, possui nesta última sua ferramenta e sua matéria constantes. Em *As Palavras e as Coisas*, Michel Foucault aponta, no século XVI, a fundação do pensamento da época sob a marca da *semelhança*, pela qual a linguagem se confundiria à natureza: ambas (linguagem e natureza) se apresentariam como espécies de sinais a serem interpretados como num “*grande texto único*” (Foucault, 2007, p.47)<sup>2</sup>. Partindo da proposta de Foucault, podemos reconhecer que, nos séculos seguintes, se a palavra ainda se mantém como central na relação entre o homem e o mundo, isso tende a não mais se dar numa hermenêutica em que a linguagem se entrelaçaria às coisas (num grande campo de relações de semelhança), mas tendo na palavra, ou, antes, na linguagem, ferramenta sistemática e meio de organização de uma *racionalidade lógica*, sendo capaz, a linguagem, de apreender o mundo, mas somente a partir do este possui, em si, de lógico e racional ou racionalizável. Até

---

<sup>2</sup> “No século XVI, a linguagem real não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, em que as coisas viriam a refletir-se como num espelho, para aí enunciar, uma a uma, sua verdade singular. É antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas: tanto e tão bem que, todas juntas, elas formam uma rede de marcas, em que cada uma pode desempenhar, e desempenha de fato, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo ou de signo, de segredo ou de indicação. No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar.” (Foucault, 2007, p.47)

certo ponto, há diversas aproximações entre as duas visões de mundo aqui perpassadas, a do século XVI segundo a apresentação de Foucault e aquela posterior, que poderíamos chamar de moderna. Pois, se não há, de fato, neste segundo momento, uma relação em que se mescle a natureza e a linguagem das palavras como signos referentes a uma pura linguagem divina (de uma língua pré-babélica, em que as palavras e as coisas se fundiriam e o entendimento seria imediato), por outro lado, tem-se a pretensão de que uma *lógica*, em si racional ou, ao menos, racionalizável, rege a natureza e pode, pela racionalidade humana, ser atingida, organizada e explicada, sendo expressa justamente pela linguagem, e apontando, portanto, a manutenção de algum entrelaçamento entre as palavras e as coisas. E se não há mais a pura linguagem divina, Deus, por sua vez, é a própria figura da racionalidade: Ele assume a figura do ser perfeitamente racional, ao mesmo tempo em que é o gerador do mundo e da natureza. Em tal perspectiva, somente um mundo lógico e racional seria divino e, por conseguinte, explicável pela racionalidade humana análoga à de Deus. Tendo-se na linguagem a forma de organização do pensamento (racional), será através dela (e de sua forma sistemática, a linguagem verbal – sobretudo pela fala ou pela escrita) que o mundo e a realidade, considerados criações em si lógicas, poderão ser (até algum ponto) compreendidos. Multiplicam-se, sintomaticamente, as disciplinas metódicas que seccionam a realidade em campos de conhecimento específico, recortando o mundo em nichos de discurso da linguagem que buscam, num ideal de lógica e cientificidade, compreender o todo.

Mas, sob o domínio da linguagem, mais do que se *falar*, o mundo se *escreve*. E o faz por algumas claras razões. Escreve-se, em primeiro lugar, pois a escrita sustenta a permanência e o retorno das proposições – é, já em si, um tipo de registro, uma espécie de documento. A linguagem ganha, sobretudo pelo suporte do livro, uma unidade material – isto é, institui-se como obra. Preserva-se ao mesmo tempo em que se objetifica enquanto obra delimitada, afastando-se da forma da apresentação. Pode, agora, ser carregada e viajar ao redor do próprio mundo que pretende apreender em si. Artística ou não, a obra escrita se apresenta como um objeto mais ou menos estável. Uma narrativa tradicional, marcada pela oralidade, contada de voz em voz e passada de geração em geração, nunca se estabiliza na unidade de uma obra, pois está em constante devir, e não se prende também em nenhuma autoria. A obra escrita torna-se um objeto palpável e

delimitado; ainda que a relevância e mesmo o significado do texto possam vir a se transformar com o tempo, ainda assim, as palavras, as frases e a escrita se mantêm as mesmas no registro de sua materialidade (embora sempre abertas à reinterpretação).

Em segundo lugar, escreve-se porque a escrita permite à linguagem uma profunda *especialização*, que se estrutura na própria característica de registro (de perduração) e de composição sistemática, fundada sobre a forma gráfica. A ponto de se até mesmo poder apagar as palavras, num limite extremo da linguagem rumo à abstração lógica, e deixar-se apenas seus rastros nas fórmulas e equações, espécies de códigos quase puros, que serão base de desenvolvimento das ciências exatas. Um caminho em que a noção de *lógica* se faz ainda mais explícita, nesse quase apagamento da linguagem verbal. Mesmo em campos teóricos complexos, mas talvez não abstratos o suficiente para aceitar a rigidez e a frieza de uma mera fórmula, a palavra escrita faz-se ideal, por permitir uma complexa construção entrelaçada de idéias e proposições numa sistematicidade que talvez só possa existir por completo num texto – e, sobretudo, num texto extenso: os longos tratados da filosofia moderna e a escrita intrincada de pensadores como Immanuel Kant exemplificam justamente esse movimento.

Retomando as questões técnicas, para além desta transformação paradigmática ou, de fato, como parte dela, percebe-se, que as próprias tecnologias de impressão de texto avançam velozmente no período destacado, fazendo a escrita penetrar mais e mais no cotidiano do homem – este que se torna, é importante ressaltar, cada vez mais urbano. A expansão e a relevância crescente (até diretamente sobre a produção literária) das publicações periódicas, entre jornais, revistas e panfletos, apenas exemplificam o valor do desenvolvimento técnico no percurso de penetração da escrita no espaço cultural. O livro, que já ocupava grande espaço, difunde-se com maior alcance em diferentes camadas da sociedade. A escrita parece cobrir o mundo de palavras. Se as palavras não são mais semelhantes às coisas, se a natureza não é mais lida como sinais mesclados às palavras num grande texto universal, em que linguagem e coisas se misturam, elas, as palavras, por sua vez, parecem pretender cobrir, sobretudo através da linguagem escrita e como expressão da racionalidade lógica, todos os elementos constitutivos da realidade, desde a micro-partícula subatômica até as relações sentimentais íntimas dos homens.

### 2.3

#### A escrita e as fronteiras do literário

Se, como dito, em suas origens, o literário sempre esteve relacionado à oralidade e acompanhado por atividades performáticas, através do canto, da declamação, da encenação, da dança, da narração oral, ou, ainda, de rituais mágicos ou religiosos, impondo, assim, uma relação sensorial e presencial para além da palavra, na modernidade, por sua vez, quando efetivamente se institui a literatura como tal, a escrita passa a se sobrepor a esses espaços outros, que tendem, então, a se tornar meros adendos ou desvios, não fazendo parte de uma possível “essência” do literário. Não é à toa que o romance se fundamenta como o gênero literário exemplar. A forma longa, marca do gênero, atinge um grau de complexidade construtiva na escritura que impossibilita ao objeto literário uma forma não-escrita. Mesmo a narrativa oral tradicional, que poderia desenvolver-se extensamente, não poderia conter a especificidade da escrita do romance, pois, para além da narrativa longa, este gênero explora características de construção textual que, ao mesmo tempo em que permitem a larga extensão da obra, dispõem de elementos de composição estrutural (da narrativa) e, até mesmo, gráfica que não se traduzem ou mimetizam na fala<sup>3</sup>. O romance exemplifica justamente o mergulho da literatura nas especificidades da linguagem sob a forma da escrita.

Como já brevemente apontado, a palavra escrita fornece possibilidades de especialização da linguagem que a colocam numa posição privilegiada no âmbito da cultura e do conhecimento, não só na literatura, mas em todas as formas de pensamento humanas, que tenderão a reconhecer na escrita o lugar de seu desenvolvimento especializado. A literatura, marcada por esta palavra grafada e especializada, chega a se confundir, até certo momento, com todo e qualquer trabalho elaborado da linguagem escrita, englobando da poesia ao tratado filosófico, quem sabe mesmo até ao tratado matemático<sup>4</sup>. Põe-se, claramente, a literatura no espaço de uma escrita reconhecida, mais do que qualquer coisa, como expressão de uma *linguagem elaborada*, seja para qual fim ela se dispôr.

Por um lado, portanto, a literatura moderna parece se fundamentar pela

---

<sup>3</sup> Sem dúvida, proposta semelhante se poderia afirmar, em reverso, da narração oral em relação ao texto escrito. Sempre resta algo da materialidade da expressão que não se reduz e impede o sucesso a qualquer tentativa de tradução.

<sup>4</sup> É assim que Schlegel pode afirmar, citado por Luiz Costa Lima: “À medida que a literatura abrange todas as ciências e as artes, é ela a enciclopédia.” (Schlegel apud Lima, 2006, p.335)

*palavra escrita* – em detrimento de outras formas de uso da *palavra* – e buscar aí seu lugar de conforto, tendo a escrita como instrumento de especialização da linguagem; mas, por outro lado, vê-se que tal lugar da literatura é, já, sempre transgredido a partir da própria atividade e efeitos da escritura. Ao mesmo tempo em que estabelece um chão para se instituir a distinção de uma literatura aparentemente estável, a escrita, por si, abre novas vias de desestabilização do espaço literário, principalmente ao permitir a invasão deste por discursos a princípio não-literários, fragmentando os modelos tradicionais das poéticas e os gêneros literários instituídos. A escrita, privilegiada e enfatizada, tende sempre a apontar para fora do campo literário tradicional, pois, se é matéria-prima da literatura como disciplina artística, é igualmente elemento constitutivo de todo um mundo discursivo, encontrado fora do aparente âmbito literário – que também adota a mesma linguagem elaborada ou cuja linguagem elaborada a literatura passa a explorar sem pudores. É esclarecedor, mais uma vez, que o romance e, sobretudo, o romance moderno tenham se tornado gêneros centrais da literatura, pois, justamente, são gêneros, que, abertos, pouco definidos, abrem-se, através da escrita, a um múltiplo de discursos extra-literários. Em outras palavras, a escrita, ao tornar-se o lugar da literatura, expõe a própria materialidade da palavra grafada que também funda os múltiplos discursos do mundo, como matéria de criação literária, afastando a literatura da auto-referencialidade de uma arte quase imaterial (rigidamente referente a uma tradição poética quase indiferente aos elementos materiais específicos). Através deste foco na palavra escrita descolada de uma função poética modelar, os diferentes caminhos da escritura, literários ou não, esgarçam o espaço da literatura. É dessa maneira que podemos compreender a diversidade de escritas que atravessam os romances, incorporando discursos do cotidiano (como a carta e o diário), discursos técnicos (relatos, reportagens) e discursos científicos (da antropologia, da sociologia, da história). Não que à tradição poética fossem completamente vedadas tais travessias, mas, uma vez que a referência da arte literária estava no interior da mesma, isto é, referia-se fundamentalmente a si mesma no âmbito da tradição, tais travessias, se ocorriam, não significavam o mesmo que para uma arte que passa a colocar o ato material de escritura como um dos eixos centrais de sua especialidade como disciplina artística – em afastamento cada vez maior aos modelos das poéticas.

Sem dúvida, atravessada por tantos discursos da escrita e sem o esteio

seguro de modelos rigidamente construídos, a literatura se amorfa, fragmenta-se, sobre o próprio pavimento em que se fundou como disciplina dentre as Belas Artes. A instabilidade desta literatura fraturada pela escrita permitirá, inclusive, o retorno transgressor de um caminho performático (com destaque na poesia do século XX), que, na realidade, apenas retoma os caminhos trilhados nas origens da literatura, deixados para trás em favor da ênfase sobre a palavra e, na modernidade, sobre a palavra escrita (esta pela qual ainda se funda, efetivamente, a noção, evidentemente difusa, de *literatura* que hoje ainda resiste, mesmo problemáticamente). O desconforto do literário reflete, de forma evidente, o caminho crítico que perpassa a modernidade e se aprofunda a partir do século XIX: se a literatura se desestabiliza, por elementos externos ou internamente pela própria escritura, o faz justamente a partir de um olhar auto-referente, mas não como o olhar rígido da tradição poética, pois se mostra reflexivo e inquieto. Põe-se o próprio espaço literário constantemente em questão; e, impulsionada por uma força centrífuga, a literatura tende a apontar sempre para fora de si, desfazendo e refazendo seus limites provisórios. Esboça-se, aí, o *hibridismo* marcante na literatura e na arte do século XX, expresso na tendência à quebra de fronteiras ou seu apagamento, às misturas, aos amálgamas, às trocas, às interferências, às intervenções, a ponto de perdermos as certezas do que é e do que não é pertencente a uma forma de arte ou mesmo se há ainda algum sentido em manter tais distinções ou, ao menos, distinções tão rígidas.

Fazer arte passa, portanto, a estar ligado àquele ato de buscar encontrar o que é a arte (mesmo que esta seja uma tarefa infinita), sempre nas margens da tradição (embora esta não simplesmente desapareça), sempre desconfiando e desafiando o conforto das instituições. Explorando suas fronteiras, vislumbrando o porvir, a literatura, sem dúvida, amplia aquele espaço reflexivo e, nesse movimento de um pensamento voltado ao próprio trabalho e à própria feitura, a *materialidade da criação* tende a se tornar, portanto, novo foco de interesse. Contra a visão essencialista da literatura como mera *coisa mental*, a matéria, necessariamente presente e evidente no corpo do suporte predominante do livro (que pesa, que tem texturas, que tem cores e suporta imagens, que tem cheiro quando novo ou quando velho e que ainda tem a sonoridade implícita das palavras) abre novos caminhos de aproximação com a arte literária. Mostrar o artístico em si como construção é um dos caminhos constantes de uma arte, a arte

da modernidade, que não consegue parar de se pensar enquanto tal – embora sempre insatisfeita. Esta auto-exposição da construção artística se reflete nas obras de Rodin, aproveitando as “sujeiras” do processo de fundição do metal na escultura, ou nas de Turner, Goya e Van Gogh, expondo a presença da pincelada, do relevo da tinta ou da composição de pigmentos, ou ainda nas de Melville, aceitando o processo fragmentário da escrita e a infinitude do romance. Artistas que expõem materialmente em suas obras os traços (efeitos e defeitos) da presença de um ato de realização, em que o artista se põe no mesmo plano da matéria que ele explora. Afasta-se a pureza da arte, que se expõe sem pudor.

Na literatura, a própria linguagem da palavra tende, enquanto código, a ser destacada em sua materialidade, através de obras que exploram as possibilidades de criação e invenção lingüística, rumo àquela intransitividade da escritura, estudada por pensadores do século XX, como Roland Barthes e Michel Foucault. Explicita-se, assim, a materialidade, ainda que quase imaterial, da linguagem. Se, por um lado, esta matéria quase intangível da linguagem-código é bastante enfatizada a partir de então, indo-se a fundo na idéia de literatura como linguagem elaborada, ampliando a sua *espessura*<sup>5</sup>, participando do que viria a ser chamado, nos estudos do século XX, de virada lingüística (*linguistic turn*), por outro lado, os elementos visuais e imagéticos, que já começavam a se insinuar para dentro das obras literárias, passam a ser problematizados enquanto apontam novos caminhos de travessias, transgressões e ampliações de fronteiras. Dessa maneira, na voracidade pela invenção que se impõe desde o século XIX, as visualidades e as imagens – explicitada a matéria da elaboração – apresentam-se como campos férteis para desbravar novas vias para a criação literária (ou reabrir antigas rotas abandonadas pelas tentativas de delimitação das artes em campos isolados).

---

<sup>5</sup> “Espessura da linguagem: aquela cuja composição nem se dirige a uma rede de conceitos ou que se destaca a partir do momento em que essa direção já não se mostra suficiente, nem se contenta com o automatismo de seu uso corrente. Pela espessura da linguagem, a literatura então se tornará sua segunda morada.” (Lima, 2006, p.350)